

UM'S 30 ANOS - SOBRE MEMÓRIAS E PROPOSIÇÕES

Rosemeri Rocha da Silva¹

RESUMO: Este artigo trata da pesquisa desenvolvida no *UM-Núcleo de Pesquisa Artística em Dança da UNESPAR/FAP*, especificamente sobre o projeto de pesquisa intitulado *UM's 30 ANOS*, o qual se debruça sobre a história deste grupo, durante as três décadas vividas (1987 a 2017). A proposta teve como ponto de partida revisitar as obras criadas sob o olhar de três (3) colaboradores atuais que desenvolvem pesquisas colaborativas junto a este núcleo. A meta desejada foram proposições de ações que mostrassem a memória das obras deste repertório, reconfigurando e criando outras obras que discutissem a processualidade, a sensorialidade e as poéticas distintas que foram se estabelecendo durante o decorrer destes anos. Assim, este artigo apresenta um mapa organizativo deste núcleo onde aborda as estratégias metodológicas, os conceitos que são intrínsecos à esta pesquisa que trata dos processos investigativos, perceptivos e cognitivos, atrelados aos processos de criação artística colaborativas/compartilhadas. Faz parte deste artigo a apresentação de relatos dos colaboradores sobre o processo das obras criadas neste projeto de pesquisa.

PALAVRAS-CHAVE: Memória. Performatividade. Mapas. Proposições.

UM'S 30 YEARS - ABOUT MEMORIES AND PROPOSITIONS

ABSTRACT: This article deals with the research developed at the *UM-Núcleo de Pesquisa Artística em Dança da UNESPAR/FAP* [RR1], specifically with the research project entitled *UM's 30 ANOS*, which focuses on the history of this group during its three decades of existence (1987 to 2017). The proposition had as a starting point to revise the works created from the view of three (3) [RR2] current collaborators who develop collaborative research within this nucleus. The desired goal were the proposals of actions that showed the memory of the works of this repertoire, reconfiguring and creating other works that discussed the processuality, the sensoriality and the distinct poetics that were established during the course of these years. Therefore, this article presents an organizational map of this nucleus which approaches the methodological strategies, the concepts that are intrinsic to this research which deals with the investigative, perceptive and cognitive processes, linked to collaborative/ participative artistic creation processes. This article presents the collaborators reports about the process of the works created in this research project [RR3].

KEYWORDS: Memory. Performativity. Maps. Propositions.

1 É doutora e mestre do Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (PPGAC-UFBA). Licenciada e bacharel em Dança pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná. Especialista em Dança pela Faculdade de Artes do Paraná. É docente do Curso de Bacharelado e Licenciatura em Dança UNESPAR. Foi coordenadora do curso entre 2017/2018. Atualmente é Diretora do Centro de Artes da UNESPAR. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em Dança, atuando principalmente como coreógrafa, pesquisadora e orientadora dos processos perceptivos e investigativos em dança. Proponente e coordenadora de projetos de pesquisa e extensão, o UM - Núcleo de Pesquisa Artística em Dança da UNESPAR/FAP. Email: rosemerirocha@gmail.com

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa está vinculada à produção científica e artística do *UM – Núcleo de pesquisa artística em dança da UNESPAR*², o qual pertence ao ao colegiado do Curso de Bacharelado e Licenciatura em Dança. Este grupo nasceu em 1987 com o nome de Grupo de Dança e desde então, passou por vários formatos de existência.

A partir de 2000, o foco no criador-intérprete foi um dos eixos que se mantém até os dias de hoje. Sobretudo, investe na autonomia e nas práticas que o artista/pesquisador é o sujeito e objeto de estudo nos processos investigativos que articulam teoria e prática. Os integrantes são alunos e ex-alunos do curso de dança, estudantes de outros cursos da instituição, assim como pessoas da comunidade interessadas em práticas artísticas com foco no corpo.

Há dezoito (18) anos apresenta como proposta, desenvolver uma pesquisa artística fundamentada pelo viés da Educação Somática, focalizando os estudos investigativos, perceptivos e cognitivos em processos de criação. Os conceitos atrelados a esta pesquisa são: O Corpo Propositor (CP)³, a Enação, o Discurso Performativo, a Memória e a Dramaturgia que partem de questões individuais e que se complexificam em criações artísticas colaborativas/compartilhadas.

Atualmente, a pesquisa em dança, desenvolvida no âmbito acadêmico, tem apresentado uma complexidade de discursos e práticas, por conta do investimento em cursos de graduação e pós-graduação em dança, especificamente no que diz respeito ao contexto nacional, os quais articulam diálogos com outras áreas de conhecimento. E, desta maneira, umentam as interfaces dos projetos de dança, dando ao pesquisador possibilidades de

2 O curso de Bacharelado e Licenciatura em Dança foi criado em 1984, num convênio firmado entre a Fundação Teatro Guaíra e a Pontifícia Universidade Católica do Paraná passando, em 1993, a integrar a estrutura de cursos da FAP. Buscando abarcar aspectos éticos, estéticos e políticos e comunicacionais, tem adquirido um importante papel no ambiente da dança no país, alimentando sua pesquisa, criação, discussão e difusão. Sua estrutura se delinea a partir do entendimento da dança como campo de conhecimento, tendo seu projeto pedagógico sido formulado no sentido de promover diferentes abordagens da dança no que concerne à pesquisa, à criação e ao ensino, ou seja, traz como meta fazer emergir como norteadoras práticas e modos de organização que ampliem e problematize os entendimentos não só de dança, mas também de corpo e suas relações com o ambiente, criando um campo de possibilidades para que os envolvidos neste processo possam desenvolver competências que o levem, a partir de suas experiências corpóreas, a atuarem nos vários campos ligado a criação e ao ensino da dança. Para maiores informações, consultar o site: <<http://fap.curitiba2.unespar.edu.br/CURITIBA2/assuntos/graduacao/bacharelado-e-licenciatura-em-danca>>. Acesso em: 14 set. 2018.

3 O conceito de Corpo Propositor será apresentado no decorrer do texto.

inserir no meio acadêmico estas pesquisas que nascem dos estudos destes ambientes que produzem modos de pensar/ fazer dança, complexificando e produzindo conhecimento em artes.

