

ENTRE PALAVRA E MOVIMENTO: DISPOSITIVOS DE ATIVAÇÃO IMAGINATIVA NA CRIAÇÃO EM DANÇA

Mônica Emilio Cerqueira Pereira¹


Faculdade de Motricidade Humana da Universidade de Lisboa

 DOI: doi.org/10.33871/21750769.2026.22.1.12131

¹ Doutoranda em Motricidade Humana, na especialidade de Dança, pela Faculdade de Motricidade Humana da Universidade de Lisboa (FMH-UL), e investigadora integrada no Instituto de Etnomusicologia – Centro de Estudos em Música e Dança (INET-md). Mestre em Dança pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), pós-graduada em Docência no Ensino Superior e bacharel em Teatro pelo Centro Universitário da Cidade (UniverCidade). Desenvolve investigação no campo das artes performativas, com enfoque nos estudos do corpo, processos de criação, abordagens somáticas e práticas de composição e improvisação em dança.

 monnicaemilio@gmail.com

 lattes.cnpq.br/7032621014528069

 orcid.org/0000-0002-0939-6676

Entre palavra e movimento: dispositivos de ativação imaginativa na criação em Dança

Resumo: Este artigo propõe uma reflexão sobre a palavra como dispositivo de ativação da imaginação nas práticas de criação em Dança. A linguagem é compreendida como acontecimento que mobiliza percepção, imaginação e ação. Situado no encontro entre dança, abordagens somáticas e filosofia, o texto explora a noção de imaginação incorporada, da qual a palavra, em sua expressão verbal ou escrita, emerge como matéria imagética e operador sensível em práticas pedagógicas e artísticas da dança. O argumento desenvolve-se a partir de um recorte de uma investigação guiada pela prática, realizada no âmbito de um mestrado concluído em 2021, reconfigurado no presente artigo à luz de uma rearticulação das relações entre palavra, corpo e imaginação.

Palavras-chave: Movimento; Palavra; Imaginação incorporada; Dispositivos.

Between word and movement: devices for the activation of imagination in dance creation

Abstract: This article proposes a reflection on the word as a device for activating imagination in dance creation practices. Language is understood as an event that mobilizes perception, imagination, and action. Situated at the meeting point of dance, somatic approaches, and philosophy, the text explores the notion of embodied imagination, from which the word, in its verbal or written expression, emerges as imagistic material and a sensitive operator in pedagogical and artistic practices in dance. The argument develops from a practice-led research project conducted within a master's degree completed in 2021, reconfigured in this article in light of a rearticulation of the relationships between word, body, and imagination.

Keywords: Movement; Word; Embodied imagination; Devices.

Entre palabra y movimiento: dispositivos de activación imaginativa en la creación en danza

Resumen: Este artículo propone una reflexión sobre la palabra como dispositivo de activación de la imaginación en las prácticas de creación en danza. El lenguaje se comprende como un acontecimiento que moviliza percepción, imaginación y acción. Situado en el encuentro entre la danza, los enfoques somáticos y la filosofía, el texto explora la noción de imaginación incorporada, a partir de la cual la palabra, en su expresión verbal o escrita, emerge como materia imagética y operador sensible en las prácticas pedagógicas y artísticas de la danza. El argumento se desarrolla a partir de un recorte de una investigación guiada por la práctica, realizada en el marco de una maestría finalizada en 2021, reconfigurada en el presente artículo a la luz de una rearticulación de las relaciones entre palabra, cuerpo y imaginación.

Palabras clave: Movimiento; Palabra; Imaginación incorporada; Dispositivos.

Introdução

Este artigo explora o potencial imagético da palavra enquanto dispositivo de ativação da imaginação nas práticas de dança. Ao serem articuladas, as palavras incidem na experiência do corpo, organizando o movimento e suscitando estados, qualidades e modos de presença. A imaginação é aqui entendida como dimensão constitutiva da corporeidade, na qual o corpo produz imagens não como representações, mas como forças que atravessam e transformam o movimento. No entrelaçamento entre linguagem, corpo e imaginação, a palavra pode ser vista a partir do seu potencial imagético, mobilizando processos criativos no corpo em movimento.

Nesse contexto, os dispositivos técnicos de criação são compreendidos como proposições construídas a partir da palavra e das imagens que ela evoca, orientadas à ativação da imaginação no corpo dançante. Podem ser previamente elaborados ou constituir-se no próprio acontecer do movimento, encontrando especial ressonância em práticas que dialogam com abordagens somáticas, nas quais a dimensão sensível da linguagem e a porosidade do corpo são centrais. A noção de imaginação incorporada sustenta essa perspectiva, ao articular corpo, percepção e ação como elementos indissociáveis do processo criativo.

