

ENTRE VISTAS: UM OLHAR PARA A PERMEABILIDADE DAS EXPERIÊNCIAS EM DANÇA

Patricia Zarske Alves¹
Ms. Gladis Trdapalli²

RESUMO

Este texto pretende lançar discussões inerentes ao processo de criação sintetizado temporária e provisoriamente como *Entre Vistas*³ que é uma pesquisa de caráter teórico-prático em Dança. Emerge como tentativa de aproximação com as ideias de Setenta (2008), Greiner (2005) e Katz (2005), a partir de um olhar para a permeabilidade das experiências em dança: visto que a dança é o pensamento do corpo e nossas escolhas pessoais se tornam tangíveis enquanto dançamos, como se daria esse processo em um caráter inverso? Como a dança nos modifica? Como as questões que elaboramos artisticamente aparecem e são traduzidas em atitudes e escolhas pessoais? Qual a ponte entre o sujeito e seu fazer artístico? O que de pessoal o corpo conta e dá a ver enquanto se move e cria sua dança? Como o nosso discurso vira ação em dança e constrói um novo discurso que por sua vez possibilita um novo jeito de dançar?

PALAVRAS-CHAVE: Modo operacional; permeabilidade; particularidade; fazer-dizer.

ABSTRACT

This text intends to launch discussions related to the process of creating synthesized temporary and provisional *Between Views* which is a survey of a theoretical - practical in Dance. Emerges as an attempt to get closer to the ideas of the Setenta (2008), Greiner (2005) and Katz (2005), a look at the permeability of experience in dance : dance is seen that the thought of the body and our personal choices become tangible while dancing, as if this process would reverse in a character ?As the dance changes us? As the issues elaborated artistic appear and are translated into attitudes and personal choices? What is the bridge between the subject and his artistic? What personal account and gives the body to do as it moves and creates their dance? As our speech becomes action in dance and build a new discourse which in turn enables a new way of dancing?

¹ Integrou o Programa de Iniciação Artística e Cultural – PIAC da Faculdade de Artes do Paraná, com subsídios da Fundação Araucária e a faz parte do processo de conclusão de curso na disciplina de Composição Coreográfica II. E-mail: patizarske@gmail.com.

² Orientadora Prof^a Mestre do curso de Dança da Faculdade de Artes do Paraná – FAP, integrante da Entre tantas Conexão em dança.

KEYWORDS: Operational mode; permeability; particularity; make-say.

A DANÇA COMO PENSAMENTO DO CORPO, O CORPO COMO POSICIONAMENTO NO MUNDO

Este artigo apresenta um caminho para a discussão de questões e percepções inerentes ao processo de criação do trabalho *Entre vistas*, que integrou o Programa de Iniciação Artística e Cultural – PIAC da Faculdade de Artes do Paraná e foi objeto de estudo da disciplina de Composição Coreográfica II, do 4º ano do curso de Dança. Contempla um caráter teórico-prático e propõe além deste texto, uma configuração artística como modo de dar a ver as discussões problematizadas. Todavia, a proposição de organização deste texto contempla a articulação entre o processo artístico experiência do e referenciais teóricos da dança.

Esteve à deriva nessa pesquisa a pretensão de olhar para a permeabilidade das experiências de cada um, na formação de sua singularidade e particularidade, compreendendo o estar no mundo como um jeito de se relacionar e trocar com ele. Um processo sem fim, no qual essas experiências compõem infinitas possibilidades de ser, permeando-se e resultando em um percurso de vida. Partindo dessa perspectiva, compreender como podemos reconhecer no corpo enquanto dança, esse discurso particular, que articula um modo de operar e de ser/estar no mundo, em um processo sistêmico⁴, se deixando ser permeado por outras vivências em diferentes contextos, num olhar para as sutilezas que emergem desse modo operacional e o quanto é possível reconhecer propriedades recorrentes, na medida em que se desdobram.

Toda dança resulta do modo particular de um corpo organizar, com movimentos, o seu conjunto de referências informativas (biológicas e

⁴ A noção de processo sistêmico aqui é entendida do conceito de Sistema. Avenir Uyemov, segundo Jorge de Albuquerque Vieira, conceitua Sistema a partir da ideia que "um agregado de "m" coisas é um sistema quando, por definição, desenvolve-se um conjunto de relações entre os elementos dos agregados, de tal forma que venham partilhar propriedades" (VIEIRA, 2006, p. 88). Jorge de Albuquerque Vieira é astrofísico, professor de Ciências da Informação no programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e semiótica da PUC/ SP.

culturais). Do mesmo modo, o contexto cultura corresponde ao ambiente do corpo, no sentido de que o conjunto de informações que caracterizam os modos de pensar e operar vigentes na sociedade em que está inserido, delineiam seu campo particular de possibilidades interativas (BRITTO, 2008, p.72).

