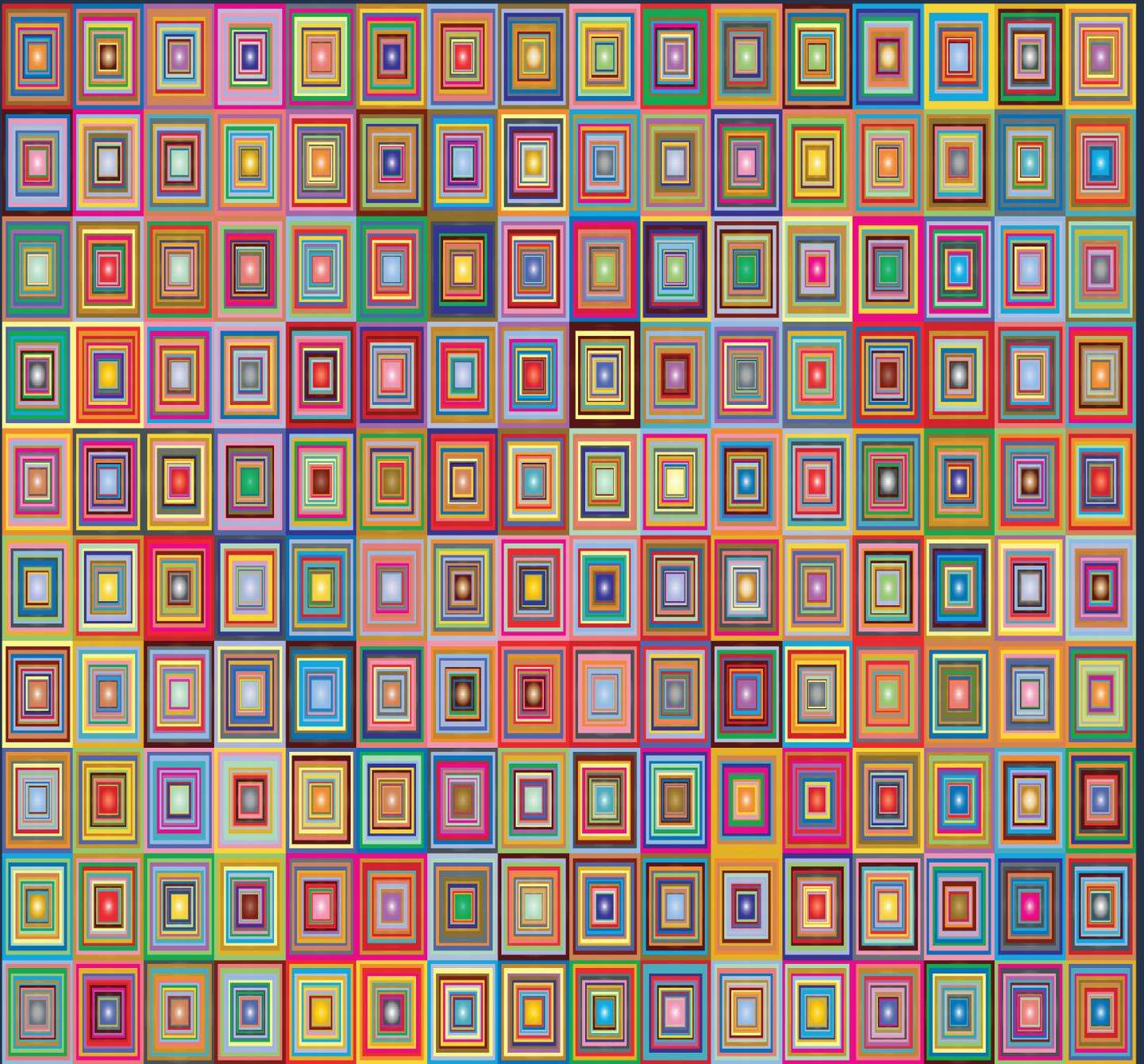


ISSN 2175-0769

O MOSAICO

número 16, Janeiro/Junho 2018

DOSSIÊ 'MEMÓRIA, HISTÓRIA E CONFIGURAÇÕES EM DANÇA / 30 ANOS DO UM:
NÚCLEO DE PESQUISA ARTÍSTICA EM DANÇA DA UNESPAR/FAP'



REVISTA DE PESQUISA EM ARTES
UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ
CAMPUS DE CURITIBA II - FACULDADE DE ARTES DO PARANÁ



UNESPAR
Universidade Estadual do Paraná

APRESENTAÇÃO

O Mosaico – Revista de Pesquisa em Artes (ISSN: 2175-0769) é uma publicação em formato digital no site dos periódicos da Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR) - *campus* de Curitiba II - Faculdade de Artes do Paraná (FAP). A revista teve início em 2009, numa iniciativa do setor de Pesquisa e Pós-Graduação junto a um grupo de professores do *campus* de Curitiba II/FAP.

O *Mosaico* objetiva atender as publicações da área acadêmica e artística, em suas diversas linguagens: dança, artes cênicas, música, artes visuais, cinema e artes do vídeo, divulgando resultados de iniciação científica e de conclusão de curso, bem como de pesquisas inéditas e relevantes de graduados, pós-graduandos, pós-graduados e de professores pesquisadores de instituições de ensino superior nacional e internacional. Aberta ao livre acesso de artigos, resenhas e memoriais descritivos, busca, fundamentalmente, promover iniciativas de troca de conhecimento com a comunidade científica, artística e com a sociedade em geral.

Este número apresenta o Dossiê Temático intitulado ‘Memória, História e Configurações em Dança / 30 anos do UM: Núcleo de Pesquisa Artística em *Dança da UNESPAR/FAP*’, coordenado pelas professoras/artistas/pesquisadoras: Dr^a. Rosemeri Rocha, Dr^a. Elke Siedler e Me. Renata Santos Roel.

A experiência das coordenadoras, na área da pesquisa e da docência em dança, são reflexos de seus currículos e justificam o convite da Editora Geral dos Periódicos FAP para que coordenassem o referido dossiê:

Rosemeri Rocha da Silva é Doutora e Mestre em Artes Cênicas pelo Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia. Especialista em Dança pela Faculdade de Artes do Paraná. Possui graduação e licenciatura em Dança pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná. Atualmente é Diretora do Centro de Artes do *campus* de Curitiba II/FAP e coordenadora geral do Grupo artístico e Projeto de Extensão: UM - Núcleo de Pesquisa

Artística em Dança da UNESPAR. Tem experiência na área de Arte, com ênfase em Dança, atuando nas instâncias: pesquisa, extensão e ensino. Possui especificidade nos processos perceptivos e criativos em dança, atrelados ao conceito de Corpo Propositor.

Elke Siedler é Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo e Mestre em Dança pelo Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia. Especialista em Estudos Contemporâneos em Dança, pela UFBA e graduada em Licenciatura e Bacharelado em História pela Universidade Federal de Santa Catarina. Atualmente é Professora Colaboradora do Curso de Bacharelado e Licenciatura em Dança da UNESPAR - *campus* de Curitiba II/FAP. É pesquisadora e artista-docente da área de conhecimento da dança, com enfoque em: dança contemporânea, improvisação, composição, processos criativos e educação.

Renata Santos Roel é Doutoranda em Teatro pelo Programa de Pós-Graduação em Teatro da Universidade Federal de Santa Catarina. Mestre em Dança pelo Programa de Pós-graduação em Dança pela Universidade Federal da Bahia e graduada em Bacharelado e Licenciatura em Dança pela Universidade Estadual do Paraná - *campus* de Curitiba II/FAP. Atualmente é Professora Colaboradora do Curso de Bacharelado e Licenciatura em Dança da UNESPAR/FAP. Como artista da dança, em parceria com o ator Fernando de Proença, investiga modos de problematizar a relação entre o espectador e a cena.

Em suas relações de/com arte-pesquisa-docência em Dança, as coordenadoras promovem, neste Dossiê, a reunião e apresentação de instigantes artigos e ensaios elaborados sob variadas perspectivas a partir das questões relativas aos processos de pesquisa, reflexão e criação em dança.

Desejamos a todas e a todos uma boa leitura!

Profa. Dra. Cristiane Wosniak
Editora Geral dos Periódicos da FAP

**Governo do Estado do Paraná
Secretaria da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior**

**Universidade Estadual do Paraná - Campus de Curitiba II
Faculdade De Artes Do Paraná
Divisão De Pesquisa E Pós-Graduação**

O Mosaico / *The Mosaic*

Universidade Estadual do Paraná / *State University of Parana*

Reitor / *Rector*: **Prof. Me. Antonio Carlos Aleixo**

Vice-Reitor / *Vice-Rector*: **Prof. Dr. Sydnei Roberto Kempa**

Faculdade de Artes do Paraná / *Arts College of Parana*

Diretora / *Dean*: **Profa. Me. Pierângela Nota Simões**

Vice-Diretor / *Vice-Dean*: **Me. Marcelo Bourscheid**

Divisão de Pesquisa e Pós-Graduação / *Research and Graduate Program*

Coordenador / *Coordinator*: **Prof. Dr. Marcos Henrique Camargo**

Editora Chefe / *Editor-in-chief*: **Profa. Dra. Cristiane Wosniak**

Editoras / *Editors*

Elke Siedler, Renata Santos Roel, Rosemeri Rocha da Silva

Técnicos / *Technicians*

Capa e Projeto Gráfico / *Cover and Graphic Design*: **Caroline Lemes, Juciene Santos**

Bibliotecário / *Librarian*: **Mary Tomoko Inoue**

Pareceristas ad hoc/*Advisors*

Dra. Adriana Bittencourt
Universidade Federal da Bahia

Dra. Jussara Setenta
Universidade Federal da Bahia

Dra. Alessandra Torres Bittencourt
Centro Universitário Campos de Andrade

Dr. Leonardo José Sebiane Serrano
Universidade Federal da Bahia

Dra. Cristiane Wosniak
Universidade Estadual do Paraná/
Universidade Federal do Paraná

Dra. Luciana Paludo
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

Dra. Daniela Isabel Kuhn
Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Dr. Lúcio Kürten dos Passos
Centro Universitário de União da Vitória

Ms. Diego Pizarro
Instituto Federal de Brasília

Dra. Magda Amabile Biazus Carpegianni Bellini
Universidade de Caxias do Sul

Dra. Eliana Rodrigues Silva
Universidade Federal da Bahia

Dr. Marco Aurélio Cruz e Souza
Universidade Regional de Blumenau

Dra. Elke Siedler
Universidade Estadual do Paraná

Dra. Nara de Moraes Cálipo
Universidade Estadual do Paraná

Dr. Giancarlo Martins
Universidade Estadual do Paraná

Ms. Renata Santos Roel
Universidade Estadual do Paraná

Ms. Gisele Miyoko Onuki
Universidade Estadual do Paraná

Dr. Rodrigo Oliva
Universidade Paranaense - Umuarama

Dra. Ivana Vitória Deeke Fuhrmann
Universidade Regional de Blumenau

Dra. Rosemeri Rocha da Silva
Universidade Estadual do Paraná

ISSN 2175-0769

O MOSAICO

número 16, Janeiro/Junho 2018

DOSSIÊ 'MEMÓRIA, HISTÓRIA E CONFIGURAÇÕES EM DANÇA / 30 ANOS DO UM:
NÚCLEO DE PESQUISA ARTÍSTICA EM DANÇA DA UNESPAR/FAP'

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ - CAMPUS DE CURITIBA II
FACULDADE DE ARTES DO PARANÁ
DIVISÃO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO

© 2018 Universidade Estadual do Paraná – UNESPAR – Campus de Curitiba
II - Faculdade de Artes do Paraná – FAP

É vedada a reprodução dos trabalhos em outras publicações ou sua tradução para outro idioma sem a autorização da Comissão Editorial.

O Mosaico: Revista de Pesquisa em Artes é uma publicação da Faculdade de Artes do Paraná. As opiniões expressas nos artigos assinados são de inteira responsabilidade dos autores. Os artigos e documentos deste volume foram publicados com autorização de seus autores e representantes. A revisão ortográfica e gramatical é de responsabilidade dos autores.

Licenciada sob uma licença creative commons



TODOS OS DIREITOS RESERVADOS – É proibida a reprodução, salvo de pequenos trechos, mencionando-se a fonte, de qualquer forma ou por qualquer meio. A violação dos direitos de autor (Lei n. 9.610/98) é crime estabelecido pelo artigo 184 do Código Penal.

Disponível nos seguintes endereços eletrônicos:

<http://www.fap.pr.gov.br/modules/conteudo/conteudo.php?conteudo=122>

<http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/mosaico>

Indexadores:



O Mosaico – Revista de Pesquisa em Artes / Unespar Campus de Curitiba II- FAP; Coordenação de Pesquisa e Pós-graduação. Curitiba, n. 16 (jan./jun.), 2018. – Curitiba : FAP; Coordenação de Pesquisa e Pós-Graduação, 2018. 240p.

ISSN 2175-0769

Disponível em: <http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/mosaico/index>

1. Arte – pesquisa -Periódicos. I. Faculdade de Artes do Paraná.
Coordenação de Pesquisa e Pós-graduação.

CDD 705
CDU 7 (05)

Universidade Estadual do Paraná
Campus de Curitiba II – Faculdade de Artes do Paraná
Divisão de Pesquisas e Pós-Graduação
Rua dos Funcionários, 1357, Cabral 80.035-050 Curitiba –
Paraná – Brasil Telefone: +55 41 3250-7339
revista.mosaico@unespar.edu.br
<http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/mosaico/index>

SUMÁRIO

EDITORIAL	11
Elke Siedler Renata Santos Roel Rosemeri Rocha da Silva	
UM'S 30 ANOS - SOBRE MEMÓRIAS E PROPOSIÇÕES	16
Rosemeri Rocha da Silva	
ABRIR ESPAÇOS: O EVENTO DANÇA PERFORMATIVA DO “UM – NÚCLEO DE PESQUISA ARTÍSTICA EM DANÇA DA UNESPAR” NO MUSEU OSCAR NIEMEYER	38
Danilo Silveira	
O SUJEITO SE REELABORANDO EM DANÇA	52
Isabela Schwab	
É SOBRE ACREDITAR NA CONSTRUÇÃO DE TRAJETOS COM AFETO: MEMORIAL DESCRITIVO DE EXPERIÊNCIAS E CONSTRUÇÕES EM PERCURSO NO UM - NÚCLEO DE PESQUISA ARTÍSTICA EM DANÇA DA UNESPAR	68
Loana Alves Campos	
A DANÇA DE CADA UM'S	82
Mabile Borsatto	
DANÇA COMO AÇÃO POLÍTICA: PROCESSOS EDUCACIONAIS INVENTIVOS EM PERSPECTIVAS DE DISSENSO	92
Elke Siedler Renata Santos Roel	
IMAGEM, CORPO E DANÇA: IMPRECISÕES QUANTO A REPRESENTAÇÃO	106
Adriana Bittencourt	

LEVANTEI!: LÓGICAS DE MONTAGEM PARA COMPARTILHAR A CENA	120
Fátima Costa de Lima Fernando Eugenio de Proença	
QUANDO A HISTÓRIA ENTRA EM AÇÃO OU POR UMA DANÇA MAIS CRIATIVA ...	132
Jussara Xavier	
DANÇA COVER: MEMÓRIA, ENSINO E CRIAÇÃO	150
Maíra Spanghero	
TIME AND EXPERIENCE. ANOTHER LAYER OF EXPLORING THE ALIVE TERRITORY OF THE BODY	164
Eva Maes	
THE BODY IS A HOUSE: APPROACHING PROPRIOCEPTION.....	171
Kate Tarlow Morgan	
A DANÇA E O TECIDO ACROBÁTICO: POSSIBILIDADES DE EXISTÊNCIAS E NOVAS VISIBILIDADES	178
Aline Teixeira Amado	
AS MULHERES DANÇAM EM MIM: UMA EXPERIÊNCIA EM BUTÔ.....	193
Débora Cristina Ribeiro Alvaro Bittencourt	
POTÊNCIAS HÍBRIDAS: UMA ANÁLISE DA CULTURA POP SUL COREANA COMO ARTE EM CAMPO AMPLIADO NA INDÚSTRIA CULTURAL	209
Guilherme Henrique Bernardi Martins Juliana Maria Greca	
CORPO LÍQUIDO: REFLEXÕES ACERCA DA FRAGILIDADE DO CORPO PÓS-MODERNO.....	223
Larissa Cachel Nathaly Yumi da Silva	

CONTENTS

EDITORIAL	11
Elke Siedler Renata Santos Roel Rosemeri Rocha da Silva	
UM'S 30 YEARS - ABOUT MEMORIES AND PROPOSITIONS.....	16
Rosemeri Rocha da Silva	
ABRIR ESPACIOS: EL EVENTO DANZA PERFORMATIVA DEL “UNO - NÚCLEO DE INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA EN DANZA DE UNESPAR” EN EL MUSEO OSCAR NIEMEYER.....	38
Danilo Silveira	
THE SUBJECT RE-ELABORATING HERSELF/HIMSELF IN DANCE	52
Isabela Schwab	
IT IS ABOUT ACCREDITING IN THE CONSTRUCTION OF TRAJECTS WITH AFFECTION: A DESCRIPTIVE MEMORIAL OF EXPERIENCES AND CONSTRUCTIONS ON THE ROUTE AT A UM - NUCLEUS OF ARTISTIC RESEARCH IN DANCE OF UNESPAR	68
Loana Alves Campos	
THE DANCE OF EACH'S	82
Mabile Borsatto	
DANCE AS A POLITICAL ACTION: INVENTIVE EDUCATIONAL PROCESSES IN DISSENT PERSPECTIVES	92
Elke Siedler Renata Santos Roel	
IMAGE, BODY AND DANCE: INACCURACIES AS TO REPRESENTATION.....	106
Adriana Bittencourt	

LEVANTEI: LÓGICAS DE MONTAJE PARA COMPARTIR EN ESCENA.....	120
Fátima Costa de Lima Fernando Eugenio de Proença	
WHEN HISTORY ENTERS IN ACTION OR FOR A MORE CREATIVE DANCE	132
Jussara Xavier	
DANÇA COVER: MEMORY, TUTORSHIP AND CRIATION.....	150
Maíra Spanghero	
TIME AND EXPERIENCE. ANOTHER LAYER OF EXPLORING THE ALIVE TERRITORY OF THE BODY	164
Eva Maes	
THE BODY IS A HOUSE: APPROACHING PROPRIOCEPTION.....	171
Kate Tarlow Morgan	
DANCE AND ACROBATIC TISSUE: POSSIBILITIES OF EXISTENCE AND NEW VISIBILITIES	178
Aline Teixeira Amado	
THE WOMEN DANCE INSIDE MYSELF: A BUTOH EXPERIENCE	193
Débora Cristina Ribeiro Alvaro Bittencourt	
HYBRID POTENCIES: AN ANALYSIS OF SOUTH KOREAN POP CULTURE AS ART IN THE EXPANDED FIELD IN THE CULTURE INDUSTRY	209
Guilherme Henrique Bernardi Martins Juliana Maria Greca	
CUERPO LÍQUIDO: REFLEXIONES ACERCA DE LA FRAGILIDAD DEL CUERPO POSMODERNO	223
Larissa Cachel Nathaly Yumi da Silva	

EDITORIAL

No contexto universitário das graduações em dança, o estudo dos processos de pesquisa e criação artística estão continuamente se aprimorando e se complexificando. Este fenômeno se dá pelo investimento dos profissionais da área na articulação entre pesquisas que são organizadas tanto no âmbito artístico performativo como no ambiente acadêmico. Nesta perspectiva emergem lógicas diferenciadas de produção de conhecimento e, como consequência, o compartilhamento de pesquisas entre docentes e discentes, nutre a produção saberes e a expansão dos estudos realizados no campo da pesquisa em dança. Ideias e proposições tecidas em ambientes que fomentam a criação de discursos e práticas singulares tornam-se imprescindíveis por promover a multiplicidade de vozes e fazer ecoar micro-transformações sociais. A disseminação dessas práticas e discursos se dá pela publicação de livros, anais, cadernos de eventos, congressos, simpósios, festivais e mostras. Nessas situações a dança estabelece diálogo com outras áreas do conhecimento tais como a educação, a neurociência, a filosofia, a comunicação, entre outras.

É a partir do encontro entre pensamentos heterogêneos que a produção de outros saberes e modos de vida é possível e, neste sentido, a pesquisa em arte se faz em rede, articulando diferentes contextos e perspectivas artísticas e teóricas. Por isso, a importância deste dossiê, em apresentar as singularidades destes pesquisadores contemporâneos do campo da dança, considerando desde a insistência na manutenção do projeto de extensão *UM - núcleo de pesquisa artística em dança da UNESPAR* ao longo dos seus 30 anos de existência tecendo diálogo direto entre a comunidade de pesquisadores, docentes, discentes e egressos do curso de Bacharelado e Licenciatura em Dança em estreita relação com a comunidade. É notável que indissociabilidade entre pesquisa, ensino e extensão no contexto universitário é ponto crucial e despoletador de um fazer universitário político e autônomo, convoca a reflexão e o exercício de práticas que acontecem na articulação dos saberes com a sociedade.

O *UM – Núcleo de pesquisa artística em dança da UNESPAR*, 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 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) , a Enação, o Discurso Performativo, a Memória e a Dramaturgia que partem de questões individuais e que se complexificam em criações artísticas colaborativas/compartilhadas.

Este dossiê conta com artistas e pesquisadores que produzem pesquisas relevantes para o contexto da dança nacional e internacional, alguns já passaram pelo núcleo de extensão *UM*, como bailarinos e ou professores e outros fazem parte da rede de estudiosos que conectam saberes às práticas artístico-corporais, abrindo possibilidades de outros caminhos para se produzir conhecimento em dança, entrecruzados com outros saberes.

12

A construção relacional entre teorias e práticas faz com que reflitamos sobre os aspectos cognitivos, perceptivos e educacionais na pesquisa e na criação artística em dança. Neste sentido, convidamos autores irreverentes com pesquisas, discursos e práticas construídos em redes.

São dezesseis artigos que fazem parte deste dossiê, os quais foram distribuídos em quatro blocos.

No primeiro bloco, são apresentados artigos sobre o *UM - núcleo de pesquisa artística em dança da UNESPAR*, contando com a participação de artistas pesquisadores que fizeram parte deste grupo.

A autora Rosemeri Rocha apresenta o artigo *UM's 30 anos - sobre memória e proposições*, onde contextualiza os trinta anos de existência do núcleo, abordando os aspectos históricos e conceituais que fomentam as práticas investigativas do núcleo.

No artigo intitulado *Abrir espaços: o evento dança performativa do “UM - Núcleo de Pesquisa Artística em Dança da Unespar”* no museu Oscar Niemeyer, o autor Danilo Silveira, promove uma discussão sobre intencionalidade e espaço, abordando a discussão da dança feita em espaços não tão convencionais.

O artigo intitulado *O sujeito se reelaborando em dança da pesquisadora Isabela Schwab* analisa as práticas realizadas pelo *UM - núcleo de pesquisa em dança da UNESPAR* abordando que há uma enunciação de um modo de fazer dança que preza pelo sujeito e suas singularidades e que, entende que cada corpo se organiza, age e realiza um jeito de mover, de compor, sempre diferente um do outro.

No artigo intitulado *Dança como ação política: processos educacionais inventivos em perspectivas de dissenso*, Elke Siedler e Renata Santos Roel, ao estabelecer relações entre as noções de dissenso e invenção, promovem uma reflexão sobre a arte e seus processos formativos educacionais com foco no grupo de Extensão do *UM: núcleo de pesquisa artística em dança da FAP*.

A autora Loana Alves Campos, com o texto *É sobre acreditar na construção de trajetos com afeto: memorial descritivo de experiências e construções em percurso no UM - Núcleo de Pesquisa Artística em Dança da UNESPAR*, relata suas experiências, memórias e reflexões acerca da sua participação no grupo de extensão *UM*.

E por fim a pesquisadora Mábile Borsatto, com o artigo *A dança de cada UM's*, discute, que os modos onde há hierarquia centralizadora de poder, mecanismos de dominação e estruturas sólidas e pouco flexíveis nas relações de ensino e aprendizagem, sobrepondo a experiência, podem ser subvertidos pelo diálogo horizontal entre o conhecimento especializado e o conhecimento do senso comum. Borsatto cita as experiências existentes no *UM* como capazes de gerar uma nova tessitura entre o conhecido e o desconhecido, entre o convencional e o inovador, entre a ordem e a desordem.

No segundo bloco de trabalhos, são apresentados artigos de pesquisadores convidados, atuantes na área da dança do contexto nacional, onde discutem ideias e conceitos referentes ao campo da pesquisa em arte feita na contemporaneidade:

O artigo *Imagem, corpo e dança: imprecisões quanto à representação* da pesquisadora Adriana Bittencourt, aborda questões referente à dança relacionada às imagens no corpo, nesta discussão, promove a percepção de que as imagens no corpo geram imagens nos contextos e que as mesmas estabelecem correlações.

A pesquisadora Jussara Xavier, no artigo intitulado *Quando a história entre em ação ou por uma dança mais criativa*, a partir de aspectos referentes à Dança Moderna, Dança Contemporânea, Coreografia e Criatividade discute a utilidade e relevância do conhecimento histórico em dança como fonte de criatividade presente para pesquisadores, professores e coreógrafos.

No artigo intitulado *LEVANTE! Lógicas de montagem para compartilhar a cena* os pesquisadores Fátima Costa de Lima e Fernando Eugenio de Proença relatam elementos do processo de criação da obra LEVANTE! articulando lógicas de construção de cena que tem como objetivo engajar os participantes num processo artístico que se prolonga na experiência compartilhada entre artistas e público.

E por fim a autora Maíra Spanghero apresenta no artigo *Dança Cover: Memória, ensino e criação* uma discussão sobre a questão da autoria em dança na contemporaneidade.

14

No terceiro bloco deste dossiê, destacam-se duas entrevistas anteriormente publicadas, internacionalmente, e que estão em diálogo com os eixos temáticos desta revista. As entrevistas encontram-se na língua inglesa a fim de preservar o formato ensaístico original.

A autora Eva Maes apresenta o texto *Time and experience. Another Layer of exploring the alive territory of the body* e Kate Tarlow Morgan apresenta o texto *The body is a house: approaching proprioception*.

Esta edição da *Revista O Mosaico*, apresenta ainda os artigos que foram submetidos em fluxo contínuo e aceitos para publicação, abordando temas que dialogam com os eixos temáticos dessa revista.

No artigo intitulado *A dança e o tecido acrobático: possibilidades de existências e novas visibilidades*, a autora Aline Teixeira Amado, a partir da imbricação de duas linguagens artísticas, a dança e o tecido acrobático, coloca em discussão um entendimento contemporâneo de corpo, revelando possibilidades sobre a experiência, visibilizando outros modos de olhar e fazer, sobretudo na prática pedagógica.

No artigo intitulado *As mulheres dançam em mim: uma experiência em butô*, os autores Débora Cristina Ribeiro e Alvaro Bittencourt, descrevem e refletem sobre o processo de elaboração da performance em butô “As mulheres dançam em mim” que investigou questões da opressão do gênero feminino.

Em *Potências Híbridas: uma análise da cultura pop sul coreana como arte em campo ampliado na indústria cultural*, os autores Guilherme Henrique Bernardi Martins e Juliana Maria Greca, abordam uma discussão sobre as possibilidades de hibridismos da arte inserida em contextos comerciais de cultura de massas. A pesquisa propõe reflexões acerca das possibilidades de estudos sobre a trajetória cultural da Coreia do Sul, tecendo imbricações com a produção artística no contexto contemporâneo.

E encerrando a edição, as autoras Larissa Cachel e Nathaly Yumi da Silva, no artigo intitulado *Reflexões acerca da fragilidade do corpo pós-moderno*, refletem sobre as relações humanas e buscam, neste artigo, levantar hipóteses para compreender a adaptabilidade corporal dentro de um entendimento de comunidade líquida.

Desejamos a todas e a todos uma boa leitura!

Elke Siedler
Renata Santos Roel
Rosemeri Rocha da Silva
Organizadoras do dossiê

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, aumentam 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 delineia 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 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 propõe 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.

ABRIR ESPAÇOS: O EVENTO DANÇA PERFORMATIVA DO “UM – NÚCLEO DE PESQUISA ARTÍSTICA EM DANÇA DA UNESPAR” NO MUSEU OSCAR NIEMEYER

Danilo Silveira¹

RESUMO: O artigo em questão se edifica a partir do interesse em percepções provenientes da existência do evento Danças Performativas realizado pelo UM – Núcleo de Pesquisa Artística em Dança da UNESPAR nas dependências do Museu Oscar Niemeyer - MON. O debate, neste texto, tem por interesse gerar uma ponderação que versa um discurso sobre intencionalidade e espaço, abordando a discussão sobre a relação da dança que existe em espaços não tão convencionais. O grande objetivo será construir uma reflexão a partir do estudo e análise da teoria de intencionalidade trazida por Milton Santos (2014) pensando sobre a estratégia de “abrir espaços” como possibilidade criativa do grupo estudado UM.

PALAVRAS-CHAVE: Dança. Espaço. Intencionalidade. Museu.

ABRIR ESPACIOS: EL EVENTO DANZA PERFORMATIVA DEL “UNO - NÚCLEO DE INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA EN DANZA DE UNESPAR” EN EL MUSEO OSCAR NIEMEYER

RESUMEN: El artículo en cuestión se edifica a partir del interés en percepciones provenientes de la existencia del evento Danzas Performativas realizado por el UM - Núcleo de Investigación Artística en Danza de la UNESPAR en las dependencias del Museo Oscar Niemeyer - MON. El debate, en este texto, tiene por interés generar una ponderación que versa un discurso sobre intencionalidad y espacio, abordando la discusión sobre la relación de la danza que existe en espacios no convencionales. El gran objetivo será construir una reflexión a partir del estudio y análisis de la teoría de intencionalidad traída por Milton Santos (2014) pensando sobre la estrategia de “abrir espacios” como posibilidad creativa del grupo estudiado UM.

PALABRAS CLAVE: Danza. Espacio. Intencionalidad. Museo.

38

¹ Doutorando e Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da USP. Coursou Especialização em Dança pela UFBA. É Bacharel em Dança pela UNESPAR e Licenciado em Teatro pela UNISO. Foi bailarino e integrante do UM entre 2012 e 2013. Email: danilosilveira@usp.br

De pronto, cá, um convite está lançado. Imaginemos, por um instante, uma calçada na cidade. Uma calçada cinza de cimento, como dessas tradicionais que ocupamos ao caminhar por nossa vida cotidiana. Uma calçada que foi planejada e idealizada para abrigar passos que transitam apenas, nada mais. Uma calçada que tem como objetivo possibilitar o caminhar. Agora vamos mais a fundo. Ao imaginar essa calçada podemos, mesmo nela, observar os vãos entre o cimento ou prováveis buracos, trincas, rachaduras e, assim, podemos encontrar uma insistente vegetação que ali se desenvolve. Vestígios de grama, um coletivo de trevos ou mesmo ervas que tentam a todo custo existir também nesses recintos. Igualmente, a vegetação, neste ambiente não convencional, abre espaços para a existência.

Iremos nos inspirar na ação dos teimosos trevos em habitar os vãos nas calçadas para pensar sobre possíveis estratégias de sobrevivência e, em especial, no desejo de abrir espaços. Entenderemos “abrir espaços” como uma ação que busca alargar, expandir, ressignificar para existir. É de praxe no movimento natural encontrar brechas, respiros para a supervivência. E bem como os teimosos trevos que insistentemente crescem nos vãos das calçadas de cimento, a dança também busca outras possibilidades de se fazer presente, de habitar em espaços não tão convencionais assim para sua estada. Neste texto, nos apegaremos em uma estratégia específica de um grupo em particular. A estratégia já sabemos que está no desejo de abrir espaços e o grupo em questão é o UM² – Núcleo de Pesquisa Artística em Dança da UNESPAR³.

O UM, desde o início de sua existência busca realizar ações que tenham como objetivo protagonista o pensar e o lidar com a dança a partir da pesquisa de movimento. De acordo com a coordenadora do UM e pesquisadora de dança Rosemeri Rocha da Silva (2013), o corpo, neste grupo, é abordado como um instrumento de investigação do agir por meio do mover, sendo que este pensamento é construído na base de um desejo de olhar

2 O grupo teve sua origem em 1987 a datar de uma parceria ocorrida com a Fundação Teatro Guaíra. Em 1994 o grupo é enraizado da Faculdade de Artes do Paraná (FAP) e em 2000. A proposta artística do grupo está pautada na criação que se direciona para os processos cognitivos, corporalizando questões artísticas tanto individuais quanto em coletivo.

3 Universidade Estadual do Paraná é uma instituição de ensino superior pública e gratuita, criada pela Lei Estadual nº 13.283, de 25 de outubro de 2001, alterada pela Lei Estadual nº 13.385, de 21 de dezembro de 2001, Lei Estadual nº 15.300, de 28 de setembro de 2006 e pela Lei Estadual nº 17.590, de 12 de junho de 2013. Está vinculada à Secretaria de Estado da Ciência, da Tecnologia e Ensino Superior (SETI).

para o corpo do artista como uma potencialidade existente que busca a expressividade na linguagem da dança. Conforme alega Silva (2013), estes objetivos estão na existência do UM como estratégias de sobrevivência e se apresentam através de inúmeras ações como produções de espetáculos e eventos, mostras internas e externas, intervenções artísticas, entre outras. Estas estratégias de sobrevivência se apresentam como proposição artística no grupo ao “criar caminhos para que o criador-intérprete possa descobrir sua própria individualidade, em que o foco de atenção é na pesquisa do movimento” (SILVA, 2013, p. 70). Por isso, uma das ações do UM que vem ao encontro com esse desejo de sobrevivência é o Improviso Dança e Música.

O Improviso Dança e Música é uma ação do UM que acontece desde 2002 por uma iniciativa da própria coordenadora do grupo, a Profa. Dra. Rosemeri Rocha da Silva e, como muitos projetos já realizados pelo grupo, este também objetivou, inicialmente, a criação e manutenção de um diálogo entre diferentes linguagens artísticas, além de contribuir com a produção de dança na cidade de Curitiba visando proposições e modos outros de pensar o movimento como um ambiente de criação e investigação que existe também por meio da improvisação. A ação Improviso Dança e Música se caracteriza, logo, por um encontro de improviso entre os integrantes do UM, discentes do curso de dança da UNESPAR, demais artistas da dança, artistas da música e, mesmo, artistas de outras linguagens que tem por objetivo construir em seu instante de existência um ambiente criativo e poético abrindo espaços de possibilidades sensíveis. Em 2008 essa ação foi sendo mais efetivada nos ambientes da UNESPAR e em 2010, por sua vez, é dada a parceria como o Summus Contato e Improvisação⁴ e a ação passa, então, a habitar o território do Museu Oscar Niemeyer (MON).

4 O Summus se organiza como um coletivo de artistas-professores em dança atuante na cidade de Curitiba/PR e tem como proposta a difusão e realização da pesquisa no Contato Improvisação. Destacam-se entre suas principais atividades a realização de aulas periódicas, JAMs, Improvisos, entre outras atividades englobando a linguagem da dança que lida com a improvisação de contato.

Figura 1



Imagem de divulgação da ação Improviso Dança e Música. Museu Oscar Niemeyer, 2013

A partir da parceria entre o UM e o Summus e, também, por conta do apoio do próprio MON, o Improviso Dança e Música acontecia, portanto, no espaço externo deste museu, ou o que é comumente chamado de “vão do MON”. Posteriormente, a ação adquiriu uma característica de periodicidade mensal, sendo que outra forma de intervenção, além das práticas de improviso, também compuseram a programação englobando apresentações de espetáculos de dança realizados por artistas convidados. Esse evento foi chamado de Danças Performativas e contou com edições que ocorriam um domingo por mês⁵. O evento Danças Performativas se tornou um acontecimento que ocupou, não apenas o vão do MON, mas foi abrigado no interior do museu. À vista disso, os espetáculos convidados

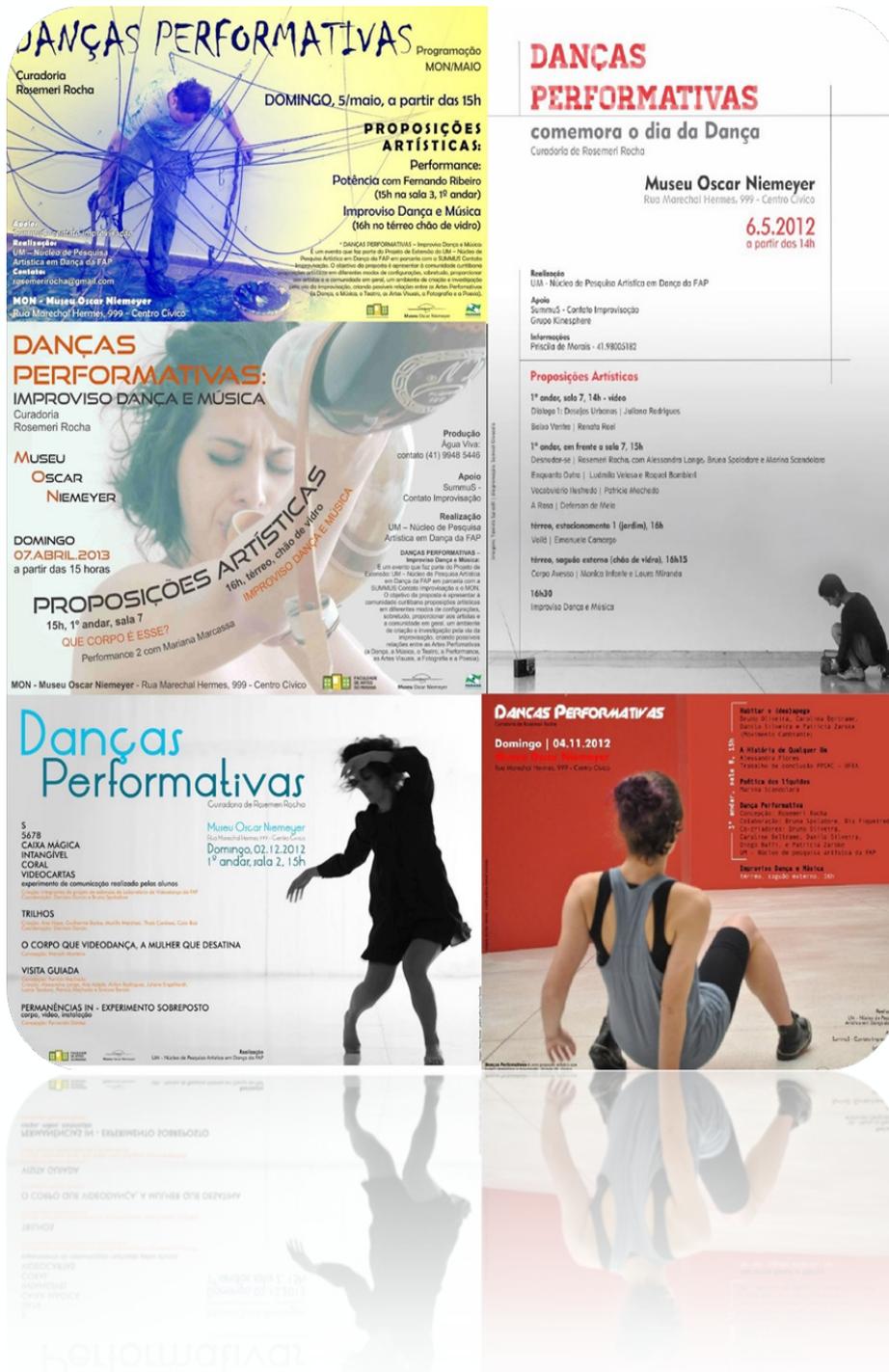
5 Em 2013 a ação Improviso Dança e Música deixa de existir nas dependências do MON e passa a acontecer na Casa Hoffmann, espaço administrado pela Fundação Cultural de Curitiba.

eram também apresentados nos corredores, galerias e salas de exposições e abertos ao público em geral, ou seja, tanto para as pessoas que se destinavam ao MON em busca da programação do evento, quanto para aquelas e aqueles que ao estar no espaço apreciando as obras do museu se deparavam com os espetáculos de dança ali presentificados.

Muitos artistas da cidade e de outras regiões do país apresentaram seus trabalhos em Danças Performativas. Por conseguinte, este foi um evento que buscou, não apenas ocupar espaços não convencionais de dança, mas sim uma ação de resistência criativa que dialogou, em seu fazer, com artistas da dança, da música, do teatro, da performance, entre outras linguagens, que estavam interessados em abrir espaços possíveis de existência e resiliência. O evento se expandiu e tornou-se uma referência artística na cidade de Curitiba durante seu tempo de vida.

Ao nos deparar com as resultantes de Danças Performativas e com a ação do UM em abrir espaços para a dança, aqui estamos nos dedicando a pensar sobre esta arte também como possibilidade de subversão de relações espaciais. Se o fazer e o pesquisar dança podem se organizar em distintos ambientes, estamos indo em direção de um olhar sobre a criação em dança que pode acontecer de um modo característico e, sobretudo, em um ambiente característico. O ambiente que aqui está sendo referido e se entende como questão e assunto deste argumento é o território de possibilidades criativas dentro do espaço do museu. Por essa razão, ao pensar no evento Danças Performativas como estratégia de abrir espaços, nos deparamos com as seguintes indagações: O que pode estar em questão quando uma dança abriga um outro ambiente de apreciação artística que não o da própria dança? O que esse fazer e pensar a dança reverbera no espaço que está sendo aberto? E ainda: a relação ressignificada do espaço, em Danças Performativas, parte da presença do corpo habitando o mesmo?

Figura 2



Coletânea de imagens de divulgação do evento Danças Performativas realizado pelo UM no Museu Oscar Niemeyer

A ação de classificar a dança como construção de conhecimento não é uma novidade. Já há algum tempo que as epistemologias do movimento encaram a dança, dentro de sua especificidade, como uma linguagem que lida também com um acontecimento que parte do corpo e se propaga pelo espaço ao seu entorno. Ao nos

deparar com o evento Danças Performativas do UM, não podemos deixar de encará-lo como uma proposição transformadora, mesmo que não sendo inovadora. Transformadora, pois Danças Performativas reverbera e desloca as lógicas existentes no espaço em que ela habitou, neste caso, o Museu Oscar Niemeyer e, por isso, constrói conhecimento e existência poética. Tendo isto em vista, podemos pensar que a dança habitada no museu pelo UM, se apresentou não de forma diferenciada, pensando no caráter de ineditismo, mas é impossível não olhar para a alteração que esse fazer reverberou em um espaço onde a lógica existente é de outra categoria. Pensemos, pois, como a dança no museu proposta pelo UM, contribui para uma ressignificação espacial para aquela lógica já pré-estabelecida ao propor abrir espaços em um território em que já está dado, no qual o público irá não para ver dança, mas sim outras formas de manifestações artísticas e, de pronto, a dança está lá presentificada, potencializada e instaurada, subvertendo as possibilidades do olhar.

Figura 3 - Registro da apresentação do espetáculo Dança Performativa do UM - Museu Oscar Niemeyer, 2012



Fonte/Autor: Marcus Bonato

Se estamos apontando uma ressignificação de lógicas já pré-estabelecidas de um certo ambiente, presentemente, utilizaremos para discorrer sobre a relação de reconfiguração espacial um pensamento que discute a intencionalidade como reconstrução de uma teoria do conhecimento.

Pensaremos agora a ação intencional de abrir espaços como presença viva, como contato e relação, ou ainda, como um movimento que se dá de forma eletiva, arguta e cônica. Nos aproximaremos da ideia de intencionalidade a fim de pensar o evento Danças Performativas proposta pelo UM no Museu Oscar Niemeyer, como abertura de espaços que subverte e ressignifica sua lógica inicial.

Para falar sobre a presença do corpo que cria dança no museu, poderíamos partir de muitas ideias. Neste caso, iremos nos aproximar sobre o entendimento de intencionalidade trazido pelo geógrafo Milton Santos (2014) que pensa a espacialidade não a partir de uma analogia verticalizada e empoderada, mas como uma possibilidade relacional.

Como defende o geógrafo, não é possível separar o sujeito do mundo e, dado isso, não cabe uma distinção entre objeto e ação ou, ainda, entre pensamento e objeto pensado. Para o autor, somos e atuamos em relação com o ambiente ao nosso entorno. Isso em Danças Performativas torna-se importante estar relacionado, já que a dança no museu busca a subversão de uma lógica já pré-estabelecida - a lógica do museu -, se relacionando com o espaço. Pensar essa subversão de lógicas do espaço esbarra no que estamos entendendo por intencionalidade. Para Santos (2014), a noção de intencionalidade concede uma releitura crítica das relações entre objeto e ação. Segundo o autor, que se baseia em nomes da filosofia como Husserl, Brentano, Latour, Lijpen, Marcel, Diano, entre outros, para abordar a relação entre ter e ser, a intencionalidade propõe um traçar fundamental do vivido, sendo ela - a intencionalidade - a presença das coisas e nas coisas. Conforme o geógrafo, a ação humana inclui-se na retroalimentação como parte das coisas que a própria ação vivifica.

A noção de intencionalidade não é apenas válida para rever a produção do conhecimento. Essa noção é igualmente eficaz na contemplação do processo de produção e de produção das coisas, considerados como um resultado da relação entre o homem e o mundo, entre o homem e o seu entorno (SANTOS, 2014, p. 90).

Desse jeito, a intencionalidade seria um modo de passagem entre o sujeito e o objeto em relação com o espaço. Essa aproximação axiomática é apresentada pelo autor para um aprofundamento sobre as afinidades construídas entre o ser e o espaço em que este habita. Mas no nosso caso, iremos humildemente e atrevidamente, por assim dizer, tentar construir um jogo sincretista em que pensa os dizeres do autor sobre intencionalidade e relacionar com o universo que queremos tatear: a estratégia de abrir espaços. Por isso, nos arriscaremos arrazoar na seguinte relação. Se Santos (2014) pensa o sujeito em relação com o objeto, nós iremos pensar o artista em relação com sua obra, neste caso, a dança. E se autor, por sua vez, aborda o espaço vivido, nós estamos olhando para o espaço do museu. E se pensarmos no evento Danças Performativas do UM, essa relação está posta entre aquilo que o sujeito é e aquilo que este mesmo sujeito produz – a dança que busca abrir espaços -. Nessa imbricação, sujeito e objeto não se relacionam de forma hierárquica, mas sim de maneira unificada. O sujeito se relaciona com o objeto e, diante disso, gera uma expressão e significado no espaço atuante. O sujeito, no caso de Danças Performativas, não apenas reside e atua no espaço, mas sim torna-se parte dele e compõe com o mesmo.

Na noção de intencionalidade abordada neste texto, a relação entre sujeito e objeto está organizada por uma lógica de simultaneidade, isto é, um não se curva ao outro. O sujeito existe e dialoga com as lógicas do objeto (a dança) e este, por sua vez, ganha potencialidade fundada na presença do sujeito no espaço. Em Danças Performativas os espetáculos não eram criados para o espaço do museu, mas ao se apresentar ali, o que está em jogo é notar que o trabalho se modifica ao mesmo tempo em que este modifica o espaço já dado.

A evolução que marca as etapas do processo de trabalho e das relações sociais marca, também, as mudanças verificadas no espaço geográfico, tanto morfológicamente, quanto do ponto de vista das funções e dos processos. (SANTOS, 2014, p. 96).

Santos (2014) vem construir um pensamento sobre como pode se dar o que ele mesmo chama de relação dada entre sujeito, objeto e espaço vivido. O autor aborda essa relação da significação dos objetos postos no espaço e como essa organização dos objetos afetam o sujeito. Veja bem, nosso interesse não está apenas para pensar como a dança se altera em um espaço não convencional, nem tão pouco afirmar que as lógicas da dança

no museu são distintas das lógicas de um espaço convencional, mas sim pensar que tipo de relação surge entre a dança e o espaço dançado, já que “os atos são acontecimentos de consciência que tem o caráter da intencionalidade” (SANTOS, 2014, p. 91). Então, abrir espaços torna-se uma estratégia que não se anula por si só. Essa estratégia entra em negociação com o espaço circundante para que a existência se apresente como potência no evento que está sendo proposto.

Neste artigo estamos assumidamente nomeando Danças Performativas como um “evento”. E como estamos nos aproximando dos dizeres sobre a intencionalidade, nos cabe ter ciência que o evento Danças Performativas se reconhece como um acontecimento dos encontros que possibilitam transformação e ressignificação. Em Danças Performativas, o evento se dá por um novo modo de olhar o espaço e a relação que ali habita. Pensar Danças Performativas como evento se torna uma importante camada para entender a relação intencional da dança habitada no museu como estratégia de abrir espaços possíveis.

Um evento é o resultado de um feixe de vetores, conduzindo por um processo, levando uma nova função ao meio preexistente. Mas o evento só é identificável quando ele é percebido, isto é, quando se perfaz e se completa. E o evento somente se completa quando integrado no meio. Somente aí há o evento, não antes (SANTOS, 2014, p. 95).

E ao defender a ideia de evento, Santos também mergulha na noção de intencionalidade proveniente da psicologia e da psicanálise em que se pode entender a noção de intencionalidade a partir de uma análise geográfica, ou melhor, quando o evento intencional parte da ideia de ação. Isto para o autor é o que ele mesmo chama de episódio. Segundo o geógrafo, o episódio teria uma organização própria e analisável, que o assinala do comportamento intencional como um todo. O entendimento de episódio “quadra-se bem à ideia dessa vida unitária das ações e dos objetos, na definição simultânea da produção dos eventos e da reprodução do espaço geográfico” (SANTOS, 2014, p. 93).

Ao pensar sobre evento no entendimento da intencionalidade, a ação não acontece sem que exista um objeto; e, quando ocorrida, acaba por se ressignificar como ação e por ressignificar também o objeto. Desta forma, os eventos estão no próprio cerne do entendimento geográfico dos feitos sociais. Para nos aproximar desta questão, iremos nos permitir agora criar uma breve simulação. Imaginemo-nos, por exemplo, como alguém

que vai ao museu ver uma exposição qualquer. Estamos no espaço interno do museu, transitando, apreciando as obras e se relacionando ou não com elas. Ao virar um corredor nos deparamos com um corpo dançando. Outro exemplo: mesmo habituados a ver dança, entramos no território do museu, pois estamos cientes de que naquele dia, ali um espetáculo será apresentado. O espaço não convencional de dança que abriga a dança pode, desta maneira, se reconfigurar. Essa reconfiguração e subversão de lógica é o que também podemos chamar de ressignificação.

Ao tratar sobre intencionalidade, estamos pensando como os objetos - neste caso a dança - ganham formas e significados por conta das relações entre eles e os sujeitos - os artistas - que habitam o espaço vivido - o museu -. Mas isso acontece por conta da relação atualizada entre sujeito e objeto. Ao abrigar o espaço vivido, não são os objetos que desenham o comportamento, mas sim as formas de ação que estão implicadas na relação entre o ser e as coisas. A dança apresentada no museu, vem não somente reconfigurar sua necessidade de ação, mas a relação dada naquele espaço, já que “um lugar se define como um ponto onde se reúnem feixes de relações” (SANTOS, 2014, p. 96).

Se para Santos (2014) a geografia é criada a partir da relação entre sujeito e objeto, em Danças Performativas, o espaço é reconfigurado a partir da ação de dançar, de abrir espaços para o movimento em um território outro que não o convencional para a dança. “Os novos sistemas de objetos põem-se à disposição das forças sociais mais poderosas, quando não são deliberadamente produzidas para o seu exercício” (SANTOS, 2014, p. 97). Reconfigurar não significa, neste caso, modificar geograficamente o espaço, mas revelar uma outra espacialidade para o mesmo, através do que nele acontece exaltando a percepção de possibilidades. Para dar um simples exemplo, podemos indicar uma ação direta. No piso do vão do MON existe um círculo de acrílico que possibilita aquele ou aquela que está na parte exterior do museu poder olhar para baixo e ver o subsolo interno do prédio. Pois bem, era neste planejamento arquitetônico, poético por natureza, que habitualmente se dava a ação Improviso Dança e Música. Este círculo de acrílico, tão belo por si só, se ressignifica ao abrigar os corpos dançantes que lá deslizam. Assim, as condições relacionais envolvem

o espaço e se outorgam por via do mesmo. A relação que no espaço é construída sugere uma conversão de lógicas já dadas. Abrir espaços está, neste sentido, não para a invasão do meio, mas sim para a transmutação de suas especificações.