As reflexões aqui desenvolvidas derivam parcialmente de uma investigação de mestrado² realizada pela autora, no âmbito de uma pesquisa guiada pela prática e de abordagem autoetnográfica, centrada no estudo da influência da imaginação nas qualidades dos movimentos, na relação entre a pessoa que dança e o movimento dançado e nos estados de presença. Nesse estudo, destacou-se a relevância da palavra como dispositivo técnico de criação, atuando como estímulo ao exercício imaginativo. No processo de criação de um experimento cênico, foram realizadas práticas de improvisação e composição coreográfica, nas quais os dispositivos técnicos de criação foram construídos a partir do contato com diferentes materiais e estímulos, bem como de imagens produzidas pelo próprio corpo em movimento e de exercícios de escrita livre.

² Dissertação de mestrado desenvolvida pela autora, intitulada *A imaginação na criação em dança: o corpo poético em atualização*, defendida em 2021, no Programa de Pós-graduação em Dança, da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Essas práticas foram acompanhadas por registros reflexivos sistemáticos, nos quais a experiência do corpo em movimento era tensionada e rearticulada conceitualmente, permitindo a passagem entre vivência sensível e elaboração analítica.

Este texto não tem por objetivo apresentar os resultados da pesquisa de mestrado, mas explorar um de seus eixos temáticos, articulando-o a outras referências teóricas relevantes para o campo da Dança. O artigo organiza-se em três momentos: inicialmente, apresenta-se o referencial teórico que fundamenta a noção de imaginação adotada; em seguida, examina-se o potencial imagético da palavra e alguns de seus usos na Dança; por fim, delineiam-se pistas para a elaboração de dispositivos, a partir da articulação entre aspectos observados na investigação da autora e contribuições de outros autores, evidenciando modos pelos quais palavra, imaginação e corpo se entrelaçam na criação em Dança. Ao longo do texto, algumas reflexões oriundas dessa investigação são retomadas e rearticuladas sob novas perspectivas.

4

Imaginação incorporada: perspectivas teóricas

Este texto parte da compreensão de que a imaginação constitui o corpo em sua totalidade, implicada nas formas de relação do sujeito consigo e com o mundo. Distanciando-se da tradição cartesiana que separa corpo e mente, entende-se o ato de imaginar não como um processo exclusivamente mental, mas como uma atividade complexa e dinâmica que se manifesta e se transforma no próprio corpo em movimento, sendo continuamente atravessada pelas relações que estabelece com o ambiente (Bardet, 2014; Gil, 2001; Pereira, 2021; Ponty, 1999).

Essa perspectiva encontra ressonância na fenomenologia de Merleau-Ponty (1999), para quem o corpo não é apenas objeto no mundo, mas o meio pelo qual a percepção se torna possível, isto é, o próprio sujeito da percepção. O conceito de consciência encarnada proposto pelo filósofo, que compreende a experiência corporal como inseparável da relação com o mundo, com o qual se constitui reciprocamente, mostra-se pertinente para pensar a imaginação como

uma dimensão encarnada ou incorporada, a partir de uma perspectiva de corpo integral e relacional.

José Gil (2001) amplia essa discussão ao compreender a consciência como integrada ao sistema-corpo, de modo que a ação sobre o corpo implica, simultaneamente, uma ação sobre si mesma. O autor propõe que o movimento dançado pode produzir um estado de “consciência não reflexiva”, no qual o corpo não se reduz a um funcionamento mecânico ou puramente biológico, mas se constitui como campo de intensidades. Nesse sentido, a imaginação pode ser compreendida como uma dimensão incorporada que não se limita a esfera racional, mas se realiza nas dinâmicas sensório-motoras do movimento, em que percepção, ação e atenção se implicam mutuamente.

No campo das somáticas, essa compreensão do corpo como sistema integrado e relacional encontra desdobramentos em diferentes abordagens que enfatizam a inseparabilidade entre percepção, consciência e movimento. Entre elas, destaca-se a proposta de Bonnie Bainbridge Cohen (2015), que, por meio do Body-Mind Centering (BMC), compreende a consciência como distribuída nos diferentes sistemas do corpo: esquelético, muscular, nervoso, endócrino, circulatório, visceral, sensorial e energético. Nessa perspectiva, a experiência emerge das relações dinâmicas, fazendo do corpo um permanente processo de elaboração sensível e cognitiva em relação com o mundo. Assim, a consciência não se separa do corpo, mas se constitui no próprio ato de sentir, perceber e agir.