Para esse estudo, considera-se que o corpo enquanto dança dialoga com informações relacionadas não somente às suas peculiaridades, como personalidade, vocabulário corporal adquirido nas vivências em dança, estado emocional, anseios e questionamentos, mas também uma dose de fatores de caráter macro, por uma organização maior em que esse corpo se insere e interage, como por exemplo, os fatores sociais, morais, econômicos e políticos da sociedade.

Corpo e ambiente encontram-se implicados e as informações e experiências vivenciadas se transformam em corpo. O corpo vai se aprontando num processo co-evolutivo de fluxo constante e num fazer no presente, construído através do uso de metáforas pelo corpo. Trata-se de um corpo-sempre-verbo-no-presente (SETENTA, 2008, p.24).

Em sua fala, Setenta (2008) discute dança e a performatividade do corpo a partir de uma perspectiva em que as informações do ambiente não apenas atravessam o corpo, mas tornam-se corpo em um processo de agenciamento, como referência à teoria corpo mídia proposta por Helena Katz e Christine Greiner.

O corpo não é um meio por onde a informação simplesmente passa, pois toda informação que chega entra em negociação com as que já estão. O corpo é o resultado desses cruzamentos, e não um lugar onde as informações são apenas abrigadas. É com esta noção de mídia de si mesmo que o corpo mídia lida, e não com a ideia de mídia pensada como veículo de transmissão. A mídia à qual o corpo mídia se refere diz respeito ao processo evolutivo de selecionar informações que vão constituindo o corpo. A informação se transmite em processo de contaminação (GREINER; KATZ, 2005, p.131).

Portanto, a dança pautada em uma relação de corpo-mente indissociáveis, é o pensamento do corpo, somos aquilo que dançamos e dançamos aquilo que somos. O sujeito é resultado das escolhas que faz, das tomadas de consciência que emergem de suas reflexões, e isto esta intrinsecamente ligado a forma como o corpo se organiza em seu cotidiano e conseqüentemente em sua dança. Bertherat (1977) diz que o corpo em seu estado lúcido toma iniciativas e que “[...] ao tomar consciência do corpo, damos-lhe a ocasião de comandar a vida (BERTHERAT, 1977, p. 107, grifo do autor)”. No olhar para percepção do corpo, a

consciência amadurece ganhando voz e repertório, o corpo ganha vez. Nessa linha de pensamento é possível dialogar com Katz (2005), que ao tratar o corpo na dança enfatiza que

[...] o que singulariza a dança é o fato dela ser o pensamento do corpo. Quando o corpo pensa, isto é, quando o corpo organiza o seu movimento com um tipo de organização semelhante ao que promove o surgimento dos nossos pensamentos, então ele dança. Pensamento entendido como o jeito que o movimento encontrou para se apresentar. Ou seja, apenas em alguns movimentos que o corpo realiza sucede o mesmo que quando o corpo está pensando (KATZ, 2005, p.).

Setenta (2008) ao aprofundar a discussão da dança enquanto pensamento do corpo, enfatiza a importância de entendê-la como uma arte dizível, em que o corpo cria um jeito de se mover do qual emerge um modo de dizer aquilo que quer ser dito, na medida em que “a organização da dança em um corpo pode ser tratada como sendo uma espécie de fala desse corpo”, dessa forma, o modo como essa fala é produzida

Se distingue 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. Essa modalidade de fala será aqui denominada de fazer-dizer (SETENTA, 2008, p.17).

Desse modo, para discutir como essas questões são problematizadas, foi escolhido o viés da dança contemporânea, entendida como um modo de vida, como um jeito de pensar o mundo que transcende os momentos específicos de aulas/vivências em dança. Esse modo de entendê-la contempla um pensamento no qual “a dança contemporânea se organiza à semelhança de uma operação metalinguística, na medida em que transfere a cada ato compositivo os papéis de gerador e gerenciador das suas próprias regras de estruturação” Segundo Britto (2008, p.15), apresenta uma lógica de relação entre corpo e mundo sem hierarquia, na medida em que sua configuração é pessoal e não está submetida à parâmetros programáticos.

