



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

MARIANA HILDA BATISTA

A DANÇA DAS MATÉRIAS: CORPO, COISA E IMPROVISAÇÃO

Salvador
2022

MARIANA HILDA BATISTA

A DANÇA DAS MATÉRIAS: CORPO, COISA E IMPROVISAÇÃO

Tese apresentada ao programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, como requisito para a obtenção do grau de Doutora em Artes Cênicas

Orientadora: Prof.^a Dra. Gilsamara Moura

Salvador
2022

Batista, Mariana Hilda.

A dança das matérias: corpo, coisa e improvisação / Mariana Hilda Batista. - 2022.
195 f.: il.

Orientadora: Profa. Dra. Gilsamara Moura.

Tese (doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, Salvador, 2022.

1. Artes cênicas. 2. Dança. 3. Improvisação na dança. 4. Linguagem corporal. 5. Sentidos e sensações na arte. 6. Corpo humano (Filosofia). I. Moura, Gilsamara. II. Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro. III. Título.

CDD - 792

CDU - 792

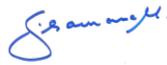
TERMO DE APROVAÇÃO

Mariana Hilda Batista

“A DANÇA DAS MATÉRIAS: CORPO, COISA E IMPROVISAÇÃO”

Tese Aprovada Como Requisito Parcial Para Obtenção do Grau de Doutor em Artes Cênicas,
Universidade Federal da Bahia, pela Seguinte Banca Examinadora:

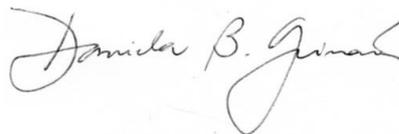
Aprovada em 25 de novembro de 2022.



Profª. Drª. Gilsamara Moura (Orientadora)



Prof. Dr. Leonardo Jose Sebiane Serrano (PPGAC/UFBA)



Profª. Drª. Daniela Bemfica Guimarães (PPGDANCA/UFBA)



Profª. Drª. Rosemeri Rocha da Silva (UNESPAR)



Prof. Dr. Carlos Henrique Fonseca (Pesquisador Independente)

Dedico este trabalho aos encontros que celebram as presenças; e a beleza de estar junto.

Em especial a Marlen Salete Batista, Luciana Maira Batista Leitis e José Francisco Batista (in memoriam).

AGRADECIMENTOS

A Gilsamara Moura, minha orientadora, pelos momentos de trocas, apontamentos e sugestões na escrita e também pelo acolhimento nas situações difíceis, pelo espaço e respiro cedidos para o desenvolvimento da pesquisa.

A Carlos Henrique Fonseca, Daniela Bemfica Guimarães, Leonardo José Sebiane Serrano e Rosemeri Rocha da Silva pelas presenças e contribuições na banca de defesa; e a Sandra Meyer pelas contribuições na banca de qualificação.

Ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia.

A CAPES, pela bolsa de estudos.

Ao grupo de pesquisa ÁGORA: modos de ser em dança.

A Arilma Girassol, Bruno Ribas, Carolina Diniz, Cleiton Lima, Daniel Guerra, Rafael Rebouças, Giordani Gorki (Kiran), Patrícia Zarske, Raíça Bomfim, Veronica Navarro; pelas presenças, atravessamentos e contribuições teóricas e subjetivas.

A Janete Fonseca, pelas práticas e diálogos sensíveis, e por nossa parceria na oficina ministrada sobre o corpo e papel.

A Heloísa Sousa, encontro que iniciou as investigações de *coisas cruas*.

Ao UM- Núcleo de pesquisa artística em dança (UNESPAR/FAP) e Corpolumen: redes de estudo do corpo, imagem e criação em dança (UFBA); grupos importantes de estudo e criação em improvisação de dança.

A Mai Fujimoto por ter cedido as imagens de sua participação na oficina realizada no UM.

Aos participantes da oficina *coisas cruas*: Flor, Guilherme D'Aquino, Júlio Cesar, Lucy Lima, Thalia Silva, entre outros em Natal-RN, Salvador-BA, Curitiba-PR e Araucária-PR que se disponibilizaram a experimentar seus corpos matérias.

A AR Torres, pelas trocas nos encontros remotos de *coisas cruas*, e confiança nas minhas propostas.

A Viviane Morteau, pela oportunidade de realizar a oficina *coisas cruas* em seu espaço cultural.

A Amaranta Krepschi, terapeuta, que em mais essa etapa ajudou a enfrentar momentos delicados.

A Alexandre Rogoski, companheiro de vida, que chegou dando força e apoio para a conclusão deste trabalho.

A Laura Schuhli, pela generosidade na leitura e revisão ortográfica.

A minha família, Salete Batista, Luciana Leitis e Gustavo Leitis, que sempre estão por perto, e me incentivam a continuar.

Ao meu pai José Francisco (in memoriam).

Uma lata existe para conter algo
Mas quando o poeta diz: lata
Pode estar querendo dizer o incontível

Uma meta existe para ser um alvo
Mas quando o poeta diz: meta
Pode estar querendo dizer o inatingível

Por isso, não se meta a exigir do poeta
Que determine o conteúdo em sua lata
Na lata do poeta tudo, nada cabe
Pois ao poeta cabe fazer
Com que na lata venha a caber o incabível

(Gilberto Gil)

RESUMO

A dança das matérias: corpo, coisa e improvisação, é uma pesquisa que investiga um estado de corpo ao improvisar, compreendido como corpocoisa. Trato do termo coisa para pensar dança, através da improvisação com matérias como modo de compor que permite este estado coisal. O estudo da coisa é desenvolvido a partir de três questões principais: Como desespetacularizar o corpo em dança?; Como des-evidenciar o corpo em dança?; Como coisificar? Na primeira questão elaboro reflexões acerca da relação entre dança e escrita, presença e sentido, dialogando com a proposta de desespetacularização do corpo de Lepecki (2012c), a partir de uma reflexão sobre o termo coreografia; a presença é abordada com o pesquisador Gumbrecht (2010), e a relação com a improvisação em dança é dialogada com Bardet (2014) e Louppe (2012), entendendo a improvisação como uma experiência da linguagem (FOGEL,2017). Na procura por uma des-evidência do corpo, abordo sobre os processos de subjetivação do corpo a partir de Sander (2009), sugerindo um exercício para o corpo vibrátil com Rolnik (2016), e assim pensar em uma dança vulnerável. Por fim discuto sobre o termo coisa com Ingold (2012), passeando por acontecimentos históricos nos modos de fazer dança que apontam as matérias como parte de suas escritas e também comento sobre a nomenclatura de objeto e matéria, trazendo relatos de experiências práticas de improvisação em dança com materiais.

Palavras-chave: Dança. Improvisação. Corpo. Coisa.

ABSTRACT

The dance of matters: body, thing and improvisation, is a research that investigates a state of the body when improvising, understood as bodything. I use the term thing to think about dance, through improvisation with materials as a way of composing that allows this state of things. The study of the thing is developed from three main questions: How to despectacularize the body in dance?; How to un-evidence the body in dance?; How to thingness? In the first question, I elaborate reflections on the relationship between dance and writing, presence and meaning, dialoguing with Lepecki's (2012c) proposal of de-spectacularization of the body, based on a reflection on the term choreography; presence is discussed with the researcher Gumbrecht (2010), and the relationship with dance improvisation is discussed with Bardet (2014) and Louppe (2012), understanding improvisation as an experience of language (FOGEL, 2017). In the search for a dis-evidence of the body, I approach the processes of subjectivation of the body from Sander (2009), suggesting an exercise for the vibrating body with Rolnik (2016), and thus thinking about a vulnerable dance. Finally, I discuss the term thing with Ingold (2012), walking through historical events in the ways of doing dance that point out the materials as part of their writings; and I also comment on the nomenclature of object and matter, bringing reports of practical experiences of improvisation in dance with materials.

Keywords: Dance. Improvisation. Body. Thing

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Matérias dançantes.....	25
Figura 2: <i>NSS marking hieroglyphs at MetaAcademy@Bates</i> (2013).....	52
Figura 3: <i>Underscore</i>	53
Figura 4: <i>Nowhere and everywhere at the same time, Nº3</i>	58
Figura 5: Entretempos (2007).....	61
Figura 6: Oficina coisas cruas – horizontalizando o corpo com as matérias.....	66
Figura 7: Artur Barrio, Situação TE (Trouxas ensanguentadas), 1970.....	72
Figura 8: Registro oficina UM (2021).....	83
Figura 9: Registro oficina UM (2001).....	83
Figura 10: Registro oficina UM (2001)	83
Figura 11: <i>Corpo.continuum</i> (2009).....	86
Figura 12: <i>Corpo.continuum</i> (2009).....	86
Figura 13: <i>We Cage</i> (2010).....	98
Figura 14: <i>We Cage</i> / mapeamento dos objetos (2010).....	99
Figura 15: <i>We Cage</i> (2010).....	99
Figura 16: Este corpo que me ocupa (2015).....	106
Figura 17: Experimentando a obra “Caminhando”	116
Figura 18: Corpos em fragmentos (2016).....	123
Figura 19: Corpos em fragmentos (2016).....	123
Figura 20: Corpos em fragmentos (2016).....	123
Figura 21: Oficina coisas – a dança das matérias.....	126
Figura 22: Loie Füller.....	133
Figura 23: Balé Triádico.....	136
Figura 24: <i>Rubbish city</i> – Yingmei Duan	148
Figura 25: <i>Working with objects</i>	154
Figura 26: Oficina coisas cruas – travessia com a bexiga.....	168
Figura 27: Oficina coisas cruas – travessia com a bexiga.....	169
Figura 28: Oficina coisas cruas – travessia com a bexiga.....	169
Figura 29: Oficina coisas cruas – travessia com a bexiga.....	169
Figura 30: Oficina coisas cruas – travessia com a bexiga.....	169
Figura 31: Oficina coisas cruas – espaço vivo.....	170
Figura 32: Oficina coisas cruas – encanto das matérias	173
Figura 33: Oficina coisas cruas – encanto das matérias	173
Figura 34: Oficina coisas cruas – encanto das matérias	173
Figura 35: Algumas matérias da oficina coisas cruas.....	174
Figura 36: Oficina coisas cruas – investigação das matérias da casa.....	177
Figura 37: Oficina coisas cruas – investigação das matérias da casa.....	177
Figura 38: Oficina coisas cruas – investigação das matérias da casa.....	177
Figura 39: Oficina coisas cruas – escritas.....	177
Figura 40: Odradek.....	180
Figura 41: Oficina coisas cruas – compondo imagens com as coisas	182
Figura 42: Oficina coisas cruas – compondo imagens com as coisas	182
Figura 43: Oficina coisas cruas – compondo imagens com as coisas.....	182
Figura 44: Oficina coisas cruas – compondo imagens com as coisas	183

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
1 COMO DESESPETACULARIZAR O CORPO EM DANÇA?	26
1.1 SOBRE ESPETACULARIZAÇÃO DO CORPO EM DANÇA	28
1.2 RELAÇÃO ENTRE ESCRITA, DANÇA E PRESENÇA	31
1.3 ESCRITA DO CORPO OU A EXPERIÊNCIA DA LINGUAGEM.....	36
1.4 IMPROVISAÇÃO: UMA ESCRITA IMEDIATA.....	54
2 COMO DES-EVIDENCIAR O CORPO EM DANÇA?	67
2.1 QUAL CORPO DES-EVIDENCIAR?	70
2.2 IMPROVISAÇÃO EM DANÇA COMO ESTRATÉGIA PARA DES-EVIDENCIAR O CORPO	80
2.3 SOBRE VULNERABILIDADE EM DANÇA	93
2.4 CAMINHANDO... OUTROS MODOS DE SE DESLOCAR PELAS SUPERFÍCIES DO MUNDO	115
3 COMO COISIFICAR? OU A DANÇA DAS MATÉRIAS	127
3.1 SINALIZANDO A COISA EM DANÇA: ALGUMAS PISTAS POSSÍVEIS	129
3.2 ESPAÇO VIVO: MATÉRIAS DANÇANTES.....	139
3.2.1 Objeto e coisa, coisa ou objeto?.....	150
3.2.2 Tecendo os fios da malha.....	159
3.3 COISAS CRUAS: PROPOSTAS DE INVESTIGAÇÃO DO MOVIMENTO DAS MATÉRIAS	162
3.3.1 Sinergia entre as matérias	178
CONSIDERAÇÕES FINAIS	189
REFERÊNCIAS	191

INTRODUÇÃO

A Dança das matérias: corpo, coisa e improvisação é uma pesquisa vinculada ao Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da UFBA, na linha de pesquisa Corporeidades e interfaces: somática, performatividades e artes digitais, sob orientação da Prof.^a Dra. Gilsamara Moura. Trata-se da investigação sobre um estado de corpo ao improvisar, um corpocoisa. O interesse está na relação entre corpo, coisa e improvisação, investigando a noção de coisa e o que isto implica para pensar o corpo e o fazer dança.

A investigação da coisa é uma continuidade da pesquisa desenvolvida no Mestrado em Dança (UFBA) sob orientação da Prof.^a Dra. Jussara Setenta, onde este termo aparece com Lepecki (2010), quando ele sugere um agenciamento do dançarino com a coisa, colocando em questão uma relação utilitária e hierárquica entre sujeito e objeto. Lepecki (2012b) observa que há composições de dança e performance que utilizam objetos em suas configurações e onde os mesmos não são submissos ao corpo. Mas o autor destaca o objeto como elemento tão importante quanto o corpo, em uma relação de composição entre eles, tendo estes dois elementos juntos: corpo e objeto compondo a obra. Mas, para que este tipo de relação seja possível, é necessário olhar o objeto para além de sua função, e assim possibilitar que ele dance com o corpo através de seu potencial criativo, como também o corpo enquanto matéria dance com o objeto. Investigando assim as possibilidades de criar laços entre corpo e objeto numa relação não funcional e hierárquica.

Cria-se, neste modo de encarar a relação entre corpo e objeto, uma parceria onde ambos atuam e se modificam nesta relação. Lepecki (2012c) critica também uma funcionalidade dada ao corpo quando este é considerado como um instrumento de uma coreografia, ou seja, visto como um objeto da dança. Desta maneira, ele propõe o termo coisa para se referir a corpo e objeto, pois “coisa” liberta de categorias de utilização e significação, no sentido de ter que representar algo. É importante salientar que o termo coreografia utilizado por Lepecki nesse contexto refere-se a um modo tradicional do fazer coreográfico, ou seja, localiza-se na lógica de uma escrita prévia ao corpo e com a intenção de manter uma reprodução corporal dessa escrita.

Então, na dissertação investiguei o estatuto do objeto em configurações de danças contemporâneas, de artistas¹ que subvertem a relação funcional e representativa dos materiais em cena. Nesta pesquisa percebi que o modo como eram configurados corpo e objeto na cena implicava sobre o fazer e o ver dança. O fazer porque o objeto quando deslocado de sua funcionalidade modifica também o estatuto do corpo, pois este investe em outros modos de estar e ser na relação com o objeto. E o ver porque as configurações de danças analisadas apresentavam imagens onde corpo e objeto se misturavam, isto é, as composições entre eles modificavam a percepção do que se entende por corpo, objeto e até mesmo de dança. Logo, percebi que deslocar as categorias normativas de sujeito e objeto em dança provoca um estranhamento, modifica o modo de perceber e, de certa maneira, exige um olhar crítico, ativo, que olha, mas se deixa também ser olhado pelas obras.

Identifiquei no mestrado que o modo como as artistas se moviam e se combinavam com as diferentes matérias dizia sobre um estado de corpo e de outro pensamento do fazer dança. Provocada por Lepecki (2010) para me agenciar com a coisa, dei início em 2016 a pesquisas práticas, experimentando me relacionar, em processos de improvisação, com materiais buscando uma coisalidade do meu corpo. Estas investigações deram início ao projeto de pesquisa para o doutorado, quando compreendi que havia um potencial criativo e investigativo em dança na relação com diferentes matérias e que, nesta dança entre corpo e materiais, havia questões que se abriam sobre um modo de estar em improvisação em dança. Questões estas que estruturam e são compartilhadas nesta escrita.

O que se sabia na formulação do projeto de pesquisa para o doutorado era que as matérias em improvisação com o corpo criavam um estado de corpo diferente, uma presença que permite vivenciar uma dança improvisatória a partir das sensações, da fisicalidade, constituindo uma dança que transita entre o que é familiar e um certo estranhamento de si. Me senti então instigada a investigar: o quê seria este estado corporal? Como as matérias poderiam afetar, auxiliando e/ou complexificando os processos de improvisação em dança?

¹ As configurações de danças analisadas no mestrado foram: Amarelo (2007) e BURACO (2013) de Elisabete Finger; in-organic (2007) e Natureza Monstruosa (2011) de Marcela Levi.

Decidi então partir em busca da coisa. Existe um estado coisal do corpo? O corpo pode ser uma coisa? O que seria a coisa? A coisa em dança? Há o receio do termo coisa ser levado de modo pejorativo, como que afirmando uma objetificação do corpo, mas ao longo da tese espero mostrar que a coisa vai por um caminho oposto a este pensamento.

Portanto, trago então o termo coisa com Lepecki (2012c) e Ingold (2012). Para Ingold, a coisa é abertura, é um fazer-se em conjunto, não pressupõe uma relação entre, mas relações ao longo de fios que se entrelaçam e compõe uma malha, um tecido do mundo. A coisa é verbo de ação, se torna coisa no fazer, é movimento e, por isso, é vida! E Lepecki (2012c) sugere um investimento da dança no devir-coisa: “Tal devir é fundamental para que se encontrem regimes outros de visibilidade para a dança, para o dançarino, regimes onde nem objeto nem a pessoa ocupem mais o centro, sejam o centro centrado da dança.” (LEPECKI, 2012c, p.97). Para Lepecki, a coisa vem no sentido de equalizar, permitir estar no mesmo chão pessoas e coisas. Desvinculando-se da ideia de um sujeito que utiliza um objeto, se relacionando como se obtivesse um poder sobre o mundo inanimado.

Partindo dessas premissas proponho que a noção de coisa é bem-vinda para compreender e investigar um estado de corpo em dança, com a intenção de tratar o corpo em seu estado de matéria, em formação, um corpo se fazendo dança no momento em que improvisa. Um corpo em estado de dança.

Minha experiência com a improvisação em dança começou na graduação, realizada na Faculdade de Artes do Paraná (FAP) de 2003 a 2007, em Curitiba-PR, dentro do projeto de extensão UM-Núcleo de pesquisa artística em dança coordenado pela Prof.^a Dra. Rosemeri Rocha². A experiência neste grupo foi fundamental para investigar um estado de corpo que se move a partir de sua própria fisicalidade, experimentando uma dança singular e sensível.

² Rosemeri Rocha da Silva – Doutora e Mestre em Artes Cênicas na UFBA; Artista da dança, pesquisadora e docente do colegiado do curso de Licenciatura e Bacharelado em Dança da UNESPAR; Diretora do Centro de Artes da UNESPAR; coordena o Grupo artístico e Projeto de Extensão: UM-Núcleo de Pesquisa Artística em Dança da UNESPAR.

Os questionamentos que aparecem ao longo da tese e a curiosidade por um estado de corpo que venho entendendo por corpocoisa, são vinculadas a estas experiências com o UM. Pois no processo da escrita percebi que algumas pistas do que pode ser a coisa, como a ativação e refinamento da escuta de si e do outro, a entrega ao acontecimento, ser movido mais do que querer mover-se, foram despertadas neste trajeto com o UM.

Fiquei neste grupo por 8 anos e foram nesses anos que iniciei uma investigação sobre qual é a minha dança, aprendi a criar movimentos a partir da percepção do corpo e do espaço, a ouvir o outro, a dar importância a ideia de relação e compreender que a dança é realizada através dos encontros, *eu danço com*. O foco de trabalho deste grupo é a educação somática e improvisação, sempre priorizando uma pesquisa de movimentos a partir das percepções e das possibilidades de movimentos através de jogos corporais.

Outra experiência com relação a improvisação em dança, que foi marcante e mais recente no desenvolvimento da tese, foi minha breve participação no grupo de pesquisa Corpolumen: redes de estudo do corpo, imagem e criação em dança; liderado pela Prof.^a Dra. Daniela Guimarães³ e co-liderado pela Prof.^a Me. Clara Trigo⁴, na Escola de dança da UFBA. Em 2019 tive a oportunidade de participar presencialmente de alguns encontros, conduzidos pela professora Daniela, onde havia um momento de preparação do corpo em grupo, seguido de jogos de improviso, finalizando com uma improvisação em tempo real, com música ao vivo. Estas práticas me faziam voltar para o meu corpo dançante, sentia minha matéria vibrando com os outros corpos e também com matérias mais sutis, como a música e a luz. Outro ponto que destaco desta experiência no Corpolumen foi a atenção dada aos sentidos produzidos pelo todo, havia uma provocação a estar atento as imagens que nossos movimentos em

³ Daniela Guimarães – Doutora e Mestre em Artes Cênicas pela UFBA. Artista da dança, improvisadora, cineasta, professora e pesquisadora da Escola de Dança da UFBA. Professora do PPGDAN-Programa de Pós-Graduação em Dança e do PRODAN - Mestrado Profissional em Dança da UFBA. Atua principalmente nos seguintes segmentos: Criação, Composição e Dramaturgia em Dança; Improvisação Cênica e Dança na interação com a linguagem Audiovisual.

⁴ Clara Trigo – Mestre em Artes Cênicas pela UFBA; Dançarina, coreógrafa e professora da Escola de Dança da UFBA. Implementou e coordena o LabSomática (UFBA); Desenvolve a metodologia Instabilidade Poética; criou o equipamento de biofeedback conhecido como Flymoon (2007).

conjunto produziam, que tipo de informações lançávamos no espaço e para o outro; em alguns momentos eu mais observava o improvisado do que entrava. E ali eu já identificava, nas pessoas presentes, este estado coisal que me interessava, tinha relação com um estado de presença com o outro, os outros todos humanos e não-humanos que se faziam presentes. Sobre o termo: não-humano, me refiro a todas as matérias existentes que não são pessoas: objetos criados por humanos; matérias da natureza, como rios, árvores, plantas, insetos, bichos, clima; elementos que compõe um espaço, como luz, estrutura arquitetônica, som e tudo que percebemos no entorno.

Em 2020 tinha decidido estar mais presente no Corpolumen, quando a pesquisa e todas as nossas vidas foram surpreendidas por uma crise sanitária, a pandemia⁵. Com o tempo aprendemos a nos reinventar com os encontros remotos e consegui participar dos encontros do Corpolumen à distância, posso afirmar que foram esses encontros que me ajudaram a continuar com a pesquisa, pois era o momento em que conseguia me conectar com meu corpo e dar vazão a esta dançaescrita beirando a desistência por muitos momentos.

Nestas duas experiências houve modos ricos e diferentes de condução e proposição de um improviso. Ao mesmo tempo ambas entendem a improvisação pelo viés da somática, uma experiência do corpo no presente, experimentando-se por uma linguagem sensível: escutando, vendo, sentindo, movendo, produzindo escritas corpóreas. Meu olhar para a improvisação em dança parte dessas premissas, do exercício do sensível como produtor de escritas performativas. Penso também na improvisação em dança através da pergunta realizada pela artista Dudude⁶: O que pode ser uma improvisação?⁷ Pergunta que aponta caminhos do improvisar, sem o

⁵ Pandemia relacionada ao coronavírus (COVID-19).

⁶ Dudude Herrmann (MG) é artista de coisas, da cena, da dança; improvisadora, coreógrafa, diretora, produtora, curadora, escrevedora, professora. Iniciou suas atividades artísticas em Belo Horizonte no final da década de 60. Tem diversos prêmios como diretora, coreógrafa e intérprete; trabalha com artistas de áreas afins como música, teatro e artes plásticas. Ao longo de sua formação teve sempre como fomento o encontro com grupos diversos de arte. Suas criações são inspiradas na natureza e na Ecologia Humana, investigando a relação Mundo-Corpo-Corpo-Mundo, trabalha o corpo pela abordagem da educação somática direcionada para a improvisação em dança.

⁷ Dudude lança essa pergunta durante a live: Confabulações Corpolumen, um projeto do grupo de pesquisa Corpomulen realizado em abril de 2021. Nesta live havia a participação de Dudude, Morena

intuito de defini-lo, mas de abrir modos de fazer, entendendo a qualidade de rigor e treino para esta prática.

Improvisação, um treino da vida, modos de ler e escrever no espaço, perguntas que se abrem, espantos com os acontecimentos em curso; deixar ser movimento. Improvisação como lugar de exposição, momento em que corpos revelam e até descobrem suas vulnerabilidades, é possível ver os medos, os prazeres, os jogos, os egos e as presenças...Quando digo exposição refiro-me ao se deixar ver mais do que querer ser visto, o que envolve exercitar e investigar qualidades de presença. É sobre um estado de disponibilidade, ser movido, estar para a improvisação, reflexões estas que dialogam com Lepecki (2010) quando propõe desapegar de um tipo de corpo privilegiado para dançar e de um modo espetacular de estar presente.

O desapego é também do que é conhecido o que implica na abertura para o risco, improvisação como criação de mundos, nascimentos de outros corpos e danças possíveis, danças que não partem somente do corpo, mas das relações entre as matérias. A improvisação como jogo, aberturas e convites para entrar e jogar, compor junto, quem convida? Ou o que te convida a dançar? Improvisação como dúvida, talvez esta seja a parceira mais constante do improvisador, e essa é a beleza da coisa! A incerteza, o indeterminado, o não saber...

Mas tem saberes que emergem do encontro...

Sofia Neuparth⁸ (2011) diz “o encontro um-a-um permite a dança mas não a garante, a dança é possível se não a impossibilitarmos.” (NEUPARTH, 2011, p.26), improvisação como dança dos encontros, possibilitada quando o improvisador é menos sujeito e mais coisa, como nos provoca Lepecki quando ele diz: “experienciar a coisa”, “tornar-se coisa”, “agenciar o corpo com a coisa”, provocações diluídas nesta pesquisa de um corpo matéria dançando com outras matérias.

Nascimento, Daniela Guimarães, Clara Trigo e Beatriz Adeodato; em uma conversa sobre improvisação, dança, criação, pesquisa. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=tmKguVWgUGc&t=606s>.

⁸ Sofia Neuparth – Investigadora, professora e criadora em estudos do corpo e do movimento. Criadora do C.EM – centro em movimento em Lisboa – Portugal.

Improvisação como tecido, a malha proposta por Ingold (2012), no entrecruzamento das matérias do mundo, matérias humanas, inanimadas, invisíveis, concretas; todas relacionando-se em estado de dança. O que desdobra na reflexão de um não protagonismo do corpo, assim como sugere Dudude (2019) quando ela diz que o corpo “tem a mesma valia das coisas inanimadas”. Vejo essa afirmação como um convite a escutar as relações, sentir os contatos e permitir se colocar em experimentação, invertendo as relações de uso e dominação, encontrando outros caminhos possíveis no que é cotidiano e nos modos de acessar o mundo, onde o humano se vê como privilegiado e separado de seu ambiente, limitando-se a um conhecimento interpretativo ao invés de sensório.

Improvisar, perceber as presenças, e estar atenta as sensações que elas provocam no corpo, no espaço, provocar e ser provocada, mover e ser movida, protagonismos e lideranças móveis, uma dinâmica das matérias.

Proponho então um olhar para improvisação em dança com materiais como um modo de investigar um estado de corpocoisa. Para isso a escrita é orientada a partir de três questões principais: Como desespetacularizar o corpo em dança?; Como des-evidenciar o corpo em dança?; Como coisificar? Ou a dança das matérias. Estas são questões disparadoras para a reflexão do tema: coisa em dança; que envolve a improvisação como meio de experienciar o estado coisal. Escolho o termo: corpocoisa, juntando as palavras corpo e coisa, porque este estado da coisa sugere a mistura, um processo de imbricação de corpo, espaço e as matérias tensionadas em um mesmo acontecimento. Não se tratando de um corpo e as matérias, o corpo e a dança, mas um corpomatériadança que existem enquanto acontecem juntos. Também modifico a nomenclatura de objeto para matéria, pois entendo que a compreensão de algo por objeto denomina uma função, mantendo um foco na questão de utilidade, e a matéria dá vazão ao entendimento de processo e transformação.

A construção da escrita foi um processo longo, lento, difícil, mas também amoroso, investigando bibliografias, no campo da filosofia, psicanálise, psicologia, antropologia e produções literárias do campo da dança que tratam do termo coisa, e de seus elementos constituintes como a noção de presença, escrita, experiência, educação somática, corpo vibrátil, vulnerabilidade, história, malha. Também foi

utilizado como material textual: insights, anotações, diários de práticas e imagens, de trabalhos artísticos dos quais participei e criei. Por isso, o processo metodológico se deu na confabulação das reflexões dos autores dos quais me aproximei, com minha trajetória como artista-pesquisadora, envolvendo vivências passadas e as que ocorreram durante a escrita, como as oficinas de improvisação em dança com materiais, que ministrei e que participei.

Também trago ao longo da escrita exemplos de trabalhos artísticos que dialogam com as proposições do estudo do corpocoisa. Nem todos os trabalhos exemplificados são trabalhos de improvisação em dança, mas eles estão presentes porque evidenciam princípios do corpocoisa e da relação entre corpo e materiais.

Estas experiências passadas e as que ocorreram ao longo da pesquisa, atuam tanto como pontes dos pensamentos desenvolvidos, como também disparadores de novas perguntas, apontando caminhos reflexivos. Dessa maneira, trata-se de uma pesquisa qualitativa, pesquisa em artes compreendendo o conhecimento incorporado, e, com isso, relacionando teoria e prática.

Dialoguei com as metodologias da tese-criação (FORTIN; GOSELIN, 2014), e a prática como pesquisa, a partir das reflexões de Ciane Fernandes (2014a). Segundo Fortin e Gosselin a tese-criação possibilita que os artistas dentro das universidades desenvolvam suas pesquisas a partir de seus processos criativos, reconhecendo a prática e, portanto, a experiência subjetiva como produção de conhecimento. Estes autores também falam que o resultado final de uma tese-criação implica tanto uma obra de arte quanto um produto baseado em texto; e que todas as teses-criação nas artes envolvem o conhecimento prático e teórico como componentes da tese. A organização da pesquisa como texto contribui para entender melhor a prática artística, assim como propõe novas maneiras de investigações práticas.

Quando estão envolvidos em uma tese-criação em artes, os alunos formulam a sua própria questão de pesquisa e a respondem através de um processo interativo entre exploração prática de sua artform, seu fazer artístico, e compreensão teórica do que está em questão em seu projeto específico. Cursos de metodologia de pesquisa oferecem uma oportunidade para uma relação dialógica entre teoria e prática, sem que uma esteja subordinada à outra. (FORTIN; GOSELIN, 2014, p.7)

A valorização da experiência corporal como produção de conhecimento é também uma das diretrizes da prática como pesquisa. Fernandes (2014a) discute sobre a pesquisa acadêmica em artes, utilizando a prática como método, e não somente como objeto de estudo e/ou análise. A pesquisa guiada pela prática envolve aspectos como criatividade e mutabilidade, considerando a pesquisa como um processo em transformação constante; e o soma, ou seja, considerando o corpo vivido como parte da pesquisa.

A origem milenar da somática, bem como sua imersão na Prática como Pesquisa, critica ideais iluministas da primazia (da luz) da razão, e implica numa associação intrínseca entre arte e ciência – como acontece na elaborada cultura védica e, mais recentemente, nos diversos desdobramentos somático-performativos de pesquisa -, algo que para muitos ainda hoje é uma realidade de difícil compreensão. Mas como já disse Confúcius, a compreensão advém da prática, e não de especulações críticas. (FERNANDES, 2014a, p.4)

Fernandes (2014b) fala da Pesquisa Somático-Performativa que se fundamenta na educação somática e na performance, insere-se no contexto na Prática como pesquisa e com a Pesquisa Performativa. Sobre esta última trata-se de um “multi-método guiado pela prática” (HASEMAN, 2006 apud FERNANDES, 2014b). A prática como pesquisa a partir das reflexões de Fernandes envolve então organizações e métodos sensíveis de investigação, compreendendo que as questões, os caminhos desenhados ao longo da pesquisa e as constatações provisórias provem da relação entre corpo e ambiente, tratando-se de um estado de integração dinâmica entre ser e meio, ambas categorias vivas. Baseia-se na experiência pessoal, intuitiva e sensorial, e se opõe a modos desincorporados de escrever que reforçam o dualismo entre sujeito e objeto.

Considerando estas metodologias, o desenho desta pesquisa envolve a experiência individual da autora, construindo uma escrita em primeira pessoa, a partir da perspectiva de improvisadora em dança levando em conta as experiências individuais nesta prática. Com isso, apresento uma investigação organizada em três questões, que dá importância a um sujeito encarnado (NAJMANOVICH, 2021), ou seja, desenvolvendo uma escrita implicada e corporificada. Pensando desta maneira, a

pesquisa é tratada como um modo de organizar a experiência sensível. Para Larrosa (2019), a experiência é o que dá sentido à escritura, uma escrita que transforma. Escrita que nasce do que foi vivido e também atualiza, dando sentido ao que nos acontece.

A experiência é sempre de alguém, subjetiva, é sempre daqui e de agora, contextual, finita, provisória, sensível, mortal, de carne e osso, como a própria vida. A experiência tem algo da opacidade, da obscuridade e da confusão da vida, algo da desordem e da indecisão da vida. (LARROSA, 2019, p.40)

Na primeira questão investigo sobre a desespetacularização do corpo em dança, esta é uma pergunta que abre a pesquisa, pois uma das primeiras pistas para falar da coisa em dança é entender uma relação não funcional entre as coisas e o corpo, e com isso tratar o corpo como também coisa, desespetacularizando-o, colocando-o no mesmo patamar das coisas. Esta pergunta parte também de Lepecki (2010) e abre para a discussão entre dança e escrita, presença e sentido.

Um corpo espetacular é uma obviedade quando pensamos em dança, principalmente numa compreensão tradicional desta, aquele que é virtuoso movendo-se de maneira plástica, harmônica obtido como o foco e, portanto, elemento central da dança. A ideia da coisa proposta por Lepecki (2010) vem justamente colocar este corpo em questão, afirmando que a dança pensa que sabe o que pode e o que move o corpo.

É falácia pensar que, só porque a dança mobiliza corpos, então toda dança sabe necessariamente o que pode e o que move um corpo. Daí a expressão “dança experimental”: aquela que se atreve a experimentar o que pode, o que move, o que faz mover um corpo. (LEPECKI, 2010, p.18)

A primeira parte trata então deste questionamento, compreendendo num primeiro momento o que se entende por espetacularização a partir da pesquisa de Lepecki (2010), a qual entende por espetacular um pensamento tradicional coreográfico, onde existe um corpo que obedece e reproduz passos de dança previamente escritos. Ao falar da espetacularização tratarei da problemática da

relação entre escrita e dança, onde a escrita surge a princípio como tecnologia tanto para manutenção dos ensinamentos da dança, quanto como tentativa de aprisionar uma presença.

A noção de presença é abordada com Gumbrecht (2010) e falar de presença é tratar sobre o problema ontológico da dança, de uma materialidade que se esvai, uma presença que escapa, transborda. Veremos que falar de presença é também compreender uma tensão entre presença e sentido, reformulando a noção de escrita da dança como ferramenta de apreensão dos corpos, para uma escrita performativa, uma experiência da linguagem (FOGEL, 2017). Experiência é abordada com Larrosa (2019), onde eu enfatizo sua visão da experiência como uma paixão, onde o sujeito está para a experiência, como um sujeito passional. Com Bardet (2014) iriei dialogar estas questões com a improvisação, compreendendo esta como uma escrita imediata, considerando a presença e a escrita sempre em tensionamento.

A segunda parte da pesquisa desenvolve-se a partir da questão: como des-evidenciar o corpo em dança? Esta pergunta continua o questionamento sobre corpo e o fazer dança desenvolvidos na primeira parte. Falo do corpo pela abordagem da educação somática, a qual compreende o corpo em experiência, colocando em evidência a subjetividade como processo de aprendizagem, convidando o corpo a se perceber em relação com o mundo.

Parto do princípio de que o corpo é um dado comum e prioritário quando pensamos em dança, mas ao colocá-lo em questão, perguntamos sobre a sua des-evidência, portanto, acredito que primeiro é preciso entender que corpo é esse que está em foco. Com Sander (2009) vamos olhar para este corpo evidenciado a partir da sua perspectiva do corpo contemporâneo e seus processos de subjetivação, e embarcar na sua proposta de des-evidenciá-lo, devolver-lhe alguma surpresa. Dialogando com Sander entendo que o corpo que busco des-evidenciar é este corpo que está excessivamente sendo solicitado, exposto, submisso a modelos e padrões de subjetividades, automatizado e, portanto, com seu corpo vibrátil (ROLNIK, 2003) amortecido. E proponho a improvisação em dança como modo de exercitar a des-evidência, ao se permitir dilatar o sentir quando conhece as matérias pela via sensível.

Com Rolnik (2018) e Bardet (2014) proponho como estratégia de des-evidência do corpo a investigação de uma dança vulnerável, invocando um corpo aberto as relações mais sensíveis do que representativas. Trato da vulnerabilidade como um modo de pensar/fazer dança, através de um retorno ao saber-do-corpo como sugere Rolnik (2018), no sentido de escutar suas sensações e estar aberto ao que o ambiente oferece como possibilidade.

A vulnerabilidade envolve falar da desierarquização do corpo e do espaço, onde há um trabalho experimental do corpo, procurando novos modos de mover não limitados a lógicas dominantes de fazer dança. Também trata de um processo de horizontalização do corpo, estar para as matérias compartilhando um chão comum, baseado no *Quarto plano, ou plano da gravidade, ou do tropeço* de Lepecki (2010). Outros princípios também aparecem como: não virtuosismo, indeterminação e a valorização de uma poética da fisicalidade do corpo, pontos que são tecidos ao longo da história da dança, e que ainda perpetuam e dão sentido para as investigações contemporâneas. Por fim, nesta segunda parte trago a obra “Caminhando” de Lygia Clark, para discutir sobre a des-evidência do corpo e a ativação de um corpo vibrátil a partir da relação com outras materialidades.

A terceira questão pergunta sobre o coisificar, trazendo primeiro uma breve investigação sobre os sinais da coisa em dança, olhando para o início da dança moderna e identificando acontecimentos históricos que marcaram a entrada das matérias para a cena, proporcionando e estimulando mudanças nos modos de fazer dança. Ao longo destas pistas da coisa em dança, sublinho pontos que dialogam com a proposta do corpocoisa e também aponto controvérsias, como o pensamento do corpo de maneira plástica, transformando-se com o figurino, porém com o intuito de evidenciar uma qualidade objetal do corpo, refletindo o pensamento moderno, e portanto, mecanicista do corpo.

Trago então a proposta da coisa através do Ingold (2012), evidenciando sua abordagem da coisa como movimento, como vida! A partir desta ideia compreendo dança enquanto espaço vivo de matérias dançantes. E discuto sobre essa abordagem trazendo alguns exemplos de dança com uma escrita das coisas, ou seja, quando as matérias passam a fazer parte das composições como maneiras de estimular o corpo.

Esta inserção das matérias nas criações artísticas proporcionam relações cinestésicas, e colocam o entendimento de objeto em questão. Com isso contraponho o termo objeto e coisa, dialogando com Ingold (2012) e Lepecki (2012c); trazendo minha experiência com a oficina *Working with objects* com o artista Julyen Hamiltom. Ainda sobre a nomenclatura objeto, é tratado também sobre a crítica ao conceito de agência da Teoria ator-rede através de Ingold; trazendo sua abordagem da malha, como um modo de ver as relações e o estar no mundo.

E por fim abordo o termo *thing-power* da pesquisadora Bennett (2010), ao tratar da vibração das matérias, relacionando com minhas experiências práticas como participante de oficinas de improvisação com materiais, como também minhas proposições da oficina *coisas cruas* realizada durante o desenvolvimento desta pesquisa.



1 COMO DESESPETACULARIZAR O CORPO EM DANÇA?

[...] é preciso amar a insignificância, é preciso aprender a amá-la. Aqui, neste parque, diante de nós, olhe, meu amigo, ela está presente em toda a sua evidência, com toda a sua inocência, com toda a sua beleza. (KUNDERA, 2014, p.132)

A pergunta sobre a desespacularização do corpo abre a investigação da proposição do corpocoisa em dança. Esta pergunta parte da provocação de Lepecki⁹ (2010) quando ele propõe um plano de composição em dança chamado “Quinto plano, ou plano da coisa”, sugerindo que o dançarino se agence com a coisa. Este agenciamento trata do corpo que se permite experimentar nas relações, relacionando-se de maneira sensível, zelosa, tendo o cuidado como premissa, e não no sentido utilitário e nem hierárquico, onde uma parte detém poder sobre a outra, mas buscando uma horizontalidade. O que coloca em questão a composição coreográfica, pois esta não é compreendida somente como movimento do corpo, enquanto o corpo também não é entendido como reproduzidor de um vocabulário pronto de dança.

Então a partir desta pergunta, tanto o fazer dança quanto o corpo são colocados em questão, afastando-se de crenças já consolidadas sobre o que é dança ou como “tem que ser” um corpo que dança. Abrindo o pensamento para uma dança que é menos liderada pelo corpo e mais disponível para as coerências coreográficas organizadas a partir de encontros. Por isso, trago esta primeira reflexão guiada por um olhar sobre a relação entre dança e escrita abrindo a discussão da presença e a produção de sentido em dança.

Presença e sentido são pontos importantes para a proposição de um corpocoisa, pois diz sobre a materialidade da dança e sua configuração como linguagem artística. E para desenvolver esta discussão e investigação de um estado de coisa ao dançar trago um olhar sobre a improvisação em dança, compreendendo que este modo de fazer dança evidencia a relação entre dança e escrita, presença e sentido.

⁹ André Lepecki – Escritor, crítico, dramaturgo, curador, pesquisador na área de estudos da performance. Professor no Departamento de Estudos da Performance na Tisch School of the arts na New York University.

Desta maneira, proponho olhar para a improvisação em dança como poética de existência, onde corpos e coisas se reinventam nas relações, existir sendo, no agora, enquanto possibilidade. Quando nos colocamos em estado improvisatório não sabemos o que vai ocorrer, não temos um fim, temos apenas o tecido das presenças que dão liga e sustentam as relações. Lançar-se no jogo do improviso é colocar nossa existência em questão, abrindo nossa subjetividade para a pergunta e permitindo o estranhamento sobre quem somos.

Duvidar, são menos certezas e mais perguntas, a improvisação é um terreno fértil para isso, pois lida-se com possibilidades, com um jogo das referências do mundo, perdendo as significações fixas e pré-definidas e brincando com as convenções, com o que se pensa o que pode ser dança, com o que se pensa que o pode ser o corpo. Com isso podemos perder um pouco nossas certezas e perder o chão - embora não seja tão simples assim - mas vejo como oportunidade para questionar o que estamos fazendo e com isso amar a insignificância¹⁰, usando-a como alavanca de experimentação e criação.

...criar uma dança em significância...

É possível uma dança insignificante? O corpo pode ser insignificante? A coisa é insignificante? Como a lógica insignificante do corpo implica no fazer dança? Seria preciso desistir do corpo espetacular? O que é esta desistência? Desistência do objetivo a ser alcançado, e ser no enquanto há movimento pedindo passagem, e ser no enquanto se é movido pelo acontecimento, compor uma dança com o que aparentemente é julgado insignificante, e assim criar uma dança *em significância*, é assim que proponho investigar um corpocoisa através da improvisação em dança. E para isso retomo a primeira pergunta: Como desespetacularizar o corpo em dança?

¹⁰ A ideia de insignificância abordada aqui trata do termo não como ausência de sentido, mas como um modo de ver a importância de vários elementos ao mesmo tempo, sem que um seja mais importante do que o outro. Amar então o que comumente não é considerado central, importante, dar valor ao pequeno, ao quase imperceptível. No caso da improvisação em dança, a noção de insignificância diz sobre considerar as coisas que não são corpo, tão importantes e possíveis de criação de sentido quanto o corpo, e com isso, saber do corpo não como elemento central, mas como parte de um conjunto, em relação.

1.1 SOBRE ESPETACULARIZAÇÃO DO CORPO EM DANÇA

A ideia que trago de espetacularização é baseada numa lógica tradicional de coreografia¹¹, onde o corpo é centralizado, reproduzidor de passos previamente estipulados e contínuo, buscando uma excelente execução, predominando o virtuosismo e o exibicionismo de sua própria imagem. Este corpo espetacularizado parte de uma lógica hegemônica de pensar/fazer dança, a lógica tradicional coreográfica, que integra a tradição da dança tanto em seus modos de criação como de fruição. Trago o termo coreografia a partir de Lepecki (2006;2012c) através de sua compreensão da coreografia como dispositivo de controle¹² e da característica desta como movimento contínuo dos corpos de acordo com o projeto da modernidade.

Historicamente o termo coreografia aparece no final dos séculos XVI e XVII através dos tratados *Orchésographie* por Thoinot Arbeau¹³ e *La choreographie* por Raoul Feuillet¹⁴, como modo de escrever e organizar as danças renascentistas. Segundo Lepecki (2008) este termo indica um novo modo de compreender e praticar

¹¹ Entende-se por lógica tradicional coreográfica, a abordagem contextualizada do termo coreografia, num tempo histórico pré Noverre e suas *Letters sur la dance*. O termo coreografia não é estanque, vem se transformando e reconfigurando os seus modos de fazer e compor dança, como veremos mais adiante quando trato da escrita em dança como experiência, e da improvisação como composição imediata coreográfica.

¹² A compreensão de dispositivo adotada por Lepecki (2012b) 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).

¹³ Thoinot Arbeau (1519-1595); pseudônimo do padre francês Jehan Thabourot; também coreógrafo, teórico, compositor. Um dos precursores da notação coreográfica, autor do renomado manuscrito *Orchésographie*, publicado em 1588, um tratado sobre danças sociais da França Renascentista do final do século XVI. *Orchésographie* é escrita em forma de diálogo com seu discípulo “imaginário” Capriol, colocando a dança como uma benção divina que o homem traduz em movimento.

¹⁴ Raoul Feuillet (1653 – 1710) – coreógrafo, e teórico francês. Autor do tratado *La Choreographie*, publicado em 1700, sendo um dos primeiros a elaborar um tratado metodológico. Acredita-se que Feuillet empregava um sistema criado por Beauchamps (o codificador das cinco posições do ballet clássico).

dança que acompanha e reflete a aceleração histórica do projeto da modernidade. Lepecki (2006) chama atenção para o termo coreografia como uma criação do início da modernidade, uma tecnologia que cria um corpo disciplinado para mover de acordo com os comandos da escrita. Além da obediência de movimentos escritos previamente, outro ponto destacado por Lepecki é a ênfase na continuidade dos movimentos fundamentado na proposta do filósofo Peter Sloterdijk¹⁵ de que a modernidade é um projeto cinético, estas características estruturam subjetividades que estão para o movimento, no sentido de obediência e de necessidade de um mover constante, estas noções compõe uma tradição da dança, uma marca que ainda nos acompanha e assombra corpos contemporâneos quando se colocam em movimento.