Quando situada no contexto da dança, e, mais especificamente, no âmbito desta reflexão, a perspectiva de Cohen reforça a compreensão da imaginação como instância operativa do próprio movimento, e, conforme propõe José Gil, integrada à espessura sensório-motora do corpo dançante, articulando, simultaneamente, as dimensões abstratas e materiais do corpo em ação. Trata-se de um processo perceptivo que se constitui no próprio agir corporal, atravessada pelas dinâmicas relacionais com o ambiente e com os elementos que o compõem.

Sob essa ótica, podemos repensar o significado de produzir imagens, como sugere o artista britânico Julyen Hamilton (Bardet, 2014), compreendendo o imaginar como algo inscrito no próprio tecido da percepção, não como abstração, mas como dimensão tangível e concreta. No diálogo com Hamilton, Bardet, com base em Henri Bergson, observa que a distinção entre percepção e imaginação não se dá por uma diferença de natureza, mas por diferentes graus de intensidade dentro de um mesmo processo sensível. Assim, perceber e imaginar deixam de ser operações distintas e passam a constituir modos contínuos de um mesmo acontecimento corporal. Isso é especialmente evidente nos contextos de improvisação, nos quais a indeterminação entre ambos se torna produtiva para o movimento. Nesse horizonte, Bardet afirma: “A percepção como movimento já imaginário, tal é o caminho que se esboça aqui, caminho escarpado” (Bardet, 2014, p. 234).

Assim, a criação de imagens nos corpos deixa de ser entendida como representação mental desvinculada da ação, passando a ser concebida como uma força que emerge no entrelaçamento entre perceber e mover. Se perceber e agir não se distinguem, e toda percepção já é ação, sendo também movimento imaginário, conforme propõe Marie Bardet (2014), as imagens produzidas nos corpos podem ser compreendidas como formas de percepção/ação (Pereira, 2021). A pesquisadora Adriana Bittencourt (2012) contribui para esse entendimento ao afirmar: “As imagens emergem como modos de sua própria percepção. Imagem no corpo é sempre uma ação que desliza pela instabilidade dos ajustes que enfrenta para se tornar uma presentidade” (p. 13). Em entrevista, Hamilton aproxima-se dessa ideia quando expressa: “A ação leva à imaginação e a imaginação leva à ação. E, na verdade, tenho pouca ideia de qual virá primeiro” (Rais, Eliášová & Le Quesne, 2023, p. 201).³

A imaginação emerge nos corpos para além do domínio consciente, manifestando-se de modo imprevisível e pré-reflexivo, sem se restringir a um ato deliberado. Compreende um campo dinâmico de criação e atualização de imagens no e pelo corpo. O corpo experiencia as imagens como virtualidades/atualidades (Bardet, 2014; Gil, 2001; Pereira, 2021). Entende-se,

³ “Action leads to imagery and images lead to action. And really, I have little idea which might come first” (tradução livre).

portanto, que as imagens geradas nos corpos não se limitam à visualização, mas podem ser vivenciadas como sensações, fluxos de energia, pensamentos, memórias e estados afetivos. No corpo dançante, o imaginário não é simplesmente convocado, mas também se impõe, desloca e reconfigura o movimento, instaurando variações que escapam ao controle estrito do sujeito.

A palavra como potência imagética no corpo dançante

Diante da amplitude da articulação entre palavra e corpo em sua dimensão imagética, esta seção aborda alguns de seus desdobramentos em termos de função e aplicabilidade. Em práticas sensíveis, cuidadosas e criteriosas, muitas vezes influenciadas por abordagens somáticas, observa-se que a palavra pode ultrapassar a mera transmissão de informações, passando a atuar na corporeidade ao acionar novas camadas perceptivas e influenciar o corpo em movimento quando trabalhada como imagem dinâmica. Nesse diálogo entre dança e práticas somáticas abre-se um caminho de aprofundamento da consciência corporal, que pode potencializar a criatividade, ampliar os modos de atenção e favorecer a singularidade do mover (Batson; Wilson, 2014; Eddy, 2018).

As imagens dinâmicas, também conhecidas como imagens verbais, códigos somáticos ou imagens somático-performativas, podem surgir intuitivamente durante as atividades, ser pré-definidas pelos condutores ou constituir um repertório de linguagem por eles adquirido, pertencente as referências metodológicas utilizadas. Apresentam-se como diferentes tipos de imagens, fisiológicas, sensoriais, metafóricas, entre outras, isoladas ou combinadas, enriquecendo a prática da dança, desde que ajustadas aos objetivos da proposição em questão (Franklin, 2014; Evans, 2022). Essa abordagem exige escuta e sensibilidade na condução e na vivência do movimento, constituindo um desafio para artistas e docentes (Emond, 2015).