O UM – Núcleo de pesquisa artística em dança da UNESPAR/FAP desde 2000 investe nos processos perceptivos e investigativos a partir do corpo propositor em processos de criação. O diálogo com autores da área da neurociência, dança entre outros propiciaram uma rede de conexões entre os pensamentos que fomentam e expandem o entendimento de dança no ambiente universitário, relacionando a teoria e a prática, o fazer artístico e o acadêmico.

Os mapas de criação acompanham as produções do UM desde 2013, abrindo outras possibilidades de criação e estudo não só na área da dança, mas nas áreas afins. Sobretudo, é uma estratégia para registrar a produção do UM, ao mesmo tempo oferecer modos de criação não estanques, com modelos já pré-estabelecidos e sugerindo outros meios e desdobramentos em cada novo processo a ser iniciado.

A proposta deste artigo é apresentar um mapa organizativo deste núcleo onde aborda as estratégias metodológicas e os conceitos que são intrínsecos à esta pesquisa que trata dos processos investigativos, perceptivos e cognitivos, atrelados aos processos de criação colaborativos.

Afim de ampliar as discussões, criando uma rede de diálogo com diferentes vozes, integra este artigo relatos dos colaboradores sobre o processo das obras criadas no projeto *UM's 30 ANOS*, o qual propôs um estudo das obras que fazem parte do repertório do UM, identificando o modo de como a memória das obras estão corporalizadas nas proposições artísticas no decorrer destes anos. Inclusive, os artistas colaboradores propuseram reconfigurações e ações a partir desta memória sensória e dos princípios das obras, enfatizando e identificando o envolvimento da memória do CP e na construção do discurso performativo e da dramaturgia do corpo.

SOBRE AS ESTRATÉGIAS METODOLÓGICAS E CONCEITOS:

Os procedimentos adotados nos processos de criação do *UM*, partem dos mapas de criação, estratégia metodológica desenvolvida para ser aplicada na construção dos processos de criativos e compositivos em dança.

A proposta de construção de um mapa de criação, a partir do conceito de Mapa Mental é uma estratégia que dará ao criador-intérprete um foco de atenção no processo de criação, enfatizando algumas pistas e/ou princípios direcionadores do seu projeto poético, dando possibilidades para direcioná-lo e desenvolvê-lo, seja num processo individual ou em grupo. (SILVA, 2013, p. 118)

A formulação desse entendimento de mapa de criação veio inicialmente, a partir da relação com o conceito de mapa mental, trazido da área da neurolinguística relacionado com o conceito de mapa cognitivo, trazido pelas ciências cognitivas. Ambos se articulam com termo enação e na formulação do entendimento do corpo propositor, conceitos-chave para este diálogo.

A proposta de mapa mental foi desenvolvida pelo autor britânico Tony Buzan (2009), que apresenta os mapas mentais como um método de armazenar, organizar e priorizar informações (em geral do papel), usando palavras-chave e imagens-chave que desencadeiam lembranças e estimulam novas reflexões e ideias.

Para Buzan (2012) “um mapa mental é um diagrama que se elabora para representar ideias, tarefas ou outros conceitos que se encontram relacionados à palavra-chave ou uma ideia central, cujas informações relacionadas em si são irradiadas (em seu redor)”. O mapa mental é desenhado como um neurônio e projetado para estimular o cérebro a trabalhar com mais rapidez e eficiência.

Conforme Buzan (2009), a eficiência dos mapas se dá pelo modo como o cérebro processa e recupera informações, não raciocina de forma linear e monótona. Ao contrário, o cérebro pensa em várias direções ao mesmo tempo partindo de ativadores centrais presentes em imagens-chave ou palavras-chave. É o que ele chama de pensamento radiante. Para o autor,

O cérebro tem a capacidade de criar uma infinidade de ideias, imagens e conceitos. Um ‘Mapa Mental’ é projetado para trabalhar do mesmo modo que esse órgão e é uma representação, no papel do Pensamento Radiante em ação. Quanto mais você

conseguir armazenar informações de uma forma que se assemelhe à maneira como o cérebro funciona naturalmente, mais facilidade ele terá para se recordar de fatos importantes e memórias pessoais. (BUZAN, 2009, p. 23)

Para Buzan (op. cit.), a criação do mapa mental serve para intensificar o pensamento radiante. Para ele, dentro da estrutura do mapa, existem as seguintes terminologias: as palavras-chave e as imagens-chave que funcionam da seguinte maneira:

- Palavra-chave (ou frase) é aquela que representa uma imagem específica ou um conjunto de imagens.
- Imagem-chave é aquela que, quando enviada ao cérebro, resgata a lembrança não apenas de uma única palavra ou frase, mas de uma série de informações relacionadas de um modo multidimensional.

Essa proposta de construção de um mapa de criação, a partir desse conceito de mapa mental é uma estratégia que dará ao criador-intérprete um foco de atenção no processo de criação, enfatizando algumas pistas e/ou princípios direcionadores do seu projeto poético, dando possibilidades para direcionar e desenvolvê-lo, seja num processo individual ou em grupo. De certa forma, isso provoca a expansão e atividade no modo do como o cérebro funciona. O mapa se materializa em ações pelo e no movimento do corpo traduzindo as ideias propostas e pelas inúmeras imagens que o cérebro humano é capaz de produzir enquanto gera essas ações.

Em entrevista, a professora e pesquisadora Christine Greiner (2013, p. 191) menciona alguns aspectos relativos aos mapas cognitivos, o cérebro e a mente apresentados pelo neurologista Antonio Damásio (apud GREINER, 2013):

(...) o que nós da espécie humana fazemos são mapas de imagens, que essa habilidade para mapear tem tudo a ver com a gestão da vida”. Ela explica em seguida: “Esse mapeamento sobre o qual ele fala é o jeito como se desenvolve a comunicação entre o dentro e fora do corpo. Ele diz que o cérebro é um cartógrafo por excelência, faz mapas” (GREINER, op. cit.).