Figura 4 - Imagem do improviso no vão do MON na ação Improviso Dança e Música realizado pelo UM em parceria como o Summus - Museu Oscar Niemeyer, 2012



Fonte/Autor: Marcus Bonato

Figura 5 - Imagem do improviso no piso de acrílico do vão do MON na ação Improviso Dança e Música realizado pelo UM em parceria como o Summus - Museu Oscar Niemeyer, 2012



Fonte/Autor: Marcus Bonato

Santos (2014), alega que o sujeito perfaz concretude a datar do conteúdo do objeto que é construído e ganha expressão e significado através da intervenção - ação - do sujeito. Pode ser que na tentativa constante de abrir espaços para a dança, o espaço, propriamente dito, não seja a questão principal, mas sim a relação com o mesmo.

Em algumas filosofias orientais, por exemplo, o espaço é constantemente atualizado e ressignificado a partir do que acontece com seu entorno. Se um edifício qualquer que abriga uma coleção de informações for demolido, ao construir qualquer outro edifício em seu lugar o espaço será outro, pois a coleção de informações também é outra. Ao se direcionar sobre a noção de intencionalidade como trama das coisas, Santos (2014) se apoia em dizeres que traz a relação intrínseca entre ter e ser. Para o autor, essa relação é o que temos e o que somos, no entanto, o ter está relacionado com o tomar. Essa relação entre o ter e a espacialidade diz muito sobre a intencionalidade que se dá em uma ação de retro-efeito, entre sujeito e suas ações com a relação no ambiente, não estando um dependendo do outro. Sendo assim, se olharmos para Danças Performativas, a ação não é entendida como invasão, mas como parte daquele espaço que está sendo ressignificado através de sua presença, através de sua estratégia de abrir espaços.

Bem, não nos apegaremos, neste instante final, em chegar a conclusões, entretanto nos apegaremos em saborear de mais indagações, portanto, indaguemos. A potencialidade de uma ação da busca de expansão para existência estaria adentrada no interior do instinto criativo? Uma ação igualitária na criação estaria em relação com um pertencimento social do que está sendo criado e compartilhado? Isto posto, o artigo buscou se agarrar nas questões presentes na intenção do que seria potente quando o que está em jogo é a abertura de espaços possíveis. Como um singelo broto de trevo que insistentemente invade a calçada de cimento almejando conquistar e pertencer aquele local.

O pertencimento é atuação e a atuação é escolha responsável de contribuir de modo suficiente com o que está sendo ressignificado. Abrir espaços para uma desejável lapidação de construção de algo que ainda não se sabe, saborear o que ainda está por vir dessa potente ação de poder pertencer e habitar o espaço.

O corpo que dança em espaços outros, pode estar a todo instante abrindo novas possibilidades, invadindo espaços externos, tateando espaços internos, borrando uma configuração já conhecida e habitual. O corpo que dança no museu, cria dança na lógica dos espaços possíveis, mundos possíveis e visibilidades indizíveis. Deste modo, Danças Performativas foi vista aqui, neste texto, como uma estratégia de sobrevivência que buscou

abrir espaços para a existência, se aprofundando nas reflexões empíricas da criação em dança, nos debates que permeiam a diversidade cultural e na produção de conhecimento que abraça a apreciação e expressão artística.

REFERÊNCIAS

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço: técnica e tempo, razão e emoção**. 4. Ed. São Paulo: EDUSP, 2014.

SILVA, Rosemeri Rocha da. **Uno, mapa de criação: ações corporalizadas de um corpo propositor num discurso em dança**. Salvador, 2013. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) - UFBA-BA, 2013.

REFERÊNCIAS ELETRÔNICAS

<<http://summus-ci.blogspot.com/2014/12/improviso-danca-e-musica-4-anos-de.html>>
Acessado em: 21 de maio de 2018.

<<http://umnucleodepesquisaemdanca.blogspot.com/>> Acessado em: 18 de junho de 2018.

O SUJEITO SE REELABORANDO EM DANÇA

Isabela Schwab¹

RESUMO: O UM – Núcleo de Pesquisa Artística em Dança da Unespar – vem tecendo e construindo um intenso laboratório de aprendizado em pesquisa do movimento e composição de dança. As lógicas organizativas de investigação e composição propostas pelo UM aproximam a dança de um modo de fazer que a entenda como discurso da experiência do corpo, como um conjunto de pensamentos e questionamentos que emergem da relação sujeito e mundo, em que as afecções são formalizadas em um jeito de fazer dança que se comunica e que se configura em forma de composição. Nesse sentido, há uma enunciação de um modo de fazer dança que preza pelo sujeito e suas singularidades e que entende que cada corpo se organiza, age e realiza um jeito de mover, de compor, sempre diferente um do outro. Portanto a proposta investigativa e compositiva do UM não é atingir uma estética dada previamente em dança, mas proporcionar aos sujeitos a possibilidade de despertar um jeito próprio de mover e de criar. Dentre os conceitos discutidos e vivenciados como fundamentos para o desenvolvimento nas pesquisas e configurações práticas do UM, o recorte deste artigo é direcionado para o modo de compor danças que o grupo desenvolve, com um olhar voltado para a discussão do conceito de Sujeito no processo compositivo, que se faz pulsante na trajetória do UM. Conceito esse que reverberou, e é também parte fundamental, na pesquisa de dissertação de Mestrado por mim desenvolvida: *A experiência como discurso do corpo: a dança tecendo caminhos*.

PALAVRAS-CHAVE: Dança contemporânea. Subjetividade. Composição coreográfica.

THE SUBJECT RE-ELABORATING HERSELF/HIMSELF IN DANCE

52

ABSTRACT: The Artistic Research Center in Dance of Unespar (State University of Paraná), called Um, has been weaving and building an intensive laboratory of learning in dance movement research and composition. It is observed that the organizational logics of research and composition proposed by the UM approach to a way of doing dance that understands dance as a discourse of body experience – as a set of thoughts and questions that emerge from the relation between subject and world, where the affections are formalized in a way of doing dance that communicates and that is configured in the form of composition. In this sense, it is stated a way of doing dance that values the subject and her/his singularities and that understands that each body organizes, acts and realizes a way to move, to compose, always different from one another. Therefore, UM's investigative and compositional proposal is not to achieve an aesthetic given previously in dance, but to give to the subjects the possibility of awakening their own way of moving and creating. Among the concepts discussed and experienced as fundamentals for development in UM research and practical configurations, the objective of the selected part for this article is directed to the way of composing dances that the group develops, with a view aimed at the discussion of the concept of Subject in the compositional process, a concept that becomes pulsating in UM's trajectory. This concept reverberated and is also a fundamental part of the master's dissertation research developed by me - "The experience as body speech: the dance weaving paths".

KEYWORDS: Contemporary dance. Subjectivity. Choreographic composition.

¹ Bailarina, professora e pesquisadora em dança. Mestre em Dança pela Universidade Federal da Bahia (UFBA) – 2016; Pós-Graduada em Estudos Contemporâneos em Dança pela UFBA – 2011; Graduada em Licenciatura e Bacharelado em Dança pela Faculdade de Artes do Paraná (FAP/UNESPAR) – 2009. Interessa-se por pesquisa em dança e seus processos compositivos, criativos e cognitivos. E-mail: isaschwab@gmail.com

INTRODUÇÃO

Pensar em um modo de compor que está interessado no sujeito² – ser precário, falível, provisório – é atentar para uma construção em dança que ampara a subjetivação do sujeito, que é atento às escolhas, um sujeito propositor porque expõe outras possibilidades de mover a dança.

Desenvolver um jeito de compor que apresenta a experiência subjetiva como discurso do corpo em dança põe em evidência um modo diferente de fazer dança na contemporaneidade, já que pressupõe clarear, mostrar, apontar e discutir algo que não é hegemônico e nem consensual.

Esse jeito tem uma lógica organizativa que se dá na investigação de si, do outro e do entorno, pois se constrói por incessantes perguntas e memórias que movem o sujeito proponente de sua própria dança a criar. O que move e como se move são indissociáveis, nesse tipo de feitura, porque as singularidades dos sujeitos apresentam-se expostas nas composições e são pistas para perceber o interesse do corpo em se apresentar de forma provocativa, colocando-se, continuamente, à prova.

Corpo que se expõe, dança que transgride muitas falas que se transformam nas relações no espaço/tempo. Na feitura desse jeito de composição, que se constrói por meio de propostas investigativas de movimento pela improvisação, a dança ilumina os corpos, sujeitos vaga-lumes que produzem textos: coerência instaurada no discurso pela experiência. Um modo? Uma lógica? Um princípio? Lampejos, porque os vaga-lumes brilham na escuridão.

A dança, em sua construção, vem tecendo caminhos e redesenhando-se no espaço-tempo. Nesses diversos caminhos, há danças que se estabelecem e chegam à condição de padrão. Mas, na diversidade de tantos fazeres, há modos que não vão ao encontro de padrões já existentes. Esses modos que seguem outros caminhos e, portanto, contrários a esse sentido, emergem como lampejos, não se apresentam como regulares e geram outras possibilidades de se entender e fazer dança. Nessa perspectiva,

2 Conceito utilizado, neste estudo, na perspectiva adotada por Foucault (2010), e que será apresentado e desenvolvido ao longo desta escritura.

Os pequenos vaga-lumes dão forma e lampejo a nossa frágil imanência, os “ferozes projetores” da grande luz devoram toda forma e todo lampejo – toda diferença – na transcendência dos fins derradeiros. Dar exclusiva atenção ao horizonte é tornar-se incapaz de olhar a menor imagem. (DIDI-HUBERMAN, 2011, p. 115).

Assim se apresenta o modo de compor, proposto pelo UM-Núcleo de Pesquisa Artística em Dança da Unespar, em que os sujeitos expõem suas subjetividades e estruturam suas obras/performances/espetáculos, configurando-os como um modo autobiográfico³ de composição em dança. Esse modo abre portas para a autonomia do sujeito; sujeito, esse, que se permite mergulhar e discursar sua própria experiência dançando.

O conceito de *experiência* aqui se encontra embasado na Semiótica de Peirce⁴ (1839-1914), destacada por Santaella,⁵ para esclarecer que a experiência faz-se na semiose, numa cadeia sígnica que não cessa. Essa escolha se dá pelo entendimento do conceito de *experiência* como *continuum* e que, embora seja tratada, aqui, sob a perspectiva do corpo/ sujeito, a ele não se restringe, o que permite pensar, também, na experiência como um conjunto de ocorrências sempre em correlação.

A EXPERIÊNCIA PROPONDO-SE COMO DANÇA

54

A dança elaborada pela lógica da experiência como discurso do corpo apresenta um sujeito propositor de dança, uma vez que ele propõe uma ideia de criação e, simultaneamente, estrutura essa ideia em ações de dança, construindo sua própria composição.

3 Conceito segundo Damásio (2011). Nesta pesquisa, esse conceito não é tratado como uma *fala* narrativa, a autobiografia também não é entendida como um gênero literário como uma narração da experiência. Ou seja, a autobiografia aqui expõe as impressões no corpo, destituídos de relatos causais.

4 Charles Sanders Peirce, foi um filósofo, pedagogo, cientista e matemático americano. Seus trabalhos apresentam importantes contribuições à lógica, matemática, filosofia e, principalmente, à semiótica. É também um dos fundadores do pragmatismo, junto a William James e John Dewey. Paul Weiss o considerou “o maior e mais versátil filósofo dos Estados Unidos e o maior estudioso da lógica”.

5 Maria Lucia Santaella Braga é uma das principais divulgadoras da semiótica e do pensamento de Charles Sanders Peirce no Brasil, contando com mais de quarenta livros publicados. Professora titular da PUC-SP, com doutoramento em Teoria Literária na PUC-SP (1973) e livre-docência em Ciências da Comunicação na ECA/USP (1993).

O conceito de corpo propositor apresentado por Rosemeri Rocha⁶ (2013), nos trabalhos criativos e compositivos do UM, apresenta um sujeito performativo em dança, gerador e criador de sua própria fala na composição, criador do seu próprio jeito de mover. Nesse modo de compor, o corpo é propositor porque anuncia jeitos de discursar questões que emergem da sua relação com o ambiente,⁷ com seu contexto, relações que, conseqüentemente, geram questionamentos de si, do outro e do entorno. Vale salientar que

Nesse fazer afastado do equilíbrio, a irreversibilidade impede o rastreamento do que já foi feito, assim como não assegura resultantes futuras. A autonomia gerada na condição de não-equilíbrio permite, apenas, a probabilidade pelas relações de conjunto. Em uma composição onde não há soluções antecipadas, mas ocorrem no fazer, onde o exercício compositivo não é linear, a incerteza se apresenta como risco criativo exigindo uma atenção contínua. (BITTENCOURT; SIEDLER, 2012, p. 2).

Não se trata de compor através de movimentos prontos. Há uma investigação de movimentos, e o sujeito arrisca, em suas improvisações, construir o seu próprio jeito de mover, já que apresenta a própria experiência como motivo de composição. Sendo assim, o sujeito compõe a partir de uma lógica compositiva organizativa, mas essa organização é sempre móvel, desdobra-se e transforma-se na sua feitura, criando sua dança em coerência com as emergências de suas relações com o contexto.

O contexto constitui uma experiência diferente em cada sujeito, suas danças são sempre diferentes, carregam suas singularidades em suas improvisações e configurações coreográficas mesmo diante de uma mesma proposta.

6 Doutora e Mestre do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (PPGAC-U-FBA). 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 Licenciatura e Bacharelado em Dança da Faculdade de Artes do Paraná, hoje, Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR). Coordenadora do curso de 2017.1 a 2018.1. Atualmente, 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, como o UM – Núcleo de Pesquisa Artística em Dança da FAP/Unespar, assim como das Mostras e dos Simpósios de Dança dessa Instituição. Cofundadora do Batton-Organização de Dança.

7 Não se pode deixar de esclarecer que *ambiente* aqui se pauta na noção apresentada por Britto (2009, p. 341): “Entendido não propriamente como um lugar, mas como um conjunto de condições interativas para o corpo”. Corpo e ambiente, então, apresentam-se como instâncias de um mesmo e único processo, ou seja, como conjunto de relações simultâneas. Sendo assim, a experiência é constituída pelo corpo como conjunto de condições interativas, e o corpo organiza sínteses dessa interação em sua dança.

O conceito de sujeito, neste trabalho, baseia-se na noção de Foucault (2010) que se constitui pelos *jogos de verdade* – os quais se referem a um conjunto de regras de produção da verdade e de mudanças das regras que a produzem. São assim denominados por serem um conjunto de procedimentos pelos quais a verdade é instituída e destituída pelos sujeitos por meio de práticas.

Desse modo, o sujeito encontra-se assujeitado e, ao mesmo tempo, com certa liberdade para fazer escolhas e tomar decisões, podendo romper com o assujeitamento. O sujeito não é tratado como constituinte autônomo de um saber, é constituído a partir de acontecimentos presentes na história dos discursos ou dos saberes. Ou seja, a partir do que é construído e estabelecido pelas relações corpo e mundo, pela experiência que constrói ao longo da vida. Nessa perspectiva,

O indivíduo-sujeito emerge tão somente no cruzamento entre uma técnica de dominação e uma técnica de si. Ele é a dobra dos processos de subjetivação sobre os procedimentos de sujeição, segundo duplicações, ao saber da história, que mais ou menos se recobrem. (FOUCAULT, 2010, p. 475).

Todo sujeito já nasce com regras, modelos, imposições estabelecidas ao longo dos anos. Dessa condição, ele tem a possibilidade de tecer seu próprio caminho, guiado pelo processo de tomada de decisão com que se depara. Essa possível liberdade nas tomadas de decisão, para Foucault (2010), são modos de subjetivação, são as práticas de constituição do sujeito as quais se referem às formas de atividade sobre si mesmo. O autor utiliza os conceitos de *práticas de si*, *técnicas de si* e *cuidado de si* – da antiguidade grega – para analisar o modo pelo qual o sujeito constitui-se.

O conceito de tomada de decisão pode ser pensado como uma solução adaptativa diante de algum acontecimento, uma afecção em que o sujeito precisa agir até que surja outra ação que o faça acessar outra escolha, seguindo, assim, um caminho de escolhas a longo e a curto prazo de tempo. O processo de tomada de decisão está relacionado às experiências que se transformaram em conhecimento, ações passadas e/ou projeções futuras envolvendo escolha.

A memória e a sensação dão suporte e possibilitam o corpo a optar e a escolher como e quando agir. A liberdade na tomada de decisão constrói sujeitos de subjetivação que operam e produzem modos de subjetivação no mundo, dentre os quais está a composição pelo viés da experiência como discurso do corpo em dança, que opta por apresentar o sujeito como ele é ao mesmo tempo em que opta, também, por compor a partir das suas próprias escolhas que se constroem pelas práticas de si, investigação de si. Nessa linha,

Foucault define as práticas como a racionalidade ou a regularidade que organiza o que os homens fazem, tendo um caráter sistemático e recorrente girando em torno da ética, do poder e do saber. Constituem, portanto, uma experiência. As técnicas se referem ao caráter reflexivo e de análise que acompanha as práticas, são as táticas e as estratégias, ou seja, são os meios e os fins com que as práticas são utilizadas. Trata-se, conforme o autor, de um “jogo estratégico” onde a liberdade do sujeito é evidenciada. As “práticas de si” e as “técnicas de si” implicam, portanto, uma reflexão sobre o modo de vida, sobre a maneira de regular a conduta, de fixar para si mesmo os fins e os meios. (MURAD, 2010, p. 2).

As práticas de si proporcionam a elaboração, a transformação e a constituição do sujeito. Sendo assim, é possível pensar esse modo de compor dança como uma prática de si, uma vez que possui características nas quais sujeito se encontra em constante busca sobre entendimentos de si e do outro, como um corpo vigilante de seus próprios conflitos e questionamentos. Trata-se de uma prática que altera o sujeito e o apresenta capaz de problematizar, questionar o mundo ao seu entorno.

O modo de compor dança proposto pelo UM aproxima-se da ideia das práticas de si, porque há um processo de investigação de si que se dá na relação com o outro, gerando percepções e ações nos encontros dos quais surgem alterações no sujeito, e essa experiência, enquanto inquietação, é também motivo de composição. Portanto é um modo que considera o sujeito incompleto, inacabado, sempre em processo de construção e transformação. É um modo de compor dança no qual o sujeito não tem a pretensão de inibir suas fragilidades e imperfeições, mas de apresentá-las para provocar reflexões sobre esse corpo que se encontra em conflito com algo, consigo e/ou com o seu entorno, dentre tantas outras possíveis reflexões.

Nesse sentido, apresenta-se um corpo que discursa sua inquietação dançando e que propõe compartilhar as práticas e descobertas de si elaborando um jeito de fazer dança que se constrói a partir das propostas de improvisações guiadas e das sessões orientadas

de pesquisa de movimentos como estratégias de criação. Fonseca (2011),⁸ em seu livro *Michel Foucault e a constituição do sujeito*, discute que Foucault, durante sua pesquisa sobre a constituição do sujeito, rompe com a noção do sujeito enquanto portador de uma essência perene. O que existem são diferentes constituições de um sujeito, que não são dadas definitivamente, mas que são construídas e reconstruídas na história a cada instante. Seu pensamento realiza uma ruptura com a noção do sujeito em sua soberania, e admite, portanto, a ideia de sujeitos. Não mais se faz necessária a unidade do sujeito humano permanente, perpétuo. São sujeitos buscando constituir identidades próprias, produzindo subjetivação no mundo.

Um sujeito é composto de experiências, sendo compreendido constituído das relações de saber e de poder e, ao mesmo tempo, a partir de relações intersubjetivas, em que há espaço para a manifestação de liberdade que possibilita a criação de si como um sujeito de si em relação ao entorno. Constituição que se dá no presente e que constrói um tipo específico de sujeito. Isso nos sugere que o modo de compor dança tecido pela lógica da experiência como discurso do corpo opera como prática de si, que busca construir uma dança a qual apresenta sujeitos em sua configuração presente – seja de pensamentos, ideias, inquietações e questões, e por isso se apresentam sempre provisórios na composição, acontecem na improvisação e geram estruturas móveis.

Em relação a esse modo de compor em discussão, a produção de subjetivação dá-se no movimento, no *enquanto* do processo de composição, em que o sujeito propõe expor a prática de si como discurso do corpo na própria dança. Apresenta o corpo muitas vezes em conflito, construindo movimentos que o aproximam de si mesmo como uma prática de si.

8 Professor Assistente-Doutor do Departamento de Filosofia e do Programa de Estudos Pós-Graduados em Filosofia da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Atualmente, é Diretor da Faculdade de Filosofia, Comunicação, Letras e Artes da PUC-SP. Tem experiência em pesquisa nas áreas de Filosofia e Direito, com ênfase em Filosofia das Ciências Humanas, Filosofia Política, Ética e Filosofia do Direito, atuando principalmente nos seguintes temas: Direito, Norma, Poder, Política, Modernidade e Crítica.

Há então um modo de existir, um jeito de fazer dança, no qual o artista propõe criar a partir da sua própria experiência, de suas próprias questões, e esse modo apresenta-se como um procedimento autobiográfico, pois o sujeito permite-se explorar as possibilidades e os limites do seu corpo na construção do seu mover, elaborando seu próprio discurso de dança, no qual o sujeito é propositor e gerador da sua composição.

SUBJETIVIDADES NOS MODOS DE COMPOR

O *autobiográfico na dança* é um modo de compor proposto como discussão que coloca em evidência um sujeito autobiográfico em dança, que dá visibilidade à fragmentação, à heterogeneidade, à multiplicidade e ao movimento de autoprodução incessante. Sendo assim, os sujeitos que compõem pelo viés da experiência como discurso do corpo são aqueles que exibem suas subjetividades e por isso se aproximam da ideia do *autobiográfico*.

Para sustentar o entendimento de um sujeito autobiográfico, aponta-se como subsídio teórico o conceito de *self autobiográfico* do neurocientista Damásio (2011).⁹ Para entender o processo do *self-autobiográfico* é necessário compreender o processo do *protosself* e do *self central*. Ações que antecedem o *self-autobiográfico* e são a chave para se alcançar o conhecimento sobre as hipóteses apresentadas pelo neurocientista, segundo o qual,

A mente consciente começa quando o *self* brota na mente, quando o cérebro adiciona um processo do *self* aos demais ingredientes da mente, modestamente no início, mas com grande força depois. O *self* é construído em passos distintos e tem seu alicerce no *protosself*. O primeiro é a geração de sentimentos primordiais, os sentimentos elementares de existência que surgem espontaneamente do *protosself*. O seguinte é o central. O *self central* refere-se à ação – especificamente, as relações entre o organismo e os objetos. O *self central* manifesta-se em uma sequência de imagens que descrevem um objeto do qual o *protosself* está se ocupando e pelo qual o *protosself*, incluindo seus sentimentos primordiais, está sendo modificado. (DAMÁSIO, 2011, p. 38).

9 António R. Damásio é um médico neurologista, neurocientista português que trabalha no estudo do cérebro e das emoções humanas. É professor de Neurociência na University of Southern California.

Em seguida dos processos do *protossself* e do *self* central, tem-se o *self autobiográfico*, definido como o conhecimento biográfico relacionado ao passado e ao futuro projetado. Segundo Damásio (2011), o *self central* e o *self autobiográfico* constroem no sujeito um conhecedor, ou seja, esses dois processos compõem a mente de outra variedade de subjetividade.

Assim, não é apenas o sujeito que dança, ou que dança da maneira aqui descrita, quem cria subjetividades e age de forma autobiográfica. Mas todo sujeito tem condições de simular o que não é dele no sentido de interpretar uma experiência, uma ideia. A diferença é que, enquanto sujeito desse modo de compor dança, não há simulações de outras experiências, pois o que há é a autobiografia exposta em dança, uma vez que

Uma autobiografia é feita de recordações pessoais; é o somatório do que vivenciamos, inclusive as experiências dos planos que fizemos para o futuro, sejam eles específicos ou vagos. O *self* autobiográfico é uma autobiografia que se tornou consciente. Ele se baseia em toda nossa história memorizada, tanto a recente como a remota. As experiências sociais de que fizemos parte, ou gostaríamos de ter feito, estão incluídas nesta história, assim como as memórias que descrevem as mais refinadas dentre as nossas experiências emocionais. (DAMÁSIO, 2011, p. 259).

Segundo esse pesquisador, o *self autobiográfico* é um processo dinâmico e não algo rígido, fixo. Seus níveis variam do simples ao complexo, ou algo entre os dois extremos, e pode ser ajustado, reorganizado de acordo com a situação vivenciada. Atentar para a consciência no processo pela experiência é motivo de composição para esse modo de fazer. Considerando os ensinamentos desse autor, vale destacar que

Para que a mente se torne consciente, um conhecedor, seja lá como for que o chamemos – *self*, experienciador, protagonista –, precisa ser gerado no cérebro. Quando o cérebro consegue introduzir um conhecedor na mente, ocorre a subjetividade. (DAMÁSIO, 2011, p. 24).

A experiência produz subjetividades na composição. Essas subjetividades são o motivo da composição. O *self autobiográfico*, nesse contexto, permite o sujeito dizer em seu fazer que a experiência que apresenta como discurso é a sua e não a do outro (mesmo quando a proposta vem de um outro), pois a resposta do sujeito diante de uma proposta será

sempre a partir daquilo que o próprio corpo vivenciou/construiu em sua existência. Afinal, “um corpo não transfere para o outro o que aprendeu, não há depósitos e adiantamentos de informações nos corpos, experiência não se empresta” (BITTENCOURT, 2012, p. 83).

Segundo Damásio (2011, p. 38-39), “Esse *self* é definido como o conhecimento biográfico relacionado ao passado e ao futuro antevisto. As múltiplas imagens que em conjunto definem uma biografia geram pulsos de *self* central cujo agregado constitui o *self* autobiográfico”. O *self autobiográfico*, esse eu experienciador, é o responsável pela consciência do estado de presença do sujeito, é um processo dinâmico contínuo que possibilita o sujeito ser conhecedor do que é e do que representa. Nessa perspectiva,

Sem a consciência – isto é, sem uma mente dotada de subjetividade –, você não teria como saber que existe, quanto mais saber quem você é e o que pensa. Se a subjetividade não tivesse surgido, ainda que bastante modesta no início, em seres vivos bem mais simples do que nós, provavelmente a memória e o raciocínio não teriam logrado uma expansão tão prodigiosa, e o caminho evolucionário para a linguagem e a elaborada versão humana de consciência que hoje possuímos não teria sido aberta. (DAMÁSIO, 2011, p. 16).

O conceito de *self autobiográfico*, sendo o que permite o sujeito ser conhecedor de si e do que está ao seu entorno, é primordial para entender o modo como o sujeito autobiográfico está sendo proposto, no sentido de ter a percepção do que é e representa em determinado contexto. Não necessariamente esse sujeito autobiográfico apresenta-se de modo a descrever a experiência que construiu nos encontros de forma literal, tal como aconteceu. Mas apresenta o que, em determinados encontros, pulsa mais forte, o que inquieta de alguma maneira e se transforma em motivo de composição de dança.

Nessa composição, sujeitos autobiográficos são sujeitos de ação que produzem experiências diferenciadas de construção subjetiva, onde as mesmas se apresentam como discurso na obra proposta. Sendo assim, há nesta pesquisa uma diferença entre, o sujeito autobiográfico nas composições de dança e uma dança que expõe a própria biografia do sujeito na sua estrutura coreográfica. Ao dançar a própria biografia o sujeito exhibe de forma interpretativa um acontecimento de sua vida, a história da sua vida ou parte dela. Já a ideia do *self autobiográfico* proposto aqui se estrutura na composição de forma subjetiva, produzindo dança à partir das significações que construiu e estabeleceu em suas relações; pelas experiências que se transformaram em motivo de criação.

Nesse sentido, esse modo de compor dança pode ser desestabilizador dos poderes hegemônicos de composição. Portanto pode ser tão transgressivo quanto o que visa a transpor, pois trata de reinventar o sujeito, as relações com o outro e com seu contexto.

O sujeito autobiográfico apresenta-se numa operação de maleabilidade, porque se modifica enquanto tece seus caminhos. Ele discursa em sua dança a experiência enquanto ocorrência geradora e produtora de indagações que acontecem no processo. Esse sujeito organiza e compartilha essas questões dançando e compondo. Nessa perspectiva,

Ao longo da execução de uma dança, o corpo enuncia processos não lineares no que concerne à composição de conexões estabelecidas no espaço-tempo. Na maleabilidade dos modos de estabelecer conexões, a estrutura de uma configuração se transforma como resultado das reorganizações do corpo (SIEDLER, 2011, p.93-94).

Seria um modo de fazer atento à maleabilidade do corpo? A ideia de pensar a maleabilidade nesse modo de compor está relacionada à disposição do sujeito em se transformar, portanto essa ideia apresenta-se como um dos princípios desse jeito de fazer dança, pois o corpo que a cria nesse viés só o faz porque se dilui, se adapta e se transforma.

PROCESSOS DE SUBJETIVAÇÃO: SUJEITO PROPOSITOR DE DANÇA

A dança construída pela lógica da experiência, como discurso do corpo, apresenta um sujeito propositor de dança, pois propõe uma ideia de criação e, simultaneamente, estrutura essa ideia em ações de dança, construindo sua própria composição. Diante disso, o modo de compor dança que está sendo discutido aproxima-se da ideia de um sujeito de subjetivação, já que o mesmo considera a experiência do sujeito, o seu direito de escolha e suas vontades de ação.

Esse modo de compor apresenta-se como um modo de criação artística em que se pode reconhecer um jeito mais autônomo de elaboração do próprio sujeito, suas questões e inquietações pautadas na experiência. Sendo assim, o sujeito é proponente de fazeres que lhe são pertinentes e propulsores de criação: é propositor de sentidos que lhe fazem mover.

A ideia do sujeito propositor organiza-se enquanto entendimento de corpo que cria dança pela experiência, como enunciado do corpo, que propõe no fazer da sua experiência a construção de falas. Ou seja, é sujeito propositor porque se propõe criar dança enquanto sujeito que constrói e comunica discursos de si e do mundo e faz dessa comunicação, dessa conexão com o entorno – composição de dança. A experiência da relação com o contexto vira motivo de criação de dança. Nesse sentido,

[...] o corpo propositor também é performativo, porque é na obra que o CP^[10] manifesta-se enquanto experiência estética, em que traz para sua ação artística a sua própria fala, isto é, a dele mesmo, do lugar que habita, com todas as suas experiências/vivências práticas, teóricas, acadêmicas, artísticas e pessoais. Ele apresenta um modo de fazer, de articular e atualizar seu corpo, mobilizando todos os aspectos desse corpo no tempo presente. (ROCHA, 2014, 109-110).

Assim, esse sujeito apresenta-se como autor performativo – propositor de suas ideias e questões e aborda a experiência como discurso de suas criações, formaliza-as em dança, propondo outro jeito de criar. É um sujeito de subjetivação que se apresenta ativo, produtivo e gerador de ideias e criações. Com isso,

A produção é ação de um tipo de fazer que pode ser pensado no sentido de um verbo no presente – o que se afigura como bastante diferente de reproduzir uma feitura já aprontada. O tempo de referência é o tempo presente, que aponta o momento de sua feitura e não para referentes fora do fazer. (SETENTA, 2008, p. 24).

Nesse sentido, apresenta, então, um sujeito dançante que se propõe compor a partir da produção de falas do corpo num discurso que se organiza e se configura em movimentos de dança. Faz-se interessante ressaltar que

[...] essa fala se dá nessa outra movimentação que é criada e recriada a partir dessa fala que já existe. Há um encontro com outros estímulos que vem da relação do próprio corpo com o ambiente, possibilitando o CP gerar outros diferentes movimentos, entretanto esse modo de falar se constrói trazendo o CP para o tempo presente, atualizando suas sensações pela percepção das relações que se dão no momento da performatividade. (ROCHA, 2014, p. 112; 113).

Esse sujeito propositor é um sujeito performativo e de subjetivação, pois estrutura suas composições colocando em cena a sua visão de mundo: a experiência que se constrói.

Assim,

10 Sigla utilizada para designar *corpo propositor*.

Trabalhar com a ideia do performativo, provoca uma certa instabilidade de informações muito assentadas entre praticantes da dança. Abala crenças sobre representação. Aponta para desvios. Resolve idéias. Desmistifica ideais. Propõe uma atenção sobre a ação que não tem como objetivo expressar o que está fora dela (existente antes). Nesse sentido, a própria possibilidade de traduzir elementos discutidos no ambiente da linguagem para o ambiente do corpo que dança pode ser tomada como uma empreitada performativa. (SETENTA, 2008, p. 29).

Esse tipo de compor apresenta um sujeito de tentativas buscando elaboração de si mesmo enquanto sujeito inquieto que discursa questões do corpo em dança e que a constrói de forma provocativa e que, ao provocar possíveis reflexões e discussões dançando, gera outro modo possível de compor em dança.

O sujeito de subjetivação, esse que busca sempre por elaborações e reelaborações de si, é perceptivo às mudanças do mundo, compreendendo que na relação há sempre ações de atualização e novas possibilidades, pois

Se o corpo está sempre mudando, está sempre mudando seu modo de perceber o mundo. Uma percepção que nunca é a mesma está sempre transformando o mundo, que se torna então, o mundo que é capaz de perceber a cada vez, a cada instante dessa simultaneidade das ações envolvidas no fluxo da semiose. (BITTENCOURT, 2012, p. 30).

Há aqui, então, um sujeito perceptivo, produtor de significações. Tal percepção, como um estado de alerta do corpo, altera o sujeito, gerando modificações e transformações no seu modo de existir, o que provoca a reorganização do sujeito, seja para estados de luta como equilíbrio, sobrevivência, ou mesmo para a necessidade de posicionamento do sujeito em relação a algo que o afetou. Esse ato de reorganização do corpo é, nesse modo de compor, ação propulsora de composição em dança, pois o sujeito opera de modo a apontar, provocar o que da afecção gerou algum tipo de incômodo.

O corpo compartilha suas inquietações dançando, compondo dança de forma coerente com as significações e os sentidos próprios, peculiares de cada sujeito. Sendo assim, o sujeito produz dança a partir dos *nexos de sentido*¹¹ que constrói subjetivamente com o ambiente, e discursa o que da experiência é emergência no corpo, do corpo.

11 Nexos de sentido é citado por Britto (2009) com sentido similar ao de coerência.

É possível entender que esse modo de compor seja uma busca sobre as possibilidades e os limites de o próprio sujeito constituir-se de forma mais autônoma diante de tantas determinações históricas, sociais e culturais e que se apresente como uma estratégia de resistência que faz gerar e emergir um outro jeito. É o corpo em estado de alerta transgredindo os modelos criados de se fazer dança, os padrões que definem *o que é, o que não é dança*. É o sujeito construindo espaços e tecendo caminhos de sentidos próprios, criando dança a partir da sua experiência e apontando outras possibilidades de se mover. É o corpo dizendo em movimento o que é no enquanto e por enquanto.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando se faz uma dança daquilo que se é enquanto sujeito no mundo, dança-se sua experiência. O jeito de ser, de pensar, de agir é sua dança. Suas configurações são sempre sínteses provisórias no espaço-tempo e existem enquanto a experiência faz-se inquietação, movimento. Por isso, nesse modo não há como a composição apresentar-se como cópia de algo, já que a experiência é motivo de criação e transforma-se no fazer.

Ao propor e gerar algum tipo de transformação, o sujeito impede que os modos de criar findem-se na monotonia de uma lógica pré-existente e causal construindo outros caminhos para a dança. Portanto, há a existência de um modo de construção, de pensamento, de criação de movimentos de dança que se dá de um jeito diferente, singular. Uma dança que diz do sujeito e suas inquietações na presentidade, permitindo a produção de outras lógicas organizativas no seu processo de construção. Cada sujeito tem suas peculiaridades e é movido por diferentes motivos, afecções.

Trazer o sujeito e sua experiência para a criação de dança é motivo para desestabilizá-lo e explorar as suas múltiplas potencialidades. E é dessa forma que o UM vem fazendo dança. Por meio da investigação de movimento, da descoberta e percepção de si, vem propondo apresentar a singularidade de cada sujeito, instigando a potencialidade de cada corpo, abrindo o olhar para a existência de outro jeito de mover.

Ao propor outros jeitos de compor dança, o UM abre-se para a tentativa de reelaborar outras possibilidades de criação em dança. Possibilidades que apontam para uma reflexão sobre a dança e a sua evolução no mundo, evolução que gera e que é transformação.

REFERÊNCIAS

BITTENCOURT, Adriana. Imagens da mídia, imagens do corpo, imagens da dança: tensões na pluralidade da cena contemporânea. **Dança – Revista do Programa de Pós-Graduação em Dança**, Salvador, v. 3, n. 2, p. 59-68, jul./dez., 2014.

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

_____; SIEDLER, Elke. A Incerteza como índice de construção de autonomia em dança. **Revista Moringa: artes do espetáculo**. João Pessoa, v. 3, n. 2 jul./dez. 2012 Disponível em: <<http://www.periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/moringa/article/view/15459/8838>>. Acesso em: 5 maio 2015.

BRITTO, Fabiana Dultra. Corpo, dança e ambiente: configurações recíprocas. In: II ENCONTRO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA DA ANDA. 2011. Escola Superior de Educação Física da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). **Anais...** Rio Grande do Sul, 2011. Disponível em: <<http://www.portalanda.org.br/anaisarquivos/6-2011-2.pdf>>. Acesso em: 25 abr. 2014.

BRITTO, Fabiana Dultra. Processo como lógica de composição na dança e na história. **Revista Sala Preta**, São Paulo, 10, p. 185-189, 2010. (Universidade de São Paulo (USP)). Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57445/60427>>. Acesso em: 25 abr. 2014. (<https://doi.org/10.11606/issn.2238-3867.v10i0p185-189>.)

BRITTO, Fabiana Dultra; BERENSTEIN, J. Paola. Corpocidade: arte enquanto micro-resistência urbana. **Fractal: Revista de Psicologia**, Niterói, RJ, v. 21, n. 2, p. 337-350, maio/ago. 2009, (Revista do Departamento de psicologia da Universidade Federal Fluminense (UFF)). Disponível em: <<http://periodicos.uff.br/fractal/article/view/4751>>. Acesso em: 25 abr. 2014.

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

DIDI-HUBERMAN, Georges. **Sobrevivência dos vagalumes**. Tradução: Vera casa nova, Márcia Arbex. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.

FONSECA, M. A. **Michel Foucault e a constituição do sujeito**. 3. ed. São Paulo: Educ, 2011. v. 1.

FOUCAULT, Michael. **A hermenêutica do sujeito**: curso dado no Collège de France (1981-1982). Tradução: Márcio Alves da Fonseca, Salma annus Muchail. 3. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2010. (Edição estabelecida sob a direção de Francois Ewald e Alessandro Fontana, por Frédéric Gros.)

MURAD G, Maria Fernanda. **O Sujeito em Foucault**. Disponível em: <<http://www.spid.com.br/pdfs/2010-2/Atividades-Jornadas-Interna-2010.1-O-SUJEITO-EM-FOUCAULT-Maria-Fernanda-Guita-Muradoc.pdf>>. Acesso em: 18 abr. 2015.

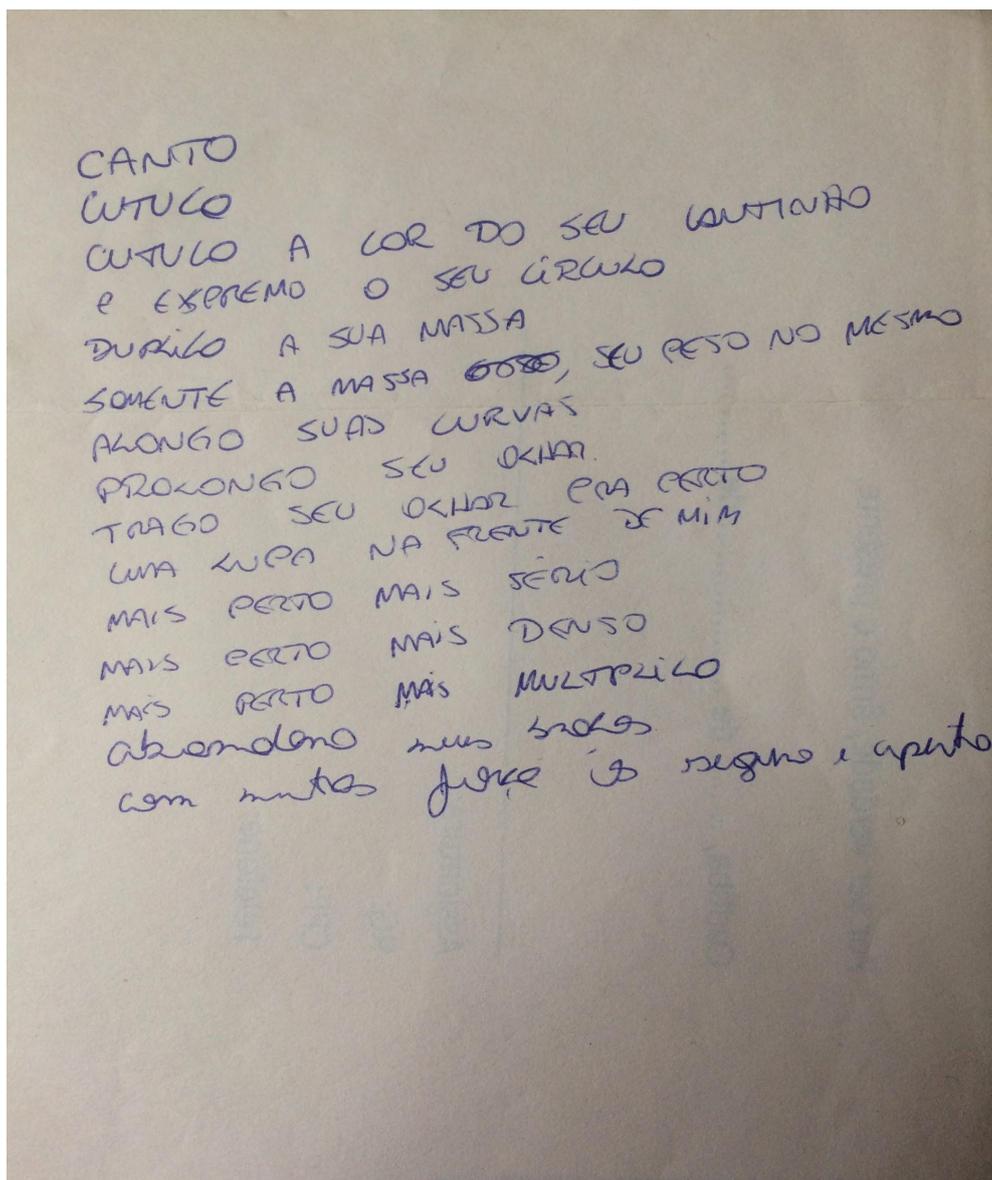
ROCHA, S. Rosemeri. **Uno, mapa de criação**: ações corporalizadas de um corpo propositor num discurso em dança. 2013. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas, Escola de Dança. Universidade Federal da Bahia, Salvador, BA.

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

SIEDLER, Elke. **Configurações de dança**: a incerteza como condição de existência. 2011. Dissertação (Mestrado em Dança) – Programa de Pós-Graduação em Dança, Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, BA.

Escrevo esse texto com trilha sonora específica! O UM - núcleo de pesquisa e investigação em Dança da FAP-UNESPAR para mim, tem trilha sonora, lista de livros que inspiraram durante a trajetória em que estive. Tem álbum de fotos, com muitas fotos, tem teóricos que nortearam nossos encontros e que estão em mim ainda hoje, tem também pasta de emails (dos mais variados tons), tem relatos de viagens, tem despedidas e reencontros de diversos formatos e lugares, tem amigos e colegas de trabalho de lá até hoje, tem diários e diários de bordo, tem professora(s) que se tornam minhas mestras e também amigas e que continuam sendo minhas professoras e mestras e amigas (Loana Campos, 2018).

Figura 2 - Registro fotográfico do diário de bordo de Loana Campos– processo de criação no Um – núcleo de pesquisa artística em dança. Curitiba 2008



Fonte: (arquivo da autora)

*Escrevo no passado por uma escolha textual, entretanto, acredito que características levantadas no memorial descritivo, aqui apresentado, podem ser reconhecidas ainda hoje.

Me proponho neste relato/memorial revisitar os trajetos percorridos durante 5 anos em que estive no UM - Núcleo de Pesquisa Artística em Dança da FAP-UNESPAR. Reconhecer as linhas de força que estabeleceram ou que já existiam nessa estrutura, linhas que foram fundamentais na minha construção de visão de mundo, atuação profissional e modos de estabelecer e reconhecer afetos. Em um fluxo de escrita que se desenvolve a partir de imagens de locais, encontros, reuniões e sobretudo imagens de movimento, danças.

Compartilho aqui alguns pontos a fim de contribuir no registro e memória de um espaço que existe há 30 anos, que passou por diversos formatos, direções e composições, mas que segue continuamente em sua existência e potência.

Tenho por mim que o circuito de afetos e a mobilidade de suas fronteiras em seu constante atualizar, são as principais linhas que definem a permanência do grupo. Por isso persisto que esse memorial é construído, assim como o grupo/núcleo, por linhas afetivas e imagens de trânsitos diversos, encontrando nesse caminho aspectos importantes à serem compartilhados. Pontuando o quanto esses aspectos dialogam com o que se produz na área da dança, considerando ambientes de formação, pesquisa e também o(s) ambiente(s) dentro do mercado de trabalho nessa área.

MERGULHO

Mergulho em memórias nem um pouco distantes de mim hoje, apesar de completarem 8 anos 'longe' do UM - núcleo de pesquisa em dança da então Faculdade de Artes do Paraná (FAP), hoje, o *campus* de Curitiba II - Faculdade de Artes do Paraná (FAP) pertencente à Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR).

No desafio de encontrar um início para esse relato, parto do princípio de que não existe apenas um ponto de partida, mas sim atravessamento(s) que culminam em marcos em nossa trajetória. Proponho partindo de uma relato de minha experiência nesse espaço movente, levantar propriedades e lógicas que caracterizaram de diferentes formas o meu estar hoje no mundo e que acredito caracterizar a pertinência de um grupo como esse existir.

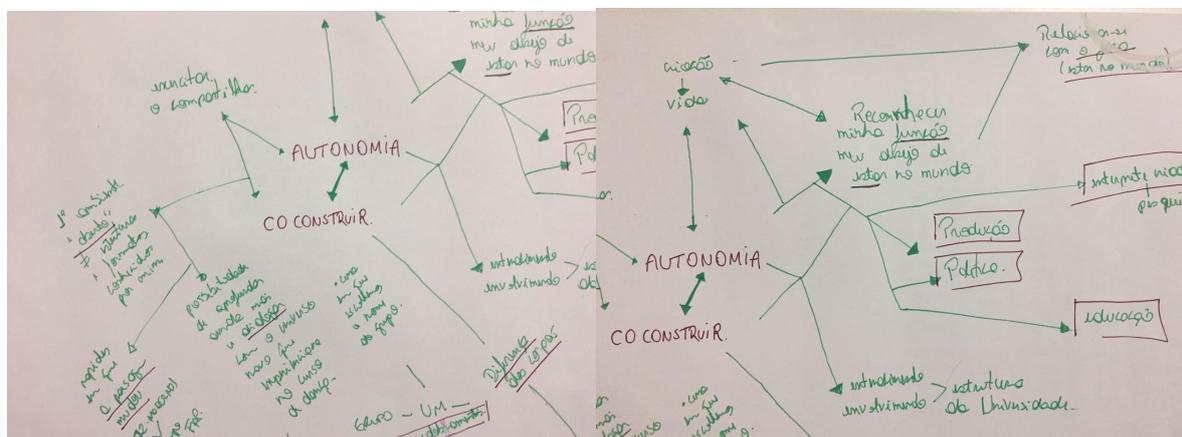
Escolho partir de duas palavras: AUTONOMIA e CO-CONSTRUÇÃO, que podem dar conta do início desse encontro que se faz aqui.

Antes de de me aprofundar nas palavras escolhidas, retomo o momento que me levou a fazer uma aula experimental no UM. Hoje percebo a rapidez em que a imagem, sobre e com a dança, se alterou naquele ano em mim: me distanciei do grupo de dança de jazz, fui bailarina-bolsista da Têssera Companhia de Dança da Universidade Federal do Paraná e, no final desse mesmo ano (2005), já me aproximava das atividades do grupo de pesquisa da FAP.

Visualizando esse trajeto, minha sensação é que as paisagens se alteram brutalmente. Nessa perspectiva, me interessa reconhecer a capacidade que temos de nos dispor à mudanças. A decisão de entrar para o Grupo da FAP foi uma mudança considerável, tanto quanto decidir fazer o vestibular para o curso de Bacharelado e Licenciatura em Dança.

AUTONOMIA E CO-CONSTRUÇÃO

Figura 3 - Recortes da imagem do Mapa Mental criado para processo de escrita do Memorial Descritivo: É SOBRE ACREDITAR NA CONSTRUÇÃO DE TRAJETOS COM AFETO: MEMORIAL DESCRITIVO DE EXPERIÊNCIAS E CONSTRUÇÕES EM PERCURSO NO UM - NÚCLEO DE PESQUISA ARTÍSTICA EM DANÇA DA UNESPAR . Curitiba/2018



Fonte: (arquivo da autora)

Encontrei no grupo da FAP um espaço onde poderia continuar a reflexão e experimentos que começavam a apontar nas aulas da graduação. Na época o curso de Bacharelado e Licenciatura em Dança da FAP era em período integral; eram dias intensos, principalmente nesse primeiro ano, onde passava por desconstruções diárias sobre o meu entendimento do corpo e da dança.

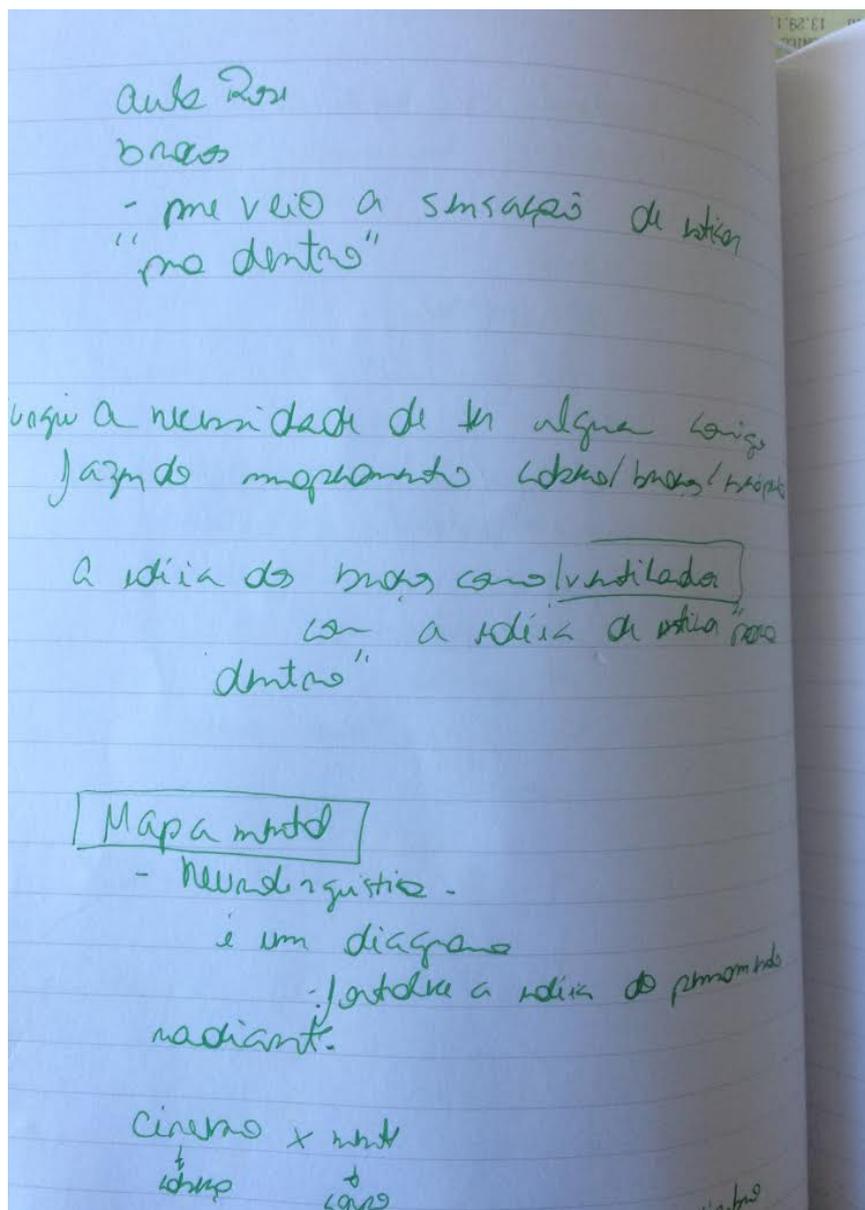
O grupo da FAP foi um lugar aconchegante, onde eu poderia seguir com os assuntos e discussões que me atravessavam.