Franklin (2014) destaca a relevância das imagens básicas de movimento, relacionadas a aspectos como fluxo, conexão, unidade, respiração e liberdade. Tais imagens mobilizam, por exemplo, a percepção do corpo em

expansão, semelhante a um balão, ou da coluna como uma estrutura flexível e articulada. Quando praticadas, passam a sustentar uma percepção que atravessa o corpo como um todo, favorecendo uma consciência ampliada — perspectiva que dialoga com a noção de “consciência não reflexiva” apresentada por Gil (2001). Não se trata de um recurso abstrato ou meramente intelectual, mas de um processo de incorporação sensível que exige identificação com a imagem no momento presente. Assim, Franklin defende que o desenvolvimento de um repertório pessoal de imagens é fundamental para quem dança, pois possibilita acessar estados de movimento mais integrados, evitando uma relação distanciada ou excessivamente observadora de si.

Em sua abordagem, o autor compreende que essas imagens não operam como metáforas abstratas, mas como apoios sensíveis que modulam a percepção e a ação, incidindo sobre o corpo em relação ao peso, ao alinhamento e às forças que o atravessam. Constituem-se como modos de acesso à experiência do movimento, nos quais a imaginação participa diretamente da organização corporal.

8

Segundo Franklin (2014), a potência dessas imagens depende da sua capacidade de se ajustarem à vivência do praticante, sendo mais efetivas quando são vívidas, sensorialmente ricas e significativas em relação à percepção corporal. Nessa mesma direção, Evans (2022), no âmbito do Sistema Laban/Bartenieff de Movimento, destaca que a articulação entre imagens literais, fisiológicas e anatômicas, e imagens metafóricas pode enriquecer a prática em dança, desde que sua utilização seja adequada aos diferentes contextos de aprendizagem. Logo, neste tipo de trabalho, a complexidade e o nível de ativação das imagens devem ser ajustados ao contexto da prática, respeitando as condições em que o movimento se realiza. Compreende-se que a relação do praticante com esse tipo de abordagem é singular, implicando diferentes níveis de afinidade com a proposta.

Evidencia-se o campo sutil que se constitui no trabalho com as palavras e as imagens que elas evocam, no qual diferentes camadas da corporeidade são mobilizadas pela interligação entre linguagem, percepção e movimento. Nas diferentes formas em se apresenta, para além da oralidade e do vínculo à ação

de um condutor na prática, a palavra, com seu potencial imagético, aciona uma rede de associações no corpo dançante que ultrapassa o plano semântico, implicando o sujeito em sua integralidade.

Assim, artistas e docentes são convidados a desenvolver uma escuta ampliada, tanto de si quanto do outro, atenta às reverberações das diferentes imagens nos corpos e suas respostas singulares em distintas propostas práticas, incluindo, por exemplo, abordagens guiadas por técnicas codificadas ou voltadas à improvisação. A escolha das palavras/imagens vincula-se ao acompanhamento atento dos processos que delas decorrem. Essa perspectiva desloca o foco da execução formal para um processo de investigação sensível, no qual a imaginação é reconhecida como elemento estruturante da prática. Tal processo é sustentado pelo interesse pelo mover como descoberta e pelo frescor do movimento enquanto acontecimento em contínua renovação.

Nos processos de criação em dança, presentes tanto em contextos pedagógicos quanto artísticos, a articulação de imagens nos corpos, em sua fluidez e dinamismo, não ocorre apenas sob a influência de estímulos verbais, mas em meio a múltiplas interações visuais, táteis e auditivas, frequentemente em diálogo com outras linguagens artísticas, como a literatura, a música e as artes visuais. Entre os diversos elementos que colaboram no desenvolvimento de processos criativos, a palavra pode emergir no exercício da escrita, da audição, da leitura e da fala, mobilizando o corpo em ação.

Com base no estudo desenvolvido por Pereira (2021), inserido em uma abordagem sensível da prática em dança e sustentado por princípios oriundos de perspectivas somáticas, propõe-se a compreensão de dispositivos técnicos como proposições que atuam na ativação da imaginação em movimento. Veiculados pela fala de uma pessoa facilitadora ou pela leitura prévia de quem se propõe a explorar a movimentação corporal, esses dispositivos funcionam simultaneamente na mobilização da imaginação e como pontos de ancoragem no corpo dançante, isto é, referências internas que orientam a atenção em meio aos fluxos imagéticos, favorecendo uma percepção mais refinada do próprio mover.

A partir deles, torna-se possível que bailarinos e bailarinas se aventurem em uma exploração mais livre da capacidade imagética do corpo, aprofundando a conexão consigo, com os outros e com o ambiente, sem perder o eixo de referência do processo exploratório. Com isso, há sempre um ponto de partida, expresso em imagens norteadoras do trabalho. Trata-se de um processo que envolve a criação e a transformação contínua de imagens no corpo. Assim, o retorno a um mesmo dispositivo, seja durante uma exploração corporal ou em investigações posteriores, possibilita a emergência de novas camadas imagéticas, que se constituem a cada reativação da experiência (Pereira, 2021).