Sobre a própria obra, a pesquisadora diz:

[...] eu falo de cérebro e de corpo juntos porque o cérebro cria o mapa do corpo, o mapa de mudanças de estado corporal. Os estados corporais são emoções, os mapas que o cérebro cria são os sentimentos. (GREINER, 2013, p. 191)

No entanto, o mapa de criação abre portas para que o CP desenvolva o projeto poético em qual ele está inserido, dialogue com outros assuntos, que vêm do próprio corpo e que emergem no meio do processo. O movimento é materializado no corpo enquanto se dão as relações em tempo presente.

O mapa dá um sentido para direcionar suas ideias, percepções e ações, de um modo mais atento e ativo, transitando entre os mapas criados no cérebro anterior à ação e durante as ações que também constroem e reconstróem outros mapas, que surgem durante a ação-percepção-cognição.

O mapa de criação possui três etapas que são norteadas por princípios direcionadores atrelados aos conceitos: o ponto de partida (percepção corporal), a performatividade (construção do discurso) e a configuração temporal (dramaturgia).

Dentro deste mapa existe a possibilidade de criar submapas relacionados às etapas definidas. Tanto o mapa geral quanto os submapas podem ser reelaborados no decorrer do processo, por conta de se entender que este mapa é móvel e, que nos testes dos procedimentos previstos, acontecem desdobramentos e bifurcações.

Como nos diz a autora Heloisa Neves (2008, p.1):

Apesar da definição de mapa variar muito em cada área, há algo em comum em todas elas: mapear é representar alguma coisa, seja um fenômeno ou uma organização corporal. O mundo da representação é extremamente amplo, já que representar envolver criação; o que por sua vez está presente em toda e qualquer ação cognitiva.

As três etapas são integradas no processo de construção da obra, vale mensurar as distinções de cada uma delas.

O ponto de partida – a percepção corporal – é o princípio direcionador da primeira etapa, que permite o entendimento de como o CP acessa o conhecimento da sua fisicalidade pela via perceptiva, a partir de procedimentos direcionados ao estudo das partes e sistemas corporais.

A respeito do corpo propositor, a pesquisadora afirma:

(...) parte inicialmente das potencialidades que são inerentes a sua anatomia e fisiologia humana. Essa premissa sugere que a partir desse viés biológico, do funcionamento do corpo, dos seus sistemas corporais, das suas habilidades motoras, o corpo move-se, percebe-se, sente-se e formula um modo de entendimento específico de dança. (SILVA, 2012)

É possível dizer que todo ser humano tem um Corpo Propositor (CP) pelas suas potencialidades inerentes, pela via biológica de acesso, mas, para que essa proposição aconteça efetivamente, é necessário que o sujeito perceptor proponha-se a se relacionar com outros aspectos do corpo que também são inerentes (o físico, o mental, o emocional e o cultural). E que se permita às novas descobertas que essa experiência sensória traz, mobilizando seus aspectos inerentes, transgredindo modos de estar e dançar no mundo, a partir da percepção, autoconsciência e propriocepção na relação como próprio organismo e seu entorno.

Esse corpo faz parte de um determinado contexto. Nesse sentido, ele já carrega algumas informações, seja de vida, de dança ou não. No caso da dança, o sujeito perceptor já possui suas experiências, cada um dentro da sua realidade, uns com mais outros com menos conhecimento. Esse fato faz com que a produção de ideias de dança seja diferente de outros contextos. Assim, sob essa perspectiva, o CP conhece a si próprio e produz uma dança situada dentro do contexto em que vive e no tempo em que está localizado. A experiência sensória que vivencia e que possibilita a construção dessa ideia de corpo é que se dá a partir de algumas abordagens da Educação Somática.

Educação Somática é um termo atual, nasceu na Europa e América do Norte, entre os séculos XIX e XX, surgido para qualificar diversas práticas que trabalham com o *soma*, nome dado à percepção e consciência que cada pessoa possui acerca de seu próprio corpo-mente. Sua abordagem de educação busca trazer a teoria para a experiência, enfatizando a 'corporalização' do conhecimento, ou seja, o processo de tornar o conhecimento uma parte de nosso soma. Para tanto, diversas técnicas e ferramentas de aprendizado são utilizadas, como o movimento somático, o estudo de anatomia e fisiologia, o trabalho com imagens, a visualização, a sonorização e o toque (TAYLOR, 2007, p. 87).

É nessa experiência sensória que o CP transita entre as várias percepções que vivência, como as sensações no momento, os pensamentos que aparecem, as vontades, a memória que vem à tona, enfim, não só a percepção dos aspectos anatomofisiológicos, mas também de todos os aspectos que fazem parte desse corpo. São esses nexos de entendimento que vão estabelecendo sentidos e que fazem com que seja gerador de conhecimento na área da dança, no campo das artes e da ciência. O conhecer-se gera conhecimento, o corpo é ideia/proposição e pensamento em dança.

Essa experiência é um modo de acionar e articular a fisicalidade do criador-intérprete, pois ela possibilita que o indivíduo-artista atualize suas sensorialidades, subjetividades e corporalidades, construindo configurações artísticas diferenciadas.

O CP inventa a sua fala enquanto investiga as possíveis transações que partem da potencialidade do próprio corpo, ou seja, dialoga entre alguns rastros de movimento que já existem com o que o corpo vive no momento da experiência da percepção, trazendo para o momento aquilo que o corpo está produzindo de movimentos e de ideias, no espaço-tempo vivido.

Ressata-se que, essa pesquisa, apresenta o entendimento de corpo propositor, implicado nos processos cognitivos do termo enação.