A estrutura dos corpos que compunham o grupo era a mais diversa possível, seu formato propunha receber estudantes de dança, egressos, pesquisadores e interessados no corpo que move, experientes ou não. Um conjunto de corpos que encontrava na criação, alternativas para aprofundar suas questões. Compartilhar os diversos interesses que emergiam, nos levava a reconhecer modos individuais de operar e encontrar maneiras de estar com o outro, encontrando pontos em comum na e com as diferenças. Esse espaço me apresentou o sentido da palavra **autonomia**, pois dispor-se a estar nesse ambiente convoca a exercitar minha individualidade, coloca para operar num estado de presença, a assumir o que sou naquele momento: minhas falas; minhas posições; minha dança.

Faz-me exercitar 'o bancar da minha dança'. Mas essa autonomia não vinha sozinha, pois não a exercitava só. A relação de troca contínua que estabelecia, me apresentou a potência da co-construção, da construção e reconhecimento de minha individualidade enquanto corpo que dança, junto com os demais corpos, a imagem que tenho é de uma construção individual a partir do grupo e do grupo a partir das individualidades: **um espaço que se faz no exercício de compartilhar.**

Encontrei no grupo a possibilidade de aprofundar muitas das perguntas que me recheavam naquele momento. Era como estar com os pares, de algum modo os que ali estavam, problematizavam de maneiras diferentes, existia ali um espaço movido a perguntas. Foi a partir desse espaço que tive a oportunidade reconhecer diversas paisagens do dançar; perceber que a minha vida e a minha dança caminhavam juntos.

Figura 4 - Registro fotográfico do diário de bordo de Loana Campos – processo de criação no Um – núcleo de pesquisa artística em dança. Curitiba/ 2007



Fonte: (arquivo da autora)

SOBRE UM NOME

Estava no apartamento da Rosemeri Rocha (Rose) e conversávamos sobre os trânsitos que o grupo percorria, os lugares que estávamos apresentando e compartilhando a pesquisa. Emerge então o desejo em dar UM nome para o então Grupo de Dança da FAP. Reconhecemos uma necessidade de apresentar uma identidade.

Foi com essa frase 'dar UM nome para o grupo' que o nome surgiu! Já fazia parte do nosso vocabulário o Um/Uno, naquela época já existia uma pesquisa ali, que envolvia esse nome. Assim, surgiram várias lógicas conceituais que desembocaram na definição. UM de individualidade(s) que nos construíam, UM de ser UM conjunto, UM encontro de diferentes, uns que formava UM, UM entre tantos grupos/coletivos/movimentos que existem, não UM de qualquer UM, mas sim de mais UM que partilham do interesse em pesquisar, produzir conhecimento, partilhar e contribuir desse conhecimento para a área da Dança.

Acredito que esse momento é um marco na trajetória do grupo. Dar UM nome acabou por desdobrar várias reflexões de reconhecimento do que era produzido, conversamos muito sobre identidade, sobre o porquê da existência desse espaço na Universidade, sobre os caminhos que desenhamos juntos. Acredito que tem a ver com posicionamento. É sobre mais uma possibilidade de ação, de estar no mundo, para além do institucional e da estrutura universitária.

SOBRE DIREÇÃO E COMPARTILHAMENTO

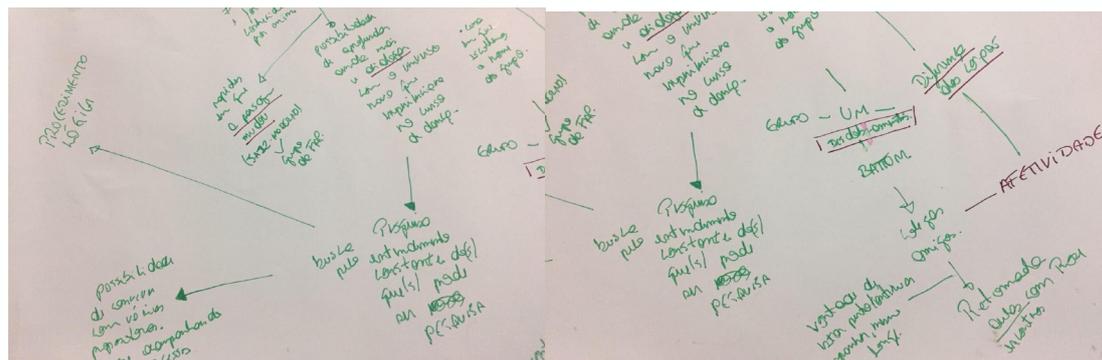
A problematização do que se faz neste encontro de pessoas era um constante gerador de conversas e criações. A existência de uma direção, na presença da Professora/diretora Rosemeri Rocha, ao meu ver, tinha a função de uma base (provocadora) para essa reflexão acontecer. Pois o fato de existir uma direção, ao contrário de se dar de forma hierárquica, se direcionava com ações problematizadoras, lançava à todos diariamente o exercício de resoluções conjuntas.

O olhar afinado da diretora nos provocava a estar, a propor, algo que pode ser determinante e necessário **na formação de um corpo que dança na contemporaneidade**. Desenvolver o estado de presença e com autonomia, nos colocar a agir, atravessar a barreira de 'bailarina' para 'intérprete-criadora', descortinando a visão de que **o corpo que dança está no mundo**.

Vejo a direção de Rosemeri Rocha, nesse lugar: um gerador que tanto compartilha sua energia, seu saber, quanto catalisa as que estão junto a ele, compartilha sua redistribuição, em movimento contínuo e horizontal.

Ao propor uma direção numa perspectiva de compartilhamento, a professora nos apresentava uma possibilidade de desenvolvimento enquanto ser artista individual e coletivo. Uma espécie de preparação para que, **na medida em que temos a oportunidade de atuar em outros contextos, a convivência e a criação em coletivo já existe ativada.**

Figura 5 - Recortes da imagem do Mapa Mental criado para processo de escrita do Memorial Descritivo: É SOBRE ACREDITAR NA CONSTRUÇÃO DE TRAJETOS COM AFETO: MEMORIAL DESCRITIVO DE EXPERIÊNCIAS E CONSTRUÇÕES EM PERCURSO NO UM - NÚCLEO DE PESQUISA ARTÍSTICA EM DANÇA DA UNESPAR . Curitiba/2018



Fonte: (arquivo da autora)

SOBRE FUNÇÕES E RECONHECIMENTO

Uma outra paisagem foi a de encontrar uma estrutura onde a distribuição de funções se dava organicamente. Através do reconhecimento de interesses dos participantes, o comprometimento com as atividades da rotina do grupo aconteciam como proposições individuais, muito mais do que convocações direcionadas. Refiro-me aqui a funções como: a organizacional, comunicação/divulgações, produção de Mostras, o contato com profissionais e eventos externos, a articulação com a comunidade artística da cidade e fora dela, entre outras demandas.

Na medida em que se estabelecia uma participação permanente no grupo, identificações com uma ou mais funções eram estabelecidas, desse modo organizávamos a estrutura funcional.

Ao longo dos anos em que estive envolvida com o grupo fui reconhecendo meus desejos de atuação para além do estar em cena. Identificar as várias demandas existentes: do processo criativo até o estar em cena, levou-me a agir nas camadas organizacionais, assim surgiu minha primeira atividade como produtora cultural.

SOBRE SER PRODUTORA

Antes de finalizar a graduação, minha principal atividade profissional foi e ainda é a de produtora cultural. Durante o curso reflexões como: corpo-ser social, a complexidade de estruturas institucionais e o interesse em entender em detalhes o que é necessário para um espetáculo ou evento ser realizado, direcionou minhas práticas para desdobramentos do fazer artístico.

Depois de um período participando como intérprete-criadora, aos poucos me envolvi com a rotina organizacional. Em determinado momento, dispus-me a assumir a função também de produtora cultural do grupo, encontrei a oportunidade de colocar em prática os interesses que despertavam no momento.

A Mostra de Dança da FAP, evento do curso da universidade era também dirigido pela professora Rosemeri Rocha. O evento tinha uma ligação bastante forte com o grupo, acabei por atuar também como produtora na Mostra. Estive envolvida nessas produções durante praticamente todo meu percurso como graduanda. Iniciei como assistente e depois passei a ser produtora, foi como um estágio onde ao longo do tempo me envolvia com mais atividades e mais frentes de ações.

A contribuição dessa abertura de linhas de atuação para a trajetória de uma estudante é imensurável, pois ao poder adentrar e aproximar o diálogo entre o que se está aprendendo e a estrutura institucional onde os aprendizados se dão, intensificam a ligação do dentro e fora no caminhar de uma aspirante a profissionalização. Digo: entender na prática os caminhos institucionais para um evento acontecer, os tempos, os prazos, as possibilidades de articulações com outras instituições, os contatos durante o evento com professores e artistas de outros lugares, a dinâmica necessária para que ocorra tudo como o esperado, os riscos possíveis, ou seja, estreitar o olhar sobre a realidade da rotina de uma instituição pública e as possibilidades de articulações internas e externas.

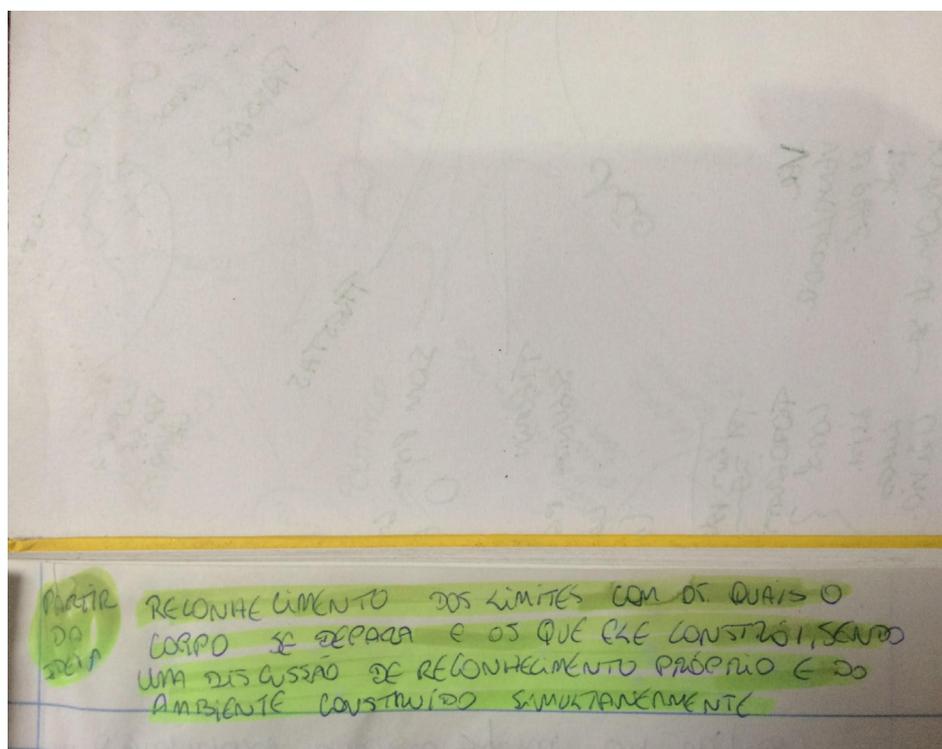
SOBRE SER PROFESSORA

Hoje, é na prática como docente onde a reverberação do grupo está mais latente! Durante 3 anos fui professora no Curso Técnico para ator da Cena Hum Academia de Artes Cênicas, onde ministrei duas disciplinas: Produção e Legislação Cultural e Expressão

Corporal I. Reconheço diretrizes que desenvolvi junto ao grupo, como minha lógica organizacional e propositiva, ao compartilhar com os alunos e professores. Ao planejar aulas, ao propor práticas, muito do que experienciei durante a graduação e formulei continuamente junto à direção da Rosemeri Rocha e demais pessoas com quem troquei. Das técnicas somáticas, principais referências trabalhadas no grupo, as teorias que tive acesso, como também no modo em que me proponho a estar no espaço.

Autonomia e co-responsabilidade são as primeiras palavras que lanço aos alunos a cada início de semestre. O sentido delas se atualiza a cada passo e espaço em que me coloco.

Figura 6 - Registro fotográfico do diário de bordo de Loana Campos – processo de criação no Um – núcleo de pesquisa artística em dança. Curitiba/2010



Fonte: (arquivo da autora)

SOBRE MOBILIDADES E ARTICULAÇÕES

A Contínua troca com artistas convidados desenhava a mobilidade do grupo. Fazia parte da nossa rotina ter aulas com pessoas que já haviam participado do grupo, alguns já não moravam na cidade, quando passavam por Curitiba compartilhavam suas

pesquisas conosco. Houve um período que a professora Rosemeri Rocha esteve fora, devido ao fato de estar cursando o Mestrado na Universidade Federal da Bahia, e convidou as professoras Marila Velloso e Gladis dos Santos para acompanhar nossas atividades e propor práticas artísticas.

Com esse ciclo de proposições, pude alargar minha disponibilidade e escuta. Tenho o ímpeto de sugerir convites em minhas práticas: na produção, criação, em minhas aulas. Meu interesse de estar em constante compartilhar foi impulsionado mediante esses trânsitos. Vejo que tem relação com o refinamento da capacidade de identificação de especificidades, alimentando assim o vocabulário para as práticas de dança. **Afinar o olhar para com os diálogos e dar luz a práticas que os compõem é algo que fica dessas experiências.**

A perspectiva do trânsito de pessoas nos impulsionava para lidar com o fora, para além da Universidade. A medida que pessoas passavam pelo Grupo o Grupo também se propunha a passar e a estabelecer contato com outras pessoas, iniciativas, coletivos, instituições. À medida em que visualizamos espaços para compartilhar nossos processos, conversávamos e decidíamos juntos aonde apresentar.

Participamos do Festival de Cultura da UFPR, apresentamos no Teatro de Antonina, no Teatro da Dança em São Paulo, entre outros. O que nos impulsionava para o fora era a necessidade de configurar nossas pesquisas, e colocá-las em diálogo. As propostas de apresentar vinham de todos nós, à medida que estabelecíamos relações no fora, reverberava dentro do grupo, tornando-o um lugar pulsante. **Aqui me vem a imagem novamente da individualidade, potencializar a individualidade de cada um dentro e fora do grupo foi uma constante.**

OUTROS ESPAÇOS PARA AS AULAS

Na época o Barracão e o TELAB (Teatro Laboratório da FAP) lugares onde hoje o grupo realiza suas práticas, ainda não existiam; o barracão da FAP ainda não tinha sido levantado e para dar conta das aulas práticas e demais atividades a Universidade alugava um espaço, localizado a duas quadras, a Honjo!

Passamos a maior parte do tempo entre 2005 e 2010 nesse espaço. Entretanto, em alguns momentos por necessidade ou por desejo, o grupo ocupou outros lugares. Foram por períodos determinados, e que nessa paisagem de mobilidade somaram para as articulações. Dois desses lugares são: A Sede de ensaio da G2 Cia. de Dança - sala localizada dentro do Centro Cultural Teatro Guaíra e a Casa Hoffmann - Centro de Estudos do Movimento, localizada no Largo da Ordem, centro histórico de Curitiba.

Esse deslocamento oportunizou encontros e aproximações que ocorriam através dos corredores, com bailarinos do Balé Teatro Guaíra e principalmente bailarinos do G2, pois nossa aulas aconteciam na sala deles, na sequência de seus ensaios. Acompanhar a rotina dos funcionários do centro cultural (bilheteiros, camareiras, seguranças, porteiros, cozinheiras) no movimento das programações dos teatros foi instigante.

Apesar de nos encontrarmos em eventos da cidade, não era muito comum frequentarmos os ambientes uns dos outros (Bailarinos Guaíra e Grupo da FAP), esse tempo em que passamos lá foi importante para uma aproximação, mesmo que entre os corredores em conversas rápidas, pudemos acompanhar um pouco mais de perto a movimentação dessas estruturas.

A Casa Hoffmann - Centro de Estudos do Movimento é a sede da Coordenação de Dança da Fundação Cultural de Curitiba. Desde sua inauguração tem como objetivo principal fomentar a pesquisa em dança na cidade.

No período em que nossos encontros ocorriam na Casa, existia um movimento intenso de produção de pesquisa em dança no espaço, bolsistas e proponentes de projetos ocupavam as salas durante o dia, cursos eram ofertados para os artistas da cidade. Nesse cenário, apesar de ocuparmos o espaço na parte da noite, muitos de nós frequentamos a Casa em outros momentos, a articulação entre o que acontecia nesse espaço e o que o grupo se propunha a fazer era muito próxima conceitualmente. Foi um período de maior acesso que potencializou as conexões existentes.

SOBRE O GRUPO E O BATTON - ORGANIZAÇÃO DE DANÇA

Em 2009, um grupo de mulheres que participava assiduamente dos encontros no grupo, algumas já formadas (em dança ou teatro) e outras como eu, finalizando a graduação, a partir de conversas junto à nossa diretora, reconhecemos o desejo de abrir uma nova frente desvinculada da Universidade. Com o intuito de atuar profissionalmente como coletivo (a maioria de nós já desenvolvia trabalhos profissionais em outros grupos ou individualmente) a fim de ampliar nossa rede de afetos, criações e espaços e propor projetos para editais surge o BATTON - organização de dança.

Com o BATTON realizamos projetos através da Lei de Incentivo à Cultura, os principais foram: “*Processo in Dança*” onde ocupamos um teatro da cidade durante 7 dias com uma programação de cursos e palestras; “*Jardins*” onde partimos de práticas de permanência no Jardim Ambiental (praça extensa, localizada no bairro juvevê em Curitiba), desenvolvemos e apresentamos o trabalho no então espaço da PIP (Cia. dirigida pela artista Carmen Jorge). A partir desse aproximação realizamos, viabilizado por um edital nacional no Ministério da Cultura, o projeto *PIP/BATTON*, uma residência com artistas da cia. e do coletivo durante 1 ano, com uma série de oficinas com artistas nacionais e locais, tivemos como produto final uma Mostra de Solos. O importante nessas pontuações é reconhecer o quanto a motivação em estabelecer diálogos dentro do grupo nos proporcionou desdobramentos fundamentais para nossa trajetória.

Me desliguei do BATTON um pouco depois de finalizar a residência, antes disso já havia me desligado do grupo. A produção cultural tomava conta da minha rotina, quando me dei conta já havia direcionado minha escolha para essa profissão.

Passei então a acompanhar de longe/perto as ações do UM, dos artistas, mestras e amigos com quem estabeleci trocas durante esse longo tempo. Também conheci novos artistas que passaram por ali depois da minha saída.

Atualmente sou produtora cultural da Casa Hoffmann, um dos espaços por onde o grupo percorreu. Mensalmente recebemos o evento “Improviso Dança e Música”, ação que vi nascer dentro do grupo, hoje posso acompanhar e participar de outro modo. Minha

ligação com a professora Rosemeri Rocha permanece bastante presente, especialmente nos últimos meses, quando depois de anos, retomo às suas aulas, propostas semanalmente na “Casa Quatro Ventos”, novo espaço cultural da cidade gerenciada por amigos em comum.

Figura 7 - Registro fotográfico de Rosemeri Rocha – Aula O CORPO PROPOSITOR: PROCESSOS INVESTIGATIVOS E PERCEPTIVOS com Rosemeri Rocha na Casa Quatro Ventos Curitiba/2018



Fonte: (arquivo da autora)

Esse mergulho munido de afetos fortalece meu entendimento sobre ‘do que são feitos nossos trajetos’, sobre como as escolhas e fluxos em nosso percurso refletem exponencialmente a cada caminhada e por fim, sobre a dinâmica na construção de redes onde a Unespar e o UM - Núcleo de Pesquisa e Investigação em Dança se inserem, impulsionando fortemente os que passam por lá.

A DANÇA DE CADA UM'S

Mabile Borsatto¹

RESUMO: Ao procurar pela mobilidade e flexibilidade de distintos modos de fazer e solucionar do corpo nos processos de ensino e aprendizagem encontramos o UM–Núcleo de Pesquisa Artística da UNESPAR/FAP, onde na promoção do entrelaçamento entre perspectivas de diferentes sujeitos e contextos, realiza-se uma dança como um espaço de percepções híbridas capaz de inventar, transformar, aprimorar e ampliar sentidos. Este artigo discute, então, que os modos onde há hierarquia centralizadora de poder, mecanismos de dominação e estruturas sólidas e pouco flexíveis nas relações de ensino e aprendizagem, sobrepondo a experiência, podem ser subvertidos pelo diálogo horizontal entre o conhecimento especializado e o conhecimento do senso comum. Nesse sentido, percebe-se que as experiências existentes no UM não se reduzem, nem se simplificam, mas geram uma nova tessitura entre o conhecido e o desconhecido, entre o convencional e o inovador, entre a ordem e a desordem. A possibilidade de situar a diferença como condições de existência da dança dentro do UM, atua como um sinal de reconhecimento para a construção de lógicas de conduta e operacionalidades em dança que incidem como princípios norteadores da auto-observação e do autoconhecimento e permite que outros modos de ensinar e aprender sejam inventados. Desse modo, o artigo instaura-se como um convite e se efetiva em um encontro com a dança, e não um encontro qualquer, mas daqueles que incitam a fazer diferente através das relações e é também uma crítica, mas não aquela convencional de alguém que assiste de longe, mas da possibilidade de uma crítica colaborativa, para que todos os interessados em educação possam dialogar e criar suas reflexões.

PALAVRAS-CHAVE: UM's. Conhecimento especializado. Senso comum. Ensino e Aprendizagem.

82

THE DANCE OF EACH'S

ABSTRACT: When searching for the mobility and flexibility of different ways of doing and solving the body in the teaching and learning processes we find the UM - Artistic Research Nucleus of UNESPAR / FAP, where in promoting the interweaving between perspectives of different subjects and contexts, a dance as a space of hybrid perceptions capable of inventing, transforming, enhancing and expanding senses. This paper then argues that the ways in which there is a hierarchical hierarchy of power, mechanisms of domination, and strong and inflexible structures in teaching and learning relationships, overlapping experience, can be subverted by the horizontal dialogue between specialized knowledge and knowledge of the common sense. In this sense, it can be seen that the experiences existing in the UM are not reduced or simplified, but they generate a new texture between the known and the unknown, between the conventional and the innovator, between order and disorder. The possibility of situating difference as conditions for the existence of dance within the UM acts as a sign of recognition for the construction of logics of conduct and operations in dance that act as guiding principles of self-observation and self-knowledge and allows other modes teaching and learning are invented. Thus, the article is introduced as an invitation and is effective in an encounter with dance, and not an encounter any, but

1 Docente do curso de Dança da UNESPAR/FAP desde abril de 2017, ministrando disciplinas de Laboratório de Investigação do Movimento e Estágio Supervisionado. É doutoranda no programa de Artes Cênicas da Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC. Mestre em dança pela Universidade Federal da Bahia - UFBA. Graduada em Dança e Pós-Graduada em Artes e Ensino das Artes pela Universidade Estadual de Artes do Paraná (UNESPAR/FAP). Email: mabileborsatto@gmail.com

of those who incite to do different through relationships and is also a criticism, but not that conventional of someone who assists from a distance, but the possibility of a collaborative critique, so that all those interested in education can dialogue and create their reflections.

KEYWORDS: UM's. Specialized knowledge. Common sense. Teaching and Learning.

A reflexão sobre ensinar e aprender dança que ocorre nos corpos tanto de alunos como de professores, é entrecruzada de muitos outros discursos, inclusive o do senso comum. Assim, o conhecimento do senso comum possui extremo valor enquanto processo de construção do conhecimento em dança, pois suas percepções, quando acolhidas, favorecem a troca de informações feitas com concepções críticas e coerentes com o contexto. Nessa perspectiva, o UM – Núcleo de Pesquisa Artística da UNESPAR/FAP, nos seus mais de 30 anos de pesquisa e atuação nacional, torna possível a troca de saberes, dando acesso para pessoas com ou sem experiência em dança, a um saber mais complexo, proveniente das relações entre corpo e contexto, conectados na experiência de dançar.

No entanto, para se pensar uma área específica de conhecimento como a dança, torna-se coerente perceber a tênue linha que a separa e a aproxima do senso comum. Afinal, o conhecimento especializado em dança é também a indagação do senso comum testado e (re)testado.

O senso comum, conforme entendido, aqui, é fundamentando por Boaventura de Sousa Santos², como uma forma válida de conhecimento, pois o sujeito precisa dele para encaminhar, resolver ou superar suas necessidades, uma vez que busca em suas referências pessoais, suas experiências, os sentidos e significados para aquilo que pretende ser compreendido em um determinado momento. “O senso comum é indisciplinar e imetódico; não resulta de uma prática especificamente orientada para produzir; reproduz-se espontaneamente no suceder cotidiano da vida (SANTOS, 2005, p. 90)”.

² Boaventura de Sousa Santos é professor catedrático da Faculdade de Economia da Universidade de Coimbra e *Distinguished Legal Scholar* da Faculdade de Direito da Universidade de Wisconsin-Madison e *Global Legal Scholar* da Universidade de Warwick. É diretor do Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra, diretor do Centro de Documentação 25 de Abril da mesma Universidade e Coordenador Científico do Observatório Permanente da Justiça Portuguesa. O estudo do senso comum adotado como referência teórica e prática no cotidiano escolar dessa pesquisa são embasados em dois de seus livros chamados: *Um Discurso sobre as ciências*, 2008, e *A Crítica da Razão Indolente: Contra o Desperdício da experiência*, 2005.

O senso comum, ganha força no boca a boca e se propaga como rastilho de pólvora e como um tipo de explicação do mundo; o senso comum nos guia na busca do sentido da existência, ao mesmo tempo em que nos fornece condições de agir sobre ele. E é esse poder de ação sobre o que é dito e experienciado, que a dança vivenciada como possibilidade de troca dentro do UM, pode beneficiar-se dentro da imensidão física e intelectual dos participantes para gerar reflexão.

Em suma, Boaventura faz essa diferenciação: o senso comum surge no subconsciente dos sujeitos e reverbera pela troca de informações. O que cabe aos educadores é acolher esse conhecimento, porém sempre fazendo com que essas informações se complementem de conceitos, estratégias e estudos especializados que versem sobre a dança para que, então, a troca se efetive. Ressalta-se que o senso comum também alimenta equívocos sobre a dança, e o seu acolhimento e reflexão podem contribuir para mudanças de posicionamentos e pensamentos.

O que a reflexão e riqueza que o UM traz é o entendimento de que as propostas em dança precisam inquietar-se com a diversidade de experiências vindas do senso comum e que a construção de conhecimento está, justamente, nessa teia de relações: das ideias que não estão somente concentradas no conhecimento especializado, acadêmico, mas na abertura e troca das diversas informações que contemplam o ato de ensinar e aprender, ou seja, compreender a tessitura do conhecimento como resultante dos hábitos, sentidos, memória, imaginário, emoções, crenças e cultura. Afinal, a dança atesta pelo movimento a experiência do corpo.

EXEMPLO 01:

Era março de 2004 e o encontro era dos mais diversos possíveis. Alunos calouros e veteranos da graduação em Dança, artistas do circo, capoeiristas, dona de casa, e etc. Estudava-se sobre o contato com o chão e o deslocamento se dava a partir de rolamentos. Sem molde ou engessamentos cada um descobria sua mobilidade e conversa com o chão. Era a primeira vez que se observava a aceitação do senso comum e seus entendimentos

de movimento como parte da tessitura da pesquisa em dança. Uma estratégia usada sem restrição de idade ou formação, seu uso é irrestrito, sensível e desafiador. A ambivalência é colocada à prova e sua aceitação e discussão gera dança.

Desta forma, observa-se a importância do conhecimento prático, do senso comum, que está presente no cotidiano e na experiência de todas as pessoas, independente do nível de escolaridade ou posição social. O senso comum apresenta seu caráter significativo por se traduzir em um conhecimento prático, do dia-a-dia. Esse pensar/agir contemplado no contexto do UM faz com que professores e alunos, dentro de seus níveis de saberes, possam construir e desenvolver discursos críticos e coerentes. Não se fala aqui em achismos, mas em compartilhamentos que geram reflexões em dança.

Estamos de novo regressados à necessidade de perguntar pelas relações entre a ciência e a virtude, pelo valor do conhecimento dito ordinário ou vulgar que nós, sujeitos individuais ou coletivos, criamos e usamos para dar sentido às nossas práticas e que a ciência teima em considerar irrelevante, ilusório e falso; e temos finalmente de perguntar pelo papel de todo conhecimento científico acumulado no enriquecimento ou no empobrecimento prático das nossas vidas, ou seja, pelo contributo positivo ou negativo da ciência para a nossa felicidade (SANTOS, 2005, p. 18).

Pode-se dizer que o senso comum não se caracteriza, fundamentalmente, pela investigação e pelo questionamento e proposição, fica no imediato das coisas, caracterizando-se pela subjetividade, como afirma Boaventura (2005). Corpo propositor, capaz de olhar-se ao mesmo tempo em que olha o mundo é o mote por onde dançam as inquietações do UM. Como afirma Rocha³:

O entendimento do corpo propositor (CP) 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 (2012, p. 04).

3 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 Licenciatura e Bacharelado em Dança da Faculdade de Artes do Paraná, hoje UNESPAR (Universidade Estadual do Paraná). Coordenadora do curso entre 2017 e 2018/1. Atualmente 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, como o UM - Núcleo de Pesquisa Artística em Dança da FAP /UNESPAR, assim como, nas Mostras e nos Simpósios de Dança desta instituição. Co-fundadora do Batton-organização de dança.

Corpo propositos que experimenta suas questões por meio da investigação, aqui, compreendida, como a possibilidade do corpo em testar e formular diferentes hipóteses, em arriscar e colocar-se em dúvida, completa Tridapalli⁴:

A investigação envolve a busca pelo novo, pela compreensão do que não se tem entendimento a partir de e em relação com o que já compreendemos. Por isso, a investigação é trânsito, processo, passagem de um estado a outro, no qual a modificação e a transformação tornam-se inevitáveis. A experiência investigativa, quando lida com o trânsito entre dúvida e o estabelecimento de novos hábitos, constitui-se de um processo transitório entre diferentes “realidades” intercomplementares: o aleatório e a regularidade, o instável e o estável, entre o código-estabilidade, sistematizado e a probabilidade-incerteza (TRIDAPALLI, 2008, p. 38).

O senso comum é ditado pelas circunstâncias. É permeado pelas opiniões, emoções e valores de quem o produz e, pensando nisso, ressalta-se sua total aproximação com a arte, pois a mesma também é alimentada de emoções e opiniões singulares. Mas sabe-se que a arte é, também por excelência, crítica e reflexiva. Os diálogos coerentes entre saberes cotidianos e saberes acadêmicos são responsáveis para produção de arte permitindo o entendimento e a reflexão sobre o contexto e, principalmente, gerar conhecimento sem ignorar o que já existe. Sobrepondo assim qualquer separação que possa existir. Completa Santos:

É antes um conhecimento baseado na superação de todas essas distinções familiares e óbvias que, até a pouco, tomávamos como certas: sujeito/objeto, natureza/cultura, natural/artificial, vivo/inanimado, espírito/matéria, observador/observado, subjetivo/objetivo, animal/pessoa (2005, p. 90).

As aproximações e apropriações entre os saberes do senso comum e o conhecimento especializado, também são discutidas e trazidas por Rubem Alves⁵, que aponta para a necessidade que ainda perdura, de mudar a visão que existe sobre o cientista que, nesse caso, é considerado superior e detentor de verdades. Como diz o autor: “Todo mito é perigoso, porque induz o comportamento e inibe pensamento” (ALVES, 2007, p.

4 Gladistoni dos Santos Tridapalli possui graduação em Licenciatura e Bacharelado em Dança pela Faculdade de Artes do Paraná (1998), especialização em Dança Cênica pela Universidade do Estado de Santa Catarina (2000). É mestre em Dança pelo Programa de pós graduação em Dança (PPGD) na Universidade Federal da Bahia e doutoranda em Artes Cênicas pela Universidade do Estado de Santa Catarina. É artista docente e pesquisadora do curso de Dança da UNESPAR/ Faculdade de Artes do Paraná.

5 Em seu livro *Filosofia da Ciência – Introdução ao Jogo e as suas Regras*, 2007, Rubem Alves abrange os difíceis caminhos da Filosofia da Ciência, onde ideias cristalizadas pelas pessoas sobre o saber científico muitas vezes são equivocadas, e acabam induzindo as formas rígidas de pensar e agir.

72). Essa concepção reafirma, aliás, o que se vem discutindo até então. Se pensarmos um professor de maneira semelhante ao que o autor trata como cientista, percebemos que ainda existe muita resistência nessa profissão, pouca abertura para a mudança. Quando professores e alunos se posicionam de maneira rígida, ambos não conseguem estabelecer relações de incerteza para construção de conhecimento, uma vez que mantém-se fechados em suas verdades sem deixar se permear por toda rede de relações possíveis, quando o que importa no ensino da dança é o compromisso com o contexto e suas diferentes e incertas compreensões.

EXEMPLO 02:

Teia de questões. Dançar se questionando e questionando o mundo sempre permearam as teorias-práticas do UM. Indagações sobre os conteúdos e especialidades da dança, questões de vida e suas relações com o contexto. Questões para questionar e revelar o encontro com o dentro e o fora.

As questões colaboram para esclarecer o sentido do movimento;

As questões ajudam a levantar hipóteses sobre o assunto que está sendo discutido;

As questões auxiliam o sujeito a concentrar-se na exploração que está sendo realizada;

As questões esclarecem o significado de algumas ideias;

As questões despertam a curiosidade e favorecerem a produção de outras imagens;

As questões favorecerem a interlocução entre os alunos e o contexto;

As questões possibilitam que senso comum e conhecimento especializado em dança busquem suas respostas provisórias;

As questões despertam para que teoria e prática caminhem juntas;

As questões elucidam toda incerteza existente em um processo criativo;

As questões geram mais questões que geram transformações que geram continuidade;

Na continuidade da discussão, Rubens Alves aponta, ainda, para a necessidade de entendimento do que não só aproxima o senso comum da ciência, mas também o que difere, o que faz com que essas duas formas de entendimento se complementem na amplitude de suas significações. Assim, é necessário que se compreenda a dança como uma arte que se faz na relação.

O diálogo entre o saber especializado e a experiência, no sentido do senso comum gera a capacidade de inventar soluções. E é essa capacidade de enfrentar problemas e solucioná-los, que confere ao sujeito sua particularidade dentro do diálogo proposto pelo UM. Uma capacidade que está intrínseca ao exercício da adaptação criativa e da invenção, qualidade indispensável para a dança, onde professores e alunos deveriam ser instigados não só a achar respostas, mas ter a possibilidade de criar e formular perguntas.

A dança é resultado da ação do corpo que testa hipóteses, problematiza e formula soluções provisórias e isso é ocorrência que se apresenta como um processo cognitivo e criativo do corpo. A dança aparece como construção de discursos argumentativos (TRIDAPALLI, 2008, p. 82).

O diálogo entre o conhecimento especializado em dança e o senso comum, se apresenta como expressão da mesma necessidade básica, a necessidade de compreender o mundo, a fim de viver melhor e sobreviver. E é nesse ato de coexistência que a experiência dos processos de ensinar e aprender em dança dentro do UM, se instalam como possibilidade de correlação entre diversas informações. “Ao mesmo tempo, não existe treinamento científico sem base no senso comum, este é o aperfeiçoamento daquele”, diz Alves (2007, p. 103).

EXEMPLO 03:

19h30 e faz muito frio em Curitiba e os alunos mais dedicados conseguem chegar no horário. A aula começa com todos varrendo a sala. As regras e modelos são jogados fora, junto com toda a sujeira do lugar. As ideias de coletividade, de acordos compartilhados e proposição sensível em dança começam ali, no simples fato de dividir uma vassoura.

A grande diferença e profundidade artística e docente que esse núcleo de pesquisa em dança traz é que todo conhecimento especializado em dança pode ser feito de trocas e compartilhamento de ideias, ou seja, é possível se construir conhecimento a partir de possibilidades não exatas, de visões diversas, da teoria que se desdobra na prática e vice e versa e, principalmente, de um conhecimento que se constrói baseado nas relações. Assim, Rubem Alves esclarece:

A ciência não pode encontrar sua legitimação ao lado do conhecimento, talvez ela pudesse fazer a experiência de tentar encontrar seu sentido ao lado da bondade. Ela poderia, por um pouco, abandonar a obsessão com a verdade e se perguntar sobre seu impacto sobre a vida das pessoas: a preservação da natureza, a saúde dos pobres, a produção de alimentos, o desarmamento dos dragões, a liberdade, enfim, essa coisa indefinível que se chama felicidade (2007, p. 182).

Assim, conceber as relações, no diálogo de novos saberes e novas experiências, implica em pensar a organização do ensino e da aprendizagem de modo que privilegie o convívio como espaço denso desse viver-conhecer. Compreendida dessa maneira, a educação deixa de ser, na sua grande maioria, uma sequência de atos estanques, sem significados, e se transforma numa ação contínua, de toda a vida. Uma operação singular do corpo, na qual a crítica do próprio fazer particulariza e, ao mesmo tempo, expande suas reflexões, fazendo com que o corpo propositor expresse suas experiências individuais e coletivas e ressignifique seus entendimentos sobre dança. Entende-se, aqui, que a dança pode mover a pensar nela, e por ela se pensar o mundo e, principalmente, mover para agir com o ambiente do qual faz parte.

O corpo propositor propõe-se a se conhecer via sensório-motor, em que 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. Pode-se dizer que o CP é considerado uma espécie de membrana que possibilita uma maleabilidade e permite que essas trocas sejam constantes com o ambiente, possibilitando a transformação desse corpo no mundo. É necessário que o sujeito perceptor se proponha a se relacionar com outros aspectos do corpo que também são inerentes (o físico, o mental, o emocional e o cultural) (ROCHA, 2012, p. 04-05).

No entanto, a dança, nesse diálogo propositor com o ambiente, e não com menor refinamento, pode transgredir a lógica de suas organizações com mais rebeldia e fantasia, preocupando-se com a coerência de suas relações. Esse modo de operação apresentado pelo UM tenta contemplar o que foge das regras e dos planos, e assume o risco da aceitação

de que a incompletude faz parte do processo de ensinar e aprender dança. E tal coerência pode se dar a partir de construções que evidenciem o estranho, o bizarro, o contraditório e o incerto.

Daquilo que eu sei
 Nem tudo me deu clareza
 Nem tudo foi permitido
 Nem tudo foi concebido
 Daquilo que eu sei
 Nem tudo foi proibido
 Nem tudo me foi possível
 Nem tudo me deu certeza
 Não fechei os olhos
 Não tapei os ouvidos
 Cheirei, toquei, provei
 Ah! Eu usei todos os sentidos
 Só não lavei as mãos
 E é por isso que eu me sinto
 Cada vez mais limpo...

(Ivan Lins e Vitor Martins. In: Lins, Ivan. *Daquilo que eu sei*. Rio de Janeiro: Polygram/Philips, 1981).

Na dança de cada UM's o modo de resolver não está de maneira facilitada e nem resolvida, porém pode-se pensar em algumas ações que, se transformadas em modos diferenciados de operar no ensino e aprendizado da dança, auxiliam numa outra forma de produção artística, como o encontro, a relação, o intercâmbio e o enriquecimento mútuo, sem esquecer que não se deve impor um conhecimento ao outro de maneira soberana e hierárquica. Criando, assim, um tipo de conhecimento em dança construindo nexos de sentidos. Sentidos esses, carregados de ambivalências, ambiguidades e incertezas.

Na dança de cada UM's as relações implicam no modo desafiador de entender o ato de viver a experiência em dança sem moldes ou planos fixos. Implicam no aprofundamento das potencialidades que a dança tem. Implicam na sua feitura engajada com tudo e todos que dela fazem parte. Implicam na discussão da teia de informações que constituem o modo de operar em dança. Implicam em construir vozes particulares que se contaminam, que compartilham, que se modificam, mas que conseguem, de fato, dançar suas diferenças.

Na dança de cada UM's, cada UM's tem sua dança(s).

REFERÊNCIAS

ALVES, Rubem. **A alegria de ensinar**. São Paulo: Ars Poética, 1994.

_____, Rubem. **Filosofia da ciência**: introdução ao jogo e as suas regras. 12ª ed, São Paulo: Loyola, 2007.

SANTOS, Boaventura de Sousa. **Um discurso sobre as ciências**. 3ed, São Paulo: Cortez, 2008.

_____. **Crítica à razão indolente**: contra o desperdício da experiência. 5ed, São Paulo: Cortez, 2005.

SILVA, Rosemeri Rocha. **Mapa de criação: procedimentos e estratégias de criação em dança, a partir da memória de processos revisitados**. Curitiba; Salvador. Faculdade de Artes do Paraná – UNESPAR/FAP; Programa de Pós- Graduação em Artes Cênicas – PPGAC – UFBA; doutorado; Eliana Rodrigues Silva. Dançarina, pesquisadora. 2012.

TRIDAPALLI, S, Gladistoni. **Aprender investigando: a educação em dança é criação compartilhada**. Dissertação de Mestrado. Salvador. UFBA-BA. 2008.

DANÇA COMO AÇÃO POLÍTICA: PROCESSOS EDUCACIONAIS INVENTIVOS EM PERSPECTIVAS DE DISSENSO

Elke Siedler¹
Renata Santos Roel²

RESUMO: Compreender a dança enquanto possibilidade de ação política é o mote propulsor deste artigo. Estabelecemos relações com as noções de dissenso (RANCIÈRE, 1996 e 2012) e invenção (KASTRUP, 2007) para articular com processos educacionais contemporâneos, com foco no grupo de Extensão do Bacharelado e Licenciatura em Dança, da UNESPAR, em Curitiba (PR), chamado *UM: Núcleo de Pesquisa Artística em Dança da FAP*. Pensar ações de criação em arte e seus processos formativos educacionais, em estreita interação com a comunidade local, é entender que relações de coparticipação na produção de conhecimento em dança pode, também, produzir diferenças éticas nos processos de subjetivação.

PALAVRAS-CHAVE: Dança. Educação. Dissenso. Invenção.

DANCE AS A POLITICAL ACTION: INVENTIVE EDUCATIONAL PROCESSES IN DISSENT PERSPECTIVES

ABSTRACT: Understanding dance as a possibility of political action is the motto of this article. We establish relationships with the notions of dissent (RANCIÈRE, 1996 e 2012) and invention (KASTRUP, 2007) to articulate with contemporary educational processes, focusing in the extra curricular group of Bachelor and Education degrees in Dance, at UNESPAR, in Curitiba (Parana State), called *UM: Center of Artistic Research in Dance of FAP*. To think in creative actions in art and its educational processes, in close interaction with the local community, is to understand that coparticipative relations in the production of knowledge in dance can also produce ethical differences and processes of subjectivation.

KEYWORDS: Dance. Education. Dissent. Invention.

1 Elke Siedler é Doutora em Comunicação e Semiótica (PUC/SP). Mestre em Dança (UFBA). Especialista em Estudos Contemporâneos em Dança (UFBA) e professora colaboradora no curso de Bacharelado e Licenciatura em Dança, Bacharelado em Artes Cênicas e Licenciatura em Teatro, da UNESPAR. e-mail: elkesiedler@gmail.com

2 Renata Santos Roel é Doutoranda em Teatro (UDESC). Mestre em Dança (UFBA) e professora colaboradora no curso de Bacharelado e Licenciatura em Dança da UNESPAR. e-mail: renataroel@gmail.com

DANÇA DOS DISSENSOS

O exercício de reflexão sobre arte imbricada ao contexto educacional, na área da dança, não é desvinculado do pensar sobre processos de subjetivação vulnerabilizados por campos de forças que podem provocar o anestesiamiento da experiência sensível. Entretanto, ações emancipatórias, no campo do ensino-aprendizagem, por meio de proposições de artistas-docentes, podem configurar-se em micropolíticas libertárias locais, posto que convoca a (re)invenção de modos singulares de percepção e ação em relação ao ambiente.

Antes de prosseguir a escrita, é importante salientar a compreensão de subjetividade enquanto uma rede de relações entre corpo e ambiente que singulariza cada sujeito, isto é, é uma variabilidade de informações, de naturezas diversas, que o atravessa e o constitui. A subjetividade não é algo estático, ao contrário, é devir, visto que se forma e reforma ao longo do tempo. A formação da subjetividade é singular posto que envolve processos de subjetivação que dizem respeito às maneiras pessoais em que se apreende, significa e atribui sentido a acontecimentos individuais e coletivos.

Propomos, ao longo do presente artigo, tecer reflexões críticas sobre processos artísticos-educacionais inventivos, no âmbito artístico-acadêmico em contato com a comunidade local, via projeto de extensão universitária. Importante salientar que construímos um pensamento em aproximação com as práticas realizadas do grupo de Extensão Universitária do curso de Bacharelado e Licenciatura em Dança, da UNESPAR, em Curitiba (PR), chamado *UM: Núcleo de Pesquisa Artística em Dança da FAP*.

Para iniciar a reflexão, dialogamos com o pensamento político, em relação indissociável com a base estética, do filósofo contemporâneo Jacques Rancière (1996, 2012), especificamente com a noção de dissenso. Para o autor, no livro *O desentendimento política e filosofia* (1996), política é compreendida enquanto a esfera inerente da atividade humana de se viver no desentendimento, na diferença entre sujeitos, na vida pública. Sob esta perspectiva, a democracia se faz na possibilidade da fissura de consensos estabelecidos, posto que a categoria fundamental do político é calcada pelos dissensos no/do coletivo.

De acordo com Rancière (2012), a relação entre arte e política se dá pelo e no encontro discordante entre diferenças, pois os desentendimentos são próprios da coexistência humana. A arte não é política pelo tema que propõe, mas justamente pela situação que promove, pela criação de situações aptas a modificar percepções e ações, por vezes pretensamente unidimensionais, em relação ao ambiente coletivo. A arte de ação dissensual, portanto política, está atrelada a novos modos de ver, organizar e enunciar o real justamente por ser uma manifestação de perturbação do sensível, provocadora de modificação singular do que é visível e dizível.

Pensamos a dinâmica do dissenso, desestabilizadora de fazeres-dizeres, no ofício de artista-docente na academia. Em um sentido amplo, a universidade pública brasileira é responsável pela geração de espaços complexos de discussão acessíveis a públicos amplos da sociedade civil, com fins de comprometimento e transformação do ambiente pela e na produção de conhecimento. A indissociabilidade do tripé Estudo - Pesquisa - Extensão é o modo organizativo que expressa esse compromisso social com ênfase nas dimensões ético-políticas e didático-pedagógicas.

Refletir sobre espaços universitários que não intentam pela mera reprodução de um conhecimento pronto e acabado é ir ao encontro de estruturas institucionais que apostam na permanência dos desafios e transformações em modos de pensar-fazer no e do entorno. Compreender a condição de ser sujeito e agente de contextos sócio-educacionais é estar engajado numa jornada de desafios que provocam desestabilizações justamente pelas diferenças informacionais que suscitam e que podem gerar novas configurações de pensamentos, percepções e enunciações.

Neste aspecto, apostamos em ações provocativas de práticas universitárias artístico-educacionais, de modo a perturbar o corpo, no que concerne à modos habituais e dados *à priori* de estabelecernexos de sentido sobre o entorno. A aposta é pela sustentabilidade à inquietação e crise de referências, à geração de questões e problematizações. Estar atento aos processos de invenções e de novas traduções semânticas de mundos sensíveis possíveis, é operar pela e na tentativa de desmanche de certos mundos vigentes, pré-figurados, e que se tornaram obsoletos.

A arte pode elaborar outros mundos sensíveis, para além daquele tecido pela e na imposição de premissas e normatizações que travam possibilidades alternativas de ações discordantes e desconcertantes do senso comum. É um posicionamento de engajamento político direcionado no exercício de desestabilizar sentidos anestesiados pelo e no cotidiano.

Compreendemos que o corpo é afetado quando é capaz de ver e sentir algo que não percebia antes, o corpo ao vibrar com as forças do mundo experiencia deslocamentos de perspectivas, novos caminhos e novas possibilidades. A vibratibilidade do corpo diz respeito aos aspectos perceptivos: as formas e forças que possibilitam se movimentar ou se paralisar no mundo. O corpo vibrátil, partindo das abordagens de Rolnik (2006), diz respeito a um corpo que é afetado pelo mundo, vulnerável ao contexto no qual faz parte.

Entretanto, percebemos um anestesiamiento da experiência sensível, um desinteresse pelas alteridades sócio-culturais, na contemporaneidade. Nas vulnerabilidades aos afetos de seu tempo que aí se apresentam, observamos regularidades. Convocar o corpo a operar para além das repetições condicionadas, exercitar a dança a partir da relação com outros corpos mobiliza identidades, torna o corpo vulnerável na relação com o outro, inventando-se no e com o desconhecido, retirando-o do hábito de agir sem criação, sem invenção.

Um dos caminhos políticos possíveis do ensino-aprendizagem em arte é gestar a emancipação do aluno, ao dilatar os processos dinâmicos de percepção e ação no ambiente, bem como promover a auto-aprendizagem pelo processo de estabelecer relações emergentes e de complexidade, ou seja, para além de moldes apriorísticos. O exercício está na tentativa de superar o desejo de querer que o aluno “faça isso” ou “perceba aquilo”, uma vez que danças podem abarcar um conjunto de percepções e ações distintas e variáveis.

Não se trata de pensar numa lógica de causa e efeito, ao ponto de querer pretensamente controlar e direcionar as reverberações de fenômenos da arte no corpo. Mas, sim, abraçar processos de subjetivação atravessados por experiências sensíveis e exploratórias com variáveis de imprevisibilidade e indeterminação na produção de saberes.

CONHECIMENTO EM DANÇA: PROCESSO DE INVENÇÕES PROVISÓRIAS

Propomos pensar sobre processos de produção de conhecimento em dança, no espaço da universidade pública, em diálogo com noções sistêmicas e evolutivas. Compreendemos que a reflexão sobre a construção de epistemologias da dança ocorre pelo e no exercício de perceber processos de elaboração de uma ecologia de saberes em contextos de instabilidades (dissensos e inventividades).

A dança, enquanto área de conhecimento, não existe como algo fixo e dado *a priori*, posto que as ações do corpo ocorrem por processos dinâmicos não lineares e longe do equilíbrio, em cotransformações com o entorno. Conceitos, teorias, discursos e crenças enunciam estados provisórios de entendimento de mundo, portanto, são elaborações locais e circunstanciais. Essa compreensão gera conflito com as relações em dança tecidas em lógicas reducionistas, deterministas, causais e dualistas, herdadas do projeto moderno.

A revolução científica empreendida no século XVI inaugura o paradigma da racionalidade moderna que, ao longo dos séculos seguintes, prescreve um modelo específico de descrição da realidade. Neste modelo hegemônico científico a produção de conhecimento, legitimada pela comunidade científica, é focada nas ciências naturais.

A filosofia de René Descartes (1560 - 1650) fundamenta e orienta pesquisas acadêmicas das ciências modernas, acerca dos fenômenos da natureza, pautadas por uma metodologia universal de investigação científica cujo objetivo é a busca pela verdade. O conhecimento rigoroso da natureza deve ser guiado pelas ideias formais da lógica e da matemática.

No paradigma da racionalidade a natureza era vista como um autômato passível de ser controlado. Para o conhecimento da física clássica, a natureza era passiva, submetida a leis universais e, sendo assim, havia certezas absolutas nos movimentos da matéria ocorridas no Universo. O mundo era entendido como uma máquina determinista, onde se partia do pressuposto de haver “[...] ordem e de estabilidade do mundo, a ideia de que o passado se repete no futuro.” (SANTOS, 2005, p.30)

Tentou-se aplicar “[...] ao estudo da sociedade todos os princípios epistemológicos e metodológicos que presidiam ao estudo da natureza desde o século XVI.” (SANTOS, 2005, p. 32). Assim, no século XIX, “a consciência filosófica da ciência moderna, que tivera no racionalismo cartesiano e no empirismo baconiano as suas primeiras formulações, veio a condensar-se no positivismo oitocentista” (SANTOS, 2005, p. 32).

Entretanto, desde o século XIX, há uma crise da ordem científica hegemônica instaurada tanto pelo próprio aprofundamento da física moderna (por meio da entropia de Rudolf Clausius, 1822-1888, e da teoria dos sistemas dinâmicos/caos determinista de Henri Poincaré, 1854-1912), quanto pela biologia darwiniana.

Compreender o mundo sob uma perspectiva que contempla processos sistêmicos dinâmicos e evolutivos reverbera em modificações paradigmáticas no contexto da produção de conhecimento em diversas áreas até então consideradas antagônicas. Distintas áreas do conhecimento passam a dialogar com deslocamentos de conceitos para outros contextos, num esforço em rede, para dar conta de diferentes níveis de descrições da complexidade que caracterizam os existentes. E com a dança não foi diferente.