Essas vivências/aulas de dança contemporânea contemplam um ambiente em que questões são propostas e que existem diversas maneiras de serem experimentadas pelo corpo enquanto dança. Sendo assim, proporcionam a

problematização de questões, instigando a busca por diferentes jeitos de solucionar o que está estabelecido como tema de pesquisa.

A ação continuada de investigar, de testar idéias/movimentos, constrói uma dança como pensamento do corpo que experimenta a operação investigativa. Um tipo de dança que se organiza em atos interrogativos, pois ocorre através do exercício de perguntas, emerge e é irrigada permanentemente por dúvidas e problemas, e pela elaboração de possíveis e provisórias respostas como soluções (TRIDAPALLI, 2008, p.63).

Nessa busca por soluções, são evidenciadas características muito particulares, que dizem respeito à forma como cada um vê, pensa e se posiciona frente a um problema. Logo, quando essas vivências são constantes, tornam-se potencialmente capazes de expandir as possibilidades de posicionamento, na medida em que possibilitam olhar para uma mesma situação de diferentes modos, especialmente na tentativa de desestabilização, de romper com os padrões já estabelecidos, como convenções da dança, ou mesmo com padrões individuais⁵. Greiner (2005, p.131-132) afirma que dançar é um ato de “[...] estabelecer relações testadas pelo corpo em uma situação, em termos de outra, produzindo, nesse sentido, novas possibilidades de movimento e conceituação”.

o processo de constituição do sujeito se dá num espaço de agência onde traços e referências dos dois ambientes (corpo e cultura) estão conectando pedaços, partes, fragmentos de inúmeras informações, um do outro, que vão organizando a fala no corpo, um corpo atravessado por experiências distintas e idas e vindas, expressando o pensamento crítico e reflexivo (SETENTA, 2008, p.61)

Partindo desse pressuposto, pode ser atribuída à dança uma condição de expandir a capacidade de pensar e se posicionar, em um processo sistêmico de vida/arte arte/vida, no qual o sujeito passa a não aceitar passivamente aquilo que lhe é dado, mas a desenvolver reflexões baseadas em suas próprias perspectivas, passando a pensar e agir criticamente. Nessa perspectiva, supõe-se que as práticas corporais e as proposições de criação desenvolvidas em sala/ambientes de pesquisa do corpo modificam o modo do sujeito de pensar, agir e ser no mundo.

⁵ Padrão individual no que diz respeito a um jeito de dançar já consolidado desta pessoa, no qual por mais que a questão seja nova, a forma de organizar o corpo em movimento é muito próxima a outras apresentadas anteriormente.

Ao dançar, o corpo apresenta, então, ações-movimentos que implicam modos de pensar e podem ser tratadas como ações-attitudes. [...] a conduta do fazer-dizer se inscreve no transito das informações que se transformam em uma fala que se organiza no corpo. [...] Essa fala é observada enquanto discurso que se formula diante das intermediações com o mundo e que carrega as condições, em tempo real, dessas intermediações (SETENTA, 2008, p.64).

A noção de permeabilidade sustenta a reflexão sobre a suposição dessa ponte, em que as problematizações que geram dança permeiam todas as esferas da vida. Surge para justificar todas as questões apresentadas acima, entendendo que todas as experiências sejam separadas por temporalidades diferentes no percurso de vida, ou concomitantes de um mesmo tempo, porém separadas em diferentes contextos, estão permeando umas as outras. Em cada contexto que vivemos, por mais que modificamos nosso modo de atuar, mesmo não propositalmente, promovemos trocas constantes entre as lógicas de coerência que regem nossas ações em cada um deles, ou seja, agimos de modo diferente, entretanto, partindo de desdobramentos de um mesmo modo operacional, permitindo que se alterem e se contaminem.

Essa ideia de permeabilidade diz respeito a uma mobilidade emergente do diálogo entre diferenciais das existências do corpo. Corpo esse que dança e que vive, relacionando-se com o seu ambiente porque é poroso e aberto. “Ele (o corpo) está todo tempo processando informações e, nesse constante movimento, vai se constituindo como corpo – um estado de coleção de informações que somos, cada um de nós, a cada instante de nossas vidas (SETENTA, 2008, p.28)”.

Emerge desses questionamentos um entendimento de que existe uma ponte entre o sujeito e o seu fazer artístico, para essa abordagem faz-se necessário entender esse sujeito composto e regido por suas experiências.

[...] o sujeito da experiência seria algo como um território de passagem, algo como uma superfície sensível que aquilo que acontece afeta de algum modo, produz alguns afetos, inscreve algumas marcas, deixa alguns vestígios, alguns efeitos. [...] é um ponto de chegada, um lugar a que chegam as coisas, como um lugar que recebe o que chega e que, ao receber, lhe dá lugar (BONDÍA, 2002, p.24).