Ainda no estudo mencionado, esse aspecto mostra-se igualmente relevante, não apenas no âmbito da improvisação e da livre exploração dos movimentos, mas também em processos de composição e na construção de escritas fixas de movimento. Nesses diferentes contextos, a utilização desses dispositivos pode revelar novos modos de escuta e leitura do movimento. Abrem-se, assim, perspectivas mais finas e detalhadas sobre as variações nas qualidades de movimento e sobre os esforços mobilizados, tomando como referência, por exemplo, o sistema de Rudolf Laban, utilizado na investigação da autora.

Adicionalmente, uma vez que a capacidade imaginativa é continuamente ativada, atualizando imagens nos corpos, podem emergir ganhos perceptivos na relação entre espontaneidade e estrutura, especialmente quando diferentes dispositivos são aplicados sobre uma mesma estrutura de movimento. Nesse sentido, propõe-se a seguinte provocação: o que se altera nos níveis microperceptivo e macroperceptivo do movimento, tanto em suas dimensões visíveis quanto invisíveis? E de que modo esse tipo de enfoque vivencial reverbera nos processos de composição em dança? Inspirando-se em Jerzy Grotowski (2007), pode-se compreender uma estrutura fixa de movimentos como um espaço de liberdade, no qual as dimensões ficcionais e materiais do corpo são experienciadas em diferentes níveis perceptivos.

Entre as formas assumidas por esses dispositivos, a metáfora ocupa lugar de destaque. Segundo George Lakoff e Mark Johnson (1980), a metáfora não é apenas um recurso linguístico, mas um mecanismo central da cognição

humana, enraizado na experiência corporal e sensório-motora. Na dança, entende-se que as metáforas operam como forças de reconfiguração da vivência corporal, pois, ao proporem associações não meramente descritivas, abrem-se ao inesperado, no qual se desdobram novas imagens e possibilidades de movimento.

De forma semelhante, os questionamentos na dança, a exemplo do método desenvolvido pela coreógrafa alemã Pina Bausch, são igualmente potentes. Como provocações linguísticas feitas a seus bailarinos com o intuito de gerar movimentos através de improvisação, as perguntas atuam como disparadores de dinâmicas corporais, afetivas e imaginativas, mobilizando memórias e refletindo modos de se relacionarem com o mundo. Entre as perguntas que Bausch dirigia aos seus bailarinos, encontram-se: “O que fazes quando te sentes atrapalhado? Tens medo de quê?” (Tavares, 2021, p. 273 - 275) ou “Que reações tem quando alguém faz planos a seu respeito?” (Gil, 2001, p. 221). E instruções como: “aqui tem um urso, agora têm que o fazer rir!” (Tavares, 2021, p. 275).

11

Assim, os “músculos imaginativos” são convidados a criar, instigados pela fusão “entre músculos, pensamento e verbo [...] músculos que agem de acordo com a criatividade verbal de perguntas e observações” (Tavares, 2021, p. 276). O autor sugere ainda que, no método de Pina Bausch, configura-se um processo circular no qual uma linguagem potente mobiliza o movimento, que, por sua vez, desencadeia novas perguntas. Logo, “movimentos imaginativos dão origem a linguagem imaginativa” (*Ibidem*, p. 274).

É possível supor que o caráter inusitado das provocações de Bausch funcionem como portas de entrada para a produção de metáforas no próprio corpo dançante, experienciadas enquanto ação poética do mover, em diálogo com o que Tavares (2021) sugere: a multiplicação de possibilidades de verdade e, conseqüentemente, de visões de mundo. Afinal, para o autor, uma escassez de imagens na mente corresponde a uma pobreza de significações, o que se traduz numa redução da linguagem e da própria vivência de mundo. Nesse sentido, Tavares propõe a ideia de “musculaturas opostas” entre realidade e imaginação, nas quais a realidade perde sua força de definição última frente à

potência imaginativa, afirmando: “Uma *imaginação musculada* impede que a realidade diga *a última palavra*, impede que a realidade defina. *Eu tenho ainda algo a dizer*” (*Ibidem*, p. 392).

Desta forma, os dispositivos, conforme entendidos neste texto, constituem uma oportunidade de mobilização desses “músculos imaginativos”, nos quais o processo dinâmico de criação de imagens metafóricas corporificadas contribui para a experiência do corpo em movimento na dança, como manifestação do seu dizer-mover-imaginar.