Neste artigo, organizamos o pensamento em relação ao objeto de nossa pesquisa, atravessadas por deslocamentos de conceitos de evolução numa perspectiva darwiniana atualizada (sob os preceitos dos neodarwinistas, através da Teoria Sintética da Evolução), que desenvolveu a Teoria da Evolução ao agregar os estudos de genética, que explica a variabilidade dentro de uma mesma espécie. E, também, dialogamos com breves noções da termodinâmica dos sistemas complexos (entropia) e dos sistemas dinâmicos longe do equilíbrio, de acordo com as abordagens do físico-químico e Ilya Prigogine³.

3 Indicamos a leitura da dissertação Modos Organizativos em Dança: A incerteza como condição de existência (2012), de Elke Siedler, para melhor entendimento desses conceitos.

O mundo é complexo, não é simples. Inúmeras implicações se sucedem a partir desta afirmativa, entretanto interessa saber que, nesta abordagem, consideramos o corpo, bem como suas ações (a dança), um sistema⁴ aberto.

Todo sistema de produção de saberes em dança, assim como todo sistema vivo, é aberto. Todo sistema aberto é codependente de um certo ambiente, uma vez que, para permanecer vivo, necessariamente tem que realizar trocas de informações. Nos fluxos entrópicos⁵ relacionais, ambos (sistema e ambiente) participam de uma dinâmica de instabilidades, auto-organização e evolução pela e nas transformações próprias dos processos cognitivos.

Existem várias teorias, dentro das Ciências Cognitivas (desenvolvidas, a partir da segunda metade do século XX), que explicam a maneira como o corpo capta, produz e enuncia as informações em um exercício de compreender o modo como o corpo conhece.

À luz da Embodied Cognition Science, de acordo com os estudos do linguista George Lakoff e do filósofo Mark Johnson (1999), entende-se cognição enquanto processos de construção de modos de conhecer e agir no mundo possíveis a partir de interações conscientes e inconscientes do corpo com o ambiente. O termo cognitivo é usado para qualquer tipo de operação ou estrutura mental, desde os aspectos do pensamento lógico e racional até os aspectos do sistema sensório-motor, uma vez que contribuem para as habilidades de conceituar e raciocinar (*op.cit.*). Utiliza-se o termo para descrever

[...] qualquer operação e estrutura mental envolvidas na linguagem, significado, percepção, sistemas conceituais e razão. Porque os sistemas conceituais emergem e o raciocínio brota dos corpos, vamos aplicar o termo cognitivo aos aspectos do sistema sensório-motor que contribuem com as habilidades de conceituar e raciocinar. Já que boa parte dessas operações são inconscientes, o termo inconsciente cognitivo descreve precisamente todas as operações inconscientes mentais ligadas ao nossos sistemas conceituais, significado, inferência e linguagem (LAKOFF e JONHSON, 1999, p. 12).

4 Entendemos sistema de acordo com a Teoria Geral dos Sistemas (TGS). A TGS é criada, na década de 1930, pelo biólogo Ludwig Von Bertalanffy e desde então ela está sendo desenvolvida por diversos pesquisadores. Entende-se sistema (de acordo com Avenir Uyemov): “um agregado (m) de coisas (qualquer que seja sua natureza) será um sistema S quando por definição existir um conjunto de relações R entre os elementos do agregado de tal forma que venham partilhar propriedades P.” (VIEIRA, 2000, p.4). Agrega-se a esta definição a teoria de Mario Bunge que se refere a um ambiente, que necessariamente envolve e partilha com os sistemas abertos.

5 No fluxo entrópico de relações existem dissipações de informações de modo a transformar o sistema de um estado a outro. “A entropia pode ser entendida como uma passagem, uma mudança, sendo ela irreversível, mas variando de intensidades a depender da relação das coisas, dos sistemas e seu meio ambiente.” (BITTENCOURT MACHADO, 2001, p.14)

Segundo os autores (*op.cit.*), a mente é corporificada (*embodied mind*), ou seja, a razão está implicada no sistema sensório-motor: o pensamento se dá no processo das ações do corpo no ambiente. É na dinâmica das trocas de informação com o ambiente que o corpo gera conceitos sobre o mundo. Os processos cognitivos são conectados às experiências corporais.

Partimos, então, do entendimento de cognição corporificada para refletir acerca dos processos de ensino-aprendizagem no contexto artístico-acadêmico em dança. Em diálogo com a psicóloga Virgínia Kastrup (2007), compreendemos que a aprendizagem faz parte de um processo correlativo com a perspectiva inventiva da cognição corporificada. Isto é, a invenção de problemas, e não resolução dos mesmos, é uma potência de diferenciação informacional na produção de conhecimento que se faz por linhas incertas e moduláveis pelo e no inacabamento das operações cognitivas. Dito de outro modo, correlacionamos cognição a um processo dotado de uma inventividade intrínseca, uma vez que instabilidades geram estranhamento e inquietação que convoca um tipo de experiência de problematização do corpo em relação ao ambiente diferenciado. Nesta perspectiva, é possível pensar que a cognição inventiva está relacionada com a noção de afecção⁶, com aquilo que nos perturba, isto é, com as informações que nos geram tensões, abalos, justamente pelo choque que as diferenças podem nos suscitar. Sob esta perspectiva, a invenção é fruto de uma experiência que causa perturbação que impede às associações e significações imediatas e previsíveis, em soluções de hipóteses pré- concebidas. Há invenção quando o corpo lida com um problema, sendo obrigado a pensar de modo diferenciado aos seus hábitos condicionados. "O problema é definido como uma situação para a qual o sujeito não dispõe de uma resposta pronta em seu repertório de comportamento". (KASTRUP, 2007, p.86)

6 Para Spinoza, o corpo tem aptidão a ser afetado e afetar. Quanto maior essa aptidão afetiva, maior é a capacidade de compreensão das relações de conveniência, diferença e oposição. Um corpo ativo é sensível ao mundo, é um corpo cuja sensibilidade afetiva é forte, flexível, lábil. Ser afetado não significa, em si, padecer. Muito pelo contrário, quanto mais a aptidão do corpo a ser afetado é reduzida, mais o corpo vive num meio restrito, insensível a um grande número de coisas, às múltiplas distinções delas: esse corpo não sabe responder, se não de maneira unilateral, às solicitações de seu meio exterior, aos problemas que o mundo lhe põe. (SÈVÈRAC, 2009, in MARTINS, 2009, p. 23-24).

Afetar-se pela novidade, pela imprevisibilidade, possibilita a produção de novas subjetividades, reconfigurações do mundo pelas e nas perturbações no fluxo cognitivo habitual.

ARTICULAR DIFERENÇAS NO AMBIENTE ARTÍSTICO-FORMATIVO UNIVERSITÁRIO

No projeto de extensão dirigido desde os anos 2000 pela artista e pesquisadora Rosemeri Rocha da Silva⁷: o *UM - núcleo de pesquisa artística em dança da FAP*⁸, antigo Grupo de Dança da FAP (GDFAP), o olhar para o corpo e suas singularidades faz mover outras danças. Danças de corpos propositores⁹ e heterogêneos, os quais, a partir de procedimentos de improvisação e de exercícios provenientes da Educação Somática¹⁰, experimentam a criação como estratégia de acontecimento para o movimento. Neste sentido, Silva (2013) coloca que, o entendimento do corpo propositor se articula com a abordagem do conhecimento que se tece por via sensório-motora-cognitiva e, seus estudos acerca deste conceito, fundamentam e se tecem co-implicados às práticas e estética artística experienciada no *UM*. Em suas palavras:

Cada corpo é um corpo, cada corpo tem seu biotipo. Assim, o corpo propositor potencializa os conteúdos internos, externalizando-os por meio do movimento, que nasce da necessidade de expor ao mundo as ideias relacionadas a esse corpo. Portanto apresenta diferenças dentro da estética tradicional de dança. Essa estética

100

7 Rosemeri Rocha da Silva é artista, professora e pesquisadora em dança, com foco nos estudos perceptivos/cognitivos do corpo em processos criativos; Doutora e Mestre em Artes Cênicas pela UFBA; Coordenadora do Curso de Bacharelado e Licenciatura em Dança da UNESPAR e do UM- Núcleo de Pesquisa Artística em Dança.

8 O Grupo de Dança da Faculdade de Artes do Paraná (GDFAP) foi criado e nominado em 1987. A partir de parceria realizada com a Fundação Teatro Guaíra, atualmente, Centro Cultural Teatro Guaíra, situado na cidade de Curitiba (PR). O GDFAP foi desvinculado dessa instituição em 1994 e desde então está enraizado na Faculdade de Artes do Paraná (FAP/UNESPAR). Atualmente, denomina-se UM - Núcleo de Pesquisa Artística em Dança da FAP, é um projeto de extensão proposto pelo colegiado do curso de dança. Atualmente é composto, em média, por 15 integrantes, alunos e ex-alunos do curso de Dança, Artes Cênicas, Música, Musicoterapia, Artes Visuais e interessados da comunidade curitibana.

9 A abordagem do conceito “corpo propositor” é explorada e desenvolvida pela pesquisadora Rosemeri Rocha da Silva (2013) em sua tese de doutorado intitulada: *Uno, Mapa de criação: Ações corporaliadas de um corpo propositor num discurso em dança*.

10 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).

aqui citada quer dizer que esse corpo não se apropria do balé clássico, nem da dança moderna ou de outra estética já codificada, mas sim de uma apropriação do próprio biotipo para construir na experiência investigativa uma estética específica de dança. Por esse viés de pensar o corpo que dança, não há necessidade de se apropriar de uma técnica específica e sim das possibilidades de investigação potenciais desse corpo, bem como de escolher um modo de estar e no mundo através da motivação e de posições do movimento. (SILVA, 2013, p.40)

Esta compreensão de corpo e dança implica num tipo de posicionamento em relação ao fazer artístico, onde não se parte de “corpos ideais”, àqueles que lidam com noções de dança pautadas em certas formulações pré-existentes. Nesse contexto, a dança se faz “pelas ideias que emergem no e do processo e, sendo assim, cada ideia pede um jeito adequado de lidar com ela” (ROEL, 2014, p.46).

O corpo é propositor ao se apropriar do conhecimento no trato com sua singularidade, assim os movimentos não se fazem desvinculados dos processos de percepção de si. Ao conhecer os sistemas corporais, partindo das práticas que se utilizam de procedimentos de mapeamento corporal¹¹ objetivando proporcionar ao participante conhecimento acerca do funcionamento do seu corpo, potencializa-se a atenção a sua fisicalidade, dando suporte para vivenciar procedimentos de improvisação e criação em dança.

Ao entrar em contato, conhecendo, explorando e identificando o espaço corporal íntimo, o intérprete-pesquisador vai refinando a percepção de si e expandindo suas possibilidades de movimento no espaço-tempo. E a partir daí, há a experiencição de procedimentos compositivos trazidos tanto pela diretora como também por outros artistas propositores do núcleo, os quais muitas vezes, são bailarinos que já participaram do grupo e vivenciam a função de propor práticas corporais e elaborar trabalhos artísticos em coautoria com os participantes do *UM*.

Explorar a potencialidade de cada corpo e promover a articulação das diferenças é característica notória no trabalho do *UM*, onde o processo de criar e aprender se fazem na articulação entre dissensos. O estudo dos sistemas corporais como propulsores do

11 Esses procedimentos de mapeamento corporal foram elaborados pela artista e pesquisadora Rosemeri Rocha da Silva a partir de práticas, referências das técnicas, abordagens e métodos trazidos da Educação Somática tais como: o *Body Mind Centering* (BMC), o Sistema Laban/ Fundamentos Corporais de Bartenieff, Método Pilates, a Ideocinese, os Movimentos Fundamentais de Béziers, a Improvisação de Contato e a Técnica de Alexander.

movimento contribuem para, além da ampliação da conscientização de si, a atenção para a relação entre corpos singulares, e concomitante, modos heterogêneos de experimentar o movimento e compor danças na e pela diferença.

*A Mostra UM's 30 anos: memórias atualizadas em dança*¹², realizada em outubro de 2017, revela rastros de um percurso que, além da articulação entre ensino, pesquisa e extensão do contexto universitário, expõe também a relação tecida com a comunidade, ou seja, o núcleo conta com participantes que não se restringem à bailarinos e nem ao público de estudantes da UNESPAR. Outro aspecto importante de enfatizar é o modo como se dá o envolvimento dos participantes e suas diferentes atuações e proposições, exercitando autonomia e, a constituição de um sujeito emancipado, capaz de modificar sua realidade política e social.

Ao se tratar de um projeto vinculado ao contexto universitário e, considerando os processos educacionais, os quais muitas vezes acontecem por vias objetivantes e embrutecedoras, estimulando a aprendizagem por processos de memorização e acúmulo de saberes, inversamente, o modo como se tece as práticas do *UM* faz pensar em ações inventivas e emancipatórias, onde o intérprete-pesquisador participa efetivamente dos processos de criação e composição dos trabalhos artísticos juntamente com a diretora-coreógrafa. A criação artística acontece partindo da singularidade de cada corpo e na relação entre autores e co-autores.

É importante ressaltar que há a diferenciação das posições, contudo o exercício da docência neste contexto, está, na capacidade de gerar e gerir interesses emergentes das singularidades. Por esta via, em acordo com Rancière (2010), a emancipação,

[...] por sua vez, começa quando se questiona a oposição entre olhar e agir, quando se compreende que as evidências que assim estruturam as relações do dizer, do ver e do fazer pertencem à estrutura da dominação e da sujeição. Começa quando se compreende que olhar é também uma ação que transforma essa distribuição de posições. O espectador também age, tal como o aluno ou intelectual. Ele observa,

12 *A Mostra UM's 30 anos: memórias atualizadas em dança*, realizada entre os dias 24 e 28 de outubro de 2017, realizou mais de 12 apresentações em diferentes contextos de Curitiba, 8 oficinas e um bate-papo com artistas convidados, referências na difusão das Danças em Curitiba. Dentro disso, destaca-se quatro trabalhos artísticos que foram revisitadas, algumas obras do repertório de décadas, onde cada UM da sua maneira, criaram obras a partir desta memória atualizada enquanto produção de conhecimento em Dança. A programação foi inteiramente gratuita e aberta à a comunidade em geral, contando com a colaboração de convidados, alunos, egressos e professores.

seleciona, compara, interpreta. Relaciona o que vê com muitas outras coisas que viu em outras cenas, em outros tipos de lugares. Compõe seu próprio poema com os elementos do poema que tem diante de si. (RANCIÈRE, Jacques, 2012, p.17)

Refletir sobre o UM como um ambiente formativo que articula corpos heterogêneos que exercitam a criação artística como ações emancipatórias, reverbera em outras camadas sensíveis dos modos de ser e estar no mundo, produz, portanto, diferenças éticas nos processos de subjetivação. Estar com o desconhecido e o heterogêneo é a própria possibilidade de invenção e de aprendizagem, isto é, a diferença é ao mesmo tempo o problema e a potência para a criação artística.

SÍNTESE PROVISÓRIA

Os processos educacionais relacionados à criação artística estão conectados aos processos de produção de subjetividade, de um modo de atualização das formas de estar e perceber a si e o mundo, considerando a imprevisibilidade dos afetos. Apostar na ampliação dos procedimentos exploratórios para outros campos da atenção diz respeito, também, a uma abertura ao encontro, à vulnerabilidade do corpo na relação com o contexto que habita.

Aprender e criar por vias de dissenso e invenção, coloca o corpo a vibrar com o seu entorno, deixa que o outro entre em nós, efetue idas e vindas. É um ir e vir que amplia a possibilidade de interpretações e convida a novas percepções. O que produz as transformações inventivas no corpo não está na representação, mas na força que o atravessa. Isso é próprio da afecção, estado em que o corpo está sofrendo a ação de outro corpo.

Defendemos um processo artístico educacional inventivo que considere a instabilidade e o dissenso como fenômenos disparadores da ação cognitiva de aprender. E, também, apostamos na promoção de ambientes educacionais como uma situação aberta, um campo de experimentação onde o ato de aprender relacionado às práticas corporais em dança, não está pautado em um assujeitamento do aluno a um mundo dado *a priori*, na transmissão de informações prontas e exatas.

Ao operar pelo dissenso em relação às normas pré-estabelecidas e ordinárias de lidar com o corpo na dança no contexto universitário, exercita-se uma atuação política no mundo. São posicionamentos políticos que intervêm e interferem num jeito de fazer, constituem uma política das diferenças. Uma vez que corpos homogêneos e modos consensuais de lidar com as informações reduzem as possibilidades de conflitos, o desentendimento e a heterogeneidade dos corpos podem, ao proporcionar outras percepções de si e do entorno, ser considerados lugares e ações de resistência.

REFERÊNCIAS:

LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. **Philosophy in the flesh: the embodied mind and its challenge to western thought**. New York: Basic Books, 1999.

_____. **Metáforas da vida cotidiana**. São Paulo: Educ, 2002.

KASTRUP, Virgínia. **A invenção de si e do mundo**. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

MACHADO, Adriana Bittencourt. **A Natureza da Permanência: Processos comunicativos complexos e a dança**. São Paulo, 2001, Dissertação de Mestrado - Programa de Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica.

RANCIÈRE, Jacques. **O desentendimento política e filosofia**. São Paulo: Editora 34, 1996.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

ROEL, Renata Santos. **Compor danças: processo coimplicado do fazer e do aprender**. Dissertação (Mestrado) - Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.

ROLNIK, Suely. **Geopolítica da Cafetinagem. Núcleo de Estudos da Subjetividade**, 2006. Disponível em [HTTP://pucsp.br/nucleosubjetividade]. Acesso em 20 de out 2015.

SÈVÈRAC, Pascal. Conhecimento e afetividade em Spinoza. In: MARTINS, André. (orgs). **O mais potente dos afetos: Spinoza e Nietzsche**. Martins Fontes, 2009. p.17-36

SIEDLER, Elke. **Modos Organizativos em Dança: A incerteza como condição de existência**. Dissertação (Mestrado) - Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2011.

SANTOS, Boaventura. **Um discurso sobre as Ciências**. São Paulo: Cortez, 2005.

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).

VIERA, Jorge de Albuquerque. **Organização e Sistemas. Informática na Educação. Teoria e Prática**. Programa de Pós-Graduação em Informática na Educação - vol.3, n.1. Porto Alegre, UFRGS, 2000, p.11-24.

IMAGEM, CORPO E DANÇA: IMPRECISÕES QUANTO A REPRESENTAÇÃO

Adriana Bittencourt¹

RESUMO: O presente artigo aborda a existência de conjunturas que se delineiam, nos dias atuais, na produção de conhecimento em dança. A partir de pressupostos que defendem que as imagens no corpo são seus modos de operar e de se comunicar com o mundo, é que se estabelecem relações entre as imagens no corpo e as imagens produzidas no campo da cultura, tendo como eixo central a dança. Promove a percepção de que as imagens no corpo geram imagens nos contextos e que as mesmas estabelecem correlações. Como todo existente, as imagens negociam e evoluem e expõem seus significados. Na evidência constante da propagação de imagens em diversos contextos, a questão da representação torna-se fundamental para pôr em discussão os equívocos que se apresentam, de forma recorrente, como índices de estabilidade. Tais equívocos se vinculam a entendimentos sobre as imagens do corpo.

PALAVRAS-CHAVE: Dança. Imagens. Contextos. Representação.

IMAGE, BODY AND DANCE: INACCURACIES AS TO REPRESENTATION

ABSTRACT: The present article approaches the existence of conjunctures that are delineated, nowadays, in the production of knowledge in dance. Based on assumptions that defends that the images in the body are his ways of operating and communicating with the world, is that relationships are established between the images in the body and the images produced in the field of culture, having as its central axis the dance. It promotes the perception that the images in the body generate images in the contexts and that they establish correlations. Like all existing, the images negotiate and evolve and expose their meanings. In the constant evidence of the propagation of images in several contexts, the question of representation becomes fundamental to put into discussion the misunderstandings that are recurring, as stability indexes. Such misunderstandings are linked to understandings about the body's images.

KEYWORDS: Dance. Images. Contexts. Representation.

1 Professora Associada I da Universidade Federal da Bahia e membro do colegiado da Pós-Graduação em Dança. Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Email: bittencourt.a@uol.com.br

A participação do corpo, no histórico das artes, produziu diversos encontros, seja entre as diferentes formas de arte, seja entre as artes e outros campos de produção de conhecimento, o que permitiu a construção de fazeres e dizeres diversos. Ao implementar eixos epistemológicos que se apresentam como diversidade em sua generalidade, mas específicos quanto às suas escolhas teóricas relacionadas aos seus propósitos, o campo da dança vai ampliando suas formas de existência e resistência ao longo do tempo.

Refletir sobre a possibilidade de elaborações conceituais, nas pesquisas acadêmicas e nas produções de dança, é um exercício que se instaura como desafio, porque exige uma coerência diante da diferença, a partir da observação de distintas feições. Os eixos conceituais, como ambientes de produção de conhecimento em dança, oferecem indícios de um delineamento teórico e de concepções artísticas que expõem seus formatos de produção.

Não é precipitado apontar que o “cenário” da dança, como ambiente de produção de conhecimento, transformou-se ao estabelecer conjunturas particulares que descrevem modos operantes próprios e pronunciam suas concepções como ações formadoras nos espaços nos quais se determinam.

Há traçados notórios de mudanças e transformações no tempo quanto à organização de diversas estruturas que constituem o processo histórico da dança. Como toda forma de existência que busca permanecer, a plasticidade é uma condição vital. Não há nada que permaneça sem se transformar. Sendo a evolução gradual, o jogo entre regularidades e mudanças, conservação e dissipação, se assume como necessidade de todo existente. E a dança segue indicando no tempo seus modos de sobrevivência.

No fluxo dos processos comunicacionais é que a dança se expõe atestando na materialidade do corpo suas investigações e sempre como índice de um determinado espaço/tempo. Suas bifurcações provocam ramificações e enunciam, continuamente, novas estruturas.

A dança indica caminhos transformadores para muitos campos de conhecimentos, pela sua destreza em testar, no corpo, suas hipóteses, concebendo novas ideias. Contudo, apesar do processo histórico de criação na arte da dança ao longo do tempo, a mesma ainda lida com atropelamentos quando requisita o direito de reconhecimento de sua relevância: seja como produção artística, ou seja, como pesquisa acadêmica.

Mesmo com tanta diversidade e esforços, que propiciam sua autonomia como forma de conhecimento, se encontra aprisionada a certos julgamentos que a enfraquecem e que estão atrelados a pensamentos que ignoram o seu papel como índice evolutivo de transformação de paradigmas. A dança conta seus contos com mudanças, que são imprescindíveis, pois expõem a inevitabilidade das atualizações das relações, dos contextos e dos modos de se estar no mundo.

É preciso lembrar que, as questões apresentadas nesse artigo, não assumem a separação entre a prática e a teoria. Não cabe nenhum tipo de segregação quando se trata da experiência no corpo. Os diversos modos de produção se apresentam, apenas, através de formalizações diferentes. Assim, as discussões expostas não estimulam dicotomias inseridas no equívoco da separação entre os que dançam e os que pensam a dança. Os modos de produção de conhecimento em dança podem ser múltiplos e se retroalimentarem continuamente.

Para a discussão, proposta, os encontros serão explicitados considerando a vinculação entre a imagem do corpo e sua representação nos diversos modos de fazer dança, sem a intenção de destacá-los. Propõe-se pensar a dança como produtora de imagens, tanto nas criações artísticas quanto nas elaborações teóricas.

Há muitos conceitos e significados que são recorrentes quando o assunto é a imagem. E nada melhor do que o corpo que dança para incitar novos atravessamentos e novas concepções. Isso porque, a questão da imagem vinculada à representação, de mais a mais, possui um legado que se afeiçoa, muitas vezes, na ideia de ausência do corpo. Principalmente quando se encontra associada à necessidade de um veículo para a sua propagação. Como se o corpo precisasse de um tipo de representação cuja função é de extrair e comunicar os aspectos da realidade, ou fragmentos da mesma.

Tem-se a noção de mimese como uma imitação da realidade. Tem-se a representação como ideia de cópia, a representação intermediada pelo símbolo: como possibilidade de representação simbólica da subjetividade do corpo, dentre outros. Para outros campos de conhecimento, alguns conceitos e hipóteses podem ser válidos, mas para o corpo e para o corpo que dança, não parecem boas opções.

Admitir que a imagem no corpo é ocupada por algum tipo de representação externa, implica em replicar mantras que assumem que o corpo é um aglomerado de coisas, físicas e não físicas, já que “O dualismo não é a concepção mais amplamente defendida em meio a comunidade científica e filosófica hoje em dia, mas é a teoria da mente mais comum em meio às pessoas em geral” (, CHURCHLAND, 1988, p. 26). E sendo, assim, ainda prova o gosto de sua durabilidade nos dias atuais.

A imagem no corpo não precisa de um interprete externo a ele, um interlocutor que viabilize traduzir suas semânticas. O corpo já se encarrega disso. E assim, quando se olha para o corpo, tais entendimentos devem ser refutados. A tradução ocorre, mas quando as imagens do corpo se dão a ver como forma de comunicação nos contextos. Em se tratando do corpo que dança, suas imagens expõem seus modos de perceber e se comunicar. O corpo que dança exibe em imagens suas diversas falas.

Importa, então, problematizar essas questões como forma de atentar para percepções que forjam certa apatia quando se pensa a imagem no corpo. Negar sua materialidade física é alimentar a concepção de representação como algo que ocupa o lugar de outro. Imagens no corpo não são manifestações que resultam de transferências de informações, que se deslocam entre lugares.

A distorção que ocorre quanto à imagem, também ocorre quanto a sua representação, como se fossem propriedades distintas habitando o corpo, pois embora esse tipo de entendimento não esteja inserido na defesa do dualismo de substância, defende outro tipo de dualismo: o da propriedade, onde as sensações, por exemplo, são propriedades não físicas, e, portanto, imateriais.

O primeiro passo para dar a devida atenção ao pensamento e à linguagem depende de observar que o pensamento é real. Sua realidade pode, de fato, ser demonstrada por instrumentos, como o eletroencefalograma. [...] (O aspecto interno é o pensamento, a imaginação etc.; o externo é a linguagem, a comunicação, a

atividade prática etc.). Casas, mesas, cadeiras, carros, estradas, fazendas, fábricas e quase tudo o que vemos diariamente, são, portanto, extensões do pensamento (BOHM, 2011, p.73).

Não é demasiado discorrer sobre tais questões, porque apesar de parecer uma mera demonstração pela ilusão de algo que já foi superado, o dualismo da propriedade ainda se mostra demasiadamente presente. Talvez esse tipo de legado ofereça a percepção de condutas em diversos contextos de produção de conhecimento em dança, que apesar de defenderem a operacionalidade do corpo no âmbito da sua materialidade, se afastam desse posicionamento quando adentra nas questões das imagens e das sensações.

Essa é a oposição que o epifenomenalista adota, e o leitor pode agora perceber o raciocínio que a sustenta. Trata-se de um meio-termo a que se chega entre o desejo de respeitar uma abordagem rigorosamente científica da explicação do comportamento, e o desejo de respeitar o testemunho da introspecção (CHURCHLAND, 1998, p. 32).

Não é incomum ouvir que o corpo é muito mais do que isso, como se a fisicalidade dos seus processos o reduzisse. Assim como, algo impossível de explicação. Como os acontecimentos geram fenômenos emaranhados, talvez o entendimento da dança como algo indizível tenha seus vínculos em algumas dessas questões.

Provavelmente não há explicações em sua completude, mesmo por que a inevitabilidade dos processos no tempo exige mudanças. Então, é apropriado dizer que ainda há muitas incógnitas a serem desvendadas no corpo, embora já se tenha traços notórios de condutas, dados e teorias, ou partes delas, refutadas. Não se pode esquecer que o processo evolutivo do conhecimento também é gradual, e que o nada absoluto é uma ideia hipotética. E assim, os modos de produção de conhecimento em dança também se apresentam.

Desse modo, a problemática sobre o corpo, e sobre o corpo que dança, recai, ainda, na questão da subjetividade como elemento indicador de identidade. Os sentidos de existência que são próprios do corpo se transformam, assim, em respostas indecifráveis.

A noção de subjetividade como um tipo de operacionalidade no corpo é rebatida por argumentos contrários, que apontam que há uma tendência de naturalizar tudo que se desponta no corpo. Contudo, deve-se atentar para a operacionalidade do corpo, o que não

significa pensar no corpo como uma tábula rasa. Corpo e cultura são resultantes evolutivas de contaminações entre diversos contextos, em processo. Não se pode esquecer suas interações. E as sensações se dão no corpo, são muitas e muitas formas de experienciar.

Pausa: ao que tudo indica, acabamos de topar com uma confluência das paisagens da subjetividade e da cultura. Existem certamente outras, mas o que já podemos vislumbrar é que, quando uma dobra se faz e, junto com ela, a criação de um mundo, não é apenas um perfil subjetivo que se delineaia, mas também, e indissociavelmente, um perfil cultural. Não há subjetividade sem uma cartografia cultural que lhe sirva de guia; e, reciprocamente, não há cultura sem um certo modo de subjetivação que funcione segundo seu perfil. A rigor, é impossível dissociar estas paisagens. Fim da pausa (ROLNIK, 1995 p. 4).

Algumas imprecisões ocorrem quando o assunto é imagem, ao admitir que a mesma precise de um veículo ou de algum tipo de suporte para a sua propagação, o que acarreta a destituição de seu propósito enquanto modo de percepção e comunicação do corpo, e apresenta-se, assim, como cópia dos fenômenos do mundo. Mas a imagem no corpo não acontece desta forma.

A mente é uma combinação sutil e fluida de imagens de fenômenos em curso e de imagens evocadas, em proporções sempre mutáveis. As imagens na mente tendem a se relacionar de modo lógico, com certeza, quando correspondem a fenômenos do mundo externo ou dentro do corpo, fenômenos esses que são inerentemente governados pelas leis da física e da biologia que definem o que consideram lógico (DAMÁSIO, 2011, p. 97-98).

Pode parecer óbvio e até um jargão, para muitos, apontar tais questionamentos, mas o que se percebe é a contínua recorrência de posicionamentos que desconecta a imagem do corpo e o corpo da imagem, através do entendimento de representação como disjunção. Sem deixar de mencionar que, até os jargões não devem ser ignorados, pois imprimem sua força de replicação pela sua plasticidade ao longo do tempo. Por isso, muitos coexistem e propiciam o fortalecimento de vícios conceituais, que se incubem da manutenção de impropriedades sobre o corpo e sobre o corpo que dança.

Por isso, a necessidade de indagar sobre a representação quando a mesma se alastra se assumindo como substitutivo de imagem no corpo ou de uma transferência como um tipo de permuta. Se for tratada no corpo como uma feição da realidade, a imagem ganha estatuto de figuração.

O processo evolutivo das imagens do corpo vivenciado na contemporaneidade promove a construção de novas questões que afastem a possibilidade de se pensar corpo e imagem como elementos dissociados. Parecem profícuas tais discussões para o campo da dança, porque é impossível perceber o corpo destituído de imagens e não se pode ter imagens sem os corpos que as produzem.

A imagem, pensada como mecanismo processual de acesso às informações e de estratégia evolutiva de sobrevivência do corpo em suas relações, não se vincula a noções de reflexo da realidade vinculando-as a ideia de representatividade á semelhança. Imagens no/do corpo não são espelhos da realidade. Por isso, as imagens que os corpos produzem no mundo não são apartadas dos modos como os corpos pensam.

Imagens no corpo decorrem de auto-organização, de reverberações de muitas informações, signos, sinais, em diferentes níveis de descrição. E, produzem imagens no mundo, que singularizam os acontecimentos em um determinado momento.

As imagens do corpo que dança não versam, aqui, como representações descoladas da sua própria existência, pois se aposta na constatação de uma materialidade física como qualquer existente. No corpo, as imagens indiciam seus estados e visibilizam seus aspetos. Mudam continuamente, sofrem alterações ao longo do tempo.

[...] A flecha do tempo me parece a propriedade mais universal que existe. Envelhecemos todos na mesma direção, assim como os rochedos e as estrelas. A flecha do tempo não corresponde, porém, apenas ao envelhecimento. Implica também o aparecimento de acontecimentos, de novas manifestações que atestam a criatividade da natureza (PRIGOGINE, 2009, p. 111).

As negociações ocorrem no tempo e como o processo é constante, a atualização cumpre o papel de organizar novas possibilidades. As imagens no corpo seguem construindo ambiências, pois ocorrem sempre em relação a. Por isso, a extrema dificuldade quanto à medição de sistemas complexos longe do equilíbrio. Suas relações de longo alcance não são previsíveis.

A produção de imagens no corpo é um fluxo que desliza na construção de estruturas que dissipam para a construção de novas estruturas a partir de suas relações com os contextos. De uma informação no corpo para uma informação no mundo, e vice-versa, as imagens se expõem em diferentes configurações. Assim, as formalizações sob essa ótica não são gerais, pois dependem dos modos como às imagens se organizam.

Se o corpo opera por imagens, sua comunicação se dá por imagens. Na dança é possível perceber que o corpo é imagem em fluxo no tempo e que exibem seus modos de pensar. As imagens que se dão a ver no campo da dança se pronunciam como seu modo de comunicação. E assim, o que se percebe quando se entra em contato com uma dança são as organizações de imagens, e não o sentido de efemeridade ou ausência da memória nos processos que envolvem o corpo e suas imagens.

Assim, a dança, que é produtora de imagens, não pode se redimir à noção de representação descolada do corpo. Se a dança gera imagens no mundo é porque o corpo opera por imagens, e, portanto, são resultantes de atravessamentos, experiências. Suas representações não podem ser pensadas desvinculadas de quem as produz. Volta-se, assim, à questão da representação quando se observa as imagens do corpo no universo da cultura.

É interessante pensar que, em uma dança, o pensamento se materializa no movimento, na configuração, e nas formas como as conexões são realizadas em imagens, tornando manifesta sua estrutura e seus aspectos. O corpo, ao dançar, não carece da separação entre interno e externo, porque não há essa possibilidade. Seu pensamento se configura na aparência de suas imagens.

Quando ocorre alguma possibilidade de separação, não é no corpo que dança que acontece, mas sob a percepção do observador, que é obviamente outro corpo, porque a imagem se torna visível na percepção dos signos, códigos, mediadas como forma de reconhecer os seus modos de propor.

As imagens são expostas de diversas maneiras, suas formalizações se pronunciam em imagens verbais, visuais, sonoras, etc. O caráter plural da imagem proporciona muitos feitos que exibem distintas relações entre estruturas e funções. Gera uma multiplicidade de configurações, que são implicações evolutivas, e que podem replicar modos organizativos como mecanismo de continuidade.

Os diversos modos, portanto, expõem seleções efetuadas que promovem a percepção das distinções. Os modos de produção de imagens da dança, no universo da cultura, não deixam de ser uma tentativa de sua permanência.

Não à toa, é possível observar o campo da dança como um conjunto de famílias que se conectam através de criações artísticas e de eixos epistemológicos. Estabelecem relações por semelhanças como forma de efetuar certa estabilidade. São relações de correspondências entre formalizações particulares e que se interagem numa perspectiva colaborativa de retroalimentação.

Contudo, é necessário atentar para o risco da construção de ideais que promovem a manutenção de certos circuitos de imagens que se co-determinam e alimentam representações, por meio de dispositivos que abrigam discursos sócio-políticos, imbuídas de significados genéricos e da necessidade de uma primazia para os corpos. Gerar cânones como regra decretada, apostando no excesso de redundância, é mergulhar constantemente na retórica.

Não é preciso ceder à ilusão de que há um tipo de representação que sirva para todos os corpos. Apesar da isomorfia que ocorre entre corpos e entre corpos e contextos, como condição de relação e de comunicação, nenhuma representação externa ao corpo, roga, de fato, da capacidade de representá-lo de forma absoluta.

Assim, não há equidades entre as experiências dos corpos. E o que favorece é se aliar às noções que entendem as imagens dos corpos como ambientes propositivos e de transformações e que não paralisam, não cessam. Corpo como elaborador de imagens no mundo.

A dança é um modo de formalização do corpo, o que propicia pensar em como as imagens realizam combinações que se expõem em movimento de dança. As imagens internas, e o seu entorno, constroem nexos por correlações esboçando níveis de coerência

para gerar lógicas organizacionais próprias. As imagens do corpo são selecionadas e contam suas histórias através de agenciamentos que se enunciam como acontecimentos. A dança, portanto, tem muitas histórias.

[...] Trata-se de um entendimento que desabriga aquelas habituais concepções dualistas de mundo que, baseadas na distinção entre sujeito e objeto, pregam a neutralidade do observador externo em relação à natureza que descreve (BRITTO, 2008, p. 64).

Há de se atentar para as quimeras, que se utilizam da desatenção dos corpos visando o acondicionamento das imagens como aprisionamento de referências fixas, um tipo de estabilidade alicerçada na noção de que as relações que o corpo efetua se encarregam de conservar os acontecimentos. É como se o processo ocorresse fora do tempo.

Participar do deslumbramento que abriga a irrefutabilidade como sustentáculo da verdade, diante da noção de que a imagem de um corpo pode representar às imagens de outro corpo em sua verossimilhança, ou melhor, em todo seu aspecto, é assumir que a representação cumpre o papel de uma propriedade que se encontra fora do corpo. É negar, também, o caráter processual das imagens.

Assim, o fato de que os zumbis sejam concebíveis é utilizado para apoiar uma filosofia da mente indiferente à ciência da mente. Por contraste, pesquisadores, médicos e filósofos materialistas desde a Antiguidade, bem como neurocientistas cognitivos, desde Broca e Wernicke, postularam que todos os fatos mentais acontecem em cérebros. De um modo mais simples: nós pensamos e sentimos com nossas cabeças – daí por que a decapitação sempre foi vista como a melhor defesa contra o pensar perigoso (BUNGE, 2017, p. 225).

As imagens que estão no mundo estão correlacionadas ao próprio modo do corpo, pensar e, assim, ocorre um processo gerativo de imagens imbricadas entre corpos e contextos. Por isso, muitas imagens/dizeres.

No fazer da dança, operam-se diferentes maneiras de lidar com o corpo, daí a possibilidade de se discutir os distintos procedimentos e modos de enunciação. No processo de produção da fala da dança é possível observar os modos de fazer ressaltando a necessidade de reconhecer a existência de diferentes maneiras de organizar a fala no corpo (SETENTA, 2008, p. 42).

A imagem pensada como um dispositivo operacional do corpo, como um dos seus modos de operar, produz imagens como dispositivos no mundo. Estas são propagadas em muitas outras formas de dispositivos também. Por isso, é preciso cautela com as imagens

que provocam vertigens e nublam a percepção. Imagens são textos culturais e não andam sozinhas. E os dispositivos de poder produzem categorias que se abrigam, cada vez mais, no campo da comunicação.

O que define os dispositivos com os quais temos que lidar, na atual fase do capitalismo, é que estes não agem mais tanto pela produção de um sujeito quanto por meio de processos que podemos chamar de dessubjetivação (AGAMBEM, 2009, p.47).

Assim, coloca-se em discussão, questões que são fundadas na disjunção entre imagens e corpo, para se pensar a representação numa linha enviesada apostando no risco e na incerteza como geradores de problematizações e que, aqui, estão expostas, mas ciente de que a ebulição provocada pelo risco é sempre uma condição de criação para o corpo e para campo da dança.

E a criação, diga-se de passagem, se vincula à liberdade que há na matéria, já que “passamos de um universo harmonioso, mas repetitivo, a um universo turbulento, flutuante” (PRIGOGINE, 2003, p. 84). E a dança em sua natureza de criação e de permanência sempre navegou em águas turbulentas.

Desse modo, a turbulência gerada por crises, leva a bifurcações que geram transformações. Pode-se pensar que as imagens podem até apresentar certa durabilidade no tempo, mas não são imutáveis. Por isso, nem mesmo a representação das imagens do corpo, entendida como um veículo de sua comunicação pode se manter estática.

A assimetria que rege as relações no tempo, não é passível de controle. Contudo, o exercício reflexivo sobre os eventos, sua análise, é de natureza probabilística. As imagens, portanto, ao se configuram como dança, enunciam suas sínteses no processo. Tais sínteses ao serem descritas implicam, sempre, em seleções que indicam escolhas como apreciação de um dado acontecimento.

Talvez, essas problematizações contribuam para refletir certos posicionamentos e condutas que se mostram frequentes nos dias atuais quanto às representações das imagens do corpo. Parece que a dualidade entre corpo e imagem no encaixe da representação, alcança cada vez mais impulso. Os discursos da presença ganham destaque pela semelhança e

os discursos da ausência se evidenciam pela diferença. O compromisso com as imagens dos corpos dura segundos, já que se enlaça em um jogo de pega-pega, onde a fuga é tão necessária quanto o controle, e a alteração de posicionamento é quase que instantânea.

Não há como ignorar a força simbólica que vincula os corpos e agrega muitos coletivos como necessidade de identificação, mas apostar numa dada representação de forma cega, como uma espécie de completude é abster-se do entendimento de que nenhum existente tem a potência de representar outro de forma integral, a não ser ele mesmo. Não deixa de ser um jeito de pensar a representação como um mecanismo que pode paralisar os acontecimentos. Mero engano, quando se descobre que tudo acontece pelo movimento.

Mas nos dias atuais a dança passa a conviver de maneira intensa com ações mutiladoras das suas imagens. Uma enxurrada de pseudo-experts da arte, de uma maneira geral, se acha no direito de julgar e censurar as imagens dos corpos pelo discurso de dano moral e dano a divindade. Uma camuflagem barata. Deixem os artistas e os estudiosos do campo da dança assumirem o que sabem. Dogmas, vícios, mantras, que pareciam adormecidos ganham cada vez mais força ao replicarem seus *memes* (DAWKINS, 1979) nefastos.

Sigamos com a paixão pela arte, pela dança, porque o tempo, ao invés de enfraquecer, a fortalecerá. A dança, com a propriedade de constatar no corpo suas imagens se propõe e provoca, em sua natureza, a subversão de conceitos já estáveis e a transgressão de velhas condutas e há muito tempo se apresenta como índice evolutivo. Criações, manifestos, pesquisas: produção de imagens. Dança, onde o movimento que a move não pode cessar.

Uma não sujeição, que não é uma criação de ilusões autárquicas de autonomia, mas capacidade de se relacionar àquilo que, no Outro, o despossui de si mesmo. No desamparo, deixo-me afetar por algo que me move como uma força heterônoma e que, ao mesmo tempo, é profundamente desprovido de lugar no Outro, algo que desampara o Outro. Assim, sou causa da minha própria transformação ao me implicar com algo que, ao mesmo tempo, me é heterônimo, mas me é interno sem me ser exatamente próprio. O que talvez seja o sentido mais profundo de uma heteronomia sem servidão. O que também não poderia ser diferente, já que amar alguém é amar suas linhas de fuga (SAFLATE, 2018 p. 31).

E deste modo, há de se buscar novas formas de oxigênio para garantir a sobrevivência da pluralidade das imagens dos corpos. Bem vidas são aquelas que se expõem criando!

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é contemporâneo? E outros ensaios**. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.

BITTECOURT, Adriana Machado. **A natureza da permanência: processos evolutivos complexos e a dança**. Dissertação defendida. São Paulo: PUC/SP. 2001.

_____, **Imagens como acontecimentos: dispositivos do corpo, dispositivos da dança**. Salvador: Edufba, 2012.

BOHM, David. Sobre a criatividade. São Paulo: Unesp, 2011.

BRITTO, Fabiana Dultra. **Temporalidade em dança: parâmetros para uma história contemporânea**. Belo Horizonte: Fid editorial, 2008.

BUNGE, Mário. **Matéria e Mente**. Tradução Gita K. Guinsburg. 1.ed. São Paulo: Perspectiva, 2017.

CHURCHULAND, Paul M. **Matéria e consciência: uma introdução contemporânea à filosofia da mente**. Trad. Maria Clara Cescato. São Paulo: Editora UNESP; 2004.

DAMÁSIO, R. A. **E o cérebro criou o homem**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

DAWKINS, Richard. **O gene egoísta**. Lisboa: Gradiva, 1979.

HAN, Byung-Chul. **Sociedade do cansaço**. Tradução de Enio Paulo Giachini. 2 edições. Petrópolis, RJ: Vozes, 2017.

PELBART, Peter Pal. **O tempo não- conciliado**. Coleções Estudos, São Paulo: perspectiva, 2015.

PRIGOGINE, Ilya. **Ciência, paixão e razão**. (Org.) Edgar de Assis Carvalho e Maria da Conceição de Almeida. São Paulo: Livraria da Física, 2009.

ROLNIK, Suely. **Uma viagem insólita viagem à subjetividade: fronteiras com a ética e a cultura**. Junho de 2018. Disponível em: <http://www.caosmose.net/suelyrolnik/index.html>. Acesso em 23 jun. 2018.

SAFLATE, Vlademir. **O circuito dos afetos: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo**. 2 ed. Belo horizonte: Autêntica Editora, 2016.

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

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

LEVANTE!: LÓGICAS DE MONTAGEM PARA COMPARTILHAR A CENA

Fátima Costa de Lima¹
Fernando Eugenio de Proença²

RESUMO: O artigo relata elementos de processo de criação que se prolongam na cena de LEVANTE! O projeto elaborado no ano de 2014 por Fernando de Proença e Renata Roel em Curitiba (Paraná, Brasil) recebeu os recursos do Prêmio Klaus Vianna (em que foi selecionado) em 2016, ano em que se realizou sua montagem. O artigo mostra algumas articulações de lógicas de construção de cena que tem como objetivo engajar os participantes num processo artístico que se prolonga na experiência compartilhada entre artistas e público. Para refletir sobre essas articulações, toma a obra artística como atividade de fazer e de ver (GUÉNOUN, 2004) através de relações de deslocamentos entre sujeitos e objetos (LEPECKI, 2012), o que implica em refuncionalização brechtiana da cena (BENJAMIN, 1987) e no paradoxo do espectador atual (RANCIÈRE, 2012). Tais reflexões pressupõem a necessidade de criar encontros que questionem posições fixas de artistas e público em prol de partilhar a cena de LEVANTE!

PALAVRAS-CHAVE: Lógicas de montagem. Relação artistas-público. Cena compartilhada. LEVANTE!

LEVANTE!: LÓGICAS DE MONTAJE PARA COMPARTIR EN ESCENA

RESUMEN: El artículo relata elementos de proceso de creación que se prolonga en la escena de LEVANTE! La propuesta elaborada en el año 2014 por Renata Roel y Fernando de Proença en la ciudad de Curitiba (Paraná, Brasil) recibió los recursos del Premio Klaus Vianna (en el cual fue seleccionado) en 2016, año en que se realizó su puesta en escena. El artículo muestra algunas articulaciones de lógicas de construcción de escena que tienen como objetivo involucrar a los participantes en un proceso artístico que se prolonga en la experiencia compartida entre artistas y público. Para reflexionar sobre estas articulaciones, toma la obra artística como actividad de hacer y de ver (GUÉNOUN, 2004) a través de relaciones de desplazamientos entre sujetos y objetos (LEPECKI, 2012), lo que implica en refuncionalización brechtiana de la escena (BENJAMIN, 1987) y en la paradoja del espectador actual (RANCIÈRE, 2012). Tales reflexiones presuponen la necesidad de crear encuentros que cuestionen posiciones fijas de artistas y público en favor de compartir la escena de LEVANTE!

PALAVRAS-CLAVE: Lógicas de puesta em escena. Relación artistas-público. Cena compartida. LEVANTE!

1 Graduada em Artes Plásticas - Fundação Armando Álvares Penteado; Especialista em Teatro - Centro de Artes - UDESC; Mestre com dissertação defendida no Programa de Educação e Cultura da FAED - UDESC; Doutora em História Cultural pelo PPG em História do CFH - UFSC. Professora titular do Departamento de Artes Cênicas - CEART e do PPG em Teatro da UDESC. Atuação profissional: cenógrafa, diretora de arte, carnavalesca, figurinista e atriz. E-mail: costadelimafatima@gmail.com

2 Graduado em Jornalismo pela UTP-PR é mestre em Teatro pelo Programa de Pós-Graduação em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina e ator profissional com vinte anos de práticas de cena. Email: fernandodproenca@gmail.com

“Primeiro o corpo NÃO primeiro o lugar
 NÃO primeiro os dois ora um ora outro
 farto de um tentar o outro farto deste de volta farto do um assim por diante de
 algum modo adiante vomitar e ir onde nenhum vomitar e de volta
 o corpo de novo onde nenhum o lugar de novo onde nenhum tentar de novo
 falhar de novo melhor de novo ou melhor pior falhar pior de novo
 ainda pior de novo até farto de vez vomitar de vez ir de vez
 onde nenhum deles de vez de uma vez por todas
 FICA DE PÉ”
 (Samuel Beckett)

Brasil. Curitiba, Paraná, novembro de 2016. Teatro Cleon Jacques. Saguão de entrada. 50 cadeiras dispostas para que o público espere, sentado, o início dos trabalhos.

Na bilheteria, Renata Roel³ e Fernando de Proença, os artistas de LEVANTE! Cada pessoa que chega é carimbada por eles, o carimbo faz as vezes de ingresso para que aqueles que chegam possam entrar no galpão onde se realizará a peça. *Fica de Pé*, *Fora Temer* e *Avante* são as expressões que são fixadas em cada pulso de cada espectador/a.

Figura 1 - Pulso carimbado com *Fora Temer*, *Avante* e *Fica de Pé* (de cima para baixo)⁴



Fonte/Foto: Lidia Ueta/ novembro 2016

3 Doutoranda em Teatro pelo Programa de Pós-Graduação em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina., professora da UNESPAR em dança e artista da cena.

4 Todas as imagens que aparecem neste artigo são da fotógrafa Lídia Ueta e pertencem ao pessoal de um dos autores: Fernando de Proença.

O espaço é mediado pelos artistas desde o início: desde a bilheteria, o convite para a entrada do público, a disposição das cadeiras, a abertura das cortinas, a luz de serviço, a operação de som (criado por Vadeco Schettini⁵) e de luz (por Wagner Corrêa⁶), tudo é operado pelos artistas.

O projeto de LEVANTE! foi elaborado em 2014, e contemplado pelo Prêmio FUNARTE de Dança Klaus Vianna neste mesmo ano, mas os recursos para sua execução vieram em 2016. Neste meio tempo, o Brasil mudou, e a peça também.

No projeto, LEVANTE! postula um processo artístico que tem como objetivo encontrar o outro – no caso, o público. Para isso, o levantamento da obra dispôs aos artistas a tarefa de propor lógicas de construção da cena a fim de que esse objetivo acontecesse nas suas apresentações. As ações centrais são o deslocar-se, o levantar e o ficar de pé; e as relações entre artistas e público são propostas sobre a centralidade da articulação de suas existências em coletivo na cena, o principal disparador do processo.

Como estar juntos, artistas e público? Como os artistas podem mediar a ação? Como incitar o público à iniciativa, escolha e autonomia durante a cena? Como dissolver o protagonismo dos artistas? A partir destas questões, a peça se monta atenta ao fato de que “o teatro não é uma atividade, mas duas: atividade de fazer e de ver [...] essas duas atividades são indissociáveis e o teatro só existe com a condição de que ambas se deem simultaneamente”. (GUÉNOUN, 2004, p. 14). Portanto, o processo se baseou na urgência de pensar nos pontos de contato entre artistas e cena, assim como no modo como artistas se articulariam entre si e com o público para atingir seu objetivo.

Entrada do público: espaço vazio, luz de serviço, o silêncio é quebrado pela execução do *hit* dos anos 90: *Heloísa, Mexe a Cadeira*, do cantor e compositor Vinny⁷.

5 Produtor musical e músico.

6 Iluminador e ator, trabalha com diversos grupos de teatro em Curitiba.

7 *Heloisa, Mexe a Cadeira* é uma canção de autoria do cantor Vinny, lançada em 1997 no álbum *Todo Mundo*.

Figura 2 - Renata Roel e Fernando de Proença (da esquerda para a direita) na bilheteria



Fonte/Foto: Lidia Ueta/novembro 2016

Todos de pé: artistas e público. Uma a uma, as cadeiras que repousavam no saguão de entrada do galpão são trazidas para o espaço cênico. Primeiro um sofá, que servirá de base para que uma estrutura-escultura com as 50 cadeiras se forme num encaixe que se modifica a cada apresentação. Com variações também diárias de posicionamento no espaço, o público se mobiliza na ação de trazer as cadeiras para dentro. Se isto não acontece, a ação é mantida pelos artistas durante aproximadamente 10 minutos.

Estrutura-escultura montada, a música é interrompida e a luz de serviço dá lugar à luz cênica que, num movimento de 360°, gradualmente revela e oculta detalhes de cada cadeira. O público circula livremente pelo espaço. A cadeira é elemento central e unificador da cena. Como fazem alusão direta ao sentar e levantar, estes objetos são os pontos de intersecção das relações possíveis entre artistas e público, na montagem.