Enquanto o projeto cinético da modernidade se torna a ontologia da modernidade (sua realidade inescapável, sua verdade fundamental), então o projeto da dança Ocidental torna-se mais e mais alinhada com a produção e exibição de um corpo e de uma subjetividade ajustada para realizar essa motilidade imparável. (LEPECKI, 2006, p.3, tradução nossa)¹⁶

Espetacularização então é sobre um modo de fazer dança pautado na lógica tradicional coreográfica, onde o corpo é centralizado e dominado pelo movimento escrito, uma dança escrita previamente e que privilegia o estar em movimento contínuo. Corpo, movimento e escrita formam uma tríade que tanto retrata como regula o fazer dança, constituindo duas principais dimensões: da presença e do sentido. A dança como linguagem artística é herdeira da tradição coreográfica, logo da escrita do movimento do corpo, onde os passos de dança se equivalem a significados

¹⁵ 'German philosopher Peter Sloterdijk proposed that modernity's project is fundamentally Kinect: "ontologically, modernity is a pure being-toward-movement" (Sloterdijk 2000b:36). Dance accesses modernity by its increased ontological alignment with movement as the spectacle of modernity's being. Writing on Baroque dance, particularly as performed by the body of the Sun King, Louis XIV, Mark Franco notes how the performance of choreography is first of all a performance centered on the display of a disciplined body performing the spectacle of its own capacity to be set into motion [...]' (LEPECKI, 2006, p.7).

¹⁶ No original: "As the kinect project of modernity becomes modernity's ontology (its inescapable reality, its foundation truth), so the project of Western dance becomes more and more aligned with the production and display of a body and a subjectivity fit to perform this unstoppable motility." (LEPECKI, 2006, p.3).

prévios, prevalecendo uma narrativa a ser comunicada e com o intuito de ser interpretada.

A tradição espetacular do corpo, portanto, diz sobre a relação entre escrita e dança, prevalecendo a noção de escrita como interpretação do movimento, sendo que os corpos serviriam como meros meios para comunicar uma narrativa prévia. Desta maneira prevalece uma relação hermenêutica com a dança como linguagem artística, de acordo com Gumbrecht¹⁷ (2010) a relação interpretativa com objetos culturais é predominante e advém da tradição do modernismo onde investia-se na visão de mundo metafísica¹⁸. Visão esta que reforça uma separação entre sujeito e objeto, colocando o ser humano¹⁹ como um observador fora do mundo, compreendendo os fenômenos como superfície a ser interpretada.

A interpretação do mundo começa a ser entendida como uma produção ativa de conhecimento acerca do mundo: é vista, acima de tudo, como algo que “extrai sentidos inerentes” dos objetos do mundo – nesse aspecto está o passo decisivo em direção à modernidade. (GUMBRECHT, 2010, p.48)

O corpo visto por este viés, de uma dança sujeita a interpretação e de uma escrita prévia reguladora dos movimentos, atua como um reproduzidor de sentidos, representando algo *a priori*, sem levar em conta a presença do corpo enquanto produtor de conhecimento. E a dança fica refém de um vocabulário coreográfico prevalecendo a relação semântica. Trata-se então de um modelo a ser seguido que busca corpos padronizados, controlados e sem aberturas para o acontecimento, isto é, para coerências coreográficas que se organizam no fazer, permitindo espaços para as manifestações das presenças dos corpos e a configuração de uma dança a partir das relações e não de uma obediência.

¹⁷ Hans Ulrich Gumbrecht– Teórico alemão, das áreas da filosofia, literatura, história cultural, professor de literatura comparada na Stanford University.

¹⁸ ““Metafísica” refere-se a uma atitude, quer cotidiana, quer acadêmica, que atribui ao sentido dos fenômenos um valor mais elevado do que à sua presença material; a palavra aponta, por isso, para uma perspectiva do mundo que pretende sempre “ir além” (ou “ficar aquém”) daquilo que é “físico”. (GUMBRECHT, 2010, p.14).

¹⁹ Escolho o termo “humano” para se referir a todo corpo humano existente, ao invés de usar o termo “homem”, como usualmente somos todos referidos.

A compreensão do termo coreografia nos revela então que esta é uma invenção da modernidade e que tanto aponta para uma necessidade do movimento contínuo, como também para uma relação prioritariamente interpretativa com um objeto cultural. Características estas que fazem parte da estruturação de uma dança pensada na modernidade e que inauguram questões sobre a presença em dança.

1.2 RELAÇÃO ENTRE ESCRITA, DANÇA E PRESENÇA

As concepções tratadas até aqui sobre o termo coreografia dizem sobre a produção da dança renascentista, onde a dança tinha uma função social e se enquadrava mais como um ornamento nos eventos da corte. Em 1760 Jean George Noverre²⁰ publica “As Cartas Sobre Dança” reivindicando uma reformulação da dança francesa que, segundo dos Santos²¹ (2016), provocou uma tensão entre técnica e expressividade, cópia e inventividade, racionalidade e emoção, e valorizou a dança como arte autônoma, não a considerando como um ornamento ou uma arte meramente imitativa. Segundo Hercoles²² (2005) estas cartas atuam como um manifesto, um ato de contestação ao que vinha sendo produzido até então em produções de palco e publicações, afirmando a autora que estas produções “[...] veiculavam a idéia de que para se dançar bastava aprender como executar precisamente passos já codificados.” (HERCOLES, 2005, p.52).

Noverre abre caminhos para a crítica sobre a lógica de escrita e movimento de maneira isomórfica, ou seja, de um para o outro sem alterações, propagando uma intenção de fixar a dança apreendendo-a através da escrita e do dançarino como um

²⁰ Jean George Noverre (1727 – 1810), francês, bailarino, coreógrafo, maître de ballet, teórico da dança. Destaca-se na história da dança por ter escrito um conjunto de cartas sobre o balé da sua época, as “Letters sur la Danse”. A primeira versão foi editada em 1760 em Stuttgart e Lyon; depois a edição inglesa de 1783 e, quase meio século mais tarde, as de 1804 e 1807, de São Petersburgo e Paris. Noverre é marcado por suas propostas reformadoras da dança clássica, criticando e reivindicando a independência do balé da música e da ópera.

²¹ Airton Ricardo Tomazzoni dos Santos – Doutor em Educação pela UFRGS; Mestre em Ciências da Comunicação pela Universidade do Vale do Rio dos Sinos; Diretor do Centro Municipal de Dança da Prefeitura Municipal de Porto Alegre e coordenador da Escola Livre de Dança.

²² Rosa Maria Hercoles – Doutora e mestre em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP; Professora do curso de Comunicação e Artes do Corpo da PUC-SP desde 2000.

reprodutor de passos. Segundo Lepecki (2017) a relação entre escrita e dança nos tratados de Arbeau e Feuillet era simétrica, onde acreditavam não haver perda ou modificações na passagem de um para o outro. Além disso, havia uma preocupação sobre a perpetuação dos ensinamentos dos mestres de dança, com o desejo de na escrita eternizar corpos e presenças, uma prisão temporal. A coreografia nesta perspectiva retratava um projeto melancólico, e a dança uma manifestação de luto, isto é, dança de corpos que de fato não estão ali. Estas questões evidenciam a problemática sobre a materialidade da dança, materialidade estruturada em efemeridade, sobre a presença que não pode ser apreendida.

Jean-Georges Noverre, um dos fundadores da concepção moderna de coreografia, assim como daquilo que pode ser denominado como teoria da dança, lamentava em 1760 a posição subordinada da dança cênica em relação às outras artes, provocada pela materialidade específica da dança. Na primeira de suas *Lettres sur la Danse et les Ballets* [Cartas Sobre a Dança e Sobre os Balés], Noverre (1983, p. 10) identifica a materialidade da dança como efêmera e lastima sua evanescência nos seguintes termos: “por que os nomes dos *maîtres de ballets* são desconhecidos a nós? Porque esses tipos de trabalho duram apenas por um momento e são esquecidos tão logo imprimem sua produção. (LEPECKI, 2017, p.38)

As cartas de Noverre, segundo Lepecki (2017), indicam o aspecto excessivo do dançar, a dança sempre escapa, transborda, não podendo ser apreendida pela notação. Esta noção do excesso, do que escapa aos olhos, à escrita e à percepção, diz sobre o problema ontológico da dança “[...] aquela de uma presença que ontologicamente resiste e escapa desses limites de codificação e de inscrição como a prisão temporal tenta impor.” (LEPECKI, 2017, p.40).

Uma presença sem limites, impossível de ser apreendida, de acordo com estes aspectos a presença é compreendida de maneira dinâmica, onde se mostra no enquanto acontece e se distingue da ideia de aprisionamento e representação da mesma. A definição de presença é abordada por Gumbrecht (2010) como referente a uma relação espacial, tangível ao corpo, correspondendo a uma experiência sensível e substancial.

A palavra “presença” não se refere (pelo menos, não principalmente) a uma relação temporal. Antes, refere-se a uma relação espacial com

o mundo e seus objetos. Uma coisa “presente” deve ser tangível por mãos humanas – o que implica, inversamente, que pode ter impacto imediato em corpos humanos. (GUMBRECHT, 2010, p.13)

Ao mesmo tempo não se trata de algo fixo, muito pelo contrário, pois Gumbrecht (2010) nos traz o termo **produção de presença**, compreendendo a palavra produção do latim *producere* que significa “trazer para diante”, como o que é trazido para a superfície, indicando então movimento, e a compreensão da presença como sempre em processo de desvelamento, se mostrando de maneira dinâmica e efêmera. Por esse motivo Gumbrecht defende a ideia de efeitos de presença em tensão com efeitos de sentido, isto é, os fenômenos do mundo se constituem tanto de presenças quanto de sentidos, os quais não são fixos, mas fluidos e jogando entre si.

Gumbrecht (2010) afirma haver uma cultura da presença e uma cultura do sentido nos modos de nos relacionarmos com os fenômenos do mundo. A cultura da presença envolve uma dimensão espacial, da matéria que se mostra e que gera na relação com um outro corpo afetações do campo da experiência corpórea, não privilegiando uma relação conceitual, reflexiva. Já a cultura do sentido trata-se de uma estrutura dominante no modo como nos relacionamos com as coisas, uma herança do modernismo prevalecendo a dicotomia entre sujeito e objeto, onde o sujeito se vê separado do mundo que conhece. E, portanto, o conhecimento se dá pela camada conceitual, ou seja, interpretando os acontecimentos em uma estrutura semântica.

Ao dizer que qualquer contato humano com as coisas do mundo contém um componente de sentido e um componente de presença, e que a situação de experiência estética é específica, na medida em que nos permite viver esses dois componentes na sua tensão, não pretendo sugerir que o peso relativo dos dois componentes é sempre igual. Ao contrário, admito que existem distribuições específicas entre o componente de sentido e o componente de presença- que depende da materialidade (isto é, da modalidade mediática) de cada objeto da experiência estética. (GUMBRECHT, 2010, p.138)

Para falar destas duas camadas (presença e sentido) na relação com o corpo Gumbrecht (2010) trata da experiência estética, sendo que neste tipo de experiência é possível analisar e identificar os efeitos de presença. O que o autor coloca como

experiência estética não está apenas no campo das artes, mas trata-se de uma experiência corpórea, algo vivido e que afeta os corpos. Nesta pesquisa, a dança é abordada como linguagem artística e, portanto, como experiência estética onde investigo um estado de corpocoisa ao improvisar. A coisa trata desta experiência do corpo enquanto presença em relação com outras presenças, não exclui os sentidos, mas se abre para a produção dos mesmos a partir dos encontros e não interpretando uma escrita prévia. A improvisação em dança como linguagem artística se constitui das tensões entre efeitos de sentido e efeitos de presença, acredito que é este o jogo que compõe o tecido do improvisar.

Discutir sobre a espetacularização do corpo mexe com as estruturas tradicionais da dança enquanto linguagem artística, envolvendo a relação com a escrita, e esta revela a problemática da presença. As presenças e os sentidos são constituintes da dança, ambas as camadas coexistem e se relacionam em tensão. O que é problematizado por Gumbrecht e criticado por Noverre, é a valorização da relação hermenêutica, limitando a dança a uma busca interpretativa de suas configurações e também representativas, como era usual nos balés de corte e que ainda é perpetuado na fruição e concepção contemporâneas de danças.

A dança teve seu reconhecimento enquanto arte através da escrita, entretanto tratava-se de uma escrita como tentativa de superação da efemeridade, visando uma interpretação de códigos estabelecidos, assim como, a representação de presenças pré-inscritas. Esta abordagem da escrita se contradiz com a visão da dança como arte de uma presença dinâmica e produtiva. Mesmo a dança lidando com sua efemeridade, a escrita proporciona um reconhecimento de seu estatuto de obra: “o risco da evanescência trabalha a dança como espetáculo vivo, e a questão de sua escrita se encontra intimamente com a de seu reconhecimento enquanto arte.” (BARDET,2014, p.147). Segundo Bardet²³ (2014) a dança invoca uma tensão entre inscrição, escrita e conservação, porém trata-se de uma tensão que não pode ser simplificada por uma

²³ Marie Bardet – Doutora em Filosofia pela Universidade Paris 8 e Doutora em Ciências Sociais pela Universidade de Buenos Aires. Atua no campo da filosofia e dança. Ministra seminários de filosofia no Instituto Universitário Nacional das Artes (Argentina).

oposição binária entre o entendimento da escrita como algo fixo e a presença como puro presente.

Este dualismo destacado por Bardet dialoga com Lepecki quando ele aponta os escritos de Arbeau e Feuillet como tentativa de resolver o problema da evanescência da dança. Segundo Lepecki (2017), para Arbeau a escrita funcionava como mandamento arquivado, onde a efemeridade da dança podia ser superada pela escrita.

Colocando-se diante da dança, escrita emerge com a função dupla: ela torna o corpo do dançarino um veículo para o intercâmbio temporal; ela cura o embaraçoso dilema da dança de sempre perder-se assim que performada. (LEPECKI, 2017, p. 39)

Já se via então a percepção da dança como uma arte de autoapagamento, a perda e a condição efêmera era algo que pretendia ser resolvido, o que revela a visão dualista exposta por Bardet (2014). A partir de Noverre com sua identificação do excesso da dança, da impossibilidade de sua apreensão, evidencia-se um novo regime de percepção onde a inscrição é falha, no sentido de conservação de uma presença, e a presença passa a estar para a temporalidade escapando ao controle escópico. Presença então é considerada como fugaz, condenada ao desaparecimento, noção também trazida por Gumbrecht (2010) quando ele fala da presença como efeito, algo que se mostra em movimento de revelação e ocultamento.

A compreensão dualista entre escrita e presença expõe o fracasso tanto de uma quanto de outra para dar conta da complexidade material da dança, o que aponta, segundo Lepecki (2017) para um “[...] novo regime ontolinguístico de sensibilidade que funde movimento e presença como ausência.” (LEPECKI, 2017, p.42). A presença então passa a ser compreendida em sua dinâmica de desaparecimento, destino da dança em se fazer enquanto escapa aos olhos. Por esse motivo, assim como Gumbrecht (2010) analisa a experiência estética como uma oscilação entre efeitos de presença e sentido, a dança enquanto epistemologia pode ser investigada como uma dialética da presença.

Uma proposição da dialética da presença em dança contrapõe e tensiona o diálogo entre escrita e presença, configura abordagens contemporâneas sobre

composição em dança e a discussão de suas presenças. O autoapagamento da dança passa então de algo que precisava ser combatido para uma virada epistemológica.

De um sintoma de inferioridade estética que deve ser “corrigido”, o autoapagamento da dança tem sido recentemente reformulado como um poderoso tropo para novas intervenções teóricas (assim como performativas) em dança e em escritas sobre dança, para além da tradição documental. (LEPECKI, 2017, p.44)

A proposição então é um olhar para a dança enquanto uma presença que se faz ao mesmo tempo em que desaparece, entendendo esta presença em dança como um estado de coisa; coisa porque trata o corpo como uma matéria dançante; coisa porque não tem um sentido pré-definido, mas é aberto a produção do mesmo em relação; coisa porque existe e é passível de ser, em processo de transformação, do campo das possibilidades; coisa não como um conceito, mas como um modo de existir em dança, sendo dança no enquanto acontece, coisa como experiência do corpo em linguagem de dança.

Como então falar da improvisação em dança a partir desta noção de presença e, portanto, de um estado de coisa para improvisar? Quando tocamos nas estruturas tradicionais da dança, como a noção do termo coreografia, o que afeta no fazer dança hoje? Como podemos olhar para a relação entre escrita e dança a partir da experiência do corpo e não da formulação de uma notação coreográfica? E o quê este outro olhar para a escrita interfere no fazer/pensar dança atualmente?

1.3 ESCRITA DO CORPO OU A EXPERIÊNCIA DA LINGUAGEM

A dança existe entre a evanescência e a inscrição, sua obra pode ser pensada como composição em movimento na articulação de uma presença dinâmica (LEPECKI, 2017), tendo em vista que esta presença passou da perspectiva de uma problemática para uma condição do fazer dança. A compreensão da dinamicidade da presença em dança abriu brechas para pensar a relação entre escrita e dança de maneira dialógica, onde a escrita pode ser vista como composição. Entretanto, longe de querer resolver o problema da existência da dança no paradoxo entre escrita e presença, a investigação

em torno deste tema abre para mais perguntas: “O que será escrito, sobre o que se fundamentará a escrita? Quem ou o quê compõe?” (BARDET, 2014, p.151), estas são questões que atravessam o campo da coreografia, e lembremos com Lepecki (2017) que a dança não pode ser pensada sem a escrita, ela é o cerne da questão da presença em dança, então escrita e presença formam um imbróglio e uma problemática que alimentam e materializam a obra da dança.

A dança como linguagem, portanto, como escrita, produção de sentidos e dizeres, evidencia o corpo em comunicação, por meio do movimento no presente, no entrelaçamento de suas memórias e percepções. Noções estas que contrapõem, como vimos anteriormente, a escrita engessada em dança, com caráter narrativo e representacional. A abordagem contemporânea de dança enquanto linguagem, contempla a noção de uma dança performativa, onde o assunto é elaborado, problematizado e comunicado no fazer, um fazer-dizer (SETENTA, 2008), e propõe-se também compreender este dizer como escrita do corpo.

O conceito de performatividade²⁴ é trazido aqui através de Setenta²⁵ (2008), em sua pesquisa intitulada “O fazer-dizer do corpo”. Ela propõe um olhar para o corpo que no ato de dançar produz os sentidos desta dança, contrapondo também a ideia tradicional de uma dança que representa um assunto fora dela. Desta maneira, o corpo é visto como linguagem, que em relação e articulação com suas memórias e conexões de um momento presente, produz dizeres. Os saberes e dizeres da dança, pensada desta maneira, incluem as incertezas, o não-saber, ou seja, imprevistos e imprevisibilidades. A dança passa de um estatuto de representação para performatividade, considerando a experiência do corpo na elaboração do seu dizer, o que podemos entender também como sua escrita de maneira performativa quando pensamos na dança como uma escrita em composição.

²⁴ Setenta (2008) aborda o conceito de performatividade através 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.

²⁵ Jussara Sobreira Setenta – Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUCSP; Mestre em Artes Cênicas pela UFBA; Professora do Programa de Pós-Graduação em Dança da UFBA.

Na dança o corpo deve estar cuidado em sua inteireza, exposto em seus estados transitórios e circunstanciais. Pensar o corpo que dança na performatividade é desconectar-se da idéia de corpo com formas definidas por molduras pré-esquemáticas, que vai dançar organizando criativamente os materiais que já conhece. O corpo performático é um corpo em estado de “definição” contínua – vai realizar definições provisórias e problematizadas em espaços de distúrbio. No trabalho com a performatividade, a dança contemporânea vai se manter em um processo contínuo de reconfigurar-se. Em vez de produzir um traço próprio – identificado por técnicas sistematizadas, como na modernidade – vai produzir inúmeros traços e reconfigurá-los logo adiante. Troca-se uma ação de perpetuar pela ação de transformar. (SETENTA, 2008, p.85)

Vejo a improvisação em dança como prática que desafia e inventa caminhos possíveis de colocar em evidência a problemática da escrita e presença, através da abordagem do fazer-dizer. Pois, a escrita performativa trata de uma composição de sentidos no fazer, materializando-se e desaparecendo a cada nova ação. A improvisação é, portanto, um processo coreográfico, uma composição da escrita do corpo em curso.

[...] seria necessário que se repensasse para cada um “o que é a composição” e “o que é a escrita”. Visto que tudo se escreve, mesmo o improvisado é da escrita já que é da composição instantânea e já se está na escrita. A partir do momento em que existe linguagem, existe escrita. (TOUZE, apud BARDET, 2014, p.152)

A visão da dança como fazer-dizer é um reflexo da virada ontológica da dança abordada anteriormente por Lepecki (2017), pois é a própria presença que se inscreve no ato de dançar. Esta é uma perspectiva que interessa para a proposição de um corpocoisa que não representa mais algo de fora dele, mas instaura sentidos em processos de relação. A proposição de escrita do corpo desvia da noção da coreografia como tecnologia de perpetuação e se abre para a noção de transformação como afirma Setenta (2008). Sendo assim, propor uma dialética entre presença e escrita tem relação com uma desespetacularização do corpo, pois a tradição da dança é colocada em questão. E acredito que através da improvisação em dança pode ser evidenciado essa dialética, pois a improvisação é uma linguagem que evidencia o jogo entre

presenças e produções de sentidos no tempo de seu acontecimento, desvinculando a dança de um fazer pautado na representação.

A representação concerne à reprodução de algo já pronto, como um sentido instituído ou algum símbolo, trata-se de uma substituição, como estando no lugar de. Se pensarmos na palavra (re)representação pode ser também um apresentar de novo, mostrar algo que já existe. Nesse sentido, a escrita em dança ou a dança como linguagem como tradicionalmente foi pensado, condiz com esta leitura do verbo representar. Diante disso entendo que a dança de fato representava uma notação coreográfica, e como vimos, a intenção desta escrita prévia era substituir e preservar as presenças dos corpos, e com isso a materialidade da dança.

Com a virada epistemológica e uma compreensão da dança como uma presença dinâmica que se esvai, a escrita e, portanto, a dança enquanto linguagem passa a ser problematizada como experiência. A aceitação da presença enquanto ausência, e com isso o corpo em constante transformação e invenção de si enquanto dança, abre brecha para um olhar a dança como produção de sentidos, compreendendo o corpo sempre em via de tornar-se e a linguagem como experiência, se distanciando de um entendimento mais comum sobre a linguagem, como nos diz Fogel²⁶ (2017):

Em geral, ao se falar linguagem, pensa-se esta sempre como uma ação do homem (o homem fala) e em questão sempre estão comunicação e expressão. Comunicação e expressão de ideias, de impressões, de sentimentos. No dicionário se lê: “linguagem é qualquer meio sistemático de comunicar (e/ou expressar) ideias e sentimentos através de signos convencionais, sonoros, gráficos gestuais”. Ou ainda: linguagem “é qualquer sistema de símbolos ou sinais ou objetos instituídos como signos” e que assim vão “comunicar, expressar, exprimir. (FOGEL,2017, p.32)

Fogel (2017) fala da linguagem como um desaprendizado do símbolo ou como experiência. A linguagem como símbolo trata, como já vimos, de uma representação, o símbolo não diz o que é, mas simboliza um algo fora dele. Já uma experiência da linguagem é constituída enquanto acontecimento, existência, a palavra se fazendo em

²⁶ Gilvan Luiz Fogel – Doutor em filosofia pela UFRJ; Mestrado em Filosofia pela UFRJ; Professor titular da UFRJ; Trabalha com filosofia alemã contemporânea, trabalhando a relação entre filosofia e literatura.

presença. Este modo de ser da linguagem, como experiência, pode ser visto através da linguagem poética. Fogel baseia suas argumentações através do filósofo Heidegger, com sua visão sobre o que é a linguagem; e também do poeta Alberto Caeiro²⁷, argumentando que a poesia de Caeiro concretiza uma experiência da linguagem, para este autor a palavra poética não é evocação da coisa ausente, mas a própria coisa, a própria presença.

Uma escrita em estado de dança, uma dança em estado de escrita, é dessa maneira que compreendendo a improvisação em dança, como experiência da linguagem, onde o corpo dança suas sensações, no trânsito de informações recebidas e comunicadas sobre seus estados e percepções, sendo que ao mesmo tempo em que lê o mundo que o compõe, é lido pelos entes externos a ele. Logo no início desta primeira questão, pergunto sobre a possibilidade de uma dança insignificante, com a intenção de tanto retirar o corpo de uma hipervalorização, como também propor um distanciamento da dança como representação de um assunto exterior a ela. Entretanto, a ideia de uma dança insignificante não exclui os sentidos propriamente ditos, mas abre para a possibilidade de formação de sentidos no fazer, significação dinâmica que escapa a apreensões lógicas, pré-determinadas e fixadas, uma linguagem poética.

Poesia e poético estarão falando da índole, da cunhagem e da linguagem fundadora, instauradora – de toda linguagem que, em dizendo e porque dizendo desde e como experiência, mostra, torna visível ou faz aparecer e, assim, funda, realiza. Isso é realmente poética, poiésis. (FOGEL, 2017, p.9)

Dudude é artista da dança, improvisa invocando um coisificar, ampliando as percepções do corpo e do espaço no fazer, convida para um olhar atento das memórias do lugar, como também a possibilidade de dançar juntos, num coletivo de todas as matérias existentes, sendo estas humanas ou não, e então configura-se uma dança a partir de uma atenção diferenciada. Tive a oportunidade de passar uma semana em seu ateliê estudando improvisação em dança, e nesses dias fizemos várias práticas relacionadas a um olhar mais aguçado para coisas e pessoas através de

²⁷ Um dos heterônimos do poeta português Fernando Pessoa.

sessões de improvisação, exercitando a composição instantânea e em conjunto. Durante nossos estudos sempre houve uma relação entre escrita e dança, tanto no sentido literal de palavras no papel, quanto performativo de uma escrita do corpo no espaço em improvisação, inscrevendo nossas memórias e percepções do instante.

Um dos exercícios foi escrever numa folha de papel de maneira fluída tudo que vinha no momento, sem planejar ou se preocupar com uma lógica comum e narrativa, mas deixar a escrita fluir de acordo com as percepções do instante. Éramos em torno de sete pessoas sentadas em círculo em um lugar aberto, no meio da natureza, já estávamos a alguns dias fazendo um trabalho de abrir as sensações para este lugar, permitindo que as coisas deste espaço nos visitassem, no exercício de ser convidado para mover. A escrita estava conectada com as presenças deste lugar, os insetos, as árvores, o vento, o cachorro, as danças que já havíamos composto juntos, tudo o que vivemos e o que estava sendo vivido naquele momento fazia parte desta escrita, e o texto que ia se configurando era compreendido como uma dança improvisada.

Lemos nossos textos um para o outro, como quando mostramos nossas danças para alguém. Esta proposição mostrou uma configuração poética das palavras, revelando percepções sensíveis daquele espaço, dando existência ao que usualmente parecia insignificante. Percebo assim que a mesma lógica usada para esta escrita em fluxo, que trata de um olhar poético para o espaço sem se preocupar em criar uma narrativa compreensível, no sentido mais usual, mas sim em brincar com as percepções e as palavras dando existência ao que toca o corpo, é também o que estrutura e faz a improvisação em dança. Quando improvisamos sem nos preocupar em demonstrar algo, mas a partir do que nos convida a mover, jogando com as percepções e os significados das coisas, criamos com a dança uma escrita poética. Penso então a improvisação em dança como escrita poética que amolece as palavras possibilitando sentidos corporificados e corpos com sentidos dançados.

Poesia e dança

Dança e poesia

Uma combinada com a outra? É pode ser...

Quando dançamos, o corpo desenha uma poesia no ar. Um monte de hieróglifos, de riscos e de rabiscos.

Quando escrevemos alguma coisa livre no papel,

aparece uma sensação, uma emoção, uma coisa, ou um nada não.

Algo com sentidos, “dessentidos”, em que uma linha reta pode virar uma bola de futebol, e o céu aparecer no meio de minha boca. Penso: pode ser poesia. Imaginação imagina, cria coisas, cria poesia, cria dança, cria mundo, faz viver o simples. (DUDUDE, 2019, p.23)

A improvisação em dança segue a mesma lógica de uma escrita em fluxo. Sem planejar como vamos nos mover entramos na composição a partir de estímulos momentâneos em diálogo com a memória do corpo. Quando produzimos uma dança em improvisação elaboramos composições a partir de elementos conhecidos no encontro com o inesperado, lidamos com aprendizados passados e com um aprender novos caminhos e modos de mover. Existem referências, não se tratando de um corpo totalmente livre, mas são móveis, fluidas, indicam pontos de partida e nunca um lugar de chegada. O ideal é perdê-las no tecido do que é possível do acontecer.

É possível pensar/olhar para a improvisação também como uma festa! A festa das coisas ou a festa das insignificâncias. Fogel (2017) utiliza esta metáfora para dizer primeiro sobre a linguagem que é descompromissada, ou seja, sem um compromisso, objetivo, uma função, mas importando a sua aparição enquanto existência, realização, onde o corpo não é um agente, nem externo a linguagem, mas uma passagem. Um corpo que se deixa ser atravessado pela linguagem e que é a própria linguagem, corpos que se encontram, linguagem que se faz no momento a partir das relações e sem um fim específico, como uma festa. Quando você vai a uma festa não tem uma meta específica, apenas estar ali num mesmo tempo e espaço em relação com outras presenças. Esta visão da linguagem se aproxima com a concepção de Gumbrecht (2010) sobre a cultura da presença que possibilita um modo de estar possível de apreciar e sentir as presenças, sem a procura de um significado específico. Sendo assim podemos compreender a linguagem, a dança como a festa do acontecimento, onde é possível se abrir para os efeitos das presenças.

...a dança como a festa do acontecimento, onde é possível se abrir para os efeitos das presenças...

Fogel (2017) traz a visão da linguagem a partir da compreensão de Heidegger de que a linguagem fala. Esta afirmação trata de um olhar para a linguagem a partir dela mesma, sendo que a linguagem é um modo de ser, ela manifesta ser, nomeia aquilo que é sendo tal coisa. E o corpo neste sentido não é o autor da linguagem, mas já inserido na linguagem. Desta maneira ele fala da linguagem como transcendência, no sentido de meio, elemento, circunstância, sendo a linguagem o meio do humano, assim como a água é o elemento do peixe.

O homem, enquanto à escuta e à espera, faz-se o destinatário (e não o autor, o sujeito) do sentido e é assim, como destinatário, que ele é lugar e hora de sentido, de linguagem, enfim, de todo e qualquer real possível. Se se trata de uma festa – e é! -, o homem, aí, não é o dono da festa, o anfitrião, mas conviva, convidado. Só convidado. Anfitrião – nem não há! Ninguém e nenhum promovem. É de graça. Totalmente de graça. Realmente, *boca livre*...! (FOGEL, 2017, p.42)

A experiência da linguagem então envolve a escuta da linguagem, o deixar ela falar, segundo Fogel (2017) é uma “[...] atitude de sintonizar-se e sincronizar-se com o sentido, que é o tônus, a força, e o tempo, o ritmo, a cadência de exposição do próprio sentido, da própria linguagem.” (FOGEL, 2017, p.42). Sintonizar também é o termo utilizado pela artista Lisa Nelson²⁸ com relação ao corpo em processo de improvisação em dança. Nelson trabalha a improvisação a partir dos *tunning scores*, que são jogos, partituras, modos de se sintonizar com o espaço e suas presenças. Em 2019, participei de um workshop²⁹ com Lisa Nelson na UFBA, foi um trabalho intenso de sensibilização da percepção do corpo em composição com tudo e todos convivendo em um mesmo espaço.

Éramos estimulados a nos mover a partir do olhar tanto dos olhos, no sentido de realmente ver o espaço, como também olhar através do corpo todo e do toque,

²⁸ Lisa Nelson (1949 – EUA), é improvisadora, coreógrafa, vídeo-maker. Estudou na Julliard School na década de 60, e nos anos 70 se interessou por diferentes abordagens da improvisação em dança, em 1973 Nelson deu início a investigações de dança e vídeo desenvolvendo princípios de composição chamados “*tunning scores*”. Em 1974 fez parcerias importantes com artistas como Steve Paxton e Nancy Stark Smith, investigando o contato improvisação. Nelson também é reconhecida pelos editoriais do *Journal Contact Quartely*.

²⁹ *Workshop “Tuning scores laboratory: Composition and the sense of imagination”* com Lisa Nelson, realizado no grupo de extensão Corpolumen: redes de estudo do corpo, imagem e criação em dança, organizado pela Prof.^a Dra. Daniela Guimarães e Prof.^a Me. Clara Trigo.

estes últimos com os olhos fechados para estimular outras vias sensoriais. Lisa Nelson nos orientava a perceber a fisicalidade do espaço, dos corpos presentes e os modos de composições entre as presenças.

Não havia intenção em fazer nada além do que já se configurava nos encontros, Lisa Nelson chamava atenção para o acontecimento da dança, as coerências coreográficas que apareciam no fazer. Uma das propostas que focava para isso era a improvisação com trios: três pessoas se colocavam no espaço e quando encontravam um lugar para começar a dançar fechavam os olhos e improvisavam uma dança em coletivo. A proposição era para que dançássemos de maneira uníssona de olhos fechados, isto provocava uma escuta fina para o espaço e os outros corpos, esta proposta de improvisação exercitava a escuta da linguagem. Quando nos propomos a improvisar, ainda mais de olhos fechados e em coletivo, não sabemos o que vai acontecer, a dança vai se configurando a partir de um se deixar para a linguagem.

A ideia de sintonizar com o espaço e suas presenças trata então da dança como experiência da linguagem, estando para a irrupção dos movimentos. Desta maneira, improvisar não se trata de um planejamento prévio, no sentido de ter um fim, mas de um pensamento em curso, pensar o que se faz fazendo, um pensamento em experiência.

Segundo Fogel (2017) o pensar não é entendido como faculdade de representação, não se trata de formular conceitos, nem uma organização lógica de conceitos e representações. O pensar se dá então a partir da escuta e como escuta. Este modo de abordar o pensar não se refere a uma passividade, mas de uma escuta que participa, sendo que ao escutar o corpo faz parte, pertence ao acontecimento. Esta reflexão se concretiza na improvisação em dança, a partir deste modo de abordar o corpo como uma coisa em relação, pois a coisa não formula pré-conceitos, ela é a relação, sendo a partir do que se propõe no momento. Assim é proposto pensar a improvisação, assim se propõe pensar o corpo improvisador.

Pensar, assim, como já se disse, não é estruturar, constituir, objetivar, mas tão só testemunhar, ou seja, tão só dizer e assim celebrar e aquiescer à própria gênese de seu pertencimento, de sua participação. É isso propriamente o deixar ser. Pensar, assim, é, desde e como escuta, falar, dizer, mostrar e, então, celebrar o

elemento, pois em última ou primeiríssima instância, é desde e como participação e dizer do elemento (do ser) que gênese se faz, se dá ou acontece. (FOGEL, 2017, p.24)

Como disse Dudude “O poeta e o dançarino têm uma coisa muito forte em comum: o desapego.” (DUDUDE, 2019, p.25), para improvisar é preciso desapegar tanto do passado como do planejamento e de um objetivo a ser alcançado, pois a improvisação lida com o agora, o instante das relações. Desapego também de uma organização lógica e conceitual das coisas do mundo, tratando tudo em seus sentidos pré-definidos e funcionais, o que culturalmente é o que lidera nossa experiência com o mundo. Por isso se propõe o exercício da relação entre presenças, do corpocoisa aberto a possibilidade de ser com o outro, um improvisador envolvido numa dança instantânea enquanto experiência da linguagem, porque, novamente afirmo, não é sobre a exclusão dos sentidos, mas de se abrir as produções dos mesmos durante as relações.

A improvisação enquanto experiência da linguagem diz sobre o corpo em estado de atenção, estando ao mesmo tempo alerta e receptivo para o que nos acontece, ou seja, para a experiência. A noção de experiência é abordada nesta pesquisa com Larrosa³⁰ (2019) ao falar da experiência como o que **nos** acontece e não o quê acontece, ou seja, a experiência envolve o corpo, é um acontecimento subjetivo, singular.

A experiência, de acordo com Larrosa (2019), requer tempo, escuta, silêncio, suspensão, um modo de estar para o acontecimento, sendo que vejo também estes elementos como fundamentais quando falamos de improvisação em dança. A proposição de um corpocoisa trata do exercício destes elementos, pois a coisa diz sobre uma matéria que se faz existente a partir do encontro.

Larrosa (2019) também fala de alguns elementos que dificultam ou não possibilitam a experiência, como o excesso de informação, de trabalho e de opinião. Excessos estes que expõe a realidade do sujeito moderno em um mundo quase

³⁰ Jorge Larrosa – Professor de Filosofia da Educação na Universidade de Barcelona; Licenciado em Pedagogia e em Filosofia; Doutor em Pedagogia.

incapaz de pausa e escuta, e digo quase porque há buscas por brechas e esta pesquisa é uma tentativa disso. Os excessos refletem uma necessidade de consumo de informações, de falar automaticamente, distraidamente, tagarelamente impossibilitando a escuta da linguagem, isto é, sua própria experiência. Nossa incapacidade de silêncio e hiperatividade revela uma sociedade cinética, como nos alertou anteriormente Lepecki (2006), reféns de um movimento sem experiência, conduzindo o corpo a uma centralização e espetacularização sem fim.

A experiência, a impossibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar; parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-lhe nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço. (LARROSA, 2019, p.25)

Penso no corpocoisa enquanto experiência. Desta maneira o improvisador se torna o sujeito da experiência, e como nos diz Larrosa (2019), um sujeito que cultiva a atenção e se dispõe para a arte do encontro, um sujeito passional. Para Larrosa, a experiência é pensada não a partir da ação, mas a partir da paixão, isto é, como um padecimento dominado pelo objeto amado, um sujeito paciente e não agente. Paciência para o acontecer, se deixando ser, suspendendo a vontade de agir para além do que já está se dando, ocorrendo.

E isso significa pensar a experiência não a partir da ação e sim a partir da paixão, a partir de uma reflexão do sujeito sobre si mesmo do ponto de vista da paixão. O sujeito da experiência não é, em primeiro lugar, um sujeito ativo, e sim um sujeito passional, receptivo, aberto, exposto. O que não quer dizer que seja passivo, inativo: da paixão também se desprende uma epistemologia e uma ética, talvez inclusive uma política, certamente uma pedagogia. Mas se trata de manter sempre na experiência esse princípio de receptividade, de abertura, de disponibilidade, esse princípio de paixão, que é o que faz com que, na experiência, o que se descobre é a própria fragilidade, a própria vulnerabilidade, a própria ignorância, a própria impotência, o que repetidamente escapa ao nosso saber, ao nosso poder e à nossa vontade. (LARROSA, 2019, p.42)

A improvisação como uma experiência passional, onde o corpo se encontra sobre o domínio da dança, é esta a proposição do corpocoisa, um corpo em constante inscrição com o coletivo, um corpo sempre como possibilidade de ser. Diante disto, compreendo que a improvisação em dança abordada como uma escrita do corpo trata das experiências dos corpos no fazer e das relações de significação, ou seja, de como o espaço é percebido, dos estímulos trocados e de como as informações são tecidas. Trata-se de um pensamento mais solto, disponível ao jogo das significações e abertura para o estranhamento. Os corpos que dançam com base nesse entendimento, não compõe a partir de recursos externos, mas de recursos qualitativos dos indivíduos, entrelaçando dentro e fora agindo a partir da escuta ao mesmo tempo em que se permite ser movido pelo espaço e seus elementos. Configurando assim a improvisação como uma escrita das matérias, incluindo nesse conjunto humanos e não-humanos.

Segundo Suquet³¹ (2009), Laban³² ao falar da improvisação em dança coloca em questão os saberes adquiridos, os automatismos, pretendendo um esquecimento destes como condição da criação, propondo com isso desfazer hábitos corporais para acessar um estado de receptividade, o que gera uma consciência alterada, um estado de atenção. Fogel (2017) fala deste estado de atenção como uma escrita enquanto interesse, o que se opõe a uma escrita mecânica, automática, onde ocorre uma reprodução automática de regras e símbolos, como alguém que domina as regras da gramática e da sintaxe. Pensando na escrita em dança, este automatismo pode ser visto muitas vezes em composições tradicionais coreográficas e até mesmo em improvisações, onde o corpo apenas reproduz combinações, executando passos conhecidos sem estar atento ao ambiente e nem às informações que o atravessam naquele instante, o que reforça os hábitos corporais assim como um enrijecimento do

³¹ Annie Suquet – Historiadora da dança; Professora, conferencista, pesquisadora na França e Suíça.

³² Rudolf Van Laban (1879-1958), nasceu em Bratislava, então pertencente à Hungria; pesquisador, coreógrafo, artista plástico; é considerado o maior teórico da dança do século XX. Iniciou seus estudos em arquitetura na Escola de Belas Artes de Paris, interessando-se pela relação entre o movimento humano e o espaço que o circunda. Dedicou sua vida ao estudo e sistematização da linguagem do movimento, desenvolvendo o “Labanotation”, onde em 1928 no livro “Kinetographie Laban” ele desenvolve os seus princípios. Laban trouxe uma contribuição significativa para o estudo do movimento, utilizada em diversas linguagens artísticas. Suas teorias sobre o movimento estão entre os fundamentos principais da dança moderna e continua presente nos estudos de dança contemporânea.

sentir. “Escrever, enquanto dimensão, perspectiva ou interesse da/na vida, se refere ao modo de ser, segundo o qual se evidencia e se impõe que o escrever, isto é, o dizer, isto é, a palavra poética, é princípio de realidade” (FOGEL, 2017, p.17).

A escrita com interesse é sobre compor em conjunto com as presenças, produzindo sentidos na relação momentânea, onde é possível escrever/dizer/dançar com os outros. A composição desta dança diz sobre aquilo que ela é/esta, sobre o que é no enquanto está sendo. É uma escrita/dança que cria realidades no sentido de materializar as conexões possíveis de um determinado espaço e tempo, tornando as presenças visíveis. Sendo/dançando o que diz, dizendo/dançando o que é, movimento dançado e improvisado enquanto escrita poética.

*...sendo/dançando o que diz, dizendo/dançando o que é, movimento dançado e improvisado
enquanto escrita poética...*

Palavra poética, de *poiésis*, é a palavra que realmente diz, *mostra, faz visível* alguma coisa. É isso mesmo a sua característica como princípio de realidade, ou seja, uma dinâmica desde a qual e como a qual a realidade se realiza, se faz realidade, ou seja, aparece, se mostra ou se faz visível, como dissemos. Em suma, escrever, assim, aqui e agora, refere-se a um modo de ser que se faz ou se mostra como poética, como um necessário e possível princípio de realidade. Aquele que assim experimenta o escrever, o dizer, este vive no domínio, no âmbito do sem-nome, mas que é do domínio ou o âmbito do *nomeável*, isto é, do poder e precisar nomear, dar nome, dizer para ser, para vir a ser. (FOGEL, 2017, p.17)

A ideia da coisa, de um corpocoisa, tem relação com a existência possível de ser nomeável, algo que virá a ser, e que pode ser de acordo com as possibilidades do momento. O corpocoisa é o que se realiza, se faz existência enquanto dança durante o acontecimento desta, mas como vimos o corpo improvisador só irá se permitir existir no enquanto e como possibilidade de ser aguçando os sentidos, ampliando a percepção e escutando a linguagem.

Laban (*apud* Suquet, 2009), em meados de 1910, afirmava que um dos deveres do bailarino era saber-sentir, pois a vida moderna já se encontrava sob o regime do

instantâneo e não haveria tempo para a experiência se sedimentar; e como disse Larrosa (2019) a falta de tempo promove “[...] um sujeito fabricado e manipulado pelos aparatos da informação e da opinião, um sujeito incapaz de experiência.” (LARROSA, 2019, p.21). Não é à toa que atualmente ainda precisamos falar sobre presença e seus fundamentos como atenção, escuta e experiência, pois ainda impera o regime do instantâneo, da velocidade e numa complexidade maior envolvendo a virtualidade e a vida online. Por isso a importância de fazer da dança uma linguagem poética, tratando sua escrita como “Um exercício de despertar, de constante redespertar. Por fim e melhor, um exercício de constante *desdormir*.” (FOGEL, 2017, p.10).

...exercício de constante desdormir...

Laban desenvolve um estado de “presença-ausência” que o torna permeável a fluxos sensoriais sutis, aos quais reage com todo o seu ser e instantaneamente. Levada as suas consequências últimas, a improvisação abre a porta para uma perturbação proprioceptiva, uma embriaguez cinestésica onde se perdem as referências, reavivando disposições motrizes adormecidas. (SUQUET, 2009, p. 526)

Saber-sentir seria então mais uma estratégia de um corpo desespetacularizado, considerando a espetacularização como uma automatização do corpo, deste visto como instrumento da coreografia, e de um modo de vida cinético e empobrecido de detalhes. O sentir tem relação com a atenção diferenciada, diferente no sentido do tempo esgarçado, de abertura para olhar o que há nisso que vejo, sem procurar primeiro pelos sentidos prévios e significações costumeiras. Trata-se de um sentir que constitui a presença, valoriza a matéria em relação, identificando e se distanciando de hábitos corporais e perceptivos. Talvez possamos desespetacularizar o corpo mobilizando o sentir.

Desta maneira, é possível estar aberto para as possibilidades do momento. Ao exercitar desfazer hábitos corporais nos desorientamos, saímos da rota e perdemos as

referências, sendo esta uma ideia chave para a improvisação enquanto escrita poética, pois as referências não são fixas, pelo contrário, funcionam como chãos móveis compondo-se e recompondo-se no fazer. Perder as referências é interpretado neste estudo como um dos fundamentos da improvisação, onde podemos nos lançar no abismo, na base fluída do jogo da significação.

Onde você está quando você não sabe onde está é um dos lugares mais preciosos oferecidos pela improvisação. Este é um lugar de onde mais direções são possíveis que qualquer outro lugar. Eu chamo este lugar de lacuna. Quanto mais eu improviso, mais sou convencida que é através por meio destas lacunas - dessa suspensão momentânea de pontos de referência- que vem o inesperado e muito procurado material “original”. (SMITH apud ALBRIGHT, 1989 p.47, tradução nossa)³³

Nancy Stark Smith³⁴ propunha uma escrita de dança através de hieróglifos que atuavam como indicadores dos movimentos, mas não como símbolos que dão significado ou ditam um modo de fazer, e sim como uma escrita somática, que reflete em seus desenhos qualidades de movimento, dinâmicas dos espaços e caminhos do mover. Trata-se de uma escrita não representativa, mas que invoca a experiência do corpo na escrita. Alinhando a escrita com a dança, não no sentido tradicional de coreografia, mas ampliando a dança como escrita tanto do movimento do corpo, quanto do movimento dos traços inscritos em papel.

Albright³⁵ (1989) afirma que Smith em suas reflexões sobre o contato improvisação propõe o corpo como “uma fonte de escrita”, solicitando uma ponte

³³ No original: “Where you are when you don’t know where you are is one of the most precious spots offered by improvisation. It is a place from which more directions are possible than anywhere else. I call this place the Gap. The more I improvise, the more I’m convinced that is through the medium of these gaps – this momentary suspension of reference points – that comes the unexpected and much sought after “original” material.”(SMITH apud ALBRIGHT, 1989 p.47)

³⁴ Nancy Stark Smith (1952-2020), norte-americana, improvisadora, professora, editora, escritora; foi primeiro atleta e ginasta, depois estudou e performou dança moderna e pós moderna no início dos anos 70. Graduiu no Oberlin College em dança e escrita. Em 1972 participou de um projeto liderado por Steve Paxton praticando diferentes abordagens de improvisação em dança. Smith dedicou-se ao desenvolvimento do contato improvisação, como dançarina, performer, professora, e também como autora e editora; no fim da década de 70 colaborou com Bonnie Bainbridge Cohen, a fundadora da prática somática Body-Mind Centering, com quem realizou entrevistas, publicadas na Contact Quarterly, revista a qual em 1975 foi co-fundadora, produzindo e co-editando com Lisa Nelson até 2020.