Compreende-se que o sujeito lida de maneira diferenciada em cada contexto que vive, para cada ambiente faz escolhas a partir de seu repertório para se apresentar, para se portar, o que escolhe ser ali e o que evidenciar, mas seria impossível separar completamente os fazeres de uma mesma pessoa. Entende-se, portanto, que desenvolvemos alguns modos de operar que acreditamos ser coerentes para cada contexto, porém, esses modos estão sempre interligados e se relacionando, pois tem como matriz geradora o mesmo repertório/sujeito. Somos o que somos em tudo o que fazemos, somos uma partitura formada pelas nossas experiências e escolhas, então quando olho para o outro ou para o mundo, não vejo o outro ou o mundo, vejo o que EU vejo do outro e do mundo e estou como possibilidade de relação.

Enfim, como todos os sujeitos encarnados, nossas categorias se desenvolvem na trama evolutiva de nossa vida, estão inseparavelmente ligadas à nossa experiência social e pessoal, às tecnologias cognitivas, sociais, físico-químicas, biológicas e comunicacionais com as quais convivemos. O desafio da contemporaneidade se relaciona com a riqueza de perspectivas e, por outro lado, de mundos possíveis onde conviver, mas também exige nos fazer responsáveis pelo lugar em que escolhemos fazê-lo. O sujeito encarnado desfruta do poder da criatividade e da escolha, mas deve assumir o mundo que co-criou (NAJMANOVICH, 2001, p.28-29).

É possível de fato, entender que na linha de pensamento proposta por Setenta (2008, p.41), a dança possibilita ao corpo um fazer-dizer que se constitui no contato estabelecido entre informações vindas de fora e informações já existentes no corpo, num movimento de reorganização que produz novas informações. Desse modo, “a organização corporal da fala da dança faz das informações trocadas entre corpo e ambiente, o seu material no mundo. Registros, traços e vestígios de vida; histórias de vida”. A autora evidencia que o movimento que nasce desse diálogo gera subsídios para a criação de “falas construídas, estruturadas e organizadas como um discurso de dança”, compreendendo que para cada nova circunstância, novas informações e novos modos de se configurarem.

ENTREVISTAS: O QUE SE MOVE ENTRE VISTAS

A realização de entrevistas foi desde o princípio o ponto de partida, de encontro e de acesso ao outro, na tentativa de compreender como se dá a

organização desse modo de operar nas possibilidades de pensar/criar dança. Entretanto, a grande questão dizia respeito à fala do corpo, às escolhas encarnadas, levando em conta que existe um tempo de afetação entre fala e ação, um tempo para que o discurso se torne ação. Dessa forma, a entrevista falada ainda não era o formato que possibilitava entender como o corpo poderia falar sobre esse sujeito.

Na tentativa de encontrar outros formatos possíveis de entrevistas, foi criada uma proposição/entrevista que foi realizada com artistas da dança⁶. A proposição/entrevista consistia no encontro com o entrevistado, a leitura de um texto (abaixo) em forma de instrução que ao ser lido pela pesquisadora lançava ao entrevistado uma questão para ser elaborada como dança. Essa proposição também foi utilizada enquanto procedimento de investigação no formato de autoentrevista, como estratégia de criação artística. A autoentrevista seguia os mesmos passos da proposição/entrevista, a leitura do texto e a formulação da resolução em dança, no entanto, por ser realizada sozinha, era registrada em vídeo.

Se cada pessoa nesse planeta planetinha nasce de um jeito e a vida faz dela e ela da vida uma pessoa pessoinha que só ela é, imagine essa mesma pessoa quantas pessoas pode ser ao se encaixar pelo mundo. Mas tem uma coisa que em tudo ela é, que é, ser ela. Se ao invés de imaginar essa pessoa com uma cabeça, tronco e membros, com essa cor e a cara e sons que faz dela ela, imagine-a como uma caixinha de madeira com diversos compartimentos. Para cada compartimento, uma cor de tinta, mas o que não contei antes é que os compartimentos são vazados e essas tintas se borram, já não sabe dizer se existe alguma que não borrou, mas lá está ela. Tem mais uma coisa que não contei, essa pessoa é você, encontre um jeito de estar no espaço e mover, de um jeito só seu, parta dessa ação que você queira fazer, e a faça de todas as formas possíveis por um tempo, os modos que encontrar. Veja qual é a cor da caixinha que está usando para cada jeito de mover a mesma ação, mais que isso, veja que outra cor tem nelas.