NEM PERFORMATIVIDADE, NEM COISIDADE: CADEIRAS

André Lepecki (2012, p. 96), institui que os objetos necessários à cena atual ultrapassam tanto a “*performatividade*” do artista quanto sua própria condição de coisa, sua “*coisidade*”:

Um interesse em objetos, bem como uma proliferação incrível de coisas em obras recentes de dança, de performance e de instalação caracterizam a cena artística na atualidade. Proponho que um dos efeitos desse investimento e dessa proliferação é o deslocar das noções de sujeito e objeto, performer e arte, **em detrimento de uma ligação profunda entre performatividade e coisidade**. (LEPECKI, 2012 p. 96, grifo nosso).

Em relação à “performatividade”, Josette Féral (2008, p. 209) compromete a performatividade num

teatro [que] aspira a produzir evento, acontecimento, reencontrando o presente, mesmo que esse caráter de descrição das ações não possa ser atingido. A peça não existe senão por sua lógica interna que lhe dá sentido, liberando-a, com frequência, de toda dependência, exterior a uma mimesis precisa, a uma ficção narrativa construída de maneira linear. O teatro se distanciou da representação. Mas, ele se distanciou, de fato, da teatralidade? A questão merece ser colocada.

Logo, ao mesmo tempo em se dedica a construir o conceito de “performatividade” num longo artigo, a pesquisadora franco-canadense questiona, ao final, se a performatividade cumpre seu papel de distanciar-se da teatralidade - ligada à representação e, neste sentido, oposta à performatividade.

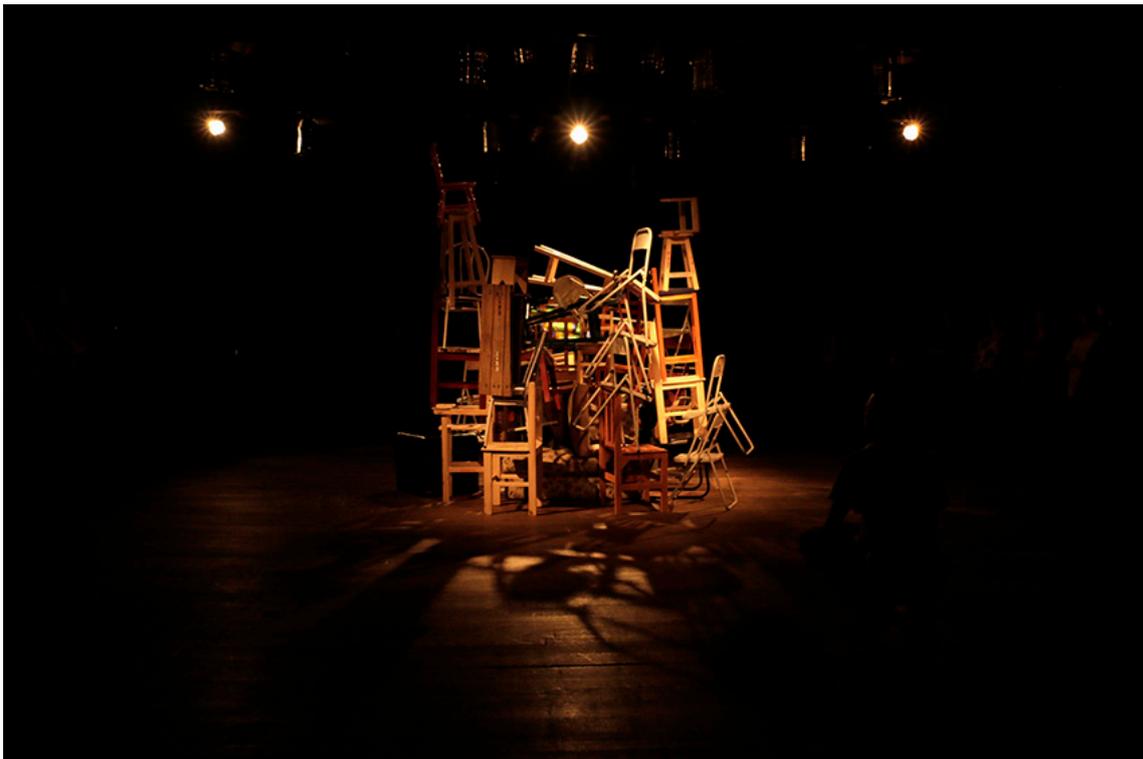
No caso de LEVANTE!. questões de performatividade poderiam interessar, mas pouco contribuem para seu objetivo de cena, a saber, a utilização das cadeiras para instaurar outras relações em que público e artistas confundam suas posições de cena a priori estabelecidas. Neste sentido, as relações entre teatralidade e performatividade antes se aproximam, ao invés de distanciar.

Para entender a “coisidade”, evocamos a “coisidade da coisa”, expressão com que Martin Heidegger (1977), em *A Origem da Obra de Arte*, tenta estabelecer este conceito não a partir das propriedades ou das características do objeto, mas em sua relação com o contexto. No caso da “coisa na obra de arte” (Heidegger, 1977, p. 19), o filósofo alemão enfatiza na relação matéria-forma “o esquema conceptual por excelência de toda a estética e teoria da arte” (Heidegger, 1977, p. 20, grifo do autor). No entanto, para além desta relação, seria específico da coisa na obra de arte (em oposição ao apetrecho útil) o acontecer de uma “abertura, a saber, o desocultar, ou seja, a verdade do ente. Na obra de arte, a verdade do ente põe-se em obra na obra.” (Heidegger, 1977, p. 30). No caso de LEVANTE!, o que é

específico do objeto de arte é deslocado não para que distinguir-se, mas, ao contrário, para aproximar-se dos valores de utilidade do objeto “cadeira” que trazem ao espaço cênico os espectadores da peça.

Nem performatividade nem coisidade: em LEVANTE!, as cadeiras encenam “em detrimento da relação profunda entre performatividade e coisidade”, como afirma Lepecki (supracitado).

Figura 3 - A estrutura-escultura de cadeiras



Fonte/Foto: Lidia Ueta/novembro 2016

Em suma, no espaço cênico de LEVANTE! os participantes e as cadeiras se mesclam em busca não de estabelecer o que é específico de cada um – artistas, público e objetos -, mas da confusão entre eles/as. Nem protagonismo nem coisificação, o que importa é a experiência compartilhada.

DA REFUNCIONALIZAÇÃO DA CENA AO SAMBA DAS CADEIRAS

Quando artistas, público e cadeiras adentram o espaço cênico, os 360° em círculo é pela luz percorrido em progressão, até sua velocidade máxima. O efeito é de conduzir o espectador a um atordoamento de sensações até o momento em que, com luz geral aberta por todo o espaço, a estrutura-escultura é derrubada em movimentos dos corpos dos artistas, também com o máximo de velocidade. A seguir, as cadeiras são distribuídas por todo o espaço entre todos os espectadores, uma ação que convida o público a se sentar junto com os artistas, os mediadores da cena.

Figura 4 - Público e artistas distribuídos no espaço cênico



Fonte/Foto: Lidia Ueta/novembro 2016

Em seus figurinos, esses mediadores carregam confetes que escapam de bolsos e fissuras à medida que se movem pelo espaço. Desta forma, a trajetória dos artistas marca o espaço cênico com sugestão de festa, de carnaval, como vestígios de um encontro que está acontecendo.

Os figurinos (elaborados em parceria com a colaboradora Amabilis de Jesus⁸) cotidianos e não espetaculares contribuem para dissolver o protagonismo dos artistas e reforçar o ato de criarem junto com o público, de coletivamente tomarem as decisões da cena.

No movimento seguinte, os artistas falam através de megafones. O primeiro texto se constitui numa bricolagem de informações sobre anestesiamento, sentar e sedar, inspirado no seguinte fragmento de *A Era da Iconofagia* de Norval Baitello Junior:

Sedar e sentar vem da mesma raiz etimológica. A primeira coisa quando nos encontramos ou encontramos alguém nervoso é sentar ou mandar sentar. O processo civilizatório da humanidade é um processo de sentação. Para começar colocamos nossas crianças sentadas por quatro anos, mais quatro anos, mais três anos, mais quatro a cinco anos, assim por diante (BAITELLO, 2014, p. 50).

Com duração de aproximadamente cinco minutos, a fala parte de um modo coloquial e vai se transformando em um grito de ordem. Nele, informam ao público que, quando escrita ao contrário, a palavra “cadeira” se transforma em “ariedac”. A seguir, os artistas se levantam de suas cadeiras e gritam no megafone a palavra invertida. Com isto, sugerem outra inversão com objetivo de refuncionalizar o objeto cadeira, apoiando-se na memória de uma primeira desfuncionalização deste objeto: quando as 50 cadeiras se transformaram na estrutura-escultura, no início dos trabalhos de cena de LEVANTE!.

“Refuncionalizar” atende a uma demanda do teatro épico de Bertolt Brecht que Walter Benjamin dissecou e desenvolve no ensaio *O Autor como produtor*. Segundo Benjamin (1987, p. 128), a refuncionalização brechtiana prevê a “transformação de formas e instrumentos de produção na liberação dos meios de produção”. Essa transformação responde a objetivos políticos que implicam a modificação do acontecimento teatral seja minimizando a importância das experiências individuais em prol da valorização das experiências coletivas que nele acontecem, seja desvalorizando a obra de arte compreendida a partir de seu valor de troca, como mercadoria – ambas finalidades da arte burguesa, tanto para Benjamin quanto para Brecht.

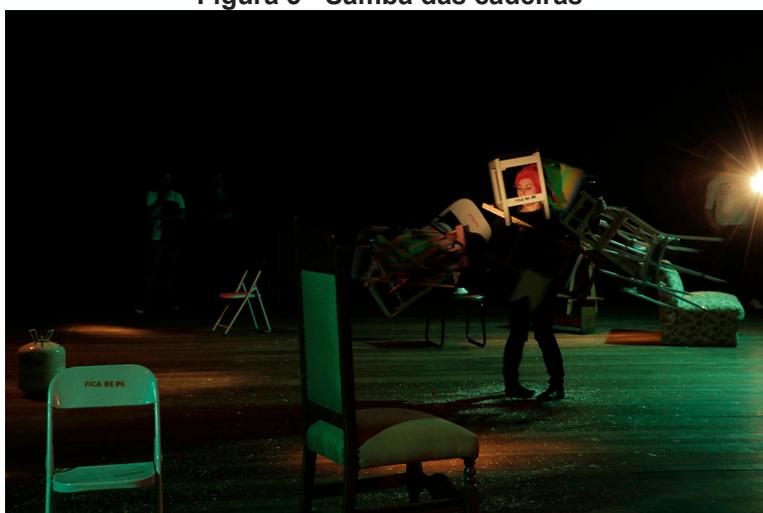
8 Amabilis de Jesus é licenciada em Artes Plásticas pela Universidade Federal do Paraná (1994), Mestre em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina (2005) e doutora em Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (2010). É professora de Figurino, Cenografia e Performance do Curso de Artes Cênicas da UNESPAR desde 1996. Tem experiência na área de Artes, com ênfase em: teatro, dança, figurino, performance e teatro de animação.

Neste sentido, a mudança do contexto político (pós-*impeachment* da presidente eleita Dilma Rousseff) veio ao encontro do projeto criado em 2014 - ano em que a situação política nacional ainda era democrática. Com o golpe de 2016, foi potencializado o objetivo do projeto LEVANTE! de instaurar na cena uma comunidade. Mesmo que transitória, ela horizontaliza as relações entre artistas, público e cadeiras - sujeitos e objetos – em uma espécie de insurreição cênica que se levanta contra não apenas as formas normalizadas de se fazer arte, mas também contra um estado político que hoje se define e mantém como estado de exceção.

Mudança de luz. Samba. As cadeiras em que o público está sentado servirão de figurino para Renata Roel. Em uma ação de se vestir com cadeiras específicas, a artista pede que algumas pessoas do público se levantem e emprestem suas cadeiras para que ela possa vesti-las. A roupa torna-se objeto.

O objeto resume LEVANTE! Ele assume, novamente e ressignificado, a ação no corpo da artista - que será vestido por aproximadamente 10 cadeiras. A artista levanta-se e gira em torno de seu próprio centro. Num canto do espaço cênico encontra-se um botijão de gás hélio onde Fernando de Proença enche um balão que, ao fim do giro de Roel, amarra em uma cadeira localizada na cabeça da artista. Um balão frágil e delicado sugere ser a sustentação da estrutura pesada e rija das cadeiras. Mais um giro é realizado, com o samba em cadência máxima.

Figura 5 - Samba das cadeiras



Fonte/Foto: Lidia Ueta/ novembro 2016

Aos poucos, Fernando de Proença desmonta a estrutura antes montada no corpo de Renata Roel e distribui as cadeiras entregando em mãos, uma a uma, para os espectadores que ficaram de pé.

CONSIDERAÇÕES FINAIS SOBRE COMPARTILHAR O QUE A CENA PODE OFERECER

Outro texto, desta vez gravado em voz *off*, ouve-se *Para o pior avante*, de Samuel Beckett (2013), com tradução e adaptação de Roberto Alvim. O sofá que serviu de base para a montagem da primeira estrutura é reposicionado no espaço. Mudança de luz. Os artistas recomeçam a remontar a estrutura em movimento sustentado pelo público imediatamente passa a reposicionar suas próprias cadeiras no espaço. Alguns são absorvidos quase intimamente pelos gestos dos artistas enquanto outros observam, mantendo o privilégio do olhar exterior. Sobre diferentes modos de participação do público, Josette Féral afirma que,

Quanto ao espectador, ele está, assim como o performer, situado na intimidade da ação, absorvido por seu imediatismo ou pelos riscos implicados no jogo (*Le Dortoir*, de Gilles Maheu). Mas ele pode também ficar no exterior da ação, gravar com frieza as ações que se desenrolam diante dele mantendo um direito de olhar que permanece exterior, como ele o faz diante de certas performances. Sua maneira de percepção, portanto, nem sempre implica a absorção na obra. Ele pode também sustentar um direito de olhar que permanece exterior. (FÉRAL, 2008, p.11)

129

Segundo a pesquisadora, a ação performativa (em detrimento da dramática) permite que os atuantes (ator e espectador) possam manipular (ao invés de representar) as ações da cena e acessar, desse modo, possibilidades efetivas de diversidade e ambiguidade no acontecimento da cena.

Luz de serviço. Portas abertas. Final da ação...

Mais perguntando do que respondendo, LEVANTE! acontece como um processo de investigação não se estanca no período de sua criação. O processo prossegue na cena que se recria enquanto acontece: sustentada pelas estratégias compositivas propostas pelos artistas, atravessa a materialidade das cadeiras e dos corpos participantes a fim de desestabilizar lógicas dramatúrgicas e estruturais. Com isso, gera encontros a cada vez inéditos entre artistas e espectadores.

O filósofo da arte franco-argelino Jacques Rancière fala da urgência de reexaminar a relação entre artistas e espectadores nos termos de um “paradoxo do espectador”:

O paradoxo do espectador pertence a esse dispositivo singular que retoma a favor do teatro os princípios da proibição platônica do teatro. Portanto, caberia hoje reexaminar esses princípios, ou melhor, a rede de pressupostos, o jogo de equivalências e oposições que sustentam essa possibilidade: equivalências entre público teatral e comunidade, entre olhar e passividade, exterioridade e separação, mediação e simulacro; oposições entre coletivo e individual, imagem e realidade viva, atividade e passividade, posse de si e alienação. (RANCIÈRE, 2012, p. 12)

Figura 6 - Para o pior LEVANTE!



Fonte/Foto: Lidia Ueta/ novembro 2016

130

LEVANTE! parece buscar essas equivalências e oposições em suas ações cênicas de empilhar, atravessar, derrubar, escapar, sentar e levantar. Artistas e público pulsam no mesmo risco de desabar a qualquer momento e na mesma urgência de deslocar-se com quem está ao lado.

Na fronteira entre dança e teatro, a peça propõe aproximação e afastamentos, lentidão e pressa dos que ora se aproximam ora se afastam. O movimento geral é de deslocamentos em diferentes percursos. A questão central é partilhar a cena. Ao abrir espaço para o público conquiste a ação e partilhe existências, o convite inicial feito pelos artistas se cumpre na efêmera experiência de transgressiva liberdade de escolha: tudo o que uma cena pode, enfim, oferecer.

Existir e refletir sobre a existência coletiva e individual, seguir partilhando o espaço e o tempo da cena a fim de encontrar-se no meio de um caminho que ainda não findou: eis LEVANTE!

REFERÊNCIAS

BAITELLO Jr., Norval. **A era da iconografia**: reflexões sobre imagem, comunicação, mídia e cultura. São Paulo: Editora Paulus, 2014.

BENJAMIN, Walter. *O autor como produtor*. In: **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1987, p. 120-134.

BECKETT, Samuel. *Para o pior avante*. Tradução e adaptação de Roberto Alvim. São Paulo: 2013. Disponível em: <<https://pt.scribd.com/document/185489869/Para-o-Pior-Avante-Samuel-Beckett>>. Acesso em: 18 mai. 2018.

FÉRAL, Josette. *Por uma poética da performatividade: o teatro performativo*. **Revista Sala Preta**, volume 8, 2008, p. 197 - 210.

GUÉNOUN, Denis. **O teatro é necessário?** Tradução de Fátima Saadi. São Paulo: Editora Perspectiva, 2014.

HEIDEGGER, Martin. **A origem da obra de arte**. Tradução de Maria Conceição Costa. Lisboa: Edições 70, 1977.

LEPECKI, André. *Coreopolítica e coreopolícia*. **Revista Ilha**, volume 13, número 1, janeiro-junho de 2011-2012, p. 41-60.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. Tradução de Ivone C. Benedetti. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

QUANDO A HISTÓRIA ENTRA EM AÇÃO OU POR UMA DANÇA MAIS CRIATIVA

Jussara Xavier¹

RESUMO: Este texto discute a utilidade e relevância do conhecimento histórico em dança como fonte de criatividade presente para pesquisadores, professores e coreógrafos. Faz referência a importantes descobertas relacionadas a princípios de movimentação e de formação corporal de criadores da Dança Moderna americana e alemã, para constatar que muitas de suas proposições são exploradas nos dias atuais, de modo intencional ou não, especialmente no âmbito da dança contemporânea. Sugere a necessidade de desenvolvimento de processos de construção e socialização do saber histórico, combinando prática e reflexão, como recurso gerador de ações consistentes e criativas no campo da dança.

PALAVRAS-CHAVE: Dança moderna. Dança contemporânea. Coreografia. Criatividade. Movimento.

WHEN HISTORY ENTERS IN ACTION OR FOR A MORE CREATIVE DANCE

ABSTRACT: This paper discusses the usefulness and relevance of historical knowledge in dance as a source of present creativity for researchers, teachers and choreographers. It refers to important discoveries related to the principles of movement and body formation of creators of the American and German Modern Dance, to verify that many of their propositions are explored today, intentionally or not, especially in contemporary dance. It suggests the need to develop processes of construction and socialization of historical knowledge, combining practice and reflection, as a resource that generates consistent and creative actions in the field of dance.

KEYWORDS: Modern Dance. Contemporary Dance. Choreography. Creativity. Movement.

132

¹ Doutora em Teatro (UDESC); Mestre em Artes - Comunicação e Semiótica (PUC/SP); Especialista em Dança Cênica (UDESC). Professora da Licenciatura em Dança da Universidade de Blumenau - FURB. Contato: jussarajxavier@gmail.com.

INTRODUÇÃO

A oferta de cursos livres específicos de composição coreográfica nas variadas regiões do Brasil é relativamente recente e, geralmente, ocorre de modo pontual, por meio de oficinas de curta duração em eventos e projetos culturais. De fato, no contexto das academias e escolas informais de dança, ainda hoje, as ofertas de ensino resumem-se ao aprendizado de técnicas como ballet clássico, jazz, dança contemporânea, danças de rua, danças de salão, contato-improvisação, dentre outras, excluindo-se aulas exclusivas de criação e composição em dança².

Durante o século XX, a maioria dos coreógrafos profissionais reconhecidamente atuantes em âmbito nacional criaram danças sem nunca terem frequentado aulas de composição a longo prazo³. Eles aprenderam o ofício por meio da prática, relativamente solitária e aut centrada. Algumas vezes, o exercício da função de professores de dança em academias arrastou a exigência de coreografar para as apresentações de fins de ano de suas turmas. Em outras, assumiram a função e capacitaram-se junto aos próprios grupos que fundaram ou ajudaram a fundar. Estima-se que a necessidade de criar esteve, muitas vezes, atrelada a uma exigência pessoal de viabilização da mera atividade de dançar. Em outras, conectada a uma insatisfação pessoal e ao desejo de dançar outras danças. Foi assim que surgiram muitos e importantes coreógrafos brasileiros. No percurso de suas vidas, aos poucos, a função de composição ganhou maior tempo-espço e a carreira de bailarino tomou outros contornos ou mesmo desapareceu. Para a maioria, o papel de coreógrafo confundiu-se com o de professor e pesquisador, culminando no desenvolvimento de processos compositivos completamente atrelados a formatação de uma corporeidade específica. Na perspectiva destes criadores, a primeira necessidade foi a de criar um corpo. Não um corpo qualquer, mas um corpo apto e hábil a realizar suas ideias criativas.

2 A teorização e prática da composição ocorre de modo contínuo em âmbito universitário. Neste sentido, ressalto o pioneirismo do curso de Graduação em Dança na Universidade Federal da Bahia, implantado em 1956. Contudo, a segunda faculdade de dança será implementada quase três décadas depois: na Faculdade de Artes do Paraná (Curitiba) e, em âmbito privado, na UniverCidade (Rio de Janeiro), ambas em 1984.

3 Cito alguns: Alejandro Ahmed, Carlota Portella, Deborah Colker, Henrique Rodovalho, Luis Arrieta, Marika Gidali, Mário Nascimento, Rodrigo Pederneiras, Roseli Rodrigues, Sandra Meyer e Suely Machado.

No contexto da dança contemporânea no Brasil e no mundo, alguns pesquisadores, professores e coreógrafos criaram suas próprias técnicas e metodologias de treinamento, a exemplo do método *Percepção Física* do uruguaio Alejandro Ahmed, da técnica *Cunningham* desenvolvida pelo norte americano Merce Cunningham (1919-2009), de *Flying-Low Dance Technique* do venezuelano David Zambrano, de *Gaga* do israelense Ohad Naharin e do *Contato Improvisação (Contact Improvisation)* de Steve Paxton. Contudo, outros buscaram recursos expressivos em técnicas já codificadas, como o balé clássico e até mesmo o boxe, caso da extinta *La La La Human Steps*, sob a direção e coreografia de Édouard Lock. Além do balé, Lock elegeu um esporte de combate como treino adequado para formatar um corpo resistente, preciso, ágil e alerta, requisitos indispensáveis aos bailarinos que dançaram suas criações. Há, ainda, os que propuseram métodos de composição autorais, a exemplo do estadunidense William Forsythe, que idealizou tecnologias de improvisação como estratégia para a abordagem criativa em dança.

O panorama brasileiro atual revela que as possibilidades de formação de coreógrafos, professores e pesquisadores em dança ampliaram-se. Hoje, há disponibilidade de mais informações e existe uma maior oferta de cursos de especialização, tanto no âmbito de ensino informal quanto universitário, em diversas regiões do Brasil. Pesquisas acadêmicas, livros, vídeos e eventos estão disponíveis e disseminam conhecimentos históricos relacionados ao desenvolvimento de projetos criativos em dança. Se inventar danças é partir para um processo de descobertas e aprendizados, a qualificação de um trabalho pedagógico e criativo está necessariamente conectada a pesquisa e ao estudo.

Este texto interroga a “naturalidade” da continuidade de um processo de transformação mecânica de bailarinos em coreógrafos, professores e/ou pesquisadores no Brasil. Apesar das possibilidades diferenciadas de formação e capacitação presentes hoje, são muitos os que optam por desenvolver seus estudos apenas no âmbito tradicional e informal das escolas e academias de dança, com aulas pautadas somente na repetição de exercícios e passos técnicos codificados. O resultado dos processos pedagógicos/coreográficos desenvolvidos nestes âmbitos pode ser frequentemente conferido nos muitos festivais competitivos, os quais funcionam como uma vitrine para os trabalhos artísticos gerados. Nos últimos anos, alguns destes eventos (a exemplo da Mostra de

Dança de Balneário Camboriú) transformaram-se, afastando-se do formato da competição e constituindo-se enquanto mostra avaliada, em que os jurados tornam-se pareceristas, escrevendo ou gravando em áudio seus comentários reflexivos sobre as coreografias apresentadas. Contudo, os regulamentos ainda determinam tempos curtos (3, 5, no máximo 10 minutos) para cada uma das apresentações, limitando o aprofundamento dos trabalhos. Aqueles que frequentam tais eventos competitivos e mostras avaliadas podem perceber que por um lado, eles cumprem importantes papéis, como o incentivo à prática da dança; mas, por outro, contribuem para a reprodução de modelos e modos datados de pensamento e organização da dança.

Cabe refletir se para uma atuação profissional em dança, especialmente no papel de professor e coreógrafo, obter e/ou atualizar conhecimentos é apenas uma opção ou é, de fato, uma obrigação. Haveria um momento específico e adequado no exercício da profissão para (re)aprender? Como o conhecimento historicamente construído importa? Como o passado continua atravessando o presente?

ESTUDO E COMPOSIÇÃO

135

O que lembro, tenho.
Guimarães Rosa

Ao tratar da poética da dança contemporânea, Louppe (2012, p. 47) sublinha que “a única evolução possível no pensamento da dança passa forçosamente pela consideração dos saberes que a herança moderna encerra, incluindo o que diz respeito aos processos de ruptura”. Para a crítica, muitos dos recursos inventivos da dança atual são ressonâncias dispersas de um fazer realizado, reúnem fragmentos de metodologias mal conhecidas e até mesmo depreciadas no território da composição. Tais conhecimentos e procedimentos são frequentemente

[...] reexperimentados ou redescobertos em cada geração, tanto no plano teórico como no plano prático, sem renascerem ou se enraizarem numa herança adquirida, permanecendo, em consequência, pouco desenvolvidos (Ibidem, p. 47-49).

Os pesquisadores François Delsarte (1811-1871), Émile Jaques-Dalcroze (1865-1950) e Rudolf Laban (1879-1958) questionaram de modo radical o corpo e o movimento, desenvolveram abordagens experimentais e ofereceram bases teóricas e práticas, as quais abriram caminhos para a estruturação da dança moderna. Seus estudos ofereceram novas perspectivas para o treinamento em dança: um corpo sem modelo ideal a perseguir, o reconhecimento de uma singularidade psicomotora sensível e expressiva, a escuta do corpo, a valorização da experiência pessoal e a consciência do gesto. Com eixos filosóficos e estéticos diferenciados, os três mestres criaram seus próprios princípios de estudo, os quais fundamentaram o desenvolvimento de métodos voltados ao trabalho técnico e criativo do corpo em movimento. Na esteira de suas ideias, artistas da dança moderna investigaram e elegeram princípios próprios de movimentação.

A respiração, o movimento de contração (*contract*) e expansão (*release*), a pelve como centro motor, são algumas das proposições que orientaram as realizações de Martha Graham (1894-1991). Seu vocabulário e treinamento evoluíram por meio de suas criações coreográficas e pelo contato com novas gerações de dançarinos, que lhe apresentaram diferentes habilidades e desafios. A técnica que leva seu nome disseminou-se ao redor do mundo, contudo, Graham não reivindicou o feito, disse: “Nenhuma escola de movimentos, [...] Eu simplesmente redescobri o que o corpo pode fazer”⁴ (apud HOROSKO, 1991, p. 2, tradução da autora). Ruth Saint Denis (1879-1968) propôs o conceito de visualização da música (*music visualization*) por meio da dança, buscando equivalências entre movimentos e timbres, dinâmicas, ritmos e formas estruturais da música. Seu parceiro Ted Shawn (1891-1972) empenhou-se em traduzir um modo inteiramente masculino de dançar em princípios: explorou a precisão, força, intensidade e virilidade do movimento. Ao criar uma companhia formada somente por homens atléticos, Shawn contrariou as noções tradicionais da época do bailarino como ser afeminado⁵, conquistando novos públicos à dança. Juntando-se ao conjunto de artistas responsáveis por inovações, Loie Fuller (1862-1928) não possuía

4 *No school of movements, [...] I have simply rediscovered what the body can do.*

5 O site Dance Heritage Coalition (DHC), formado por instituições donas de coleções que documentam a história da dança, informa: *Shawn challenged American stereotypes of male dancers as effeminate, bringing virile, modern, and expressive male dancing to broad and diverse audiences throughout the country.* Em: <http://www.danceheritage.org/shawn.html>. Acesso: 20 abr. 2018.

treinamento formal em coreografia, todavia, não lhe faltava vontade e engenhosidade para utilizar recursos de iluminação e a ondulação em espiral, produzindo experimentos fundantes de uma nova dança: a *Dança Serpentina* (*Serpentine Dance*). Por meio de uma pesquisa tecnológica, inseriu outras novidades artísticas no palco, como a projeção de imagens nos figurinos e a produção coreográfica de sombras e silhuetas. Já a visionária Isadora Duncan (1887-1927), optou por um preceito basilar da dança moderna: a exploração da liberdade corporal.

Muitos dos princípios organizados no contexto da dança moderna permanecem sendo exercitados nos dias de hoje, seja em aulas de dança contemporânea e/ou no desenvolvimento de processos criativos. Talvez, alguns daqueles que os coloquem em prática não desconfiem dos estudos antecedentes, das descobertas realizadas, de um valioso legado de pensamentos e movimentos. É interessante notar que a própria ideia de exploração de princípios para gerar movimentação em dança provém de pesquisas realizadas por precursores como Dalcroze, Delsarte, Laban e seguidores, quer dizer, muitos artistas da dança moderna americana e alemã. Ao estudar a história da dança, podemos conhecer e reconhecer estímulos, abordagens e saberes constituídos no passado que, muitas vezes, sustentam pesquisas coreográficas hoje.

No artigo “O movimento qualquer”, o coreógrafo e pesquisador Paulo Caldas (2009, p. 41) recorda um feito notável do coreógrafo norte americano Paul Taylor - na época um bailarino da companhia de Graham com apenas 27 anos (hoje tem 87): oferecer uma coreografia em que ele apenas permanecia de pé enquanto seu parceiro, o bailarino Toby Glanternick, conservava-se sentado durante todo o tempo da composição. Tratava-se de uma analogia (realizada de modo consciente) a música silenciosa *4'33"* (1952) do compositor e maestro norte americano John Cage (1912-1992). Heller (2011, p. 29) explica que na peça de Cage “o(s) músico(s) sobe(m) ao palco, cumprimenta(m) a plateia, senta(m)-se ao instrumento e ali permanece(m) por quatro minutos e trinta e três segundos, quando então se levanta(m), agradece(m) e sai(em)”. O autor informa que Cage foi estimulado por uma série de pinturas do artista plástico norte americano Robert Rauschenberg (1925-2008), em que telas foram pintadas totalmente com a mesma cor. Heller (Ibidem) reproduz o testemunho de Cage: “A quem interessar possa: os quadros brancos vieram primeiro;

minha peça silenciosa veio depois”. Paul Taylor poderia acrescentar que somente em seguida nasceu a sua dança, totalmente realizada na paragem. Contudo, vale lembrar outras práticas engajadas na imobilidade e interessadas nos movimentos involuntários anteriores a provocação de Paul Taylor. Andre Lepecki (2005) recorda que a paragem como origem e procedência de movimentos foi experimentada por criadores como Duncan e Vaslav Nijinski (1889-1950), empenhados em experimentar um corpo imóvel e perceptivo a própria presença.

Interessados na descoberta de um modo pessoal e singular de expressão corporal, os pioneiros da dança moderna seguiram na contramão das práticas de dança pautadas na repetição de movimentos padronizados e mecânicos. Suquet (2008) cita os experimentos de Fuller com a hipnose, decorrentes de um interesse da artista em revelar mecanismos inconscientes do corpo em sua natureza psíquica e física. Também recorda Duncan que, por volta de 1900, recorreu a imobilidade para investigar a origem do movimento, pelo qual uma sequência de outros movimentos nasceria a despeito de sua vontade. Aproximando-se aos dias atuais, Fernandes (2011) exemplifica o uso da paragem na dança por meio de duas obras: *Corpo Desconhecido* (2002), de Cinthia Kunifas, e *Zero Degrees* (2005), de/com Akram Khan e Sidi Larbi Cherkaoui. Ao descrever estas obras, a autora observa as implicações da ausência de movimento visível e do repouso por meio do qual o movimento se manifesta. O recurso da paragem propõe uma mudança na percepção da plateia, acostumada a uma compreensão da dança enquanto produção de sequências infinitas e agitadas por meio de passos e movimentações corporais. Contudo, trata-se de um procedimento capaz de revelar outras e diferentes questões. Lembro de ter assistido a estreia de *Corpo Desconhecido* na Mostra Rumos Dança do Itaú Cultural, São Paulo, em 2003. Tratava-se de um trabalho exigente, que solicitava atenção aos detalhes para não perder a dança: uma dança repleta de movimentos mínimos, a exemplo das lágrimas que involuntariamente escapavam dos olhos da artista e da saliva que escorria pelo canto da boca. Eu estava tomada pelo estranhamento, um pouco angustiada pela “demora” da coisa, tão desacostumada com aquele modo moroso de dançar, de parar para experimentar o tempo, de poder perceber meu próprio corpo pulsando enquanto público. De acordo com Suquet (2008), a “escuta dos ritmos fisiológicos desempenha um papel preponderante desde

o início da dança moderna”. A atenção ao corpo, o silêncio e a imobilidade condicionam os trabalhos neste campo, como profere a pioneira da dança moderna alemã Mary Wigman (1886-1973) ao escrever: “vamos abaixar nossa voz e ouvir as batidas de nosso coração, o sussurro e murmúrio do nosso próprio sangue, que é o som deste espaço”⁶. E ainda: “a respiração é o misterioso grande mestre que reina desconhecido e sem nome por trás de tudo [...] que silenciosamente comanda a função dos músculos e articulações”⁷ (WIGMAN, 1966, p. 11-12, tradução da autora). Além disto, Wigman coreografou muitas danças em silêncio, sublinhando a independência entre dança e música (REIS, 2007, p. 43).

Fascinado pelo trabalho de Wigman, o bailarino e coreógrafo equatoriano Fabián Barba criou a obra *A Mary Wigman Dance Evening* (2009), a qual reúne 9 solos montados com o suporte de registros fílmicos e fotográficos, textos da coreógrafa e críticas publicadas, além do auxílio de três ex-alunas que frequentaram a Escola Wigman nos anos 1960. A intenção do artista não foi a de recuperar a dança “original”, mas deduzir temas, estados de espírito, tensão dramática, qualidades de movimento e vocabulários gestuais para criar novas danças. Formado na P.A.R.T.S. (Bruxelas), Fábian Barba propõe um projeto criativo para estabelecer relações presentes com danças precedentes, bem como, incorporar diferentes políticas de tempo, a exemplo do desejo de habitar o passado. Para o coreógrafo, a necessidade de atualizar uma experiência pregressa não consiste em um ato conservador, mas de rebelião.

Precusores da dança moderna adotaram muitas outras atitudes presentes na dança hoje intitulada contemporânea, incluindo a compreensão básica (mas não óbvia) de que o movimento é a própria fonte e matéria da dança. Para tanto, desde o surgimento da dança moderna, abriu-se espaço para a pesquisa e criação de estratégias motivadas em encontrar a fonte das ações musculares, em conectar experiência física, sensível e emocional, em descobrir qualquer ocorrência implicada no esforço do corpo para manter-se vivo e, portanto, para dançar.

6 No original: [...] *let us lower our voice and listen to the pulse beat of our heart, to the whisper and murmur of our own blood, which is the sound of this space.*

7 *For breath is the mysterious great master who reigns unknown and unnamed behind all and everything - who silently commands the function of muscles and joints.*

Duncan já declarava que sua dança era um modo de expressão artístico que dificilmente poderia ser traduzido em palavras, que se pudesse explicar o significado de sua dança, simplesmente não precisaria dançar. No final dos anos 1890, Duncan começou a dar palestras sobre dança no Carnegie Hall em Nova Iorque, declarando que após 10 anos de estudos chegou a conclusão de que a dança não era “dançar”, mas “movimento que expressa pensamento” (DUNCAN apud KURTH, 2004, p. 62). Esta noção - da dança como formulação de ideias no corpo - é bastante atual e presente nos discursos dos coreógrafos e pesquisadores de hoje. Com a valorização da dança enquanto experiência autêntica e sentido individual, a dança moderna inaugurou um terreno para exploração de múltiplos pontos de vista e práticas criativas de movimento. A objeção contra a mecanicidade e padronização da dança refletiu-se na fuga do lugar comum e, ao mesmo tempo, numa tomada de consciência acerca do corpo e de seu potencial de expressão. De acordo com o crítico John Martin (apud STRAZZACAPPA, 2007, p. 245), uma das características essenciais da dança moderna é o “Descartar-se de todas as exigências de forma e estabelecer um novo princípio sobre o qual cada dança constrói sua própria forma”. Constituíam-se um campo para exercícios pessoais de liberdade, focados em perseguir um corpo sensível e desenvolver processos que, muitas vezes, envolviam movimentos nunca vistos em uma dança. Um série de interrogações animaram os criadores da dança moderna. Questões que, ainda hoje, retornam.

O uso frequente do chão na realização de movimentos, a percepção dos pontos de apoio, o trabalho ativo com a força da gravidade, o reconhecimento do corpo em equilíbrio e desequilíbrio, são algumas características inventivas da dança moderna presentes nas pesquisas coreográficas atuais. Reis (2007, p. 45) comenta que “Wigman tinha preferência pelos movimentos nos níveis baixo e médio: agachada, engatinhando, arrastando-se, deslizando, caindo, em algumas ocasiões, completamente deitada no chão”. Ao falar sobre o processo compositivo de uma de suas coreografias, Wigman enfatiza “Alguns passos lentos, um suave abaixar-se e um silencioso afundar no chão - isto foi tudo”⁸ (WIGMAN, 1966, p. 67, tradução da autora). Um intenso trabalho de chão (*Floorwork*) marca, também, a técnica de Graham, que reúne sequências de exercícios em diversas posições sentadas

8 *A few slow steps, a gentle bending down, and a quiet sinking to the floor - that was all.*

e ajoelhadas. Graham declarou: “O chão é uma direção”⁹ (apud FREEDMAN, 1998, p. 58, tradução da autora). Para a coreógrafa, os bailarinos não deveriam render-se a gravidade ou cair simplesmente por cair, mas entrar em comunhão com o solo, cair e levantar. Com um pensamento similar, Doris Humphrey (1895-1958) desenvolveu um método de treinamento baseado na queda e recuperação (*Fall and Recovery*) do corpo, associando equilíbrio e desequilíbrio, para ela, componentes de um mesmo ciclo de movimento. Tratava-se de perder e encontrar o eixo, deixar cair o corpo inteiro no chão (*fall*) e reconquistar a verticalidade empurrando o chão (*recovery*). Humphrey (apud BOURCIER, 2001, p. 270-271) disse:

De fato, toda a minha técnica resume-se em dois atos: afastar-se de uma posição de equilíbrio e a ela voltar. Trata-se aqui de um problema bem mais complexo do que se manter em equilíbrio, o que está ligado à força muscular e à estrutura corporal. Cair e se refazer constituem a própria essência do movimento, deste fluxo que, incessantemente, circula em todo ser vivo, até em suas partes mais íntimas. A técnica que decorre destas noções é surpreendentemente rica em possibilidades. Começando-se por simples quedas no chão e voltando-se à situação vertical, descobrem-se diversas propriedades do movimento que se acrescentam à queda do corpo no espaço.

Na dança de Humphrey a gravidade não é um incômodo nem um aspecto negativo a ser enfrentado, ao contrário, a gravidade tem o papel de ativar um jogo de forças que tem como resultado o movimento, um corpo que dança num fluxo contínuo de acontecimentos. A intensificação do contato com o chão marcou a força da dança moderna e abriu portas para uma pesquisa que se estende até hoje. Além disto, podemos ressaltar a improvisação como metodologia de aprendizado da dança e de composição coreográfica, a conquista de um corpo consciente e em estado de escuta, e a valorização da experiência, como características distintivas da dança moderna.

A improvisação era um meio de formação indispensável na escola de Wigman, que enfatizava a responsabilidade do dançarino em conquistar suas possibilidades de expressão. Wigman (apud BOURCIER, 2001, p. 299) declara que formar o dançarino implicava em

9 *The floor is a direction.*

[...] torná-lo consciente dos impulsos obscuros que estão dentro dele. Nada de sistemas preestabelecidos, menos ainda adestramento corporal. É preciso se pôr à escuta de si mesmo, onde se pode ouvir a repercussão do eco do mundo. [...] Ao final de um longo caminho, o artista conseguirá, ao mesmo tempo, conhecer suas forças criadoras e adquirir os meios corporais para exprimi-las.

Aluna de Laban, Wigman refere-se a ele como o iniciador de uma nova dança, como “o guia que abriu os portões para um mundo com o qual eu havia sonhado, ainda não sabendo que era a dança que eu procurava”¹⁰ (WIGMAN, 1984, p. 39, tradução da autora). Wigman sublinha o dom de Laban para a improvisação, sua capacidade de criar um acontecimento fascinante a partir de algo completamente insignificante. Em seus escritos, ela descreve experiências de dança com e sem música, ao ritmo das palavras e poesias. Novas ideias eram testadas dia após dia, levando a uma série de descobertas. Segundo Wigman, Laban permitia e estimulava cada um a descobrir suas próprias potencialidades, desenvolver um modo individual de dançar e uma técnica autoral. Cada um era levado a “lutar suas próprias batalhas, superar os problemas puramente técnicos e lutar por uma imagem de dança clara e convincente. Talvez tenha sido apenas isso que o tornou tão importante guia”¹¹ (Ibidem, p. 49, tradução da autora). Com Laban, diz Wigman, cada um enfrentava sua própria independência artística e era forçado a aceitar tal responsabilidade. Neste contexto de pesquisa e experimentação, o trabalho de Laban foi inicialmente ridicularizado. Somente mais tarde, ele conquistaria o respeito de artistas e público. Wigman recorda:

Qualquer um que assistisse a essa performance improvisada deve ter nos achado um bando de idiotas malucos. Para nós, no entanto, isso significou mais uma emocionante aventura e experiência de dança¹² (Ibidem, p. 49, tradução da autora).

Reconhecido por elaborar um método de improvisação que solicitava um estado de receptividade do corpo para criação, continuamente articulando conhecimento em nível biológico e cultural, Laban incitava seus alunos a aprender a perceber. A sensibilidade era cultivada por meio de diferentes modos, incluindo experiências como passear numa montanha-

10 *He was the moving spirit, the guide who opened the gates to a world I had dreamed of, not yet knowing that it was dance I was seeking for.*

11 *You had to fight your own battles, to overcome the purely technical troubles, and to struggle for a clear and convincing dance image. Perhaps it was just this that made him so great a guide.*

12 *Anybody watching this improvised performance must have thought us a bunch of crazy idiots. To us, however, it meant one more exciting adventure and dance experience.*

rusa, para estimular outros comportamentos e recuperar o humano de um empobrecimento sensorial e emocional (SUQUET, 2008). Exigente quanto ao comprometimento, abertura e disponibilidade de seus alunos, Graham declarou que o “Movimento na dança moderna não é o produto da invenção, mas da descoberta – descoberta do que o corpo pode fazer”¹³ (apud FREEDMAN, 1998, p. 56, tradução da autora). Também neste sentido, a experiência pessoal situava-se no centro do aprendizado.

Experiência é uma palavra relacionada a termos como tentativa, aventura, risco e passagem. Na dança, fazer uma experiência equivale a concretizar modos singulares de existência e de comportamento para quebrar hábitos e rotinas, romper com a contínua repetição de padrões de movimento. No contexto da dança moderna, os artistas propuseram experiências corporais, técnicas e compositivas, as quais produziram estranhamentos em relação as práticas costumeiras do dançar. Ainda hoje, a proposição de outras experiências ao corpo por parte de alguns coreógrafos pretende gerar deslocamentos e desvios, provocar novos modos de percepção, tomar distância da reprodução de modelos. Não à imitação do conhecido, mas uma intensificação de padrões capaz de gerar transformações na vida e na dança. Com a proposta da dança por contato no início dos anos 1970, a exemplo, Steve Paxton criou uma dança num modo de processo contínuo, em que a experiência não é o resultado final, mas a própria criação em andamento (XAVIER, 2012). Paxton declara que sua trajetória na dança foi acompanhada por uma pergunta “Quais são os princípios básicos?”. Tendo encontrando respostas na arte marcial japonesa *Aikido*, a exemplo de problemas como as quedas e os rolamentos na dança, desenvolveu a técnica do Contato Improvisação (*Contact Improvisation*) (NEDER, 2010).

Em contraposição à técnicas que propõem uma centralização do corpo e um eixo seguro para o bailarino em movimento, Alwin Nikolais (1910-1993) propôs o princípio da “descentralização”. Em oposição não somente a verticalidade da dança clássica, mas a metodologias da dança moderna cujas práticas sublinhavam mecanismos de segurança do corpo, Nikolais deslocou o centro do corpo para qualquer uma de suas partes. Por meio de abordagens técnicas que incluíam a improvisação, solicitava um novo modo particular

13 *Movement in modern dance is the product not of invention but of discovery – discovery of what the body will do.*

de raciocínio e resposta física dos bailarinos. Com o objetivo de ampliar o vocabulário expressivo do corpo, requisitava também um atenção flutuante e a participação efetiva dos bailarinos no processo formativo. Assim, Nikolais orientava o trabalho, mas todos contribuíam a ponto de lhe fornecerem pistas para escolher o próximo caminho a seguir. Louis Murray (1916-2016); bailarino e posteriormente colaborador de Nikolais; revela:

Para o estúdio, ele [Alwin Nikolais] trouxe uma definição de princípios destinada a ampliar o vocabulário da profissão, através da análise do movimento, de descobertas que definiram o processo criador, da orientação da improvisação, dos conceitos de totalidade, identidade, participação sensitiva, descentralização, imediatismo, e de muitas outras definições que deram lucidez à arte. (LOUIS, 1992, p. 156).

Assim como a dança contemporânea, a dança moderna é um campo que abarca danças desenvolvidas a partir de investigações e criações artísticas individuais muito diferentes entre si. Todavia, é possível desenhar traços característicos em ambos os campos. Conhecê-los é uma oportunidade para acessar variadas visões de mundo e compreender a riqueza criativa da dança. Há um mundo de referências consistentes para descobrir, articular e renovar. Há um protagonismo em cada campo de saber que merece reverência mas, sobretudo, há um conjunto precioso de transformações operadas ao longo de um processo histórico no tempo e espaço a ser explorado. A negligência em relação aos processos históricos de desenvolvimento da dança é fator empobrecedor das práticas e discursos atuais. Ao contrário, a compreensão de nossas trajetórias, experiências e realizações permite a construção de novas ações, pensamentos e direcionamentos úteis ao presente, bem como, à formação de um discurso crítico e criativo.

APROPRIAÇÕES E RESSIGNIFICAÇÕES

A única arte que estudarei é aquela que contém o que eu possa roubar.
David Bowie

O passado histórico e a memória formam um importante nexos explicativo sobre a produção de dança no presente. A máxima “ninguém inventa a roda” ajuda a pensar que muitas descobertas já foram feitas mas continuam ignoradas e, também, que o aprendizado começa com um interesse pela realidade. Produzir inovação implica pensar diferente e,

em primeiro lugar, identificar os limites do conhecimento já existente, ou seja, envolve um saber para poder criar, perguntar, levantar hipóteses, testar e problematizar possibilidades. A originalidade de uma dança conecta-se a qualidade da ação investigativa envolvida em seu método de construção e a capacidade de articulação de conhecimentos já existentes. Neste contexto, qual a relevância do saber histórico para o desenvolvimento de processos criativos e pedagógicos? Quão necessária é a consciência histórica no campo da dança? Logicamente, o esquecimento coletivo faz parte do processo de constituição social, posto que a memória engloba um processo seletivo, o qual mescla tanto o lembrar quanto o esquecer. Contudo, acessar, repetir e transformar o preexistente é mais prático e inteligente do que inventar a roda...

Experiências da dança no passado oferecem uma coleção de saberes. No caso específico da dança moderna, há um conjunto de preceitos conceituais, filosóficos e criativos para ser explorado. Não se trata de mera defesa, reprodução ou reconstrução do remoto, nem de uma viagem ao passado, mas de conhecimento e percepção de uma diversidade criativa, complexa e mesmo contraditória em seus propósitos e soluções. Trata-se, acima de tudo, de não desperdiçar uma herança, de reconhecer uma insistência, uma consistência. De um tornar-se responsável pelo passado. Da capacidade em identificar características e reminiscências de danças decorridas nos dias de hoje, em explorar possibilidades diferenciadas de reedificação, em repetir e radicalizar atitudes, em verificar termos que ainda vigoram ou estão de passagem, em reinterpretar conceitos. Mas é preciso, antes, colocar-se um problema, formular uma pergunta. O coreógrafo norte americano Merce Cunningham (1919-2009) afirma:

Bem, há uma multiplicidade de caminhos a seguir. Mas eu via essas ideias que surgiam como perguntas a serem feitas, a serem trabalhadas, ou seja, na natureza de uma aventura por caminhos desconhecidos. Então tentei experimentá-las, andar a cavalo junto do abismo. [...] Sempre achei que se devia atacar ou questionar tudo. E minha impressão ainda é a mesma, de que há muitas ideias a serem exploradas, muitas possibilidades (CUNNINGHAM; LESSCHAEVE, 2014, p. 139-141).

O artista espanhol Pablo Picasso (1881-1973) disse: “Arte é furto”. Anos mais tarde, o inventor e empresário norte americano Steve Jobs (1955-2011) citou Picasso para justificar que a *Apple*, empresa da qual foi cofundador e presidente, roubava (e não

copiava) ideias de outras empresas. A diferença consistiria em fazer algo exatamente como foi feito ou tomar posse e transformar algo, ou seja, construir uma nova experiência a partir de coisa já feita, realizar uma inovação radical. O pensamento de Picasso também serviu de premissa para o livro “Roube como um Artista”, de Austin Kleon (2013). Segundo o autor, a criatividade é estimulada no processo de roubar ideias e combiná-las. Adquirir inspiração seria coincidente ao ato de roubar, com a asserção de que, antes, é necessário descobrir algo que valha a pena ser roubado. Ou seja, para ser autêntico é fundamental estar atento, enxergar o que está dado, colher referências, reconhecer. Ao explorar o domínio da criatividade, Kleon (2013) lembra que pouco do que existe é original e que muito já foi dito e, sendo assim, questiona: o que vale a pena dizer outra vez? Na esteira das considerações do autor, percebo a ideia de “roubo” como uma boa saída para renovar a criação de dança atual, ou seja, conhecer o já feito (no passado e no presente), estudar a fundo, apoderar-se, reformular conhecimentos, repetir com a diferença e articular saberes para inventar seus próprios meios. Afinal, o requisito básico de uma pesquisa é a exposição e experiência, dedicar-se a pensar, trabalhar e até mesmo cometer erros no campo de interesse. A criatividade na dança também estaria conectada ao potencial de aprender regras de funcionamento já existentes para, em seguida, desorganizá-las e desestruturá-las. Contudo, para bem “roubar” deve-se procurar várias referências, sempre conceder os créditos e honrar aqueles que foram capturados. Caso contrário, como lembra Kleon (2003), será um “mau roubo”, quer dizer, um ato feito apenas para degradar, plagiar, extirpar e imitar de modo raso.