ENAÇÃO – A MENTE INCORPORADA

A enação, termo cunhado pelos biólogos chilenos Maturana e Varela (VARELA et al., 1993), a partir da expressão espanhola *en acción* pode então ser entendida a partir de dois pontos: a ação é guiada pela percepção, e a cognição, em suas estruturas, emerge dos sistemas sensoriais motores. O estudo da percepção é o estudo da maneira pela qual o sujeito percebido consegue guiar suas ações numa situação local. Segundo Varela et al. (1993):

Na medida em que estas situações locais se transformam constantemente devido à atividade do sujeito percebido, o ponto de referência necessário para compreender a percepção não é mais um mundo dado anteriormente, independente do sujeito da percepção, mas a estrutura sensorio-motora do sujeito. (VARELA et al., 1993, p. 235)

As estruturas cognitivas emergem dos esquemas sensorio-motores recorrentes que permitem à ação ser guiada pela percepção. É a estrutura sensorio-motora, “a maneira pela qual o sujeito percebido está inscrito num corpo, [...] que determina como o sujeito pode agir e ser modulado pelos acontecimentos do meio” (VARELA op cit.).

Varela et al. (1991), no livro **A mente corpórea**, propuseram ultrapassar a geografia lógica de interior versus exterior, estudando a cognição não como uma projeção ou recuperação, mas como uma ação corporalizada. Para os autores, o termo corporalizada dá destaque a dois aspectos principais: a cognição, que depende dos tipos de experiência,

que surgem do fato de se ter um corpo com várias capacidades sensório-motoras, e o fato de essas capacidades sensório-motoras individuais se encontrarem, elas próprias, mergulhadas em um contexto biológico, psicológico e cultural muito mais abrangente.

Ao se utilizar do sufixo ação, destaca-se que os processos sensórios e motores, percepção e ação, são inseparáveis na cognição vivida.

A enação é constituída por dois elementos:

- a) a percepção, que consiste em uma ação guiada perceptualmente;
- b) as estruturas cognitivas, que emergem de padrões sensório-motores recorrentes, os quais permitem que a ação seja guiada pela percepção.

O ponto de partida para a abordagem da enação é o estudo de como o sujeito perceptor pode guiar suas ações na sua situação local. A partir desse pressuposto, a situação local (contexto) altera-se como resultado de sua atividade. A percepção não se dá por um mundo preestabelecido e independente desse e, sim, pela estrutura sensório-motora dele mesmo, ou seja, pelo modo como o sistema nervoso estabelece ligações entre superfícies sensórias e motoras. Dessa maneira, o sujeito perceptor encontra-se corporalizado e não moldado por um mundo preestabelecido pelos acontecimentos do meio ambiente. Logo, a enação prevê um sujeito perceptor através das ligações do sistema nervoso/sensório-motor.

Já a performatividade é a segunda etapa que possibilita construir o discurso do artista pesquisador. É o lugar onde se elabora procedimentos, promove relações entre teorias e práticas, assim como abre discussões e cria estratégias de movimento, que podem aproximar ou afastar da problemática em questão. Focaliza o modo como o corpo propositor vai dando continuidade na construção da sua dança performativa.

Parte inicialmente dos registros das percepções da experiência do mapeamento corporal da primeira etapa. Na sequência, iniciam-se os testes dos procedimentos sugeridos dessa segunda etapa, que se propõe a dar suporte para o CP criar material, movimento, elaborar partituras e/ou estruturas móveis.

Sobretudo, essa fala vai agregando os registros das experiências que veem desde a primeira etapa, possibilitando a construção dessa fala performativa, que se dá em processo contínuo do mapa criativo.

O conceito de performatividade que, a princípio, para esta pesquisa, foi acessado no livro *O fazer-dizer do corpo: dança e performatividade* (2008), escrito por Jussara Setenta.⁴

Inicialmente, a discussão parte do entendimento dos seguintes termos mencionados pela autora que darão pistas para discussão desse conceito na relação com o corpo propositor, são eles: *performativo*, *performatividade* e *fazer-dizer*, os quais a autora se apropriou para a construção da ideia de performatividade.

O termo performativo provém da teoria dos atos de fala do filósofo J. L. Austin⁵ que apresenta a linguagem como uma forma de ação, estendendo para fora do domínio do verbal a possibilidade de se tratar a linguagem fora da tirania do entendimento de ela ser um processo de transmissão e veiculação de informações.

Essa teoria trabalhada por Austin (1990) é vista por Setenta (2008) como uma questão compartilhável com a área da dança, por considerar a linguagem uma forma de ação, que é o interesse na dança. A autora coloca que:

[...] partir de uma abordagem pragmática, a linguagem passa a ser pensada como produtiva e não apenas reprodutiva. Nessa perspectiva, o falar (comunicar) pode deixar de ser entendido somente como uma mera transmissão e veiculação de informação, pois ocorre um outro tipo de atribuição de valor que é comunicado. Manifesta-se, no ato de fala, a intenção de um sujeito em se comunicar com outro sujeito a partir do reconhecimento da intenção do primeiro. (SETENTA, 2008, p.18)

A partir da teoria de Austin, Judith Butler,⁶ filósofa americana, expande o conceito de performativo para o conceito de performatividade. De maneira mais ampliada, vai compreender os atos de fala como atos corpóreos. Seu interesse está nos atos de fala como organizações no corpo, a partir de um entendimento linguístico de que a fala não está só no verbo, mas também no corpo.⁷

4 Professora do Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia. Pesquisadora do grupo de pesquisa laboratório Co-adaptativo/LabZat.

5 John Langshaw Austin (1911-1960).

6 Judith Butler (24 de fevereiro de 1956, Cleveland, Ohio) é uma filósofa pós-estruturalista estadunidense, que contribuiu para os campos do feminismo, Teoria Queer, filosofia política e ética.

7 Setenta (2010). Anais do III Simpósio e VI Mostra da Dança da FAP.

Portanto, é a partir do entendimento dessa fala que se organiza também no corpo, e o conceito de performatividade, apresentado por Butler com alguns princípios da Teoria dos Atos de Fala (Austin) que instigaram Setenta a pensar e considerar “que a dança se diz em seu fazer. É, portanto, um fazer-dizer. Aquele que não ‘comunica’ apenas uma idéia, mas ‘realiza’ a própria idéia que comunica” (SETENTA, 2010, p. 76).⁸

A autora salienta que é por intermédio do modo como essa fala se produz que surge a percepção de que existe, dentre os distintos tipos de fala, um que inventa o modo de dizer-se. Segundo Setenta (2008), essa fala distingue-se exatamente por não ser uma fala sobre algo fora da fala, mas por inventar o modo de dizer, ou seja, inventar a própria fala de acordo com aquilo que está sendo falado. A autora denomina essa modalidade de fala de *fazer-dizer*.