³⁵ Ann Cooper Albright- Professora no Departamento de Dança na Oberlin College.

entre escrita e dança. Ponte esta que foi posta com os primeiros tratados sobre dança, mas refere-se a uma escrita representacional e de certa maneira incorpórea, isto é, uma escrita prévia ao corpo, e que esta ponte entre escrita e dança foi sendo retomada de maneira imbricada, uma escrita corporificada.

A improvisação possibilita a abertura das significações, flexibilidade na construção de sentido pelos diferentes tipos de relação do corpo no espaço, brechas das possibilidades de ser dos entes. A proposição de um corpocoisa trata da percepção aberta do que mais a dança e o corpo podem ser. Perturba relações previstas e impostas, invertendo papéis, desorientando o corpo espetacular, visando um corpo caleidoscópico. Logo, desestrutura um fazer dança pautado na tradição, a qual constitui um sistema de representação onde o foco está num resultado final, no sentido fechado e em narrativas a serem decifradas por um espectador obtendo o corpo como figura central e decodificadora.

A maneira como Smith pensa a escrita e a dança através da produção dos hieróglifos não trata somente de elaborar uma escrita literal baseada numa experiência do corpo, mas também reflete seu modo de ver a dança que valoriza a ação do corpo enquanto escrita, procurando desestruturar o sistema de representação em dança, enfatizando a experiência do corpo via linguagem. Sobre essa experiência cito o Underscore, um sistema de improvisação criado por Smith desde o início dos anos 90, e que foi continuamente se desenvolvendo de acordo com os estudos e práticas de Smith com seus improvisadores. O Underscore é uma estrutura de improvisação que possibilita o corpo transitar por diferentes estados corporais, acontece por um longo período de duração, criando uma espécie de caminho para a investigação de movimentos, contendo princípios que contribuem para uma experiência sensível do corpo com o entorno, com outros corpos e com a gravidade. Underscore é uma estrutura que envolve a improvisação de contato e funciona como um campo maior para a prática da improvisação, constitui-se de pontos de partida para a experiência do corpo em relação, compostos por símbolos gráficos que sugestionam estados de energia sem usar palavras. Smith³⁶ diz que o Underscore é

³⁶ <https://nancystarksmith.com/underscore/>

uma forma de jogar, não uma regra. “Stark Smith vê a escrita como uma forma de “induzir” um estado de ser similar à experiência de dançar.” (ALBRIGHT,1989, p.44, tradução nossa).³⁷

Ainda como representações (embora abstratas e destiladas) de um corpo ou corpos, os hieróglifos são paralelos a muitos dos desejos e questões em jogo na dança do Contato Improvisação. Pois, enquanto hieróglifos são uma forma de improvisação. Expulsos em um momento de imediatismo, inspirados por uma experiência de dança e animados continuamente pelo ato físico de traçá-los no papel, esses desenhos de movimento saltam pela página com uma liberdade raramente vista na escrita. (ALBRIGHT, 1989, p.42, tradução nossa)³⁸



Figura 2: NSS making hieroglyphs at MetaAcademy@Bates (2013)

Fonte: video still © Rachel Boggia & Marlon Barrios Solano

<https://nancystarksmith.com/writings-images/>

³⁷ No original: “Stark Smith sees writing as a way to “induce” a state of being similar to the experience of dancing.” (Albright,1989, p.44).

³⁸ No original: “Yet as representations (however abstracted and distilled) of a body or bodies, the hieroglyphs parallel many of the desires and issues at play in the dancing of Contact Improvisational. For, while the hieroglyphs are a form of improvisation. Spewed out in a moment of immediacy, inspired by an experience of dancing and enlivened continually by the physical act of tracing them on the paper, these movement drawings skip across the page with a freedom seldom seen in writing.” (ALBRIGHT,1989, p.42).

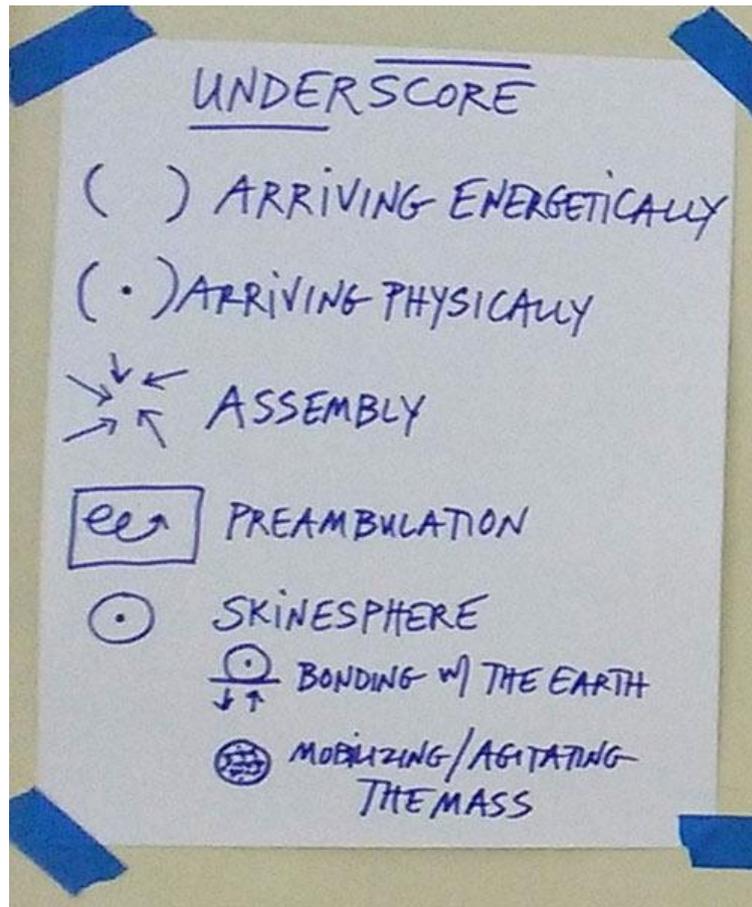


Figura 3: *Underscore*

Fonte: <https://nancystarksmith.com/underscore/>

Para Smith, os hieróglifos são um momento de gesto espontâneo no papel, capturam um estado, ritmo do corpo configurando uma escrita subjetiva. Uma escrita não sobre, mas onde o sentido é ativo, performativo. Uma escrita de/com dança traz para a superfície a presença do corpo enquanto materialidade que se inscreve no fazer, na ação. O corpo material ativo é a própria escrita sendo feita, a improvisação lida diretamente com esse modo de pensar a escrita, e conseqüentemente a presença em dança, porque desafia a representação convencional do corpo, numa escrita que não é sobre ele, mas o engaja.

1.4 IMPROVISAÇÃO: UMA ESCRITA IMEDIATA

Até o momento, vimos que a busca de um corpo-coisa em dança parte da investigação em como desespetacularizar o corpo, sendo que a noção de espetacularização faz parte de uma tradição da dança enquanto coreografia³⁹. A compreensão de coreografia vem se modificando desde suas primeiras aparições, e carrega em seu termo a problemática da presença em dança que envolve a reflexão sobre escrita e a materialidade da dança.

A proposição de uma escrita do corpo não reduz a dança a uma linguagem representativa de um assunto fora dela, mas ativa a experiência corporal como parte constituinte da materialidade da dança e o fazer se torna imprescindível na criação de sentidos. Desta maneira, é importante pensar as relações do corpo, sua percepção e ação no espaço em que atua. A improvisação lida diretamente com as produções de sentidos no fazer e com a dinamicidade da presença, trata-se tanto de escolhas constantes do improvisador, como de se deixar ser escolhido e envolvido pelo acontecimento. Para isso é necessário desistir do controle, tornando o eu insignificante e abrir espaço para improvisar-se também.

Improvisar é certamente escolher se situar em certa imediatez, ou seja, à procura do esvaziamento de uma mediação preexistente da escrita da dança por algumas sequências pré-construídas; porém, nas práticas concretas de improvisação parece poder esboçar-se certa imediatez que não pressupõe nem um livre-arbítrio absoluto, nem uma total transparência de si. As experiências de improvisação passam fundamentalmente pelo enriquecimento de um trabalho sensível de uma temporalidade singular, através, por exemplo, da relação gravitária, e abrem assim alguns caminhos de saída da falsa dicotomia entre liberdade absoluta do instante de improvisação e um suposto determinismo feroz da linha coreográfica. Paradoxo de uma composição imediata, entre os movimentos presentes, que faria nascer, então uma apreensão diversificada e movente de uma subjetividade em devir, mais do que a expressão da autenticidade, da natureza do eu. (BARDET, 2014, p.162)

Bardet (2014) traz uma abordagem da improvisação como composição de uma escrita imediata estando para a temporalidade, à beira de acontecer. Este pensamento

³⁹ Aqui tratando deste termo “coreografia” em seu sentido tradicional.

condiz com a proposição de uma escrita que acontece, isto é, uma experiência da linguagem (FOGEL, 2017), sendo que a improvisação em dança lida com uma escrita que se faz no paradoxo **entre** a fixidez e a liberdade, **entre** o sentido pronto e o por dizer, envolvendo a criação em dança no vazio da significação, como a lacuna (gap) apontado anteriormente por Smith. Este **entre** indica algo que sempre estará para ser, em processo de transformação, onde tanto o improvisador como a dança como um todo são em devir.

A composição, o sentido que surge no agenciamento dos elementos (corporais, dinâmicos, luminosos, textuais etc.), está como sempre já-ali, à flor da pele, à beira de acontecer, sem nunca totalmente acontecer, e sem igualmente ser possível antes de se realizar. (BARDET, 2014, p.158).

Composição, então, é vista de maneira dinâmica, em um presente que não é pré-determinado, mas também não é intacto, puro. A improvisação lida com uma escrita que se compõe no fazer, numa dialética entre o dito e o por dizer, entre a beira de acontecer e o apagamento instantâneo, uma complexidade temporal. O corpocoisa, neste aspecto, trata da - matéria corpo - que se faz existente como dança durante a dança e em experiência da linguagem.

A improvisação compõe dança em sua própria desapareição, permite o corpo se deixar no movimento transformador do eu, de se perceber como matéria dançante em relação. O aspecto relacional faz parte também de um outro modo de tratar o processo coreográfico, isto é, não se tratando apenas da coreografia como uma escrita prévia ao corpo, mas de uma composição que articula o conjunto a partir das relações entre forças e tensões.

Assim, qualquer grupo de pessoas – mesmo se reunidas pelo acaso – é já uma <<composição>> no sentido etimológico, na qual o jogo das afinidades, das contradições, dos contrastes e, sobretudo, das tensões começa a compor antes mesmo que a mínima estrutura de organização se desenhe. Numa trama tão delicada e complexa, é inútil procurar distinguir o essencial do acessório, o incorporado do incorporante. O importante na composição é conferir existência a uma matéria inexistente, encontrar caminhos para o desconhecido e o não criado. (LOUPPE,2012 p.225)

Organizar novas configurações dentro de um escopo previamente familiar é olhar para a composição coreográfica como caminhos para diferenças. É nesse sentido que Manning⁴⁰ (2015) discute sobre a coreografia, a partir dos objetos coreográficos do artista William Forsythe⁴¹. Manning trata da coreografia em seu sentido relacional e situacional, tratando de uma composição de um evento no tempo e dos convites do espaço e seus constituintes para mover junto. Para esta autora o gesto de coreografar idealiza como situamos um lugar, por exemplo, quando organizamos um espaço cotidiano como uma sala de casa, e construímos a oportunidade da diferença quando nos relacionamos de maneira não usual com os objetos desse espaço, “[...] você pode contornar a cadeira, dançar no sofá, dormir sob a televisão” (MANNING, 2015, p.104).

Segundo Manning (2015) os objetos coreográficos são a criação de uma constelação emergente para a experimentação do movimento que alarga a coreografia para além da dança. Desta maneira, tratam-se de obras coreográficas que se distinguem do pensamento tradicional coreográfico e, com isso, o corpo não é o centro, assim como as proposições coreográficas vão além corpo, envolvendo a criação de um espaço comum entre corpos, objetos, sons, espaço, luz etc. Em um ensaio escrito sobre os objetos coreográficos Forsythe discute sobre o que mais pode ser coreografia, para além de uma concepção fechada do termo. Ele afirma que a coreografia vem sendo transformada em cada época, e que reduzi-la a uma definição singular seria não compreender um de seus principais mecanismos: resistir e reconfigurar concepções prévias de suas definições. Forsythe afirma que coreografia e dança são duas práticas distintas, entretanto quando elas se coincidem a coreografia serve de um canal para o desejo da dança. Sendo assim, é comum assumir que o ato coreográfico reside exclusivamente no corpo, porém ele lança a questão: “Mas é

⁴⁰ Erin Manning (1969 – Canadá), pensadora, filósofa e pesquisadora nos campos da arte, política e filosofia. Phd em filosofia política na University of Hawaii, atualmente é professora na Faculdade de Belas Artes da Concordia University em Montreal.

⁴¹ William Forsythe (EUA) é dançarino e coreógrafo. Por mais de vinte anos foi diretor do Balé Frankfurt. Depois criou sua própria cia: The Forsythe Company. Desde os anos 90 desenvolve uma série de trabalhos que provocam a percepção do movimento para além do palco, e que permite organizar movimentos em outros formatos, estas séries são conhecidas como: objetos coreográficos. Os objetos coreográficos atuam como instigadores do movimento, permitindo uma relação com o público, e incentiva o espectador a ter consciência de seu próprio corpo em movimento, trata-se de um convite para mover junto.

possível para a coreografia gerar expressões autônomas de seus princípios, um objeto coreográfico, sem o corpo?” (FORSYTHE, apud LEPECKI, 2012a, p.202, tradução nossa)⁴².

Com essa questão podemos entender que a coreografia não estaria somente ligada a uma linguagem do corpo, mas que seria possível ocorrer o processo coreográfico, ou seja, ações instigadas e organizadas, em outras formas, que não somente pelo corpo, como nos objetos coreográficos. Por isso é importante salientar que a coreografia é um termo abrangente, pode envolver diferentes modos de compor e portanto, pensar/fazer dança. O tratamento que Manning (2015) dá a noção de coreografia, através dos objetos coreográficos de Forsythe, dialoga com a virada epistemológica abordada anteriormente por Lepecki (2017); diz sobre a escrita da dança de maneira relacional, onde os objetos são tão importantes quanto o corpo e a liga composicional se dá pelos convites a mover em junto. Os objetos coreográficos criam uma ambiência para a experimentação do movimento, tratam mais das forças relacionais do que das formas e encontram novos movimentos no fazer.

Os objetos coreográficos de Forsythe tendem a originarem-se de formas oriundas de objetos cotidianos: um balão, um pedaço de papelão, um espelho. O fato de serem objetos cotidianos permite um certo conforto quando nos deparamos com eles – são reconhecíveis, maleáveis dentro de nossas práticas de movimentos habituais, já disponíveis em nossas imaginações: pensamos saber o que eles são capazes de fazer. Entretanto, assim como os objetos nos iludiram em certas suposições, percebemos que estes objetos são mais do que eles aparentaram ser a primeira vista: no estabelecimento de um encontro coreográfico eles se apresentam como parte de um ecossistema em mutação. Eles estendem-se para além de sua objetificação para tornarem-se ecologias a favor de ambientes complexos que propõe constelações dinâmicas de espaço, tempo e movimento. Estes objetos são de fato proposições co-constituídas pelos ambientes onde eles tornam-se factuais. Eles clamam por participação. (MANNING, 2015, p. 105)

⁴² No original: “But is it possible for choreography to generate autonomous expressions of its principles, a choreographic object, without the body?” (FORSYTHE, apud LEPECKI, 2012a, p.202).



Figura 4: *Nowhere and everywhere at the same time, Nº3*

Fonte: https://www.williamforsythe.com/installations.html?no_cache=1&detail=1&uid=65

O processo coreográfico visto então de maneira relacional, não separa *o eu* e *o mundo*, eles se atravessam e cocriam nos limites de seus contornos. E esta é uma lógica coreográfica que dialoga com os princípios da improvisação tratada nesta pesquisa. Para Bardet (2014) a improvisação: 'É "apreender", apreender o mundo e eu mesmo em uma tendência à indistinção da fronteira impermeável entre os dois; a apreensão se torna passividade ativa da percepção.' (BARDET, 2014, p.168). Este modo de ver a percepção abordada por Bardet trata também de uma atenção específica, uma escrita interessada como disse Fogel (2017). Apreender se torna uma percepção compositiva, pois só o fato de olhar com interesse para o que nos cerca já é uma seleção e, portanto, composição.

Sendo assim, fica inviável um entendimento separatista entre composição e improvisação, como se a composição fosse apenas uma dança pré-escrita e passível de ser reproduzida sem alterações. Assim como não se sustenta uma visão dicotômica

entre a coreografia como modo de fazer único e fechado em si, e a dança experimental como um modo de fazer aberto para possibilidades.

Bardet (2014) critica uma visão separatista e negacionista da dança que compreende composição como escrita que torna a dança repetível e respeitável, a escrita prévia e definidora de uma dança derivada a ela, herança de um pensamento tradicional coreográfico; e da improvisação como produção espontânea da matéria. Esta é uma visão excludente, onde impera uma ou outra forma de ver a criação em dança. Acredito que ainda há uma compreensão valorizada da dança enquanto composição que é reproduzida e perpetuada seguindo um vocabulário prévio, e com isso, havendo um certo desprestígio da dança improvisada, onde equivocadamente pensa-se nesse improvisar como qualquer coisa, como algo somente imediato e espontâneo a ponto de ocupar um lugar de menor valia diante da dança enquanto obra coreográfica.

[...] a composição compreendida aqui como certo *agenciamento* atencioso de temporalidades e de deslocamentos no espaço qualitativo, à escuta de certa dramaturgia apropriada ao momento em curso, não se opõe mais a improvisação; ela é o seu agente tanto quanto o seu resultado, o aliado em seu próprio paradoxo. Improvisar é ao mesmo tempo sentir e apresentar, é “apreender”. **Apreender é ao mesmo tempo perceber e agir**, em um gesto que partilha a percepção com a ação. Improvisar implica, então, apontar sua atenção para a composição já sempre em obra na percepção, cortar e combinar com precisão na multiplicidade daquilo que acontece e que é produzido, e **apresentar a ausência ao cortar a carne viva da presença em curso**. É supor que ver já é sempre fazer cortes na paisagem e compor, montar esses cortes livres. (BARDET, 2014, p.169, grifo nosso)

Então, pensar na dialética entre presença e escrita através da prática da improvisação não nos deixa cair no reducionismo e nos mitos da improvisação, como por exemplo: extrema liberdade, espontaneidade ou o fazer qualquer coisa, como se fosse possível o corpo se desvincular de sua aprendizagem e memórias, existindo um sujeito transparente em uma presença absoluta. Ao mesmo tempo, previne de tratar a escrita como um mecanismo que repressão o corpo, sendo este subjugado pelos códigos da dança. Não caindo então em nenhum reducionismo de uma escrita que é perversa e de uma presença que é totalmente livre em si.

Em 2007 desenvolvi um trabalho de dança chamado *Entretempos*⁴³, foi um solo improvisado onde se materializava a discussão de uma presença que não consegue ser pura, que envolve a aprendizagem do corpo e sua abertura para as informações dos instantes. Para o acontecimento deste solo eu tinha como princípio o exercício de mover de acordo com os fluxos de pensamentos, como se o movimento pudesse ser sempre fresco. Eu buscava o frescor da presença, desafiando a temporalidade do meu corpo. O assunto principal da investigação era sobre a passagem do tempo, me perguntava em como vivenciar essa passagem que constantemente se renova. Junto com meu corpo movendo havia no chão pedaços de plástico bolha, os quais atuavam como estímulos visuais e sonoros para acionar meus movimentos, além de materializar a passagem do tempo nas bolhas que estouravam apenas uma vez quando entravam em contato com o peso do meu corpo.

⁴³ Este trabalho fez parte dos residentes de pesquisa em dança da Casa Hoffman- Centro de Estudos do Movimento em 2007, em Curitiba-PR. Foram quatro meses participando de workshops com diferentes artistas e criando este solo, o qual foi intitulado *Entretempos*. Esta criação foi orientada pela artista Gladis Tridapalli - <https://www.youtube.com/watch?v=vRITcbUwflw>



Figura 5: Entretempos (2007)
Fonte: arquivo pessoal

Entretempos tratava-se de uma discussão da presença do corpo em dança e da problemática ontológica discutida por Lepecki (2006). Através da improvisação e do exercício de uma atenção ampla para o momento presente, busquei desvios dos meus hábitos corporais pretendendo encontrar no fazer, sem muito planejamento, novos caminhos dos meus movimentos. De certa maneira, estava encarando meu próprio excesso, uma presença que escapa na temporalidade.

O excesso da dança refletida na presença que não pode ser apreendida expõe uma materialidade sempre em risco de perder-se. Sendo assim, tratar a dança como composição imediata, principalmente no caso da improvisação, contempla não somente uma escrita de movimentos sobre o corpo, como sugere o pensamento tradicional coreográfico, mas amplia o que se constitui como dança em um diálogo entre matérias, tratando-se de organizações no fazer e, então, não dependendo necessariamente de uma escrita pré-determinada. Louppe⁴⁴ (2012) trata de uma diferença entre a coreografia como processo prévio ao fazer, regulado por um coreógrafo, e a coreografia como uma composição contemporânea compreendendo esta como matérias em relação.

De facto, a composição em dança contemporânea efectua-se a partir do aparecimento das dinâmicas na matéria, e não a partir de uma forma moldada pelo exterior. A terminologia é sempre interessante na medida do que revela do fundo das palavras e, por exemplo, dos actos, de um mestre de ballet que diz que <<regula>> uma dança. O coreógrafo contemporâneo <<compõe>> o que é diferente. Ele não <<regula>>. (LOUPPE, 2012, p.229)

Esta afirmação de Louppe dialoga com uma compreensão de coreografia abordada por Lepecki (2012c) como dispositivo de controle, ele identifica a tradição coreográfica como disciplina que regula os corpos. Esta perspectiva é baseada na observação de Lepecki sobre um aumento do uso de objetos e tralhas em trabalhos de dança experimental e performances, onde estes materiais em cena não são reduzidos a significações representativas, nem utilitárias, configurando relações com o corpo de

⁴⁴ Laurence Louppe (1938-2012) – Historiadora, conferencista, pesquisadora, crítica, teórica da dança contemporânea. Foi professora na Université du Québec à Montreal e na Performing Arts Research and Training Studios em Bruxelas.

maneira não usual, cotidiana. A partir desta perspectiva a composição entre objeto e corpo, de modo diferenciado de um senso comum, estremece as noções de sujeito e objeto em dança⁴⁵, e esta problematização do corpo é experimentada esteticamente por alguns artistas quando se colocam em composição não funcional com materiais em suas obras, como os objetos coreográficos de Forsythe por exemplo. Esta relação diferenciada entre corpo e materiais em dança também discute a posição do corpo como um objeto da dança, ou segundo Lepecki (2012c), como instrumento de uma coreografia.

Estranhamente poderosa, essa “qualquer coisa” dotada com as capacidades de capturar, modelar e controlar gestos e comportamentos corresponde, certamente não por acaso, à definição daquela invenção estética-disciplinar da modernidade por excelência, a coreografia. Disciplina que pode ser entendida precisamente como um *dispositivo* (ou aparato) *de captura* de gestos, de mobilidade, de disposições e de tipos de corpos, de intenções e de inclinações corporais, com o intuito de os colocar a serviço de espetaculares exibições de corpos em presença (e de corpos como presença, amarrados a todo um sistema de presentificação da presença). (LEPECKI, 2012c, p.94)

A ideia de espetaculares exibições está enraizada pela tradição da dança, a qual privilegia a centralização do corpo e sua capacidade de executar movimentos virtuosos, evidenciando a pessoa que dança ligada ao modo renascentista de pensar/fazer dança⁴⁶. O corpo que dança compreendido de maneira espetacular fica sujeito a uma lógica simplista de produção e submissão de movimentos pré organizados, e a dança parece existir antes do corpo, onde este é considerado como um mero meio “que dá vida ao movimento”. Além da imposição de um mover-se a espetacularização também impõe regimes de gênero, biotipo, raças, corpos treinados a alcançar excelência, com o objetivo de ser visto pelo outro.

A coreografia exige ceder às vozes comandantes dos mestres (vivos e mortos), exige submeter o corpo e o desejo a regimes disciplinadores (anatômicos, dietéticos, de gênero, raciais), tudo para o cumprimento perfeito de um conjunto transcendental e

⁴⁵ Para ver mais sobre a relação entre corpo e objeto em dança ver Batista (2017).

⁴⁶ Sobre esta visão da dança renascentista ver Lepecki (2010).

preestabelecido de passos, posturas, e gestos que, no entanto, devem parecer “espontâneos”. (LEPECKI, 2006, p.9, tradução nossa)⁴⁷

Desta maneira pensar na improvisação como processo coreográfico de uma escrita imediata, uma composição de matérias em relação, dá um respiro para o corpo compor em processo de experimentação de si, e não sendo mais sujeito da coreografia enquanto dispositivo de controle, quando esta é tratada baseada em sua tradição, pois, ‘Na dança, a figura do “sujeito manipulativo” é fortemente ligada a figura autoritária do coreógrafo, a sua função autoritária em ditar passos, controlar gestos, e direcionar movimentos para os mínimos detalhes.’ (LEPECKI, 2012c, p.77).⁴⁸

Lepecki (2010) identifica que a dança, quando investe no problema da composição coreográfica, experimenta o corpo e descobre corporeidades imanentes dos processos. Com isso, ele propõe dois desapegos da dança: desapego de um tipo de corpo privilegiado para dançar; e desapego de um modo espetacular de estar presente, de demonstrar presença. A desespetacularização do corpo em dança provém destes desapegos e permite a compreensão da dança enquanto processo de composição do corpo que se faz nas relações, um corpo que é dança sendo, e uma dança que não é somente do corpo, mas das conexões entre as matérias.

Sendo assim a dança pode ser entendida de maneira expandida, compreendendo a composição como matérias em transformação, criando sentidos na ação e não limitados a execução de uma escrita preexistente, como é o caso de composições em improvisação de dança. A improvisação então revela a dialética entre presença e escrita, ampliando o entendimento de composição não somente de corpos humanos, mas das coisas existentes no enquanto se relacionam. Estas relações produzem imagens e jogam com as referências no campo representacional, onde

⁴⁷ No original: “Choreography demands a yielding to commanding voices of masters (living and dead), it demands submitting body and desire to disciplining regimes (anatomical, dietary, gender, racial), all for the perfect fulfillment of a transcendental and preordained set of steps, postures, and gestures that nevertheless must appear “spontaneous”. (LEPECKI, 2006, p.9).

⁴⁸ No original: ‘In dance, the figure of the “manipulative subject” is powerfully linked to the authoritative figure of the choreographer, to his or her authorial function in dictating steps, controlling gestures, and directing moves to the minutes detail.’ (LEPECKI, 2012a, p.77)

objetos funcionais deixam de ter uma função específica, o corpo humano desiste do centro e a dança se entrega ao acontecimento.

As compreensões tratadas até aqui sobre a tradição da dança com relação ao termo coreografia e suas questões, fundamentam a discussão sobre a presença em dança. A problemática da efemeridade, de uma presença dinâmica como algo que escapa e termina, desestrutura a lógica tradicional de coreografia e, portanto, da escrita como mecanismo de aprisionamento e perpetuação de uma dança imutável e reprodutora. A presença em dança é uma problemática que nutre, materializa e questiona a dança improvisada. Dança, presença e improvisação são ideias essenciais para discutir sobre o corpo que dança a partir de suas experiências, relações e percepções. Tratando da improvisação tanto como dança cênica e/ou como procedimentos para o exercício da presença.

A perspectiva abordada por Lepecki (2017), sobre a escrita e a dança, sobre a problemática da presença, de certa maneira, explica uma talvez resistência e/ou dificuldade da prática da improvisação entre dançarinos e não-dançarinos que mergulham em investigações de seus movimentos. Pois, a tradição da dança ainda perpetua e compõe um entendimento de dança apenas como movimentos específicos, belos, harmoniosos, codificados. O universo da improvisação abre uma grande fenda no terreno seguro da dança, expõe nossos corpos num ambiente fluído e sem fundo. Se aceitamos essa condição nos vemos à deriva, no rio da improvisação, sendo mais um, como um conjunto de memórias que dançam/fazem/dizem nas entrelinhas, nas superfícies do que é concreto, sentido e visível. Presenças que desvelam corpos em estado de obra, corpos como coisa, portanto corpos que precisam sair de evidência. Mas então como des-evidenciar o corpo em dança?

*...corpos em estado de obra...
....corpos como coisa....
....corpos não evidenciados....*



2 COMO DES-EVIDENCIAR O CORPO EM DANÇA?

O mundo visto é circunstância, o mundo ouvido é mundo participado.
(FLUSSER, 2011, p.127)

A pergunta por uma des-evidência do corpo em dança parte da investigação de um estado de corpo ao improvisar, um corpo que se dispõe a relacionar-se de maneira não centralizada, no sentido de considerar apenas o corpo como elemento mais importante e regente dos movimentos em uma improvisação de dança. Portanto, falo de uma dança onde o corpo se entrega ao movimento, ao seu acontecimento. Sendo isso possível quando retiramos o corpo de evidência, ou seja, quando possibilitamos relações não-hierárquicas, e a partir daí, olhamos para o corpo em relação.

Trago então uma visão do corpo pela abordagem da educação somática. Sendo esta um campo teórico-prático de estudo, que se interessa pelas questões do corpo no que consiste em sua motricidade, consciência e aprendizado. A educação somática compreende o corpo como totalidade, considerando sua experiência corpórea como processo de aprendizagem, por isso é valorizado o corpo em experiência.

A experiência pelo, e no, corpo se dá por meio da atenção ao foco interno aos sentidos da percepção e oferece a possibilidade de constituir um ser que se move conscientemente e que estabelece uma relação com o momento presente. (SILVA, 2013, p.30).

Desta maneira, o corpo é percebido em primeira pessoa, a partir das suas sensações em relação com o mundo. Segundo Bolsanello⁴⁹ (2005), a educação somática oferece três aspectos de uma pedagogia do corpo: aprendizado pela vivência, a sensibilização da pele e a flexibilidade da percepção. Estes aspectos priorizam o aprendizado do corpo através de suas experiências, estimulando a atenção para as sensações do corpo enquanto vivencia tais experiências. O corpo é tratado como

⁴⁹ Débora Bolsanello - Mestre em Dança (2005) pela Université du Québec à Montréal (revalidado UFBA); graduada em antropologia pela Université de Montréal, especialista em Educação Somática e mestre em dança pela Université du Québec à Montréal. É diplomada em Antiginástica pelo CERA, em Montreal e formada em Pilates por Ann McMillan Pilates, de Montreal.Organizou o livro EM PLENO CORPO: EDUCAÇÃO SOMÁTICA, MOVIMENTO E SAÚDE (editora Juruá,2010). Bolsanello concentra em duas linhas suas pesquisas e produções: educação somática e corporeidade.

processo, sempre em via de ser, que se modifica de acordo com suas atuações e relações no ambiente, a atenção é para o como se aprende, e não o quê. Não tem um fim, mas desfruta do caminho do movimento, sentindo o que acontece consigo, assim como, percebendo que o entorno tanto é modificado pelo corpo quanto vice-versa.

Quando o corpo é experimentado a partir de dentro, corpo e mente não são separados, mas experimentados como um todo. Embora Tom tenha falado nisso na década de 1960, seu primeiro livro a utilizar o termo soma foi *Corpos em revolta: uma abertura para o pensamento somático*, publicado em 1970. Tom criou o termo somática em 1976, quando fundou *Somatics: Magazine Journal of the Bodily Arts and Sciences*. Somática também dá nome a uma área de estudo – o estudo do corpo por meio da perspectiva experimental pessoal. (COHEN, 2015, p.23)

Segundo Bolsanello (2005) Thomas Hanna⁵⁰ distingue os conceitos de corpo e soma, compreendendo que soma é o corpo subjetivo, percebido do ponto de vista do indivíduo; e corpo se refere a uma percepção de fora, do ponto de vista de uma 3ª pessoa, o que dá a ideia de corpo como objeto. O entendimento de corpo em experiência é então fundamental quando falamos em educação somática, esta compreensão se contrapõe as concepções mecânica e dualista do corpo, coloca em evidência a subjetividade do ser humano em sua experiência corpórea.

Paralela às concepções mecânica e dualista do corpo, uma outra maneira de conceber o corpo começa a emergir gradualmente desde o Pós-Revolução Industrial. Filósofos como Merleau-Ponty (1949) colocaram em evidência a subjetividade do ser humano em sua experiência corpórea. Herdeiros da corrente filosófica desenvolvida por Merleau-Ponty e conhecida como Fenomenologia, cientistas contemporâneos passam a interessar-se pelo corpo não mais como um objeto, mas como um fenômeno da experiência humana. (BOLSANELLO, 2005, p.90)

A abordagem do corpo pelo viés da somática dialoga com a visão que trago do corpocoisa e de seu modo de improvisar, pois a coisa diz sobre um corpo em processo, que se faz na relação com o outro, percebendo a si mesmo enquanto escuta e age de acordo com os estímulos do ambiente, um corpo que experimenta as matérias, que se

⁵⁰ Thomas Hanna (1928 – 1990) – Nascido nos EUA, filósofo, pesquisador e terapeuta do movimento. Cunhou o termo somática, e se dedicou e fundou o campo da educação somática nos anos 70 com a publicação do livro *Bodies in Revolt: A primer in Somatic Thinking*.

deixa ser atravessado por elas. E a improvisação a partir deste entendimento promove uma atenção para o sentir, percebendo o corpo enquanto relação.

Por que des-evidenciar o corpo? O corpo tradicionalmente é o centro da dança, ele é presente no imaginário quando pensamos sobre dança. Como vimos na primeira questão desta pesquisa a dança se consolida como arte através da sua relação com uma escrita do corpo, obtendo este como um instrumento executor dos movimentos descritos. Desta maneira, a dança se estruturava exaltando corpos padronizados e subjugados aos movimentos prescritos, repercutindo ainda hoje alguns valores conservadores sobre dança e corpo que limitam nossa potência de criação. Por este motivo, investigo uma dança mais sensível, que envolve o corpo não como instrumento, mas como parte de cocriações.

A pergunta pela des-evidência coloca o corpo que dança em questão, e com isso contribui para pensar em outros caminhos sobre o fazer dança, não se limitando apenas aos modos dominantes, mas se permitindo experimentar sobre o que mais pode ser dança e como podemos criar corpo a partir destas experimentações.

Para pensar o que seria uma des-evidência do corpo em dança, precisamos primeiro olhar novamente para o corpo e seus processos de subjetivação no entrelaçamento das esferas sociais, políticas e culturais, para então compreender que corpo é este que está no centro, ou seja, em evidência. Sendo assim, dou início a discussão olhando para o corpo contemporâneo, este que existe e resiste diante do massacre contemporâneo das singularidades, este que surfa nas ondas massivas de subjetividades rotuladas, vendendo sua potência criativa para existir num mundo pré-concebido, um corpo que tenta resgatar sua vibratilidade em relação com o mundo. A noção que trago de vibratilidade é a partir de Rolnik⁵¹ (2003), compreendendo uma relação do corpo com o mundo pelas sensações, portanto, quando me refiro a este resgate é no sentido de abrir-se para sentir, permitindo a vivência de novas sensações e com isso encontrar outras maneiras de ser.

⁵¹ Suely Rolnik - Escritora, psicanalista, curadora, crítica de arte. Fundadora do Núcleo de Estudos da Subjetividade da PUC-SP onde é professora.

2.1 QUAL CORPO DES-EVIDENCIAR?

O corpo está em evidência. O corpo sempre esteve em pauta, mas o que muda ao longo do tempo é a maneira como olhamos, pensamos e o materializamos no mundo, seja em discursividades retóricas ou em novas abordagens conceituais. Tanto tem se produzido acerca do corpo e da produção de subjetividades que parece até óbvio ainda querer tratar desta temática, e é justamente por causa desta obviedade que cabe ainda levantar esta discussão.

Mas que corpo é este? Quais aspectos do corpo estão em evidência? E o que isso acarreta para a criação em dança na contemporaneidade? No artigo *Corporeidades Contemporâneas: do corpo-imagem ao corpo-devir*, Sander⁵² (2009) faz um panorama de como temos vivido o corpo na contemporaneidade baseado na filosofia e na clínica, olhando para os processos de subjetivação desde as décadas de 60 e 70 no Brasil, através dos movimentos artísticos desta época. Segundo Fabrinni⁵³ (2014) certa arte dos anos 60 compartilhava os valores das vanguardas artísticas do início do século XX, como por exemplo a conexão entre arte e vida, buscando uma poética do gesto, isto é, “Para esses artistas, dândis ou dadás, tratava-se de reagir ao sex-appeal do mundo da mercadoria, por meio de um gesto que introduzisse, no ramerrão do cotidiano, a poesia.” (FABRINNI, 2014, p.51).

Sabemos que as décadas de 60 e 70 no Brasil foram marcadas pela ditadura e, portanto, por processos que censuravam e domesticavam os corpos. A poética do gesto trata de uma busca das artes visuais de resgatar o corpo sensível, uma artista importante neste período foi Lygia Clark⁵⁴, pois seu trabalho artístico, seguindo essa

⁵² Jardel Sander da Silva - Doutor em Psicologia clínica (Núcleo de Subjetividade) pela PUC-SP; Mestre em Psicologia e Sociedade pela UFSC; Pesquisador das áreas da arte, corpo e subjetividade; Professor Adjunto da Faculdade de Educação - FAE na UFMG.

⁵³ Ricardo Fabbrini – Professor no Curso de Graduação e Pós-graduação em Filosofia no Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP; e no Programa de Pós-graduação Interunidades em Estética e História da Arte da USP; Doutorado e mestrado em filosofia pela USP.

⁵⁴ Lygia Clark (1920 – 1988) – Artista brasileira, nascida em Belo Horizonte, pintora, escultora. Uma das fundadoras do Grupo Neoconcreto. Gradativamente transitou da pintura para a experiência com objetos tridimensionais, se dedicando ao estudo das possibilidades terapêuticas da arte sensorial e dos

busca, se alinhou com a terapia e valorizava o corpo em experiência no reconhecimento de si através das proposições desenvolvidas por ela. Muitos artistas desta época eram movidos então por uma possibilidade tanto de disponibilizar seu corpo para a experimentação, quanto encarar o corpo como instrumento de luta, criando estratégias de resistência contra o enrijecimento do corpo e limitações de suas possibilidades de existência.

A resistência do sistema político vigente sobre a singularidade dos corpos e sua capacidade de se experimentar impulsionou investigações artísticas de modo experimental, resultando em movimentos marginais como a arte da guerrilha. “É o período da arte contracultural, marginal, experimental, alternativa, underground, udigrudi, independente, subterrânea, de curtição, ou do desbunde, nos termos da época [...]” (FABRINNI, 2014, p.60). Estas artes se colocaram em confronto com o sistema vigente, tendo que criar outros espaços de existência, situando-se, portanto, a margem do que era permitido. A arte da guerrilha era composta por intervenções pontuais em situações políticas e sociais, um exemplo é a ação “Troupas ensanguentadas de Artur Barrio⁵⁵”:

Em Troupas Ensanguentadas, Barrio espalhou pelas ruas do Rio de Janeiro e Belo Horizonte “pacotes fétidos”, com “carne e ossos reais”, comprados em açougues locais, produzindo grande alvoroço. A presença desses “objetos-trouxa” (ou horready-mades) no parque municipal em Belo Horizonte, em abril de 1970, exigiu até mesmo a intervenção do corpo de bombeiros, em razão da suspeita de tratar-se de “desova” de “presos políticos” pelo esquadrão da morte, uma vez que vivíamos o auge da repressão militar. (FABRINNI, 2014, p.61)

objetos relacionais. No final de sua trajetória, a artista considerou seu trabalho definitivamente alheio à arte e próximo à psicanálise.

⁵⁵ Artur Barrio - Artista plástico Luso-brasileiro que vive no Rio de Janeiro desde 1955.



Figura 7: Artur Barrio, Situação TE (Trouxas ensanguentadas), 1970.⁵⁶

Fonte: Fotografia registro da ação por César Carneiro

Segundo Sander (2009), a arte da guerrilha e o desbunde foram as duas principais vias de contestação do regime político, tratavam-se de experimentações que recorriam a modos marginais de efetivação, pois eram artes exercitadas no interior da dureza da ditadura. Sander afirma ainda que a partir destes movimentos formou-se uma nova forma de viver a corporeidade, espreitadas pela dor e pela morte, e então estes modos de vivenciar o corpo deixam uma herança para a contemporaneidade, onde a partir da década de 80 a experimentação do corpo, sua criação e a busca por sua sensibilidade eram marcadas pelo medo.

A configuração geral é mais ou menos a seguinte: do lado do “desbunde”, temos uma experimentação que se individualiza. Embora com alta potência micropolítica, não vai muito além do círculo de “iniciados”, circunscrevendo-se a um grupo que é identificado pejorativamente como “malucos”, hippies etc. Já do outro, o lado da guerrilha, tem-se, sob a alcunha de “subversivos” e “terroristas”, a clandestinidade, o medo e as ofensivas violentas. Matar ou morrer. E o corpo, aqui, antes de ser um lócus de

⁵⁶ Imagem retirada do site: <http://ec220171.blogspot.com/2017/04/artur-barrio.html>

experimentação do sensível, é um instrumento de luta, na dureza própria que a batalha exige. Em ambas as vias, o público é um espaço inaceitável, intolerável, que deve ser desertado (caso do desbunde), ou violentamente modificado (caso da guerrilha). De forma semelhante, ambas as vias parecem se exercer na impossibilidade mesma de uma transformação macropolítica. (SANDER, 2009, p.391)

Com isso, o corpo contemporâneo vivencia um misto de vibratibilidade e medo. Sander (2009) caracteriza três medos decorrentes destes processos de subjetivação, um deles é o medo concreto da dor e da morte, presentes nas imagens dos corpos torturados; depois o medo à experimentação pública, tomados pelo pavor de uma falência subjetiva, visualizados nas imagens da loucura clínica, dos que não voltaram de suas viagens delirantes; e por último o medo a uma invisibilidade ou exclusão social pela formação de um ser estranho, que não se encaixa aos modos de ser dominantes, como por exemplo os hippies.

O medo funciona então como um limitador para o corpo, rege os processos de subjetivação legitimando apenas existências que se encaixam aos modos de ser dominantes e permitidos por uma determinada política, o que caracteriza no final dos anos 70 a possibilidade de uma fina faixa de experimentação. Entretanto o período dos anos 80 é marcado por uma mudança política de subjetivação, entra em vigor uma democracia e uma nova página do capitalismo que investe justamente no poder de criação.

Sabe-se que políticas de subjetivação mudam em função da instalação de qualquer regime, pois estes dependem de formas específicas de subjetividade para sua viabilização no cotidiano de todos e de cada um, onde ganham consistência existencial e se concretizam. Mas no caso específico do neoliberalismo, esta mudança adquire uma importância essencial, pois se situa no próprio princípio que rege o capitalismo em sua nova versão contemporânea. É que é fundamentalmente das forças subjetivas, especialmente as de conhecimento e criação, que este regime se alimenta, a ponto de ser qualificado como “capitalismo cognitivo” ou “cultural”. (ROLNIK, 2016, p.14)

O capitalismo contemporâneo então se apropria da força de criação, ocorrendo o que Rolnik (2019) afirma ser um abuso da vida, vida enquanto criação de si e de mundo, do que é vital, do que é sensível. O regime colonial-capitalístico a partir das

décadas de 70 e 80 vêm se nutrindo da nossa força de criação, diferente da base do capitalismo que se alimentava enfaticamente da força de trabalho, de corpos enquanto instrumentos, transformando-se então para a apropriação dos mecanismos de desejo, e com isso da produção das subjetividades.

Então, a força de criação passa a ser a mercadoria da vez, e com isso, segundo Sander (2009), a partir da década de 80 consolida-se um investimento sobre a fina faixa de experimentação anexada a uma subjetividade flexível como parte da produção capitalista. ‘Essa subjetividade flexível é ao mesmo tempo aquilo que “mobiliza e dá o impulso à potência do pensamento-criação”, mas também aquilo que o “capitalismo cognitivo” “cafetina” para seu próprio funcionamento.’ (BARDET, 2014, p.122). Vivemos hoje este investimento capitalista sobre nossa força de criação individual e coletiva de novas formas de existência, esta força segundo Rolnik (2016) é cafetinada com uma velocidade exponencial, transformando a produção de subjetividades em mercadorias.

E que corpos somos hoje por causa deste processo? Sander (2009) afirma que o resultado decorrente do investimento do capital na produção de subjetividades legitima as vias de experimentação do corpo. Entretanto, este mesmo corpo é drenado pelo processo experimental de si, pois os caminhos de criação são somente aqueles permitidos e oferecidos por uma determinada política. O que resulta (e isto o autor aponta que é mais consolidado nos anos 90) no culto ao corpo e a prática de sua exposição, porém trata-se de uma exposição massificada, no campo do que é permitido, e/ou conduzido por um sistema.

Não é de se estranhar, pois, que a impressão que se tem contemporaneamente é a de que não nos é mais possível experimentar, no sentido de invenção, de criação de novos possíveis; e não de mercado, cuja lógica nos convida – paradoxalmente – a criar, mas no interior das suas trilhas, em seus caminhos conhecidos e supostamente garantidos. (SANDER, 2009, p.393)

Um corpo exposto é o que vivenciamos atualmente, sendo ainda mais evidente com o avanço das relações online. Este culto ao corpo, a evidência apontada por Sander (2009) pode ser exemplificada hoje com as redes sociais e suas ferramentas

cada vez mais dinâmicas de exposição do corpo, modificação da imagem e a constituição de uma vitrine de subjetividades desejadas. Mas evidência não é o mesmo que o exercício da presença, tão pouco um corpo que simplesmente é, existe. Evidência estaria então mais relacionada a uma centralização do corpo, um corpo produzido pelo capital preparado para se relacionar de maneira instrumental.

...evidência não é o mesmo que o exercício da presença...

Seria este então o corpo contemporâneo apontado na pergunta sobre sua des-evidência. Aquele que está exposto, sujeitado a modos de ser automatizados, praticamente amortecidos de sua capacidade sensível, isto é, de seu corpo vibrátil. O corpo vibrátil é o “[...] exercício intensivo do sensível [...]” (ROLNIK, 2003, p.2), diz sobre um dos modos do corpo se relacionar com o outro, que é pautado no campo de forças, na esfera das sensações, dialogando com a abordagem somática especificada anteriormente.

Corpo vibrátil é um termo usado pela psicanalista Suely Rolnik tratando das relações no nível do sensível, onde as compreensões dos contornos da realidade ocorrem através das intensidades dos afetos. Tratam-se das relações entre presenças, ou seja, não ocorre um processo de representação, mas diz respeito ao vivo do outro e de nós mesmos. Rolnik (2019) diz que é uma experiência do entorno mais sutil, extra cognitivo, o que pode ser chamado de intuição.