Nesse sentido, sucintamente, a proposição-entrevista partia de uma ação que ao ser repetida diversas vezes, de diferentes modos, criava diferentes desdobramentos e estados corporais. Esse procedimento vai ao encontro do fazer-dizer de Setenta, propondo que “[...] para produzir esse dizer só seu, o corpo

⁶ Artistas entrevistadas: Gladis Tridapalli, Marina Teixeira, Rosemeri Rocha, Bruna Spoaldore e Cinthia Kunifas.

trabalha experimentando/testando as informações, movimentando-as. Através da repetição de movimentos vai-se acionando o corpo para a organização da fala (SETENTA, 2008, p.45)”. Nesse sentido, as particularidades (na vida ou na dança) das pessoas não são inéditas, mas o modo como as organiza, é. Procedimentos de aproximação e afastamento das entrevistas foram testados, como por exemplo, assistir ao registro e dançar uma síntese, escrever diários sensitivos, criar critérios para escolher o que olhar do vídeo e tornar-se disponível para que esse processo contaminasse as autoentrevistas. Cada vez mais, na tentativa de compreender como o modo de resolver uma questão/proposição em dança, conta sobre o modo de operar desse sujeito no mundo. Infinitas são as possibilidades de escolha para olhar para essa dança-depoimento, porém, algumas propriedades acabaram se tornando mais instigantes. Como exemplo, a lógica de transformação da ação, que em alguns casos foi a gradação, em outros, a aceleração, a escuta do movimento interno; uma organização visivelmente simétrica, na qual todos os movimentos eram testados para os dois lados; a relação com a espera; a apropriação do tônus muscular; o modo de retomar à ação inicial, profundidade da experiência, a escolha de onde começar no espaço, a relação com o solo, o acolhimento da dúvida, dentre outras. O fato de conhecer os entrevistados em outros contextos, possibilitou um caminho mais direto de observação de como questões pessoais aparece no modo de organização desse corpo, na negociação entre corpo-mundo.

Entende-se essa observação da organização corporal de um outro sujeito como exercício do olhar e refinamento de critérios para o reconhecimento das propriedades emergentes nos modos operacionais inerentes aos depoimentos do corpo enquanto soluciona a questão. Esse diálogo entre dançar (autoentrevista) e ver (entrevistar) proporcionou uma relação direta com os sujeitos que foram entrevistados. Tornou viável a compreensão de que a fala da dança está engajada em um processo coletivo, na sua percepção e organização, na medida em que “a informação gruda em todos os envolvidos, seja no processo de construção, no de apresentação ou no processo de percepção da fala (SETENTA, 2008, p.41)”.

O olhar desenvolvido ao longo do processo para analisar as entrevistas contemplou um caráter apreciativo, no sentido de se tornar disponível para ver o que se mostra, sem propriedade alguma de julgamento, dizia respeito a

tornar-se hábil para perceber “[...] uma coleção de ideias que arranjou um certo modo de se organizar no corpo (SETENTA, 2008, p.41)”.

Embora fugaz, a dança imprime algo no corpo de quem dança e no de quem assiste que vai participar do processo de continuidade das transformações que caracterizam o corpo. Não à toa, a fala encontra diferentes espaços de percepção nos diversos sistemas corporais que entra em contato (SETENTA, 2008, p.41)

A observação de como o outro (entrevistado) se coloca perante a dúvida e as desestabilizações na criação, modificam o modo de vivenciar a proposição (autoentrevista) e criar, sendo assim, essa troca com o entrevistado potencializa e amplia um processo de atualização. Setenta (2008) sugere que um processo de criação ao lidar com processos de apropriação e transformação não permite o entendimento de produção exclusivamente relacionado a apenas um sujeito e sim por um “sujeito atravessado, contaminado e modificado pelo próprio processo de exposição e diálogo (SETENTA, 2008, p.58)”. A partir desse processo de atualização, nota-se que para que um modo de resolver uma questão seja de fato um *novo* modo, é preciso conhecer e reconhecer como ele já acontece. Escolher propriedades que permanecem, que recorrem, entendendo esse reconhecimento como material de trabalho para a atualização, olhar para as formas do outro de lidar com esse problema, cria subsídios para ampliar o modo de olhar para autoentrevista, na medida em que perceber o outro vai se tornando um acesso direto a si mesmo.