Recentemente assisti a coreografia *Missa Brevis*, criada em 1958 pelo coreógrafo mexicano Jose Limón (1908-1972); um dos pioneiros da Dança Moderna americana; com música do compositor húngaro Zoltán Kodály (1882-1967). Imediatamente fui remetida a *Missa do Orfanato* do coreógrafo mineiro Rodrigo Pederneiras para o Grupo Corpo Cia de Dança, uma criação de 1989 com música de mesmo nome (*Weinsenhaus Mass*) do austríaco Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791). São obras totalmente diferentes que guardam semelhanças (ainda mais quando vemos o espetáculo dançado pelo elenco da *Limon Dance Company* na década de 1990), a começar pelo nome e pela escolha musical de uma composição para missa. Não interessa aqui discutir se a equipe de criadores do

Grupo Corpo teve acesso a obra de Limón, realizada 31 anos antes, mas apenas indicar um exemplo do que poderia ser acessado, transformar e criar a própria versão de uma ideia. Do mesmo modo, podemos buscar identificar quais possíveis pensamentos e imagens motivaram Limón na composição de sua obra. Tarefa essa que deixarei aberta para outros pesquisadores. Em relação a *Missa do Orfanato*, outras conexões foram e ainda podem ser feitas, a exemplo da crítica publicada por Helena Katz, que conecta a coreografia ao videoclipe da música *Thriller* de Michael Jackson (1958-2009), lançado em 1982. Katz diz, também, encontrar “rastros do ‘efeito Susanne Linke’” e perceber uma “contaminação da técnica do balé pelas danças urbanas” (KATZ, 2008, p. D2). Já o discurso de Rodrigo Pederneiras revela que:

Amúsica [...] de Mozart, me foi apresentada pelo Emílio Kalil e, a partir dela, realizamos um balé denso, que acabou se tornando um dos nossos maiores sucessos. A coreografia de *Missa do Orfanato* tem um clima religioso, pesado... [...] Quando imaginamos uma celebração religiosa, pensamos em enlevo, a coreografia vai em direção oposta: era chão, era terra. Os bailarinos começam em tensão absoluta, no Kyrie, o grupo aparece de costas, com os ombros levantados, caminham com dificuldade como se estivessem carregando grande peso. [...] A ideia era falar da opressão de uma maneira geral, uma temática que se mantém atual, tanto que a remontamos em 2006, dentro das comemorações dos 250 anos de nascimento do compositor austríaco. [...] Segue a estrutura tradicional das celebrações católicas para expressar em cena quase um pedido de misericórdia por meio da dança (apud REIS, 2008, p. 78).

A ideia de contaminação indica algo transmitido e contraído quase ou totalmente sem querer, como um vírus que se espalha sem controle pelo contato ou pelo respirar o mesmo ar num espaço compartilhado. No trecho citado acima, Pederneiras descreve uma movimentação de *Missa do Orfanato* em que os bailarinos estão de costas com os ombros levantados e caminham com dificuldade como se carregando grande peso. Para Katz, a coreografia amplamente disseminada do videoclipe *Thriller* com a dança dos ombros de Michael Jackson em companhia dos zumbis, arrastando suas pernas para caminhar, é referenciada em *Missa do Orfanato*. Sua hipótese é a de que Pederneiras teria sido contaminado pelas imagens. Embora não discorde dos efeitos da contaminação cultural e social na constituição dos comportamentos humanos, o objetivo aqui é quase o oposto: pensar na importância de prestar atenção à realidade e “pegar” intencionalmente o que desperta interesse para estudar e trabalhar.

André Lepecki (2010) refere-se a um desejo de arquivo para falar de artistas que se dedicam a recriações com a finalidade de encontrar, produzir ou fazer diferença. Tais montagens funcionariam como formas singulares de politizar o tempo e problematizar a autoria, por meio de uma ativação coreográfica no corpo do bailarino como um arquivo. O corpo-arquivo seria infinitamente criativo e transformacional. Ainda para o autor, as danças passadas despertariam o desejo de continuar inventando.

É útil ter em conta que os saberes relacionados a criação e docência em dança têm um caráter predominantemente prático, pois se constituem a partir do exercício e da experiência de lecionar e coreografar ao longo dos anos. Cabe aos profissionais da dança, no decorrer de suas carreiras, refletirem sobre os próprios modos de descoberta do corpo, do movimento e de uma “nova” dança, descrevendo características de pesquisa e de organização do conhecimento artístico. Certamente, o acesso e oferta de informações no campo da dança em muito contribui para o desenho e a escrita de histórias mais criativas.

REFERÊNCIAS

BOURCIER, Paul. **História da dança no ocidente**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

CALDAS, Paulo Caldas. O movimento qualquer. WOSNIAK, Cristiane; MEYER, Sandra; NORA, Sigrid (Orgs.). **Seminários de dança. O que quer e o que pode (ess)a técnica?** Joinville: Letradágua, 2009.

CUNNINGHAM, Merce; LESSCHAEVE, Jacqueline. **O dançarino e a dança: Conversas com Jacqueline Lesschaeve**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2014.

FERNANDES, Ciane. Pausa, presença, público: da dança-teatro à performance-oficina. **Revista brasileira de estudos da presença**, Porto Alegre, v.1, n.1, p. 77-106, jan./jun., 2011.

FREEDMAN, Russel. **Martha Graham: a dancer's life**. New York: Clarion Books, 1998.

GUIMARÃES ROSA, João. **Grande Sertão: Veredas**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1956.

HELLER, Alberto Andrés. **John Cage e a poética do silêncio**. Florianópolis: Letras Contemporâneas, 2011.

HOROSKO, Marian. **Martha Graham: the evolution of her dance theory and training 1929-1991**. Chicago: Cappella Books, 1991.

KATZ, Helena. *Missa do Orfanato* conduz Grupo Corpo a nova fase. **Jornal O Estado de S. Paulo**. São Paulo, p. D2, 21 ago. 2006.

KLEON, Austin. **Roube como um Artista: 10 dicas sobre criatividade.** Rio de Janeiro: Rocco, 2013.

KURTH, Peter. **Isadora, uma vida sensacional.** São Paulo: Globo, 2004.

LEPECKI, André. Desfazendo a fantasia do sujeito (dançante): 'still acts' em The Last Performance de Jérôme Bel. SOTER, Silvia; PEREIRA, Roberto (Orgs.). **Lições de Dança 5**, Rio de Janeiro: UniverCidade, 2005. p. 11-26.

_____. The body as archive: will to re-enact and the afterlives of dances. **Dance Research Journal**. University of Illinois Press. Vol. 42, n. 2 - 2010.

LOUIS, Murray. **Dentro da dança.** Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

LOUPPE, Laurence. **Poética da dança contemporânea.** Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

NEDER, Fernando. Steve Paxton entrevistado por Fernando Neder. **O Percevejo online**. Vol. 2, n. 2 – jul./dez./2010. p. 1-9.

REIS, Sérgio Rodrigues. **Rodrigo Pederneiras e o Grupo Corpo. Dança Universal.** São Paulo: Imprensa oficial, 2008.

REIS, Andréia Maria Ferreira. **O corpo rompendo fronteiras: uma experimentação a partir do movimento genuíno e do sistema Laban/Bartenieff.** Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2007.

STRAZZACAPPA, Márcia. A dança moderna. **Pro-Posições**. Campinas: Faculdade de Educação da Unicamp, v. 18, n. 1 (52) - jan./abr. 2007. p. 229-259.

SUQUET, Annie. O corpo dançante: um laboratório da percepção. **História do corpo: as mutações do olhar. O século XX.** Vol. 3. Petrópolis: Vozes, 2008. p. 509-540.

WIGMAN, Mary. **The Language of Dance.** Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1966.

_____. **The Mary Wigman book: her writings.** Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 1984.

XAVIER, Jussara. **Acontecimentos de dança: corporeidades e teatralidades contemporâneas.** Tese (Doutorado em Teatro) - Universidade do Estado de Santa Catarina. Florianópolis, 2012.

DANÇA COVER: MEMÓRIA, ENSINO E CRIAÇÃOMaíra Spanghero¹

RESUMO: O artigo apresenta o projeto de pesquisa DANÇA COVER, introduzindo pistas (conceituais, históricas, biográficas) para discutir o problema da autoria em dança, a partir do procedimento da cópia, presente de diferentes formas em parte da produção coreográfica das últimas décadas.

PALAVRAS-CHAVE: Dança. Cópia. Plágio. Cover. Autoria.

DANÇA COVER: MEMORY, TUTORSHIP AND CRIATION

ABSTRACT: The article presents the research DANÇA COVER, introducing clues (conceptual, historical, biographical) to discuss the problem of authorship in dance, from the copy process, present in different forms in part of the choreographic production of the last decades.

KEYWORDS: Dance. Copy. Plagiarism. Cover. Authorship.

¹ Doutora em Comunicação e Semiótica (PUC/2005). Pós-doutora em Dança, (Brunel University of West London/2010). Prof.^a Dr.^a na Universidade Federal da Bahia (Graduação e pós-graduação) Autora do livro *A dança dos Encéfalos acesos*, Itaú Cultural, 2003. Email: maira.spanghero@gmail.com

O PROBLEMA DA CITAÇÃO

David Bowie is in the words of someone else

Paul Morley.

Foi no final dos anos 1990 que o coreógrafo francês Jérôme Bel (1964) chamou a atenção não só pela estreia de sua quarta obra, “Le dernier spectacle” (Bélgica, 1998), como também pelas circunstâncias que a fizeram existir. No mínimo inusitadas, essas circunstâncias, junto com referências artísticas, conceituais e biográficas que fizeram parte do processo de criação, são reveladas em uma conferência filmada por Aldo Lee, em agosto de 1999, chamada de “Le dernier spectacle (une conference)”². Embora a ideia tenha surgido quatro anos antes, em 1995, ocasião em que o artista já tinha realizado outras obras - “Non donné par l’auteur” (1994) e “Jérôme Bel” (1995) - em nenhuma delas, segundo ele, “havia dança”. Foi então que teve a ideia de *roubar (volar)* coreografias de outras pessoas para criar a sua própria. “Uma espécie de *sampling*, um *copy-paste* das minhas danças favoritas”, como explicou na dita conferência.

Seu objetivo era que fosse claramente uma cópia. Assim, argumentou, enquanto “dançam em um teatro, nós dançamos a cópia em outro”. Além disso, a cópia poderia “reavivar danças que se perderam e gerar novos processos criativos a partir da reciclagem dos antigos”, como bem o demonstrou mais recentemente o equatoriano Fabián Barba (1982), em “A Mary Wigman Dance Evening” (2009), em que reconstruiu as nove pequenas danças que Wigman apresentou em uma turnê nos Estados Unidos, entre os anos de 1929 e 1930. Para Jérôme, a solução que restou foi pedir autorização aos autores escolhidos para que pudesse fazer a cópia com seu grupo. Ele pensou em artistas que estivessem vivos e apresentou a proposta para os dançarinos Antonio Carallo, Claire Haenni e Frédéric Segurette. Eles riram.

Jérôme não queria que a cópia se tornasse uma paródia. Por isso, escolheu coreografias mais dramáticas, com mulheres dançando, como o solo de Pina Bausch (1940-2009) em “Café Müller” (1978) - que recusou veementemente o pedido - e o de Susanne Linke (1944), um trecho de “Wandlung” (1976), que, depois de pensar, concordou

² Nesta versão, além da palestra, há trechos da obra coreográfica filmada em Berlim, no mesmo ano. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=Fbf8LUIm-1U>>. Acesso em: 20 jul. 2018.

com a ideia e cedeu os direitos de uso. Jérôme conseguiu um vídeo em VHS com um registro da obra coreográfica, fez quatro cópias, chamou os dançarinos e disse: “aqui está a coreografia, vão para casa, aprendam e nos vemos daqui uma semana”. Sete dias depois, o espetáculo³ estava pronto.

Apresentado em 2005, em São Paulo, Rio de Janeiro e Brasília, este trabalho, indiscutivelmente, coloca em foco questões como a da autoria e *copyright*, além do problema da citação, já que dançarinos e coreógrafos não podem contar com o tal sinal gráfico das aspas, que certifica ao leitor (ou espectador) que aquilo consiste em um pedaço de um discurso que alguém escreveu (dançou) antes, atestando, também, o seu autor ou autora. Enquanto a cópia se volta à transmissão da informação, a citação se certifica da autenticidade de seu autor. Para o artista francês, a referência não é possível sem as aspas, a não ser implicitamente, intertextualmente. Segundo ele:

Citação não existe em dança. Não tem precedente, não tem legislação. Na literatura, dá para citar tranquilamente: não preciso pagar direitos autorais, nem pedir autorização de uso. Na música também dá para fazer isso, ‘vou tocar tal música de fulano de tal agora’. Existe o direito de citar. Em dança isso não existe. (BEL, 1999)

A citação implica, claramente, em uma relação com o tempo, com o contexto e com uma alteridade, tendo em vista que este outro que estou citando se dedicou a tratar de algum problema antes de mim, ajeitando uma narrativa para se comunicar com outros, como eu. Ao citar, não há necessidade de escrever novamente, de um modo um pouco diferente, justamente por que aquele determinado autor já o fez e o fez bem feito, expressando com clareza ideias, argumentos ou descobertas que me servem no presente. Posso seguir adiante, criar um diálogo, uma oposição, confirmar uma impressão, respaldar-me e posso, também, honrar e reconhecer aquela dada contribuição herdada. A citação, de alguma forma, envolve uma inserção ou parte de uma costura discursiva entre o presente e o passado, atualizada em um novo ambiente, o que modifica tudo: significados, interpretações, corpos, ambientes.

3 É possível assistir ao vídeo da coreografia neste link: <<http://www.jeromebel.fr/index.php?p=2&s=4&ctid=8>>. Acesso em: 18 jul. 2018.

Desde que “The last performance” veio à cena, uma série de danças, coreografias, remontagens de repertórios, reperformances e experimentações passaram a tratar de questões correlatas àquelas lançadas por Jérôme, lá em 1998, especialmente as relacionadas com autoria, memória, referenciação, plágio e criação. Entre essas obras coreográficas é possível mencionar, por diferentes motivos, “Phasmes” (2001-2002), de Latifa Laâbissi; “Tempo 76” (2008) e “City maquete” (2009), de Mathilde Monnier; “Xavier Ribot Pina Miranda Le Schwartz: Transobjeto_1” (2003/2004), de Wagner Schwartz; “The one hot hundred coreographers” (2011), de Cristian Duarte; “Projeto Reencarnação” (2011), de Neto Machado; “Retrospective” (2012), de Xavier Le Roy; “Guia de ideias correlatas” (2009), do Grupo Cena 11; “Early Works” (1966-1979), de Trisha Brown (1936-2017); entre tantas outras.

O PROBLEMA DO PLÁGIO

Deus cria - eu ajunto.
George Balanchine

A discussão sobre autoria em dança foi reacesa anos mais tarde a partir do famoso, polêmico (e já resolvido) caso documentado de plágio entre a cantora Beyoncé (1981) e a coreógrafa belga Anne Teresa De Keersmaeker (1960), diretora da companhia Rosas. A coreógrafa não havia sido consultada e tampouco fornecido nenhuma autorização prévia para o direito de uso por terceiros de suas coreografias. Na época, em outubro de 2011, a coreógrafa declarou⁴,

Quando eu vi o vídeo, fiquei chocada pela semelhança do clipe de Beyoncé não apenas com os movimentos de *Rosas danst Rosas*, mas também, com os figurinos, o cenário e até as tomadas do filme de Thierry De Mey. Obviamente, Beyoncé, ou a diretora do vídeo clipe Adria Petty, roubou muitos pedaços de cenas do filme, mas o vídeo clipe está longe de mostrar todos os materiais que Beyoncé pegou de Rosas em *Countdown*. Há muitos movimentos tomados de *Achterland* mas eles estão menos visíveis por conta na diferença estética. (DE KEERSMAEKER, 2011. Itálico da autora.)

4 Disponível em: <<http://theperformanceclub.org/2011/10/anne-teresa-de-keersmaeker-responds-to-beyonce-video/>>. Acesso em: 20 de julho de 2018.

Além de um amplo debate público e, fatalmente, midiático, mais a negociação entre as partes, a contenda acabou por germinar o Re:Rosas⁵, The Fabuleus Rosas Remix Project, uma plataforma *online* que cede o uso de um trecho da coreografia outrora plagiada através de vídeos onde tanto Anne Teresa quanto outras dançarinas ensinam os movimentos e a estrutura coreográfica em que as quatro dançarinas estão nas cadeiras. Além de disponibilizar o arquivo do áudio com a música de Steve Reich, “você pode mudar a ordem dos movimentos, fazer sua própria combinação, criar uma nova estrutura e, claro, escolher uma outra música. Faça sua versão de Rosas danst Rosas, divirta-se e estou muito curiosa para ver o resultado”, diz a coreógrafa. A partir daí pessoas do mundo inteiro têm atualizado a coreografia. Até julho de 2018 eram 396 vídeos, 396 novas versões deste trecho da coreografia de 1983, já um clássico da dança cênica europeia.

Para Laurence Louppe (2013, p. 92), a cópia consistiria em um modo de citação “mais explícita e mais imediata [...] mais exatamente o da cópia da cópia isto é, a cópia da filmagem”. De modo que uma dança só poderia ser “plagiada” a partir de um registro audiovisual. Quem assistir ao videoclipe “Countdown”⁶ (2011), de Beyoncé, ao filme⁷, de 1997, de Thierry De Mey e às edições⁸ que colocam ambas as imagens lado a lado, poderá constatar semelhanças com quase nenhuma chance de terem sido ao acaso ou mera coincidência. Mas, toda cópia acarreta uma certa *infidelidade*, já que no decurso de transmissão de informação de um ambiente ao outro a transformação é inevitável para todos os participantes do processo.

Mas, afinal de contas, se existe diferença entre copiar e plagiar, aonde ela reside? Como autenticar autoria para um movimento ou para uma sequência deles? Essa autenticação se dá através de alguma medida de tempo, quantidade de movimentos ou aparência/aparecimento comprovados entre a referência e a cópia? O que exatamente pode ser “copiado” ou “plagiado” de uma coreografia ou movimento? O plágio depende

5 Disponível em: <<https://www.rosasdanstrosas.be/home/>>. Acesso em: 20 jul. 2018.

6 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=2XY3AvVgDns>>. Acesso em: jul. 2018.

7 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=vLZExpGBOY>>. Acesso em: 20 jul. 2018.

8 Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=3HaWxhbH4c>>. Acesso em 20 jul. 2018.

de quais circunstâncias? Em tempos de *creative commons*⁹ (e mesmo antes), se obras de arte têm sido frequentemente referência para outros trabalhos, seria correto a coreógrafa acusar a estrela pop R&B por plágio?, pergunta Luke Jennings (2011), crítica do jornal inglês The Guardian.

Hábito comum desde a Antiguidade, plágio veio do Grego *plágos*, oblíquo, atravessado, e do *plagium*, roubo (hoje, mais de criações científicas e artísticas). Na origem do vocábulo, está também o significado de desvio e o sentido de atravessador para aquele que apenas intermedia o negócio, não produz nem compra. Atualmente, o ato de copiar pode ser uma atividade ilegal quando não autorizada, nem amparada na lei e com a identificação do original. Caso contrário, pode se configurar como crime de plágio intelectual, científico ou artístico. Em outras palavras, o plagiador se apropria da criação alheia e disfarça a verdadeira autoria da obra. O plágio é considerado violação ao direito autoral, matéria regulada pela Lei Federal nº 9.610/1998, que garante ao criador o direito de ter o seu nome como autor na utilização de sua obra.

De Keersmaeker conta estar ciente disso ao dizer que,

[...] de um lado, estou contente que *Rosas danst Rosas* possa ter alcançado uma audiência em massa que uma apresentação de dança poderia nunca conseguir, mesmo com toda sua popularidade no mundo da dança desde dos anos 80. E, Beyoncé não é a pior *copycat*, ela canta e dança muito bem, e tem bom gosto! De outro lado, há protocolos e consequências para tais ações que eu não posso crer que ela e seu time não estivessem cientes. (DE KEERSMAEKER, 2011)

Alastair Macaulay (2011), em seu artigo “In Dance, Borrowing Is a Tradition”, publicado no The New York Times, comentou o caso com humor: “graças ao uso de *close ups* na tela, os empréstimos de Beyoncé parecem inconfundíveis”. O crítico que no ano anterior havia percorrido os Estados Unidos para assistir à temporada de “Quebra-nozes”, o famoso balé adaptado da estória “The Nutcracker and the Mouse King, de E.T.A. Hoffmann, observou que dentre mais de 12 produções do *grand pas de deux* da “Fada Açucarada”, coreografado por Lev Ivanov em 1892, em São Petesburgo, em apenas um desses casos, Ivanov foi creditado pelo adágio do início. Deveríamos chamar isso de plágio?

9 Consultar: <<https://creativecommons.org/>>. Por meio do uso de licenças, o projeto apoia o uso gratuito de material disponível *on line* para compartilhamento, reaproveitamento e remixagem, de acordo com certas chancelas. Acesso em: 27 jul. 2018.

E continua,

[...] comparado com os pedaços de Ivanov não reconhecidos em várias produções americanas de “Nutcracker”, a edição de Beyoncé /De Keersmaecker é um amendoim. Vários desses *Sugar Plum* pas de deux que vi em todo o país também apresentaram sequências da versão de 1954 de Balanchine, que é dançada pelo New York City Ballet e pelo menos por outras quatro empresas americanas. Agora é comercializado como “O Quebra-Nozes de George Balanchine” [...]. (MACAULAY, 2011)

Para ele, os movimentos de De Keersmaecker são simples, “não têm uma originalidade marcante e o modo como Beyoncé e a coreógrafa Petty escolheram preencher a tela com eles torna o paralelo muito mais intenso do que aparecia no palco” (MACAULAY, 2011). Uma das preocupações talvez resida, portanto, não em torno dos movimentos em si, mas da sua recontextualização, quando De Keersmaecker (2011) declara,

Alguns meses atrás, vi no Youtube um clipe onde secundaristas de Flandres estavam dançando “Rosas danst Rosas” com a música “Like a Virgin”, de Madonna. Foi tocante de ver. Mas com a cultura pop global é diferente, isso significa que trinta anos é o tempo que leva para a cultura popular de massa reconhecer [e reciclar] um trabalho experimental de dança? E o que isso diz sobre o trabalho de “Rosas ..”? Nos anos 1980, a coreografia foi vista como uma expressão do poder da mulher, baseado numa postura feminina na expressão sexual. Agora que assisto Beyoncé dançando, acho agradável, mas não vejo nenhuma ponte com isso. É sedutor em termos de divertimento consumista.

156

Se para Macaulay (2011) “*Assemblage* (montar, ação de reunir para compor) não é invenção, mas sim a tarefa básica do coreógrafo [...] haveria muito mais munção legal nas produções de ‘Quebra-Nozes’” que no videoclipe da estrela pop. “Regionalismos são óbvios”, diz ele, “essas obras contêm roubos, porém contêm maiores sinais de montagem” (MACAULAY, 2011), razão pela qual poucos perderam tempo em cobrar autoria. Haveria casos mais contundentes, como o de Perrot-Petipa, no qual uma dança inteira foi plagiada utilizando a mesma música de Cesare Pugni, enquanto trechos curtos de Beyoncé são dançados em sua própria música. Se a reputação de De Keersmaecker aumentou, a de Beyoncé dificilmente sofreu qualquer dano. As faíscas da fricção entre uma lógica analógica e outra digital já se dissiparam.

Em 1861, o coreógrafo francês Jules Perrot (1810-1892), um dos mais conhecidos do balé do século XIX, levou a tribunal ninguém menos que Marius Petipa (1818-1910), na época no início de sua longa carreira, acusando-o de “violação de direitos

autorais em coreografia” (MACAULAY, 2011), por ter rearranjado o balé de um ato “Le Marché des Innocents” para a estreia de sua esposa Marie Petipa, na Ópera de Paris. Marie havia consultado Perrot, perguntando se ele a autorizava dançar seu “pas” (dança) “La Cosmopolitana” dentro do balé de seu marido. Embora o francês tenha negado o pedido, o casal o fez de qualquer maneira. O ganho de causa saiu a favor de Perrot, concordando que a composição de uma dança “poderia, no entanto, constituir uma composição em que possam existir os direitos autorais” (MACAULAY, 2011). Curiosamente, esta dança foi performada a primeira vez na Rússia, mas foi um francês que ganhou os direitos autorais, tendo sido agraciado com 300 francos.

O PROCEDIMENTO DA CÓPIA

Um girassol se apropriou de Deus: foi em Van Gogh.
Manoel de Barros

Como não lembrar aqui dos talentosos pintores Hans van Meegeren (1889-1947) e Elmyr de Hory (1906-1976), imortalizados pelas *autênticas* falsificações que fizeram de grandes nomes da pintura, a ponto de suas obras adquirirem status de verdadeiras? Quando pressionado, o primeiro admitiu ter falsificado, entre outros, três Frans Halses (1582-1666), um Dirdk van Baburen (1595-1624) e onze Johannes Vermeer (1632-1675), enquanto o segundo produziu falsificações de Pablo Picasso (1881-1973), Henri Matisse (1869-1954), Edgar Degas (1834-1917), Henri Toulouse-Lautrec (1864-1901), Amadeo Modigliani (1884-1920), entre outros. Inteligentemente, ambos não copiavam determinadas pinturas em si, mas sim o estilo dos artistas, falsificando suas assinaturas e incluindo, em seus catálogos, obras que eles não haviam pintado, mas que os conhecedores de arte reconheciam como pinturas recém-descobertas. Isso dificultava a verificação da fraude e a garantia de autenticidade.

As pessoas perguntam-se: – É um De Hory verdadeiro? – Disse Pyle, um negociante de antiguidades inglês com uma risada trocista, parado em frente a um Modigliani falso. – Não é um Modigliani, mas *será* um verdadeiro De Hory? – Sim. Olha para a qualidade. Viste alguma coisa com aquela qualidade que não fosse um Modigliani?. (MARQUES, 2007, p.18)

Outro artista que também copiava, produzindo réplicas de suas próprias pinturas, reconhecido e valorizado, pela sua “genialidade” (originalidade?) no uso do pincel e das cores (além de uma biografia instigante), foi o holandês Vincent van Gogh (1853-1890). A exposição intitulada “Van Gogh Repetitions”, realizada entre 2013 e 2014, na The Phillips Collection (Washington/DC/EUA), reuniu 13 casos em o artista fez mais de uma versão de uma mesma obra, reunindo 30 quadros ao todo, entre as primeiras versões e suas réplicas, convocando o público a lançar um olhar cuidadoso para o seu processo criativo.

O procedimento da cópia no campo da produção artística tem sido problematizado, questionado, criticado e, obviamente, colocado em práticas diversas. Se, por um lado, um conjunto de crenças e argumentos situam a cópia como uma prática antiartística e pouco criativa, sugerindo uma dicotomia entre original/autêntico e cópia/falso; por outro, no academicismo, copiar era parte crucial da formação de artistas profissionais no século XIX e o plágio, uma atividade corriqueira e sem protocolos na época de Shakespeare, ele próprio um dos notáveis do gênero.

Antes do computador, da máquina de escrever, da copiadora e da prensa criada por Gutemberg (1394-1468), eram os monges copistas da Idade Média (séculos V a XV) que “faziam xerox” de livros e textos à mão, sobre pergaminhos (peles tratadas de carneiros ou cabras) com penas de ganso e tintas. Ornamentados com pinturas, às vezes com orações e/ou comentários, o trabalho da cópia dos manuscritos era demorado, cansativo e realizado dentro de um quarto chamado *scriptorium*, nos mosteiros. Sendo uma atividade viva, passível da ação do acaso, da expressão ou da má fé humanas, acontecia no processo da cópia de alguma palavra ou frase ser esquecida ou trocada, o que fazia, obviamente, com que as cópias fossem se modificando, ao longo do tempo e do gesto, em maior ou menor grau, de acordo com o caso. Já as cópias advindas com a indústria gráfica e das máquinas de xerox permitiam uma dada fidelidade de cópia que tinha como ação maior o apagamento. Ou seja, a fotocópia da fotocópia da fotocópia da fotocópia... vai desaparecendo.

Herdeiros dos processos de edição do cinema e do vídeo, no universo das práticas digitais, o *copy/paste*, lado a lado com a operação de “remixar”, “editar”, “samplear”, “encaminhar” e “compartilhar” constituem atualizações mais recentes da “collage”, do “ready-

made”, dos processos de edição de cinema e vídeo. Se hoje a facilidade do selecionar-cortar-colar aumentou casos de plágio em certos contextos, reatualizando a discussão de autoria, antes do Iluminismo um poeta inglês poderia se apropriar de um soneto em outra língua de um colega, traduzi-lo e assinar como seu, já que o plágio era muito utilizado na disseminação de ideias. Shakespeare é um dos plagiadores mais conhecidos por nós dessa época. Entre os defensores mais recentes dessa atividade está o coletivo Critical Art Ensemble, cujo texto “Plágio utópico, hipertextualidade e produção cultural eletrônica” (2011) foi re combinado a partir de outros, alguns destes presentes na bibliografia do livro e outros tão sutilmente citados, que praticamente impossibilita sua localização anterior.

No universo mais restrito da dança (e das artes cênicas), grande parte da aprendizagem se dá através da imitação e da repetição, ou seja, da cópia. Copiamos nossos professores, executamos instruções verbais, escritas ou ilustradas, imitados e repetimos passos, sequências e estados de corpo. Em suma, treinamos a partir da repetição, aprendemos a partir da cópia. O poema de Manoel de Barros, “Uma didática da invenção” (2008), tem sido uma máxima para falar do fazer da dança “repetir, repetir - até ficar diferente” nos leva a mais uma palavra, a “apropriação”, já que o repetir a que se refere é o do fazer várias vezes até se transformar em outra coisa que faria parte, então, deste outro corpo. Seria, portanto, dele. Quando assimilado, o novo autor o transformou em algo próprio. Então, o ato de copiar e repetir seria pedagógico não só na dança como no teatro, porque faz apr(e)nder aquilo que se está reproduzindo, ao mesmo tempo em que recria suas possibilidades de existência em outro corpo, tempo e espaço.

DANÇA COVER

Pergunta ao menino de 10 anos:
- Você sabe o que é um cover, Don?
- É uma coisa que outra pessoa já fez?

Mas, afinal de contas, seria mesmo possível *copiar* uma dança? O que seria possível *copiar* exatamente?

Essas e outras questões o projeto de pesquisa DANÇA COVER vem tomando tanto como objeto de estudo, quanto como procedimento metodológico e estratégia de articulação institucional. Em andamento desde 2012, no âmbito do grupo de pesquisa

Laboratório Coadaptativo – Labzat¹⁰, da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, o projeto vem reunindo interessados(as) em *fazer cover* de danças, em sua maioria estudantes, dançarinos, *videomakers* e professores. Ou seja, copiando-as o mais fielmente possível a partir dos vídeos tomados por referência que as registraram, fazendo da experiência da cópia um lugar para se aproximar do passado, para desenvolver processos criativos e verificar hipóteses. A cada cópia, uma configuração corporal transitória.

Surgidas a cada ensaio, tais configurações revelam o corpo como lugar de agenciamento do conhecimento (BITTENCOURT; SETENTA, 2012). As configurações para realizar a cópia variam de tempo em tempo, de espaço para espaço e de corpo para corpo, mas dois parâmetros se mantêm: a *cópia* apenas enquanto a *presença da referência* for necessária. O formato da experiência do *cover* engloba em sua composição os dançarinos, o vídeo a ser copiado na hora, sendo uma imagem para o público e outra para os dançarinos, e a cópia em si, a dança atualizada. A metodologia reúne atividades diversificadas e complementares, tais como buscas e estudos de registros históricos, audiovisuais, entre outras fontes de pesquisa relacionadas à dança; práticas de configurações, incluindo em seu formato duas projeções das imagens (dança) copiada (em TV, tela ou parede), “citando” e “autenticando” a referência, ao mesmo tempo que demonstra o exercício da cópia, com suas inevitáveis transformações, no tempo, no espaço, no público e nos corpos que a copiam.

DANÇA COVER surge a partir do projeto de extensão Trança, que consistia no desenvolvimento de um projeto coreográfico proposto de um estudante para um professor. Em uma de suas últimas edições, em 2011, a então estudante de pós-graduação Candice Didonet realizou a proposta “yvonneraineando” em coautoria com a professora Jussara Setenta. A proposta consistia na aprendizagem, via You Tube, da coreografia “Trio A” (1966), de Yvonne Rainer (1934), dividida em duas etapas: 1) transformando vivência em referência e 2) citação em situação. Curiosamente, a mesma obra que seria investigada, entre 2016 e 2017, pela estudante Taynah Melo em seu projeto “Trio A, novos olhares”

10 Consultar os artigos: “Pesquisa artística e pesquisa acadêmica: uma articulação controversa”, de BITTENCOURT, Adriana; BRITTO, Fabiana; SETENTA, Jussara, e “Laboratório coadaptativo Labzat: uma experiência de pesquisa como composição do comum”, de BRITTO, Fabiana, ambos publicados no volume 1, do livro Fluxos de pesquisa em dança no Brasil. (Salvador, UFBA, 2015).

(aprovado pelo Edital Pibexa/2016), apresentado no XXVI Painel Performático da Escola de Dança e no Ensaio em Estudo, atividade criada e conduzida pelos participantes do Grupo de Pesquisa Labzat.

Entre seus objetivos, está a articulação da produção acadêmica e da artística na universidade, em seus níveis de graduação e pós-graduação, criando processos e adaptações entre as duas instâncias que tornem sua prática possível, contribuindo para a sistematização do conhecimento produzido, para a consolidação da inseparabilidade entre pesquisa, ensino e criação, e para a formação do estudante, ao favorecer a expansão de seu repertório de referências e experiências, sua formação profissional e sua inserção no mercado. Partindo do pressuposto de que ambas as produções (artística e acadêmica) podem se implicar no ambiente da universidade, o projeto DANÇA COVER passa a se desenrolar em três instâncias indissociáveis: 1) nas práticas de ensino¹¹ (tanto na sala de aula em componentes curriculares da graduação, quanto da pós-graduação e cursos em eventos fora da universidade) que não se separam de 2) práticas de pesquisa em criação artística (em planos de trabalho, submetidos a editais de incentivo à extensão universitária, editais de criação artísticos, como o PIBIEX, o PIBIartes e o PIBExA¹²); em vinculação com 3) as práticas de extensão¹³, como apresentação de resultados em eventos acadêmicos, artístico-acadêmicos e artísticos, na produção audiovisual disponível em canais virtuais e redes sociais e na produção bibliográfica.

Ao longo desses sete anos, tal conjunto de experiências (ensino, pesquisa e extensão) tem permitido, mais especificamente, a) pensar sobre os modos de lidar com referência, plágio e citação em dança; b) refletir acerca das questões relacionadas à

11 Em 2014, a prática do DANÇA COVER fez parte de duas disciplinas semestrais da Graduação em Dança, o Laboratório de Corpo I e o Laboratório de Criação Coreográfica I. A experiência, resultou na coreografia e no vídeo “Rosas Vermelhas”, criados após a realização da cópia de “Rosas danst Rosas”. Já em 2018, o mesmo exercício foi desenvolvido no componente de Prática da Dança (optativa para estudantes da universidade) e apresentado no XXXI Painel Performático, da Escola de Dança da UFBA.

12 São editais criados e implementados pela Pró Reitoria de Extensão, respectivamente, **PIBIEX** | *Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Extensão Universitária*, **PIBExA** | *Programa Institucional de Experimentação Artística* e **PIBIartes** | *Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Artística*.

13 Os primeiros resultados (DANÇA COVER # 1) foram apresentados no XIV Painel Performático, em 2013 e no II Congresso da Associação dos Pesquisadores de Dança (comunicação oral). Em 2014, os resultados fizeram parte do XV Painel Performático com as apresentações: WE ARE TRISHA BROWN e The Dance Brazil Cover (paródia do programa The Voice Brasil com covers da bailarina Ana Botafogo e da performer Luz del Fuego). Ainda em 2014, o projeto integrou o III Festival de Dança de Itacaré (BA), o Fórum 1 Minuto da Dança (Teresina/PI), o III Congresso da ANDA (Salvador), com oficinas, palestras e debates.

autoria; c) observar a relação entre imitação (COHEN, 1953), remontagem e aprendizagem; entre outras questões correlatas, o que implica “numa conduta política de atuação na formação universitária no âmbito da arte, mais especificamente no âmbito da produção de conhecimento em dança”. (BITTENCOURT & SETENTA, 2011, p. 4).

REFERÊNCIAS

ADAMS, Henry. **Van Gogh, afinal, também copiava**. Salvador, Jornal A Tarde, The New York Times International Weekly. Segunda-feira, 21 de outubro de 2013, p.8.

BARROS, Manoel de. **O livro das invencionices**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1993.

COHEN, Selma Jeanne. Dance as an art of imitation. In: COPERLAND, David. **What Is Dance? Readings in theory and criticism**. Edited by Roger Copeland and Marshall Cohen. Oxford, New York, Toronto, Melbourne: Oxford University Press, 1983. p.15-21.

BITTENCOURT, A. M.; SETENTA, J. S. Pesquisa acadêmica e pesquisa artística em dança: instâncias distintas em ações compartilhadas. In: 2º **ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA**. Dança: contrações epistêmicas. *Anais...* 2011. Rio Grande do Sul: Escola Superior de Educação Física da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), 2011. Disponível em: <www.portalanda.org.br/index.php/anais>. Acesso em: 15 de junho de 2018.

BONDÍA, Jorge Larrosa. **Notas sobre a experiência e o saber da experiência**. Jan/Fev/ Mar/Abr/ 2001, nº 19, p. 20-28.

CRITICAL ART ENSEMBLE. **Plágio utópico, hipertextualidade e produção cultural eletrônica**. São Paulo: Conrad Livros, 2001.

DIDONET, Candice; SETENTA, Jussara. **“YVONNERAINEANDO”**: proposta artística acadêmica em co-autoria. Revista Científica/FAP, Curitiba, v.11, p.17-27, jul./dez. 2014.

JANNINGS, Luke. **Beyoncé v De Keersmaeker**: can you copyright a dance move? The Guardian, Theatre Blog, 11 de outubro de 2011. Disponível em: <<https://www.theguardian.com/stage/theatreblog/2011/oct/11/beyonce-de-keersmaeker-dance-move>> Acesso em: 20 de julho de 2018.

LAUNAY, Isabelle. **A elaboração da memória da dança contemporânea e a arte da citação**. Revista Dança, v.2, n.1, p.87-100, jan./jun. 2013.

MACAULAY, Alastair. **In Dance, Borrowing Is a Tradition**. The New York Times, 21 de novembro de 2011. Disponível em: <<https://www.nytimes.com/2011/11/22/arts/dance/is-beyonce-a-choreography-thief-in-countdown.html>>. Acesso em: 20 de junho de 2018.

MARQUES, Lourenço Susana. **Cópia e apropriação da obra de arte na modernidade**. Mestrado em Ciências da Comunicação. Universidade Nova de Lisboa. Faculdade de Ciências Sociais Humanas. Lisboa, 2007.

SPANGHERO, Maíra (Org.). **Fluxos de pesquisa em dança no Brasil**. Salvador: UFBA, 2015.

BRASIL. Lei Federal N° 9.610, de 19 de fevereiro de 1998. Disponível em: <<http://www.camara.gov.br/sileg/integras/697242.pdf>>. Acesso em: 10 de julho de 2018.

TIME AND EXPERIENCE. ANOTHER LAYER OF EXPLORING THE ALIVE TERRITORY OF THE BODY¹

Eva Maes²

'It was necessary now to carry everything a step further. With her foot in the threshold she waited a moment longer in a scene which was vanishing even as she looked, and then, as she moved and took Minta's arm and left the room, it changed, it shaped itself differently; it had become, she knew, giving one last look at it over her shoulder, already the past.' (WOOLF 2000:121)

'Time is eternity—in this time'. (BAINBRIDGE COHEN, Berlin, 2016)

Time is reminiscence and reminiscence is time, the unity between consciousness and essence. (Emmanuel Levinas 2013:29)

What I like most about the human body is its inherent potential to travel through its own lived time. I am pointing towards the sensations of 'openings,' 'widening memories,' 'possibilities' that we can experience, sometimes, when in movement, or when someone is attending carefully to the vast spectrum of our anatomical structures, physiological reality, touching, 'tuning in.' Through movement exploration—both by experiencing touch and/or moving in and with an environment—I have encountered the inherent potential of my own and other's physicality to engage in this relationship to time. 'Potential,' meaning: we do not have to 'look' for this ability, as it is always present. And too, we do not want to reduce or label this

164

¹ This text were Published in Currents Journal of the Body-Mind Centering Association/BMCA, Winter 2017 and was kindly given from the Journal Committee of BMCA to this O Mosaico Edition. This is a first step towards a co-partnership between the Dance Course of UNESPAR, in Curitiba mediated by the teacher Marila Vellozo and the BMCA. Members of the Editorial Board of Currents: Dana Davison, Martha Hart Eddy, Pat Ethridge, Amélie Gaulier, Wendy Sager-Evanson and Kate Tarlow Morgan.

(Tradução de Marila Vellozo: Este texto foi publicado no *Currents Journal* da Body-Mind Centering Association/BMCA, Inverno 2017 e foi gentilmente cedido pelo Comitê do Jornal da BMCA para esta edição da Revista O Mosaico. Este foi um primeiro passo para estabelecer uma co-parceria entre o Curso de Dança da UNESPAR, em Curitiba, mediado pela Professora Marila Vellozo e a BMCA. Os atuais membros do Comitê Editorial do *Currents Journal* são: Dana Davison, Martha Hart Eddy, Pat Ethridge, Amélie Gaulier, Wendy Sager-Evanson e Kate Tarlow Morgan.)

² Eva Mae's interest in movement got nourished at the Cunningham Dance Studio, The School for the Body-Mind Centering (Chiemsee and Northampton) and through Lisa Nelson's Tuning scores and collaboration with Chantal Yzermans/Radical Low and Anouk Llaurens. Eva Maes lives between Berchem/Belgium and Sevilla/Spain and is a Body-Mind Centering Practitioner certified from the School for the Body-Mind Centering®. Contato: evamaes@hotmail.com

(Tradução de Marila Vellozo: O interesse da autora Eva Maes pelo movimento foi nutrido no Estúdio de Dança Cunningham, pela School for the Body-Mind Centering® (em Chiemsee/Alemanha e em Northampton/EUA) e por meio dos Pontos de Afinação (Tuning Sores) de Lisa Nelson e na colaboração com Chantal Yzermans/Radical Low e com Anouk Llaurens. Eva Maes mora entre Berchem/Belgica e Sevilha/Espanha e é certificada como Terapeuta em Body-Mind Centering pela School for the Body-Mind Centering®). Contato: evamaes@hotmail.com

aptitude for sensation and memory as simply *regressive states*, but rather tuning into the intriguing capacity of our physical anchor, our body, to vibrate this basic category of life, which is time.

This possibility of the physical body to travel through its own time shelters deep meaningfulness for me. As if the unconditional respect with which my own physicality and others can sometimes, with grace, be met, can make the past a past reality.

Rudolph Laban wrote:

Movement shows the difference between space and time, and simultaneously bridges it. Therefore movement is a suitable medium to penetrate more deeply into the nature of space, and to give a living experience to its unity with time. (LABAN 1984:36)

Or, inverted: movement as a medium to penetrate more deeply into the nature of time, and to give a living experience to its unity with space. Many thinkers, artists, writers have all searched for words, movements, images to raise attention to this concept of ‘unity.’ And while I cannot present here a comprehensive overview of the research on time perception, what I can do is sharing, from this vast pool of scientific, philosophical and artistic research, a few beautiful articulations on the space-time continuum.

Every structure (node, layer, lining) or every patterning (radiation, reflex, righting reaction) in the body offers a variety of gateways and entrances that shed light onto my own ‘lived time.’ ‘Lived time’ exists as an *a-mension*, as the writer and philosopher Jean Gebser calls it, and reaches beyond dimensionality.

Only time in the form of ‘chronological time’ or as a ‘geometricized magnitude’ is for Gebser the more traditional concept of ‘dimension’ (GEBSER 1986:340). Other than that, time (the temporal as well as the timeless) is a basic constituent of space.

Time is not a part of space, that is, a disqualified dimension, but its very basis. (GEBSER 1986:179).

This is the reason why Gebser calls into being the term *a-mension*. He also writes that we should constantly—

relive and re-experience in a decisive sense the full depth of our past(...) the humus of the decaying world beneath(...) (GEBSER 1986:4),

—in order for our consciousness to be integrated into a new and more intensive form. The emergent perception of time, as he saw it, is accompanied by an opening of space. Time is thus a basic constituent of space, not to be conceived of as ‘time,’ or ‘movement,’ or ‘timeless being,’ but as ‘presence of origin’ (GEBSER 1984:179). Thus, exploring our physicality is not only an exploration *in* space, but also an exploration of time.

‘Time and memory merge into each other’ (Tarkovsky 1998:57)

Exploring time is exploring memory.

Andrei Tarkovsky, the Russian filmmaker writes that for years he has been tormented by the certainty that most discoveries in the realm of ‘time’ would still lay in front of him. He was convinced that we all know less about time than about anything else (TARKOVSKY 1994:53).

Tarkovsky and the French-Jewish philosopher Emmanuel Levinas, both considered ‘time’ as something different than an uninterrupted stream of ‘moments of now.’ For Levinas, “‘time’ is essence and ‘monstration of essence.’” (LEVINAS 2013:9). He continues:

In the temporalizing of time, the light comes about by the instant falling out of phase with itself, which is temporal flow, the differing of the identical. The differing of the identical is also its manifestation. But time is also a recuperation of all divergences, through retention, memory and history (...) nothing is lost, everything is presented or represented and lends itself to inscription, or is synthesized. (LEVINAS 2013:9)

It is thanks to, and not in spite of, our subjective experience of time and by, and not in spite of, encountering the limitations of us ‘recollecting’ memories that we can fully meet the diachronical quality of time. The alive and vibrant guide of our ‘lived time’ may appear anytime to us, unexpectedly.

When we are talking about ‘embodied presence’, why would we not also be referring to this ‘guiding’ that can result from ‘recuperation of all divergences’? From acknowledging we exist in time. When I further read Levinas in relation to ‘time’—

It is then the temporalization of time, in the way it signifies being and nothingness, life and death, that must also signify the beyond being and not being; it must signify a difference with respect to the couple being and nothingness. (LEVINAS 2013:9)

Do not the falling into ruins and the disengagement last; do they not occur in the being? (LEVINAS 2013:9)

— I wonder (again) what inhabits for me the naming of ‘Earth’ and ‘Heavens’, as proposed by Bonnie Bainbridge Cohen. I have related ‘Earth’ to gravity, sensory information,... and ‘Heavens’ to space, to the others, maybe also to ‘*the falling into ruins*’ that lasts?

Levinas, as always, and to my understanding, invites to extend further, to ‘reach beyond’.

Equally deeply inscribed in Levinas’ philosophy is the realization that (human) experience is only to be described through subjective encounter. Levinas understands that the body is an event, not ‘just’ a bearer of life. He describes a corporality based on human subjectivity. Another sentence of him to read slowly and carefully...

It is because subjectivity is sensibility and exposure to others, a vulnerability and a responsibility in the proximity of the others, the one-for-the other, that is, signification—and because matter is the very locus

of the for-the-other, the way that signification signifies before showing itself as a said in the system of synchronism, the linguistic system, that a subject is of flesh and blood, a man that is hungry and eats, entrails in a skin, and thus capable of giving the bread out of his mouth, or giving his skin. (LEVINAS 2013:77)

With Levinas we encounter a philosopher who knows that (human) beings are more than their thoughts, as they are made of flesh and blood (and more!) and that they are always living in, and thus are influenced by, the world. Reading his writings acknowledges a process that exists. Therefore, his thinking feels very connected to the experience of diving into the nature of our physical selves as manifest in Body-Mind Centering. In BMC, we ask: where else are we simultaneously invited to be material, student and teacher? Where else is individual experience embraced as both expression and witnessing of our understanding of ourselves, of others and of our environment? So too, proceeding along on this path of experience and inquiry with ourselves, with others, and in our environment—

It usually takes some...helping. (BAINBRIDGE COHEN, Berlin 2016)

To be a body is to have time (Levinas 1979:117)

What can I learn and understand when I read Emmanuel Levinas' words:

(...) a more profound, or originary, time behind linear time, which is understood only on the basis of the mortality (...) (LEVINAS 2000:54)

Time is not the limitation of being, but its relationship with infinity. Death is not annihilation but the question that is necessary for this relation with infinity, or time to be produced. (LEVINAS 2000:19)

Time must be understood in its duration and its diachrony as deference to the unknown. (LEVINAS 2000:38)

Do some of these insights and impressions relate to the depth of experiences in Body-Mind Centering? Are we aware, each time we approach, touch each other, meet without a goal-oriented plan that 'we exist in time, not just in space' (BAINBRIDGE COHEN, Potsdam, 2016)? We are guided in the first place by questions and answers that arise in a particular moment in our own physical structure and our partner's, and we wonder: how do these questions extend beyond the present moment? Does the experiential nature of Body-Mind Centering-based researching and exploring allow us to also delve deeper in 'time' (and memory, as they merge together)? Can we abstain from narrowing memories that surge, and allow all the insights, joys and sorrows, accompany them without relating them immediately to traditionally-identified concepts like regression, post-traumatic syndrome, etc.? Rather, can we encounter the potential of a moment, where our innate sensibilities with this intriguing capacity of our physical structure to store time, blend to reveal the subjective 'originary' as pure memory?

In the present of the self, there are pasts that have 'passed by' never being present to the self and therefore never being an event of its

remembered past. The present from which the self predicts, perceives and remembers is jumbled with pasts that have 'passed by' without being present to consciousness?' (HUTCHENS 2004:69).

Can these '*pasts that have 'passed by' without being present to consciousness'* become truly present, alive and articulable, when attending to our physical form, our body? At least for a moment in time? What significance appears out of this meeting of the 'pasts'?

How do any of these concepts resonate with the *different layers* we experience when we are in the midst of a movement improvisation, or a dance?

***'Asking oneself and questioning oneself does not undo the torsion of the same and the other in subjectivity; it refers to it.'*(Emmanuel Levinas 2013:25)**

Levinas' sentences about touch, sensibility, trauma, body and time, have offered me a different frame through which to consider basic concepts with which we are all working with through Body-Mind Centering. Concepts that appear when we are working in groups as well as one-to-one settings: touch and movement as the first senses to develop, exploring the often blending (even vanishing) duality between passivity and activity, the state of 'being/not doing', exploring inner-outer relationship.

Levinas wrote about all levels of experience that are concerned with encounters with the world, with the (human) Other. But, overall, his thinking is dedicated to the reconstruction of a layered interiority characterized by sensitivity and affectivity. In her synthesis of Levinas's *Otherwise than Being*, Bettina Bergo wrote:

The experience of the affective trace of my relations with particular others is preserved again, not as a psychological memory, but as a reminiscence of the flesh. (BERGO 2015:5.2)

Thus, it is agreed, from both Body- Mind Centering and a sensible philosopher as Levinas, that physical layers, structures, and tissues....all hold this sensitivity to a past that is not simply 'memory.' It follows then, as stated at the beginning of this essay that that body will travel in its own lived time. The body holds, we hold, truly 'shelter', this inherent possibility and potential. It is stored in our tissues and will remain present.

It was Levinas' hope that in the culture at large, the personal nature of persons—in the sense of a real openness to the meaning of human existence that demand full dedication—would prevail over long historical traditions. This openness, the definition of what Levinas reaches for, resonates in the "*on-going, experiential journey into the alive and changing territory of the body*" (BAINBRIDGE COHEN 2012:1). A journey where the "*universal has emerged out of the specific just as the specific has emerged out of the universal*", in full awareness of the continuum between cellular experience, body, relationship, culture, planet. (BAINBRIDGE COHEN 2012:2)

In Levinas' terms, we encounter here a possibility to carefully, patiently attend to this personal nature of persons. BMC is not a technique, but, yes, an approach that

invites us to appreciate more fully the depth and width of our body, of all the layers of our body—in movement, in rest, while dancing, expressing, or executing daily tasks.

In the end, Levinas is a truthful philosopher of ‘Embodiment’.

I, you, self and/or other, the person(s) whom we are working with, we are all revealing or suffering, or joy, or particular symptoms, or certain limitations, or ease of movement, or unique syndromes, or..... , but this may not yet be the ‘whole. By meeting—working with the body, attending to specific questions, themes—we are repeatedly informed by all inherent, profound abilities of our physical form. One of these resources is travelling through time in the body.

We can find deep support in this potential of the body, of our ‘selves’. Another layer of awareness about the relationships that prevail throughout our body-mind-spirit opening up. And on last time we breath with Levinas:

Two questions come up simultaneously: What does ‘authentic’ time mean?-Is the whole possible? (LEVINAS 2000:32)

By moving into our body we learn that every moment is there and that nothing is definitive because each moment recreates the past.

Postscript

While writing I found out that Fallingsbostel, a cluster of prisoner-of-war camps, was not only the place where my grandfather had spent time during the Second World War. Also Levinas did. Levinas’ wife and daughter found shelter in France and survived the war. Other of his family members did not. Last summer, after my grandmother passed away, I found a letter of my grandfather in which he ‘broke up’ with her during mobilization. Leaving the message that- even though he could only dream of an eventual future wife to be someone ‘like her’- the fresh relation was over. They met again after the war. My grandfather translated his war experience by insisting on eating any leftover moldy bread, knowing that this could also be nutritive. And by considering only one anecdote possible or worthy of communicating to grandchildren: that of a guard offering a cigarette, to be shared.



Dragonfly near Dachau

Bibliography/ Inspiration

Fleurdeliz R. Altez-Albela, The Body and Transcendence in Emmanuel Levinas' Phenomenological Ethics in: Kritike, June 2011 Edition.

Bettina Bergo, Emmanuel Levinas in: The Stanford Encyclopedia of Philosophy, online encyclopedia, Summer 2015 Edition.