O exercício desta capacidade está desvinculado da história do sujeito e da linguagem. Com ela, o outro é uma presença que se integra à nossa textura sensível, tornando-se, assim, parte de nós mesmos. Dissolvem-se aqui as figuras de sujeito e objeto, e com elas aquilo que separa o corpo do mundo. (ROLNIK, 2016, p.12)

Este é um processo micropolítico⁵⁷ de relação do corpo com seu entorno, um processo em que há brechas para experimentação, regido pela potência de criação. O

⁵⁷ No livro Cartografia Sentimental: transformações contemporâneas do desejo, Rolnik explica que macro e micro política não tem relação com “grande” (a sociedade, o Estado, o todo) e “pequeno” (o

processo micropolítico dá conta do que é do corpo, na esfera das sensações produzindo novos mundos e movidos pelas diferenças. Simultaneamente emaranhado nesse modo de apreensão do mundo ocorre outro importante movimento, que é uma apreensão através das formas, processo macropolítico que envolve a percepção, e por sua vez afetos possibilitados pelas representações, símbolos, fazendo parte do campo do que dá sentido e é familiar. As formas do mundo tratam da experiência do corpo enquanto sujeito, envolvendo hábitos culturais, o cotidiano, trata-se da experiência da realidade, dando sustentação para a configuração de territórios, é a potência de resistência. Resistência no sentido de dar continuidade ao território construído, mantendo-o no enquanto durarem suas conexões.

Segundo Rolnik (2003), estes dois modos de apreensão do mundo não ocorrem de forma independente, mas estão interligados numa relação paradoxal onde existe a força de criação de novos territórios, desterritorializando o já consolidado, assim como ocorre a força de resistência de territórios criados. São processos de subjetivação que dão contornos ao nosso modo de ser e estar, nossa maneira de perceber e sentir, de permitir o surgimento de outras corporalidades, realidades e sustentar lugares no enquanto faz sentido.

Há entre esses dois modos de apreensão do mundo uma disparidade inelutável – um paradoxo constitutivo da sensibilidade humana. Tal paradoxo acaba por colocar as formas atuais em xeque, pois estas tornam-se um obstáculo para integrar as novas conexões que provocaram a emergência de um novo bloco de sensações. Com isso, estas formas deixam de ser condutoras de processo, esvaziam-se de vitalidade, perdem sentido. Instaure-se então na subjetividade uma crise que pressiona, causa assombro, dá vertigem. (ROLNIK, 2003, p.2)

O corpo vibrátil então se relaciona com a ideia de soma, do corpo vivo, em processo, se modificando a cada nova experiência. O processo micropolítico do qual fala Rolnik é a via de experimentação, e a educação somática trata deste corpo em

individual, o intraindividual, o grupal, à parte, a unidade), pois não se trata de uma diferença de grau mas de natureza. O “Macro” é do plano do território: mapa. “No mapa delinea-se um encontro dos territórios: imagem da paisagem reconhecível *a priori*. O mapa só cobre o visível.” (ROLNIK, 2016, p.60). O “Micro” é o plano das intensidades “[...] *lista de afetos* não subjetivados, determinado pelos agenciamentos que o corpo faz, e, portanto, inesperáveis de suas relações com o mundo. [...]” (ROLNIK, 2016, p. 60). Rolnik diz que é um plano mais como os sons do que como as cores.

experiência de si, de criar-se na relação. Na dança a abordagem somática de alguns artistas, professores e pesquisadores, dialogam com esta visão do corpo vibrátil. Como por exemplo a pesquisadora Silva (2013) propõe o termo *corpo propositor*, como uma abordagem somática para pensar/fazer dança. Segundo Silva, trata-se de uma apropriação de conhecimento de seu corpo-biotipo, como guia e conteúdo para criação em dança. É sobre uma escuta aguçada de si e das relações do entorno, desta maneira o sentir e a própria matéria do corpo são conteúdos e estímulos para a criação de uma obra artística. Este termo desenvolvido por Silva (2013) se relaciona com a proposição do entendimento de corpocoisa que estou propondo nesta tese, pois a matéria tanto do corpo quanto das matérias não-humanas presentes são a própria dança.

[...] o corpo propositor potencializa os conteúdos internos, externalizando-os por meio do movimento, que nasce da necessidade de expor ao mundo as ideias relacionadas a esse corpo. Portanto apresenta diferenças dentro da estética tradicional de dança. Essa estética aqui citada quer dizer que esse corpo não se apropria do balé clássico, nem da dança moderna ou de outra estética já codificada, mas sim de uma apropriação do próprio biotipo para construir na experiência investigativa uma estética específica de dança. Por esse viés de pensar o corpo que dança, não há necessidade de se apropriar de uma técnica específica e sim das possibilidades de investigação potenciais desse corpo, bem como de escolher um modo de estar no mundo através da motivação e de proposições de movimento. (SILVA, 2013, p.40)

A investigação potencial do corpo intensifica o experimentar-se, ou seja, a potência de criação tratada no corpo vibrátil. Acredito que uma diferença do pensamento do corpo vibrátil para a educação somática seria considerar também uma vibração do espaço e suas matérias, pois o foco da somática é a consciência da experiência do corpo em relação, e no corpo vibrátil a experiência é mais intuitiva com uma perspectiva a partir dos contornos do mundo.

O capital se apropria da potência criativa dos corpos, ou seja, produz subjetividades através de instituições como: escolas, igrejas, governos, empresas etc. Como consequência disso estas subjetividades são constantemente renovadas seguindo uma lógica de consumo, do que é mais produtivo do ponto de vista econômico, promovendo de forma rápida a constituição de novos mundos, novas

maneiras de ser e agir. Com isso, pode haver uma dissociação entre a produção criativa desse novo eu e as sensações corporais que esse meu novo desejo implica. Não havendo tempo de sentir o que é este novo e, portanto, não sendo possível de ativar o corpo vibrátil.

Desta maneira, o corpo pode se submeter ao perigo de transformações vagas e rápidas, sem ter tempo de assimilação do novo e de construir território para as sensações que ali atravessam e com isso viver “[...] em estado de vertigem permanente [...]” (ROLNIK, 2003, p.4), pois sem tempo de assimilação e construção de um território que dê conta dos novos afetos, o corpo fica em estado constante de estar “sem chão”, perdendo seus mundos em prol dos novos impulsos que chegam velozmente. Assim como despotencializa o corpo vibrátil ao ponto de estar em coma.

O destino da potência de criação, dissociada do acesso ao corpo vibrátil e separada do afeto político é formar um manancial de força de trabalho de invenção “livre” – liberdade, aqui, consistindo em estar inteiramente disponível para ser instrumentalizada pelo mercado, ou seja, para ser cafetinada pelo capital, e corresponde a um estado de impotência para apropriar-se desta força e investi-la. (ROLNIK, 2003, p.5)

Então, segundo Rolnik (2003) a força de criação é instrumentalizada, promovendo uma separação entre a potência de criação e a potência de resistência colocando em risco a perseverança da vida. Ambas as forças são frequentemente convocadas, entretanto desconectadas uma da outra, e isto pode levar a alguns sintomas do corpo contemporâneo tais como: ansiedade, crise do pânico e stress. Diante destas constatações voltamos a questão de Sander (2009) sobre como estamos vivendo o corpo contemporâneo e a situação de sua obriedade, e podemos perceber que o corpo está sendo excessivamente solicitado em termos de aparição e transição de sua subjetividade, sendo convocado a criar rapidamente territórios cada vez mais fluídos sem tempo para existir e degustar de suas conexões.

Basta pisar um pouco no freio e observar o comportamento da nossa sociedade para sentir que estamos mais impacientes, reativos, cheios de informação, mas vazios de experiências, lembrando Larrosa (2019). Necessitamos de apenas cinco minutos no Instagram para sermos bombardeados de dancinhas, coreografadas para facilitar sua

reprodução e disseminação. O regime dominante é dos modos específicos de dançar, com músicas específicas, com expressões específicas, gestos específicos e mensagens específicas, ou seja, o poder criativo instrumentalizado.

Até mesmo as produções e pesquisas em dança são afetadas por um modo mecanicista e mercadológico, envolvendo também um corpo evidenciado e lógicas hierárquicas. Ao mesmo tempo compreendo que pensar em dança é pensar em pluralidades, são muitos os modos de fazer dança, de estéticas e do quê se entende por criação em dança. Por este motivo esta pesquisa é movida pela des-evidência do corpo, que se abre para as diversas relações, para a dança enquanto acontecimento.

Afinal, o que se tem feito cotidianamente com o corpo – em toda a exigência imagética que sobre ele incide – é torná-lo evidente, plenamente visível, onipresente. O que nos leva a perguntar: podem as práticas artísticas nos conduzir a outras corporeidades? Haveria algo nas experimentações em dança contemporânea que poderia fazer emergir um incorpóreo, isto é, o acontecimento, a partir do corpo? Poderiam ser produzidas aí linhas de fuga capazes de nos arrancar do óbvio? Ou ainda: como a dança nos auxiliaria a experimentar um corpo-sem-órgãos (DELEUZE; GUATTARI, 1996[1980]) a partir do corpo e do movimento? E como isso poderia operar uma abertura ao intempestivo na cultura, à afirmação da processualidade imanente aos corpos-subjetividades, e à acolhida ao paradoxo? (SANDER, 2009 P.390)

Sander (2009) acredita que a dança contemporânea pode ser uma estratégia para fazer emergir corporalidades, onde é possível produzir linhas de fuga para escapar do óbvio. Desta maneira pergunto: a dança escapa de modos de subjetivação limitantes? Como criar corpo num cenário carregado de obviedades sobre o corpo? O corpo está fadado a modos específicos de existência?

Assim como Sander (2009) aponta a dança contemporânea como modo de des-evidenciar o corpo, proponho pensar na improvisação em dança como modo de fazer que possibilita a experimentação do corpo, colocando-o em questão e desestruturando também um terreno seguro do que se entende por dança. Proponho olhar para a improvisação com uma abordagem somática e considerar o corpo não como elemento principal, mas um corpocoisa que se relaciona no campo do sensível com as matérias presentes, e nestas relações uma dança acontece. A improvisação

como possibilidade de traçar rotas des-evidenciantes (SANDER,2009) do corpo, e de uma composição plural, compreendendo a investigação de movimentos como investigação de si, deixando surgir outras corporalidades e promovendo outros modos de se relacionar coletivamente.

2.2 IMPROVISAZÃO EM DANÇA COMO ESTRATÉGIA PARA DES-EVIDENCIAR O CORPO

O corpo está na superfície, é visto, lembrado, afirmado e representado, o corpo está por assim dizer óbvio na visão de Sander (2009), portanto, centralizado. Ocorre então uma hipervalorização do corpo, na exigência de seu poder criativo, porém de modo triste, limitante e dominante. Sendo assim a pergunta pela des-evidência do corpo em dança se faz pertinente: como descentralizar o corpo nas relações, sair de evidência e então pensar em estratégias de invenção de corpos? Como dançar, compor, improvisar a partir de uma investigação sensível e não reprodutora? Sander diz que há uma obviedade do corpo no cenário contemporâneo que “[...]nossa tarefa seria, antes de reforçar sua evidência, a de des-evidenciá-lo. Devolver-lhe alguma surpresa.” (SANDER, 2009, p.388).

Vejo a des-evidência do corpo como estratégia para deslocar o corpo do centro das relações, colocando-o em questão, e com isso abrir campo para as possibilidades de ser, prevalecendo um corpo em estado de experimentação de si. Desta maneira, é possível a criação de outras realidades e uma relação mais sensível com o entorno. Retirar o corpo do centro, tirá-lo do holofote, não significa ignorá-lo, mas olhá-lo por outra perspectiva e também, enquanto um corpo que dança, se relacionar com o espaço, com os outros corpos e com as coisas de outra maneira. Busco uma relação menos utilitária e mais aberta as proposições das presenças, ouvindo o que o outro me diz. Afinal, a procura é por uma des-evidência do corpo, de seu excesso, de aparições, em estado espetacular, e então resgatar o sentir com o outro, voltando para o corpo como matéria em relação.

Rolnik (2018) em entrevista a Marie Bardet⁵⁸ afirma que é preciso um retorno ao corpo em seu estado sensível, exercitando o corpo vibrátil como guia para existirmos e nos relacionarmos com o mundo. O corpo como bússola é sempre uma orientação e relação com o espaço. Segundo Rolnik, “os-saberes-do-corpo” atuam como estratégia para desarticular o regime dominante, e nos convida para fazer um corpo.

Na dança, há também um regime dominante sobre o corpo, e que promove um ideal de corpo, que valoriza a virtuosidade, a simetria, um modelo a ser seguido. E a somática, assim como o corpo vibrátil, aparece como uma abordagem marginal, fora da rota, pois valoriza o saber-do-corpo como nos diz Rolnik. Um saber que confia e considera a experiência e, portanto, a subjetividade como conhecimento de si e do mundo.

O objetivo do professor de educação somática é de levar o aluno a tomar contato com as sensações que ele tem de seu próprio corpo. O professor visa sobretudo despertar a atenção do aluno ao **processo** de aprendizado dos exercícios. A ênfase do ensino é posta não sobre o *quê* se aprende mas *como* se aprende. (BOLSANELLO, 2005, p.91)

A valorização da subjetividade visa uma atenção para o caminho percorrido, percebendo o movimento no enquanto ele acontece, a dança pela abordagem da educação somática leva o dançarino a entrar em contato com suas sensações, despertando o corpo a mover-se através dos seus sentidos em relação com o meio o qual se encontra. O conhecimento de si não é apenas uma “impressão” ou um “relato pessoal”, mas assim como o corpo vibrátil atua como bússola, um guia para construir e percorrer um caminho.

Esta maneira de olhar para o corpo valoriza um estado de escuta, entende que nossas ações dependem sempre de uma relação, não existimos sozinhos, tão pouco criamos danças sem ter trocas. O modo como dançamos, principalmente pensando numa dança improvisada onde as escolhas de movimentos se dão no fazer, se materializam tanto a partir de nossas experiências anteriores, ativando uma memória

⁵⁸ Entrevista: Como fazemos um corpo? Disponível em: <http://lobosuelto.com/como-hacernos-un-cuerpo-entrevista-con-suely-rolnik-marie-bardet/>

corporal, como também das forças em jogo no momento da improvisação, “Todas as forças de todos os corpos estão em relação, e essas relações produzem efeitos em cada corpo.” (ROLNIK, 2018, não paginado)⁵⁹.

Em abril de 2021, a pesquisadora Janete Fonseca⁶⁰ e eu organizamos uma oficina de dança focando na relação entre corpo e papel. Janete ministrou a oficina para um evento da UFBA⁶¹, e eu ministrei para o UM-núcleo de pesquisa artística em dança (UNESPAR)⁶². Nossas propostas investigavam uma dança com três matérias: corpo, espaço e papel. Em um primeiro momento partimos de um diagnóstico perceptivo, chamando atenção para a presença de cada uma destas matérias, com atenção à textura, forma, peso e temperatura de cada uma delas. Seguimos esta percepção convidando o papel a conhecer o corpo, através de um passar o papel pelas suas partes, sentindo seu contato na roupa, na pele, no cabelo e também ficar atento aos sons que surgiam. No segundo momento propusemos algumas ações para fazer no papel, como por exemplo: dobrar-desdobrar, amassar-desamassar, deslizar, raspar e esfregar, e fomos indicando para que estas atividades também fossem feitas no corpo, investigando uma ação em conjunto, compondo uma dança entre o corpo e o papel.

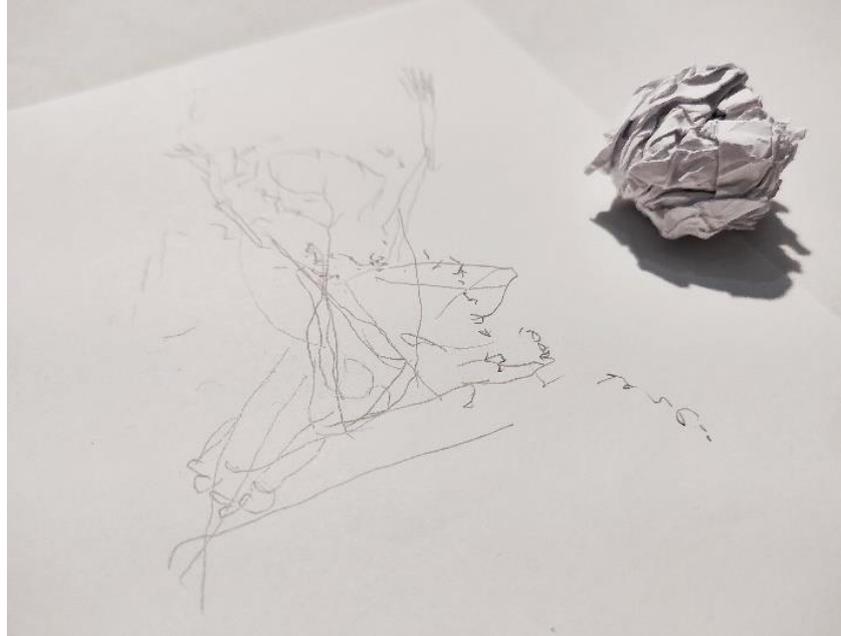
Depois de uma investigação individual fizemos uma improvisação coletiva que envolvia as ações realizadas anteriormente, e o diálogo com as danças dos outros participantes através das imagens nas telas. Havia então uma outra camada, a relação com o espaço virtual, pois tratava-se de uma prática online. Para finalizar, fizemos uma proposição sugerida por Janete que era: com os olhos vendados desenhar um corpo no papel e depois criar um corpo com um outro papel. O resultado foi de corpos diversos, cada desenho e escultura no papel era única e refletia a experiência e sensação de cada participante com relação ao seu corpo e a relação estabelecida com o papel.

⁵⁹ No original: “Todas las fuerzas de todos los cuerpos están en relación, y esas relaciones producen efectos en cada cuerpo.” (ROLNIK, 2018, não paginado)

⁶⁰ Janete Fonseca – Artista, pesquisadora, Doutora em artes cênicas pelo Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da UFBA; Mestra em Poéticas Visuais pela UFRGS.

⁶¹ I Seminário do Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão nas Corporeidades Mestiças e Eco-Performance-GIPE-CORPO.

⁶² Núcleo de Pesquisa Artística em Dança da FAP-UNESPAR. Projeto de extensão e Grupo Artístico coordenado pela Prof.^a Dra. Rosemeri Rocha da Silva.



Figuras 8, 9 e 10: Registro oficina UM (2021)
Fonte: Foto de Mai Fujimoto

Minha percepção com relação a essa troca com o papel é a de que o material ativa o corpo de maneira singular. O papel deslizando na pele eleva a temperatura, e o fato de prestar atenção em como dobrar e desdobrar o papel aguçava uma atenção para como todo o meu corpo se organizava para realizar tal ação. Quanto mais o papel é amassado mais maleável ele fica, ao ponto de parecer um tecido. Assim é o corpo quando ativado pelas dobras de suas articulações, quanto mais move mais fluido o movimento, nossa estrutura física também é amaciada pelas ações propostas no papel e no corpo.

Se enquanto investigamos a relação entre corpo e papel nos ocupamos em fazer apenas o mínimo, dobrar e desdobrar, a própria ação e o modo como papel e corpo se comportam vão abrindo caminhos para movimentos diversos, nessa relação cria-se uma qualidade, velocidade e caso deixemos o corpo fluir nesse processo acabamos sendo movidos pelo papel. Todo este processo dialoga com a fala de Rolnik (2018) sobre fazer um corpo a partir da relação de forças, os corpos (humano e papel) produzem efeitos um no outro, o papel já não é mais o mesmo no final da investigação, muito menos o corpo.

Pensar na improvisação em dança como estratégia para des-evidenciar o corpo, envolve o que venho entendendo como um estado de corpocoisa ao improvisar, trata-se de uma relação entre matérias humanas e não-humanas onde elas se ativam criando uma dança. Quando Rolnik propõe criar um corpo a partir da sabedoria deste, é sobre estar atento aos modos como nos relacionamos, buscando uma conexão comigo mesmo em relação, sabendo-se no enquanto nos relacionamos. E a parceria proposta entre corpo e papel promove este saber: eu sinto meu corpo enquanto sinto o papel, deixo o papel me sentir, me entrego a esta dança que acontece.

Nossa experiência do mundo não é em suas formas que deciframos com a percepção, mas em suas forças, que deciframos com o saber-do-corpo por meio dos afetos que são os efeitos no corpo das forças da biosfera (esse grande corpo vivente que inclui os humanos junto com todos os demais elementos do cosmo). (ROLNIK, 2018, não paginado, tradução nossa)⁶³

⁶³ No original: “Es nuestra experiencia del mundo no en sus formas que desciframos con la percepción, sino en sus fuerzas, que desciframos con el saber-del-cuerpo por medio de los afectos que son los

Rolnik (2018) lança a pergunta: Como fazemos um corpo? Ao indagar sobre o corpo também afirmamos que ele está sempre em processo, está em constante refazer-se. Desta maneira a pergunta sobre como fazer corpo abre as possibilidades de existência deste, retira-o da evidência enquanto um corpo espetacular, definido, pré-concebido, fechado em um modelo a ser reproduzido. Quando Rolnik nos aponta um retorno para o saber-do corpo, ela invoca um estado de sensibilidade via corpo, abrindo-se para outras presenças do mundo através das sensações e percepções. Des-evidenciar o corpo seria então fugir desta rota dominante que nos cerca, sobre a busca de um corpo pronto e/ou um modelo, abre para uma descentralização⁶⁴. Sendo este um esforço micropolítico de ações que colocam o corpo em experimentação, disponível para o não saber, atento ao campo do sensível.

Em 2009 criei um solo chamado *corpo.conituum*⁶⁵, novamente me envolvia numa investigação onde outra matéria atuava comigo, desta vez o plástico bolha não ficava apenas no chão, mas envolvia meu corpo. Neste trabalho comecei a perceber como a relação do tato, tanto do meu corpo com o chão, dos meus cabelos com o meu corpo, e do plástico bolha me envolvendo, conduzia minha dança. Eu tinha movimentos mínimos e lentos, me envolvia em degustar o tempo de cada ação, e em como esta atenção ao momento presente modificava meu estado, sendo que esta atenção era facilitada pelo contado com outras matérias (chão, roupa, cabelo, plástico). Meu envolvimento com o plástico surgiu da necessidade de criar um outro corpo para dançar, estava incomodada com a forma com que eu estava dançando, me sentindo estagnada com meus hábitos corporais, e a entrada do plástico numa relação sensível me apontou novos caminhos para mover.

efectos en el cuerpo de las fuerzas de la biosfera (ese gran cuerpo viviente que incluye los humanos junto con todos los demás elementos del cosmos).” (ROLNIK, 2018, não paginado)

⁶⁴ O modo como me refiro à descentralização do corpo, não é no sentido do corpo que está fora de si, sem se perceber, pois compreendendo que para se relacionar com o outro precisamos primeiro nos perceber em primeira pessoa, como é tratado na abordagem da somática. Mas, trato esta ideia de descentralizar com relação ao todo, olhando para a dança como um complexo onde além do corpo há outras matérias envolvidas tão importantes quanto o corpo para que uma dança aconteça.

⁶⁵ Trabalho apresentado em 2010 no evento: Processo In Dança organizado pelo BATTON-organização de dança em Curitiba-PR.



Figuras 11 e 12: Corpo.continuum (2009)

Fonte: Arquivo pessoal

A relação com uma outra matéria através do toque trabalha a consciência de si e impulsiona a pesquisa de movimentos que escapam dos hábitos corporais. O tato é um modo de visão que permite o conhecimento do outro através de sua presença concreta, como pelo peso, pela textura e suas formas que são traduzidas em sensações e promovem movimentos no trânsito entre o que é conhecido e desconhecido.

As experiências com o papel e com o plástico bolha fazem parte do que Bolsanello (2005) chamou de: a sensibilização da pele, uma das estratégias da educação somática. Segundo ela a educação somática propõe um reequilíbrio sensorial, e o toque é a sensação mais primitiva do ser humano, sendo a primeira via senso-motora que os professores de educação somática abordam.

Se pensarmos no toque temos então a pele como a camada do corpo que diferencia a relação entre eu e o outro, estabelecendo uma fronteira entre meio interno e externo. Segundo Cohen⁶⁶ (2015), a pele em sua totalidade nos define como

⁶⁶Bonnie Bainbridge Cohen (1941- EUA); artista do movimento, pesquisadora, educadora e terapeuta; Bainbridge Cohen atua na experiência do movimento, do toque, e da integração corpo-mente. Criadora do Body-Mind Centering, seu trabalho atende diferentes linguagens como a dança, yoga, terapia, educação.

indivíduos, nos separando do que não somos, através da pele tocamos o mundo exterior e somos tocados por ele. Através da sensibilização da pele pelo toque, um toque consciente, conseguimos perceber com quem ou o quê estamos nos relacionando. Esta troca pode desabituar o corpo a perceber o entorno de uma maneira padrão, abrindo assim a possibilidade de viver sensações que a princípio parecerão estranhas, uma maneira mesmo de experimentar-se na relação.

Pele: a pele é a nossa camada mais externa, cobrindo o corpo em sua totalidade e nos definindo como indivíduos, separando-nos daquilo que não somos. Com a pele, tocamos o mundo exterior e somos tocados por ele. Esse limite externo é a nossa primeira linha de defesa e de vínculo. Ela determina a maneira geral como nos abrimos ou nos fechamos com relação ao mundo – por meio da pele, somos tanto invadidos como protegidos, e recebemos e fazemos contato com os outros. (COHEN, 2015, p.27)

Segundo Louppe (2012) a dança contemporânea banuiu o espelho para que o corpo escapasse do poder dos indicadores escópicos, e assim estimular um outro modo de visão e de conhecimento. Há então um estímulo do toque como um tipo de visão que amplia a percepção de si e do outro, retirando uma dominância da imagem do olhar para aguçar um olhar do corpo em sua totalidade, exercitando um corpo sensível, se percebendo em relação como um todo. Diminuir a relação pelas imagens visuais é também des-evidenciar o corpo, este referido pela sua evidência visual e representacional. O conhecimento do outro pelo tato se dá muito mais pelas sensações e suas forças do que por sentidos representados, e este pode ser um trabalho potente para desautomatizar o modo como percebemos o entorno ativando uma dança das sensações.

A dança contemporânea banuiu o espelho do estúdio para evitar trabalhar no velho fundo especular, através do qual o nosso corpo reproduziria ao infinito a aparição fantasiada de si próprio, e também para que o esquema corporal escapasse ao poder mortal e directo dos indicadores escópicos. Ainda que estes tipos de <<visão>> possam reconstruir e transformar o corpo, devem combinar-se com outros campos sensoriais e desenvolver-se a par deles. (LOUPPE,2012, p.72)

Segundo Taylor⁶⁷ (2007) os sentidos começam a se desenvolver ainda no útero como potencial, mas se desenvolvem e aguçam nossas experiências após o nascimento e pela vida toda. De acordo com o desenvolvimento humano, a hierarquia dos sentidos se dá da seguinte maneira: toque e movimento, paladar, olfato, audição e visão. O toque e o movimento se desenvolvem simultaneamente e são co-dependentes, eles dão suporte para a percepção do paladar, cheiro, audição e visão. É interessante pensar que o tato é um dos primeiros sentidos, mas que ao longo de nossa existência acabamos tendo a visão como sentido predominante, ou pelo menos é onde nossa atenção está mais voltada. Por isso, como nos apontou Louppe (2012), a dança em sua busca por um corpo mais sensível foi investigando outras maneiras de percepção, resgatando o tato como um sentido também de visão, um modo de perceber, ver e escutar o espaço.

Bolsanello (2005) afirma que para a maioria das pessoas, a sensação do toque é restrita ao período da infância ou às relações íntimas. Dessa maneira, a visão é o sentido privilegiado em nosso cotidiano, e o tato acaba sendo a faculdade sensorial menos requisitada. Acrescento ainda o agravamento disso nesse tempo das relações online e principalmente com a questão da pandemia, como já foi citado anteriormente. Por isso Taylor (2007) nos fala da importância de continuamente renovar nossos sistemas sensoriais, para ampliar e complexificar nossa capacidade perceptiva, e a improvisação a partir de um entendimento de corpocoisa é uma tentativa desse exercício.

Esta renovação tem relação com um estímulo aos nossos sentidos, onde podemos experimentar outros modos de perceber o espaço, fugindo de um comportamento mais usual e entrando no universo da curiosidade, como uma criança que conhece um lugar pela primeira vez. Para que possamos variar nossas respostas, e aprimorar nossa capacidade de investigar e modificar o ambiente. Taylor (2007) diz que para fazer isso exige um compromisso em manter nossos sentidos de um modo

⁶⁷ Mark Taylor (EUA) – Educador somático do movimento e terapeuta. Tem formação e experiência em dança como coreógrafo, diretor, professor. Além da experiência com dança, Taylor estudou: *Alexander Technique*, *Bartenieff Fundamentals*, *the Feldenkrais Approach*, and *Body-Mind Centering*®. Trabalhou como diretor de programa para a escola *Body-Mind Centering*® da Bonnie Bainbridge Cohen. Em 2006 fundou o *Center for BodyMindMovement*, com certificação em Educação Somática do Movimento, nas cidades de: Pittsburgh, México City, São Paulo e Santiago.

que não seja culturalmente normal; ele diz isso porque precisamos deixar de lado um comportamento dito adulto, e se jogar no chão, rolar, engatinhar, brincar com brinquedos, e com os outros, encontrar maneiras de estimular nossa pele, corações, nossas vísceras, nariz, ouvidos... E a improvisação em dança propicia este comportamento investigativo, curioso e lúdico, ainda mais quando temos a presença de outras matérias em jogo.

Esse modo de olhar o comportamento do corpo, por uma via experimental do espaço, impacta diretamente a maneira como o corpo se movimenta, e com isso, modifica também os modos de percepção. De acordo com o pesquisador Alain Berthoz⁶⁸ (apud CORIN,2001) o movimento faz parte dos sentidos do corpo, compreendido por ele como o sexto sentido, pois ele é integrado aos sentidos da visão, audição, olfato, tato e paladar, através de uma combinação de sentidos e da organização de vários captadores sensoriais.

Segundo Berthoz (apud CORIN,2001), o movimento ocorre através dos captadores sensoriais que são espalhados pelos músculos, tendões e pelas articulações, promovendo uma propriocepção muscular e articular. Nos músculos os captadores medem o comprimento e a velocidade do estiramento muscular, nos tendões medem as forças que exercem os músculos e nas articulações medem o ângulo que nossos membros fazem entre si e a velocidade de flexão de um membro sobre outro.

O pesquisador acrescenta ainda que temos também os captadores vestibulares, que são captadores perceptivos dentro da orelha interna, consistindo no sistema vestibular, sendo cinco captadores em cada lado da cabeça medindo as acelerações angulares da cabeça (rotações), eles medem as acelerações, mudanças de velocidade, mas não sabem sobre a posição da cabeça. E há mais dois captadores suplementares fundamentais que medem as acelerações lineares da cabeça, as translações.

⁶⁸Alain Berthoz (1939 – França) – Neurofisiologista, pesquisador, professor do *Collège de France*, cadeira de fisiologia da percepção e ação. Membro da Academia de Ciências desde 2003, e da Academia de Tecnologias desde 2010. Diretor do *Laboratory of Physiology of Perception and Action of CNRS (French National Centre for Scientific Research)*

Os captadores muscular, articular e vestibular atuam em conjunto com a visão e com os captadores táteis da pele para medir nossos movimentos. Este trabalho em conjunto é o que Berthoz (apud CORIN, 2001) chama de sentido do movimento.

A visão é um fator importante que contribui para uma precisão da percepção do corpo no espaço, pois os captadores vestibulares podem enganar o cérebro, já que não podem distinguir entre inclinação e translação e a visão pode retirar essa ambiguidade. É necessário então uma coerência perceptiva onde visão e sistema vestibular trabalham juntos para medir o movimento. A coerência perceptiva é a convergência das informações de todos os sentidos.

Esta coerência perceptiva nos mostra que os sentidos não trabalham sozinhos, eles são codependentes, atuando em colaboração, para uma melhor sensação do corpo no espaço. Taylor (2007) diz que cada sentido precisa desenvolver sua própria autonomia ao mesmo tempo em que são integrados com os outros sentidos. Podendo haver uma alternância de liderança entre os sentidos, com a participação coadjuvante dos sentidos restantes. Essa alternância de papel entre os sentidos é o que trabalha a dança pelo viés da somática, estimulando o corpo a abrir-se para outras formas de sentir, não ficando restrito a um modo padrão e já corporalizado, com isso, Taylor afirma que ganhamos um máximo de flexibilidade para responder ao ambiente.

O modo como respondemos ao ambiente também se organiza a partir de alguns referenciais, Berthoz (apud CORIN, 2001) nos diz que um dos primeiros referenciais é a gravidade, a qual estabiliza nossa cabeça no espaço, e a partir daí são coordenados os movimentos do corpo. A segunda referência é a visão, seguida do eixo do corpo como referência. O cérebro escolhe sua referência em função da situação. Outro referencial que o pesquisador cita é um ponto de contato, como por exemplo uma dança de contato entre dois corpos, como na improvisação de contato, ou uma parceria entre corpo e matéria. E como vimos na citação acima com Louppe (2012), a dança contemporânea investe na investigação e no exercício desses referenciais citados, quando retira a visão como principal via sensória, para ampliar o modo de perceber o corpo no espaço, e assim dilatar o sentir.

Lisa Nelson trabalha com uma inversão da visão padrão, propondo práticas de olhos fechados para estimular os referenciais do eixo do corpo, do tato e de uma visão interna. Esta artista trabalha com o exercício do tato como visão, variando bastante entre mover de olhos abertos e fechados. No workshop realizado na UFBA em 2019⁶⁹ uma de suas propostas foi: em dupla uma pessoa de olhos fechados aprendia uma sequência de movimento realizado por uma outra pessoa, mas este aprendizado se dava pelo tato, enquanto a pessoa movia a outra ia de olhos fechados tocando o corpo do movente. Este exercício promove um conhecimento e aprendizagem do movimento pela matéria, isto é, através do corpo do outro enquanto fisicalidade em movimento que direciona a aprendizagem da sequência. É o tato que estimula a percepção e a produção de imagens corporais, criando um mapeamento do movimento no corpo. Este processo conduz um caminho diferente do mover, daquele aprendizado visual e reprodutivo de uma dança tradicional.

O tato é então um modo de perceber que estimula uma experimentação do corpo desviando de lugares comuns e proporciona o surgimento de outras corporalidades. A dança movida pelo contato ocorre pelo estímulo sensorial do movimento do outro corpo em mim, Gil ⁷⁰(2018) fala desta comunicação entre os corpos através de Steve Paxton⁷¹ na improvisação de contato, no simples exercício de cabeça com cabeça, ambos os corpos sentem a *small dance*⁷² um do outro, e os micromovimentos do outro reverbera em movimentos no meu corpo. É um jogo de perguntas e respostas onde um corpo pergunta e o outro responde, mas não de maneira linear, e sim simultaneamente, há uma dinâmica de consciência e inconsciência, uma consciência do contato, do mapeamento de movimentos do interior do corpo, ao mesmo tempo em que os movimentos concretizados não são

⁶⁹Workshop citado na primeira questão, página 43.

⁷⁰ José Gil - Filósofo, ensaísta, pensador português.

⁷¹Steve Paxton (1939 – EUA); dançarino, coreógrafo. Estudou com Merce Cunningham e José Limón; co-fundador do *Judson Dance Theater*; precursor e pesquisador do Contato Improvisação, publicando diversos artigos sobre o tema na revista *Contact Quarterly*. Em 2008 junto a revista belga *Contradense* produziu o DVDroom “Material for a Spine”; Em 2018 publica o livro *Gravity*, publicado em português em 2021 pela n-1 edições.

⁷² Para Steve Paxton a *small dance* é o movimento do corpo pelo ato de estar em pé, não é um movimento dirigido, mas observado. “É o movimento microscópico que descobrimos no interior do nosso corpo e que o mantém de pé. Steve Paxton considera a <<*small dance*>> a fonte primeira de todo o movimento humano, uma vez que é ela que nos sustenta quando estamos de pé” (GIL, 2018, p.90).

totalmente reflexivos, muitas respostas numa dança de contato improvisação ocorrem de maneira imediata.

A ideia de uma comunicação pelo tato resume-se no seguinte: quando há contato entre dois corpos, forma-se um corpo único tal que na consciência do corpo do bailarino ressoam os movimentos do corpo do seu par. (GIL, 2018, p.97)

No contato improvisação trata-se de uma relação entre dois ou mais corpos humanos, então esse jogo de consciência acontece em todos os corpos envolvidos. Mas como exemplificado anteriormente penso na relação de contato também entre corpos de naturezas diferentes, corpo humanos e não-humanos. E acredito que quando me relaciono através do tato com uma matéria há uma relação de troca, de perceber movimentos (dependendo do material), ou o peso, algo da matéria que irá também conduzir minha dança.

No contato acontece então uma espécie de condução mútua, e no improviso intensifica uma dança sensível, onde há mais probabilidades de acasos e caminhos inesperados para o corpo. Com isso vejo o improvisar como estratégia para surpreender o corpo, desvelando corpos no enquanto ocorrem as relações. Este jogo de condução, de dançar através dos estímulos de um outro corpo não ocorre somente no contato físico, mas pode também haver esta condução mútua entre os corpos (e aqui me refiro à corpos humanos e não-humanos) através das relações de forças, nas conexões vibráteis das matérias.

Gil (2018) fala de uma atmosfera quando os corpos “pegam” os movimentos um do outro, quando um dançarino de certa maneira antecipa e sabe o movimento do outro. Um processo que tem relação com uma percepção aguçada tanto de si quanto do outro: são as forças de um corpo movendo outro. Gil afirma também que a atmosfera trata de um regime de forças, onde há uma invasão do consciente pelo inconsciente, são forças de afeto, contágio de pequenas percepções.

A atmosfera tem a propriedade de transformar os corpos submetendo-os aos seus regimes de forças. A atmosfera não é um contexto: não constitui um conjunto de objetos ou uma estrutura

espacial onde o corpo se insira; não se compõe de signos, mas de forças. (GIL, 2018, p.99)

Este jogo de forças, esta vibratibilidade, remete ao corpo vibrátil, ao fazer corpo mais a partir das sensações, e menos das representações significantes, o que nos leva as forças decifradas pelo saber-do-corpo como disse Ronik (2018). Há neste processo um trabalho de se deixar mover pelos movimentos desta atmosfera, como vetores que atravessam os corpos, por isso, na busca por retirar o corpo do centro, des-evidenciá-lo, é necessário um abandono do poder sobre as coisas, sobre o outro, e se entregar as probabilidades de uma dança improvisada. Este é um trabalho característico da dança contemporânea conforme afirma Louppe (2012):

O corpo contemporâneo é um corpo historicamente marcado pelo abandono do poder sobre as coisas e que se entrega à sua própria incapacidade, bloco de imanência que se recusa a restabelecer as funções operacionais em contenda com o real ou a fazer parte de uma mecânica do sentido. (LOUPPE,2012, p.74)

Desta maneira penso na improvisação em dança com uma abordagem somática, e como campo possível de exercício da micropolítica, de atos e relações que des-evidenciem o corpo enquanto representação, identificação, espetacular, e com isso traga para a superfície um corpo enquanto matéria em relação com outras matérias, entregue a sua própria incapacidade. E para isto é preciso exercitar a relação sensível entre as presenças, o corpo vibrátil, e então abrir-se para a vulnerabilidade.

2.3 SOBRE VULNERABILIDADE EM DANÇA

Rolnik (2018) fala sobre a vulnerabilidade como modo de se conectar com os saberes do corpo, estar vulnerável para as forças, os ritmos, as posturas corporais, ao outro, deixando passar os afetos e atento as suas frequências. Trata-se da vulnerabilidade como ferramenta da micropolítica para fazer um corpo, se conectando com a fisicalidade e suas sensações no contato com o outro. Ora, a dança contemporânea se estrutura por este pensamento, sobre o conhecimento de seu

corpo como matéria, abrindo a percepção para sua fisicalidade em relação, por este motivo concordo com Sander (2009) quando ele aponta a dança como exercício de criar outras corporalidades e, portanto, acionar uma relação mais sensível com o outro.

Entretanto, mesmo a dança mais rígida pautada em modelos e reproduções também cria corporalidades, toda experiência corporal transforma os corpos. Na primeira questão desta pesquisa vimos que interessa olhar e investigar um corpo não espetacular, des-evidenciado, um corpo que se faz em relação sem a pretensão de chegar a um resultado e perseguir um modelo a ser alcançado. Então quando falo no exercício de criar outras corporalidades é a partir deste pensamento, na investigação de um corpo singular e ao mesmo tempo feito em coletivo, que se desenha no decorrer dos processos, sem a necessidade de atingir uma corporalidade determinada.

Sabemos que são muitas as maneiras de fazer/pensar dança, logo é preciso entender que dança, ou que danças, são essas que exercitam este corpo sensível falado anteriormente. Em diálogo com Bardet (2014) arrisco dizer que se trata de uma dança vulnerável, uma dança com abordagem somática, e escolho olhar para a improvisação como um modo de fazer de dança que possibilita se entregar a esta vulnerabilidade.

Sendo assim, falo de uma investigação de um certo estado de corpo que improvisa a partir de uma relação sensível com o entorno, um corpocoisa, compreendendo os modos de ser com o outro, e da dança criada em coletivo entre corpos e coisas. É a criação de um corpo poético, corpo em estado de dança, segundo Louppe (2012) os artistas da dança optaram conscientemente pela investigação de um estado de corpo. Louppe aponta os artistas modernos como os inventores de sua própria corporalidade sem a ligação com qualquer modelo, entretanto, estes mesmos artistas acabaram criando suas próprias técnicas e por consequência novos modelos de corpos.

Um coreógrafo importante, parte da dança moderna, foi Merce Cunningham⁷³. Este artista é um marco para a dança contemporânea, pois inaugurou em seus trabalhos princípios importantes para a criação em dança, como por exemplo a indeterminação dos movimentos, valorizando o acaso como estratégia de composição; a autonomia dos elementos de uma dança, como a separação entre música, dança; e a valorização da pesquisa poética sobre as diversas capacidades de movimento do corpo. Cunningham abre diferentes caminhos para a dança, proporcionando outras maneiras de compor sem se limitar as maneiras hierarquizantes de pensar dança, como por exemplo limitar os movimentos da dança como aqueles codificados pelo balé clássico, estimular uma relação espacial de centro fixo onde um só corpo atua como solista, ou o desenvolvimento de uma narrativa, etc.

Assim como nas artes visuais, a dança também foi envolvida pelos mesmos questionamentos instaurados nas vanguardas artísticas, e o trabalho de Cunningham e seus contemporâneos se preocupavam com a não separação entre arte e vida, e, portanto, em não alimentar perspectivas dualistas sobre o corpo. Decorrente destas questões os artistas modernos e seus contemporâneos investigavam um corpo não submetido a uma visão mecanicista, o que, em diálogo com Moura⁷⁴ (2019), pode ser pensando como um projeto político estético da dança, pois as questões levantadas pelos artistas desta época possibilitaram mudanças no modo de fazer/pensar dança, relacionado também, como falado na primeira questão desta pesquisa, à uma virada epistemológica que contribui com outros modos tanto de compor quanto de perceber uma dança.

⁷³Merce Cunningham (1919 – 2009) – Bailarino e coreógrafo norte-americano. Teve participação importante na dança moderna dançando com Martha Graham; foi um dos precursores da dança pós-moderna, com seu caráter experimental em suas composições coreográficas. Fez parcerias com artistas de outras áreas, em destaque o músico John Cage. Em 1953 criou Merce Cunningham Dance Company (MCDC); atualmente há o Merce Cunningham Trust, com o intuito de preservar sua memória, e difundir sua metodologia, criações, e pesquisa em dança.

⁷⁴ Gilsamara Moura – Pós-Doutora em Dança pela Université Côte D'Azur – UCA; Doutorado e Mestrado em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP (Bolsista CAPES - 1997 e CNPq - 2004); Professora do Programa de Pós-Graduação em Dança (PPGDança) da UFBA; Professora do Mestrado Profissional (PRODAN UFBA); Professora Permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da UFBA.

Perceba, a questão política não está vinculada à temas ou narrativas de conteúdo político, mas sim, à alteração perceptiva sobre a forma que se apresenta em determinadas danças. Diferente do conteúdo político pelo qual somos bombardeados midiaticamente, atribuo política em dança à mudança de percepção de mundo, à alteração cognitiva. Como trabalhar a informação a fim de gerar caminhos inventivos ainda não pensados e capazes de abrir frestas? Para mim, foi exatamente isso que Cunningham e Cage fizeram; eles interromperam fórmulas bem aceitas pela comunidade da Dança para revelar outras, a partir dos mesmos elementos que se compõe tal operação: corpo, movimento, espaço e tempo; eles atuaram e modificaram nossa percepção em relação à dança e música e bifurcaram, para sempre, a forma de compor em Arte e, tais processos, são irreversíveis. (MOURA, 2019, não paginado)

Os princípios trabalhados por Cunningham também vinham de sua parceria com John Cage⁷⁵, pois Cage extrapolou os limites da música desierarquizando a composição musical ao introduzir como possibilidade de ser música todas as existências sonoras. Cage afirmava que '[...] “uma maneira de escrever música: estudar Duchamp⁷⁶”.' (GOLDBERG, 2006, p.114), sendo assim Cage mesclava as fronteiras entre arte e cotidiano, e com isso Cunningham na dança também deu suporte a investigação de danças atravessadas pelos movimentos do cotidiano como ficar em pé, caminhar, e outras possibilidades que fazem parte do movimento do corpo.

No que diz respeito as questões de princípio, os bailarinos geralmente compartilhavam as mesmas preocupações dos outros artistas, como, por exemplo, a recusa em separar as atividades artísticas da vida cotidiana e a consequente incorporação de atos e objetos do cotidiano como material para as performances. (GOLDBERG, 2006, p.129)

Des-evidenciar o corpo em dança, este submetido a um modelo, considerado como um instrumento e detentor de um poder sobre as coisas, é também considerar o corpo em sua própria vulnerabilidade, investigando uma dança de um corpo que tem seus limites, emoções, que falha. Do corpo que se relaciona cotidianamente

⁷⁵ John Cage (1912 – 1992) - Compositor americano, artista, teórico musical, pioneiro da música aleatória, eletroacústica e do uso de instrumentos não convencionais.

⁷⁶ Marcel Duchamp (1887-1968) - Foi um pintor e escultor francês, naturalizado norte-americano. Considerado um ícone do movimento conceitual de arte moderna o “Dadaísmo” e o precursor do “ready-made”.

inseparável do corpo que dança, e das coisas do dia a dia como também parte da experiência corpórea. Então a dança, desde as décadas de 50 e 60, assume a condição de humano do corpo, e da arte a partir da experiência deste. Investindo em novas estéticas, diferentes dos modelos dominantes da época, com influência da parceria entre Cage e Cunningham, onde vemos seus princípios vivos nas criações contemporâneas de danças.