Logo, pode-se falar que o *fazer-dizer* é um conceito que emergiu após a expansão dos estudos do corpo, especificamente, na área da dança. É no ato de fazer que “em cada movimento o corpo expõe configurações e reconfigurações que se organizam no espaço-temporalmente e provocam inúmeras percepções” (SETENTA, 2008, p. 11).

Essa fala é iniciada pela abordagem do corpo humano. Segundo a autora, tratar o corpo que dança como um fazer-dizer significa conjugar pensamentos que se distanciam da noção de causa/efeito e da moldura fato/prova. O fazer-dizer do corpo que dança vai, então, sustentar modos de pensar que percorrem caminhos indiretos, imprecisos, circunstanciais e arriscados na maneira de enunciar e implementar ideias no corpo, “parte-se da proposta de que a organização da dança em um corpo pode ser tratada como sendo uma espécie de fala desse corpo” (SETENTA, 2008, p. 17).

O conceito de performatividade, trazido por Setenta (2008), refere-se ao corpo que dança, ao jeito de discutir e problematizar corpos que organizam pensamentos-falas na forma de dança. A performatividade enfatiza que essa fala é construída no fazer *no* e *pelo* corpo e refere-se ao jeito de estar no mundo, podendo ser aplicado às relações pessoais, sociais, políticas, culturais e artísticas. Um conceito que não tenta fixar o presente, em vez disso, desloca-o, trazendo para o presente marcas passadas e indica, no mesmo presente, marcas futuras.

8 Anais (Mostra da FAP).

Sobretudo, a performatividade se interessa pela presentidade do presente que está em movimento, isto é, a partir do contato com as redes de circulação de ideias, materiais e pessoas; deslocando e descentralizando poderes e crenças. A forma de tratar este conceito na contemporaneidade é instigar e provocar discontinuidades e tentar subverter procedimentos que se fixem. Dessa maneira, os fazeres específicos, que fazem repensar essas instâncias político-estéticas no próprio fazer, no presente fazer pensar a própria dança.

Estes conceitos trazidos pela autora reforçam e materializam ainda mais a formulação do conceito propositor discutido aqui nessa pesquisa. A performatividade do corpo propositor está exatamente no seu modo de se apresentar ao mundo, de expor sua dança a partir das suas potencialidades do corpo humano e seus respectivos aspectos. O CP cria um modo de falar que é construído no tempo presente, traz na sua fala o que foi estudado, pesquisado e investigado durante o processo criativo e, atualiza na cena, apresentando sua fala ao mundo. Uma fala que pretende compartilhar a experiência de vida desse corpo, suas vivências e abordagens em dança entre outras áreas, mas de forma que dialogue com o presente, produzindo uma fala e não reproduzindo o que já foi vivido, atualizando o corpo/momento.

A terceira e última etapa é a configuração temporal que está pautada na configuração – a dramaturgia – é o modo como se elabora a síntese do projeto poético.

No entanto, os dois princípios direcionadores do mapa de criação – o ponto de partida e a performatividade – aparecem na terceira etapa do mapa, como rastros do processo, entrecruzados com outros elementos que configuram a cena em tempo presente. O CP traz para essa etapa o que vivenciou durante o processo, embora já tenha corporalizado a sua experiência e, atualiza em cena.

Alguns destes mapas já estão desenhados, registrados na memória no corpo desde o início do processo, mas a cada etapa há uma referência ou experiência de mapa de criação ou cognitivo. Logo, no decorrer das etapas, eles se alteram de acordo com o andamento da investigação corporal dos procedimentos escolhidos, reorganizando-os enquanto se movem.

Esses rastros que vêm dos procedimentos anteriores desta etapa, já estão de certa forma corporalizados, são atualizados na cena através de ações enativas ou performativas enquanto se propõem a discutir o seu próprio corpo enquanto se move, estabelecendo nexos entre questionamentos e soluções para aquilo que vem do corpo (o movimento). Como diz Hercoles (2005, p.127): “(...) se considerarmos que em dança mover é agir, pensar sua dramaturgia implica no reconhecimento de que a construção da ação dramática ocorre, não exclusivamente, mas prioritariamente, pelo movimento”.

Novamente mencionando o autor Damásio, Greiner (2013) fala dos diferentes espaços da memória:

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

O corpo enquanto dança cria um diálogo entre esses dois espaços da memória. O imagético, que lida com as percepções que são ativadas ao mover, produzindo estados corporais que transitam e variam de acordo com sua lógica organizativa no momento presente e o espaço disposicional, que lida com as potencialidades que o corpo foi corporalizando durante o processo, enquanto desenvolvia estratégias a partir do seu arcabouço prático e teórico. No momento da cena, a poética que a dramaturgia da obra apresenta são atravessamentos dessas memórias, em que os mapas das imagens, da imaginação, são elaborados e móveis de acordo com o instante presente.

Para Damásio esses dois espaços estão sempre relacionados: o espaço imagético, das percepções daquilo que está acontecendo, do instante presente, e o espaço disposicional. O espaço disposicional também cria imagens, mas elas são sempre fictícias. O conteúdo das disposições é inconsciente, não são palavras nem imagens visuais, mas registros de potencialidades (GREINER, 2013, p. 91).

Por isso, apresentar os modos das abordagens e lógicas que são desenvolvidos dentro do espaço de criação do *UM*, possibilita olhar para a memória dos dezoito anos de história da deste núcleo. Sobretudo, a importância dos fazeres e proposições ao longo destes

anos, demonstra que os modos vão se alterando devido às demandas de entendimentos de corpo/movimento e posicionamentos perante aos acontecimentos e investimentos dos artistas envolvidos nos processos de criação.

Revisitar as obras, permite rever padrões de criação, assim como desdobrar ideias e possibilitar pontos de partida que promovam encadeamentos de pensamentos que se atualizam e ao mesmo tempo elaboram outras percepções sobre uma mesma ideia e/ou conceito, atrelados ao diálogo com os acontecimentos da época que está em vigência.