Bonnie Bainbridge Cohen, Sensing, Feeling, Action, Contact Editions, 2012.

Bonnie Bainbridge Cohen, Schinkelhalle Potsdam & Tanzfabrik Berlin, October 2016.
Tina Chanter, Time, Death and the Feminine: Levinas with Heidegger, Stanford University Press, 2002.

Jean Gebser, Ever present origin, Ohio University Press, 1986.

Anna Halprin & Rachel Kaplan, Moving Towards Life, Wesleyan, 1995.

B.C. Hutchens, Levinas, A Guide for the Perplexed, Bloomsbury Academic, 2004.

Rudolph Laban, A Vision of Dynamic Space. Compiled by Lisa Ullmann, The Falmer Press, 1984. p.36.

Emmanuel Levinas, God, Death and Time, Stanford University Press, 2000.

Emmanuel Levinas, Otherwise than being or Beyond Essence, Duquesne University, Press, 2013.

Emmanuel Levinas, Totality and Infinity: An Essay on Exteriority, Kluwer Academic Publishers, 1979.

THE BODY IS A HOUSE: APPROACHING PROPRICEPTION¹

Kate Tarlow Morgan²

“...that I am one/with my skin
Plus this—plus this: that forever the geography...
which leans in
on me I compel
backwards...to yield, to
change...”

Maximus to Gloucester, Letter 27ⁱ

In search for a definition

Proprioception (pronounced /,prɒʊpri.ə'sɛpʃən/*PRO-pree-o-SEP-shən*), from Latin *proprius*, meaning "one's own" and perception, is the *sense* of the relative position of neighboring parts of the body. It is the sense that indicates whether the body is moving with required effort, as well as where the various parts of the body are located in relation to each other. Unlike the *exteroceptive* senses by which we perceive the

¹ Text by KATE TARLOW MORGAN ©2011, 2015, 2018. First printed in *Currents Journal* of the Body-Mind Centering Association, Winter 2011 & presented in excerpt at the BMCA Conference at Ghent, Belgium, 2015. This was kindly given from the Journal Committee of BMCA to this O Mosaico Edition. We consider this a first step towards a co-partnership between the Dance Course of UNESPAR, in Curitiba mediated by the Teacher Marila Vellozo and the BMCA. Members of the Editorial Board of *Currents*: Dana Davison, Martha Hart Eddy, Pat Ethridge, Amélie Gaulier, Wendy Sager-Evanson and Kate Tarlow Morgan.

(Tradução de Marila Vellozo - Texto da autora KATE TARLOW MORGAN ©2011, 2015, 2018. Primeiro impresso no *Currents Journal* da Associação de Body-Mind Centering (BMCA), Inverno 2011 & com um excerto apresentado na Conferência da BMCA em Ghent, na Bélgica, em 2015. Este texto foi gentilmente cedido pelo Comitê Editorial da BMCA para esta edição da Revista O Mosaico. Este foi um primeiro passo para estabelecer uma co-parceria entre o Curso de Dança da UNESPAR, em Curitiba, mediado pela Professora Marila Vellozo e a BMCA. Os atuais membros do Comitê Editorial do *Currents Journal* são: Dana Davison, Martha Hart Eddy, Pat Ethridge, Amélie Gaulier, Wendy Sager-Evanson e Kate Tarlow Morgan.)

² Kate Tarlow Morgan, MA, RSME, choreographer, author/editor, and teacher, is editor-in-chief of *Currents Journal*, and editorial consultant for *Lost & Found Poetics Document Initiative* at C.U.N.Y – Center of Humanities. As sole archivist of the *Rhythms Fundamentals*®, based on the study of natural movement, Kate teaches on local areas schools and studios. Her book of essays *Circles & Boundaries* was published in the same year that she co-edited *Exploring Body-Mind Centering: An Anthology of experience and Metho*, 2011. Kate has a private practice in BMC, Ideokinesis, and movement analysis in Southern Vermont/U.S. Contact: currentsbmca@gmail.com

(Tradução de Marila Vellozo - Kate Tarlow Morgan, Mestre, Educadora do Movimento Somático Registrada pela ISMETA, coreógrafa, autora/editora, e professora, é editora chefe do *Currents Journal* e consultora editorial para a *Lost & Found Poetics Document Initiative* na C.U.N.Y – Centro de Humanidades. Como única arquivista do *Rhythms Fundamentals*®, baseia-se no estudo do movimento natural, Kate ministra aulas em escolas e estúdios na área onde vive. Seu livro de ensaios *Circles & Boundaries* foi publicado no mesmo ano em que co-editou *Exploring Body-Mind Centering: An Anthology of experience and Metho*, em 2011. Kate tem pratica individual em BMC, Ideocinese e em análise do movimento no Sul de Vermont/EUA. Contato: currentsbmca@gmail.com)

outside world, and interoceptive senses, by which we perceive pain and the movement of internal organs—proprioception is a third distinct sensory modality that provides feedback solely on the status of the body—as if it were a house and sited in place.

Reflexively, proprioception is experienced viz. pressure through the joints which fires locator messages into the nervous system at the insertion sites of joint-end tendonous fibers and fibrous muscle bundles called “golgi bodies.” Gravity also participates, as *pressure through* needs the Earth Element with which to interact. Some would say that such interdependence of body and earth recapitulates the embryogenic experience of the maturing fetus in the womb—as the space in which the fetus grows becomes tighter and tighter, gentle pressure to the joint capsules simulates the sensation of gravity.

Conceptually, proprioception has been described as connector from body to world and, as anchor to “self”, functions as a built-in technique for consciousness. Interestingly, this is an idea that continually crosses disciplinary boundaries and has been used to describe nervous sensation, cognitive development, and the ego.

How I came to this idea, however, was not through the field of somatics, but through the work of one poet, Charles Olson who—over the course of his extensive career as state official, archaeologist, frontier pedagogue at Black Mountain College, dancer and local historian—managed to come up with a theory of knowledge that not only includes the body, but begins with it.

In 1975, I discovered Charles Olson’s book *Proprioception*ⁱⁱ and too, *The Maximus Poems*ⁱⁱⁱ from which the title poem in this essay is excerpted. The words “lean” and “yield” are used as a key to “proprioception”. Proprioception, he taught me, was the seal, the stamp, upon which each person’s life is impressed. It thus became a significant cross-disciplinary experience for me that I should meet up with these same terms used, in 1986, as an integral piece to the Basic Neurological Patterns; words, which every practitioner of Body-Mind Centering must learn. And, we shall come back to this later.

In 1955 Charles Olson typed four pages that follow under the title “The Body is A House.” I found this piece in the archives at Storrs^{iv}—it has never been published, and yet it is a phenomenological gem concerning the nature of body awareness. “The Body is A House” considers a very important question for the dancer, which is: how to navigate the experience of one’s anatomy and how, in the process of navigating, one discovers one’s own anatomy of experience. Or *how we come to know*.

Olson writes,

Inside the body is thing as vast and as difficult to experience as the universe. But it has this advantage that it is inside. It can be experienced directly.^v

This consideration—of the experience and of the directness—was and continues to be the subject of an entire field of study in what we now call Somatics. This is a field that subsumes the movement arts and sciences ranging from kinesiology to sports and from choreographic techniques to dance therapy. And so, after thirty-five years of living with Olson’s poetry, I realize that his work descends from a long history of somatic research. However, there may be no one, preceding or subsequently, better equipped to describe the nature of such an experience with *soma*.

Cenesthesia

In 1794, Johann Christian Reil, anatomist and psychiatrist of the early 19th century coined the two complementary terms “gemeingefuhl” or “general sensibility,” and “cenesthesie” or “cenesthesia” which is defined in Webster’s Dictionary as “the vital sense,” or, “the undifferentiated complex of organic sensations by which one is aware of the body and bodily conditions “(1945).

Cenesthesia was—according to Reil—one of three that informed the soul. First, was “external sensation” or the perception of the outside world through the senses. Second, was “internal sense” otherwise called “the organ of the soul,” where the abilities of imagination, judgment, and consciousness were housed. The third was this “vital sense” otherwise named “cenesthesie.”^{vi}

In 1826, Charles Bell expounded the idea of a “muscle sense” and is credited for theorizing on the idea of a physiologic feedback mechanism where commands are carried from the brain to the muscles, and that reports on the muscle’s condition could be sent in the reverse direction.^{vii} In the second half of the nineteenth century, evolutionists incorporated Reil’s second principle, “cenesthesia” by calling it “the primary body sense.”^{viii} In spite of the classic dichotomies of external and internal perception or the body-mind split, it was still maintained, that in addition to sensations of placement and orientation that “mental life was determined by sensory activity” as well.^{ix}

Later, in 1880, Henry Charlton Bastian suggested “kinaesthesia” instead of this muscle sensing on the basis that some of the afferent information (back to the brain) was coming from other structures including tendons, joints, and skin. In 1889, Alfred Goldscheider suggested a classification of kinaesthesia into 3 types: muscle, tendon, and articular sensitivity.^x

There still remained a blurring between self-perception with internal sensing. Theodule Ribot wrote in his *Diseases of Personality* (1891) that personality varied as organic (physical) sensations varied. Therefore, the unity of the ego was dependent on both consciousness and physiology. And, the unconscious, as it was then perceived, continued to find its origin in the life of the body.^{xi}

By 1900, Freud had maintained that while mental suffering may express itself through the body, it was ultimately linked, in origin, to the psychic process alone. This groundbreaking paradigm shift relocated the unconscious by assigning it the task of being “custodian of language and the producer of palimpsests or puzzles that were then open to being deciphered.”^{xii} In other words, it was from within the mechanism of human language-making that the life of the body could be tapped and understood.

This new approach moved psychic healing from the world of science (medical) and placed it in the world of symbols (metaphor and metonymy). And by the first quarter of the twentieth century, the interpretation of the unconscious, with its labyrinthine potential for creativity and obfuscation, became the project of Psychoanalysis.

The systematic investigation of body-feeling and body-movement, as it related to personality and personal history was abandoned. By this time, there were very few clinicians who believed that the body could be a direct source or place of psychic suffering. Rather than the body being a house, it was a hall of mirrors with no direct connection to its contents or, for that matter, consciousness. Proprioception, then, simply became a function of the body rather than a mechanism for discovery.

In 1906, Charles Scott Sherrington published a landmark work that introduced the terms *proprioception*, *interoception*, and *exteroception*. The exteroceptors are the organs responsible for information from outside the body such as the eyes, ears, mouth, and skin. The interoceptors then give information about the internal organs,

while proprioception is awareness of movement derived from muscular, tendon, and articular sources. Such a system of classification has kept physiologists and anatomists searching for specialized nerve endings that transmit data on joint capsule and muscle tension (such as muscle spindles and Pacini corpuscles).^{xiii} It would be interesting at this juncture to note that the project of psychoanalysis came before the identified term “proprioception.”

As I have written elsewhere,^{xiv} there persisted an interest, in the early 20th century, to find methods for ‘reading’ the body in relation to the mind. Sandor Firenzi (1916) observed expressive body movements as they occurred in the psychoanalytic session. Allport and Vernon (1933) studied human movement style as a reflection of personality. Wilhelm Reich (1933) made his ‘character analysis’ based on scanning the physical self in musculature, posture, gait, gesture and breathing. Deutsch, Mahler (1940’s) and Lowen (1950’s) all looked at body movement in relation to development and psychoanalytic principles. Warren Lamb’s ‘posture-gesture-merging’ (1965) was a technique for observing movement style and integration with emotional states. And in the 1970’s, Judith Kestenberg was using Laban Movement Analysis with a psychoanalytic grid to examine early childhood and mother/child interaction.^{xv}

Current with these personality/body language therapies were the developmental movement theorists of which Arnold Gesell (1945)^{xvi} was one, who viewed the human infant as a “growing action system” whose specifically sequenced movements led to the infant’s ability to function in the world both cognitively and spatially. Later, Piaget’s views put forth that the foundations of intelligence were unconditionally supported by the type and manner of a child’s motor development. It was D.W. Winnicott, both pediatrician and psychoanalyst who coined the term “good holding/bad holding” in the effort to educate parents of the impact of a healthy developmental movement history on a child’s cognitive abilities.^{xvii}

This single idea of citing movement as a precursor to knowledge is what Bonnie Bainbridge Cohen has used, since 1970, as the basis for her work—Body-Mind Centering.^{xviii} Her work comes at the end of a century-long interest in the impact of motor development on both cognition and emotion. This quest may, in fact, have been spearheaded from the cocktail provided by Freud and Sherrington. Cohen and others continue to be interested in creating a pedagogy that demands an interdisciplinary approach to somatics (as per body/mind) and to implement research that explores not simply the existence, but the agency of movement impacting on the mind. Of infancy, Eileen Heaney, infant specialist has said “The infant must move or act on his world in order to know it.”^{xix} Therefore, movement is a primary sense of the caliber of Reil’s “censesthie” or that “vital sense.”

It was Cohen, I feel, who returned to the original vitality of the meaning of the “vital sense,” and infused new meaning to the term “proprioception” which at this date is just over a hundred years old. And so too, Olson, through his poetry, recovers meaning to this word and understands it to be a primary mover in the state of human consciousness.

The question remains whether “proprioception”—which lies in very specific places in the body: the inner spindle fibers of muscle, the Golgi Bodies, and the articular capsules of the joints—contributes to this “vital sense”? And too, whether one is able to deepen one’s knowledge of self simply by *moving*.

I think Olson wrestled this—

To which

PROPRIOCEPTION: the data of depth sensibility...^{xx}

I believe that Cohen, some years hence from Olson's *Proprioception* (1965), came up with a response to the deeper significance of proprioception by introducing her developmental movement patterning sequence. The Basic Neurological Patterns as presented through Cohen's Body-Mind Centering principles captures the humanistic, if not philosophical, drive behind development, growth, the self and too, proprioception.

In the universe of the spinal animal

The terms, Yield, Push, Reach and Pull, are the four basic qualities Bonnie Bainbridge Cohen has assigned to the progression of human movement development.^{xxi} They are the foundation stones for "depth sensibility" or the "vital sense," that defines and determines tone, placement and orientation. Through Yield, Push, Reach and Pull, we come to know where we are.

Proprioception is the functional dynamic of Yield, Push, Reach, and Pull, which is subsumed in all the patterns and responses that exist as a long-evolved technology for survival. Earlier patterns provide a solid base for later ones and, once established, are subsumed into higher levels of movement ability and increasingly complex physical and mental tasks.^{xxii}

If we return to the question of the possibility of the mind and the body joining somewhere, it would be somewhere found in Olson's words:

...the body of us as object which spontaneously or of its own order produces experience of, 'depth' viz. SENSIBILITY WITHIN THE ORGANISM BY MOVEMENT OF ITS OWN TISSUES.^{xxiii}

What propels us is a fundamental desire to move and also a fundamental desire to know. After all, it is from the sheer act of moving that the baby find ways to interact with people and with objects in space. This is learning at its very base. Therefore, what we think and perceive is tied up with the history of our body's movement-sense (sensation) and our body's body-feeling (cenesthesia). And it begins with proprioception. If the beginning begins with proprioception then are no disciplines to cross since, in the beginning, there is no distinction between self and world, until proprioception is put to work.

Movement knowledge, then, has to have a body-mind function as it facilitates both re-patterning at the motoric level and re-collecting at the level of the psyche. When people are touched, they feel something; when they feel something, they are moved. When they move, they remember. Therefore, the proprioceptive purpose of movement is, like psychoanalysis, a hermeneutic—it carries a message and leads the follower, be it even an infant, along the path of interpretation. *To move is to know thyself*. To move is to know thyself in the present and the past.

Olson's brilliant point in one of his many versions of "The Place, & The Thing, & The Act of the Action," is that the body (our physiology) has to look at itself without stopping.

...to make action like a pond with a clear frozen surface, look down into

it—without freezing it at all!! It has extreme value to do.^{xxiv}

Olson calls it the Vector Experience (dimension, density, complexity), and he writes:

...one knows something one can't know without so disposing oneself to one's self: one acquires the outward experience inside...^{xxv}

The acquisition of this knowing is housed in what Reil would identify as the cenesthetic domain, and too, Sherrington, or even Freud. Charles Olson's mission, like his forebears, was to "expose the machinery" (as Brecht would have it) and, at the same time, use it to build the house, with all its contents and placement.

We might return here to the terms exteroception, interoception, and proprioception—the magnificent sensing apparati of the body for its outside, its inside, and *the place*. Proprioception puts us IN IT and it gets us THERE. It is the approach and the arrival, or better yet, it propels us so that we may own the meaning of existence as we dance from one synapse to the next to find ourselves again and again inside, not only our bodies, but also the universe.

References:

-
- ⁱ Olson, Charles. **The Maximus Poems**. Ed. George Butterick. Berkeley: University of California Press, 1983.
- ⁱⁱ Olson, Charles, **Proprioception**. San Francisco: Four Seasons Foundation, 1965.
- ⁱⁱⁱ Olson, Charles, **The Maximus Poems**. Ed. George Butterick. Berkeley: University of California Press, 1983.
- ^{iv} Olson Archives, Dodd Center, University of Connecticut, Storrs, Ct.
- ^v Olson Archive. **The Body is a House**. Essay, unpublished, Storrs Archives, 1955, p.2.
- ^{vi} Starobinski, Jean. The Natural and Literary History of Bodily Sensation. In **Fragments for the History of the Human Body, Part Two**. Edited by Michel Feher with Ramona Naddaff and Nadia Tazi. New York, N.Y.: Zone, 1989, p. 355.
- ^{vii} **The Modern Home Physician, A New Encyclopedia of Medical Knowledge**. New York, N.Y.: WM. H. Wise & Company, p. 92.
- ^{viii} Starobinski, op.cit., 355.
- ^{ix} Ibid., 355.
- ^x Bastian, Henri. **The Brain as an Organ of Mind** (1880).
- ^{xi} Ibid., 356.
- ^{xii} Ibid., 364.
- ^{xiii} Sherrington, Charles. **The Integrative Action of the Nervous System**. Lecture VII: Reflexes as Adapter Responses. Oxford, England: Oxford University Press, 1906, p. 235.
- ^{xiv} Morgan, Kate. Carrying the Message (1993). In **Exploring Body-Mind Centering: An Anthology of Experience and Method**. Berkeley, Ca.: North Atlantic Press, 2011.
- ^{xv} Marek, Patricia A. **Laban Movement Analysis as a Tool for Psychological Assessment**. Unpublished Laban Movement Analysis Certification Project, Seattle, 1987.
- ^{xvi} Gesell, Arnold. **An Atlas of Infant Behavior**. New Haven, N.J.: Yale University Press, 1934, 1945.
- ^{xvii} Winicott, D.W. The Newborn and His Mother. In **Babies and Mothers**. Beverly, Ma.: Addison-Wesley, 1987. Originally published 1964, p.19.
- ^{xviii} Cohen, Bonnie Bainbridge. **Sensing, Feeling and Action**. Northampton, Ma.: Contact Quarterly Editions, 1989.

^{xix} Heaney, Eileen. **The Development of Infant Movement Behavior**. Masters Thesis. New York, Bank Street College of Education, March 1991, p. 19.

^{xx} Olson, Charles. **Proprioception**. San Francisco: Four Seasons Foundation, 1965, p. 3.

^{xxi} Originally presented in 1991 at the Body-Mind Centering Teacher Training, Amherst, Ma.

^{xxii} Cohen, Bonnie Bainbridge, Op. Cit. “**Perceiving in Action**” essay.

^{xxiii} Olson, Op. Cit., 4.

^{xxiv} Olson, Charles. **The Place, & The Thing, & The Act of the Action**. Unpublished excerpt from *A Special View of History*. Berkeley, Ca.: Oyez, 1970.

^{xxv} Ibid.

A DANÇA E O TECIDO ACROBÁTICO: POSSIBILIDADES DE EXISTÊNCIAS E NOVAS VISIBILIDADES

Aline Teixeira Amado¹

RESUMO: A partir da imbricação de duas linguagens artísticas, a dança e o tecido acrobático, próprio do universo circense, constrói-se um entendimento contemporâneo de corpo, revelando possibilidades sobre a experiência, visibilizando outros modos de olhar e fazer, sobretudo na prática pedagógica – ponto de partida da pesquisa. Este artigo tem como principal objetivo apresentar o relato de uma experiência teórico-pedagógica desenvolvida nessa direção. Para tanto, adota-se a perspectiva descritivo-reflexiva, fundamentada em dois procedimentos metodológicos: a pesquisa bibliográfica, a partir de teóricas que referenciam a proposta relatada (BRITO, 2008; BITTENCOURT, 2012; SCHWAB, 2016; TRIDAPALLI, 2011); e a coleta de dados, a partir da investigação em campo, com enfoque nos relatos dos estudantes envolvidos no processo. Elabora-se aqui uma compreensão de simultaneidade das relações que o corpo estabelece entre a dança e o tecido, que agem por contaminação, sem hierarquias nem homogeneizações, discorrendo sobre a singularidade de cada corpo assim como sua complexidade nos modos de solucionar seu movimento.

PALAVRAS-CHAVE: Dança. Tecido Acrobático. Modos Investigativos em Dança, Corpo.

DANCE AND ACROBATIC TISSUE: POSSIBILITIES OF EXISTENCE AND NEW VISIBILITIES

ABSTRACT: From the imbrication of two artistic languages, Dance and the Acrobatic Tissue proper for the circus universe, we construct a contemporary understanding of body, revealing possibilities about an experience, giving visibility to other ways of *to see* and *to do*, especially in pedagogical practice – basis of the research. This paper intends to report a theoretical-pedagogical experience developed in this direction. Therefore, it assumes the descriptive-reflective perspective, based on two methodological procedures: i) bibliographical research, based on authors who refer to the reported proposal (BRITO, 2008; BITTEN-COURT, 2012; SCHWAB, 2016; TRIDAPALLI, 2011); and ii) data collection, based on field research, focusing on the reports of the students involved in the process. This article understands simultaneities in the relationships that the body establishes between the dance and the Acrobatic Tissue, that act by contamination, without hierarchies or homogenizations, discussing the singularity of each body as well as its complexity in the ways of solving its movement.

KEYWORDS: Acrobatic Tissue. Dance. Investigative Modes in Dance. Body.

178

¹ Mestre em Dança pelo Programa de Pós-graduação da UFBA – Universidade Federal da Bahia. E-mail: amado.aline@gmail.com

INTRODUÇÃO

Neste artigo, dança e tecido acrobático serão abordados conjuntamente, na tentativa de trazer uma possibilidade de existência – tanto no entendimento de corpo quanto para sinalizar relações, discursos e proposições que emergem da conexão entre essas duas linguagens e sua relação com esse modo de ver o corpo, pouco acessado no universo circense.

Sabe-se que o diálogo entre circo e dança é pouco explorado, seja em espetáculos circenses, em debates no campo da dança ou do circo, ou ainda em abordagens pedagógicas nos diversos espaços em que se efetuam a atividade do tecido acrobático. É evidente a carência de publicações/pesquisas na área do circo sobre dança e tecido, sobretudo abordagens que ampliem o estudo para além do campo de desempenho técnico. Parte significativa dos estudos acerca do tecido acrobático expõe o conteúdo, mostrando o desempenho físico da atividade e seus benefícios, discorrendo sobre perimetria, coordenação motora específica, resistência de força isométrica e dinâmica, potência de membros superiores e inferiores, flexibilidade (JESUS et al., 2012). Alguns estudos abordam ainda o praticante como atleta (SUGAWARA, 2014) de circo, ou relacionam prática com a educação e atividade física (SANTOS et al., 2012).

Quanto aos livros, é comum a recorrência ao formato *manual* (SUGAWARA, 2014; JESUS et al., 2012), a partir do qual se demonstra, por meio de imagens, num passo-a-passo, a técnica dos aparelhos circenses, de modo a mostrá-la detalhadamente, constituindo um memorial dos chamados *truques* (posturas corporais). Esse tipo de trabalho apresenta ao praticante um modelo a ser seguido na postura corporal, numa lógica de reprodução mediante imitação da postura. Desse modo, prevalecem sobre a técnica da acrobacia aérea em tecido publicações que priorizam o lugar do desempenho técnico corporal, focando as posturas corporais e a preparação física do corpo.

Este artigo é fruto de uma experiência artística, pedagógica, acadêmica e científica, que reúne desafios epistemológicos e metodológicos compostos e estudados em processo de ensino-aprendizagem; advém ainda da pesquisa de Mestrado Acadêmico concluída em agosto de 2017, pelo Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia (PPGDANCA/UFBA). As relações aqui discutidas têm sido

testadas e experimentadas num trabalho pedagógico, em curso desde 2011, realizado no Centro Cultural Bispo e no Centro Cultural Fusion, ambos situados no Pelourinho, Centro Histórico da cidade de Salvador-BA. As aulas são permanentes e se deu/dão de forma independente nas duas instituições. O grupo de alunas/alunos se caracteriza por um perfil multifacetado, com sujeitos oriundos de diversas áreas de conhecimento e, em sua maioria, sem experiência com práticas corporais artísticas. As questões aqui levantadas e discutidas provêm dessas pesquisas teórico-práticas, que se remexem e reorganizam a cada escrita/ aula/estudo/corpo reflexões, sistematizações e metodologias.

O principal objetivo deste artigo é dar visibilidade a uma experiência teórico-pedagógica desenvolvida no âmbito da pesquisa para o Mestrado em Dança, procedendo ao reexame crítico de algumas concepções acerca de entendimentos sobre corpo e sua relação com o tecido acrobático e a dança. Para tanto, tem como premissa o diálogo entre corpo e essas duas linguagens artísticas, estabelecendo novos jeitos de ver, ao mesmo tempo em que cria estratégias e possibilidades no fazer.

Do ponto de vista metodológico, este relato consiste em um estudo de natureza descritivo-reflexiva, fruto de dois procedimentos fundamentais: i) a pesquisa bibliográfica, cujos resultados se expressam na seção 1, que aborda a relação entre corpo, tecido e dança na investigação do movimento; e ii) a coleta de dados, explicitada na seção 2, a partir da investigação em campo, com enfoque nos relatos dos estudantes envolvidos no processo.

O artigo convida ainda ao entendimento de uma noção de dança que vem revelando estratégias e acionando dispositivos, nesse trabalho que, imbricado com o tecido acrobático, gera conhecimentos em dança-corpo-tecido. A dança aqui tratada discorre sobre modos investigativos em dança contemporânea, no entendimento do movimento a partir de outras estratégias que não condizem com um modelo de imitação – isto é, não correspondem a passos coreografados, pautados em códigos específicos do movimento, com padrões característicos de uma técnica.

A RELAÇÃO CORPO-TECIDO-DANÇA COMO INVESTIGAÇÃO DO MOVIMENTO

Este estudo acolhe uma noção de dança que traz o corpo como gerador e gerenciador de suas lógicas de movimento, já que ele não é entendido aqui como veículo, mas componente de um sistema de trocas que organiza seu jeito de operar no mundo, sendo estimulado pela prática e pelo pensamento em dança a construir, gerar desdobramentos e discussões. Trata-se de um tipo de relação que se estabelece e faz existir na experiência, na qual o corpo move suas dificuldades e/ou facilidades, sem ter um *jeito certo* de fazer. Essa relação se dá na descoberta de novas formas ou jeitos de se mover, a partir de um direcionamento que autoriza o movimento a ser investigado, explorado ou mesmo provocado a ser feito de outros jeitos. De acordo com a instrução dada na investigação da ação, o corpo lida com uma informação nova que chega que o provoca. Interage com o sistema, na procura de compreender como se mover e/ou readaptar-se, dentro das possibilidades que são entendidas.

A dança aqui tratada não ofusca ou retira de questão os *erros*, até porque não os vê dessa forma; há incoerências, porém que dialogam com a proposta aferida na experiência. A dança apresenta possibilidades de ver as oposições, de tratar as contradições como algo a ser visto, estudado, explorado e não fantasiado ou mesmo dito como errado. Ela lança o olhar sobre os contrastes, as assimetrias, as esquisitices de cada um. Isso caminha para um outro olhar, que não se valoriza apenas o virtuosismo, as aberturas de pernas flexíveis e a destreza do movimento e que abarca a estética desejada. Ela nos lança no espaço de nos conhecermos enquanto movimento.

A dança aqui tratada potencializa os reconhecimentos, a pluralidade do corpo, os processos, as escolhas e as possibilidades na simultaneidade das relações corporais existentes. “Esse modo de fazer dança expõe um corpo onde não há discurso de interpretação no sentido de simular algo a exemplo de uma história a ser contada, de uma história que não tenha sido vivenciada no corpo” (SHWAB, 2016, p.26).

O corpo testa e produz suas hipóteses a partir das suas experiências; nele estão o lugar de ação, as vias de soluções, a compreensão do movimento, o procedimento que indica como ignição o investigar, explorando e solucionando, através de caminhos perpassados, o que deve ser reorganizado.

Nessa direção, os modos de investigação em dança, que trazem condições para gerar questionamentos, proposições e produção de conhecimento no e pelo corpo, abrem uma possibilidade de entrelaçamento com a técnica do tecido no trabalho corporal, numa criação de estratégias metodológicas, para justamente propor outros modos de encontrar soluções, redimensionar entendimentos no movimento e provocar novos padrões. “O corpo que investiga é um corpo que age, movimenta-se a partir de um exercício interrogativo, duvidando de seus modos corriqueiros de operar e que experimenta um conjunto de outras possibilidades” (TRIPADALLI, 2011, p.56).

Desse modo, o ato de investigar associa-se ao processo que não é dado, mas construído, permeando o campo das possibilidades, que dizem sobre as imprevisibilidades do processo, próprio do fazer do corpo. Isso se articula com o corpo que resolve, a seu próprio modo, como operar e elaborar seus ajustes, fazendo cruzamentos contínuos entre o ambiente² que atravessa e pelo qual é atravessado.

O corpo que investiga sua movimentação no tecido encontra entendimentos na ação, nas maneiras como o movimento se dá, de onde parte, que trajetórias faz, como se dá o percurso durante a ação, como se finda determinada posição, observando de que forma o movimento de pernas ou braços se soluciona etc., não sendo algo despropositadamente feito, nem mecanicamente realizado, como por vezes acontece nesse lugar na prática da técnica de tecido. Cria-se uma possibilidade de entendimento do movimento a partir de outras estratégias – que não apenas pela via da imitação –, engendradas pelo corpo a partir de seu próprio conjunto de informações.

O estado de questionamento do corpo é uma condição/experiência em que o corpo presta atenção no modo como ele opera, ou seja, no modo como o próprio corpo experimenta suas realidades sensório-motoras em diálogo com as possibilidades de relações estabelecidas com o ambiente. (TRIPADALLI, 2011, p. 65)

O corpo parece estar num outro estado de atenção, desperto, reconhecendo o objeto e criando conexões potentes na interação, uma vez que seu estado de atenção é requerido e sua criatividade é acionada, nas formas de negociar com as informações. É um corpo conhecedor de si; protagonista da ação.

2 Ambiente como condições disponíveis; um conjunto de possibilidades conectivas.

O corpo lida com as diferentes temporalidades, repercutindo em tempo real o seu corpo-movimento, que é dança-tecido, ao mesmo tempo em que pode modificar e transgredir padrões corporais³. Uma vez que os movimentos são estudados a partir de questionamentos e inquietações aos quais o corpo se sujeita na investigação, entende-se esse estado de ser do corpo como imprevisível – que gera, o tempo todo, possibilidades sem garantias de soluções e resultados definidos e definitivos. Assim, recombina-se e reorganizam-se acordos corporais do registro corporal já conhecido; e “a investigação constitui-se de um processo transitório entre diferentes ‘realidades’ intercomplementares: o aleatório e a regularidade, o instável e o estável, entre o código-estabilidade, sistematização e a probabilidade-incerteza” (TRIPADALLI, 2011, p. 56, grifo da autora).

É no corpo que dança – corpo que se movimenta, corpo que elabora seus acordos num fluxo de trânsito constante num determinado tempo-espço – que toda a relação corpo-tecido-dança se dá. Atenta-se, aqui, para a tamanha complexidade desse processo que, visto agora desse panorama ainda mais composto de realidades e vetores de direções múltiplas de contaminação, confere importância à discussão sobre as práticas de dança e de tecido, tanto por gerar novas produções de conhecimento acerca de uma dança quanto por ampliar o modo de ver o corpo, por vezes reduzido nas práticas de tecido e da dança, num olhar determinista e homogeneizador.

O corpo que trabalha no estudo do movimento por esse viés articula estratégias diferentes no tecido, gera conhecimento sobre si; o que inclui um modo que cria outras e novas condições, diferentes daquelas pensadas fora dessa perspectiva (que não incluem esse modo de ver e trabalhar o corpo):

É nessa experiência que o corpo se move em condições de possibilidades. No exercício intuitivo e especulativo, o movimento permite a experiência do, embora sempre incompleto, entendimento de suas possibilidades e limites, ou seja, no entendimento de sua lógica, de funcionamento e das possíveis relações com o ambiente, enquanto produz dança. (TRIPADALLI, 2011, p.65)

3 Padrões corporais são aqui entendidos como sistemas informacionais com estrutura e funções próprias; uma estabilidade ocasionada pela repetição de seus códigos e eficiência dos seus acordos (BITTENCOURT, 2012).

A experiência de relação que aí se estabelece diz respeito às informações que advêm de cada um, solucionando de forma singular os seus efeitos, ao mesmo tempo em que se reconhece que sempre há o que provocar, o que conhecer, sendo o trabalho de investigação um contínuo processo, sem findar-se em si mesmo. Tal concepção se contrapõe ao pensamento de que existe um repertório de posições corporais no tecido, e que, uma vez tendo aprendido esse repertório, já não se tem mais o que executar/trabalhar. Utilizar estratégias investigativas de movimento numa ação metodológica de um trabalho técnico de tecido é entender que esse processo pode sempre provocar outros movimentos e, logo, não se finda. Há sempre algo a se descobrir, pois o corpo é um contínuo fluxo de transformações e suas restrições dão encaminhamento a outras possibilidades.

Além da sua própria configuração, também aquilo que um corpo configura (uma dança, por exemplo) expressa sínteses circunstanciais da negociação adaptativa entre as restrições impostas por cada estrutura envolvida no seu processo interativo com o mundo. (BRITTO, 2008, p.29)

Nesse modo de abordagem, também se excluem as ideias de *certo* e *errado*, como se um praticante no tecido descobrisse um determinado jeito de fazer uma chave de pé que fosse *errado*, por ser diferente do modelo que uma professora ensinou; ou ainda descobrisse que, para estar com os pés soltos, o acionamento que ele prefere se dá a partir da coluna vertebral e não do abdômen inferior, como lhe haviam avisado. Há jeitos de fazer que demonstram certas incoerências, mas que não precisam excluir os modos como cada corpo encontrou seu modo de executar o movimento. Dessa forma,

Na investigação em dança, o jogo entre perguntas e respostas se afasta do binômio 'certo e errado', verdadeiro ou falso, e cede lugar à relação de 'mais coerente e menos coerente'. Na experiência investigativa, o corpo elabora suas soluções a partir de um exercício de coerências, ou seja, um exercício que emerge no processo de experimentação, quando o corpo desenvolve a lógica relacional entre as informações organizadas como soluções provisórias. Tal coerência refere-se ao modo e intensidade que a conexão entre essas informações ocorre. (TRIPADALLI, 2011, p.83, grifos da autora)

Nesse processo, a construção de conhecimento ocorre à medida que se estuda o movimento no tecido, e isso vai reestruturando os limites do corpo a cada momento. Tal experiência elabora seu próprio modo de fazer, encontrando suas próprias estratégias compositivas de movimento, fazendo conhecer possibilidades da sua própria dança, que já é corpo.

Quando se relacionam tecido-corpo-dança, revelam-se corpos construindo seu próprio modo de se mover em suspensão, num espaço aéreo, a partir de um repertório já conhecido de movimentos, mas redimensionados, remexidos, redescobertos. Agregam-se outras representações corporais, configurações, posições que enriquecem a imagem visual para quem as vê, e amplia-se o repertório de possibilidades para aquele corpo que as vivencia. Observa-se na imbricação com os modos investigativos de dança que os corpos não estancam em formas prontas e acabadas, nem modelos generalizantes ou homogeneizantes.

Não interessam as categorias impostas ao movimento, como, por exemplo, *isso é dança e isto não é*, ou ainda *isso é proveniente do movimento de tecido acrobático, e isto não é*; pensa-se num contexto de coimplicações, em que “a dança se constrói numa zona de transitividade e tem como objetivo efetuar conexões que possam mobilizar experiências, reorganizá-las e assim sustentar a produção de novos sentidos” (SHWAB, 2016, p.56).

O modelo de dança pautada em coreografias de passos e formas estabelecidas em sequencias é visto nas práticas circenses quando se tem o interesse de dialogar com tal linguagem e, por isso, apresenta-se aqui outra possibilidade de se fazer ver outra forma de dialogar com a dança, discutindo e trabalhando concomitantemente ao que já existe no universo circense.

Não se pretende aqui dispor de um modo de fazer dança em detrimento de outro. Na relação que imbrica corpo, dança e tecido, observa-se como o corpo se comporta e, logo, potencializa-se o que já é próprio desse sistema, além de auxiliar na prática do aluno/a vendo-o como potente criador de suas próprias lógicas.

Esclarece-se que essa relação corpo-dança-tecido se dá em índices de contaminação, em diferentes graus de complexidade. Essa contaminação ocorre sem ter como mensurar o quanto de informação chegou, o quanto se trocou etc., uma vez que não se trata de uma transmissão calculável ou de uma via só, no corpo.

Inteiramente diferente da noção de transferência de características, contida na ideia de influência, a ideia de contaminação contém um sentido não diretivo nem autoral, mas constante e inevitável: refere-se ao caráter residual da interatividade processada entre os múltiplos agentes. Um relacionamento gerador de efeitos não-planejados que se propagam ao longo do tempo. (BRITTO, 2008, p.30)

Nessa direção, acrescenta-se a ideia de como essas linguagens chegam e negociam com o corpo. A dança amplia entendimentos e não será por causa dela que as soluções se darão; antes, elas provêm da ação de diversos fatores que agem contaminando e correlacionando os fatos, além do próprio corpo que está afetando e sendo afetado – sua disponibilidade é fator imprescindível no processo. Prontamente, “[...] não há como referir-se a causas nítidas nem tampouco proporcionais, pois trata-se de fatores múltiplos atuando simultaneamente e regidos por uma hierarquia particular a cada situação” (BRITTO, 2008, p.51).

Acredita-se aqui na ideia de que uma ocorrência não se dá por outra ocorrência, mas está intercambiada numa rede de contaminações que incluem correlações acontecendo a todo momento, nesse caso, tanto no corpo como nas relações que ele estabelece com a prática de tecido-dança. A dança é um dos índices que compõem o processo, assim como o corpo, bem como sua disponibilidade, experiências e informações trocadas, que o atualizam a cada instante, em estados sempre provisórios a cada informação que chega e na negociação com as demais já existentes.

O senso comum mobiliza a ideia de que é possível achar um ponto zero da ação, como se fosse possível voltar no tempo e rastrear cada índice numa ideia linear do acontecimento. Porém, tais relações “[...] configuram processos contínuos e difusos” (BRITTO, 2008, p.52) que não estão atrelados à ideia de somatória de trajetórias, mas à interatividade de comportamentos, um modelo que se constrói nas correlações do conjunto, na ação. Nesse modo de o corpo operar, contínuo e transitório, correlacionam-se informações entremeadas, sem a noção de causalidades nem garantias – o corpo não é

previsível (BITTENCOURT, 2012). Não há como prever ou obter respostas nítidas, muito menos exatas, sobre o resultado de uma aula antes desta acontecer; não é possível antever como se dará o funcionamento dos corpos ao dialogarem momentaneamente com alguma abordagem proposta, entre outros caminhos de possibilidades que não são previsíveis. O corpo opera num sistema aberto que lhe dá possibilidades, e não certezas: “[...] não é possível prever qual regime de funcionamento será adotado pelo sistema, dentre os possíveis abertos pela perturbação sofrida, pois são as próprias flutuações⁴ que definem tal escolha” (BRITTO, 2008, p.48).

Por conta desse modo de ver, assegura-se que a dança, abre a possibilidade de ampliar as soluções investigadas via corpo, possibilitando acessos, a partir dos quais cada corpo criará suas próprias soluções, sem que haja respostas e/ou garantias, sem ter como assegurar o que se deseja nem mesmo impor modelos a se imitar. Sugere-se que, nesse processo, o modo de ver seja permeado pelo campo das possibilidades, na forma de proposição de ideias e não pela construção de fórmulas e/ou métodos hegemônicos ou de manuais. O processo é aberto e construído durante a ação, assim como também o são suas soluções.

A vida de todo organismo é movimento. O corpo, como tudo que é vivo, se transforma pelo movimento. Enuncia em imagens⁵ seu caráter peculiar de existir em permanente fazer, ou seja, de estar sempre mudando. Assim, as imagens no corpo surgem como resultados provisórios em um determinado espaço-tempo. Dessa maneira, decorrem de procedimentos traduzidos em estados temporais sucessivos; um processo de transcurso irreversível, que se encontra implicado na própria sobrevivência do corpo. (BITTENCOURT, 2012, p.52)

Com isso, a lógica de construção de corpo concebe-o em estado contínuo de atualização e provisoriedade, fugindo das generalizações homogeneizantes, as quais o associam a modelos prontos a serem seguidos e/ou encontram explicações segundo as

4 Tal termo está ligado à instabilidade, que se relaciona ao sistema que é afetado por forças externas e também pela sua própria atividade, pois se encontra longe do equilíbrio.

5 Imagens como acontecimentos em fluxo, como proposições do corpo. A imagem não será objeto de estudo neste artigo. Para uma reflexão sobre o tema, ver: “Imagens como acontecimentos: dispositivos do corpo, dispositivos da dança” (BITTENCOURT, 2012).

quais os corpos responderiam da mesma forma, em condições iguais. O modo como o corpo soluciona o conjunto das informações que lhe chegam e são colocadas em cruzamentos é singular e se constrói na experiência; é ela que o torna particular (BITTENCOURT, 2012).

A PRÁTICA PEDAGÓGICA: POSSIBILIDADES DE EXISTÊNCIA NO DEVIR CORPORAL

Modos investigativos em dança são acolhidos neste estudo por ter sido esse o lugar em que, primeiramente, enquanto aluna, descobri a técnica de tecido. Nesse contexto, as aulas se davam em dois momentos – o primeiro era um aquecimento corporal que trazia dinâmicas de investigação e exploração do movimento; o segundo momento acontecia já no aparelho aéreo tecido e, de algum modo, dialogava com a proposta do aquecimento. Dessa forma, tempos depois, enquanto professora da técnica de tecido, escolhi também agregar ao ensino-aprendizagem práticas investigativas em dança, justo por ter vivenciado as diferenças e conexões ao se agregarem as propostas provocativas de se gerenciar o movimento.

Conforme já registrado, este artigo mobiliza, a um só tempo, questões da minha pesquisa do Mestrado em Dança e inclui aspectos relativos a um trabalho pedagógico desenvolvido desde 2011, em dois centros culturais situados no Pelourinho, Centro Histórico de Salvador-BA. Tal trabalho, que se desenvolveu em aulas ministradas no Centro Cultural Bispo (2011-2015) e, atualmente, se realiza no Centro Cultural Fusion (2015 – presente), configura-se como uma ação metodológica para o trabalho técnico de tecido.

Nessa perspectiva, venho observando o diálogo que existe entre essas práticas, ao mesmo tempo em que vejo a eficácia no jeito como o corpo tende a procurar, propor, negociar e se resolver, ao incluir no seu campo de relações essa perspectiva da dança.

Algumas práticas, explicitadas na dissertação e articuladas às teorias propostas pelo estudo evidenciam aspectos da relação dança-tecido e pontuam o que muda ao imbricar esse modo de trabalhar. Pontuo aqui os parâmetros que usei para conduzir as práticas:

PRÁTICA I - REMEXENDO NOS MODOS DE SUBIR:

- Compreender a dinâmica de apoios no chão, qual parte do corpo está em contato com a superfície e o que isso provoca/reverbera corporalmente;
- Aproximar partes do corpo incomuns/inabituais, por exemplo, joelho e orelha, ombro e quadril etc., encontrando novas feições corporais;
- Buscar uma assimetria do movimento corporal, observando as formas corporais que advêm dessa relação;
- Perceber o peso do próprio corpo, ao observar maneiras de se mover, em deslocamentos, no tempo-espço.

PRÁTICA II - REDIMENSIONANDO OS MOVIMENTOS

- Uma sequência composta por sete gestos (feitos em sala de aula) iria ser investigada em duplas, dentro de movimentações maiores e menores, diante do que se tinha como elaboração/sequência inicial, o que chamamos de dimensões *micro* e *macro*.

189

PRÁTICA III – RECONFIGURAÇÕES CORPORAIS

- Modificar a orientação e os apoios que o corpo se coloca constantemente no seu deslocar do cotidiano em bipedia.

PRÁTICA IV – APROXIMAÇÕES, OPOSIÇÕES E DIREÇÕES

- Acionar princípio de *percepção* e *direção* do movimento, ao se acionar a parte do corpo tocada.

Com isso, no decorrer das diferentes propostas conduzidas de modo a contemplar o corpo como um sistema aberto, em trânsito e gerador de suas estratégias, a aula decorria no seu percurso imprevisível, expondo as soluções que cada um encontrava, mostrando variáveis de representações corporais diferentes dos códigos já estabelecidos da técnica de tecido e também articulando novos conhecimentos que produzem desafios metodológicos/didáticos.

A eficácia nos acordos encontrados se deixa ver nos relatos produzidos pelos diversos sujeitos implicados neste trabalho, conforme se verifica a seguir

Em diversas situações no tecido, sempre a gente se atenta às maneiras ditas corretas para fazer uma postura. Caso não ocorra como o esperado, o desespero já vem à tona, como se não tivesse outra maneira de sair. Hoje percebi que não só existem outras formas de lidar com o erro, mas também entendi que poderia improvisar e trazer outras movimentações, criando em cima daquilo. (RELATO 1 - ALUNA A)

É impressionante como a gente se liga em outras formas de fazer o movimento, coisa que a gente nunca imaginaria. Realmente sempre fazemos a subida da mesma forma e hoje vi que pode ser diferente. Até ver as colegas fazendo, já muda a nossa concepção. (RELATO 2 - ALUNA B)

Foi desafiador sair do automático, na tentativa de aprender coisas novas e encontrar outros caminhos. Parece que a gente as vezes faz tudo mecânico, não para ver o que está fazendo. Hoje eu me vi tendo que olhar para mim, parar, perceber que que estou movendo. (RELATO 3 - ALUNA C)

Não tinha ainda conseguido fazer a enrolada das pernas e ficava tentando insistentemente enrolar com os pés e não entendia o que tinha de errado. Hoje percebi que o movimento parte das pernas e que tem que ser maior. Quando consegui, meu corpo parecia que tinha descoberto algo que eu não estava acessando antes e nem sabia que existia. Como estava fazendo esse movimento maior quando a gente estava no chão, fui fazer no tecido e deu certo. (RELATO 4 - ALUNA D)

Assim, na tentativa de fazer com que os corpos atestassem novos acordos, encontraram-se novas representações corporais, jeitos de subir e se movimentar, de articular trajetórias de posturas corporais distantes da mesmice e da regularidade que existia na informação corporal, se alcança um entendimento e novas perspectivas, vista na experimentação, nos deslocamentos, nas mudanças e saídas de repetições de informações corporais.

Assim, foram pensados novos jeitos de se descobrir como tirar os pés do tecido e enrolá-los, contornando círculos maiores, ou mãos que soltam do tecido, investigam um novo modo de enrolá-lo, segurá-lo ou ainda de alcançá-lo entre os joelhos.

Diante da nova informação, os corpos tentam compreender novos modos de se posicionar sem as mãos no tecido; formas de segurar, descer pernas, enrolar braços, acionar outras musculaturas, à medida que se abrem ou fecham as pernas, ou mesmo quando se aproximam partes do corpo em uma escala maior ou menor do tamanho que ocupam no espaço.

É importante registrar que uma parte dos estudantes estranha ou mesmo encontra dificuldade para elaborar algo a partir do próprio movimento, na construção do seu modo de fazer, já que muitos estão acostumados a instruções de códigos/posturas a

serem imitados. Essa é uma das questões que frequentemente aparecem em sala de aula, numa proposta que inclui os modos investigativos em dança – a dificuldade ou dúvida de alguns corpos em propor.

As pessoas que passaram por essas aulas durante um tempo considerado suficiente e interessante para a observação deste estudo comunicam essas informações de dança-tecido-corpo na composição dos seus corpos, fazendo delas uma prática.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Trazer propostas investigativas de dança no primeiro dia de aula é algo diferente, e é possível lembrar como os/as estudantes se comportavam na primeira vez em que se trouxe algo relacionado a isso – os corpos atestavam estranheza. Muitas vezes, não acompanham as relações/conduções corporais trazidas na construção para a aula, ficavam embaraçados ou intimidados em relação ao que fazer. Depois de um tempo acessando essas práticas com dança, os/as estudantes passam a demonstrar certa familiaridade, deixam-se mover desse lugar de total estranheza para um espaço onde são permanentemente instigados ao estudo corporal sob a lógica da investigação – afinal, o conjunto de informações já faz parte da sua composição e, de alguma forma, essa relação se estabelece na comunicação, tornando-se visível no comportamento.

Quando, junto ao seu tecido, o corpo comunica toda essa surpresa, lá em cima, ele corrobora o entendimento de que é na ação que tudo acontece; o corpo compõe seu jeito de se movimentar e isso o faz ser singular. Não se pode ser igual ao outro. Não se é igual em nenhum momento. O trânsito, próprio dos cruzamentos que o corpo atravessa e pelos quais é atravessado, incorpora-se ao movimento: ser corpo é estar na experiência, promovendo e sendo seus próprios acordos e ajustes.

O corpo que se relaciona com seu tecido – que move elaborações sobre o estar no espaço aéreo; que dança encontrando seus modos de se movimentar, numa tentativa constante de se manter em posição; que aciona vetores de direção potentes – engaja-se na ação de estar nesse *dever* e comunica aquilo que está no seu campo de correlações.

A partir da experiência que emerge desse engajamento, o corpo constrói novas propriedades, que são decisivas na compreensão de mundo, no seu modo de agir e ser. Não se sabe o que vai acontecer, mas se trabalha no enquanto da ação, e isso parece ser o suficiente para compreender que a relação que se cria é acontecida no corpo – materialização de estados de contínuas mudanças e processos adaptativos.

REFERÊNCIAS

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

BRITTO, Fabiana Dultra. **Corpo e ambiente**: Codeterminações em processo. Salvador: FAUFBA; EDUFBA, 2008, p.11-16.

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

DESIDERIO, A. **Corpos Suspensos** – o tecido circense como possibilidade para a educação física escolar. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação). Faculdade de Educação Física, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.

JESUS, E. et al. Proposta de avaliação física para praticantes de tecido acrobático. **Revista Brasileira de Prescrição e Fisiologia do Exercício**, São Paulo, v.6, n.31, p.65-69. jan/fev. 2012.

SANTOS, C. et al. **A linguagem corporal circense**: interfaces com a educação e a atividade física. São Paulo: Phorte Editora, 2012.

SCHWAB, Isabela. **A experiência como discurso do corpo**: a dança tecendo caminhos. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Dança (PPGDança-UFBA), Salvador, 2016.

SUGAWARA, Carlos. **Técnicas Circenses Aéreas**: corda lisa e tecidos. São Paulo: Phorte Editora, 2014.

TRIDAPALLI, Gládis. **Criação compartilhada na tessitura do trabalho 'De maçãs e cigarros'**. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Dança (PPGDança-UFBA), Salvador, 2011.

WALLON, Emmanuel. **O circo no risco da arte**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

AS MULHERES DANÇAM EM MIM: UMA EXPERIÊNCIA EM BUTÔ

Débora Cristina Ribeiro¹
Alvaro Bittencourt²

RESUMO: O presente artigo trata-se da descrição e reflexão sobre o processo prático de elaboração da performance em butô “As mulheres dançam em mim”, que investigou questões da opressão do gênero feminino. Através da reflexão desta prática criativa, organizei uma metodologia focada em cinco elementos que foram significativos para abordar essa construção artística: corpo, espaço, sonoridade, figurino e objeto. Esses elementos foram fundamentais no processo e colaboraram com a elaboração do meu corpo mais afinado com o trabalho em butô e gênero. Utilizo como referência a pesquisa desenvolvida por Christine Greiner para uma conceituação e história do butô, e também Ana Colla, como referência do trabalho prático.

PALAVRAS-CHAVE: Butô. Processo de ensaio. Gênero.