Em 2010 participei do projeto *We Cage*⁷⁷ concebido e dirigido pela artista Carmen Jorge⁷⁸ (PR), da cia de dança PIP-Pesquisa em Dança. Este trabalho foi uma pesquisa baseada na obra *Variations V*⁷⁹ e na parceria artística de Cunningham e Cage. Tem dois momentos deste trabalho que trazem os princípios de acaso e de ações cotidianas que marcaram minha experiência neste processo, e que tratam da vulnerabilidade do corpo na cena.

O acaso foi trabalhado numa proposição chamada de sorteio. Aconteciam dois sorteios logo no início da apresentação, o primeiro era um jogo de três dançarinas com uma moeda. Lançávamos a moeda uma para outra para decidir, dependendo da face da moeda, qual seria a frente que orientaria nossas sequências de movimento. O segundo sorteio acontecia através de um sorteador coreográfico, desenvolvido especialmente para *We Cage*, com o *software MAX MSP*. Neste segundo sorteio era denominado a ordem e as direções do espaço para realizar as sequências de movimento já compostas previamente.

A proposição das ações cotidianas era um jogo entre as três dançarinas, objetos do cotidiano e o público. Havia ações específicas para realizar de acordo com um mapeamento do espaço cênico, elas eram sobrepostas e regradas para executá-las.

⁷⁷ Trabalho dirigido por Carmen Jorge. Apresentado no teatro Cleon Jacques (Com o edital de pesquisa em dança da Fundação Cultural de Curitiba) e no evento *Semanas de Dança - Diálogos no Porão* do Centro Cultural de São Paulo (prêmio FUNARTE de dança Klaus Vianna).

⁷⁸ Carmen Jorge – Artista da dança; Coreógrafa e performer. Licenciada em Dança pela PUC-PR e Pós-graduada em Estudos Contemporâneos em Dança nas Faculdades UFBA (BA)/ Angel Vianna (RJ). Criadora da cia PIP-Pesquisa em Dança em Curitiba-PR; Em 2011 atuou como coreógrafa residente do Balé Teatro Guaíra; Foi consultora de Dança na Casa Hoffmann- Centro de estudo do movimento, entre 2018 e 2021.

⁷⁹ *Variations V* (1965) – Obra da parceria entre Jonh Cage e Merce Cunningham executada no *Philarmornic Hall* de Nova Iorque.

Tínhamos ações como correr, mudar uma planta de lugar, tocar piano, calçar uma pantufa, fritar um ovo, produzir um som no liquidificador e todas elas eram repetidas diversas vezes, o que ia modificando sua execução e o estado do corpo. Este jogo traduzia os princípios de desierarquização tanto do som como do movimento que tratavam Cage e Cunningham.



Figura 13: *We Cage* (2010)
Fonte: foto de Elenize Dezgeniski

Minha experiência com este processo ativou um estado diferenciado de atenção, pois intercalava num mesmo momento a ativação da memória de movimentos que eu deveria reproduzir conforme estava composto, junto com a assimilação instantânea da composição de orientação espacial resultante de um sorteio. Lembro que eu ficava num estado de alerta e de alta concentração. As sequências de movimento também foram criadas a partir da investigação das possibilidades anatômicas do corpo, explorando o corpo com algumas imagens, como por exemplo: saco de ossos, investindo na poética da matéria do corpo em cena. Os objetos e os aparatos tecnológicos também abriram minha percepção para uma composição não só do corpo, mas dos objetos como parte da dança.

Aqui já se encontram elementos que busco num estado de corpocoisa ao improvisar, como ativar uma presença, elevar a concentração para o momento presente, atenta aos acasos e as possibilidades do momento; investigar uma dança a partir da matéria do corpo, explorando o peso, e o movimento sem esforço excessivo; e também atuar em relação com outras matérias, incorporando objetos e aberto para esta relação. Estes princípios dialogam com uma política de fazer um corpo para dança enquanto se dança, o indeterminismo e o acaso são chaves para este modo de pensar a dança, pois trata de uma dança vulnerável, que se permite não saber, perde o controle e segue a partir de suas afetações.

Falar de uma vulnerabilidade em dança é falar do corpo que pesa, o que não tem controle, que se perde e se encontra enquanto se relaciona. É assustador estar neste estado, pois quando afinamos uma presença sensível ficamos expostos e o corpo pode reagir de maneira inesperada, bem-vindos ao estranhamento de si. A vulnerabilidade abre então uma descoberta do corpo, que corpo dança? Qual dança? O que mais pode ser dança?

A questão <<que corpo?>>, repetida ao longo de toda a obra coreográfica contemporânea, ultrapassa o território da dança. [...] A questão relativiza-se e liberta-nos da presença de um corpo absoluto, universal e unívoco, um verdadeiro fantasma conceptual, cuja visão essencialista permanece em algumas obras que têm a dança como objecto. Todo o sentido da dança contemporânea consiste, muito pelo contrário, na libertação do fantasma de um corpo de origem,

entendendo em que medida o trabalho da dança implica uma longa procura de um corpo em devir. (LOUPPE, 2012, p.83)

Portanto, des-evidenciar o corpo em dança fala primeiro sobre a não estagnação do corpo, não existindo um corpo único, pronto, mas em processo de vir a ser. Desta maneira, desviar o corpo do centro trata de criar corpo em conjunto, acionando o corpo vibrátil, entregando-se à vulnerabilidade. Entretanto, quando falo em criar corpo, não é no sentido de origem, nem de meta, mas como sugere Louppe (2012) o que cabe aos artistas contemporâneos é compreendê-lo e fazer da investigação do corpo um projeto lúcido e singular.

Um corpocoisa trata então desta investigação consciente sobre como somos corpo em relação, como nossa dança não diz somente dos meus movimentos, mas de uma série de condições para que a improvisação aconteça. Quando eu sinto o outro sinto a minha fisicalidade, as sensações que me atravessam se concretizam em movimentos, em posturas corporais, dançar em um espaço vazio é diferente de dançar num espaço cheio de coisas, improvisar sem a observação humana é diferente de uma improvisação com observadores.

Toda investigação sobre o corpo requer este silêncio meditativo e concentrado, em que o sujeito do corpo parte à procura de si – do outro em si ou de si no outro [...]. As práticas de observação do corpo em estúdio desenvolvem-se frequentemente a dois, e o corpo do outro, nos seus suportes, nos seus contatos ou mesmo na sua observação táctil ou visual, revela-me o meu próprio corpo. Essa busca raramente passará pela imagem ou pela figura anatómica mas, sobretudo, pelas sensações e intensidades. (LOUPPE, 2012, p.71)

Um corpo se conhece a partir do outro, estando vulnerável a outra matéria. Na dança contemporânea utilizamos de variadas propostas baseadas no contato com outro corpo como por exemplo: a transferência de peso entre dois corpos, ou considerando a concretude do corpo do outro como referência para nos percebemos. Agora estamos vivendo um processo novo de desenvolver práticas online, as propostas em dança estão tendo que se adaptar a uma relação virtual e perdemos uma parte

importante de nossa investigação corporal, que é o contato⁸⁰. Um contato que como cita Louppe (2012) ativa um conhecimento de si pelas sensações e intensidades, ou seja, a apreensão do entorno pelo corpo vibrátil, se entregando a vulnerabilidade como modo de conexão.

Bardet (2014) diz que a vulnerabilidade na dança é sobre um processo de desierarquização do corpo e também de um movimento especializado, recusando uma dança pautada nos modelos dominantes, buscando uma dança singular, valorizando a investigação de si e do que pode ser dança. A negação a um modelo, uma estética já consolidada abre uma ferida, expõe a linguagem da dança ao não saber, torna-a vulnerável.

Este movimento de negação foi marcado pelo manifesto *No Manifest* de Yvonne Rainer⁸¹, sendo este um anúncio ao não virtuosismo, na procura de uma outra atenção para o corpo em movimento, aquela não atrelada a uma técnica específica buscando uma execução exemplar:

NÃO ao grande espetáculo não ao virtuosismo não às transformações e à magia e ao fazer de conta não ao glamour e à transcendência da imagem da estrela não ao heroico não ao anti-heroico não às quinquilharias visuais não à implicação do executante ou do espectador não ao estilo não ao Kitsch não à sedução do espectador pelas astúcias do dançarino não à excentricidade não ao fato de comover ou de ser comovido. (BANES, apud BARDET, 2014, p.79)

Esta recusa radical ao virtuosismo dialoga com a proposição de Lepecki (2010), citada na primeira questão, sobre uma desespetacularização do corpo, onde os artistas

⁸⁰ Esta parte da pesquisa foi escrita durante a fase da pandemia do coronavírus em que estávamos tendo somente atividades online, as práticas presenciais ainda não tinham retornado. Mesmo assim, entendo que ainda estamos lidando com uma mistura de práticas online e presencial, e que nossa relação de contato ficou afetada pela presença deste vírus, e pelo que experienciamos durante a fase mais crítica da pandemia durante os anos de 2020 e 2021.

⁸¹ Yvonne Rainer (1934 – EUA), coreógrafa, dançarina, cineasta, escritora. Estudou com Martha Graham e Merce Cunningham; foi uma das fundadoras do *Judson Dance Theater* em 1962; em 1965 publicou o *No Manifest*; em 1972 iniciou a carreira como diretora com os longas: *Lives of Performers* (1972), *Privilege* (1990), *Murder and Meurtre* (1996). Entre 2000 e 2006 coreografou trabalhos para o Baryshnikov Dance Foundation. Em 2006 publicou um livro de memórias, *Feelings Are Facts: A Life*. Rainer marca a dança por suas performances de tarefas, repetição, jogos, princípios que fizeram e ainda fazem parte da escrita da dança.

caminham contra a corrente de uma dança idealizada, possível apenas para corpos privilegiados. Pensar sobre a vulnerabilidade em dança então é também falar de uma dança mais democrática, onde todo corpo pode criar e encontrar o seu modo de mover, e vejo a improvisação como um modo potente para exercitar isto.

A vulnerabilidade tem relação com uma desierarquização do corpo em dança, e também do que pode ser dança, ligada a uma descoberta do corpo, entregando-o a sua incapacidade, acolhendo o gesto simples, o não fazer, o pequeno, ao mesmo tempo em que eleva a abertura de um estado sensível, de uma presença compartilhada.

Vimos que atualmente só podemos trabalhar a dança desta maneira em decorrência das reivindicações históricas dos artistas da dança. E que são provocações que nos impactam e movem nossas pesquisas até hoje. Trazer estas qualidades de uma dança vulnerável expõe os critérios da dança contemporânea que são baseados mais nas qualidades do movimento, ou seja, do como nos movemos, do que um produto final que se apresenta. Investigar as singularidades dos corpos é uma preocupação ainda urgente, visto que os processos de subjetivação vigentes ainda insistem na formação das massas, e de um coletivo homogeneizado.

Bardet (2014) e Louppe (2012) falam que a desierarquização do corpo em dança aparecia na prática dos artistas quando experimentavam outros modos de mover o corpo, como por exemplo tirar a importância do movimento das extremidades e a ênfase do rosto. E com isso eles exploravam movimentos de partes esquecidas como tronco, costas, ou invertendo papéis, como quando o tronco passa a dar suporte para o corpo no chão, e desta maneira possibilitando as pernas se expressarem livremente.

A modernidade em dança permite ao tronco exprimir-se, cantar e até mesmo gritar a partir da tenebrosa afasia a que a história do corpo o confinou, em detrimento das extremidades, consideradas um aparato expressivo privilegiado. As extremidades deviam ser banidas, primeiro por serem um desdobramento para ou pós-linguístico, em seguida, pelo facto de as nossas extremidades, assim como os órgãos de comunicação situados no rosto, constituírem os nossos instrumentos de captação e, por isso, de poder sobre os objectos ou corpos, sobretudo as mãos e os braços. (LOUPPE, 2012, p.73)

Segundo Bardet (2014) a ênfase e o envolvimento de partes do corpo antes esquecidas, ou pouco valorizadas, tornam evidente também um olhar para a variabilidade da experiência da gravidade, pois além de uma desierarquização das partes do corpo em jogo, há também uma desierarquização espacial, promovendo outras relações com o espaço, tornando o chão um poderoso aliado na investigação de si. Esse novo modo de olhar para o espaço sugere outras relações de apoios, com diferentes distribuições de peso, valorizando o corpo como matéria.

Bardet (2014) afirma que o contato com a maior parte possível do corpo no chão reparte concretamente os apoios, e com isso torna possível a desierarquização das partes do corpo através do fazer e do sentir, “[...] e tornam vulnerável uma dançarina que desfaz dos lugares e dos gestos habitualmente significativos, dançantes, de seu corpo.” (BARDET,2014, p.118). Esta repartição horizontaliza o corpo em relação tanto com as próprias partes do corpo, não tendo uma parte centralizada, como também do corpo em relação com o espaço e suas matérias. Há nesse sentido um comprometimento do corpo com seu entorno, é sobre a massa corporal entregue a massa do mundo, estar no chão e entregue também diz sobre a nossa vulnerabilidade, pelo simples fato de apenas estar ali.

...estar no chão e entregue também diz sobre a nossa vulnerabilidade, pelo simples fato de apenas estar ali...

Lepecki (2010) apresenta o plano de composição Quarto plano, ou plano da gravidade, ou do tropeço, onde ele fala das forças hegemônicas e contra hegemônicas que atravessam o plano de movimento e de um chão. Citando Frantz Fanon⁸² Lepecki descreve uma situação onde Fanon é apontado por uma criança na rua, e ela afirma para sua mãe que viu um homem preto, e que está com medo, em seguida Lepecki diz ‘As palavras da criança crivam-no como balas, ativam um tremor de terra privado sob os pés de Fanon, de qualquer jeito revelando uma balística da linguagem: “Tropecei. Estilhacei-me. Desde então me movo na horizontal”.’ (LEPECKI, 2010, p.18).

⁸² Frantz Fanon (1925-1961), psiquiatra, filósofo, ensaísta e militante político.

A partir desta fala e da compreensão do espaço composto por forças dominantes, portanto verticais, onde impera processos de subjetivação limitantes e preconceituosos, Lepecki aponta o movimento na horizontal como estratégia de experimentação e criação de chãos singulares, e pensar na horizontalização como condição de produção de conhecimento. Obtendo este plano da gravidade como plano que agencia o desejo, o seu chão.

Abraçar o horizontal só por um momento, ou por longos dias, ou para o resto da vida, para ver o que se ganha quando se perde verticalidade e o que se ganha quando se ganha horizontalidade. Em vez de caminhar no chão aplainado pelas violências idiotas, fazer para si mesmo – com seu corpo se movendo no plano que agencia o desejo- seu chão. (LEPECKI, 2010, p.18)

O simples fato de estar no chão já é um ato que gera estranhamento, rompe com comportamento dominante e com a conduta coreográfica cotidiana do senso comum. Estar no chão nos torna vulneráveis, nivela diferenças pelo compartilhamento de um mesmo espaço, nos permite conhecer onde nos movemos e a partir dali criar novos territórios. Rolnik (2016) ao falar do corpo vibrátil também aciona a criação de território, do seu chão, como modo de criar corpo, nós só podemos nos reinventar tecendo lugares onde podemos pisar firme para continuar.

...nós só podemos nos reinventar tecendo lugares onde podemos pisar firme para continuar...

O chão também possibilita borrar as fronteiras entre sujeito e objeto, o corpo estirado no chão se equivale a uma outra matéria. Lepecki (2012b) fala desta relação onde sujeito e objeto se deslocam de suas categorias citando o trabalho “Este corpo que me ocupa”, do coreógrafo João Fiadeiro⁸³. Segundo Lepecki, este trabalho começa

⁸³João Fiadeiro (1965) – Artista português, performer, coreógrafo, pesquisador, professor e curador. Faz parte da geração de artistas do final dos anos 80 em Portugal, e colaborou para o movimento da Nova Dança Portuguesa. Foi diretor artístico do ATELIER RE.AL uma estrutura que desempenhou um papel importante no desenvolvimento da dança contemporânea e de iniciativas transdisciplinares em Portugal. Nos anos 90 João Fiadeiro estudou e praticou intensamente Contact-Improvisation o que o

com um diálogo entre dois interlocutores anônimos discutindo eventos casuais envolvendo o prédio e a cidade onde ocorria a performance. Quando o diálogo acaba o artista João Fiadeiro sai da plateia e traz para a cena um vaso com uma planta e a posiciona no centro do espaço cênico, após esta ação retorna para seu lugar junto ao público. Lepecki comenta que esta planta faz um solo bonito, como uma criatura viva, uma matéria inerte, e depois de um tempo Fiadeiro levanta novamente e vai trazendo diversos objetos do cotidiano para a cena, como um sofá, um carrinho com rodas, uma cadeira, uma TV grande etc. O artista posiciona com cuidado cada objeto no chão e de maneira não usual, os objetos são colocados de outras maneiras no chão enfatizando o seu não utilitarismo. Por fim, Fiadeiro retira seus óculos, que ele também posiciona no chão como mais um objeto, e se coloca deitado entre as coisas.



Figura 16: Este corpo que me ocupa (2015)

Fonte: foto Patrícia Almeida⁸⁴

levou a prosseguir e sistematizar a sua própria investigação sobre improvisação sob a designação de Composição em Tempo Real.

⁸⁴ Foto retirada do site: <http://waspmagazine.com/en/este-corpo-que-me-ocupa-joao-fiadeiro-pt/>

O corpo do artista deitado, estando ao lado das coisas experimenta a horizontalidade como criação poética e reinvenção de si, coloca em questão a posição do sujeito centralizado que utiliza os objetos. A horizontalidade diz também sobre o exercício de deixar-se ser coisa, entregue a sua própria matéria em comparação e relação gravitária com o que constitui o entorno.

No segundo momento do trabalho Fiadeiro posiciona os objetos como são dispostos usualmente, formando uma sala cotidiana onde cada objeto exerce sua função, e então ele se coloca neste cenário exercendo sua função de sujeito que se adequa as forças daqueles objetos, como por exemplo um corpo sentado no sofá, olhando para a TV. Esta ação revela como objetos determinam os sujeitos e vice-versa. Segundo Lepecki (2012b) ao assumir uma organização cotidiana, entre corpo e objetos, Fiadeiro concede a posição de um sujeito contemporâneo que é distorcido e possuído pela funcionalidade e instrumentalidade entre sujeito e objeto. O pesquisador também afirma que, ao se colocar neste formato usual entre corpo e objeto, “[...] nós vemos como todo um sistema dos objetos invade, toma posse, e define o próprio cerne da subjetividade.” (LEPECKI, 2012b, p.85, tradução nossa).⁸⁵

Este é um trabalho que retrata o corpo se equiparando com os objetos cotidianos através da relação gravitária, pois temos todas as matérias colocadas no chão promovendo uma horizontalidade visual e mexendo nos sentidos utilitários, do senso comum. Este outro modo de se organizar com os objetos desloca as categorias de sujeito e objeto, des-evidencia o corpo e abre para a criação de outras relações possíveis. O corpo deitado no chão entregue a seu peso, sua matéria em relação, expõe sua vulnerabilidade, desarma o controle e posse, entrega-se para apenas estar junto e ver o que acontece.

A vulnerabilidade é a abertura para o sensível, é sobre um corpo que se abre para relação de maneira não utilitária, nem regida sobre o senso comum, relações estas compreendidas pelas formas, pelo que é familiar, ou seja, uma maneira de apreender o mundo pela macropolítica. É claro que estas relações usuais são também

⁸⁵ No original: “[...] we see how a whole system of objects invades, takes possession, and defines the very core of subjectivity.” (LEPECKI, 2012b, p.85).

importantes, pois dão suporte para nossa existência, criam terrenos conhecidos para que novos territórios sejam criados. Mas como são modos de operar dominantes é preciso insistir em outros modos de ser, para que a experimentação possa acontecer e então criar outros espaços, e com isso outras danças. Por isso a noção de des-evidencia do corpo, de uma dança vulnerável, é importante, pois investigando outros modos de percepção e de relação, podemos transformar o contato com os outros e criar novos contextos.

Estar no chão entregue e ao lado das coisas é também um processo de des-evidenciar o corpo em dança. Neste modo de se colocar em relação, o corpo perde a posição de sujeito que utiliza um objeto, e passa a se equiparar com as outras matérias.

Em 2015, durante minha pesquisa do mestrado, investigar uma horizontalidade do meu corpo em relação com objeto fez muito sentido para compreender o que venho chamando de corpocoisa. O chão acolhendo todo meu corpo como condição para dançar promove uma percepção mais aguçada da minha matéria, através da atenção para como meu peso se desloca, transitando conscientemente a percepção para camadas corporais, como ossos, músculos e pele. Ações simples como apenas ficar deitada no chão ao lado de uma matéria promove um outro olhar tanto para a matéria, como para o corpo. A partir destas práticas criei dois procedimentos para investigar este corpocoisa:

Travessia. Procedimento1

Este procedimento trata de uma preparação para improvisação. Considero a Travessia importante para iniciar o processo de improvisação, uma preparação, que ativa o corpo com relação a fisicalidade e também um estado de atenção.

Trata-se de uma organização do corpo com matérias que acontece pela ação de deslocá-las pelo espaço, através de um corredor imaginário, indo e voltando com uma matéria, explorando suas possibilidades de deslocamento. Os verbos de ação disparadores para a travessia são: colocar e arrastar. A ideia é ter diversas matérias,

pensando em suas características físicas, como matérias pesadas/leves, duras/flexíveis, grandes/pequenas, orgânicas/inorgânicas. E através do deslocamento delas pelo corredor, perceber como o corpo se organiza para realizar esta ação, com isso provoca um estado de presença que desvia o corpo de um automatismo. Pretende-se explorar todas as possibilidades possíveis de descolar uma certa matéria e depois realiza-se a travessia sem as matérias, prestando atenção somente no corpo.

Então, quando experimento atravessar o espaço com a matéria, me coloco em função dela, o foco nesse momento é a matéria, o como ela se desloca, como ela pede para ser deslocada, e prestando atenção em como meu corpo se organiza para isso. Percebi mudanças de peso, organizações corporais que surgiram em prol das formas das matérias. Também surgiram outros verbos/ações como carregar, e repousar a matéria em cima do meu corpo. Meu corpo como chão. Corpo-chão.

Chão. Procedimento 2

A atenção para o corpo no chão apareceu com a ideia de horizontalidade, de um corpo que se permite estar em relação horizontal com as coisas, com o entorno. Entendo que horizontalizar é se permitir. Uma abertura para criar com o outro. Especialmente há uma equivalência. E com relação a exploração da matéria do corpo, o chão proporciona uma percepção mais imediata deste, investigando suas possibilidades, pois trabalha-se com apoios, estimulando atenção com relação ao peso e com isso o corpo ativa sua musculatura, aquece e amplia a percepção de si.

Começo com o corpo deitado no chão, o objetivo é deslocar o corpo de um ponto A até um ponto B, sempre indo, ou seja, nunca voltar o movimento, pensar no corpo como uma matéria que é deslocada de um ponto a outro. A ideia é manter a maior parte do corpo no chão, se deslocando na horizontal a partir dos verbos: colocar e arrastar, coloco e arrasto meu corpo até chegar ao ponto final, e para isso desloco meu corpo por partes, em fragmentos. Chão sustenta as ações, é ponto de referência. Do chão eu subo, no chão eu caio, no chão eu fico e deito, me permito ser e estar.

Comecei focando na travessia com o verbo colocar, fiquei somente com esse verbo hoje. Fui e voltei várias vezes trabalhando com a lógica do colocar. No começo estava no meu lugar comum, do que meu corpo já estava entendendo por colocar, corpo fragmentado, tentando perceber o peso, ser objetiva, respeitando e ouvindo a mecânica do movimento, sem mover alguma parte do corpo por hábito ou desnecessariamente. Consegui perceber a matéria do corpo, um estudo de como ele se move de acordo com suas alavancas e dobraduras. Até que surgiu uma posição que eu fiquei travada. A parte que eu pretendia iniciar o movimento estava com muito peso. A princípio parecia não haver resposta para sair daquela posição. Fui explorando esse não saber, o não conseguir me movimentar. E encontrei um lugar e investigação interessante. Me senti um pouco coisa, um material que precisava ser organizado para poder sair daquela posição. Continuei as travessias e percebi que fui me deparando cada vez mais com essas posições difíceis. Caía em posições onde eu queria mover partes do corpo com muito peso, partes perto do centro do corpo. Como eu não tenho muita força nos membros, fui trabalhando e explorando essa minha precariedade; a vulnerabilidade do meu corpo. E fui encontrando formas e deslocamentos inusitados e interessantes para mim. Percebi meu corpo de outras maneiras, novas posições e maneiras de me locomover. No final experimentei alguns deslocamentos no nível médio. A questão da gravidade – pontos de apoio, fica muito evidente. Surgiu um rolamento sem usar apoio de mãos e pés, uma posição ajoelhada com os dois braços erguidos. Andando nessa posição por um tempo encontro um banquinho branco de plástico, levo ele comigo, sem manipular com as mãos, mas arrastando ele junto em minha caminhada. Surge um movimento quase involuntário de deitar em cima dele. Gosto da imagem do meu peso relaxando em cima do banco – o banco é meu centro-meio ponto de apoio. Depois eu deito e trago o banco junto apoiado em minha barriga. Agora eu que dou suporte para ele. (Relato de prática do dia 08 de março de 2016 – Salvador BA)

É exposto neste relato a vulnerabilidade do corpo, no sentido de ser tocado e transformado pelas ações das presenças no espaço. A vulnerabilidade então não é tratada em seu sentido frágil, mas de sua condição de porosidade. “Não se trataria tanto de mostrar-se vulnerável, no sentido de frágil, sobre um tablado de dança, mas de trabalhar em certa permeabilidade.” (BARDET, 2014, p.119).

...a vulnerabilidade então não é tratada em seu sentido frágil, mas de sua condição de porosidade...

A busca por uma relação sensível com o entorno dissolve as categorias de sujeito e objeto, e promove uma desidentificação com identidades fixas. A vulnerabilidade permite sermos atravessados pelas forças do mundo, deformados e envolvidos no acontecimento da vida, pensando assim a dança também acontece no corpo através das relações das presenças vivas, de suas vibrações em curso onde sentidos são produzidos nessas trocas.

Penso na improvisação como exercício da vulnerabilidade do corpo, como uma dança porosa, um modo de fazer que coloca em xeque modelos, regras, um jeito “certo” de fazer dança, pois a criação ocorre na presença dinâmica, as possibilidades são múltiplas, tudo pode acontecer, mas não pode acontecer de tudo. Afinal as escolhas e as ações de um corpo em improvisação dependem de uma atenção refinada, uma entrega e também de escolhas que vibram no conjunto e que dão potência para a continuação da dança em curso.

As perguntas ainda ecoam: como fazer um corpo? Como des-evidenciar o corpo em dança? Que corpo? Aquele espetacular e, portanto, evidente. Des-evidenciar o corpo é também compreender que não há um tipo específico de corpo para dançar. Des-evidenciar o corpo espetacular e desestruturar o fazer dança dominante permite incluir outros corpos, outras presenças, que não só as humanas, convida a uma escuta sensível para as matérias, valoriza a posição do “entre” onde centros são deslocados, e com isso, os processos de relação regem os encontros.

Aquilo que reúne, em ato, é uma posição *entre*, mais do que uma identidade comum, desclassificação em curso, sempre na tensão da dosagem necessária para dizer um nós. Um nós que se teceria, então, *entre* mais do que *sobre* cada unidade identitária, em ato, sempre a retomar a circulação entre o nós. (BARDET, 2014, p.124)

Esta escuta é a partir da vulnerabilidade, promovendo a capacidade de se deixar mover pelo espaço, e pelo outro, dosando as apreensões pelas formas, do que dá sentido, assim como pelas forças das intensidades das matérias, que geram estranhamento. A improvisação em dança se constitui deste diálogo entre o conhecido e o desconhecido, e demanda uma atenção do corpo para a circulação e ação de um coletivo, envolve uma composição que não depende apenas da(o) improvisadora(o), mas das relações ali em jogo. No processo de improvisação não estamos sozinhas nem quando estamos sozinhas.

...no processo de improvisação não estamos sozinhas nem quando estamos sozinhas...

A vulnerabilidade em dança também passa por um processo de compartilhamento de uma mesma experiência. O caminhar, esta ação cotidiana e comum (dentro das especificidades de cada corpo), marca a busca dos artistas em coletivizar uma experiência de dança. Trago esta relação a partir de BARDET (2014), esta autora utiliza o termo “andar”, para configurar este gesto cotidiano, de um corpo que se desloca no seu dia a dia, percorrendo seus caminhos costumeiros. Entretanto, o termo escolhido para esta pesquisa é: caminhar, pois este verbo torna a experiência do deslocar-se mais plural, o que envolve qualquer tipo de deslocamento possível para os corpos, não limitado a uma relação de bipedia como o termo “andar”. Segundo Bardet (2014), a ação de caminhar vai para a cena como gesto também de democratização da dança⁸⁶, aproximando espectador e dançarinos de uma situação comum, havendo um processo de empatia onde o público consegue se ver no caminhar dos dançarinos.

⁸⁶ Aqui a autora se refere a uma democratização no sentido que não separa um movimento como sendo específico de dança, onde poucos corpos poderiam realizar um mesmo movimento, e então não

A inclusão do caminhar na dança, segundo Bardet (2014), é marcada pelo trabalho *Proxy* na década de 60, por Steve Paxton, seguindo a mesma inquietação de um não virtuosismo na dança, e promovendo uma experiência não especializada, “Incluir o andar cotidiano na dança é querer questionar aquilo que transforma a dança de uma especialização, um virtuosismo, em um compartilhamento de experiência sensível: o andar.” (BARDET, 2014, p.77).

O caminhar então faz parte também do projeto de desierarquização da dança, promovendo um deslocamento do estatuto do movimento dançado, aproximando as experiências dos corpos tanto dos que estão em cena, quanto de quem observa. A ideia de um corpocoisa também invoca este lugar comum, uma ação onde todo corpo pode realizar, mas que não se trata de realizar do mesmo modo. Cada caminhar é singular ao mesmo tempo em que é atravessado por um caminhar coletivo. O caminhar como ação simples do corpo, comum, e que borra os limites entre o pessoal e impessoal, significativa e insignificante, podendo se camuflar ou se destacar no meio da multidão.

Estar no meio, jamais num centro, tal seria o *andamento*: andar sobre um tablado, devir “anorgânico”, “assignificante”, “assubjetivo”, de uma dança tomada no andar. Esplendor do *se anda*. Eis que o andar retorna conjugado ao impessoal, tornar-se imperceptível, tornar-se como todo mundo, ou seja, singularmente pelo andar. (BARDET, 2014, p.102)

Ao mesmo tempo em que o caminhar é um ato tanto do cotidiano quanto da cena, o caminhar num contexto de dança demanda um estado diferenciado de atenção, seja em uma aula ou em alguma configuração cênica. Através da relação gravitária, dos pés ou de outras partes do corpo e extensões, ao tocar e deixar o chão, percebe-se o deslocamento do peso pelo espaço e, por ser um gesto simples, permite uma atenção refinada do corpo em movimento e de sua relação espacial. Não se trata de movimento técnico e virtuoso, mas do trabalho da atenção, ou seja, da sensibilidade do corpo em relação.

dançarinos se reconheceriam em cena a partir de um gesto costumeiro como o caminhar. Entretanto é preciso chamar atenção que ainda fica uma lacuna sobre corpos específicos que se viam em cena.

Este ideal de igualitarismo e de liberdade, as duas faces de um projeto dito democrático, ressurgem singularmente pela caminhada. Mas quais ações, quais realidades, quais gestos e quais limites habitam esse anúncio de não virtuosismo? O andar é cotidiano, certamente, no sentido de que constitui a ação cotidiana de todo mundo, aproximando-se de espectadores que não se sentem postos a distância do movimento dançado, ainda mais quando existem alguns não bailarinos no palco. Mas, ao mesmo tempo, no caso de uma dança, o trabalho sensível modifica certamente a percepção de sua marcha; talvez se trate de uma diferença na atenção dada ao movimento, mais do que uma tecnicidade ou um virtuosismo, valor então rejeitado como constitutivo da dança. (BARDET, 2014, p.78)

O caminhar como ato sensível do corpo convida e possibilita uma escuta de si e do outro, compartilha um mesmo gesto respeitando as particularidades de cada corpo. Certamente depois de uma experiência de caminhar com uma atenção ampliada, dentro de uma proposição de dança, modifica o modo como caminhamos cotidianamente na rua. É o trabalho do sensível que modifica a percepção, é uma dança vulnerável que permite se deslocar do ritmo frenético das informações do dia a dia, e das imagens compactadas de nossas subjetividades.

A vulnerabilidade abre as possibilidades do que mais pode ser corpo e do que mais se engaja numa criação em dança. Trata de olhar para si, não de modo fechado, mas um olhar amplo, um olhar pelo corpo todo, que atravessa e se deixa ser atravessado por outros olhares. Voltar para o saber-do-corpo, como diz Rolnik (2018), considerar a subjetividade como conhecimento como é proposto na somática, é um saber do nível das intensidades, criando sentido e território a partir dos encontros. Estando em mim, eu consigo estar para o outro.

...estando em mim, eu consigo estar para o outro...

Vimos alguns princípios de uma dança vulnerável, como a indeterminação, acaso, não virtuosismo, relação gravitária, horizontalização, a relação com outras matérias e o caminhar como compartilhamento de uma experiência comum. Princípios que ativam a sensibilidade do corpo buscando outros modos de relação e de

percepção, modos que se desviam de lógicas dominantes, como relações utilitárias, centralizações fixas e automatismos. A vulnerabilidade é um convite a se fazer em conjunto, apreender o mundo no nível das sensações e das intensidades, experimentando um corpo vibrátil, caminhando por entre as forças e formas, atento em nosso trajeto explorando novos modos de se deslocar pelas superfícies do mundo.

2.4 CAMINHANDO... OUTROS MODOS DE SE DESLOCAR PELAS SUPERFÍCIES DO MUNDO

Peguei uma folha sulfite, dobrei em quatro partes, cortei quatro tiras, coleí uma tira na outra, e formei uma única tira maior.... torci a tira coleí uma ponta no verso da outra ponta e criei uma fita de Moebius. Furei com a tesoura bem no meio num lugar qualquer desta fita, e seguí cortando de modo longitudinal a tira sempre escolhendo um caminho que levasse a continuidade do corte. A fita foi se abrindo e afinando, é preciso uma atenção redobrada no como é feito o corte para que não rompa a fita, meu corpo matem uma estrutura para que a ação aconteça, as mãos continuam cortando, os dedos criam maneiras de segurar o papel delicadamente para que não rasgue, ao mesmo tempo o corte é sempre novo, um único corte, em espaço diferente, o corte acontece uma vez, na repetição do gesto criam-se formas diferentes, espaços diferentes. O corte contínuo cria um ritmo, ritmo do meu corpo em relação com o papel. Continuo com o corte, observando o ato, em algum momento a tesoura chega ao fim, acaba o espaço disponível, o papel determina o fim da experiência.



Figura 17: Experimentando a obra “Caminhando”
Fonte: arquivo pessoal

A experiência descrita é uma proposição da artista Lygia Clark chamada “Caminhando”, foi criada em 1963, e procede das séries Bichos⁸⁷, obra que marca o momento em que a artista inicia seu convite para o espectador participar de seu trabalho. Segundo Fabbrini (2014) “Caminhando” visava à ampliação das experiências sensoriais dos participantes, ‘[...] em “Caminhando”, o objeto é substituído por uma “proposição sensorial”, destituída de valor artístico [...]’ (FABBRINI,2014, p.54). A experiência sensorial é um dos pilares da pesquisa de Lygia Clark, em suas proposições predominava a experiência sensória mais que visual, não importava o resultado de um objeto artístico, mas a imanência do ato, onde o corpo se experimenta e se recria a cada nova experiência.

Desde que recomendou que se tocasse nas suas “obras de arte”, isto é, nos seus “bichos”, seu ideal ou seu compromisso não é mais formal-artístico, mas estético-vital. Não é nem mesmo a arte, que ela reverencia ou que quer, mas o comportamento diante da existência, a ação totalizadora da vida, a força catalisadora de uma atividade criativa que no universo une, reúne, funde esse lado e o outro lado, o antes e o depois, o baixo e o alto, o ontem e o amanhã, naquilo que Husserl chamou “o campo da presença eterna”. (PEDROSA⁸⁸, 2005, p.29)

A relação com objetos nos trabalhos de Lygia Clark cria condições para o corpo se refazer com o outro, a relação com o objeto modifica o corpo ao mesmo tempo que o objeto é modificado por ele. É um processo mútuo de construção e desconstrução de si e das matérias. O que importa nesta relação é o se deixar levar pelas trocas das intensidades, processos micropolíticos de um corpo vibrátil em ação. O fazer corpo que nos convida Rolnik (2018) dialoga com este modo de se relacionar com as coisas, uma relação não dominada por representações e códigos da linguagem, mas tecidas pelas aberturas das sensações.

Pensar em uma des-evidência do corpo e, com isso, em um corpocoisa em dança, é também se entregar para experiências mais sensoriais do que representativas. Buscar uma relação com as coisas onde o corpo não domina, ou se utiliza de

⁸⁷ Segundo Carvalho (2011), as séries Bichos foram criadas quando Lygia Clark integrava o movimento neoconcreto 1959-1961.

⁸⁸ Mário Pedrosa (1900 - 1981) - Crítico de arte, jornalista, professor.

determinado objeto, mas cria novas realidades na colaboração entre corpos e materiais. A proposição “Caminhando” consiste em: pegar uma tira de papel, torcer, colar uma ponta junto com a ponta oposta formando uma fita de Moebius, iniciar o corte em um ponto qualquer da fita, continuar o corte longitudinalmente percorrendo toda a fita. A artista faz uma só ressalva: “[...] a cada vez que se reencontre um ponto que se escolhera anteriormente para perfurar a superfície, este deve ser evitado para prosseguir recortando.” (ROLNIK, 2019, p.42).

Em “Caminhando” o papel e o corpo trilham em conjunto a ação, um depende do outro para que a proposta aconteça. É uma ação simples e cotidiana de cortar, mas que perde seus referenciais dentro de uma proposição mais sensível, onde exige uma atenção refinada do corpo, pois não se pode cortar de qualquer jeito, senão a proposição pode chegar ao fim precocemente.

O trabalho “Caminhando” provoca a presença do corpo, a ação simples de cortar envolve o corpo em sua totalidade, e então acontece uma dança entre corpo, papel, tesoura, ativando memórias e permitindo o trânsito das sensações. É uma experiência intuitiva e ao mesmo tempo consciente das escolhas, pois o corte não é neutro, ele imprime uma variação do papel e determina a continuidade da experiência. Assim também ocorre num processo de improvisação em dança, são materiais e corpos diversos em relação, o tempo e espaço são aberturas que concretizam ações dinâmicas em constante transformação. As escolhas determinam a continuidade da dança, e o corpo transita entre o familiar, os movimentos conhecidos e confortáveis, e o estranhamento quando somos deformados pelos efeitos das forças, produzindo diferenças e descobrindo outros caminhos de movimentos.

Rolnik (2019) fala da proposição “Caminhando” ao analisar os dois extremos das políticas do desejo, isto é, sobre a *micropolítica ativa* onde o corpo consegue ser e atuar no mundo na tensão entre: a apreensão das formas, do que é conhecido como uma experiência de sujeito; e na apreensão e afetação do corpo pelas forças, as intensidades que desestruturam um lugar comum e chamam para a inauguração de novos mundos, tratando-se de uma experiência fora-do-sujeito, o que gera estranhamento, necessitando construir novos contornos para o corpo. O outro extremo é sobre a *micropolítica reativa* quando o corpo não consegue administrar e

sustentar esta tensão entre as formas e forças, e acaba se reduzindo a experiência do sujeito ao não escutar os efeitos das forças que agitam o mundo e ignorar o que o saber-do-corpo lhe indica.

A experiência em “Caminhando” possibilita dois tipos de cortes. Um indicado pela artista ao sugerir um desvio sempre que encontrarmos o ponto de corte anterior, procurando uma nova superfície para cortar. E o outro que, na insistência em manter um mesmo caminho, ao repetir por onde já foi cortado se encerra rapidamente a experiência e não se produz uma nova forma ao objeto. Rolnik (2019) diz que Lygia Clark criou suas proposições favorecendo a quem quisesse experimentar o acesso a sua potência de criação, afinal o que importa é a experiência do ato, permitindo ao corpo a escuta do objeto e criando em conjunto com outra matéria uma nova realidade.

Aos poucos a artista decifra o que essa experiência lhe revela: a obra propriamente dita se plasma nessa ação e na experiência que promove, e não no objeto que dela resultaria. Tal experiência consiste na abertura de uma outra maneira de ver e de sentir o tempo e o espaço: segundo ela, um tempo sem antes nem depois; um espaço sem frente e verso, dentro e fora, em cima e embaixo, esquerda e direita. (ROLNIK, 2019, p.41)

Rolnik (2019) pede para que fabulemos com “Caminhando” os nossos modos de atuar no mundo, imaginando este como uma grande superfície topológica orientado pelas duas faces da fita de Moebius. Os dois tipos de cortes possíveis na proposição “Caminhando” diz sobre nossa maneira de apreender o mundo, e o modo como agimos frente a escolha do corte direciona para uma política do desejo: micropolítica ativa e reativa. Importante salientar que esta reflexão trata de dois extremos para fim de compreensão sobre eles, pois não há uma separação nem dominação total entre estas políticas do desejo.

Evidentemente, essas posições diametralmente opostas são casos de figuras ficcionais: elas jamais dominam totalmente a orientação do desejo, nem existem em estado puro. Oscilamos entre várias micropolíticas ou posições mais ou menos próximas de uma ética da existência que, em maior ou menor grau, variam em cada momento de nossas vidas e ao longo de seu transcurso. (ROLNIK, 2019, p. 59)

A proposição “Caminhando” como potência de criação direciona o corpo para a experimentação de si no corte que produz diferenças, escutando o saber-corpo como bússola sensível. Atuar no mundo desta maneira permite outros tipos de relações e percepções, dá vazão para as nossas sensações e cria possibilidades de criação. As intensidades impulsionam a concretização de novos mundos, abrem fissuras em realidades concretas que não fazem mais sentido. A escuta ao nosso corpo proporciona novos modos de ver e de sentir.

Em outras palavras, o que importa é traduzir o afeto ou emoção vital, com suas respectivas qualidades intensivas, em uma experiência sensível – seja pela via do gesto, da palavra etc.-, e que esta se inscreva na superfície do mundo, gerando desvios em sua arquitetura atual. (ROLNIK, 2019, p.61)

Abrir canais de criação de um novo modo de ser e estar era importante para Lygia Clark, pois havia em seu trabalho uma inquietação sobre o modo fragmentado e automatizado como o humano se via e atuava no mundo, consequências das políticas de subjetivação limitantes de sua época (anos 60, 70). O que não é muito diferente atualmente, como já vimos sobre o corpo contemporâneo soterrado pelos avanços tecnológicos e automatizado pelos processos de subjetivação dominantes. Estes processos, segundo Rolnik (2019), são denominados como o inconsciente - colonial capitalístico, quando as subjetividades são tratadas como mercadorias e os fluxos de intensidades e de novos contornos subjetivos ficam comprometidos, encarados como um mal-estar, a angústia do sujeito.

Então experiências como as proposições de Lygia Clark procuram reestabelecer a conexão com o corpo, sua investigação é formada pelo diálogo entre arte e clínica e desemboca na Estruturação do Self, última etapa de sua investigação artística e terapêutica. Segundo Wanderley⁸⁹ (2021) o processo de Estruturação do Self é a experiência constante de construção de si, compreender “[...] a vida como expansão

⁸⁹ Lula Wanderley – Médico, artista plástico e diretor do Espaço Aberto ao Tempo; Trabalhou com Nise da Silveira e Mario Pedrosa no Museu de Imagens do Inconsciente. Colaborou, também, com Lygia Clark em suas pesquisas sobre arte, corpo e psiquismo.

de todos os começos. ” (WANDERLEY, 2021, p.33), onde o “eu” é compreendido entre bordas deslizante entre o individual e o coletivo.

...a vida como expansão de todos os começos...

A investigação do self acontece por meio dos Objetos Relacionais, objetos criados por Lygia Clark através de matérias simples como areia, pedra, tecidos etc. Utilizados para uma relação sensível com o corpo, a artista deixava estes objetos em contato com o corpo dos participantes com o propósito de no contato abrir outras sensações de si. Wanderley (2021) afirma que a interação com Objetos Relacionais requer um trabalho do corpo para percebê-los, trata-se de uma escuta para o objeto, aberto para outros modos de sentir. “Percebido e trabalhado pelo corpo, o Objeto Relacional transita entre vivências menos organizadas linguisticamente e construções de intensidade simbólica.” (WANDERLEY, 2021, p.31).

Esta relação menos linguística, no sentido de uma lógica racional e simbólica culturalmente, é o que interessa para uma dança vulnerável, e um estado de corpocoisa para improvisar. Pois tem relação com uma dança movida pelas presenças nas deformações que as intensidades provocam nos corpos. Se colocar na experiência do que ainda não conheço, ou seja, de um estranhamento, é explorar o que mais determinado objeto, dança e corpo podem ser. O universo infantil tem excelência em atuar no mundo desta maneira, as crianças se permitem a fantasiar e criar mundos paralelos com as coisas, assim como pessoas que sofrem algum transtorno psíquico.

Fascinou-me, desde o início do meu trabalho, a maneira com que pessoas com grave desestruturação do corpo e da linguagem tomam os objetos criados por Lygia como algo íntimo e familiar. Parecem não distingui-los dos objetos da vida cotidiana e aparentam ter o corpo aberto a tudo (cheio e vazio de tudo), capazes de perceber os movimentos imperceptíveis do mundo. Ouso dizer que foram os “loucos” o público que mais soube compreender Lygia Clark. E o que mais fascina no Objeto Relacional é sua indecifrável fluidez e extensibilidade que o faz, de imediato, abrir-se ao outro. Esses objetos conseguem alcançar vivências quase inacessíveis/imprecisas e, nelas, ganham qualquer significado. (WANDERLEY, 2021, p.31)

O corpocoisa é a busca desta abertura para o outro corpo e para as matérias, aberto como percebe Wanderley com seus pacientes quando ele propõe uma relação com os Objetos Relacionais, promovendo percepções de movimentos imperceptíveis. É perder-se na extensão com as coisas, e com isso, desestruturando as categorias de sujeito e objeto. Estas experiências podem dar novos sentidos ao corpo, criar outras corporalidades, sem precisar se limitar a lógicas representativas e bem estruturadas da linguagem, tanto para uma comunicação cotidiana, quanto para a estruturação e configuração de uma dança.

Perder-se de uma linguagem estruturante e de um modo já consolidado de perceber e se relacionar no mundo é também se expor a vulnerabilidade de si, sair de evidência como um corpo capacitado e cristalizado, e com isso tecer encontros mais poéticos. A arte e a clínica dão suporte para experimentações que se desviam das realidades consolidadas e estruturantes, através de concretizações de novas linguagens como um desenho, uma dança, uma escrita. A poesia é um ótimo exemplo de materialização de um pensamento singular, pois lida diretamente com as palavras, carregadas de significados, organizadas em lógicas ímpares que despertam novos nexos de sentidos.

Em 2016 criei a performance “corpos em fragmentos” que trazia a relação entre meu corpo, o plástico bolha e a poesia de Stela do Patrocínio⁹⁰. O plástico nesta investigação evoluiu para uma forma mais atuante no processo, eu investigava as possibilidades do plástico e deixava as sensações do plástico no meu corpo reverberar em movimentos. A poesia de Stela também atuava como estímulo sobre maneiras diferentes de perceber meu corpo.