Estas ações são realizadas dentro dos núcleos de criação que são formados por propositores que tem interesse em desenvolver propostas de investigativas em dança. Os propositores tem a possibilidade de desenvolver modos de criação, com a colaboração dos artistas que participam do núcleo, complexificando os entendimentos de criação compartilhada e as funções dentro deste processo.

As proposições geram poéticas que traçam linhas da memória do repertório do *UM*, assim como são delineadas pelo modo de abordar o movimento deste corpo propositor que se lança para descobrir o movimento que partem dele mesmo, produzindo discursos próprios e enfatizando a fala do pensamento da dança que é produção de conhecimento desta instituição.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Considerando que o *UM* é um espaço que desenvolve projetos de extensão e pesquisa dentro do ambiente acadêmico capaz de produzir conhecimento na área da dança.

A produção está atrelada aos modos de criação que se dão pelos processos colaborativos e compartilhados. Onde conceitos, práticas, funções entre tudo que envolve a investigação do corpo, movimento e cena são discutidos, estudados e elaborados durante as realizações das propostas, assim como é a própria lógica que ao mesmo tempo se configura a partir das propostas atuais.

O entendimento que envolve esta lógica de criação está enredado nos conceitos norteadores que dialogam com as práticas que permitem que o discurso que se dá e no corpo seja corporalizado. O artista produz suas falas performativas enquanto sujeito enativo e propositivo.

A dança acontece nesse fluxo de percepções entre as estruturas cognitivas e o sensorio motor, onde o sujeito perceptor está imerso nos contextos com seus os aspectos biológico, psíquico e cultural. A performatividade deste corpo presente é atualizado por estas percepções enativas e fazem com que esta dança produza discursos enquanto reorganiza memórias e propões outras histórias.

RELATOS DOS PROPOSITORES:

Em 2017, o UM – Núcleo de Pesquisa Artística em Dança da UNESPAR comemorou 30 anos de atuação na cidade de Curitiba, contudo para celebrar sua história, foi organizada a Mostra UM's 30 anos, a qual contou com a apresentação de quatro trabalhos propostos por quatro artistas atuantes no núcleo, a partir de obras anteriores do mesmo, configurados em núcleos de estudos. São eles:

- *Imaginário*, concepção e dramaturgia, de Rosemeri Rocha. Parte da ação de visitar a obra *UNO (2008)*. Transita entre lembrar e recordar memórias, potencializando o processo criativo de quatro criadores-intérpretes. Identifica os espaços imagéticos e disposicionais, atualizando e criando novas histórias ou ficções. Como este trabalho foi proposto pela autora e aborda os conceitos neste artigo, não haverá relato desta obra.
- *Entrelaçamentos em curso* - concepção e dramaturgia, de Mariah Spagnolo⁹. O ponto de partida foi a obra *SPIN (2006)*, com recorte no espaço.

⁹ Mariah Sumikawa Spanolo é Graduada no curso de Bacharelado e Licenciatura em Dança da UNESPAR-FAP. É integrante do UM - Núcleo de Pesquisa Artística em Dança da FAP/UNESPAR desde 2014, atuando esse ano como propositora. Foi membro do CADAN - Centro Acadêmico de Dança da UNESPAR como representante discente do curso. Foi bolsista pela Fundação Araucária no Programa de Iniciação Científica (PIC 2015-2016) com estudos em performatividade e dramaturgia da dança.

- *Organismo _ ressonância intensiva-* concepção e dramaturgia de Lívea Castro¹⁰. O ponto de partida foi a obra SPIN, de 2006, com o recorte nos processos neurológicos.
- *Dispositivos Colaterais* - concepção e dramaturgia de Oberdan Piantino¹¹. Os pontos de partida foram as obras: *Universo Elegante (2004)* e *Vinte e Nove (2015)*, com os recortes nos movimentos da coluna e coletividade.

ENTRELAÇAMENTOS EM CURSO - POR MARIAH SPAGNOLO:

As práticas corporais propostas pelo UM partem do diálogo entre a educação somática e o estudo das ciências cognitivas, visando a construção de um processo de entendimento e consciência do corpo e da percepção. A insistência nesse modo de dançar fomenta a proposição de movimentos e ideias particulares, que partem das experiências que cada integrante carrega motivadas pela prática de dançar a partir da atenção para as particularidades do seu próprio corpo. Esse caminho de reconhecer seus sentidos e identificar as estruturas corporais mobiliza as sensações e percepções do corpo, alterando as imagens sobre ele e os modos de lidar com o corpo e a dança, gerando outras possibilidades para mover e relacionar-se.

O procedimento “Entrelaçamentos em curso”, criado durante o ano de 2017, foi uma proposição de Mariah Spagnolo, em colaboração com Diviane Helena, Mateus Dalassa, Natália Salgado e Nayara Lepinsk, contando com as músicas de Felipe Ayres e a edição sonora de John Crytian do laboratório de música da FAP. Esse procedimento teve como ponto de partida o estudo da obra “Spin” (2006), com foco no fator espaçotempo explorado no duo formado entre Mábile Borsatto e Naiara Araujo, apresentado em outro

10 Lívea Castro é Bacharel e licenciada em Dança pela UNESPAR-FAP. Especialista em Estudos Contemporâneos em Dança pela UFBA. Integra a comunidade de artistas NÓ movimento em rede. Proponente do UM – Núcleo de pesquisa artística em Dança da UNESPAR desde 2014. Artista convidada no projeto de extensão Limites em Movimento: corpo em questão da UNESPAR e no Projeto 3 por 4 no Hospital de Neuropsiquiatria San Julian, em Piraquara/PR. Pesquisadora bolsista do Núcleo IMP – Investigação do Movimento Particular (2017).