É importante enfatizar que se lida aqui com a ideia de corpo/sujeito em permanente estado de provisoriedade, sempre em negociação, sem a pretensão de um direcionamento estático que indique o que o sujeito é, mas com interesse nessa mobilidade circunstancial que impossibilita um resultado final e instiga o entendimento de um corpo/sujeito que *está*, enquanto uma síntese provisória.

Somos um organismo em trânsito nos processos perceptivos; a percepção-movimento nos conecta com as extensões variáveis dos nossos entornos e com os nossos diferentes contextos de mundo; somos percebedores e transformadores contínuos, enquanto criadores dos referenciais do movimento da VIDA (SILVA, 2011, p.).

Compreender como essas negociações entre arte/vida vida/arte acontecem de fato no corpo enquanto dança e viabilizar o olhar para tal acontecimento, foi o grande desafio para efetivar a abordagem prática/artística desta questão. A fim de desenvolver estratégias que possibilitassem criar critérios e refinar a atenção para as propriedades que o corpo escolhe ou não ao se mover, percebendo o que e como a ação física num fluxo entre memória/vivência narra e compõe um depoimento⁷. Depoimento este, que mesmo com características que são únicas e específicas daquele momento, descreve aquele sujeito, no seu modo de ser e se relacionar, que está a todo tempo em um processo sistêmico de tornar-se ele mesmo, olhando para o corpo não apenas como coadjuvante, mas como sendo ele mesmo, o próprio processo.

A provisoriedade apontada do corpo que dança como enunciador de ideias, conceitos e imaginações que deixam de ser tratadas como de outra natureza, diferentes da natureza do corpo, para serem apresentadas como ideia-carne, conceito-carne, imaginação-carne (SETENTA, 2008, p.39-40)

Nessa perspectiva, a proposição/entrevista problematiza os modos que o corpo encontra de falar sobre si, de experienciar a dúvida, o reconhecimento de padrões, a criação. Começa a se instituir uma linha de pensamento que pontua que o que está em jogo é perceber o que permanece, o que insiste como lógica de resolução. Por que caminhos o corpo passa para realmente encontrar maneiras diferentes de realizar uma ação que gerem uma nova organização e consequentemente um novo desdobramento, pois em muitas vezes o que ficou claro das resoluções dos entrevistados é a repetição de uma mesma lógica, ou seja, de um padrão. Permanência entendida aqui em caráter sistêmico, como algo que está aberto a negociação e troca com novas informações.

Podemos vislumbrar nas relações de trocas entre sistemas um jogo entre a incerteza e a regularidade, um mecanismo de armazenamento e de dissipação de informações. Todavia, esse mecanismo que desponta como medida de alcance de transformação é uma construção que vai requerer uma medida necessária como condição de permanência. (MACHADO, 2001, p. 18)

⁷ **Depoimento** s.m. **1.** Ato de depor em juízo. **2.** Declaração. **3.** Narração feita pelo depoente. **4.** Auto de declaração.(1999).

Distante da busca por encontrar fórmulas de como isso acontece, ou julgar e definir padrões, compreende-se enquanto potência investigativa, o reconhecimento de um vão que se materializa nas diferentes possibilidades de mover uma mesma ação. Interessa perceber a recorrência de propriedades na tentativa de desdobramentos (enquanto novos modos de mover), no retorno, na permanência, no desapego e na insistência, nas sutilezas que precisam estar juntas para contar algo, que só é possível ser percebido, num olhar refinado para as emergências. Desse modo, compreende-se que são nos espaços de percepção em que os sistemas corporais entram em contato com outras informações que surgem possibilidades de negociação e atualização dos modos de operar. Na fala de Rocha (2013, p.75), nesse encontro, “a percepção e ação acontecem junto na relação com as trocas com o ambiente, em que o corpo é um agenciador das informações que transitam entre o dentro e o fora do corpo (SILVA, p.75. 2013).

O corpo é aquilo que ele se percebe, se sustenta a partir das sensações e emoldurações construídas por meio da sua propriocepção e de outros inúmeros processos que são parte do seu modo de atuar no mundo. [...] A experiência pelo e no corpo se dá por meio da atenção ao foco interno aos sentidos da percepção e oferece a possibilidade de construir um ser que se move conscientemente e que estabelece uma relação com o momento presente. (SILVA, 2013, p.69)