⁹⁰ Stela do Patrocínio nasceu em 1941 e viveu internada no Centro Psiquiátrico Pedro II – no Engenho de Dentro RJ, desde 1962, e em 1966 foi transferida para a Colônia Juliano Moreira-RJ e por lá ficou internada até sua morte.



Figuras 18, 19 e 20: Corpos em fragmentos (2016)
Fonte: arquivo pessoal

As poesias de Stela eram falas que foram organizadas em textos no livro: Reino dos bichos e dos animais é o meu nome, por Viviane Mosé⁹¹ (2009). Segundo as descrições de Mosé (2009) sobre as falas/textos de Stela do Patrocínio, ela possuía uma fala que mesmo parecendo desconexa para um entendimento lógico de um senso comum, havia sentidos para ela, uma fala com profundidade e poesia. Ao entrar em contato com os textos organizados no livro percebe-se que Stela falava sobre a vida, sua história, sua visão do mundo, percepções de seu entorno, reflexões com relação ao sujeito, ao corpo. Em seus textos o corpo se sobressai, um corpo fragmentado, sem sentido, sem forma, sem ordem. Há uma dinâmica em sua fala que permite encontrar um corpo que se faz e refaz.

O que saltava daqueles textos era o olhar de Stela diante da vida, um olhar marcado por uma incrível perplexidade. Perplexidade diante do corpo, da forma, da matéria humana, e principalmente, diante do próprio olhar que assiste a tudo, que enxerga tudo, que vê o processo de formação, de “formatura”. [...] O olhar de Stela é um olhar que, despojado das conexões conceituais, vê a materialidade em seus desdobramentos próprio. Na medida em que desdobra como corpo, como sujeito, ela se desdobra como olhar, um olhar desvinculado da linearidade cotidiana. Ao falar, ao configurar em palavras esse olhar, Stela localiza, produz forma, ao mesmo tempo em que toma forma. Mas Stela não se fixa em uma configuração, ao contrário, ela é a encarnação de um fluxo incessante de formas. (MOSÉ, 2009, p.22)

“...um fluxo incessante de formas.” É assim que sugiro olhar para um corpocoisa em dança, um corpo em sua potência criativa, que escuta a experiência fora-do-sujeito da qual fala Rolnik (2019), que se desconstrói e se constrói na relação com outras matérias. Trabalhando com a improvisação como possibilidade de criar uma lógica singular de mover, materializar no movimento um corpo em constante descoberta, um fazer corpo como fez Stela do Patrocínio em sua poesia:

⁹¹ Viviane Mosé – Poetisa, filósofa, psicóloga, psicanalista; Mestre e doutora em filosofia pelo Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Eu era gases puro, ar, espaço vazio, tempo
Eu era ar, espaço vazio, tempo
E gases puro, assim, ó, espaço vazio, ó
Eu não tinha formação
Não tinha formatura
Não tinha onde fazer cabeça
Fazer braço, fazer corpo
Fazer orelha, fazer nariz
Fazer céu da boca, fazer falatório
Fazer músculo, fazer dente

Eu não tinha onde fazer nada dessas coisas
Fazer cabeça, pensar em alguma coisa
Ser útil, inteligente, ser raciocínio
Não tinha onde tirar nada disso
Eu era espaço vazio puro⁹²

Ao longo desta segunda questão propus compreender qual corpo está em evidência, para então pensar em estratégias de des-evidenciar o corpo. Vimos que se trata do corpo contemporâneo que está em evidência, excessivamente solicitado a se enquadrar em subjetividades pré-formadas, utilizando sua força criativa como mercadoria. Desta maneira, a partir da abordagem da educação somática, penso na improvisação em dança e no estado de corpocoisa ao improvisar, como um exercício de des-evidenciar o corpo, ao se relacionar de maneira não utilitária, nem representativa com outras matérias e outros corpos. E para este exercício é necessário pensar em uma dança vulnerável, sensível ao outro, o que promove uma escuta aberta ao entorno e dá luz a modos de ser antes desvalorizados, como o não virtuosismo, o cotidiano e o não saber. Estas maneiras de ser promovem outras qualidades do estar no mundo, permite criar novos caminhos com encontros inusitados e criações de lógicas singulares de si. Des-evidenciar o corpo é então a busca por relações mais equilibradas, onde as partes envolvidas troquem centros e lideranças de maneira dinâmica, e com isso possam se conectar consigo e com o outro através das vibrações das matérias.

⁹² Stela do Patrocínio – (Mosé,2009,p.74)



3 COMO COISIFICAR? OU A DANÇA DAS MATÉRIAS

Um direito-de-ser tomou-a, como se ela tivesse acabado de chorar ao nascer. Como? Como prolongar o nascimento pela vida inteira? (LISPECTOR, 1998, p.131)

Chegamos a nossa terceira e última questão sobre a coisa em dança: o que seria então o coisificar? Vimos até o momento que a noção de coisa para pensar corpo e dança abre perguntas sobre a desespetacularização do corpo, uma procura pela sua des-evidência e tece aberturas para um processo em dança mais sensível, menos centralizado no humano.

Com Lepecki (2012c) trouxe a palavra coisa para falar de dança. Esta ideia surge a partir de uma crítica central sobre a dicotomia entre sujeito e objeto, separação que hierarquiza o humano sobre o não-humano, diz sobre um poder de uso, assim como transforma corpos como também objetos. Lepecki faz essa crítica compreendendo que as visões de mundo afetam as maneiras de criação de uma dança/performance, uma visão de mundo pelo viés da dicotomia e por relações de uso, produz uma dança organizada hierarquicamente. Já uma perspectiva questionadora de mundo, contesta verdades absolutas e lugares centralizados, dá vazão para fazeres artísticos críticos, assim como, para modos múltiplos de pensar/fazer dança, abrindo caminhos ao questionar o corpo e considerar a presença de outros corpos dançantes que não são humanos.

Para esta terceira e última questão da pesquisa trago também as reflexões do pesquisador Ingold⁹³ (2015) para compreender a coisa e olhar para a improvisação em dança como matérias dançantes. Ingold irá nos mostrar o mundo das coisas, isto é, das matérias ativas que seguem seus fluxos de vida, que existem ao estarem em movimento, e criam em conjunto o tecido do mundo. Olhar para as coisas é estar

⁹³ Tim Ingold (1948) – Antropólogo britânico, professor de Antropologia Social na Universidade de Aberdeen no Reino Unido. Alguns dos temas tratados em sua produção: abordagem ecológica em antropologia e psicologia / relações entre as abordagens biológica, psicológica e antropológica sobre a cultura e a vida social / relações homem-animal / percepção do ambiente, linguagem, tecnologia, conhecimento e prática / antropologia, arqueologia, arte e arquitetura.

conectado ao que ocorre com as matérias, aceitar as transformações, e suas formas fluídas e contínuas.

Pensar corpos dançantes como coisa modifica o modo de perceber o corpo, coloca-o no chão ao lado das matérias não-humanas, expõe seu peso, suas possibilidades físicas, e convoca a aceitação da impermanência. Um corpo indeterminado, compondo uma dança sem fim, nem que seja só por um momento. Experimentar a coisa também abre caminhos para o que mais pode ser dança, valoriza uma experiência comum. Aproxima e compõe em conjunto os corpos dançantes com corpos que experimentam uma dança como observadores.

Refletindo sobre a coisa em dança, vimos até o momento que o cotidiano passa a valer como arte, o caminhar vai para cena e o corpo ordinário vive em sua carne a obra artística, como nos objetos relacionais de Lygia Clark. Passamos então a pensar e vivenciar processos artísticos mais vulneráveis, políticos, que abrem perguntas ao invés de afirmar uma narrativa.

A coisa então pergunta. Abre para a questão, não busca uma resposta, mas cria linhas de existências...

A coisa então pergunta. É aberta, disposta a ser com o outro...

Mas que coisa é essa? Como coisificar? Ou como falar de uma dança coisada?

3.1 SINALIZANDO A COISA EM DANÇA: ALGUMAS PISTAS POSSÍVEIS

Iniciamos esta reflexão da coisa em dança olhando para o final do século XIX e início do século XX quando a dança moderna dava seus primeiros sinais com investigações singulares de ícones como Isadora Duncan⁹⁴ e Loie Fuller⁹⁵.

Isadora Duncan foi uma das pioneiras da dança moderna. Iniciou seus estudos com balé clássico, e segundo Silva⁹⁶ (2005), logo abandonou por considerar os movimentos feios e inorgânicos. Desta maneira, considera-se que foi uma das primeiras artistas a rebelar-se contra a estética e os princípios fechados da dança clássica. Duncan contestava os códigos e a rigidez da dança clássica, e de acordo com Santinho⁹⁷ e Oliveira⁹⁸ (2013), Duncan afirmou que “descobriu a dança”; certamente Duncan descobriu a própria dança, ao se experimentar, movendo o seu corpo sem um roteiro prévio.

⁹⁴Isadora Duncan (1877-1927), bailarina norte-americana, conhecida por recusar a técnica do balé clássico, e com isso criar danças baseadas na improvisação de movimentos funcionais do corpo, como correr, andar e saltar. Sua proposta era dançar com movimentos improvisados, inspirados pelos elementos da natureza, como o vento e as plantas; além da referência das bailarinas dos vasos gregos. Usava os cabelos soltos, os pés descalços e vestia túnicas. Em 1908 escreve *The Dance*; em 1916 se apresentou no Brasil no Teatro Municipal do Rio de Janeiro; em 1927 escreve uma autobiografia intitulada *My Life*, montou uma escola na Rússia. Morreu em Nice em 1927, quando sua longa echarpe, durante um passeio de automóvel, terminou por se enrolar em uma das rodas do conversível, sufocando-a.

⁹⁵Loie Fuller (1862 – 1928) – Atriz e dançarina norte-americana; reconhecida pela *Spertine Dance*, onde inovou com os efeitos causados pela luz sobre os tecidos. Uma das pioneiras na investigação de uma dança espontânea, com movimentos improvisados.

⁹⁶Eliana Rodrigues Silva - Doutora em Artes Cênicas pela UFBA; Pós Doutoral na Université de Paris VIII, através de bolsa CAPES. Como bolsista CAPES-FULBRIGHT-LASPAU, concluiu o Mestrado em Artes pela University of Iowa. Graduiu-se em Licenciatura e Bacharelado em Dança pela UFBA. Professora Associada III na UFBA, é membro do Grupo de Pesquisas GIPE-CIT Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade, UFBA e membro fundador da ABRACE, Associação Brasileira de Pesquisa e Pós Graduação em Artes Cênicas.

⁹⁷Gabriela Santinho - Doutora em Artes da Cena pela Unicamp, Mestre em Artes Cênicas pela Unicamp, bacharel e licenciada em Dança pela mesma instituição. Professora do curso de Licenciatura em Artes Cênicas da UEMS - Universidade Estadual do Mato Grosso do Sul e do Mestrado Profissional em Educação na mesma universidade.

⁹⁸Kamilla Oliveira – Doutora em Artes da Cena pela Unicamp, Mestre em Artes Cênicas pela Unicamp. Especialista em Arte-Educação pela Universidade Federal de Brasília, e Graduada em Bacharelado e Licenciatura em Dança pela Unicamp. Atua como Docente do Curso de Licenciatura em Dança da UFAL, desenvolvendo atividades de pesquisa, ensino e extensão na área de Práticas de Dança.

Esta descoberta de Duncan desenha uma autonomia e um projeto de singularidade em dança. A dança moderna tem como uma de suas características essa busca por uma dança mais subjetiva e ímpar. Duncan fez uma investigação de si, deixou seu corpo lhe mostrar quais outros movimentos existiam e estavam pulsando por vir. Houve nessa descoberta de Duncan um processo de fuga de modos hegemônicos de se fazer dança, em uma época regida pela tradição coreográfica, tendo a representação e o movimento pré-escrito como imperativos. Abriu-se a opção de se indeterminar, e, portanto, a possibilidade de um estudo dos próprios movimentos, desconcertando a dança como uma identidade fixa.

Aqui podemos ver algumas pistas da noção de coisa, conforme vimos nas duas primeiras questões sobre uma desespetacularização do corpo e a procura pela sua des-êvidencia. Pois, Duncan já contestava uma rigidez da dança, marcada pela manutenção de códigos, descobrindo outros modos de sua escrita dançada, com isso ela se abriu para experimentar-se, começa a improvisar e a sentir os impulsos de seus movimentos, considerando deste modo o sentir. Essa dança própria de Duncan é uma abertura sobre o quê mais pode ser dança, e a coisa permite esta brecha, é alimentada pelas possibilidades de ser.

Além de uma dança singular, a investigação de Duncan apresentou também uma dança simples. Em uma época que valorizava os passos elaborados e virtuosos do balé clássico, com grandes cenários e figurinos luxuosos; ela sentia o chão com seus pés descalços, e vestia túnicas. A simplicidade também é um ponto que interessa para pensar na coisa em dança, dialoga com o pensamento da vulnerabilidade, assim como, convida um olhar para a improvisação a partir do que se apresenta, é menos querer, e mais deixar ser com o que está pulsando no momento.

...é menos querer, e mais deixar ser com o que está pulsando no momento...

Louppe (2012) diz que Duncan contrariou as normas, e até mesmo a definição da obra da dança, quando eliminou todas as convenções espetaculares. Louppe relata que uma cortina de veludo azul-escuro era o seu único fundo, com uma densidade

noturna, e que essa visualidade retirava o corpo de uma espetacularidade, colocava-o de maneira ordinária, na vida, e com isso se desligava de processos de representação. Esse gesto eleva a importância do movimento, de sua imagem criada no enquanto o movimento acontece, e não para um significado prévio a ser representado. Sendo assim, entendo que além de uma certa soltura do corpo, ao poder explorar outros caminhos do mover, o contexto visual de como Duncan aparecia dançando marca suas experimentações, pois suas túnicas também romperam com um modo de ver o corpo dançando.

Loie Fuller apresenta em 1892 em Paris “A dança da serpente”, seguida alguns anos depois das “Danças luminosas”. Fuller desenvolveu uma proposta cênica que envolvia iluminação, corpo e tecido, com uma roupa constituída de um grande tecido branco, e o mecanismo de dois pedaços de madeira que aumentavam seus braços, ela rodopiava e improvisava uma dança onde seu corpo aparecia e desaparecia, se metamorfoseando com os desenhos do tecido e as cores projetadas nele. “A dançarina aparece mas, sobretudo, desaparece nas volutas borbulhantes de seus véus que, lançados no espaço, voltam a se enrolar em torno de seu corpo, como que aspirados por um vácuo um vórtex.” (SUQUET, 2008, p.510).

Segundo Suquet (2008), esta proposta de Loie Fuller foi um dos desafios mais perturbadores da virada do século XIX, pois com o corpo perdendo sua visualidade ao se misturar com o tecido e as cores, deu-se ênfase para a percepção do movimento, e não somente do corpo da bailarina, mas da mistura entre tecido, movimento e luzes. A relação entre estas matérias provoca uma percepção alterada do tempo, uma noção nova para a época, aguçando a percepção da fugacidade dos movimentos e de sua instabilidade. Desta maneira, percebe-se o interesse não pelo corpo como algo espetacular, mas pela valorização do movimento, não aquele representativo, e sim do movimento que nasce das possibilidades das matérias.

Esta dança de Fuller é constituída de ondulações em espiral com movimentos contínuos, em circulação, que segundo Suquet (2008) criam a ilusão de um encadeamento de formas, onde uma forma nasce da aniquilação daquela que a precede. Tanto na investigação de Duncan como em Fuller observamos uma dança que nasce do desejo de mover, a partir das sensações e percepção do corpo, interessando

as formas novas que surgem, se colocando em experimentação com o movimento e elementos externos que o provocam.

A investigação de Füller sondava as propriedades dos movimentos dos corpos, assim como as propriedades dinâmicas da cor e seus efeitos no organismo, colocando em voga o pensamento sobre estímulos de movimentos e sensações no corpo a partir da cor. Sendo estas características de mutações conceituais na época sobre a natureza da luz, obtida como fenômeno eletromagnético, potente em influências sobre o corpo humano. Suquet (2008) afirma que o interesse da dançarina pela luz e sua exploração da eletricidade como fonte de animação energética, têm relação com as experiências de fisiologistas e dos primeiros psicólogos da percepção, que nesse mesmo período estudam as consequências motoras e táteis das sensações visuais.

Loie Fuller sonda as propriedades do movimento – movimento dos corpos, mas também da luz. Com seus arremessos de véus, a dançarina procura antes de tudo visualizar a trajetória dos gestos no espaço. Noutras palavras, ela procura tornar visível a própria mobilidade, sem o corpo que a carrega. (SUQUET, 2008, p.511)

Com Loie Füller percebe-se que havia um interesse não só pela dança enquanto movimento do corpo, mas para a relação entre corpo, espaço, matérias, buscando estratégias que tornam visíveis essas relações, sem no entanto, evidenciar o corpo nesse processo, mas torná-lo parte de um conjunto, um tecido de movimento. Tornar visível a mobilidade do corpo tem relação com a maneira como se olha para o espaço, percebendo os movimentos como transformadores de um ambiente, provocando novas ações.



Figura 22: Loie Fuller⁹⁹ Fonte:

<https://cabareincoerente.com/referencias/personalidades/estados-unidos/loie-fuller/#jp-carousel-2740>

⁹⁹ Referência da imagem: (GERMANY OUT) Loie Fuller – Dancer, USA – butterfly dance – 1905 (Photo by ullstein bild/ullstein bild via Getty Images).

Em 1923 Oscar Schlemmer, pintor, escultor alemão e produtor de danças, assume a direção da oficina de teatro e dança da Bauhaus¹⁰⁰. Para Schlemmer, o desenho e a pintura traziam concepções sobre o espaço, “O espaço como elemento unificador na arquitetura” era o que constituía, para Schlemmer, o denominador comum dos diferentes interesses do corpo docente da Bauhaus.’(GOLDBERG, 2006, p.94). Segundo Goldberg, na década de 1920 a noção de espaço era caracterizada pelo “volume percebido”, sendo que era essa sensação de volume espacial que Schlemmer trazia em suas obras de dança.

Em uma aula-demonstração realizada na Bauhaus em 1927, Schlemmer e alunos ilustraram essas teorias abstratas: primeiro, a superfície quadrada do assoalho foi dividida em eixos e diagonais bisseccionais, completados por um círculo. Depois, arames esticados cruzaram o palco vazio, definindo o “volume” ou a dimensão cúbica do espaço. Seguindo essas diretrizes, os bailarinos dançaram dentro da “teia espacial linear”, com seus movimentos ditados pelo palco já dividido geometricamente. A segunda fase acrescentou figurinos enfatizando várias partes do corpo, levando a gestos, caracterizações e harmonias em cores abstratas, propiciadas pelo vestuário colorido. Assim, a demonstração levou os espectadores, através da “dança matemática”, à “dança espacial” e à “dança gestual”, culminando na combinação de elementos do teatro de variedades e do circo, sugeridos pelas máscaras e objetos de cena na sequência final. (GOLDBERG, 2006, p.94)

Assim como para Loie Fuller, o figurino para Oscar Schlemmer não foi apenas um acessório, ou ornamento, mas fez parte de uma materialização dos desenhos do corpo no espaço, possibilitando a sensação de volume, pensando no corpo como também plástico, e com isso, transformado ao se misturar com uma outra matéria. Outra característica marcante para a época é a relação entre homem e máquina, desta maneira, uma ideia de mecanização do corpo era conteúdo para as performances. Os figurinos também reforçavam tanto a aparência de um corpo mecânico, como também modificavam os movimentos, limitando o corpo e proporcionando outros modos de mover.

¹⁰⁰ Instituição de ensino das artes, inaugurada em abril de 1919 na Alemanha, pelo arquiteto Walter Gropius. Segundo Goldberg (2006), o romântico manifesto da Bauhaus, elaborado por Gropius, clamava pela unificação de todas as artes em uma. Reconhecida por ser uma das escolas precursoras do modernismo, transitava nas linguagens do design, arquitetura, artes plásticas, teatro e dança.

Essas características são mostradas no Balé Triádico¹⁰¹ apresentado em 1922, trazendo fortemente a imbricação de dança, figurino e música. E em experimentações subsequentes conhecidas por Balés mecânicos. Sobre esses balés, Goldberg (2006) cita a Dança das ripas (1927) em que os movimentos de levantar e curvar os membros era percebido através dos movimentos de ripas longas e finas projetadas a partir do corpo da dançarina; e a Dança de vidro (1929) em que a dançarina vestia uma saia formada por um aro da qual pendiam filetes de vidro.

Os trajés iam desde “figuras flexíveis”, com figurinos cheios de penugem, até aqueles que envolviam o corpo em aros concêntricos, e, em cada caso, as próprias restrições desse tipo complexo de vestuário transformavam totalmente os movimentos tradicionais da dança. (GOLDBERG, 2006, p.97)

¹⁰¹O Balé Triádico proporcionou renome internacional para Oscar Schlemmer. Foi apresentado pela primeira vez em Stuttgart, 1922. O Balé Triádico consiste em três partes, com três bailarinos que usavam dezoito figurinos em doze danças. Segundo Goldberg (2006) esta obra se desenvolveu de modo pragmático, aonde veio primeiro o figurino, depois a música que melhor se ajustasse a indumentária e por fim esses elementos levariam a dança. É um balé que traz características dos interesses da Bauhaus, como a relação entre arte e tecnologia, promovendo uma estética industrial, e a busca por um corpo sem as interferências subjetivas; ecoando também o interesse pela matematização e a arquitetura, valorizando as formas geométricas e as linhas retas.



Figura 23: Balé Triádico Fonte: *Triadisches Ballett von Oskar Schlemmer* – Bauhaus
<https://revistadesvio.com/2021/08/24/o-bale-triadico/>

Os Balés mecânicos buscavam trazer para a cena o corpo mecânico, havia uma estética fundamentada na visão do autômato, um corpo como uma marionete. A marionete, segundo Meyer¹⁰² (2018), é uma metáfora para compreender e organizar o corpo, fortemente utilizada na modernidade, a partir de entendimentos mecanicistas do corpo. Esta imagem da marionete buscava atingir um ideal de corpo, aquele que não se abala pelos afetos, paixões, mas que desenvolve um movimento dito puro, mecânico obedecendo as leis universais da natureza. Oscar Schlemmer em suas performances, enfatizava uma qualidade objetal dos bailarinos através das

¹⁰²Sandra Meyer – Doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Mestre em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Graduada em Educação Artística Habilitação Artes Cênicas pela Universidade do Estado de Santa Catarina. É professora titular aposentada da Universidade do Estado de Santa Catarina. Atua no PPGT/UDESC.

vestimentas, ou seja, de uma relação entre corpo e materiais, e como afirma Goldberg (2006), em cada performance alcançava o “efeito mecânico” buscado, parecido com as marionetes:

“Os bailarinos não poderiam ser marionetes verdadeiras, movimentados por cordões, ou, melhor ainda, autopropulsionados por algum mecanismo preciso, praticamente livres da intervenção humana, quando muito dirigidos por controle remoto?”, indagou Schlemmer em um de seus calorosos registros de diário. E foi o ensaio *Über das Marionettentheater* (1810), de Heinrich von Kleist, em que um primeiro bailarino, passeando por um jardim público, observa um teatro de marionetes ao entardecer, que inspirou a chamada “teoria da marionete. (GOLDBERG,2006, p.98)

Meyer (2018) afirma que no conto “*Sobre o teatro das marionetes*”¹⁰³ escrito por Kleist, há um modelo de representação ideal de corpo, então livre das fragilidades humanas. Seria uma busca pela graça, pureza do movimento, onde o gesto poderia ser concretizado de maneira mecânica, sem as influências subjetivas. Tratava-se da busca de uma perfeição, que segundo J.Guinsburg (1993)¹⁰⁴, só poderia ser obtida em algo que não tivesse consciência nenhuma como na marionete, ou com uma inconsciência infinita (Deus).

Este corpo ideal, pautado numa natureza mecânica, é parte de um pensamento moderno onde imperam as teorias de conhecimento objetivas, com a busca de certezas fazendo parte de um modo de sentir e se relacionar com o mundo. Trata-se

¹⁰³ Segundo, J.Guinsburg (1993), o conto: *Sobre o teatro das marionetes*, foi escrito em 1810 por Herinch von Kleist, para o *Berliner Abendblätter*, um diário berlinense fundado por Kleist. Trata-se de uma conversa entre um narrador e um bailarino sobre a natureza da graça e do movimento na marionete, sua relação com seu operador, e os movimentos na dança do bailarino. A reflexão é construída dentro do paradoxo da consciência humana e os movimentos mecânicos, onde o bailarino compreende um estado de perfeição nas marionetes por não sofrerem afetações, e com isso sublinha a vontade de recuperar uma originalidade e perfeição absoluta, que foram perdidas quando o homem passou a ter conhecimento. Ao mesmo tempo em que identifica uma sensibilidade do operador ao manipular os centros de gravidades das marionetes, gerando uma relação misteriosa, onde o operador se transfere para o interior da marionete. As marionetes são consideradas mais perfeitas que os bailarinos por se privarem das condições da subjetividade e obedecerem apenas às leis das matérias. Em resumo o tema central é sobre a perfeição dos movimentos das marionetes em oposição as inevitáveis falhas dos gestos humanos.

¹⁰⁴ Citação referente à apresentação e tradução de J.Guinsburg na publicação *Sobre o Teatro de Marionetes* na Revista USP (1993).

de uma noção do corpo na modernidade, e que segundo Najmanovich¹⁰⁵ (2001), é um corpo mensurável e estereotipado dentro de um eixo de coordenadas. A modernidade lida com padrões de medidas, experiências controladas e representações do real a partir de uma geometrização do espaço. O corpo nessa gama conceitual moderna, é considerado separado do mundo que conhece, na arte isto é compreendido com a perspectiva linear desenvolvida no Renascimento, sobre uma compreensão do espaço.

Segundo Najmanovich (2001) o quadro renascentista era como uma “janela” que dava a ver o espaço, composto de maneira que concentra um ponto ou centro visual com cada ponto da forma espacial a representar. E este modo de retratar o espaço conduziu a uma corporalidade abstrata, um corpo desencarnado, restrito a modelos e padrões fixos de medidas. O corpo por esta via não faz parte do quadro. Havendo uma idealização de um espaço mensurável, matemático, que independe de quem vê ou o experimenta. Esta geometrização do espaço é o que alimenta as produções de Oscar Schlemmer, onde o corpo é tratado de maneira objetal, consequências e ecos do pensamento moderno nas vanguardas artísticas.

A ciência da modernidade foi construída a partir do pressuposto de uma exterioridade e independência do objeto representado e do sujeito cognitivo. O objeto era uma abstração matemática, um conjunto de propriedades mensuráveis e depois moldáveis. [...] *Conhecer era descrever e predizer*. O sujeito não entrava no quadro que ele mesmo pintava. Colocava-se sempre imóvel, de fora, seguindo metodicamente as leis da perspectiva. (NAJMANOVICH, 2001, p.22)

Todos esses acontecimentos históricos dialogam e fazem parte do estudo do corpocoisa, pois apontam para mudanças importantes na dança, como a busca de uma dança própria ao colocar o corpo como experimentador de si. Além de inserir a matéria em cena como um diferencial, um algo que em metamorfose com o corpo cria visualidades outras, que não apenas a representativa, como as narrativas das danças

¹⁰⁵Denise Najmanovich – Pesquisadora, investigadora, professora e escritora. Transita pelas temáticas relacionadas com a epistemologia, o pensamento complexo, saúde, educação, a convivência, a subjetividade, ecosofia, o cuidado e a cidadania. Doutora em epistemologia pela PUC – SP; Mestre em metodologia da investigação científica pela Universidade de Belgrano em Buenos Aires. Professora na Universidade de Buenos Aires – UBA; na Universidade Nacional de Entre Ríos, Argentina e na Universidade Nacional de Rosario, Argentina.

clássicas, mas enfatizando uma visualidade do movimento no espaço. Entretanto, com Oscar Schlemmer, vimos que mesmo no início do século XX os conceitos modernos de espaço e corpo eram ainda vigentes, o que trata o corpo de maneira objetal, um corpo mecânico, valorizando um ideal técnico e desprezando a subjetividade.

Então por mais que a matéria entre em cena de uma maneira diferente dos cenários representativos e adereços de uma coreografia tradicional, ainda é um pensamento que apenas em alguns aspectos dialoga com a noção de coisa. Pois a matéria como uma qualidade objetal separa mente e matéria, ao desconsiderar a subjetividade, e entender o corpo separado do mundo dos materiais. Em contraponto a este pensamento, a coisa propõe um olhar para as matérias como ativas, produzindo vida, transformando-se e misturando-se. A coisa é a experiência do corpo vivo, aquele que cria espaços em fluxos, um “corpo vivencial” (NAJMANOVICH, 2001).

3.2 ESPAÇO VIVO: MATÉRIAS DANÇANTES

O final do século XIX e início do século XX foram marcados por transformações nos modos de pensar/fazer dança, e isso se deve tanto aos conceitos da modernidade, como também pelos atravessamentos de novas teorias do conhecimento, que apresentaram o indeterminismo e a complexidade como modos de conhecer e se relacionar. O que caracteriza uma mudança na paisagem cognitiva, o sujeito na visão cartesiana não entrava na paisagem que pintava. Com estas novas concepções de mundo, há uma afirmação para a corporalidade do sujeito. O sujeito é então encarnado (Najmanovich,2001), participando de uma dinâmica criativa de si mesmo e do mundo que está em permanente intercâmbio.

No século XX as teorias sobre complexidade, sistemas adaptativos e sistemas fora do equilíbrio chamaram a atenção para o fato dos organismos trocarem matéria e energia com seus ambientes. Novas leis estabelecem evidências sobre a auto-organização dos organismos, desta forma enfraquecendo os argumentos das metáforas mecanicistas da natureza e da instrumentalidade do corpo em relação ao movimento da alma, bem como rompe-se a hegemonia da visão newtoniana. (MEYER, 2018, p.133)

Então o corpo é considerado como parte do mundo em que vive, e não só parte, mas também como produtor do que o constitui, colocando em dúvida a relação dicotômica entre sujeito-objeto. Para alguns pesquisadores como Ingold (2012), trata-se ainda de repensar tanto a nomenclatura de objeto como também o conceito de materialidade.

Ingold (2012) critica a noção de objeto e propõe a noção de coisa, trazendo um olhar antropológico a partir deste termo, o qual segundo ele, é caracterizado por uma porosidade, compreendendo o ambiente como espaço fluído e as existências se fazendo em fluxos vitais. A abordagem do objeto separa a mente da matéria, entendendo o mundo como matérias prontas, onde o humano age sobre elas e as conhecem a partir da sua materialidade, ou seja, através de suas formas inscritas ou impostas. Ingold (2015) contrapõe o termo materialidade de matéria, para ele a materialidade consiste em olhar o mundo como objetos sólidos, que podem ser descritos. Tal compreensão diz que conhecemos os objetos pelas suas superfícies em formas fixas, trata-se de olhar para as matérias como passivas. E ele contrapõe este pensamento com o olhar para os materiais como ativos, atentos ao que ocorre com eles, e não pelo que aparentemente são.

Longe de serem a coisa inanimada tipicamente imaginada pelo pensamento moderno, materiais, neste sentido original, são os componentes ativos de um mundo-em-formação. Onde quer que a vida esteja acontecendo, eles estão incansavelmente em movimento – fluindo, se deteriorando, se misturando e se transformando. (INGOLD, 2015, p.61)

A noção de coisa que busco nesta pesquisa é baseada também no pensamento de Ingold (2012), coisa como transformação, matéria que se faz nos fluxos vitais, oposto ao entendimento de um corpo objetual, como era disseminado em um pensamento moderno, pois segundo Najmanovich (2001), o corpo da modernidade é:

O corpo que surge deste modo de experimentar e conceber o mundo é um corpo sem vísceras, uma casca mensurável, um arquétipo de “valores normais”, um conjunto de “aparatos”. Um corpo separado da psique, da emocionalidade, do conhecimento. Um corpo abstrato e desvitalizado. (NAJMANOVICH, 2001, p.18)

Falar de um corpocoisa em dança é trazer as matérias para uma relação não-hierárquica com o corpo, considerando uma criação coletiva de corpos e coisas. Fala também de um corpo em experiência, que troca matéria e energia com o ambiente, corpo em fluxo de ser com. O que difere da concepção mecânica de corpo, pois a coisa como matéria ativa tem vitalidade, atua e responde as vibrações do ambiente, se permite aos acidentes, ao imperfeito, está entregue aos fluxos da vida.

A coisa é corpo no/com o mundo. Esta característica, de certa maneira, fez parte dos projetos de Loie Fuller e Isadora Duncan, pois segundo Louppe (2012), elas construíram o seu próprio universo visual, trazendo o corpo de volta ao mundo e não ficaram restritas aos sistemas de representação. Ingold (2012) propõe a noção de coisa a partir de Heidegger e Deleuze para falar do estar e ser no mundo a partir de processos de geração de vida. Suas reflexões são alimentadas pelos pensamentos da arquitetura e da arte, alegando que ambas têm a liberdade de propor novas formas, sem ter que observar e descrever o que já está aí. “A verdade é que as proposições da arte e da arquitetura, na medida em que tenham força, devem estar fundamentadas em uma profunda compreensão do mundo vivido [...]” (INGOLD, 2015, p.11).

Ingold (2015) ao tratar da coisa fala também sobre a percepção ativa do corpo, reconhecendo-o como um corpo em experiência, um corpo-no-mundo. Pensamento que opõe as dicotomias: sujeito-objeto, teoria-prática e mente-matéria. Convida então a habitar um mundo que age, que se movimenta, e que se torna visível através de formas fluídas. Citando o pintor Paul Klee, Ingold (2012) traz sua ideia de que a arte não reproduz o visível; ela torna visível, para Klee, a forma é o fim, e o dar forma é vida. A coisa contrapõe a ideia de uma conservação de um modelo de dança, de uma noção representativa, com corpos estereotipados; e investe na improvisação como um modo de compor dança que permite criar outros mundos, apostando na entrega do corpo para escuta do entorno e para aceitar o convite não só de um outro corpo humano, mas das diversas matérias ativas que compõe um determinado espaço em fluxo. Um corpocoisa viaja nesse fluxo, dando forma a dança constantemente.

Tanto Loie Füller quanto Isadora Duncan despertaram a dança para uma valorização do movimento, daquilo que nasce na relação do corpo com outras matérias, elas não buscavam replicar formas já estabelecidas, mas criar suas próprias formas, formas fluídas. A coisa para Ingold (2012) é vida, e, portanto, movimento em constante formação, assim como a arte, para Ingold a arte: “[...] não busca replicar formas acabadas e já estabelecidas, seja enquanto imagem na mente ou objetos no mundo. Ela busca se unir as forças que trazem à tona a forma.” (INGOLD, 2012, p.26).

Partindo desta ideia Ingold (2012) diz que os filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari argumentam que em um mundo onde há vida, a relação essencial não acontece entre matéria e forma, substância e atributos, mas entre matérias e forças. Tratando-se do modo como materiais de todos os tipos são avivados pelas forças do cosmo, misturadas umas as outras na geração de coisas. Segundo Ingold (2012), estes filósofos tentam superar um modo de pensar as coisas e como elas são feitas que tem prevalecido no mundo ocidental durante os últimos milênios.

Ingold se refere ao modelo hilemórfico de Aristóteles, o qual diz que, para criar algo deve-se juntar forma (*morphé*) e matéria (*hyle*); este modelo permite o caráter de atributo a uma matéria. Esta visão dialoga com a discussão de objeto e coisa desenvolvida por Lepecki (2012c), onde ele argumenta sobre a noção de mercadoria, trazendo à tona a relação de produto e uso da matéria. Lepecki apresenta a *variação mercadoria*¹⁰⁶, onde ele traz os teóricos Karl Marx e Guy Debord, para falar da transformação do material em objeto de uso. Então, nesse sentido, o objeto é construído para um fim específico, algo utilitário, instrumental, dentro de um sistema capitalista. Mas, além do objeto ser limitado a uma funcionalidade, assim também ocorre com o sujeito, os corpos também são transformados em mercadorias, pois a noção de mercadoria coloniza o social, a vida humana e os materiais.

O destino político da mercadoria (muito próximo, como vemos, da noção de dispositivo de Agamben) é, então, completar o seu domínio total sobre a vida social, sobre a vida das coisas, mas também sobre a vida somática, uma vez que a sua dominância se inscreve profundamente nos corpos. De fato, a mercadoria domina não só o mundo das coisas, mas também a esfera do perceptível, do

¹⁰⁶ A *variação mercadoria* faz parte do artigo: 9 variações sobre coisa e performance. (LEPECKI, 2012b)

imperceptível, do sensível e do infra-sensível, do domínio do desejo, até mesmo o domínio dos sonhos. A mercadoria governa, e por isso mesmo ela rege mesmo as próprias possibilidades de se imaginar o que seria governamentalidade. Além disso, a mercadoria regula não apenas sujeitos, mas também a própria vida dos objetos, a vida da matéria – a vida da vida e da vida das coisas. Sob seu domínio, seres humanos e coisas encontram a sua capacidade de abertura para infinitas potencialidades esmagadas ou substancialmente diminuídas (LEPECKI, 2012c, p. 95).

No modelo hilemórfico a forma passa a ser vista como imposta por um agente com um determinado objetivo, um fim sobre uma matéria passiva. Esta ideia se relaciona com a concepção de mercadoria, ambas tratando a matéria com o intuito de ter uma finalidade específica, um produto, projetado para uma instrumentalização. Pensando na dança, trata-se de uma relação mais tradicional com as matérias em cena - cenários, figurinos e adereços-, que cumprem uma função representativa. Mas como começamos a ver com os experimentos de alguns artistas do início da dança moderna, começou-se a experimentar a matéria como recurso que, junto com o corpo, cria imagens, espacialidades e as coisas passam então a fazer parte da escrita da dança.

A história ensinou-nos que o primeiro elemento eliminado foi a decoração, no sentido tradicional da palavra. Pelo facto de o corpo ser o fundador do espaço, a dança de vanguarda recusou tudo o que instituisse previamente um espaço. É por isso que a modernidade na dança nunca se preocupou em actualizar a <<decoração>>, mas em questionar o seu papel e necessidade. (LOUPPE, 2012, p.303)

Os “objetos” ordinários passam a fazer parte das cenas. Anna Halprin¹⁰⁷ criou coreografias de tarefas cotidianas por volta dos anos 60, carregando objetos, juntando ou espalhando papéis, andando, correndo e trazendo somente movimentos ditos necessários. Halprin utilizava o improviso como modo de desenvolver a criatividade

¹⁰⁷Anna Halprin (1920-2021) – Coreógrafa e dançarina – EUA. Halprin graduou em dança na University of Wisconsin, estudou dança moderna com Hanya Holm e Martha Graham. Nos anos 50 começa a propor e investigar novas maneiras de compor danças, não se identificando mais com as abordagens da dança como um evento teatral, ou como movimentos padronizados baseados em músicas e programas específicos. Halprin traz inovações para a dança, trabalhando com improvisação, e investindo na subjetividade dos dançarinos. Leva a dança para fora do teatro, ocupando espaços externos, urbanos e natureza. Trabalhava com percepção e consciência do corpo através do movimento, desenvolvendo investigações através da realização de tarefas, no qual os dançarinos repetiam uma tarefa simples várias vezes para se concentrar nas respostas cinestésicas.

dos dançarinos, valorizando as subjetividades e convidando os dançarinos a serem também criadores das danças, algo revolucionário no contexto artístico da época. Segundo Santinho e Oliveira (2013) Halprin sempre valorizou a experimentação do movimento, instruindo os dançarinos a experimentarem com a percepção cinestésica e estarem atentos as mudanças de dinâmicas do corpo. Através destas características Anna Halprin contribuiu para um fazer dança pautado na relação e impulsos do corpo.

Usando a improvisação “para descobrir o que *nossos corpos podem fazer, em vez de estudar as técnicas ou os modelos de terceiros*”, o sistema de Halprin implicava que “tudo fosse colocado em esquemas gráficos, nos quais cada combinação anatômica possível dos movimentos era passada para o papel e enumerada”. Associação livre tornou-se parte importante da obra, e *Pássaros da América ou jardins sem muros* mostrava “aspectos não-figurativos da dança, por meio dos quais o movimento, não conduzido pela música ou por idéias interpretativas”, desenvolvia-se segundo seus próprios princípios intrínsecos. Objetos de cena como longa hastes de bambu davam novo alcance à invenção de novos movimentos. Banquinho de cinco pés (1962), Esposizione (1963) e Desfiles e trocas de roupa (1964) giravam em torno de movimentos relacionados a tarefas práticas, como levar quarenta garrafas de vinho para o palco, verter água de uma lata para outra ou trocar de roupas; e os cenários diversificados, como os “blocos celulares” em *Desfiles e trocas de roupa*, permitiam que cada *performer* desenvolvesse uma série de movimentos independentes que expressavam suas próprias reações sensoriais à luz, à matéria e ao espaço.” (GOLDBERG, 2006, p.130 – grifo nosso)

Outro exemplo da escrita da dança com as coisas é trazido por Silva (2005), quando fala do trabalho *Room Service* (1963) de Yvonne Rainer, dizendo que foi uma obra emblemática para o período; seu objetivo era transformar o cotidiano em movimento artístico. “Um grande colchão era carregado pelos dançarinos de um lado a outro do palco no intuito de mostrar como o corpo reage e se comporta numa ação funcional, que a princípio é extremamente simples.” (SILVA, 2005, p.111). *Room Service* não era a representação de uma tarefa, mas a tarefa mesma realizada, com a intenção de naturalmente mostrar sua ação corporal, o interesse era dar visibilidade as ações normalmente automáticas e ignoradas no dia a dia.

A incorporação de atividades do cotidiano nas configurações de danças, abriram as possibilidades de composição, valorizando outras categorias de movimentos, não limitando a dança à passos codificados. Com isso entra em cena “objetos” ordinários, que vêm de um contexto de utilização cotidiana para uma relação cinestésica com o corpo, colocando em voga uma composição de dança mais sensorial, compreendendo as ações corporais do dia a dia como potentes para uma experiência estética e exaltando assim o corpo em experiência de estar no mundo.

Estas características borbulharam em uma época em que havia quebras de paradigmas, e com isso, desejos de investigar: o que pode ser dança? Os artistas da dança moderna e início da pós-moderna estavam de certa maneira, simplificando o seu dançar, descobrindo seus corpos, e negando as premissas espetaculares em voga da tradição da dança clássica.

Esta escrita com as coisas se diferencia da inserção de materiais para servirem como esculturas criadas por parcerias com artistas visuais, ou como acessórios ou até mesmo para algum efeito cênico, modos estes citados por Lepecki (2012c) em sua variação da linha-de-fuga dos objetos em performance. Sobre esta variação, Lepecki, através de Rosalind Krauss¹⁰⁸, constata que alguns artistas da dança moderna e pós-moderna, obtiveram objetos em seus trabalhos através da relação com escultores, e que então surgiram esculturas nos trabalhos artísticos para serem usadas como acessórios, ou como substitutos do performer, ou para gerar um efeito cênico. E, portanto, Lepecki apresenta a possibilidade dos objetos serem apenas coisa, ou seja, deixar que os objetos ocupem um espaço lado a lado com o corpo e ver o que acontece.

Lepecki (2012c) ao propor a nomenclatura coisa para falar tanto de corpo e das matérias presentes com ele em um ambiente cênico, sugere este investimento da

¹⁰⁸Rosalind Krauss (1941 – EUA) - Crítica, teórica e professora de história da arte moderna e contemporânea na Columbia University – NY. Publicou diversos artigos sobre arte moderna, nas áreas da pintura, escultura e fotografia do século XX.

matéria e corpo em apenas ser um com o outro. Ele identifica esta experimentação em trabalhos contemporâneos de dança e performance desde o final dos anos 90¹⁰⁹.

Hoje, objetos aparecem, mas não como “adereços” (ou “properties” – como objetos cênicos são chamados, de modo revelador, em inglês), nem como geradores de “efeitos cênicos”, ou como “performances substitutos” (ie., como marionetes). Ao invés, vemos hoje em dia uma série de trabalhos onde objetos e corpos ocupam espaço lado a lado e...às vezes, pouco mais acontece. Esse simples ato de colocar coisas em sua quietude, imobilidade e concreta *coisidade* ao lado de corpos, não necessariamente junto com os dançarinos, mas *lado a lado*, 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, 2012c, p.98).

Para Lepecki (2012c) estes experimentos com as matérias refletem questionamentos sobre o corpo em dança e pretendem trazer uma qualidade coisal para o corpo, com o intuito de o colocar em uma relação horizontal com as coisas. Lepecki coloca em questão a relação sujeito-objeto pela via dos processos de subjetivação do corpo, afirmando que ao criarmos objetos somos também criados por eles. E nesta realidade capitalista que nos encontramos, cada vez mais produzimos e dependemos dos objetos, acumulando e proliferando tanto objetos quanto subjetividades subjugadas aos mecanismos de uso.

[...] ao produzirmos objetos, produzimos dispositivos que subjugam e diminuem a nossa própria capacidade de produzir subjetividades não subjugadas. Na medida em que produzimos objetos acabamos sendo produzidos por eles. (LEPECKI, 2012c, p.94)

Por esse motivo Lepecki (2012b) propõe a noção de coisa para pensar o corpo, e levanta algumas características da coisa como: uma entidade não instrumental, impessoal, e uma questão sem sujeito, onde tanto o corpo como as matérias interagem horizontalmente. Lepecki também diz que a noção de coisa é uma tarefa ontológica, política, estética e ética, criando uma lógica coreográfica onde qualquer link entre manipulação e sujeito, utilidade e objeto seria ultrapassado. Com isso

¹⁰⁹ Lepecki (2012b) cita trabalhos que utilizam materiais e promovem a noção da coisa de artistas como: João Fiadeiro, Ibrahim Quraishi, Aitana Cordeiro, Vera Mantero, Boris Charmatz, Xavier LeRoy, Marcela Levi e Lucia Russo.

abrem-se outras possibilidades para as coisas virem a ser, referindo-se tanto ao corpo humano como as matérias não-humanas. Ele então pergunta: como seria o envolvimento de uma estética de um corpo coisa na coreografia? Como se mover como uma coisa? Como se tornar uma coisa?

Como exemplo Lepecki em seu artigo: *Moving as a thing – choreographic critiques of the object*, traz uma descrição crítica de quatro performances¹¹⁰, onde ele vê esse investimento na coisa. Trago aqui um dos trabalhos que Lepecki descreve como uma estética da coisa, chamado *Rubbish City* da artista Yingmei Duan¹¹¹.

Rubbish City é uma performance que foi analisada por Lepecki (2012b) na apresentação de 2009 em Berlim. Segundo Lepecki, a artista e sua equipe construíram um ambiente assombroso, feito de cinco toneladas de lixo reciclável de Berlim, tornando o espaço da galeria, onde foi realizada a performance, em um centro temporário de lixo. Lepecki descreve este trabalho como um labirinto de entulho, onde apenas dez pessoas por vez, atravessavam por entre corredores, desenhados por caminhos sinuosos, pisando em milhares de matérias que cobriam o chão e compunham pilhas de tralhas, como por exemplo:

[...] máquinas de lavar amassadas, cortinas e tapetes rasgados, centenas de caixas de papelão, pilhas de papel, pratos, xícaras e copos meio quebrados ou milagrosamente intactos, um fogão, aparelhos de TV e eletrônicos, uma porta, colchão, tábuas de madeira, brinquedos velhos, trapos, livros – todos em diferentes estados de conservação e deterioração. (LEPECKI, 2012b, p.78 – tradução nossa)¹¹².