11 Oberdan Piantino é Graduando no curso de Bacharelado e Licenciatura em Dança da Unespar-FAP. Especialista em Dança: Educação e Cultura pelo convênio entre artistas-pesquisadores de Florianópolis e a Faculdade Guilherme Guimbala / IPGEX. Integrante do UM - Núcleo de Pesquisa Artística em Dança da FAP/ UNESPAR, atuando esse ano como proponente. Artista-professor no SummuS Contato Improvisação. Produtor cultural por Cardumes em Rede.

momento de reconfiguração (2007), tendo como material base a dissertação, intitulada “SPIN, a velocidade da partícula: Procedimentos de criação em dança Contemporânea pelo Grupo de Dança da Faculdade de Artes do Paraná - FAP”, escrita pela Prof.^a Dr.^a Rosemeri Rocha da Silva.

Na dissertação, Silva (2008) discute sobre estratégias para processos de criação utilizados pelo grupo, como, por exemplo, o estudo do corpo via Educação Somática, a improvisação e investigação do movimento a partir da análise de processos de criação de obras anteriores. Esse estudo teve como resultado a organização de quatro matrizes geradoras de movimento: espaçotempo, forma corporal, movimento e diferenças.

Outra referência bibliográfica utilizada para pensar acerca da ideia de espaço foi a geógrafa britânica Doreen Massey, a qual em seu livro “Pelo espaço: Uma nova política da espacialidade”, a autora propõe imaginar o espaço sem um referencial fixo, atemporal, mas como uma esfera dinâmica que está sempre por vir. Aqui o espaço foi considerado ambiente movido pela força das relações entre os corpos, que configuram a espacialidade e, nesse caso, nosso modo de dançar.

A improvisação em dança guiada também permeou todo este processo criativo, tendo procedimentos, os quais eram estruturados previamente e relacionados aos recortes teóricos, como norteadores das práticas dançadas, as quais se desdobravam em investigações individuais ou compartilhadas em relação ao tema central de estudo, o espaço. Assim, metodologicamente, foram utilizados laboratórios práticos investigativos do movimento, análise de textos e registros audiovisuais, e produção de diário sobre o processo.

As referências apresentadas acima foram utilizadas como norteadoras para discussões iniciais entre os integrantes colaboradores do processo de criação aqui relatado, delimitando o grande tema de interesse, isto é, o espaço na criação em dança, partindo da invenção de procedimentos práticos que se aproximam das discussões que emergem pelo compartilhamento de ideias.

“Entrelaçamentos em curso” alterou a ideia de um espaço fixo, composto somente por materiais e estruturas, discutindo sobre o atravessamento e o movimento das relações sociais que nos cercam, encarando-o como vivo, dinâmico e desafiador. Experimentar as

possibilidades de espaço do próprio corpo de modo colaborativo ampliaram a percepção acerca desse mesmo assunto, expandindo as maneiras de se relacionar com o tema, produzindo conhecimentos teórico-práticos em dança.

ORGANISMO_RESSONÂNCIA INTENSIVA - POR LÍVEA CASTRO

Organismo_ressonância intensiva, teve como ponto de partida o olhar para a obra SPIN (2006), focando nos processos neurológicos do corpo humano. Teve como referências de estudo o conceito de “autopoiesis” (VARELA; MATURANA), “corpo sem órgãos” (DELEUZE; GUATTARI) e a noção de “fazer-dizer do corpo” de Jussara Setenta.

Tendo o corpo como princípio propositor, foram criadas abordagens de pesquisa que desdobrassem os parâmetros iniciais. Práticas de percepção corporal que acionassem o sistema nervoso foram experienciadas, o que evidenciou a proposta investigativa: o corpo sensibilizado por essas vias sensoriais criando redes de comunicação e remapeando lugares, sensações, relações. Por um viés de aproximação, as redes neurológicas de comunicação do corpo eram vivenciadas através da relação espacial e de composição entre os bailarinos. Uma conexão atemporal e contínua precisava ser construída entre os integrantes, a qual possibilitasse um distanciamento eventual para potencializar também o indivíduo dentro do coletivo.

Jogos, dinâmicas e escritas em grupo foram trabalhadas com o intuito de desenvolver uma atenção pluralizada para o grupo como um todo e suas partes integrantes. A relação com o conceito de Autopoiesis traz aqui uma complexidade para encarar a relação indivíduo-coletivo-indivíduo, na qual a capacidade de “produzir a si próprio” de acordo com determinado meio precisa ser articulada a cada movimento propositor. Sempre em vias múltiplas que caminham entre individual e coletivo, a autopoiesis do corpo nos auxilia a compreender um sistema/coletivo/rede que se auto-constrói enquanto sistema autônomo e vivo, e que precisa desse movimento constante para se manter em renovação.

A partir desses impulsos e descargas de energia que acontecem em rede, gerando comunicação entre lugares diferentes no espaço, cria-se uma conexão com a ideia de Corpo sem órgãos. Foi vivenciado um jogo de palavras, onde os integrantes sorteavam palavras pré-estabelecidas pela propositora, e as combinações entre essas palavras eram

investigadas na prática individual e coletiva. Com o intuito de reinventar lugares no corpo, desconstruir significações e potencializar o corpo em um nível de subjetividade e devires, o corpo sem órgãos instigou a desconstruir linguagens e funcionalismos pré-estabelecidos de algo para dar vazão a outros fluxos de movimento descobertos no convívio com o outro.

Em uma abordagem teórico-prática, articulou-se também a ideia de fazer-dizer como metodologia para a criação e reconhecimento de discursos do individual e do coletivo, encontrando um lugar outro que se dá no fazer e no tempo real da relação. Observando sempre os caminhos que cada bailarino desenvolve para criar corpo para estar com o outro.

A composição contou com os criadores-interpretres: Anita Gallardo, Cinthia Zuchi, Diviane Helena, Giulia Bieler, Matheus Dallassa, Natália Zahdi Salgado, Nayara Lepinsk, Mariah Spagnolo e Oberdan Piantino.

DISPOSITIVOS COLATERAIS - POR OBERDAN PIANTINO

Foi coordenada por Oberdan Piantino (Dan Piantino) em conjunto com o trio de criadoras-intérpretes: Anita Gallardo, Cintia Zuchi e Giulia Bieler.