Diante dessas percepções surge uma problematização emergente do desenvolvimento do processo das autoentrevistas, que é a identificação de zonas de conforto que aparentam ser deslocamentos fáceis, a resposta é sempre a partir de hábitos já estabelecidos de dança, como uma dança-hábito. Essa percepção lança o desafio de encontrar novos desdobramentos para o modo de mover, uma possível busca por *deslocamentos difíceis*, que se estabelecem quando o corpo encontra uma potência de criação que gera subsídios para se desprender do que lhe é comum. De acordo com Hércules

a dança é uma ocorrência que se processa no corpo e tem no movimento o seu recurso primeiro (uma especialização tátil-sinestésica), então, o desaprender e o aprender outros vocabulários poderia ser assumido como protocolo investigativo axial para o processo de pesquisa de linguagem onde se busca, dentro do conhecido, descobrir o que ainda não se sabe. (HÉRCULES, 2005, p.128)

Nesse sentido, essa potência de criação nas entrevistas e autoentrevistas é viabilizada em situações de improvisação, torna-se possível versar com Guerrero (2008), que discute a composição em dança pelo viés da improvisação, sob um olhar da relação entre hábitos e mudança de hábitos. Suas discussões se pautam no conceito de Charles S. Peirce, no qual hábitos são considerados tendências adquiridas para um comportamento similar em circunstâncias similares no futuro.

Na fala da autora, pode ser identificada uma preocupação com as noções dos processos de improvisação que circulam, por muitas vezes relacionadas a uma ação livre e falta de controle, sem regras predeterminadas e possibilitadora do surgimento do novo. Entretanto, segundo a autora, mesmo se tratando de uma concepção em tempo real, a improvisação não garante tão ampla margem de criação de novos arranjos como um campo inusitado, sugerindo que a margem de possibilidades que lidam com as tomadas de decisão do improvisador no ato compositivo podem ser mais restritas e regulares do que o tratamento da noção de ampla liberdade.

Nesse sentido, Guerrero (2008) entende que a autonomia na prática do improvisador permite lidar com diversas possibilidades em uma instabilidade que proporciona novas configurações em cada situação, porém, há de se notar a existência de restrições que envolvem dentre outros aspectos, os hábitos, tendemos a agir por eles, a liberdade então, transita nessa insistência. Portanto, a potência da criação está no diálogo entre uma espontaneidade inicial e a regularidade.

não somos somente escravos de nossos hábitos, como um sistema fechado que não se relaciona, nem temos total plasticidade e adaptabilidade, trata-se de um jogo de relações entre hábitos (regularidades) e mudanças de hábitos (divergência ou bifurcação da regularidade). Uma rigidez excessiva paralisa o sistema, assim como uma plasticidade excessiva não cria coesão. Liberdade e coesão se relacionam com propósitos intencionais (GUERRERO, 2008, p.4).

Sendo assim, o novo só é possível numa relação de reconhecimento e repetição, na adaptabilidade, no qual a própria reorganização das recorrências possibilita quebrá-las, e é essa quebra que permite o aparecimento de novas configurações. Guerrero (2008) pontua a improvisação como viabilizadora do

processo de quebra de regularidade, na medida em que propõe vivências de composição em dança que permitem experimentar novos modos de organização.

Pode-se dizer que a improvisação, em algum grau, tem como objetivo rever padrões e formatos, designers conhecidos e habituais da dança. Para tal objetivo são propostas experimentações que desestabilizam algumas propriedades, mas que com certa repetição e insistência algo se estabelece. A insistência cria hábitos e, nesse caso, por conta de seus objetivos e estratégias, esses experimentos, organizados entre procedimentos e táticas para movimento e composição, criam hábitos de mudança de hábitos, que seria o objetivo central de treinamentos assim como da improvisação em cena, na busca de novidade - quebra de regularidade. (GUERRERO, 2008, p.7)

Nesse sentido, a possibilidade de criação de deslocamentos difíceis, ideia apresentada anteriormente lida com essa quebra de regularidade e de respostas padronizadas rígidas, na tentativa de encontrar esse novos modos de organização que foram identificados nas entrevistas (como zonas de conforto) e potencializados como procedimento de criação artística nas autoentrevistas.

Partindo dessa reflexão, podemos retomar a discussão em que na relação sujeito-mundo é possível reconhecer uma possibilidade de que as experiências/vivências em dança se tornem propulsoras de um fazer crítico, na medida em que a permeabilidade dessas experiências torna possível modificar o modo do sujeito pensar, agir e ser no mundo. Sendo assim, pode ser legitimada a suposição em que a busca por desdobramentos e quebras de regularidades na dança geram subsídios para essa mesma ação também em outros contextos de existência do corpo/sujeito.

sua fala está nos modos de fazer dança que ecoam o fazer-dizer materializado em ações corpóreas que apresentem traços, vestígios e características de inúmeras informações que são grudadas, trocadas e negociadas através da relação sujeito-mundo (SETENTA, 2008, p.40).