¹¹⁰ As performances analisadas por Lepecki (2012a) são: *Rubbish City* de Yingmei Duan; *Tickle the sleeping giant* de Trajal Harrel; *Este corpo que me ocupa* de João Fiadeiro e *Solo...?* de Aitana Cordero.

¹¹¹ Yingmei Duan – Artista chinesa na área da performance. Se denomina uma observadora curiosa, que questiona as facetas da vida em um processo de aprendizagem. Em suas performances explora os instintos humanos como medo, desejo, também trabalha em torno dos temas do comportamento humano, as relações das sociedades. Tem um trabalho experimental atravessado por diferentes linguagens como som, vídeo, instalação.

¹¹² No original: [...] battered washing machines, torn curtains and rugs, hundreds of cardboard boxes, piles of paper, half-broken or miraculously intact plates, cups, and glasses, a stove, TV sets and electronics, a door, mattress, planks of wood, old toys, rags, books – all in different states of preservation and decay. (LEPECKI, 2012a, p.78).

Havia também a presença de cinco pessoas, denominadas por Lepecki (2012b) como presenças fantasmagóricas, sendo elas: uma menina em torno de 12 anos de idade, parada no chão; no meio das coisas havia um senhor, ator que ficava balbuciando repetidamente memórias perdidas; um pianista tocando fragmentos de melodias em um piano desafinado encontrado no lixo; as outras duas pessoas ficavam vagando pelos caminhos esculpidos das tralhas: um homem misterioso alto, em silêncio vestindo um smoking, e a figura de uma mulher nua, a artista Yingmei Duan. Lepecki relata que havia também a presença do cheiro de poeira e mofo, e de uma experiência melancólica ao som de um piano desafinado, tratando-se de uma profunda experiência sensorial. Ele chama atenção para este trabalho ao vivenciar a presença de objetos descartados, ao lado de corpos, em um ambiente escuro, triste, onde quem vivencia a performance também percorre os corredores cheios de tralhas.



Figura 24: *Rubbish city* - Yingmei Duan
Fonte: Elin Lundgren¹¹³

¹¹³ Retirado do site: <https://www.yingmei-art.com/en/works/lilith>

Interessa para o estudo do corpocoisa a maneira como Lepecki (2012b) relaciona a presença dos objetos nesse trabalho. Ele enfatiza em seu comentário o fato dos objetos terem sido descartados, de serem lixos, ou seja, trata-se de matérias que um dia foram desejáveis e utilizáveis como objetos, e que em um curto período de duração, dentro de nossa lógica frenética de consumo, foram esquecidos, deixados sem função; e conforme diz Lepecki, ocorre uma rejeição do que antes foi objeto de desejo. Lepecki também afirma que estes objetos passaram do reino do utilitarismo para o reino do desuso, parando de ser objetos para serem apenas coisas. “E, no entanto, esvaziado de todo uso instrumental, as tralhas cuidadosamente coreografada evoca outro tipo de possibilidade de estar no mundo: o da coisa.”¹¹⁴ (LEPECKI,2012b,p.79).

O objeto por sua característica funcional e utilitária, é estabelecido para um fim específico, portanto, é delimitado em um modo de ser, apresentando-se para o outro para um determinado objetivo. Isso é morte. É estanque, uma matéria encerrada em uma forma e função pré-determinada. Essa ideia é oposta ao pensamento da coisa, que como coloca Ingold (2012) fala da coisa através da lógica da vida, isto é, do movimento. Não significa que não há forma na coisa, mas trata-se de um dar forma, nota-se aqui uma dinamicidade. Ele propõe uma ontologia que dê primazia aos processos de formação ao invés de produto final, e aos fluxos de transformações dos materiais ao invés dos estados da matéria. A coisa é, portanto, formar-se continuamente. Mover-se.

“[...] o mundo em que habitamos é composto não por objetos, mas por *coisas*” (INGOLD, 2012, p.27). Em *Rubbish City*, Lepecki (2012b) nos relata a criação deste mundo das coisas quando os objetos são destituídos de seus fins primários, assim como as pessoas perdem uma relação de poder sobre as matérias, permitindo-se estarem misturadas a elas. Trazer a lente da coisa para olhar o mundo, como propõe Ingold, balança nosso lugar comum de relação e construção de mundo, afinal tratamos

¹¹⁴ No original: “And yet, emptied out of all instrumental use, the carefully choreographed rubbish evoked another kind of possibility for being in the world: the thing’s.” (LEPECKI, 2012b, p.79).

tudo como objetos, inclusive pessoas, e assim como nos objetos em *Rubbish City*, descartamos os objetos tão logo não vemos mais utilidade neles.

...o mundo em que habitamos não é composto por objetos, mas por coisas...

3.2.1 Objeto e coisa, coisa ou objeto?

Ingold (2012) aponta uma diferença bem nítida entre objeto e coisa. Ele comenta sobre os objetos que formam seu escritório, a cadeira a qual ele se senta, a caneta que escreve e o bloco de notas. E cria o cenário onde esses objetos desaparecem e ficam somente as paredes, o teto e o chão. Nesse cenário não se pode fazer muita coisa ele diz, a não ser ficar em pé, e andar sobre o chão, concluindo que uma sala sem objetos é praticamente inabitável. E, portanto, para haver alguma atividade seria preciso estar mobiliada. Esta concepção Ingold traz através do psicólogo James Gibson, o qual fala dos mobiliários de um cômodo, que permitem ao morador realizar as atividades cotidianas, como por exemplo a cadeira convidando para se sentar, a caneta a escrever, etc.

Ele relata então outro cenário sugerido por Gibson, um espaço aberto, ausente de qualquer objeto, com um céu limpo por cima e a terra sólida por baixo, se estendendo até o círculo do horizonte; Ingold diz que assim como a sala sem objetos, só poderíamos ficar em pé e caminhar, que para fazer mais do que isso só se o ambiente estivesse regularmente repleto de objetos. Trazendo então a conclusão de Gibson de que é a mobília que torna a terra habitável. A partir da reflexão de Gibson, Ingold (2012) abre a discussão para um espaço aberto composto, havendo por exemplo, árvores, pedras, rio, nuvens, e questiona se esses elementos seriam identificados com uma noção de mobília, ou seja, como objetos que designam uma ação específica.

Ingold (2012) nos coloca então neste espaço aberto e foca nosso olhar para a árvore, uma árvore com seu tronco enraizado, suas folhas balançando ao vento, e ele pergunta: seria a árvore um objeto? Em poucas linhas Ingold coloca uma lupa para observar pedaços dessa árvore, mostrando os líquens que sai das folhas, os galhos

que se movimentam com o vento, as pequenas criaturas que vivem embaixo da casca do tronco, os musgos que crescem, o ninho do pássaro. Através dessa lupa Ingold olha para esta árvore no mundo, ou como ele mesmo coloca, seria uma árvore-no-ar, e constata que em cada detalhe desta árvore há movimento, há vida. Considerando então que “[...] a árvore não é um objeto, mas um certo agregado de fios vitais. É isso que entendo por coisa.” (INGOLD, 2012, p.29).

Você pode estar pensando, mas a árvore é um elemento da natureza, como compreender os objetos descartados, citados anteriormente por Lepecki, como coisas? Podem também os objetos do cotidiano serem coisas? Assim como o corpo e as matérias da natureza?

Segundo Ingold (2012), o que vale para as árvores também se aplica a estruturas mais artificiais, ele traz a arquitetura como exemplo. Enquanto leio Ingold sentada em minha mesa de estudo, ao fundo escuto batidas de martelos, estão arrumando a pia da cozinha, a casa, sua estrutura já não é mais a mesma, o tempo passa também para o que não é humano, os cupins invadem a porta de madeira, o cano entope, a água vaza na pia. Movimentos que ocorrem nas matérias. Ingold cita o exemplo de um prédio, que sofre também com modificações do clima, de bichos, assim como de intervenções humanas. Ele fala dessa estrutura como uma casa *real*, citando um arquiteto português chamado Álvaro Siza, que diz que esse real é “uma máquina complicada na qual todo dia algo estraga” (SIZA, apud Ingold, 2012, p.30). Então, assim como a árvore, a casa real é uma reunião de vidas, e habitá-la é juntar-se a essa reunião de coisas.

A noção de habitação então não estaria ligada ao uso de um objeto, e, portanto, de mobílias que ocupam espaços sendo utilizadas pelo corpo; olhar para a configuração de mundo dessa maneira encerra as possibilidades de movimento da coisa, cria uma lógica de atributo a matéria, e separa o corpo do ambiente do qual ele vive. Sendo assim, Ingold (2012) cita Heidegger em seu ensaio *A coisa*, buscando diferenciar o que seria uma coisa de um objeto. Para Heidegger, o objeto coloca-se diante de nós como um fato consumado, e a coisa está relacionada com um “acontecer”, lugar onde vários aconteceres se entrelaçam. Nós, ao observarmos a

coisa, somos convidados a nos reunir com ela, participamos da coisificação, compreendendo então uma relação imbricada de humanos e matérias.

Experienciar a coisa seria então participar da reunião das matérias, habitar em conjunto, vivendo os movimentos e as transformações que acontecem. Esta pesquisa propõe esta vivência da coisa na improvisação de dança, olhando para este modo de fazer como uma possibilidade de, tanto deixar as matérias serem coisas, como também o corpo coisar-se nessa reunião.

Em 2020 participei de uma oficina remota de improvisação em dança chamada *Working with objects*¹¹⁵ com o artista Julyen Hamilton¹¹⁶. Foram quatro tardes compartilhadas com pessoas interessadas na improvisação com materiais, guiadas magnificamente por Hamilton. Antes de falar de alguns pontos interessantes dessa experiência, preciso pontuar que Julyen Hamilton enfatiza e se refere o tempo todo as matérias com a nomenclatura de objeto, inclusive ele foi perguntado sobre a diferença para ele entre objeto e coisa. Brevemente ele disse que o objeto é lançado na mente, temos mais relação com os objetos, e aqui ele se refere ao nosso cotidiano, aos diversos objetos que compõe nosso dia a dia; para ele a palavra coisa reduz a riqueza do objeto, desvaloriza e tira o poder. Dito isto, proponho uma carta resposta e uma reflexão para Julyen Hamilton a partir do que venho propondo como coisa em dança:

¹¹⁵ O workshop: *Working with objects* ministrado por Julyen Hamilton, foi realizado por *(un)safe practice series* na Universidade de Lisboa, organizado por: Maíra Santos e Gustavo Vicente; de 23 a 26 de novembro de 2020 pela plataforma zoom, com carga horária total de 12h.

¹¹⁶ Julyen Hamilton – Artista inglês, dançarino, coreógrafo, poeta, professor, músico. Tem criado e ensinado dança por mais de 40 anos. Muitas de suas criações são improvisações, solo ou grupos. Ele relata, em seu website, que seu trabalho desenvolve dança para o ambiente do teatro, um lugar com uma atmosfera de transformação, insight; direcionando bailarinos e light designers para compor peças instantaneamente, praticando um processo de improvisação no ensaio e na performance.

Caro Hamilton, primeiro quero lhe agradecer imensamente pelas investigações propostas durante o isolamento pandêmico, seu workshop foi fundamental para minha pesquisa sobre um corpocoisa em dança. Investigo um modo de improvisar que possibilita que corpo e materiais estejam em sintonia, e cocriem uma dança, sem sobrepor uma hierarquia entre eles. Ao longo das minhas investigações, dançando com um material qualquer, cada vez mais percebo como as matérias modificam meu modo de dançar, propondo caminhos inusitados, mudando meu estado e propondo novos sentidos. Fiquei encantada com sua abordagem do “objeto” com o corpo, você nos estimulava a olhar para o “objeto” com o corpo todo, e abria o olhar para outras perspectivas do “objeto”, não se resumindo a um sentido primário, ou seja, da função determinada de tal objeto. Na sala da minha casa, me relacionava com você através do computador, despertada por suas propostas a estar e sentir de outro modo minha casa. Em uma de suas primeiras propostas você falou do toque, e da relação tridimensional com o objeto, e o quanto esse toque diz sobre a sensação de nosso próprio corpo, de percebemos nossa concretude, nossa própria matéria. Andamos pelo espaço de nossas casas, nos tocando, leves batidinhas percussivas lembrando o corpo de nossa existência material. Você falou muito sobre a simplicidade, o não querer fazer algo “inteligente”, mas escutar a situação que já se apresentava ali. Tentar não decidir o que fazer, mas aceitar que no momento de decidir algo, este algo já foi adiante. Para mim, está escuta, o toque, o sentir a matéria e o deixar o “objeto” me levar pelo espaço, como foi uma de suas propostas, diz sobre a coisa. Sobre viajar com o objeto pelo espaço, você afirmou que é um trabalho que exige muita paciência para encontrar os momentos poéticos, são curtos, poucos momentos de sentir a experiência, quando você pega, sente a coisa, não importa muito o que está fazendo, mas sentir a coisa. Penso que a maneira como você diferenciou a palavra coisa de objeto, não é do mesmo modo como trago o termo “coisa” na minha pesquisa com o antropólogo Ingold. A forma como você aborda o “objeto”, é como abertura, pois em todas as suas propostas fomos guiados a nos deixar acontecer em conjunto com as matérias. Você tinha um olhar minucioso que ia apontando quando isso acontecia, porque estas conexões são momentâneas. Outra proposta que diz sobre a coisa, foi a de rearranjar os “objetos” pelo espaço, deixando que as coisas dissessem para nós onde gostariam de ficar; depois de reorganizado o espaço fomos solicitados a apenas estar junto nesta nova configuração, e você nos disse que não precisamos necessariamente fazer alguma ação específica, mas as conexões com as coisas também acontecem sem ter um contato físico com elas. Mesmo sem saber o que “fazer” com o “objeto”, é esse momento que mais interessava, e você pedia para observar o não fazer. A partir disso, podíamos ter um corpo relaxado, não tentando fazer algo com o “objeto”, mas olhando para suas evidências; eu diria agora que essa evidência do objeto se relaciona com a noção de fios vitais do qual fala Ingold, evidências do “objeto” como rastros deixados por eles, que nos guiam e nos ligam com outras ações, outras transformações do espaço e de nós mesmos. Outro ponto que me chamou atenção, foi sobre sua declaração de que o “objeto” não tem moral, e que o corpo cênico, o qual eu compreendo como o corpo que improvisa com as coisas, está fora de julgamento, é um exercício de simplesmente ser corpo; um corpo que não tenta ser outro, como você disse, assim como o “objeto” também se permite ser o que é. Para mim “trabalhar com os objetos” nas propostas compartilhadas por você é um corpo sendo como coisa, com a coisa.

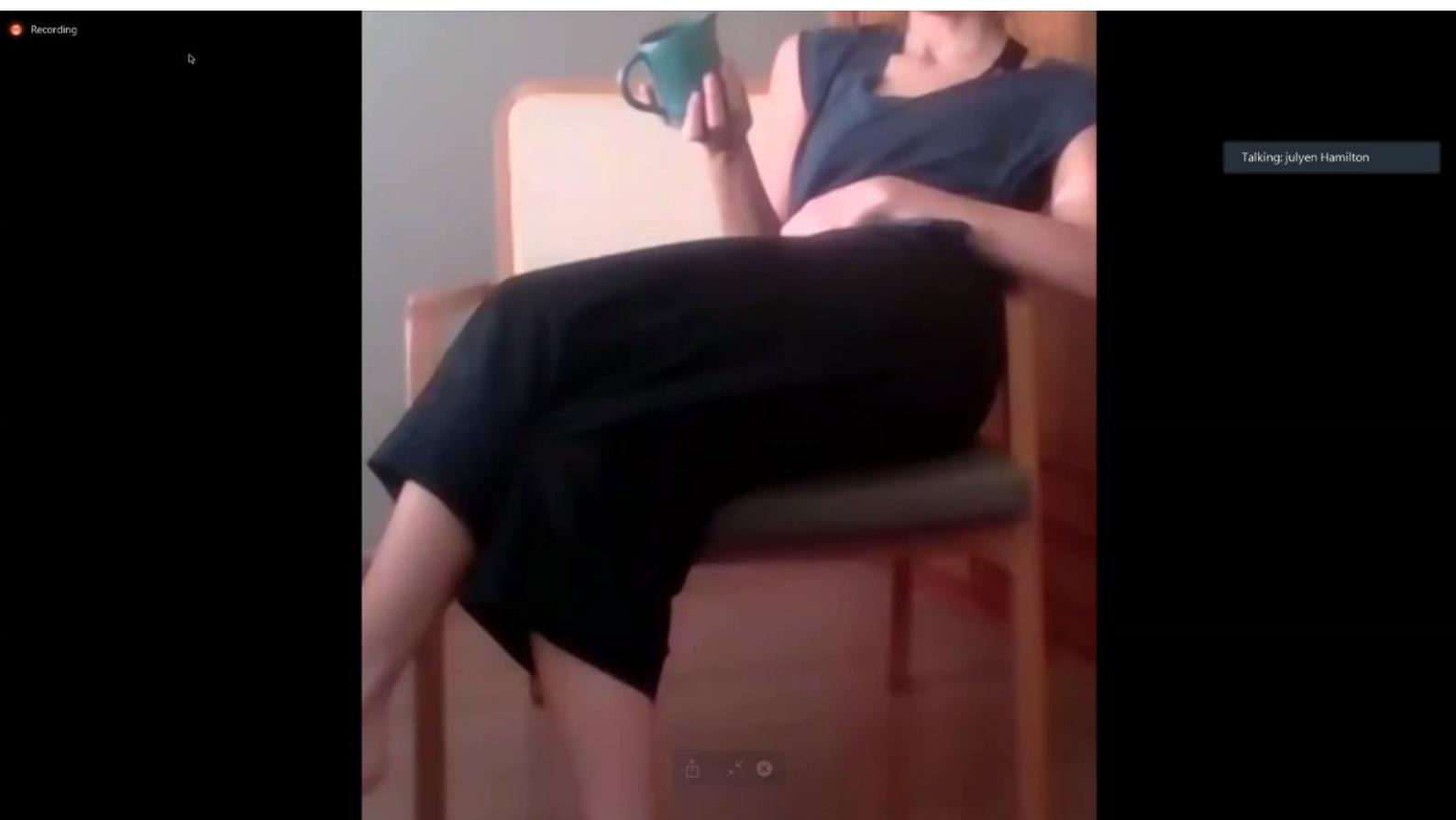


Figura 25: *Working with objects*

Fonte: print de tela, durante o workshop modo remoto, com Julyen Hamilton.¹¹⁷

¹¹⁷ Neste momento Hamilton analisava a composição dessa imagem, onde a proposta era a composição entre um corpo e dois objetos: a criação da configuração do meu corpo com a cadeira e a caneca.

Esta experiência com Julyen Hamilton foi importante, pois afirma e direciona os caminhos práticos que venho tecendo e experimentando, assim como provoca reflexões teóricas sobre a questão da nomenclatura entre objeto e coisa; e o entendimento que venho, através de interlocuções com outros autores, desenvolvendo acerca da coisa em dança.

Ainda sobre a crítica do termo objeto, Ingold (2015) fala sobre a noção de agência dentro da teoria do ator-rede. Esta teoria, segundo Ingold, tem suas raízes no estudo sociológico da ciência e da tecnologia, tratando da interação entre pessoas (como cientistas e engenheiros) e os objetos com os quais eles lidam (como no laboratório), de modo que não concentra o poder de ação nas mãos humanas, mas distribui por todos os elementos que estão conectados em um campo de ação. Um de seus principais proponentes é Bruno Latour¹¹⁸. Nesta teoria, as interações *entre* humanos e não-humanos formam uma rede com pontos que se conectam. Uma das críticas de Ingold a esta teoria está na compreensão deste *entre*, o qual, pressupõe uma separação dos componentes que se relacionam, ilustrados pelos pontos de conexão.

Ingold (2015) afirma que as imagens de rede se tornaram comuns em várias disciplinas, como por exemplo as “teias da vida” da ecologia, as “redes sociais” da sociologia, e as redes “agente-objeto” dos estudos da cultura material. Sobre essas disciplinas, Ingold diz que o foco não está nos elementos, mas nas conexões entre eles, adotando uma perspectiva relacional. E esta perspectiva, possibilita que os pares relacionais desempenhem um papel ativo um com o outro, em formação contínua de ambos, ou seja, que eles sejam mutuamente constitutivos. Esta constituição mútua da qual fala Ingold, lembra a abordagem de Lepecki (2012c) sobre uma relação entre sujeito e objeto, onde um constitui o outro, quando ele afirma que criamos objetos e somos criados por eles.

¹¹⁸ Bruno Latour (1947 - 2022) – Francês, antropólogo, sociólogo, filósofo da ciência. Atuou nas áreas da filosofia da ciência e da natureza, e no campo de conhecimento denominada como ecologias políticas. Doutor em filosofia pela *Université de Tours* e em antropologia pela *École des Hautes Etudes en Sciences Sociales*, em Paris, onde foi professor emérito.

O que a princípio é interessante da teoria ator-rede é que não somente o humano age sobre o objeto, mas pode ocorrer essa relação inversa. Entretanto, é nesse ponto que interfere Ingold (2015), ao ver a ideia de relação mútua como dois pontos encerrados em si mesmos, que se conectam, dando a entender uma separação, e uma existência prévia de cada elemento desta rede. Como se esses elementos fossem separados das linhas que os conectam.

Assim, não pode haver reciprocidade sem a separação prévia dos elementos cuja constituição está em questão. Isto quer dizer que o estabelecimento das relações entre esses elementos – quer se tratem de organismos, pessoas ou coisas de qualquer outro tipo – exige necessariamente que cada um esteja fechado em si mesmo antes de sua integração na rede. (INGOLD, 2015, p.119).

Para falar mais da diferença entre objeto e coisa, e trazer uma outra via de pensamento ao invés da agência, Ingold (2012) nos apresenta o exemplo da pipa. Ele fez um experimento com seus alunos da Universidade de Aberdeen, onde eles utilizaram um quadrado de papel, vareta de bambu, fita durex, cola e corda e então construíram uma pipa. Primeiro eles fizeram a pipa em um ambiente fechado, e ao olhar esses materiais em cima da mesa, parecia que estavam montando um objeto, relatou ele. Quando levaram a pipa para fora, tudo mudou, pois, a pipa passou para a ação de rodopiar, girar, mergulhar de cabeça, e ocasionalmente voar. Ingold pergunta: o que aconteceu? Houve alguma força que entrou nas pipas fazendo-as agir? Ele afirma que não. Ele argumenta que as pipas entraram na corrente de vento, e que de uma pipa que repousava na mesa, passou-se a ter uma pipa-no-ar. Não podendo mais ter a perspectiva do objeto, a pipa em ação é coisa.

Assim como a coisa existe na sua coisificação, a pipa-no-ar existe no seu voo. Colocando de outro modo, a partir do momento em que foi levada para fora, a pipa deixou de figurar nossa percepção como um objeto que pode ser colocado em movimento para tornar-se um movimento que se resolve na forma de uma coisa. Poder-se-ia dizer o mesmo de um pássaro-no-ar, ou de um peixe-na-água. O pássaro é o seu voar; o peixe, o seu nadar. (INGOLD, 2012, p.33)

Neste exemplo, Ingold (2012) nos mostra que a pipa não age por causa da ação humana sobre ela, afinal pensar a pipa como objeto é omitir o vento e desconsiderar

que ela é antes de qualquer coisa uma pipa-no-ar. Então, o voo da pipa não é o resultado da interação entre uma pessoa (quem a empina), e o objeto (a pipa), enquanto tal, retirando a pipa de seu fluxo vital, desconsiderando a mistura e adotando um princípio animador interno, uma agência que a coloca em movimento. Este tipo de relação, da pessoa que empina a pipa, é o que Ingold sugere como o problema da agência, que “[...] nasce da tentativa de reanimar um mundo de coisas já morto ou tornado inerte pela interrupção dos fluxos de substâncias que lhe dão vida.” (INGOLD, 2012, p.33). Para Ingold, as coisas se movem porque elas estão vivas, não porque têm uma agência.

...as coisas se movem porque elas estão vivas, não porque têm uma agência...

O pensamento da agência, segundo Ingold, retira a matéria de seu fluxo de vida, desconsidera a mistura e a separa numa relação entre uma pessoa e um objeto. A crítica aqui está nesta ideia de “entre”, pois a coisa valoriza os fios que se entrecruzam, o que envolve as matérias muito mais como um tecido inteiro do que uma rede com pontos conectados. “Com efeito, tomar a vida de coisas pela agência de objetos é realizar uma dupla redução: de coisas a objetos, e de vida a agência. A fonte dessa lógica redutivista é, acredito, o modelo hilemórfico.” (INGOLD, 2012, p.34).

No mestrado, pesquisei sobre a relação entre objeto e corpo em configurações de danças contemporâneas e, como já relatado¹¹⁹, foi onde começou meu interesse pelas matérias em relação a dança. Neste momento, usei como referência a teoria defendida por Bruno Latour, do ator-rede, esta criticada por Ingold (2015). Fazia sentido pensar no objeto como um parceiro do corpo, e neste trabalho foi satisfatória a visão de um objeto que age. Acredito que foi uma maneira de começar a olhar diferente para o objeto, trazer ele para além de uma funcionalidade cotidiana e ver mais como um algo que provocava o corpo, e criava visualidades intrigantes fazendo desaparecer o que era corpo e o que era objeto nos trabalhos em que eu analisei.

¹¹⁹ Na introdução deste trabalho falo brevemente sobre a pesquisa do mestrado.

Agora na pesquisa desta tese, trago a proposta da coisa de Lepecki (2012c) e Ingold (2015), dando continuidade a um olhar para a dança que extrapola a presença e imagem do corpo e que se faz na mistura de humanos e não-humanos. A coisa como vida, como processos de formação contínua, tem relação com a improvisação em dança, porque trata-se da lógica do processo, do movimento que cria formas em transição, compõe imagens e sentidos efêmeros, dando contornos nas misturas das presenças de um determinado espaço e tempo. E assim como a pipa-no-ar, o corpo ao improvisar é coisa, sendo dança, corpo-em-movimento. O pássaro é o seu voar, o peixe o seu nadar e, na improvisação, o corpo é o seu dançar. Uma dança improvisada brinca com as evidências do espaço, atualiza memórias, costurando um tecido em conjunto. É um movimento de seguir em frente, mesmo se houver uma ação repetida, haverá sempre um frescor, cada detalhe do momento é mais um fio desse tecido.

Ingold (2012) diz que um trabalho de arte não é um objeto, mas coisa, ele afirma isso ao falar do processo de improvisação. Neste processo o artista não reproduz uma ideia preconcebida, mas se junta e segue as forças e fluxos dos materiais que dão forma ao trabalho. Ingold usa o termo “seguir”, trazido através de Deleuze e Guatarri, olhando para o artista como um itinerante, isto é, o seu trabalho comunga com a trajetória de sua vida, além da visão do trabalho artístico como estando em movimento sempre para frente, trazendo à tona às coisas. “Improvisar é seguir os modos do mundo à medida que eles se desenrolam, e não conectar, em retrospecto, uma série de pontos já percorridos.” (INGOLD, 2012, p.38).

...improvisar é seguir os modos do mundo à medida que eles se desenrolam...

Podemos pensar a improvisação em dança a partir desta ideia de seguir os fluxos, em movimento contínuo. Um improvisador como um corpocoisa que tanto deixa rastros como se mistura com os rastros deixados pelas coisas. É uma escrita em conjunto, matérias humanas e não-humanas, de todo tipo, dão o tom do texto.

3.2.2 Tecendo os fios da malha...

Em vez de pensar em rede, Ingold (2012) propõe a noção de malha. Ele empresta este termo da filosofia de Henri Lefebvre¹²⁰, este filósofo nota algo em comum no modo como as palavras são inscritas numa página, e a maneira como os movimentos e ritmos da atividade humana e não-humana são registradas no espaço vivido. Segundo Ingold, esta compreensão faz sentido se pensarmos a escrita não como uma composição verbal, mas como uma malha de linhas, ou seja, não como texto, mas como textura. Desta maneira, a malha olha para a atividade prática como um processo de escrita, uma atividade que escreve na natureza, “com uma mão que rabisca” (LEFEBVRE, apud, INGOLD, 2012, p.39).

Se olharmos para nossa casa com atenção ao que resta de nossas atividades cotidianas, veremos marcas, rastros, como por exemplo um copo com resto de água em cima da pia, a roupa no varal molhada que logo secará, a grama que cresceu, o buraco na grama feito pelo cachorro, o sapato na porta da sala esperando para sair de novo. Os cômodos da casa são reconfigurados constantemente, porque tem vida, movimento. As existências humanas e não-humanas em conjunto imprimem suas escritas, a casa é composta de textura, e assim também é a improvisação em dança.

Em maio de 2022 fiz uma oficina de improvisação¹²¹ com Marila Vellozo¹²², foram dois dias estudando improvisação com proposições sobre o trabalho respiratório, vocal e de criação de contrastes de movimento, com exercícios individuais e em grupo. No final do segundo dia, Vellozo propôs uma improvisação individual, onde todos ficavam sentados observando, e cada participante poderia utilizar todo o

¹²⁰ Henri Lefebvre (1901- 1991) – Filósofo marxista, sociólogo francês.

¹²¹ Oficina: Improvisação em dança, aconteceu nos dias 14 e 21 de maio, totalizando a carga horária de 8h; realizada na Casa Hoffman-Centro de estudos de movimento em Curitiba-PR.

¹²² Marila Vellozo – Doutora pelo Programa de Artes Cênicas da UFBA. Líder do Grupo de Pesquisa em Dança da UNESPAR. Possui graduação em Dança pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná e mestrado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Especialista em Consciência Corporal- Dança, pela FAP. É professora Associada A do Colegiado de Dança da Faculdade de Artes do Paraná. Practitioner e Educadora do Movimento Somático pela School for Body-Mind Centering®. É professora convidada do Programa Brasileiro de BMC, em São Paulo e em Montevideú. Membro da Body-Mind Centering Association.

espaço, experimentando as estratégias de improvisação que trabalhamos. Foram cerca de quinze pessoas, uma de cada vez entrando no espaço assim que o anterior terminava, sem interrupção. Ali, naquele momento, criou-se uma malha, cada corpo com suas histórias e memórias, passava naquele espaço e escrevia com suas ações um pouco do que estava sentindo e vivenciando naquele instante. A vibração no espaço era sentida por todos, nos abrimos para os fios vivos de cada ser ali presente. De início alguém esqueceu uma garrafa transparente de água quase no centro do espaço destinado a improvisação; esta garrafa dançou com todas as pessoas. Cada improvisador que concluía sua improvisação e ia embora deixava sua marca, o próximo pegava carona no caminho percorrido e abria suas próprias trilhas. Era visível como os improvisadores, entrando um após o outro, iam costurando e atualizando as escritas que ficavam ecoando no espaço. Havia um tensionamento e cumplicidade de todos que estavam presentes, dando suporte para aquele acontecimento. Era de fato, uma escrita viva, um espaço vivo e fluído, corposcoisas com suas carnes rabiscando suas danças.

A malha é um mundo sem objetos, um mundo em que habitamos e não ocupamos. O mundo mobiliado por objetos pode ser ocupado e, para o ocupante, parece haver de antemão um conteúdo do mundo encerrado em formas prontas, objetos fechados em si mesmos, como citou Ingold ao falar da teoria de Gibson. Já a malha é um ambiente sem objetos (ASO), o qual proporciona a condição de habitação. “*Habitar* o mundo, ao contrário, é se juntar ao processo de formação. E o mundo que se abre aos habitantes é fundamentalmente um *ambiente sem objetos* – numa palavra, ASO.” (INGOLD, 2012, p.31).

Habitar seria então estar aberto ao mundo das coisas, um ambiente onde há geração de ser, a possibilidade da vida. Trata-se de um tornar-se ao longo dos fios, e não entre pontos pré-existentes, estamos sempre numa mistura imbricada de nossas existências. Vejo a improvisação em dança como esse tecido em conjunto, como a malha proposta por Ingold (2015). Enquanto improvisamos habitamos um mundo que se abre, vibramos com as coisas.

...enquanto improvisamos habitamos um mundo que se abre, vibramos com as coisas...

A coisa preza pelo movimento, exigindo um mundo aberto que se modifica a todo momento. Ingold (2015) fala de uma ontologia anímica, onde os seres não ocupam um mundo, mas habitam este, costurando seus caminhos. A compreensão de animismo desenvolvido por Ingold (2015) difere do animismo compreendido como a atribuição de vida a uma matéria inerte, como se elas fossem animadas por algo externo a elas, como “alma”, “espírito”, ou qualquer coisa adicionada a uma matéria. Mas o autor contrapõe esta compreensão que separa mente de matéria, sendo uma de suas críticas, e propõe esta ontologia animista que considera as coisas vivas e ativas, não porque possuem algum fator externo a elas, mas porque fazem parte de um fluxo gerador de mundo de materiais. (INGOLD, 2015, p.63).

De acordo com uma convenção há muito estabelecida, o animismo é um sistema de crenças que atribui vida ou espírito a coisas que são verdadeiramente inertes (cf. capítulo 2 , p.62). Mas essa convenção, como vou demonstrar, é enganosa por dois motivos. Em primeiro lugar, estamos lidando aqui não com uma maneira de acreditar *sobre* o mundo, mas com uma condição de estar *nele*. Isto poderia ser descrito como uma condição de estar vivo para o mundo, caracterizada por uma maior sensibilidade e capacidade de resposta, na percepção e na ação, a um ambiente que está sempre em fluxo, nunca o mesmo de um momento para o outro. **A animicidade, portanto, não é uma propriedade das pessoas imaginariamente projetada sobre as coisas pelas quais se percebem cercadas. Em vez disso – e este é o meu segundo ponto – trata-se do potencial dinâmico, transformador de todo o campo de relações dentro do qual seres de todos os tipos, mais ou menos semelhantes a pessoa ou as coisas, continua e reciprocamente trazem uns aos outros à existência.** (INGOLD, 2015, p.116 - grifo nosso)

A ontologia animista compreende então o ser em nascimento contínuo, trata-se de uma geração de ser, não se tratando de uma existência pontual, mas ao longo de. Isso traz a ideia de espanto, formas estão sendo constituídas a todo instante, não temos controle e nem sabemos as configurações que estão por vir, por isso podemos nos espantar com o que nos se apresenta. Mas para isso, precisamos estar abertos e perceptivos com o entorno. Ingold (2015) fala de uma diferença entre espanto e surpresa, o espanto, como já dito, tem essa característica de abertura para o novo, de

aceitar as modificações, como parte do processo da vida; já a surpresa seria a reação de algo que foi planejado e não executado conforme o esperado, no sentido de uma ação que deu errado, era para ser de tal maneira e não foi como o esperado. Ingold diz que a surpresa só existe para aqueles que se esqueceram de como se espantar com o nascimento do mundo, pois estão acostumados ao controle e a previsibilidade, já sobre o espanto ele afirma que:

Penso que o espanto seja o outro lado da moeda para a própria abertura para o mundo que tenho mostrado ser fundamental para a maneira anímica de ser. Trata-se do sentimento de admiração oriundo de se montar na crista do contínuo nascimento do mundo. No entanto, juntamente com a abertura vem a vulnerabilidade. (INGOLD, 2015, p.125).

A percepção anímica do mundo indica então uma atenção ao movimento das matérias, os processos relacionais das coisas que deixam rastros e constituem trilhas que se entrecruzam. Quando perguntamos sobre a des-evidência do corpo em dança falamos de uma dança vulnerável, isto é, uma dança porosa que se faz em relação sensível com o outro. Ingold (2015) complementa esta reflexão, ao entender a coisa como movimento gerador de vida, um fazer-se relacional. Uma relação não entre uma coisa e outra, mas entendendo as coisas como suas relações. Reconhecemos as coisas pelos seus movimentos, porém não se trata de um movimento de deslocamento no espaço, e sim o movimento de tornar-se, de trazer uns aos outros a existência. O movimento de um poder das coisas.

3.3 COISAS CRUAS: PROPOSTAS DE INVESTIGAÇÃO DO MOVIMENTO DAS MATÉRIAS

Olhar para os objetos como coisas é olhar para as matérias como potências de criação, como modos de ser na relação. A coisa não separa sujeito de objeto, a coisa é o tecido do todo, a malha. Este pensamento retira o corpo humano de um lugar especial, centralizado, e abre um terreno para uma lógica da horizontalidade. Esta lógica necessita um despertar da percepção, sentir as presenças, a do seu próprio

corpo, dos corpos em sua volta, das coisas que compõe onde você está agora. Perceber a qualidade do vivo das coisas, o que delas emanam e despertam em você.

Se olharmos atentamente, as matérias podem nos encantar, propor ações, mudar como nos percebemos e orientar nossas danças. Em 2019 experimentei um encantamento das matérias¹²³ orientada pela artista Elisabete Finger¹²⁴, que propôs uma experiência com as matérias em formato de residência artística. As práticas foram organizadas em duas etapas: uma primeira parte com uma prática somente com o corpo e na segunda parte convidando a presença de algumas matérias escolhidas pela artista.

Na primeira parte fizemos uma preparação corporal, com o kundalini yoga, trazendo um estado de presença e de centramento; seguido de um roteiro de ações voltadas para uma percepção da fisicalidade do corpo dividido em 5 ações: 1 ossos, 2 carnes, 3 líquidos, 4 pele e 5 pelos. Para cada parte teve uma ação disparadora, que pretendia ativar uma qualidade de movimento específica da fisicalidade em questão. Por exemplo na parte dos ossos, fomos estimulados a realizar o que Finger chamou de “ginástica dos ossos”, ou seja, fazer movimentos articulares, movendo todos os ossos do corpo, batendo um no outro, no chão, e cuidar para não deixar somente as mãos protagonizarem, mas envolver ossos que normalmente não se envolvem nos movimentos funcionais do corpo. Na parte das carnes fizemos uma “rave das carnes”, com uma música agitada e alta, balançamos, agitamos e dançamos nossas carnes; nos líquidos o movimento gerador era o giro, ficar girando o corpo, movimentando os líquidos do corpo; na parte da pele ficamos no chão, horizontalizados movendo o corpo como serrote, friccionando a pele, na roupa, no chão; e por último foi a parte dos pelos, onde todo o grupo corria pelo espaço deixando os pelos ao vento, formando uma espécie de ventania e percebendo nossos pelos balançando ao vento. Este roteiro de ações teve como intuito treinar qualidades das diferentes matérias do corpo

¹²³ Residência artística: Práticas de encantamento da matéria, realizada de 19 a 21 de agosto de 2019, com carga horária de 12h; realizado no IC Encontro de Artes em Salvador-BA.

¹²⁴ Elisabete Finger – Artista brasileira, coreógrafa, performer. Estudou Direito no Brasil, Dança e Coreografia em diversos lugares pelo mundo como o programa Essais, no Centre National de Danse Contemporaine d’Angers (França), e o MA SODA – Solo/Dance/Authorship, mestrado em dança pela HZT/UdK (Berlim – Alemanha). Investiga um estado de encantamento e erotismo da matéria.

e trabalhar com a qualidade do orgânico, o que é vivo do corpo, assim como do artificial, o tempo do relógio, cronometrando cada mudança de ação do roteiro.

Na segunda parte fizemos propostas que envolviam as presenças das matérias em relação com o corpo. O princípio que conduzia estas propostas era estimular uma escuta para as matérias, para sentir suas vibrações e perceber como suas presenças despertavam ações com elas. O modo como Finger traz a relação com as matérias evidencia um poder das coisas, prepara o corpo tanto para se perceber como matéria, como também ouvir a vibração das matérias não-humanas. *Thing-power* é um termo tratado pela pesquisadora Jane Bennett¹²⁵ (2010) onde ela fala do potencial de ação e intervenção no mundo pelas matérias orgânicas e inorgânicas.

Para Bennett (2010) o *thing-power* é o poder das coisas excederem seus status de objetos, é a vibração das matérias, uma vida vibratória, que interfere em nível macro e micro, público e privado, na construção do mundo. Bennett desenvolve este termo apresentando alguns conceitos filosóficos que abrem brechas para um entendimento da vitalidade das matérias. Dentre estes conceitos ela traz o termo *conatus* de Spinoza, compreendendo-o como uma vitalidade peculiar dos corpos, um impulso de vida, na capacidade de continuar existindo, uma tendência a persistir. Segundo Bennett, *conatus* diz que qualquer coisa será sempre capaz de persistir em sua existência; a autora sublinha a visão de Spinoza sobre uma continuidade entre humanos e outros seres, observando então que os humanos não comandam um império do qual fazem parte, retirando o olhar hierárquico que os humanos têm sobre seu relacionamento com os outros seres.

Para Bennett (2010) *conatus* tem uma semelhança com o *thing-power* e também é familiar a noção de coisa proposta por Ingold (2015), afinal, a coisa se relaciona com a visão de uma matéria em potência de existir, priorizando o estar em movimento contínuo, a presença que é viva e contínua em sua capacidade de vir a ser.

O *thing-power* então é uma estratégia de Bennett (2010) para, como ela mesmo diz, tentar dar nome a vitalidade das matérias, propondo que estas têm um

¹²⁵ Janne Bennett (1957 – EUA) – Teórica e filósofa, na área de política; Professora no Departamento de Ciência política na *Johns Hopkins University*.

poder de ação, com uma certa independência da consciência humana, no sentido de que as coisas agem mesmo que não estejamos atentos a isso, entretanto seu apelo é para que nos percebamos como fazendo parte de uma ecologia das coisas, ampliando nossa atenção o para *o thing-power*.

[..] tentarei, impossivelmente, em nomear o momento de independência (da subjetividade) possuída pelas coisas, um momento que deve estar lá, uma vez que as coisas de fato afetam outros corpos, aumentando ou enfraquecendo seu poder. [...] tentarei dar voz a uma vitalidade intrínseca à materialidade, absolvendo a matéria de sua longa história de apego ao automatismo ou mecanicismo. (BENNETT, 2010, p.3 – tradução nossa)¹²⁶

A proposta do encantamento das matérias elaboradas por Finger possibilita a experiência do *thing-power*, uma de suas proposições é voltada para a escuta das vibrações das matérias. No meio de um círculo de pessoas, havia algumas matérias escolhidas pela artista, como uma planta e pedaços de tecidos peludo (algo parecido como um pelo artificial de algum animal); e nossa tarefa era primeiro observar, sentir, deixar acontecer algo, sem projetar, mas ouvir os convites das coisas. Finger usava o termo erótico, para nos relacionarmos eroticamente com as matérias. Este termo traz a qualidade de desejar e se sentir desejado pelas coisas, não ficando presos a um significado a priori, mas sentir o corpo das coisas, experimentar a partir do sentir. E isso tem relação com experimentar relações com as coisas a partir de suas vibrações; o que tal coisa me instiga a fazer? Como meu corpo sente esta ou aquela matéria? O que dá vontade de fazer? Como esta matéria me move?

Estas são questões que venho trabalhando nos experimentos com as matérias na oficina chamada: *coisas cruas*; a qual consiste em propostas investigativas de improvisação em dança a partir da relação do corpo com materiais e do entendimento do corpo como também uma matéria dançante. De 2018 até atualmente compartilhei

¹²⁶ No original: [...] I will try, impossibly, to name the moment of Independence (from subjectivity) possessed by things, a moment that must be there, since things do in fact affect other bodies, enhancing or weakening their power. [...] I will try to give voice to a vitality intrinsic to materiality, in the process absolving matter from its long history of attachment to automatismo or mechanism." (BENNETT, 2010, p.3)

minha pesquisa em formato de oficina em Natal- RN, Salvador-BA, Curitiba-PR e Araucária-PR.

As propostas que trago em *coisas cruas* partem dos estudos teóricos e práticos da coisa, além do entendimento do corpo também enquanto coisa. Trago materiais de diversos tipos e proponho com eles momentos de experimentação, desde apenas ficar lado a lado com uma coisa até criar imagens e danças que envolvam o corpo e as coisas. São propostas atravessadas pela educação somática, dança contemporânea e principalmente a improvisação. É sobre sentir o peso, a forma das matérias, e ver como isso reverbera no corpo. Também propõe-se utilizar as matérias como estímulos em um outro corpo, ou criar diferentes configurações no espaço e deixar que as matérias estimulem modos de dançar. A intenção é criar um espaço habitado por corposcoisas, que investigam suas danças de maneira tanto singular quanto plural, ampliando a escuta e aceitando os convites das coisas.

A maior parte dos participantes dessas oficinas foram pessoas que não são profissionais da dança, alguns nunca tinham tido uma experiência com dança antes, como foi o caso da oficina na FUNCEB em Salvador¹²⁷, onde havia quatro jovens sem experiência com improviso e nem dança contemporânea. Esta oficina teve um formato longo, durando um mês com duas aulas por semana, totalizando oito aulas com duas horas de duração. Como teve mais tempo, pude acompanhar mais o desenvolvimento dos participantes com as propostas e percebi que de fato as matérias contribuem para criar danças, para improvisar-se, e auxiliam como estratégia metodológica para corpos sem uma vivência com dança, criando terrenos férteis para a improvisação.

Ao longo das aulas os participantes iam ficando mais confiantes e à vontade com a ideia de mover a partir do sentir, experimentando o espaço a partir das matérias e se deixando levar pela experiência com as coisas. As matérias despertaram maneiras inusitadas de mover, mostrando caminhos para cada corpo ali presente. Lembro no primeiro dia, os corpos tímidos, e com muitas dúvidas do que fazer, movendo com desconfiança; ao longo dos encontros fui trazendo alguns princípios de dança contemporânea para criar um chão de onde partir a investigação de movimentos.

¹²⁷ Oficina: *coisas cruas* – investigação do corpo em movimento, foi realizada no programa “curso de férias” promovido pela FUNCEB – Salvador BA; durante o mês de janeiro de 2020.

Trabalhamos o chão, a noção da fisicalidade através do peso do corpo; jogos de percepção do espaço, de escuta de grupo; e claro as matérias entraram em cena como composições do espaço, convites para o movimento e para um trabalho de percepção.

Já nos últimos dias da oficina *coisas cruas* na FUNCEB, os participantes estavam mais entregues as propostas de relação com as coisas, criou-se um ambiente lúdico e ao trazer algumas propostas com as matérias, percebi que os corpos ficavam mais seguros, tendo uma concretude, um ponto de partida materializado para a investigação. Estas percepções ficaram evidentes durante uma proposta em dupla, onde uma pessoa ficava com os olhos vendados e a outra pessoa escolhia aleatoriamente alguma matéria para estimular pelo tato o corpo de quem estava sem ver. As ações dos estímulos eram ditadas pelos tipos das matérias, qualidades como flexível, duro, pesado ou leve, determinavam um modo de chegar e tocar no corpo. Em outro momento desta proposta a pessoa que recebia os estímulos começava a responder com pequenas danças, ações despertadas pelo toque da matéria no corpo.



Figura 26: Oficina coisas cruas - sensibilizando o corpo com as matérias
Fonte: arquivo pessoal

Em outra proposta fizemos várias travessias com as matérias, deslocando-as junto ao corpo, indo de um lado a outro do espaço, prestando atenção nos movimentos que o corpo fazia para esta ação; depois retiramos a matéria e criava-se um solo de movimentos que partiram da tarefa de deslocamento da matéria. Na figura 19 vemos o solo do Guilherme D'Aquino, que havia experimentado a travessia com uma bexiga.