Dispositivos na criação em dança: pistas para sua elaboração

A literatura universal, e em especial a poesia, oferece um material rico que atravessa o trabalho de artistas de diferentes campos, como a dança, instaurando um diálogo produtivo entre formas de expressão artística e favorecendo processos criativos. A linguagem poética, ao tensionar e deslocar os modos habituais de significação, abre passagens para outras formas de perceber e experienciar o mundo.

Esse tipo de material, frequentemente presente nas práticas de dança sob a forma de fragmentos de textos ou frases selecionadas, é compreendido aqui como um dispositivo particularmente fértil e inspirador. Tais materiais podem também favorecer a criação de proposições próprias, ajustadas às especificidades de cada processo. A elaboração de um dispositivo não depende necessariamente de uma obra literária como referência, podendo emergir da própria exploração corporal, seja a partir da observação e colaboração entre participantes, seja a partir da vivência do corpo em movimento.

No processo investigativo de Pereira (2021), além da literatura, observa-se também a mobilização de diferentes materiais, como esculturas, fotografias e filmes, que, em articulação com a experiência corporal, favoreceram a construção de frases concebidas como dispositivos de criação. Entre os dispositivos elaborados nesse contexto, destaca-se aquele desenvolvido a partir

de uma fotografia da escultura *Clotho*, de Camille Claudel. Com base na descrição escrita dessa imagem fotográfica e da improvisação corporal realizada sobre ela, a autora criou o seguinte dispositivo: “Os cabelos crescem, pesados, continuamente, como troncos retorcidos e raízes que desejam penetrar a terra, tornar-se terra; o corpo frágil transita entre resistir e ceder ao chamado da terra” (Pereira, 2021, p. 136).

Em alguns casos, a vivência do corpo em ação pode suscitar a necessidade de registrar a experiência por meio da escrita, traduzindo em palavras as imagens vividas. Esses registros, assim como materiais previamente lidos ou lembrados, podem ser mobilizados posteriormente como dispositivos de trabalho em práticas de improvisação, nem sempre como proposições verbais em ação, mas como imagens reativadas ou atualizadas no corpo em movimento.

Para intérpretes-criadores, coreógrafos, professores, facilitadores de práticas corporais que consideram a criação de dispositivos como parte relevante de suas práticas, é importante reconhecer que se trata de um trabalho cuidadoso com as palavras. Trata-se de uma relação sensível com o processo de elaboração, vinculada ao corpo em ação, a partir da auto-observação nos processos individuais e observação atenta do grupo, quando houver. Entende-se que os dispositivos devem abrir possibilidades, e não as restringir: constituem convites à imaginação em ação.

Muitas dessas proposições emergem de forma intuitiva, inclusive no decorrer das explorações e interações corporais. Ainda assim, cabe considerar que nem sempre tais formulações se revelam suficientemente estimulantes. Um dispositivo pode, por exemplo, gerar estados nem sempre desejados, como repulsa ou uma atitude ensimesmada de contemplação de paisagens mentais, reduzindo a disponibilidade para a entrega às possibilidades do corpo em movimento. Ainda que existam objetivos previamente definidos que orientem práticas de criação do corpo em movimento, é importante considerar que a proposta aqui apresentada envolve a imprevisibilidade e o reconhecimento das singularidades corporais.

Sem desconsiderar o que pode surgir de forma espontânea e intuitiva, considera-se que dispositivos elaborados previamente e ajustados a cada processo tendem a contribuir de maneira mais consistente para a prática. Esse cuidado pode, inclusive, favorecer a criação de novos dispositivos ao longo da exploração corporal. Um dispositivo construído previamente pode funcionar como gatilho para outros, que se desdobram a partir da própria resposta do corpo ao que foi proposto. É o caso, por exemplo, de facilitadores que, como testemunhas do processo, introduzem contribuições verbais no decorrer das explorações. Do mesmo modo, artistas que trabalham individualmente podem, ao utilizar dispositivos previamente elaborados gerar novas proposições a partir do que já foi explorado no corpo, abrindo caminho para outras possibilidades de investigação.

Um dispositivo, dentro desse horizonte de investigação, pode ser compreendido como uma ferramenta de ativação da “imaginação musculada” conforme propõe Tavares (2021), no qual o corpo terá sempre ainda algo a dizer; por sua vez, sustenta-se aqui que esse dizer estará, sobretudo, inscrito no movimento. Do mesmo modo, o próprio ato de elaboração de um dispositivo pode ser entendido como um exercício dessa “musculatura imaginativa”. Ao considerar a relação entre linguagem, imagem e corpo, uma questão permanece: o que pode mobilizar essa fala do corpo, essa imaginação em movimento na dança? Embora isso represente um território amplo e complexo de investigação, abre-se aqui uma pequena fresta para apontar alguns aspectos que podem auxiliar, inicialmente, a elaboração de um dispositivo.