Todavia, faz-se necessário pontuar que esse processo precisa de um tempo pra que se efetive, ou seja, encontra-se uma suposição de que há um tempo afetação nessa fala do corpo. Desse modo, as questões que elaboramos artisticamente podem vir a afetar nossas atitudes pessoais no cotidiano, através da ponte entre o sujeito e o seu fazer-artístico, nesse processo temos um discurso que vira ação em dança e constrói um novo discurso que por sua vez nos possibilita um

novo jeito de dançar. Porém, o discurso precisa de um tempo para virar corpo, como se houvesse um ciclo contínuo do fazer-dizer dizer fazer-dizer, que vai sendo criado no nosso percurso de vida/dança, onde estamos a todo tempo nos aprontando enquanto nós mesmos.



Nesse ciclo contínuo entre fazer-dizer/dizer/fazer-dizer é que se justifica a dança enquanto uma potência de expansão do sujeito no mundo, que ao buscar desdobrar-se no seu fazer artístico, desdobra-se em possibilidades de ser a atuar no mundo, atualizado e atualizador do ambiente que se insere, numa lógica de estado provisório e aberto a negociações, que são desencadeadas pela sua própria percepção, possibilitando um corpo que age de forma singular e atua sempre no tempo presente.

CONSIDERAÇÕES E SUSPENSÕES CIRCUNSTANCIAIS

Instaura-se aqui um ponto de chegada nessa discussão, mas ponto no sentido de estado, que na medida em que se chega já um novo ponto de partida é. Compreendendo que assim como é enfatizado ao longo do texto a necessidade de um tempo de afetação, se inaugura o entendimento de que é imprescindível um tempo expandido para a pesquisa em dança, que o corpo requisita vivenciar a fundo uma questão para que esta se torne realmente corporalizada. Especialmente para esse estudo que trata especificamente dessa fala que é do corpo, é preciso exercitar o olhar para a percepção e apreciação do que diz e principalmente de *como* diz. Dessa forma, cabe entender que essas considerações só são possíveis hoje e ficam suspensas à essa circunstância. O que podemos ver quando suspendemos os sentidos para o que está entre as vistas?

REFERÊNCIAS

BERTHERAT, Thérèse. **O corpo tem suas razões**: antiginástica e consciência de si. Trad. Estela Abreu dos Santos. 8 ed. São Paulo: Martin Fontes, 1977.

BRITTO, Fabiana Dultra. **Temporalidade em Dança**: parâmetros para uma história contemporânea. Belo Horizonte: FID Editorial, 2008.

FERREIRA, A. B. H. **Aurélio século XXI**: o dicionário da Língua Portuguesa. 3. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999

GUERRERO, Mara Francischini. **O ato compositivo na improvisação em dança**: uma relação entre hábitos e mudança de hábitos. Travessias: pesquisa em educação, cultura, linguagem e arte. V.2, f.1, 2008. Disponível em: <<http://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/issue/view/307/showToc>>. Acesso em: 21/08/2013.

GREINER, Christine. **O corpo**: pistas para estudos indisciplinados. São Paulo: Annablume, 2005.

HERCOLES, Rosa Maria. **Formas de comunicação do corpo**: novas cartas sobre a dança. Tese de doutorado. Programa de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica – PUC/SP, 2005.

KATZ, Helena. **Um, dois, três**: a dança é pensamento do corpo. Belo Horizonte: FID Editorial, 2005.

MACHADO, Adriana Bitencourt. **A Natureza da Permanência**: processos comunicativos complexos e a dança. Dissertação (Mestrado em Dança) – PUC/SP, São Paulo, 2001.

NAJMANOVICH, Denise. **O sujeito encarcado**: questões para pesquisa no/do cotidiano. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

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

SILVA, Rosemeri Rocha. **Corpo propositor**: um ponto de partida na criação. Coleção Corpo em cena. V.6. Andarco: São Paulo, 2013

TRIDAPALLI, Gladis. **Aprender investigando**: a educação em dança é criação compartilhada. 2008. 96 f. Dissertação (Mestrado em Dança) - Universidade Federal da Bahia. Bahia, 2008.

VIEIRA, Jorge Albuquerque. **Teoria do conhecimento e arte**: formas de conhecimento – arte e ciência, uma visão a partir da complexidade. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2006.