Figuras 27, 28, 29 e 30: Oficina *coisas cruas* - travessia com a bexiga.

Fonte: arquivo pessoal



Figura 31: Oficina coisas cruas - espaço vivo
Fonte: arquivo pessoal

Metodologicamente falando costumo dividir a oficina *coisas cruas* em duas partes, iniciando com propostas que envolvam somente o corpo, trazendo uma atenção para a fisicalidade, como fiz na proposição realizada na Casa do Cavalo Baio¹²⁸ em julho de 2022, onde iniciei a prática falando da coluna vertebral, mostrando imagens da coluna, trazendo um trabalho sensório e experimental com relação ao corpo. E aos poucos vou chamando a atenção para a concretude do espaço até entrarem as matérias.

No caso desta experimentação em Araucária-PR, os participantes tiveram seu primeiro contato com as matérias através do tato. Em um dado momento pedi para que fechassem os olhos, e enquanto se deslocavam pelo chão, entreguei um pedaço de tecido preto deixando perto de cada um, para que com seu deslocamento eles topassem com essa coisa. É sutil, mas notável o espanto rápido do corpo quando encosta no tecido, sem esperar por ele. Pedi para que vendassem os olhos com esse tecido e continuassem a se deslocar perto do chão, da maneira que quisessem. Enquanto isso espalhei pela sala algumas das coisas que eu trouxe para a oficina: dois pedaços grandes de tules, branco e roxo; uma lata pequena, uma lata média, pedras médias e pequenas; um saco plástico branco, um recipiente de vidro pequeno com tampa; algumas penas roxas; uma estola de plumas amarelas; uma folha de papel amarelo em formato de quadrado; um cordão de bolinhas douradas usado como enfeite de natal. Aos poucos eles foram descobrindo essas coisas pelo tato; uma das participantes rapidamente se enrolou no grande pedaço de tule roxo e começou a envolver o seu corpo, fazendo uma espécie de casulo; outro participante se envolveu com as plumas amarelas, sentia sua textura abraçando e sendo abraçado por elas; outra pessoa equilibrava o recipiente de vidro em sua cabeça. Era visível como o espaço borbulhava, pessoas e coisas se misturavam, virava uma “bagunça”, um caos, textura de mundo infantil. Esses experimentos sempre me lembram um estado de criança que experimenta, que não se limita a uma relação de objeto pela função deste, mas tem que tocar, tem que sentir e se deixar envolver com a coisa no corpo de maneiras inusitadas.

¹²⁸ A Casa do Cavalo Baio foi construída em 1870 e tornou-se patrimônio histórico tombado pela Secretaria de Estado da Cultura do Paraná em 1978. Hoje o espaço é administrado por Viviane Morteau e Fábio Charvet, e tem como objetivo democratizar o acesso à cultura, e utilizar a casa como um espaço cultural, localizado em Araucária-PR, com programações artísticas-culturais em diferentes linguagens.

Entendo que este momento de ter propostas onde focamos para “somente” o corpo, faz parte de uma preparação para estar com os outros e com as matérias, trabalhar a presença de si, criando uma sintonia com o todo. Um dos retornos desta oficina, que foi importante para a pesquisa, foi a percepção deles de que o preparo inicial do corpo trouxe um estado de presença e atenção diferenciada para as coisas. Estado este que permitiu uma entrega para as matérias assim como uma relação de experimentação, e não somente de uma manipulação desatenta das coisas. Um dos participantes disse que se não fosse esse preparo ele acabaria movendo o corpo dele somente com o que ele já conhece de dança, trazendo passos para ele já conhecidos, e com esse início de focar para a matéria do corpo, permitiu que ele sentisse mais os movimentos que vinham naquele momento, permitindo outros caminhos do mover. Ele relatou que quando estava de olhos vendados se relacionando com a estola de plumas amarelas, sentiu uns pedacinhos mais duros entre as plumas, pedacinhos que une uma pluma na outra, remetendo a ele a imagem da coluna que tínhamos visto no início da prática; ao ficar abraçado com as plumas ele sentia sua própria coluna, dando a sensação de volume, uma coluna cheia de plumas saindo das costelas.

Esse retorno é de grande valor para a pesquisa do corpocoisa, pois o foco é trazer a relação mais sensível com as coisas, através de um estado de presença do corpo, e perceber como o contato com uma outra matéria modifica meu próprio corpo, meu sentir. O participante ao perceber sua coluna-pluma se entregou a uma relação de mistura, portanto, não-hierárquica entre ele e aquela matéria.



Figura 32, 33 e 34: Oficina coisas cruas - encanto das matérias.
 Fonte: arquivo pessoal

Bennett (2010) fala do *thing-power* nessa relação não-hierárquica entre humano e as coisas. A não-hierarquia está no modo de perceber as coisas. Bennett demonstra isso ao relatar uma paisagem urbana onde ela vê numa rua, alguns “destroços”: uma luva de trabalho, preta, grande e de plástico; um tapete denso formado por pólen de carvalho; um rato morto; uma tampa branca de garrafa plástica; e um graveto. Nesta “cena” descrita Bennet afirma que não é ela quem vê estes itens na rua, mas são eles que se mostram para ela. E o fato deles chamarem a atenção, através de suas vibrações, os tornam coisas, seu poder nesse caso atraiu o olhar da pesquisadora para a composição que se formava entre eles.



Figura 35: Algumas matérias da oficina *coisas cruas*.

Fonte: arquivo pessoal

Cotidianamente falando, estes são objetos que passam despercebidos, ainda mais nesse contexto, onde eles estavam aparentemente abandonados a própria sorte em um beco qualquer, uma ideia de lixo, de um objeto fora de uso. Porém, a matéria quando coisa se desloca e/ou excede esse papel de objeto em desuso, ganha vitalidade, potência em ser. Por isso elas podem se revelar como vibrações, no momento em que se combinam em conjunto com o olhar da autora para elas. Ela diz que se não fosse a luva preta ela não veria o tapete de pólen, e que por causa do tapete ela viu o rato, que revelou a tampa da garrafa e por aí vai. Isto nos diz do poder

das coisas em criar composições, estarem conectadas através de suas forças de existências/presenças; e que uma não existe sem a outra, formando um todo, como a malha proposta por Ingold (2015).

E para perceber este estado vibratório das coisas, e suas configurações, é preciso uma atenção refinada ou uma percepção aberta. Bennett (2010) diz que se abre uma janela para o *thing-power*, uma montagem particular no modo como as coisas estão dispostas, e que isso também se relaciona com uma certa prontidão do corpo, um estilo perceptivo aberto à aparência do *thing-power*. Compreendo esta percepção aberta como o estado do corpocoisa, é quando preparo o corpo para sentir sua própria matéria, como também fez Finger com o kundalini yoga; preparação esta que cria um estado de presença e atenção refinada para o espaço. Percebe-se então a importância de criar um estado de corpo, um corpocoisa, para habitar o ambiente com as coisas, e assim abrir espaços para as danças das matérias.

Até mesmo para espaços que estamos tão acostumados como nossa casa, pode-se proporcionar uma escuta refinada para o *thing-power*, nosso espaço íntimo, do dia a dia é um espaço vivo. Outra experiência com a *coisas cruas* foi uma relação com as matérias mais íntimas, a relação com nossa própria casa. Esta investigação das coisas da casa aconteceu quando orientei práticas de improvisação para u¹²⁹Arzin Torres; tivemos cerca de sete encontros remotamente, ele em sua casa em Natal e eu na minha casa em Curitiba.

Arzin Torres é doutore do campo das neurociências, me relatou estar interessade em dança, e queria mover seu corpo. Em nosso primeiro encontro Arzin me contou que tem se aventurado por investigações individuais de dança em sua casa, o que ele chamou de dança infantil. Eu disse a ele como este nome fazia sentido para mim, pois como já comentei, a qualidade do infantil é sobre se entregar para a experimentação, e o quanto isso dialoga com minha pesquisa, pois a investigação de um corpocoisa não é sobre uma técnica específica, mas é sobre se experimentar, mover, descobrindo as possibilidades de ser em movimento, de criar sua própria dança. É dessa improvisação que estou tratando. Foi bonito quando eu perguntei para

¹²⁹ Quando me refiro à experiência com Arzin Torres, usarei a linguagem neutra.

Arzin como estava sendo as experiências delu com dança e a primeira coisa que elu disse foi: “Ah vou sentar no chão”, para começar a me contar como estava sendo essa experiência. O chão, nosso aliado na experimentação do corpo com as matérias, como possibilidade de se horizontalizar-se com as coisas; o chão chamando para a conversa. Arzin também me disse que a dança é um desejo de criança. O desejo pelo movimento, que muitos adultos perdem ou não se permitem quando crescem, amadurecem... Elu considera a dança e a escrita como um modo de extravasar, “transbordar com bordas” como elu disse.

...transbordar com bordas...

Fizemos todos os encontros de maneira remota, eu orientando e propondo, e Arzin se colocando à disposição de experimentar seu corpo e sua casa de uma outra maneira. Trouxe os princípios já abordados nesta pesquisa: do chão, do peso do corpo, da estimulação do sentido tátil, a atenção para a fisicalidade do corpo, a dança com o papel, e a dança com as coisas de sua casa.

Sua casa se transformava em espaço criativo, uma sala repleta de matérias, um gato que passava por elu e em frente da tela; o ventilador branco; os livros; todas as matérias da casa de Arzin faziam parte da investigação de movimento, através de suas formas, cores, texturas. Em uma das propostas pedi que se aproximasse de algumas coisas de sua sala e as trouxesse perto do seu corpo no chão; Arzin gostou de mexer nas coisas e trazê-las para o chão. Elu disse que jamais traria algumas de suas coisas para o chão, como se houvesse uma espécie de receio de colocá-las no chão. Falamos então em como ressignificar o chão, o poder que isso tem de trazer outras perspectivas para as coisas. Também relatou que este trabalho de corpo com a casa permitia que elu percebesse outros detalhes de seu espaço, que cada pedacinho da sala com as composições das matérias ali presentes, despertavam memórias e articulações com situações que elu estava vivendo. Percebemos que o modo como a casa é configurada com seus espaços, suas matérias, modificam nosso modo de estar e de se portar. A casa proporciona ambientes diferentes que mudam o estado do corpo, refletindo em nosso modo de agir e nas qualidades de movimento.



Figuras 36, 37 e 38: Oficina *coisas cruas* - investigação das matérias da casa
 Fonte: arquivo pessoal

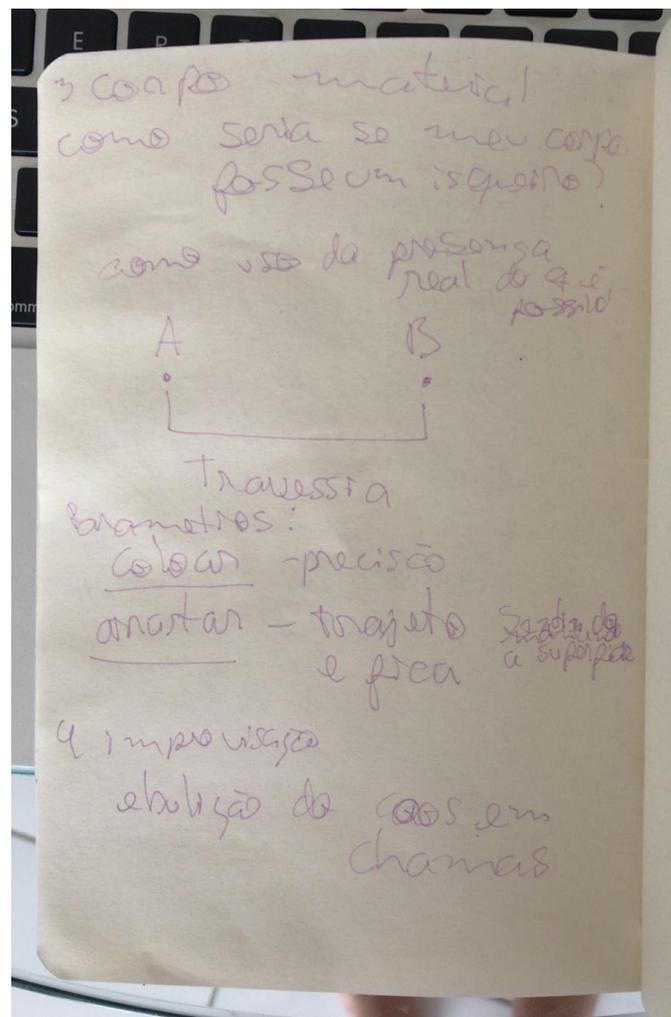


Figura 39: Oficina *coisas cruas* - escritas
 Fonte: arquivo pessoal

3.3.1 Sinergia entre as matérias

Assim como Ingold (2012) trata da vitalidade das matérias também nos materiais inorgânicos, quando ele fala da “casa real” com as interferências humanas, não-humanas e modificações físicas da arquitetura; Bennett (2010) também aborda a vitalidade de matérias inorgânicas, como no caso da luva e da tampa da garrafa de água, observadas na composição da rua. É mais fácil pensarmos em uma vida das plantas, ou elementos da natureza, porque conseguimos visualizar suas transformações e movimentos. Mas também há o que a autora traz como estruturas de auto-organização em matérias inorgânicas. Todas as matérias passam por transformações de suas estruturas ao longo do tempo, algumas são possíveis e mais rápidas de visualizar outras acontecem em uma escala maior de tempo, mas sempre há o movimento de se reconfigurar materialmente.

Bennett cita o filósofo Manuel De Landa¹³⁰, quando ele diz que até a forma mais simples de matéria e energia tem potencial para uma auto-organização. Ele sugere que a matéria inorgânica é muito mais variável e criativa do que podemos imaginar e isso se dá devido a processos químicos. ‘De Landa fala de uma “geração estrutural espontânea” que acontece, por exemplo, quando sistemas químicos em estados distantes do equilíbrio inexplicavelmente escolhem um caminho de desenvolvimento em vez de outro.’ (BENNETT, 2010, p.7 – tradução nossa)¹³¹.

Bennett (2010) traz um conto do Franz Kafka que ilustra essa ideia de uma vitalidade impessoal. O conto: *The cares of a Family man*. Nesse conto o narrador se depara com uma matéria estranha, uma espécie de carretel de fios, mas em formato de estrela, que percorre vários cômodos da casa. O nome desta matéria é *Odradek*, a autora diz que o narrador tem dificuldade em denominá-lo, pois fica em dúvida se seria um artefato, um instrumento ou algo do tipo? O modo de descrição desta

¹³⁰ Manuel De Landa (1952) – Nascido no México, radicado nos EUA desde 1975. Artista, cineasta, filósofo. Pesquisa os temas: auto-organização, inteligência artificial, vida artificial.

¹³¹ No original: ‘De Landa speaks of a “spontaneous structural generation” that happens, for example, when chemical systems at far-from-equilibrium states inexplicably choose one path of development rather than another.’ (BENNETT, 2010, p.7).

matéria deixa em dúvida e esbarra em uma linha entre matéria inerte e uma vitalidade de vida.

Ou talvez Odradek seja mais um sujeito do que um objeto – uma criatura orgânica, uma pessoinha? Mas se assim for, a encarnação de ele/ela/isto parece bastante antinatural: do centro da estrela de Odradek se projeta uma pequena barra transversal de madeira, e “por meio desta última haste... e uma da ponta da estrela..., a coisa toda pode ficar de pé vertical como se estivesse sobre duas pernas.” (BENNETT, 2010, p.8 – tradução nossa)¹³²

Neste conto, o narrador diz que *Odradek* se detém alternadamente no sótão, na escadaria, nos corredores, às vezes fica meses sem ser visto; com a certeza de que ele se mudou para outra casa, quando então ao sair pela porta ele está lá inclinado pelo corrimão. O narrador então diz que a vontade é de iniciar uma conversa:

“Como você se chama?” pergunta-se a ele. “Odradek”, ele responde. “E onde você mora?” “Domicílio incerto”, diz e ri; mas é um riso como só se pode emitir sem pulmões. Soa talvez como o farfalhar de folhas caídas. Em geral com isso a conversa termina. Aliás mesmo essas respostas nem sempre podem ser obtidas; muitas vezes ele se conserva mudo por muito tempo como a madeira que parece ser.” (KAFKA, 1999, trad.Modesto Carone)¹³³

Bennett (2010) diz que *Odradek* é ontologicamente múltiplo, existe como um pedaço de madeira, como um ser vivo, como uma matéria inerte. Seu exemplo mostra uma recusa em separar uma vida orgânica e inorgânica, o humano do não-humano. Um objeto funcional se mistura com uma matéria sem função, mas que se faz presente quando se encontra com o senhor da casa. *Odradek* desaparece e aparece, se desloca pela casa, deixa rastros e incita diálogos. “Odradek é um carretel de linha quem/que pode correr e rir; esta madeira animada exerce uma forma impessoal de vitalidade.[...]”

¹³² No original: ‘Or perhaps Odradek is more a subject than an object – an organic creature, a little person? But if so, his/her/its embodiment seems rather unnatural: from the center of Odradek’s star protrudes a small wooden crossbar, and “by means of this latter rod...and one of the point of the star..., the whole thing can stand upright as if on two legs.” (BENNETT, 2010, p.8)

¹³³ Trecho retirado do site: <https://ebp.org.br/sul/a-preocupacao-do-pai-de-familia>. Referente ao livro: *Um médico rural: pequenas narrativas*. Tradução: Modesto Carone. São Paulo: Companhia das letras, 1999.

Odradek atravessa a linha entre matéria inerte e a vitalidade da vida.” (BENNETT, 2010, p.7 – tradução nossa).¹³⁴

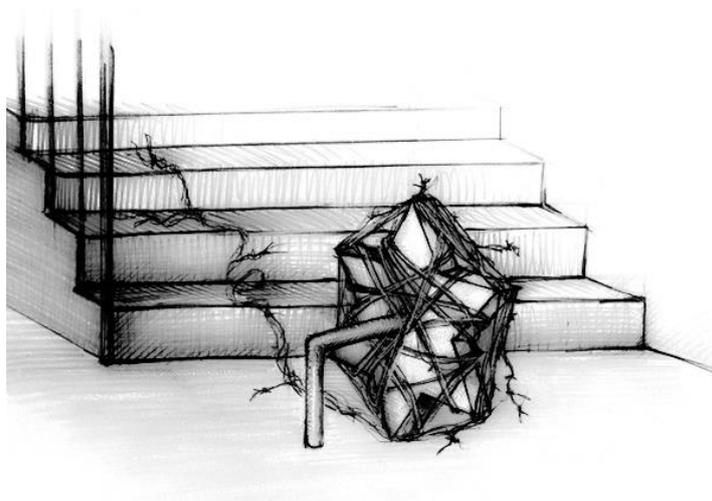


Figura 40: Odradek

Fonte: <http://moviemento.blogspot.com/2012/08/franz-kafka.html>

¹³⁴ No original: “Odradek is a spool of thread who/that can run and laugh; this animate wood exercises an impersonal form of vitality.[...] Odradek straddles the line between inert matter an vital life.” (BENNETT, 2010, p.7)

Assim como *Odradek*, em nossas casas convivemos com diversas presenças que aparecem, desaparecem, interrompem alguma tarefa, incitam outras. Convivemos numa ecologia das coisas. Para a oficina *coisas cruas* procuro me conectar com as matérias que estão ao meu alcance, vou sentindo e escolhendo as matérias conforme elas cruzam o meu caminho. Junto essas coisas e coloco todas em uma caixa. Quando eu olho para essa caixa como uma caixa cheia de objetos, aparenta um amontoado de lixo, de objetos velhos e sem uso; mas quando olho para esta caixa como uma caixa cheia de matérias ativas, vejo movimento, relações em potencial, possibilidades de danças.

Uma das propostas de *coisas cruas* é criar imagens com as matérias presentes. Demarca-se um espaço no chão, um espaço cênico, onde será criada a imagem, e as matérias ficam espalhadas do lado de fora. Cada participante traz uma matéria para cena, podendo ter um limite de três ou mais matérias, e então insere-se o próprio corpo como parte da composição. Tanto na oficina do Julyen Hamilton como no encanto das matérias com Elisabete Finger, houve propostas parecidas. Percebo que trazer esta noção de composição entre corpos e coisas é um modo de nos percebermos como parte da ecologia das coisas, de exercitar nossa atenção para uma composição de espaço mais plural, entendendo como as configurações dos espaços que ocupamos podem modificar nosso comportamento e o modo como nos relacionamos. Pensar sobre essa ecologia é estar atento a sinergia entre as matérias.



Figuras 41, 42 e 43: Oficina *coisas cruas* - compondo imagem com as coisas
Fonte: arquivo pessoal



Figura 44: Oficina coisas cruas - compondo imagem com as coisas
Fonte: arquivo pessoal

Ingold (2015) fala dessa sinergia quando ele narra detalhadamente sua ação de serrar uma tábua de madeira para a construção de uma estante. Ao narrar uma ação do corpo que envolve a utilização de uma ferramenta na criação de algo, Ingold nos mostra três pontos importantes que envolvem a compreensão da coisa e do envolvimento do corpo como também coisa, pois é inserido como parte do conjunto de matérias para uma determinada ação, não apenas como um sujeito que manipula um objeto para um determinado fim.

Os três pontos que Ingold aborda são: a qualidade processional do uso da ferramenta; a sinergia entre profissional, ferramenta e material e a vinculação da percepção e da ação. Sobre a qualidade de processional Ingold diz que uma ação específica, no caso de serrar uma tábua, envolve vários passos, mas que estes não seguem um ao outro em sucessão, de maneira descontínua. Estes passos se dão em movimento contínuo, em que uma fase desenvolve a anterior e precede a seguinte, levantando então a questão: quando começa a ação de serrar a tábua? Seria quando ele escolhe a tábua? Quando ele pega a serra? Quando risca a tábua demarcando onde será serrada? Quando encosta o serrote na tábua?

Quando começo a serrar? É quando marco a linha, quando descanso o joelho e a mão sobre a prancha, quando entalho a borda, ou quando começo os movimentos descendentes? E quando termino? Talvez, tendo atravessado a prancha, eu descanse a serra, mas isso pode ser apenas para pegar a próxima peça a ser cortada. No serrar como no caminhar, o movimento sempre ultrapassa os seus destinos. (INGOLD, 2015, p.98)

...no serrar como no caminhar, o movimento sempre ultrapassa os seus destinos...

Esta questão de determinar quando uma ação começa, nos permite entender a qualidade de processo, as etapas de uma ação envolvem a qualidade do encontro entre o corpo e os materiais que estão em contato com ele. É a partir da presença e da experiência que estas fases vão sendo construídas, compreendendo que desde o pensamento em fazer a prancha, a escolha dos materiais, o ato de cortar e o

encerramento do ato fazem parte do conjunto de fazer a prancha. O que ocorre são mudanças de atenção, de uma atenção mais global (o pensamento da estante que quer se fazer, o tipo de tábua, a demarcação do corte,) para os detalhes (atenção para manter o corte reto). E que no meio do percurso os materiais respondem à sua maneira, a tábua pode rachar, o serrote emperrar, o corpo precisa então trabalhar COM os materiais ao invés de CONTRA eles. E isto diz sobre como usamos¹³⁵ os materiais, através de uma interação mais sensível, sentindo como o material se comporta, e o que ele me oferece como possibilidade, ao invés de ficar preso a um objetivo e uma maneira única de uso.

Ao pensar no corpocoisa em dança, a improvisação com materiais permite experimentar as coisas a partir do que elas oferecem como possibilidade de ação, é sobre uma escuta sensível, que não se sabe determinar ao certo quando começa, e quando termina, mas que tem uma qualidade processional .

Para falar da sinergia entre profissional, ferramenta e material, Ingold (2015) evidencia o termo: “USO de uma ferramenta”; ele pergunta quando é possível dizer que uma ferramenta é usada? A princípio a resposta para esta questão seria dizer que um objeto é usado de acordo com sua função para um determinado propósito, entretanto esta visão abrange a lógica separatista entre sujeito e objeto, que desconsidera a inclusão e interferência tanto do corpo quanto das coisas nas realizações de tarefas.

O segundo ponto que é importante entender é que, para Ingold (2015), a palavra ferramenta se difere de objeto. A ferramenta coloca a coisa em relação com outras coisas, tem uma ligação e integração de todo um sistema das devidas circunstâncias de uma determinada ação. A ferramenta para Ingold (2015) possui uma estória e, portanto, a função passa a ser compreendida como narrativa. Ao usar uma ferramenta o corpo se alinha com as sensações e percepções do momento presente, assim como com as conjunções do passado, tanto da experiência do próprio corpo em contato com determinada ferramenta, assim como com o passado da própria coisa. Então Ingold vê

¹³⁵ O verbo: usar, aqui é diferente da qualidade de uso de um objeto, como trazido anteriormente por Lepecki (2012c) quando ele se referia ao objeto como algo que é utilizado.

a ideia de função como narrativa, que envolve o passado da coisa e sua relação circunstancial do momento presente.

A ferramenta não é só para o que foi projetada, ela extrapola sua condição de objeto (como obtendo uma função determinada) e pode se relacionar de acordo com sua estória, um serrote pode serrar uma serra e ao mesmo tempo ser um instrumento musical, por exemplo. Isso se relaciona com o *thing-power*, quando o material excede sua condição de objeto e atua circunstancialmente. Também retoma o pensamento de Laban quando ele fala da improvisação em dança como um saber -sentir¹³⁶, propondo um afinamento da percepção, considerando uma memória da matéria, tendo em vista o passado das coisas, dos gestos que as moldaram.

Laban considera, com efeito, os objetos como “condensados de memória corporal”. Cada objeto conserva não somente a marca, mas também algo da frequência energética dos gestos que o moldaram. Aprender a perceber e a interpretar a energia oculta nas configurações da matéria seria, para Laban, a própria vocação da arte do bailarino. A dança se situaria deste modo, conforme a expressão de Rilke ao falar da poesia, “no cruzamento das formas e da imaginação das forças”. (SUQUET, 2008, p.527)

A matéria então possui uma estória, uma narrativa que é contada enquanto performada com o corpo; este também é matéria, que atua conforme os gestos que o compõe e na composição de novos gestos. Ingold (2015) faz um paralelo entre a narrativa da ferramenta, com os gestos que constituem o corpo; a mão por exemplo, toda mão humana possui uma mesma constituição anatômica, músculos, ossos, pele, mas cada mão tem sua gestualidade específica, a mão em ação carrega sua experiência, sensação, assim como a matéria em contato com esta mão traz uma experiência passada.

Cada uso de uma ferramenta, em suma, é uma lembrança de como usá-la, o que ao mesmo tempo segue as vertentes de práticas do passado e as leva adiante em contextos atuais. O profissional qualificado é como um talentoso contador de histórias cujos contos são contados na prática da sua arte, em vez de em palavras. Assim consideradas como ferramentas, as coisas têm o mesmo caráter processional que as atividades que elas tornam possíveis. Como vimos, a atividade de cortar uma prancha é mais um passeio do que

¹³⁶ Referente ao comentário da página 48, na primeira questão.

um passo. Da mesma forma, a função do serrote encontra-se mais em uma estória, ou talvez em uma série de histórias, do que em um conjunto de atributos. Funcionalidade e narratividade são dois lados da mesma moeda. (INGOLD, 2015, p.103)

Ingold (2015) traz a narrativa da ferramenta e o gesto corporal atuando em conjunto em uma tarefa laboral, no exemplo de serrar uma tábua. Podemos trazer esta perspectiva para pensar a improvisação com as matérias. Se pensarmos na definição da palavra ferramenta que o autor aponta, as matérias experimentadas nas oficinas de *coisas cruas* atuaram como ferramentas, pois foram possibilitadas como estratégias para improvisar. Cada matéria escolhida e que compõe os espaços das improvisações possuíam suas histórias passadas, ativaram memórias nos participantes e criaram em conjunto novos sentidos, escritas performativas.

O terceiro ponto sobre a sinergia entre profissional, ferramenta e material é o que Ingold (2015) diz sobre alinhar as circunstâncias atuais com as conjunções do passado, das coisas em relação, em prol de uma mesma ação. Este alinhamento é a sinergia, ou o **acoplamento íntimo entre percepção e ação** (INGOLD, 2015).

Voltando ao exemplo da serra, o carpinteiro para concluir a tarefa de serrar a tábua de madeira, faz diversos movimentos repetitivos com a serra, gestos manuais que estão sujeitos as alterações posturais, tensões musculoesqueléticas, força, velocidade, variações que podem parecer quase imperceptíveis, mas promovem uma variação na ação, estabelecendo um ritmo. Ingold (2015) pergunta: “Como pode a regularidade do corte ser conciliada com essa variabilidade de postura e gesto, dado que apenas o corpo transmite movimento para a lâmina do serrote?” (INGOLD, 2015, p.104). Então ele conclui que a essência da destreza do profissional que realiza o corte não estava na constância dos seus movimentos, mas na sintonia entre os movimentos envolvidos numa tarefa, ou seja, criando uma ação ritmada. Em suma: a destreza não depende somente dos movimentos do corpo, mas de sua regulação sintonizada com a matéria e o ambiente.

Uma máquina operando uma serra não tem essas alterações, não se regula continuamente, mantendo com isso uma regularidade, descartando a possibilidade de

ritmo. A noção de ritmicidade então é a chave para a sinergia entre corpo e matérias, pois ao se regular constantemente na realização de uma tarefa, o corpo está comprometido com o campo da prática. Ativa assim estados de presença, “Desenterrando gestos ou ritmos, o bailarino encontraria necessariamente estados de consciência perdidos. Estados de matéria, estados de corpo, estados de consciência formariam apenas um só e o mesmo tecido.” (SUQUET, 2008, p.527).

Em resumo a sinergia das matérias é sobre o vínculo entre percepção e ação, onde os gestos corporais atuam em comunhão com a memória das matérias e com o ambiente. Cada ação é regulada pelas alterações dessa tríade (corpo-matéria-ambiente), e cada regulação propõe uma ritmicidade ao movimento, em oposição a uma ação automática e, portanto, desatenta. Por isso, acredito no poder das matérias como incentivadores para uma dança viva, desperta, que se abre para o mundo das coisas e que permite ao corpo improvisar-se como matéria dançante.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Inicialmente, a pesquisa sobre a coisa em dança pretendia encontrar um modo de improvisar que incluísse as matérias de maneira não-hierárquica, nem utilitária, ou seja, em parceria com o corpo. Mas, conforme a pesquisa foi se desenvolvendo, percebi que, além da investigação da improvisação com as matérias, a procura por um estado corporal, entendido e defendido aqui como corpocoisa, abriu também perguntas e mostrou reflexões sobre mudanças importantes de pensamento no fazer dança, desde a abordagem do termo coreografia e a relação entre escrita e dança, até as proposições de desapegos de um corpo privilegiado para dançar, e de um modo espetacular de estar presente, buscando o simples e o cotidiano como poética e então inserindo as coisas na escrita da dança.

Ao perguntar sobre a des-espetacularização, des-evidência e o como coisificar; o corpo e o fazer dança foram colocados em questão, encontrando outro modo de pensar a escrita, que se deu de maneira performativa, sabendo que quando improviso trato de uma escrita imediata, uma escrita poética que cria lógicas singulares no seu fazer. Pensando a linguagem e, portanto, o corpo em movimento como produção de presenças, existências que se inscrevem beirando o desaparecimento. Com o cuidado para não cair na binaridade da escrita como algo fixo e prisional, e a improvisação como uma ação totalmente livre, entendendo com isso que o termo coreografia se refaz no tempo.

Encarei a contradição de perguntar sobre a des-evidência do corpo, evidenciando-o na escrita, para então compreender: qual abordagem de corpo faz sentido retirar de foco? Entendi que não se trata de olhar para o corpo, como se fosse possível resumi-lo em uma só palavra, mas procurar qual a perspectiva do corpo que interessa a não evidência? Que corpo é esse que não cabe no estado de corpocoisa? E então percebo que é preciso devolver alguma surpresa ao corpo, desviar da hipersolicitação de sua imagem e de suas forças de criação. E ao retirar o corpo do centro, descobre-se sua vulnerabilidade, em um processo de desierarquizar o corpo, encorajando outros sentidos, como o tato, a relação com o chão, experimentando outros modos de se deslocar pelo espaço. Descobre-se que pensar em uma improvisação em dança a partir de um estado coisal do corpo, é entregar-se a

vulnerabilidade, permitir o outro a estar junto e sentir o que essa relação reverbera. A vulnerabilidade me mostrou também sobre uma dança das coisas que aparentemente são vistas com descrédito, como as ações simples, do dia a dia, a aceitação do não saber, permitir os acasos e, com isso, perder-se no outro lado das coisas, no lado que não está dado, mas que se mostra ao sentir.

Aprendi que existe um mundo das coisas, um mundo que não é ocupado, mas habitado. E que habitar é tanto produzir vida, como perceber a qualidade de vivo das coisas. Qualidade esta que rege os processos de improvisação e que proporcionam existências de corpocoisas. Dançar com as matérias, sendo matéria, é deixar se levar pela ritmicidade, sentir as vibrações, sintonizando-se com o ambiente. Com as proposições da oficina *coisas cruas* presenciei corpos se entregando nessa experiência com as matérias, experimentando-se, brincando e permitindo o corpo mover a partir do sentir.

Esta pesquisa contribui também para o desinflar do sujeito, ou seja, nesse tempo da hipervalorização da imagem, a perspectiva da improvisação como estratégia de des-evidenciar o corpo, pode ser um caminho interessante nesse processo. Aprender a compartilhar e a colaborar, minimiza os efeitos tóxicos que o sujeito mimado, egoico e autocentrado tem lançado na sociedade. Devolver a surpresa ao corpo, entregar-se à vulnerabilidade e praticar a escuta do aqui-agora, são elementos fundamentais para uma dança que se constrói horizontalmente e cooperativamente.

As coisas movem, instigam, convidam, provocam... as coisas abrem perguntas, permitem a criação de universos outros, de algo que ainda não existe, do que está por vir. De três perguntas, fico nesse momento com três palavras: poesia- vulnerabilidade - vida, talvez uma tríade que orienta e permite a improvisação em dança a partir de um corpocoisa, sendo coisa e com as coisas.

o sentir agudo do corpo
como uma coisa que sente
no ato entre o contato e a sensação
cria tensão no espaço
faz contorno no processo híbrido
da carne que respira
na troca que inspira
a matéria que não mente

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, G. **O que é contemporâneo e outros ensaios**. Tradução de Vinícius Nicastro Homesko, Chapecó: Argos, 2009.

ALBRIGHT, Ann Cooper. Writing the moving body: Nancy Stark Smith and the Hieroglyphs. **Frontiers: A journal of women studies**, Nebraska: University of Nebraska Press, n.3 (1989), vol.10, p.36-51. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/3346440?read-now=1&seq=1>. Acesso em: 05 ago. 2020.

ALLSOPP, Ric; LEPECKI, André. Editorial: On Choreography, Performance. **Performance research: a journal of the performing arts**. vol.13, 2008. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/13528160802465409>. Acesso em: 10 ago. 2020.

BARDET, M. **A filosofia da dança: um encontro entre dança e filosofia**. Tradução de Regina Schöpke, Mauro Baladi. São Paulo: Martins Fontes – selo Martins, 2014.

BATISTA, Mariana. **Corpo e objeto em dança contemporânea: relações de parceria**. 2018. Dissertação (Mestrado em Dança) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017.

BENNETT, Jane. **Vibrant Matter: a political ecology of things**. Duke University Press Durham and London, 2010.

BOLSANELLO, Débora. **Educação somática: o corpo enquanto experiência**. In: Motriz. Journal of Physical Education - UNESP. v.11, n.2, p.89-96.2005. Disponível em: <https://www.periodicos.rc.biblioteca.unesp.br/index.php/motriz/article/view/167>. Acesso em: 08 de jun. 2022.

CAETANO, Patricia de Lima. **Por uma estética das sensações: o corpo intenso dos Bartenieff Fundamentals e do Body-Mind Centering**. In: Revista Brasileira de Estudos da Presença. Porto Alegre, v.5, n1, p.206-232.2015. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/presenca/article/view/47495>. Acesso em: 03 de jun.2022.

CARVALHO, Dirce. O corpo na poética de Lygia Clark e a participação do espectador. In: **Moringa: artes do espetáculo**. vol. 2, n2, 2011. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/moringa/article/view/11756>. Acesso em: 18 mai. 2021.

COHEN, Bonnie Bainbridge. **Sentir, perceber e agir: educação somática pelo método body-mind centering**. Trad. Denise Maria Bolanho. São Paulo: Edições SESC São Paulo, 2015.

CORIN, Florence. **Les sens du mouvement**. Interview D'Alain Berthoz. Vu du corps. Contredanse/Nouvelles de danse, Bruxelles, n. 48/49, 2001.

COSTAS, Ana. Objetos para dançar. In: RENGEL, Lenira; THRALL, Karin (org.). **Coleção corpo em cena**, vol. 3, Anadarco edições, 2011.

DUDUDE. **Ela sentou na cadeira**. Belo Horizonte: Ed.Do autor, 2019.

FABBRINI, Ricardo. A poética do gesto (1968-1973): Lygia Clark e a arte da guerrilha. In: CAMPANER, Sonia; FERRARI, Miguel (org). **Aspectos da arte contemporânea**. São Paulo: FAPESP:EDUC,2014.

FERNANDES, Ciane. A prática como pesquisa e a abordagem somático-performativa. **Anais do VIII Congresso da ABRACE**, Belo Horizonte – UFMG, v.15,n.1, 2014a. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/4626>. Acesso em: 08 jul.2020.

FERNANDES, Ciane. Pesquisa Somático-Performativa: Sintonia, Sensibilidade, Integração. **ARJ – Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Artes**, [S. l.], v. 1, n. 2, p. 76–95, 2014b. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/5262>. Acesso em: 08 jul. 2020.

FLUSSER, Vilém. **Natural:mente**. São Paulo: Annablume,2011.

FOGEL, Gilvan. **O desaprendizado do símbolo ou da experiência da linguagem**. 1ed.Rio de Janeiro: Mauad X, 2017.

FORTIN, Sylvie.; GOSELIN, Pierre. Considerações metodológicas para a pesquisa em arte no meio acadêmico. **ARJ – Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Artes**, v. 1, n. 1, p. 1–17, 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/artresearchjournal/article/view/5256>. Acesso em: 20 set. 2021.

FOSTER, Susan Leigh. Pego de surpresa: improvisação na dança e na mente. Trad. Pedro Rodrigo Pennuela Sanches. In: **Urdimento – Revista de estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v.1, n.28, p.323-332,julho, 2017. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101282017323>. Acesso em: 25 de mar. 2022.

GIL, José. **Movimento total: o corpo e a dança**. Tradução Miguel Serras Pereira. São Paulo: Editora Iluminuras Ltda, 2018

GOLDBERG, RoseLee. **A arte da performance: do futurismo ao presente**. Tradução Jefferson Luiz Camargo, São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GUIMARÃES, Daniela Bemfica. **Dramaturgias em tempo presente: timeline da improvisação cênica da Companhia Ormeo**. 2012. Dissertação (mestrado). Universidade Federal da Bahia. Salvador: 2012.

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir**. Rio de Janeiro: Contraponto: Ed PUC-Rio, 2010.

HERCOLES, Rosa Maria. **Formas de comunicação do corpo: novas cartas sobre a dança**. Tese. Programa de Estudos Pós-graduados em comunicação e semiótica. PUC, São Paulo, 2005.

INGOLD, Tim. **Estar vivo**: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição. Tradução de Fábio Creder. Petrópolis: Vozes, 2015.

INGOLD, Tim. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. In: **Horizontes antropológicos**, 2012. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0104-71832012000100002>. Acesso em: 10 jun. 2021.

KUNDERA, MILAN. **A festa da insignificância**. Romance. Tradução Teresa Bulhões Carvalho da Fonseca. 1ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2014.

LARROSA, Jorge. **Tremores**: escritos sobre experiência. Tradução Cristina Antunes e João Wanderley Geraldi. 1ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

LEPECKI, André. (org.) **Dance: documents of contemporary art**. Londres; Cambridge: Whitechapel Gallery, The MIT Press. 2012a.

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

LEPECKI, André. Inscrever a dança. Tradução comentada de Sergio Pereira Andrade e Ldídia Costa Laranjeira. **Vazantes**. Vol1.n1.2017. Disponível em: <http://periodicos.ufc.br/vazantes/article/view/20452>. Acesso em: 28 set. 2020

LEPECKI, André. **Moving as thing**: choreographic critiques of the object. *October Magazine*, Ltd. And Massachusetts Institute of Technology, nº140, p.75-90. Junho, 28, 2012b. Disponível em: https://www.mitpressjournals.org/doi/10.1162/OCTO_a_00090 >. Acesso em: 01 set. 2019.

LEPECKI, André. Nove variações sobre coisas e performance. Tradução: Sandra Meyer. In: **Urdimento**. Florianópolis: UDESC/CEART, v.2, número 9, dezembro, 2012c. Disponível em: <http://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573102192012095> > Acesso em: 17 set. 2019.

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

LISPECTOR, Clarice. **Uma aprendizagem ou o livro dos prazeres**. Romance. Rio de Janeiro: Rocco, 1998.

LOUPPE, Laurence. **Poética da dança contemporânea**. Tradução Rute Costa. 1ed. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

MANNING, Erin. O QUE MAIS? Interlúdio de “Sempre mais do que um”: a dança da individuação. Trad: Bianca Scilar. **Dança: Revista do Programa de Pós-Graduação em Dança**, v. 4, n. 2, p.102-111, 2015. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revistadanca/article/view/15655>. Acesso em: 25 mai.2022.

MEYER, Sandra. A marionete como metáfora do corpo dançante: um convite à percepção. **Móin-Móin - Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas**, Florianópolis, v1, n.07, p.125-143. Disponível em:

<https://www.revistas.udesc.br/index.php/moin/article/view/1059652595034701072010125>. Acesso em: 29 maio. 2022.

MONTEIRO DE BARROS, Ester França. Improvisação em dança: 3 perspectivas em diálogo. In: **Revista Rascunhos – Caminhos da Pesquisa em Artes Cênicas**, v.5, n1, 2018. Disponível em: <https://seer.ufu.br/index.php/rascunhos/article/view/39777>. Acesso em: 10 de mar.2022

MOSÉ, Viviane (org.). **Reino dos bichos e dos animais é o meu nome**. 2ed. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2009.

MOURA, Gilsamara. Cunningham, vetor de eventos singulares. In: org. CACCIATORE, Mauro. **Merce Cunningham Centennial: lo elemental, lo impredecible, lo inesperado**. Buenos Aires: María José Rubin, 2019.

MOURA, Gilsamara. Texturas Afetivas na Dança de Cunningham e de Paxton In: **Sobre a Pele. Imagens e Metamorfoses do Corpo**. 1a. ed. São Paulo: Intermeios, 2015, v.1, p. 285-297.

MOURA, Gilsamara; EMILIO, D. C. **Ágora: modos de ser em dança** - Volume 1. Alumínio: Jogo de Palavras, 2018, v.1. p.180.

MOURA, Gilsamara; EMILIO, D. C. **Ágora: modos de ser em dança** - Volume 2. Alumínio: Jogo de Palavras, 2019, v.2. p.377.

MOURA, Gilsamara; EMILIO, D. C. **Ágora: modos de ser em dança – Encontros e Aproximações**. Volume 4. Alumínio: Jogo de Palavras, 2021, v.4. p.254.

MOURA, Gilsamara; EMILIO, D. C. **Ágora: modos de ser em Dança / infâncias e juventudes** - Volume 3. Alumínio: Jogo de Palavras, 2020, v.1. p.177.

NAJMANOVICH, Denise. **O sujeito encarnado**: questões para pesquisa no/do cotidiano. Rio de Janeiro: DP&A,2001.

NEUPARTH,S. Que corpo é este? Que arte é esta?. In NEUPARTH, Sophia, Org; GREINER, Christine,Org. **Arte agora: pensamentos enraizados na experiência**. São Paulo: Annablume, 2011. (Coleção Leituras do Corpo).

PEDROSA, Mario. A obra de Lygia Clark. In: **Da obra ao acontecimento**: somos o molde. A você cabe o sopro. Pinacoteca de São Paulo. Musée de Beaux Arts de Nantes, France, 2005.

ROLNIK, Suely. **“Fale com ele” ou como tratar o corpo vibrátil em coma**, 2003. Disponível em: <https://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/falecomele.pdf>. Acesso em: 25 mar. 2021.

ROLNIK, Suely. **Cartografia sentimental**: transformações contemporâneas do desejo, 2ed. Porto Alegre: Sulina, Editora da UFRGS, 2016.

ROLNIK, Suely. **¿Cómo hacernos un cuerpo?”** Entrevista con Suely Rolnik // Marie Bardet. Lobo Suelto: anarquia coronada, 2018. Disponível em:

<http://lobosuelto.com/como-hacernos-un-cuerpo-entrevista-con-suely-rolnik-marie-bardet/>. Acesso em: 15 abr.2021

ROLNIK, Suely. **Esfemas da insurreição**: notas para uma vida não cafetinada, 2ed. N-1 edições, 2019.

SANDER, Jardel. **Corporeidades contemporâneas**: do corpo-imagem ao corpo-devir. Fractal revista de psicologia: revista do departamento de psicologia UFF, Niterói, n2 , v.21, 2009. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/fractal/article/view/4754>. Acesso em: 03 mar. 2021.

SANTOS, A.R.Tomazzoni. **Cartas sobre a dança de Noverre**: desordem, transgressões e outros descaminhos para criação. Revista Cena: programa de p s-graduação em artes cênicas, Porto Alegre, n20, 2016. Disponível em: <https://doi.org/10.22456/2236-3254.65193>. Acesso em: 23 de set. 2020.

SANTINHO, Gabriela Di Donato Salvador; OLIVERIA, Kamilla Mesquita. **Improvisação em dança**. Guarapuava: UNICENTRO, 2013.

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

SILVA, Eliana. **Dança e pós-modernidade**. Salvador: EDUFBA, 2005.

SILVA, Rosemeri Rocha da. **Uno, mapa de criação**: ações corporalizadas de um corpo propositor num discurso em dança. 2013. Tese (doutorado). Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro. Salvador: 2013.

SUQUET, Annie. O corpo dançante: um laboratório da percepção. In: COURTINE, Jean-Jacques (Dir.). **História do Corpo** vol. 3: As mutações do olhar. O século XX. Petrópolis: Editora Vozes, 2008. pp. 509-540.

TAYLOR, Mark. Princípios da percepção. In: **Workshop Corpo em Movimento**. 2007. Curitiba, PR. Anais/Workshop Corpo em Movimento, Curitiba, 26 a 29 de outubro de 2007. Faculdade de Artes do Paraná, 2007.

VON KLEIST, Heinrich. **A propósito do teatro de marionetes**. Trad. Christine R hrig, São Paulo: N-1 edições, 2011.

VON KLEIST, Heinrich. Sobre o teatro de marionetes. Trad. J. Guinsburg. **Revista USP**, n. 17, p. 196-201, 1993. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/25982>. Acesso em: 26 jul. 2022.

WANDERLEY, Lula. **No silêncio que as palavras guardam**: o sofrimento psíquico, o objeto relacional de Lygia Clark e as paixões do corpo. Org. Kaira M.Caba as. São Paulo: n-1 edições, 2021.