Conforme o pensamento de Tavares (2021), as palavras atuam diretamente sobre o corpo, interferindo no interior do organismo ao modificar e deslocar sensações. No entanto, esse efeito não está nas palavras em si, como se cada uma tivesse um valor fixo ou um poder próprio de provocar determinadas emoções. Ao contrário, ele surge da relação entre linguagem e situação. Assim, é a experiência humana concreta que confere às palavras sua carga e intensidade emocional, fazendo com que termos aparentemente neutros se tornem capazes de produzir diferentes sensações.

Nos corpos em dança, observa-se com frequência que, pela própria disponibilidade do indivíduo à exploração criativa, até mesmo palavras isoladas podem ultrapassar sua aparente neutralidade. Isso ocorre porque, na relação que se estabelece com elas, abrem-se possibilidades de associação e produção de sentido, sustentadas por memórias, interações com o ambiente e referências que atravessam esferas individuais e coletivas. Nessas circunstâncias de exploração corporal, bem como na capacidade do indivíduo de imaginar situações, a palavra passa a operar como disparador de imagens e sentidos em movimento. Nessa direção, Pereira (2021) compreende que uma imagem se dinamiza no corpo a partir das possibilidades de ação que nela se percebem.

Os verbos constituem importantes aliados no trabalho em dança, ao operarem como vetores de ação e organização do movimento. Desde as proposições de Rudolf Laban em seu sistema de movimento, no qual são empregados para nomear as oito ações básicas de esforço (torcer, pressionar, chicotear ou talhar, socar, flutuar, deslizar e pontuar), até práticas de teatro físico e diferentes abordagens do treinamento teatral, observa-se sua presença como elemento estruturante. No corpo dançante, os verbos referem-se tanto à ação realizada pelo corpo quanto àquela exercida sobre ele.

Os substantivos, quando tomados isoladamente, podem funcionar como imagens úteis ao trabalho corporal; no entanto, ao se articularem com os verbos, potencializam-se. Nesse sentido, entende-se que, em um dispositivo, os verbos contribuem para ativar essas imagens e colocá-las em movimento no corpo e através dele, especialmente quando o corpo aparece implicado na ação.

Com a sugestão imagética proposta pelo coreógrafo e bailarino Ohad Naharin em suas práticas, *Imagine lava running through your body, and the lava is making you move* (Foutier, 2021, p. 11), supõe-se que somente imaginar a lava que tem um movimento próprio ativado pelo calor seria, um estímulo ao movimento corporal e ao campo sensorial. Mas, certamente, ao sugerir que a lava está correndo pelo corpo, o coreógrafo convida o corpo a participar ativamente dessa imagem. É, portanto, afetado pela imagem/sensação da lava agindo sobre o seu corpo.

Com Pereira (2021) verifica-se que um dispositivo que propõe uma ação no tempo presente facilita a atividade imagética associada ao movimento. Pode-se supor, ainda, que o uso de adjetivos e advérbios amplia as possibilidades de ativação das sensações, sobretudo quando se busca direcionar a prática para um caminho mais específico, ainda que atravessado por percursos imprevisíveis que emergem na vivência com os dispositivos.

Os apontamentos aqui apresentados não pretendem indicar uma fórmula para a criação de dispositivos, mas ressaltar o valor das palavras como possíveis agentes estimuladores do “músculo imaginativo”, configurando uma abertura ao desconhecido. Longe de certezas e de resultados calculados, delineia-se um caminho de errância para quem se coloca em movimento, tanto na exploração do corpo quanto na escolha das palavras capazes de potencializar a experiência movente e imaginativa. Como sugere Tavares (2021, p. 176),

O errar, no sentido de errância — passeio sem destino —, essa tentativa de um indivíduo se perder para encontrar depois um caminho não comum, essa procura do erro, do não acertar no previsível é, então, a procura de uma nova experiência, de um novo perigo, de uma nova frase.

Perder-se, assim, torna-se também um modo de investigar a linguagem e o próprio corpo. Nesse percurso, permanece como provocação para as práticas de dança: de que modo criar dispositivos que se mantenham abertos, como convites à imaginação em ação no corpo dançante? E que possibilidades podem emergir quando se permite à imaginação conduzir o corpo por territórios ainda não nomeados?

Conclusão

Ao longo deste artigo, buscou-se refletir sobre a criação de dispositivos em dança voltados à ativação do potencial imagético dos corpos. Tomou-se como base a compreensão dessas proposições como construções que emergem da palavra e das imagens que ela evoca, direcionadas à mobilização da imaginação no corpo dançante. Considerou-se, ainda, que tais proposições

podem estar presentes nas práticas de dança tanto em elaborações prévias quanto em processos que se constituem no próprio acontecer do movimento.