Os pontos de partida para o processo de criação de Dispositivos Colaterais foram as seguintes obras do UM Núcleo:

- **Universo Elegante**, de 2008. Tinha a coluna do corpo humano como ponto de partida para movimentos sinuosos de cada performer. Tais sinuosidades se amplificavam quando realizadas coletivamente.
- **Vinte e Nove**, de 2015. Partiu de uma reação psicobiológica ao massacre aos professores autorizado pelo governo Beto Richa no dia 29 de abril daquele ano. Tal reação performativa consistia no ato de tremer e chacoalhar insistente e coletivamente.

As investigações artísticas se concentram, inicialmente, na percepção de movimentos da coluna e na possibilidade de gerar acionamentos isolados, ou melhor, a partir das diferentes cavidades/complexos ósseos (crânio, peitoral e bacia). Esse aspecto investigativo teve como **ponto de partida** a obra *Universo Elegante*; teve como **abordagens investigativas** alguns exercícios de contato entre mãos e coluna; e teve como discurso em

dança a criação de **gestualidades performativas** pela ação de deformar a coluna e o eixo entre as cavidades a partir da somatização da percepção das arquiteturas do ambiente externo e de outros corpos.

O aprimoramento das gestualidades performativas foi desenvolvido em processos de criação e testagem de Jogos. Neles, eram incentivados dialógicos de sintonia por oposição ou por semelhança entre as movimentações de colunas das performers. Após várias testagens, chegamos a uma primeira configuração-jogo em 4 etapas:

1. **Desalinhamentos em Desfile:** a partir de posturas exageradas dos desalinhamentos percebidos no público ou no espaço, performers se olham e desafiam a distância, enquanto desfilam como modelos com hipercifoses, hiperescolioses ou outros desalinhamentos possíveis de colunas.
2. **Tear e fusão de colunas:** relações de triangulações entre performers, uma trama de passagens entre dois outros pontos. Uma restrição aqui era sempre estar com uma das outras performer no campo de visão e, na iminência de perder alguém de vista, virar para o triângulo.
3. **Fileira Vertebral:** momento em que, de tão perto umas das outras, as performers se fundem em uma fileira de contatos de mãos com coluna. Transitando entre olhos fechados e abertos, elas performaram a disponibilidade de ser afetada e afetar pelo desalinhamento de colunas de umas ou de outras.
4. **Deslocamento e pulverização:** intensificação e particularização dos afetos ao ponto de gerar dispersão pelo ambiente.

Essa primeira configuração foi testada em ambiente externo, no pátio do terreno onde se encontra o Teatro Laboratório da FAP (TELAB). E, a cada encontro, foi se modificando pela relação entre as performers e suas resistências ou reações aos processos de restrição e engajamento, ao ponto do jogo se internalizar mais para a relação entre performers e arquitetura e das etapas serem realizadas em relação ao deslocamento das performers do hall de entrada do TELAB para a porta da entrada lateral.

Quanto ao ponto de partida oferecido pela obra Vinte e Nove, ele ficou persistindo e evoluindo enquanto intenção de causar estranhamento entre público e performers. Uma estranheza na insistência de formar uma coletividade afetada por lógicas internalizadas e capazes de formar novos ambientes.

A dramaturgia da performance pode ser descrita pelo título “Dispositivos Colaterais”. Na filosofia de Foucault, **dispositivo** é uma rede de relações, um conjunto heterogêneo, capaz de englobar discursos e arquiteturas, leis, proposições filosóficas, morais etc. Já o termo **colateral**, designa um acontecimento secundário que está ao lado e numa direção aproximadamente paralela ao primeiro, ou seja, uma resultante não prioritária mas impossível de ser ignorada como parte da relação com a primeira.

Com o entendimento de que os modos de organizar e desorganizar a coluna humana são ações de inscrição do dispositivo arquitetura no mover de viver e mover em sociedade, torna-se possível postular, artisticamente, a performance como dispositivo colateral capaz não só de revelar o primeiro como, também, formar sua própria arquitetura de relações com o público.

REFERÊNCIAS

BUZAN, Tony. **Mapas mentais**. Disponível em: <<http://conceito.de/mapa-mental>>. Acesso em: 20 maio 2012.

BUZAN, Tony. **Mapas mentais**. Rio de Janeiro: Sextante, 2009.

DAMÁSIO, António R. **E o cérebro criou o homem**. Tradução Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

GREINER, Christine. apud LIMA, Daniella. In: LIMA, Daniella et al. (org.). **Gesto: práticas e discursos**. 1 ed. Rio de Janeiro: Cobogô, 2013.

HERCOLES, Rosa. M. **Formas de Comunicação do Corpo – novas cartas sobre dança**. Tese de Doutorado. PUC/SP, 2002.

NEVES, Heloisa. **O mapa [ou] um estudo sobre representações complexas**. Disponível em: <http://www.corpocidade.dan.ufba.br/dobra/02_02_artigo.htm>. Acesso em: 9 out 2012.

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

SETENTA, Jussara. **Do performativo à performatividade e ao fazer-dizer em dança**. Anais do III Simpósio e VI Mostra de Dança da FAP, Curitiba: Faculdade de Artes do Paraná, 2010.

SILVA, Rosemeri R. Mapa de criação: procedimentos e estratégias de criação em dança, a partir da memória de processos revisitados. **Anais do VII Congresso da ABRACE** - Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. Porto Alegre, 2012.

SILVA, Rosemeri R. **UNO mapa de criação**: ações corporalizadas de um corpo propositor num discurso em dança. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (UFBA), Salvador, BA, 2013.

TAYLOR, Mark. Princípios da Percepção. WORKSHOP CORPO EM MOVIMENTO, 1, 26 a 29 de outubro de 2007. **Anais**. Curitiba, PR. Faculdade de Artes do Paraná (FAP).

THOMPSON, Evan. **The mindful body**: embodiment and cognitive science. Lanham/Boulder/New York/London: Rowman & Littlefield, 1996.

VARELA, Francisco et al. **The embodied mind**. Massachusetts: Institute of Technology, 1991.

VARELA, Francisco et al. **L'inscription corporelle de l'esprit**: Sciences cognitives et expérience humaine. Paris: Editions du Seuil, 1993.