Foram articuladas a noção de imaginação incorporada, as relações entre palavra, imagem, percepção e ação, bem como os modos pelos quais sugestões imagéticas se dão a ver e se constituem na vivência da dança, especialmente em abordagens que dialogam com perspectivas somáticas. Nesse percurso, destacaram-se pistas para a elaboração dessas proposições, evidenciando o papel das palavras como operadores sensíveis na constituição dessas experiências. Diante da amplitude do tema e da multiplicidade de aspectos que o atravessam, este texto se configura como um recorte reflexivo inicial, aberto a desdobramentos e aprofundamentos futuros.

Compreender o dispositivo como espaço de experimentação, no qual corpo, linguagem e imaginação se articulam em constante devir, mostra-se relevante para os campos pedagógico e artístico da dança, na medida em que incentiva práticas mais atentas à dimensão sensível da linguagem e à abertura de modos imaginativos de habitar o corpo e o movimento. A criação de dispositivos pode configurar-se como um ato criativo, poético e reflexivo sobre a própria prática. Ao elaborar proposições a partir da palavra, torna-se possível tocar ou aproximar-se de dimensões da experiência que nem sempre se apresentam de forma visível, mas que participam ativamente da constituição do corpo dançante. Estar aberto a esse tipo de prática pode favorecer o surgimento de novas perspectivas metodológicas para a criação e o ensino da dança e, ao mesmo tempo, a emergência de outros modos de perceber a si, de relacionar-se com os outros e de sensibilizar-se para os entrelaçamentos entre arte e vida.

REFERÊNCIAS

BARDET, Marie. **A filosofia da dança**: um encontro entre dança e filosofia. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

BATSON, Glenna; WILSON, Margaret. **Body and mind in motion**: dance and neuroscience in conversation. Bristol: Intellect, 2014.

BITTENCOURT, André. **Imagens como acontecimentos**: dispositivos do corpo, dispositivos da dança. Salvador: EDUFBA, 2012.

COHEN, Bonnie Bainbridge. **Sentir, perceber e agir**: educação somática pelo método Body-Mind Centering. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2015.

EDDY, Martha. Uma breve história das práticas somáticas e da dança: desenvolvimento histórico do campo da educação somática e suas relações com a dança. **Repertório** [on-line]. 2018, vol. 21, n. 31, p. 25-61. Disponível em: <<https://periodicos.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/28997>> Acesso em: 26 mai. 2021.

EMOND, Geneviève. **Enseigner avec son corps**: étude exploratoire sur le corps vécu d'enseignants en formation initiale. 2015. Dissertação (Mestrado) – Université du Québec à Montréal, Montréal, 2015.

EVANS, Bill. Teaching what you want to learn: a guidebook for dance and movement teachers. London, **Routledge**, 2022.p. 234. eBook ISBN 9781003290209. Disponível em: <<https://doi.org/10.4324/9781003290209>>. Acesso em: 23 jul. 2024.

FOUTIER, Anne P. The phenomenology of the body schema and contemporary dance practice: the example of “Gaga”. **Journal of Aesthetics and Phenomenology**, v. 8, n. 1, p. 1-20, 2021. Disponível em: <<https://doi.org/10.1080/20539320.2022.2052618>>. Acesso em: 15 mai. 2024.

FRANKLIN, Eric N. **Dance imagery for technique and performance**. 2. ed. Champaign: Human Kinetics, 2014.

GIL, José. **Movimento total**: o corpo e a dança. Lisboa: Relógio D'Água, 2001.

GROTOWSKI, Jerzy; FLASZEN, Ludwik. **O teatro laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969**. São Paulo: Perspectiva; SESC; Fondazione Pontedera Teatro, 2007.

LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. **Metaphors we live by**. Chicago: University of Chicago Press, 1980.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

PEREIRA, Mônica E. C. **A imaginação na criação em dança**: o corpo poético em atualização. 2021. 98 f. Dissertação (Mestrado em Dança) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

RAIS, Mish, ELIÁSOVÁ, Mirka, LE QUESNE, Lizzy (2023). Improvisation as practicing trust: Interview with Julyen Hamilton. Entrevista com Julyen Hamilton. **Theatralia**, 26(2), 197-203. ISSN: 2336-4548. Disponível em: <<https://doi.org/10.5817/TY2023-2-12>> Acesso em: 13 jul. 2024.

TAVARES, Gonçalo M. **Atlas do corpo e da imaginação**. Alfragide: Editorial Caminho, 2013.

Recebido: 01/05/2025

Aceito: 21/05/2026