THE WOMEN DANCE INSIDE MYSELF: A BUTOH EXPERIENCE

ABSTRACT: This article describes and analyzes the process of elaborating the butoh performance entitled “Women dance inside myself”, which investigated women oppression. By means of the analysis of this creative practice, I organized a methodology focused on five elements that were significant for approaching this artistic construction: body, space, sound, costume and object. These elements were basic in the process and collaborated with my body to perform more aligned with butoh’s aesthetic and to approach the theme. I used the research of Christine Greiner as a reference for a conceptualization and history of butoh, as well as Ana Colla as a reference for the practical work.

KEYWORDS: Butô. Rehearsal process. Genre.

1 Graduada em Licenciatura em Teatro pela Universidade Estadual do Paraná. E-mail: ribeiro_debora@outlook.com

2 Mestre em Performance Teatral pela Monash University - Austrália, professor do Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Estadual do Paraná. E-mail: alvaroslevis@gmail.com

Dance como uma flor que não pede licença para nascer.

Kazuo Ohno³

O que é o *butô*? Uma maneira de dançar ou uma filosofia de vida? Dança, performance ou teatro? Dança moderna ou contemporânea? Segundo Fischer (2013, p. 52) o *butô* não é uma manifestação original e pura, mas sim um movimento que está em constante processo de construção. Essa perspectiva de vislumbrar o *butô* como algo que está num constante acontecer é muito intrigante, pois se torna um caminho que exige continuidade e aprofundamento na pesquisa prática. De acordo com esse ponto de vista, as possibilidades criativas são potencializadas, porque as limitações das classificações são deixadas de lado, o corpo e o pensamento se expandem, então, em uma “livre expressão”.

Para Greiner, o *butô* é estudado “como um modo de perceber e mapear estados de ser vivo. É uma elaboração da consciência, entendida como uma rede de informações, organizada pelos efeitos da nossa herança cultural” (1998, p. 3). Esse mapeamento dos estados de ser vivo perpassa pelas questões que alguns pesquisadores colocam sobre o *butô* ser considerado uma dança inconsciente, sem formas e sem regras. Como afirma Greiner:

Quando *butô* aparece nesse contexto, é justamente por conta da sua suposta busca à não-razão. O discurso é o mesmo de sempre: dança inconsciente, sem código, sem forma, como se estes fossem sinônimos para a liberdade (GREINER, 1998, p. 17).

Portanto, a investigação e o resultado andam juntos, porque o *butô* pode ser considerado a investigação da vida em si e como ela se manifesta no corpo. Refletir sobre esses caminhos é uma tarefa que exige do artista-pesquisador uma constante prática e reflexão.

O *butô*, assim como qualquer manifestação artística, surge a partir de um determinado contexto histórico-social. O *ankoku butô* não teria momento mais propício para aparecer do que o vivido pelo Japão na virada do século XX.

3 Citado por Maura Baiocchi (1995, p. 21).

Entre os anos 1868 a 1912, o governo provisório do Japão decidiu realizar uma reforma interna que buscava uma ampla modernização no país (GREINER, 1998, p. 7). Para isso era necessário que o Japão “abrisse as portas” para o Ocidente, para as tecnologias e cultura ocidental. O que ocorreu a partir disso foi uma mudança cultural expressiva no país. O povo japonês teve, pela primeira vez em larga escala, contato com outra forma de ver o mundo, a sociedade, as relações e o próprio corpo.

Entre grandes e pequenas imposições, toda uma geração cresceu sentindo-se inferior quando confrontada com culturas ocidentais. Mas o que poderia ser uma grande revolta, transformou-se em angústia e foi, em parte, absorvida pela arte (GREINER, 1998, p. 7).

Devido a essa mudança sofrida pelo povo japonês, a nova geração foi se tornando mais ocidentalizada e o capitalismo se desenvolveu mais rapidamente no país, afetando, assim, a maneira de viver dos japoneses, e também causando um estranhamento por parte da sociedade japonesa, pois se tratava de uma transformação cultural intensa. No entanto, essas mudanças culturais vieram com uma máscara de modernização social.

Mas, de qualquer forma, no Japão, como na maioria dos outros países, americanização era, mais uma vez, sinônimo de modernização. Tornava-se cada vez mais difícil escapar ao “modelo americano”. Para citar apenas um exemplo, grandes condomínios (*danchi*) começaram a conviver com as antigas vilas, recheadas de pequenas casas tradicionais (GREINER, 1998, p. 10).

Durante todo esse conflito na sociedade japonesa, ocorreu a Segunda Guerra e os ataques às cidades de Hiroshima e Nagasaki, deixando o Japão devastado e instável. Era a primeira vez que uma guerra contava com armas tão devastadoras, que causavam mortes massivas. Essa tragédia causou um impacto profundo à população japonesa, o que acabou reforçando uma crise no sujeito japonês. Surgiram diversos questionamentos sobre retornar a tradição e negar a “modernização”. Foi nesse contexto que o *butô* apareceu pela primeira vez “numa época atormentada entre a obsessão pelo progresso – como uma revanche em relação à desfeita da guerra – e a vontade de voltar ao nostálgico Japão de antes da invasão ocidental [...]” (BAIOCCHI, 1995, p.11).

Essa manifestação artística, conhecida inicialmente como *ankoku butô*, quebrou com as ideias já preconcebidas do povo japonês.

No entanto, pensando em dança e no pós-guerra, período em que é instaurado o *butô* no Japão, parece que o *ankoku butô* surge justamente assim: como uma resposta a esses discursos pré-fabricados. Uma resposta bastante diferente do estilo japonês conhecido, até então, através de outras manifestações artísticas. A polidez asséptica e bem comportada é revirada pelo avesso (GREINER, 1998, p.16).

Observar esses períodos históricos é fundamental para entendermos que a história e o contexto social influencia diretamente as manifestações artísticas, pois a arte permite ao ser humano a expressão de suas emoções e ideias, que refletem uma determinada construção social, um sujeito moldado pelo seu tempo e pela sua realidade.

Sem um lugar para atracar, parecia ter sido apenas enganosamente contaminado pela história. As inúmeras referências às bombas nucleares, ao clima performático do começo, à exploração do homossexualismo, tudo isso estava no *butô*, mas não era só isso (GREINER, 1998, p. 30).

O *butô* começou a ganhar certa popularidade no Japão na década de 60, suas performances “aconteciam, quase sempre, em Tóquio. O clima marginal, ligado à boemia, ao espírito de revolta, combinava com a cidade” (GREINER, 1998, p. 24). Sendo, nessa época, mais conhecido através das performances de Tatsumi Hijikata. Esse mestre acreditava no *butô* como uma filosofia de vida, e devido a isso, para seu autoconhecimento e para o melhor desenvolvimento de sua dança, passava por alguns períodos de introspecção, fazendo dietas. Hijikata ficou durante muitos anos em silêncio e, durante esse período, pesquisou a dança através do feminino.

Yoko Ashikawa foi a principal discípula de Hijikata, e coreografada por ele, foi uma das primeiras *butôístas* a se apresentarem no Ocidente, após isso, na década de 80, Kazuo Ohno, um dos primeiros *butôístas* e discípulo de Hijikata, foi com seu grupo para a Europa.

Mais tarde, vieram para o Ocidente Ko Murobushi e Carlotta Ikeda com *Ariadone* (seu grupo só de mulheres). Atualmente, estão radicados respectivamente na Alemanha e na França. São considerados os verdadeiros pioneiros da arte *butô* na Europa (BAIOCCHI, 1995, p. 81).

No entanto, foi Kazuo Ohno que disseminou a arte *butô* pelo mundo, sendo talvez, o mais influente dançarino. Ohno também considerava essa arte sua filosofia de vida “quem vê Kazuo Ohno dançar é levado a identificar, em cada detalhe, cada gesto

e cada silêncio, os sinais articulados de um universo próprio. Sua dança é o lugar das possibilidades de escuta desse universo” (BOGÉA, 2002, p. 27). Em 1986 ele veio para o Brasil com sua companhia, se apresentou em São Paulo e em Brasília, dessa forma propagou um pouco do butô pelo país.

De acordo com Greiner “Em cada cultura por onde butô transita, isso terá um significado diferente e modos específicos de testar a arte, o corpo e os limiares entre a vida e a morte” (2013, p. 7). É intrigante pensar o butô a partir dessa perspectiva, pois ela possivelmente explica a continuidade e as metamorfoses em seu processo histórico. Ao fazer essa relação, consegui vislumbrar uma possibilidade – que é o assunto central dessa pesquisa – trabalhar a opressão do gênero feminino através do butô. Outro indício importante de trabalhar a questão de gênero com essa arte surgiu quando pude compreender melhor que o surgimento do butô partiu de questionamentos político-sociais. Logo, analisando que a opressão do gênero feminino é uma problemática que me afeta enquanto ser social mulher, tive um impulso instigante de pesquisar essa temática por meio do butô.

Foi a divisão da sociedade em classes sociais que gerou a opressão ao gênero feminino, e tornou isso uma problemática social

Antes do surgimento da apropriação privada dos bens materiais, estes eram coletivamente apropriados por todas as pessoas (sociedades primitivas). Com o surgimento da propriedade privada, exigindo novas configurações nos agrupamentos familiares, nas relações de trabalho e na organização social, prevalecem novas relações sociais que incidem sobre a vida de homens e mulheres. Para as mulheres, novas tarefas, sobretudo, a de procriar, de ser mãe e esposa sob as exigências do casamento monogâmico, cabendo-lhe, como imposição sumária, o espaço do lar, enquanto, ao homem, restava o trabalho desenvolvido fora do espaço doméstico (OLIVEIRA; SANTOS, 2010, p. 13).

Portanto, durante muito tempo, foi negado à mulher o desenvolvimento fora do âmbito privado, apenas lhes foi permitido desenvolver suas habilidades dentro do lar e na família. As limitações também se expandiam para dentro desse espaço, a sexualidade e trabalho doméstico eram construídos a serviço do homem. A formação da sexualidade foi vedada e também o acesso ao conhecimento científico.

Sob a capa de uma proteção que o homem deveria oferecer à mulher em virtude da fragilidade desta, aquele obtinha dela, ao mesmo tempo, a colaboração no trabalho e o comportamento submisso que as sociedades de família patriarcal sempre entenderam ser dever da mulher desenvolver em relação ao chefe da família (SAFFIOTI, 2013, p. 63).

Com o desenvolvimento da sociedade, ocorreram diversas lutas pelo direito das mulheres, contra a opressão de gênero, e com o passar do tempo esse debate foi sendo impulsionado, e as mulheres possuem, então, um papel diferente do que tinham antes. Foi possível acessar o âmbito público da sociedade, foi garantido o direito de estudar, de ter uma vida política e de ter uma sexualidade mais livre. No entanto, a opressão de gênero perdura. Nós mulheres sofremos cotidianamente com essa opressão e temos um corpo condicionado por ela.

Ao dançar butô focando na questão da opressão do gênero feminino, algumas perguntas surgiram no processo: como mapear estados do meu corpo feminino? Do “ser” mulher? Creio que a resposta perpassou por investigar o que me afeta nessa opressão, as marcas que ela causa em meu corpo, e como esse corpo expressa o sofrimento e o cansaço cotidiano ao lidar com essas dificuldades. Nessa investigação, também foi possível explorar a beleza de ser mulher, as particularidades desse feminino, que é condenado “frágil”, e também entender o que me mantém forte e lutando contra a opressão.

Nós atores, ao entrarmos em uma sala de ensaio, sozinhos ou acompanhados, estamos nos propondo a construir experiência (COLLA, 2010, p. 23). Ou seja, acumular sentidos e diretrizes para um processo artístico. Encarar um processo a ser construído é vislumbrar diante de si um grande mapa de possibilidades e cenários de criação.

O impulso inicial do trabalho prático era elaborar um corpo butô, um corpo que refletisse um mapeamento dos estados de ser vivo, que evidenciasse uma reflexão sobre meu corpo e as características subjetivas que ele ecoa, como, por exemplo, as minhas particularidades enquanto mulher, professora, estudante de teatro, classe média baixa, etc. Nesse sentido, entendo que o corpo acumula essas características através de memórias.

A performance “As mulheres dançam em mim”, concebida a partir desse processo em butô que realizei, ficou mais palpável, justamente, quando foi possível entender que o corpo butô que eu buscava construir, já estava contido em mim, em toda minha experiência. Portanto, eu não precisava de estímulos externos ao meu corpo para trabalhar a questão de gênero; eu era material suficiente para essa pesquisa. Sou um corpo, um pensamento e uma forma de se relacionar construída sob os moldes de uma cultura patriarcal e, conseqüentemente, machista.

Ao fazer um mapeamento de todo o processo, foi possível vislumbrar cinco principais elementos que direcionaram o trabalho de pesquisa: corpo, espaço, sonoridade, figurino e objeto. Em seguida, elucidarei como esses elementos se mostraram importantes em determinados momentos da pesquisa, como foram se interligando durante a investigação prática, trazendo a temática para um campo mais concreto, possibilitando, assim, olhar para esse processo com uma perspectiva que possa contribuir para possíveis trabalhos práticos em butô e em gênero.

Meu corpo alargou-se sem limites, louco.
Tatsumi Hijikata⁴

De acordo com o que eu buscava nesse trabalho, a minha pesquisa em butô precisava de uma investigação física aguçada, de uma pesquisa minuciosa em movimento e de um constante trabalho de condicionamento do corpo. Ao pensar esse condicionamento, a pesquisa precisava de uma busca pelo corpo extracotidiano, que foi o primeiro desafio da prática. Como cavar dentro de mim e descobrir em minha própria pele, em minhas sensações táteis e percepções físicas, um movimento que, pelo fato de eu quase nunca ter utilizado, está praticamente inacessível? “O ato da memória é um ato físico e está no cerne da arte do teatro. Se o teatro fosse um verbo, seria o verbo ‘lembrar’.” (BOGART, 2011, p. 30)

Portanto, a primeira ponte entre a pesquisa em butô e a pesquisa na questão de gênero surgiu com a observação de como o meu corpo foi acumulando nele todo conhecimento e toda vivência que adquiri ao longo da minha vida, e como isso acabou refletindo um repertório gestual. “Se acontecimentos e vivências geram experiências que, por sua vez, são memórias, constantemente recriadas e atualizadas, em palavras, ações, afetos, poesia” (COLLA, 2010, p. 34).

4 Citado por Maura Baiocchi (1995, p. 54).

Ao investigar esse meu repertório gestual e ao buscar os movimentos extracotidianos, fui me revelando como que uma “outra pessoa”, um corpo estranho e com uma sensibilidade diferente da qual estava acostumada. E o curioso é perceber que essa “outra pessoa” foi sendo construída cotidianamente durante toda minha vida, mas que a rotina e a opressão de gênero, entre outras coisas, foram impedindo sua manifestação.

Esse saber adquirido, via experiência, é algo inerente àquele indivíduo, colado à sua pessoa, configurando sua maneira de estar no mundo, seja como ser social ou através de sua criação artística (COLLA, 2010, p. 30).

Interligada a essa reflexão sobre experiência, outra investigação física importante foi a pesquisa através de “metáforas de trabalho”, termo desenvolvido por Oliveira em sua tese “Diálogos entre o botão e a dança pessoal”

Essas metáforas podem ser imagens, idéias, ações, comandos verbais, substantivos metafóricos que auxiliam o atuador num trabalho prático específico ou ainda o auxiliam a adentrar em algum estado específico (OLIVEIRA, 2009, p. 7).

Nessa tese, Oliveira dá exemplos de algumas metáforas que o mestre de botão Mitsuru Sasaki aplicou durante o processo que desenvolveu com ela, algumas dessas metáforas, tomei a liberdade de utilizar durante meu processo prático. Uma delas, era a de imaginar que havia um peixinho minúsculo nadando dentro do meu corpo, e esse peixinho guiaria minhas movimentações. Essa atividade me fez olhar com mais atenção para os movimentos minuciosos, para esse corpo do botão que busca se afinar com essa “outra pessoa”.

Durante o processo, o corpo foi adquirindo uma organicidade e se reformulando. Essa “outra pessoa” foi, aos poucos, deixando de ser “outra”, de ser estranha a mim e, com o desenvolver da investigação prática, eu já podia considerá-la “eu”. Esse “eu”, diferentemente do “eu” anterior à pesquisa, possuía outro grau de qualidade, era um corpo mais consciente de si, de suas limitações e de suas potencialidades.

O campo escuro e com neve parecia estar cheio de fantasmas. De fato, havia fantasmas lá.
Eikō Hosoe⁵

5 Citado por Christine Greiner (1998, p. 35).

Esse corpo refletido acima, em processo de descobrimento, necessitava de um suporte para se expressar, ele habitava um espaço. Esse espaço, por ser o lugar de convivência cotidiana do corpo, exerce uma influência sobre ele.

Inicialmente, no meu processo prático, ensaiei em um estúdio do campus⁶. Esse espaço proporcionava certo conforto, era um espaço reservado para mim e nele haviam os materiais necessários para o trabalho prático. Porém, com o decorrer da pesquisa e durante as reflexões sobre a prática, principalmente aquelas que eu fazia em conjunto com a Karina Rozek⁷, notamos que eu desenvolvia uma relação muito forte com o espaço.

Então resolvemos estudar esse espaço, desenvolvendo exercícios que trabalhassem com observação e com noção espacial. Também procuramos outros locais para ensaio, para que investigássemos que efeitos esses outros espaços produziram na minha forma de dançar, lugares considerados incomuns para se ensaiar, que limitassem a movimentação, ou que tivessem uma ampla possibilidade de trabalho como, por exemplo, o espaço externo do campus, que possui um estacionamento, algumas árvores, um piso mais rústico. Nesse processo, duas experiências se destacaram na pesquisa em gênero e butô.

A primeira foi ensaiar em um corredor pequeno dentro do *campus*, que dava acesso a alguns cômodos. Iniciei meu ensaio reconhecendo o espaço físico, percebendo o chão, as paredes e as dimensões do espaço, através de movimentações improvisadas. Durante essa improvisação, Karina chamou a atenção para uma imagem que eu havia formado com meu corpo, eu estava com as costas no chão, as pernas na parede, abertas e com os pés para cima, ao lado da porta do banheiro masculino, no qual havia um homem dentro. Nesse momento, o que me surpreendeu foi o fato de eu não ter notado a presença de dois banheiros, mesmo tendo passado por ali diversas vezes durante a graduação. A provocação de Karina foi muito significativa para potencializar a improvisação: “O que significa uma mulher estar de pernas abertas na porta de um banheiro masculino? Dance com essa reflexão.” E o que aconteceu então, foi que meu corpo teve uma reação defensiva a essa situação, a movimentação ficou mais tensionada, uma espécie de medo

6 *Campus* de Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná - da UNESPAR.

7 Karina Rozek é graduada de Bacharelado em Artes Cênicas pela Universidade Estadual do Paraná. Karina acompanhou de perto o meu processo criativo, assistiu meus ensaios e colaborou com ideias e possíveis caminhos para a pesquisa prática.

se expressou fisicamente. Porém, ao refletir que estava defensiva, decidi que trabalharia com o oposto. Como fisicamente eu poderia me colocar em posição de ataque? Dessa maneira, mostraria que meu corpo luta cotidianamente para sair dessa posição de defesa, de medo e de fragilidade. Então dancei em pé, com o olhar atento e desafiador, meu corpo estava se impondo.

A segunda experiência foi a de ensaiar ao ar livre, no estacionamento do *campus*, lugar em que eu, posteriormente, decidi me apresentar. Esse local me apresentou alguns desafios durante a prática, o chão rústico, desalinhado, com pedras e terra, causava um desconforto para a locomoção, pois exigia maior equilíbrio. As pedras causavam dor aos meus pés descalços e ao corpo nu, e dependendo do movimento eu realizava, a dor ficava mais aguda. Algumas vezes, a terra grudava no corpo, causando uma leve coceira. Devido ao espaço ser amplo, havia a dificuldade de escolher e focar em um espaço para trabalhar. No centro do estacionamento? Próximo ao muro de palitos que dava para a rua movimentada? No canto mais afastado da entrada, junto a uma grande árvore?

Entretanto, posso considerar que o principal desafio dessa experiência ao ar livre foi o fato de ser um espaço aberto, de frente para rua, onde circulavam pessoas, tanto no estacionamento, como na calçada para o lado de fora. Eu sentia muito incômodo com pessoas de fora do *campus*, me vendo dançar nua, ficava tensa, preocupada e, talvez, com certo medo. Karina, ao observar essas tensões, fazia provocações do tipo: “O que significa uma mulher estar nua em um espaço público? Por que seu corpo reage dessa maneira? Como lidar com essas sensações?” Trabalhar essas questões no butô era estimulante, pois trazia à consciência múltiplas sensações, desde a dor de conviver com essa opressão no meu corpo, até a força que exigia buscar superá-la.

Todos esses desafios descritos anteriormente, eram estimulantes à dança, incitavam esse trabalho de descobrir um corpo extracotidiano, que revelasse minhas subjetividades, dessa forma se mostrava um campo repleto de potencialidades para o butô, aquele ambiente com tantas possibilidades me impulsionava a responder, fisicamente, todas as perguntas que ele produzia.

Minha dança faz sinais para aquilo que vem do fundo do meu corpo.
Tatsumi Hijikata⁸

Outro elemento importante para a investigação prática foi a sonoridade. Percebi, no decorrer do processo, que minha dança sofria grande influência dos elementos sonoros. Sendo assim, devido ao fato de se tratar de um projeto solo de butô, que exigia um trabalho intenso com minhas subjetividades, Karina sugeriu que eu procurasse músicas que fossem importantes em minha vida e em minha história, músicas que eu gostasse ou que trouxessem uma experiência única para mim. Nesse sentido, separei alguns estilos musicais que me interessavam mais, principalmente rock n' roll (gênero musical influenciado pelo blues, country e folk) e mpb (música popular brasileira), e comecei a utilizar essas músicas nos ensaios. Dessa forma, a experiência de percepção foi engrandecedora.

Durante essas experiências, notei que a relação de afeto com a sonoridade ficava mais intensa, e isso reverberava em minha movimentação. O ritmo também produzia efeito, se era uma música mais calma, os movimentos ficavam mais introspectivos e minuciosos, já se eu escutava uma música com um ritmo mais rápido, os movimentos ficavam mais expansivos e eu me locomovia mais pelo espaço.

No decorrer desse processo, também escolhi trabalhar com a sonoridade do ambiente: o contínuo som do trânsito na rua movimentada do *campus*, som de buzinas e dos ônibus. Qual era o efeito que isso causava na minha dança? Esse som fragmentado que ora se apresentava em continuidade e ora se apresentava de forma pontual. Refletindo posteriormente sobre a prática, notava que o meu corpo, ao dançar sob esse som, acabava se relacionando com esse trânsito, pois em alguns momentos seguia um fluxo, em outros era esparso.

Outro passo importante na questão da sonoridade foi a tentativa de se contrapor ao ritmo, de forma com que minha dança se inspirasse na música, mas que não fosse totalmente determinada por ela.

⁸ Citado por Maura Baiocchi (1995, p. 54).

Na minha nudez de quem vestiu roupas demais e agora não encontra saída, só espelho.

Ana Cristina Colla⁹

Investigar os elementos que compõe a cena é um trabalho processual que, aos poucos, vai ganhando forma. A necessidade de refletir sobre o figurino se deu somente na metade do processo prático, quando o trabalho com o corpo e com o espaço já estava mais desenvolvido.

Portanto, para possibilitar o surgimento de outras perspectivas para pesquisar o botão, o moletom confortável que eu utilizava nos ensaios teve que ser repensado. Nesse momento, pensando com a Karina, achamos interessante retirar essa roupa e testar o botão com a nudez. Como dançaria meu corpo em relação direta com o espaço, sem a interferência do tecido? A resposta foi tão clara na prática, que não senti necessidade de visualizar outras possibilidades. Ao trabalhar nua, tive diversas percepções que foram extremamente reveladoras. Percebi que estava muito acostumada a entender como tato, apenas o que eu sentia com as mãos e com os pés, mas que não sabia direito como explorar as percepções táteis com o corpo inteiro. Me surpreendi ao constatar que a pele é o maior órgão do ser humano. A partir dessa experiência sem as roupas, as possibilidades físicas se expandiram, o corpo estava descobrindo outra maneira de se movimentar, de se locomover e de se perceber no espaço.

Essa experiência com nudez também foi um desafio diretamente relacionado com a problemática de gênero. Logo, eu sabia que trabalhar nua era importante, mas isso não deixava de ser uma grande dificuldade para mim, enquanto mulher. Em sala de ensaio, sozinha, não demorou muito para que eu conseguisse trabalhar tranquilamente dessa forma. No entanto, quando ensaiava em um espaço público, onde circulavam pessoas, o processo era bem mais difícil. A nudez é um tabu em nossa sociedade, tanto para o homem, quanto para a mulher, mas aliada a opressão do gênero feminino, ela é muito mais condenada e estereotipada para as mulheres. Portanto, o que envolve as questões que surgiram no processo como um todo é a tentativa de utilizar esses desafios como aliados na criação artística.

9 Citado por Ana Colla (2010, p. 39).

Crianças pequenas, inconscientemente, consideram as mãos e outras partes de seus corpos como objetos. Sem dúvida nenhuma pensam que uma ou outra parte do corpo é uma terceira pessoa.
Tatsumi Hijikata¹⁰

Durante o processo, houveram dois objetos que foram significativos para a construção de um trabalho mais consistente em butô e gênero. O primeiro foi uma máscara neutra que levei para um ensaio em que eu fazia experimentações com a iluminação. Karina levou para esse ensaio algumas lanternas de diferentes tamanhos e que produziam diferentes efeitos, algumas tinham um foco mais aberto, outras piscavam e tinham um foco mais preciso. Dessa forma, fui testando movimentações; a relação com o objeto possibilitou o efeito de um jogo na minha dança. Pois em determinados momentos, meu corpo conseguia dar vida àquele objeto que, por exemplo, sob efeito da lanterna menor, com o foco na parede, formava uma sombra. Assim, a máscara e a sombra pareciam interagir comigo simultaneamente. A máscara me remetia a muitos aspectos da aparência masculina, então, joguei com isso. Durante alguns momentos parecia ser maior que eu, causando uma reação defensiva no meu corpo, então eu me esquivava com movimentos bruscos. Em outros, parecia tão pequeno quanto a palma da minha mão, causando uma sensação de empoderamento e força.

No entanto, foi na última semana do processo que descobri um objeto que fez muita diferença para a performance: a argila. Esse material me proporcionou uma experiência física peculiar, que aliado aos outros quatro elementos que descrevi neste artigo, foi de suma importância para a pesquisa prática. A peculiaridade da argila é que ela mudava de estado com o decorrer do tempo. Dessa forma, quando eu mexia nela e passava no meu corpo ao dançar, ela estava líquida, e no corpo ela ia secando e endurecendo. Esse processo proporcionava outras características ao movimento, o corpo molhado pela argila, dançava com um aspecto líquido, fluído. Ao secar, a pele ficava endurecida, o que dificultava algumas movimentações mais expansivas, proporcionando assim, um trabalho com movimentações mais limitadas.

10 Citado por Maura Baiocchi (1995, p.54).

Pude perceber que o processo de mutação que a argila sofria me remetia diretamente à metamorfose da vida, assumindo um lado mais filosófico do butô, que se relacionava com o seu surgimento no Japão, uma crise causada pelas mortes em massa vistas tão de perto, uma consequência da Segunda Guerra. Esse processo de vida e morte do material no corpo que, depois de seco, ainda se transformava em pó e se desprendia, me aproximava ainda mais do butô. Eu estava experimentando, fisicamente, as etapas da vida, “o que vale para o butô são os processos, um certo estado de ser vivo e que também poderá ser questionado até uma fronteira, quase insipiente, entre onde começa a vida e a morte” (GREINER, 1998, p. 60).

Por que razão toda a gente só fala de borboletas e sempre esquece
os pobres vermes de que as borboletas se originam?

Autoria incerta¹¹

Ao mapear toda a pesquisa prática, entendo que os cinco elementos que foram desenvolvidos acima nortearam o processo criativo. Encontrei, através deles, a resposta para a pergunta norteadora dessa pesquisa: é possível trabalhar a questão da opressão do gênero feminino através do butô? Dessa forma, pude compreender que o fato desse trabalho ter sido voltado para a investigação do meu corpo, e aliado a isso, o fato de eu ser mulher, foi o que possibilitou que a resposta para essa pergunta fosse positiva. Para poder investigar em meu corpo as características do que é ser mulher foi fundamental o trabalho em butô com as minhas subjetividades, minhas memórias e minha experiência. Dessa maneira, compreendi que a organicidade no trabalho criativo se dava com a descoberta de desafios durante o processo e, com isso, a tentativa de transformar esses desafios em cúmplices no processo criativo.

Durante a reflexão sobre a construção da minha performance, pude compreender que ela não ficou pronta para ser apresentada, descobri que a performance fazia parte do próprio processo. Ao olhar para esse trabalho, vejo que ele incluiu a reflexão teórica, a pesquisa corporal, a apresentação e a reflexão posterior. O meu modo específico de trabalhar com o butô foi entendendo-o como um constante processo. Ao refletir sobre meu repertório gestual, constatando o fato de que minha experiência refletia diretamente o butô

11 Citado por Christine Greiner (1998, p. 60).

que eu dançava, pude perceber que a vivência de novas experiências levaria meu corpo a revisitar a forma como eu danço butô. Como cita Greiner “o processo de percepção e aquisição de novos conhecimentos formata novos mapas no corpo” (1998, p. 86).

Para essa investigação em butô, a busca pelo corpo extracotidiano foi o que permitiu revelar esse “outro corpo”, carregado com minhas subjetividades e com uma qualidade diferente do meu corpo cotidiano, possibilitando assim um envolvimento aguçado com a questão da opressão de gênero. Nesse sentido, a descoberta em figurino foi o que proporcionou um envolvimento maior no trabalho com o corpo, com a pesquisa nesse corpo feminino, que carrega em si diversas contradições da opressão de gênero. Aliado ao corpo, o trabalho com o espaço teve um papel fundamental na descoberta de possibilidades físicas para a dança. A investigação em sonoridade no trabalho prático auxiliou a buscar uma relação de afetividade com música, para despertar percepções físicas a partir da relação subjetiva com a música. Por fim, o trabalho com objeto contribuiu permitindo à investigação prática uma experiência mais filosófica com o butô.

Contudo, acredito que os desafios que apareceram no trabalho prático foram importantes para evidenciar que a opressão de gênero afeta diretamente meu corpo e minha relação com o social, e que o butô é um caminho possível para catalisar essas questões e pesquisá-las.

REFERÊNCIAS

- BAIOCCHI, M. **Butoh, dança veredas d'alma**. São Paulo: Palas Athena, 1995.
- BOGART, A. **A preparação do diretor**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2011.
- BOGÉA, I.; LUISI, E. **Kazuo Ohno**. São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- COLLA, A. C. **Caminhante, não há caminho. Só rastros**. 205 p. Tese (Doutorado em Artes) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.
- FISCHER, K. A. Butoh ou a perseguição no vazio. **Repertório**: Salvador, nº 21, p. 50-57, 2013.2.
- GREINER, C. **Butô: pensamento em evolução**. São Paulo: Escrituras Editora, 1998.
- _____. **Butô[s] na América Latina: Uma reflexão crítica**. São Paulo: Fundação Japão em São Paulo, 2013.

OLIVEIRA, E. R. **Diálogos entre o butô e a dança pessoal**. 125 p. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2009.

OLIVEIRA, L.; SANTOS, S. M. Igualdade nas relações de gênero na sociedade do capital: limites, contradições e avanços. **Revista Katál**: Florianópolis, nº1, v. 13, p. 11-19, 2010.

SAFFIOTI, H. **A mulher na sociedade de classes**: mito e realidade. 3. ed. São Paulo: Expressão Popular, 2013.

POTÊNCIAS HÍBRIDAS: UMA ANÁLISE DA CULTURA POP SUL COREANA COMO ARTE EM CAMPO AMPLIADO NA INDÚSTRIA CULTURAL

Guilherme Henrique Bernardi Martins¹
Juliana Maria Greca²

RESUMO: Este trabalho traz a pesquisa que acompanhou a monografia apresentada ao curso de Especialização em Artes Híbridas da Universidade Tecnológica Federal do Paraná (2017) e tem o intuito de levantar uma discussão sobre as possibilidades de hibridismos da arte inserida em contextos comerciais de cultura de massas. Dá-se a partir da análise do contexto da cultura pop sul coreana através dos conceitos de indústria cultural e cultura de massas de Adorno e Horkheimer, arte em campo ampliado de Rosalind Krauss relacionado à hibridização artística e cultural, como também aborda o panorama histórico da cultura pop sul coreana. Perpassa sobre o que é a cultura pop sul coreana, sua trajetória, seguido de contextualizações das concepções criadas pelos autores supracitados. A pesquisa propõe reflexões acerca das possibilidades de estudos sobre a trajetória cultural da Coreia do Sul, tecendo imbricações com a produção artística no contexto contemporâneo.

PALAVRAS-CHAVE: Indústria Cultural. Campo Ampliado. Arte Híbrida. Cultura Pop. Coreia do Sul.

HYBRID POTENCIES: AN ANALYSIS OF SOUTH KOREAN POP CULTURE AS ART IN THE EXPANDED FIELD IN THE CULTURE INDUSTRY

ABSTRACT: This paper brings the research that follows a monography presented to the Specialization course in Hybrid Arts of the Federal Technological University of Paraná (2017), it aims to raise a discussion about the possibilities of hybridism in art inserted in commercial contexts of mass culture. It is based on the analysis of South Korean pop culture's context, through the concepts of cultural industry and mass culture of Adorno and Horkheimer, Rosalind Krauss's art in the expanded field related to artistic and cultural hybridization, and the historical panorama of the South Korea's Pop Culture. Crosses what is the South Korea's pop culture, its trajectory, followed by contextualization about the already cited author's conceptions. The research proposes reflections about possibilities in studies on the cultural trajectory of South Korea, weaving overlaps with the artistic production in the contemporary context.

KEYWORDS: Culture Industry. Expanded Field. Hybrid Arts. Pop Culture. South Korea.

209

1 Pós-graduado no curso de Especialização em Artes Híbridas pela Universidade Tecnológica Federal do Paraná (2017), possui graduação em Fotografia pela Universidade Positivo (2015) e é graduando no curso de Bacharelado e Licenciatura em Dança pela Universidade Estadual do Paraná. Email: guibernardim@gmail.com

2 Mestre em Artes pela Universidade do Estado de Santa Catarina (2016), pós-graduada no curso de Especialização em Estudos Contemporâneos em Dança pela Universidade Federal da Bahia (2013) e no curso de Especialização Fundamentos do Ensino da Arte pela Faculdade de Artes do Paraná (2003), possui graduação em Licenciatura em Educação Física pela Universidade Federal do Paraná (2001) e é graduanda no curso de Bacharelado em Dança pela Universidade Estadual do Paraná. Email: julianagreca@utfpr.edu.br

INTRODUÇÃO

Nas últimas décadas, produtos da indústria cultural sul coreana vêm aparecendo nas mídias internacionais com mais frequência. Filmes, novelas, músicas, videoclipes e shows se espalhando ao redor do globo. Com início nos anos noventa, a expansão da cultura pop sul coreana, denominada *Korean Wave* ou em coreano *Hallyu*, teve início no leste asiático³ e a partir da mudança de década para a atual se tornou globalizada.

A cultura pop⁴ sul coreana é dividida, primordialmente, em três áreas artísticas: Cinema, novelas televisivas e música pop (também denominada *KPop*). Até meados dos anos 2000, as novelas televisivas foram o maior produto de exportação cultural, devido à proximidade cultural existente entre os países do leste asiático. Segundo Beng Huat⁵ (2010), esse movimento de exportação cultural desencadeou-se em relação à falta de monumentos ou paisagens urbanas icônicas⁶ e reconhecíveis nas cidades sul coreanas, somada às estratégias de dublagem em outras linguagens, estes recursos possibilitam aos países vizinhos maior identificação com as histórias das novelas e a apropriação das mesmas como se passassem em seus próprios países.

Sendo assim, o foco dessa pesquisa é a música pop da Coreia do Sul, discutindo-a como possibilidade de arte híbrida inserida no panorama da indústria cultural local.

Na década de 2010, a música pop se tornou o principal produto de consumo da cultura pop sul coreana, de acordo com Doobo Shim⁷ (2011) as novas mídias digitais, como YouTube, Facebook e sites de compartilhamento de arquivos, proporcionaram outros modos de apreciação de uma música, a qual solicita de seu ouvinte uma demanda de tempo substancialmente inferior ao de um filme ou episódio de novela, sendo que: “O tempo de

3 Leste asiático refere-se a Japão, China, Coreia do Sul, Coreia do Norte, Taiwan e Mongólia.

4 Termo traduzido diretamente dos autores Shim e Huat.

5 Chua Beng Huat é um sociólogo cingapuriano PhD em sociologia pela Universidade de York, em Toronto, Canada.

6 Tais monumentos e paisagens se referem a prédios e lugares internacionalmente reconhecíveis, tais como a Torre de Tóquio no Japão e Times Square em Nova Iorque.

7 Doobo Shim é professor da Sungshin Women's University em Seoul, Coreia do Sul, e PhD em filosofia pela Universidade do Wisconsin-Madison em Madison, Estados Unidos.

apreciação é relativamente breve, uma duração de alguns minutos por música.”⁸ (HUAT, 2010, p. 16). Não necessitando de um comprometimento de tempo longo para apreciação, como as novelas.

A cena musical sul coreana era fraca antes dos anos noventa, mas após o fim das restrições coreanas contra viagens internacionais e proteção contra produtoras internacionais, e com a popularização das antenas por satélite, a população coreana teve acesso ao panorama global da cena pop musical, tanto oriental quando ocidental, e criaram uma demanda por uma transformação dos artistas locais. Com o surgimento de uma nova cena musical, influenciada pela cultura ocidental, principalmente pela norte americana e europeia, iniciou-se a criação de grupos musicas nos formatos de *Boy Band* e *Girl Band*⁹. O grupo Seo Taiji and Boys, em 1992, foi responsável pela consolidação dos processos de fabricação de tais formatos, sua popularidade “[...] foi baseada numa inovadora hibridação da música”¹⁰ (SHIM, 2011, p.12), entre estilos musicais além do pop, como rap, soul, rock, techno, entre outros, e a dança, que se tornou um pré-requisito para membros dos diversos grupos que os sucederam (SHIM, 2011).

Somente no período entre 2005 e 2013, mais de 240 grupos debutaram¹¹ nas mídias coreanas¹². De acordo com o site da Billboard (BENJAMIN, 2016) foram realizados mais de 340 shows de artistas coreanos fora de países do leste asiático, principalmente na América do Norte e no sudeste asiático¹³. Em 2011, um show organizado pela SM Entertainment em Paris, o *SM Town Live World Tour* que reúne diversos artistas registrados pela empresa, teve todos os ingressos esgotados em menos de 15 minutos de vendas, o que levou centenas de fãs a realizarem um *flash mob* em frente ao museu do Louvre pedindo por um segundo show (SHIM, 2011). Números como esses mostram a popularidade

8 “The listening time is relatively very brief, a duration of a few minutes per song.” (HUAT, 2010, p. 16).

9 Segundo o dicionário de Cambridge (2017), Boy Band é um grupo musical pop composto de homens que cantam e dançam, o equivalente feminino é chamado de Girl Band.

10 “was based on innovative hybridization of music.” (SHIM, 2011, p.12).

11 Termo utilizado pelas mídias sul coreanas significando a primeira apresentação oficial do grupo.

12 244 Idol Groups Debuted in the Last 9 Years?! How Many Can You Name? 2013. Disponível em: <<http://www.kpopstarz.com/articles/41923/20130918/244-idol-groups-debuted-last-nine-years.htm>>. Acesso em: 01 nov. 2017.

13 Sudeste Asiático é composto por Brunei, Camboja, Filipinas, Indonésia, Laos, Malásia, Mianmar, Cingapura, Tailândia, Timor Leste e Vietnã.

que o KPop vem adquirindo na última década, porém vale ressaltar que, embora seja uma manifestação reconhecida socialmente, ainda há muito que se discutir sobre suas imbricações culturais. Portanto, esse artigo se apresenta como uma iniciativa de incluir o KPop no contexto teórico dos estudos culturais ocidentais, uma vez que o Pop Sul Coreano se apresenta contaminado pelas lógicas de produção e consumo ocidental.

O processo de criação, reprodução e popularização dos grupos está intrinsecamente ligado ao processo de globalização. Não se diferenciando enquanto conteúdo de outras culturas, que também se servem da lógica de grupos dentro de ambiente comercial pop, mas em processo e formato, sendo uma abordagem única à cultura coreana. “Toda cultura de massas é idêntica, e seu esqueleto, a armadura conceitual fabricada por aquele, começa a se delinear” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 100), significando que o produto final do KPop se assemelha a diversas outras produções pop de outras culturas, mas os caminhos e relações criadas para obtenção deste produto se tornam exclusivos da cultura sul coreana.

A relação criada entre dança e música no KPop acontece, principalmente, no produto final. Durante a fase de produção são levadas em linhas separadas, mas ainda levando em conta a existência uma da outra e a necessidade de um produto final unificado. Analisando exclusivamente o estilo musical, são diversas vertentes da música Pop que se apropriam, momentaneamente, de outros estilos. Pensando em dança, se categoriza como uma vertente dentro do que o Hip Hop enquadra como *videodance*, que são as danças de rua que foram adaptadas para dentro dos videoclipes. Mas, o produto ‘KPop’ se dá na expansão da área da música sobre a dança, no que Rosalind Krauss¹⁴ (2008) define como “Campo cultural”.

O objetivo desta pesquisa é levantar a seguinte discussão: É possível, dentro de um contexto comercial de cultura de massas, a existência de uma arte híbrida, ou com aspectos de hibridismo? O fato de se tratar de um ambiente comercial de cultura de massas chega a ter influência na existência desta arte? Neste artigo, a questão do hibridismo será correlacionada com o conceito de arte em campo ampliado (ou expandido) de Rosalind

14 Rosalind Epstein Krauss é crítica, teoria e professora de arte moderna e contemporânea na Universidade da Columbia, Nova Iorque, Estados Unidos, é PhD pela Universidade de Harvard.

Krauss (2008). Nos dois próximos tópicos do artigo serão apresentados os conceitos de “campo ampliado”, “indústria cultural” e “cultura de massas”, seguido de um tópico de discussão das relações entre tais conceitos e a música pop sul coreana.

A EXPANSÃO NO CAMPO ARTÍSTICO

No artigo *Escultura no campo ampliado*, Rosalind Krauss (2008) inaugura o conceito de arte em campo ampliado (ou expandido), afirmando que categorias artísticas, como escultura e pintura, são e estão presentes em campos artísticos. Partindo de uma perspectiva sistêmica (VIEIRA, 2000) cada campo artístico é um sistema, que contem subsistemas compostos de outros campos e pertencem a um campo maior. Exemplificando: Escultura está presente no sistema das Artes Visuais, o qual possui em si os sistemas Clássica, Gótica, Minimalista, entre outros.

Cada campo possui aspectos chave e, de acordo com o enquadramento de cada um, dá-se a localização específica do subsistema abordado. Entretanto, como os artistas têm se apropriando de questões referentes a múltiplos campos, criou-se “[...] um tipo de ‘arte intermediária’ – cujos objetos, embora se situassem dentro de determinados meios ou linguagens, requeriam termos interpretativos dos demais meios que a ela se relacionassem.” (ZONNO, 2008, p. 1208). Dando-se, então, arte em campo ampliado, que extrapola os limites do seu próprio campo, utilizando-se de aspectos que não lhe são originalmente próprios, mas que se mantêm ainda definidos e respaldados pela sua forma de origem.

Krauss (2008) também ressalta que as possibilidades desta ampliação não são ilimitadas, “[...] o campo estabelece tanto um conjunto ampliado, porém finito, de posições relacionadas para determinado artista ocupar.” (KRAUSS, 2008, p.36), pois o campo é gerado na relação de oposição dos aspectos que o compõe, como, aplicando a dança, a musicalidade e a não-musicalidade. Os trabalhos artísticos, necessariamente, se enquadram dentro de tais aspectos, por isso a limitação.

As obras em campo ampliado vivenciam um “*entrelugar*” (ZONNO, 2008, p. 1209), que para a autora representa um posicionamento entre disciplinas artísticas, em que também podem ser chamadas de obras híbridas, se apropriando de diversas disciplinas.

Segundo Louppe¹⁵ (2000) hibridação surge da subversão e deslocamento dos aspectos essenciais de algo, seus genes, dando origem a uma aberração¹⁶, a autora exemplifica esse pensamento descrevendo-o em uma abordagem artística: “A hibridação evoca as figuras polimorfas imaginadas por Philippe Decouflé¹⁷ que participam, ao mesmo tempo, do mundo mineral, vegetal, animal e maquinal.” (LOUPPE, 2000, p.30-31), algo híbrido está presente nas diversas áreas que se utiliza tão como está entre elas. Como o videodança¹⁸, que surgiu na dissolução de fronteiras entre as artes audiovisuais e a dança e se firmou como uma disciplina artística independente e híbrida.

Fabiola Zonno¹⁹ aponta, ainda, outros aspectos da arte neste *entrelugar*:

Trata-se não só da contaminação *entre* as disciplinas artísticas, mas também de uma renúncia por parte dos artistas à posição central no processo de feitura da obra: o artista não só multiplica-se no processo de criação como dissemos, mas também dá voz a uma “colagem de agentes”, uma abertura para incorporar o público, o sítio, a indeterminação de agentes externos, e mesmo uma multiplicidade de narrativas que lhe são disponíveis diante de um determinado contexto que se lhe apresente como oportunidade para atuação. (ZONNO, 2008, p. 1209-1210).

Esta “colagem de agentes” está muito presente nas obras artísticas produzidas nas últimas décadas, a partir do momento em que a arte saiu da sala de exposição e do palco italiano, são adicionados cada vez mais agentes no processo, inclusive com a terceirização de partes da produção da obra de arte, fato que será explorado e relacionado melhor nos próximos dois tópicos.

15 Laurence Louppe nasceu na França, foi uma escritora, crítica e historiadora da dança.

16 Aberração utilizada aqui com o sentido de “desvio do que é considerado padrão”.

17 Philippe Decouflé é coreógrafo, dançarino, mímico diretor de teatro e artista plástico francês.

18 Videodança é diferente do já citado *videodance*, “A videodança é um produto híbrido realizado com a mistura entre o audiovisual e a dança e tem como principal elemento o movimento. É diferente do mero registro documental de um espetáculo porque pressupõe uma adaptação do que é captado do palco para a linguagem televisiva ou a criação de danças concebidas especialmente para a projeção na tela. Isso significa que os movimentos da câmera – *travellings*, panorâmicas, *zoom in*, *zoom out* –, assim como a escolha dos planos, a montagem e a edição das cenas são tão importantes para o resultado final quanto os movimentos capturados pelas lentes. Com isso, o vídeo deixa de ser apenas meio para se transformar em um “sistema de expressão”, conforme descreve o pesquisador Arlindo Machado. Apesar de adotar o termo “vídeo” em sua nomenclatura, a videodança pode ser produzida tanto no meio eletrônico e digital quanto em película cinematográfica.” (VIDEODANÇA, 2017).

19 Fabiola do Valle Zonno é arquiteta e urbanista formada pela Universidade Federal do Rio de Janeiro, é Mestre e Doutora em História Social da Cultura e leciona no Programa de Pós-Graduação em Arquitetura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Recapitulando: Arte em campo expandido acontece através “[...] de um campo de relações” (ZONNO, MELLO, 2006, p. 19) em que “[...] se caracteriza por um amplo experimentalismo e abertura entre as chamadas disciplinas artísticas.” (ZONNO, 2008, p. 1209), onde as obras se encontram, ao mesmo tempo, nas disciplinas artísticas e entre elas. Uma abordagem e possibilidade de hibridação das artes que se relaciona diretamente com os meios de produção e produtos da cultura pop sul coreana, mais especificamente o KPop, associação que será trazida em um capítulo posterior.

INDÚSTRIA CULTURAL E CULTURA DE MASSAS

Indústria cultural é um termo utilizado pela primeira vez pelos filósofos Theodor Adorno²⁰ e Max Horkheimer²¹ no livro *A Dialética do Esclarecimento* com o intuito de apontar a situação da arte na sociedade capitalista. O termo indústria cultura aborda os processos de transformações conceituais, rupturas e alienações epistemológicas imbricadas à produção artística, a qual passa a submeter-se e ser controlada por indústrias específicas:

Os dirigentes não estão mais sequer interessados em encobri-lo, seu poder se fortalece quanto mais brutalmente de confessa de público. O cinema e o rádio não precisam mais se apresentar como arte. A verdade de que não passam de um negócio, eles a utilizam como uma ideologia destinada a legitimar o lixo que propositalmente produzem. Eles se definem a si mesmos como indústrias, e as cifras publicadas dos rendimentos de seus diretores gerais suprimem toda dúvida quanto à necessidade social de seus produtos. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 100).

215

O contexto da indústria cultural é globalizado e, segundo Armand Mattelart²² (2005), pós-fordista: “O pós-fordismo elimina barreiras. Ele cruza as escalas geográficas do local ao global, as esferas de atividades [...], a concepção, a produção e a logística de distribuição.”. A cultura se torna produto de exportação e importação, principalmente a cultura norte americana, “[...] promovidos explicitamente como vetores de um novo universalismo.” (MATELLART, 2005, p. 93), comercializada com a ideia de possuir uma vocação universal para a cultura de massas.

20 Theodor Ludwig Wiesengrund-Adorno era filósofo, sociólogo, musicólogo e compositor alemão. Foi um dos nomes mais notáveis da Escola de Frankfurt.

21 Max Horkheimer era filósofo e sociólogo alemão. Também foi um dos nomes mais notáveis da escola de Frankfurt.

22 Armand Mattelart é um sociólogo belga especializado em estudos da comunicação internacional.

É a partir dessa “venda cultural” que se potencializa a mistura entre culturas. De acordo com Bhabha²³ (1998) hibridismos culturais emergem em momentos de transformação histórica, e a transformação capitalista, junto à transformação das indústrias culturais, abrem portas para o que Mattelart (2005) chama de “sincretismo cultural”.

As massas consumidoras, ao mesmo tempo em que são modeladas por tais indústrias a consumirem produtos específicos, moldam os produtos produzidos às necessidades destes consumidores, “Cada manifestação da indústria cultural reproduz as pessoas tais como as modelou a indústria em seu todo.” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 105), em um ciclo de retroalimentação que se altera infinitamente.

Partindo dessas necessidades, que acabam se tornando dogmáticas, os produtos culturais acabam se diferenciando apenas em forma, não em conteúdo, “Não somente os tipos das canções de sucesso, os astros, as novelas ressurgem ciclicamente como invariantes fixos, mas o conteúdo específico do espetáculo é ele próprio derivado deles e só varia na aparência” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 103). Por fim “A indústria cultural acaba por colocar a imitação como algo de absoluto” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 108) como maneira de assegurar a repetição de tais conteúdos.

A indústria cultural está essencialmente ligada à apropriação da cultura popular pelas culturas de massas. De acordo com Stuart Hall²⁴ (2003), a marcha para a modernização “[...] exigiu uma reorganização de capital e da estrutura da indústria cultural; o atrelamento a uma nova tecnologia e a novos processos de trabalho; o estabelecimento de [...] novos mercados culturais de massa” (HALL, 2003, p.251) para se adaptar a nova realidade da classe trabalhadora consumidora. As indústrias culturais se apropriam do que, para Hall (2003), se define por popular por envolverem as condições sociais das classes relacionadas às tradições das práticas de tal população, e as transformam em uma ideia mercadológica de popular: “Algo é ‘popular’ porque as massas o escutam, compram, lêem, consomem, e

23 Homi Bhabha nasceu na Índia e é um dos principais nomes sobre estudos sobre pós-colonialismo na atualidade.

24 Stuart Hall nasceu na Jamaica, era teórico cultural e sociólogo.

parecem apreciá-lo imensamente. Está é a definição comercial ou ‘de mercado’ do termo” (HALL, 2003, p. 253). As indústrias culturais tomam a cultura popular, as alteram e vendem como novos produtos às massas ainda se utilizando do conceito de popular.

O KPOP NO ENTRECruzAMENTO DE CONCEITOS

A cultura pop sul coreana, de maneira geral, se enquadra na indústria cultural, exemplificada pela forma em que os produtos culturais são formulados para atender as necessidades dos consumidores locais, mostrado com a mudança de formato após a popularização das antenas por satélite e a mudança de necessidades geradas pelo panorama musical global, e, mais recentemente, as mudanças que ocorreram para atender consumidores internacionais.

Muito antes de ser apresentado ao público e talvez se tornar famoso, o artista aprende a atender as necessidades e demandas da cultura de massa. Este processo ficou conhecido pelo nome de “programa de *trainees*²⁵” programa este que já existe em diversas empresas da indústria cultural e que visa garantir maior sucesso ao artista e maiores lucros às empresas. “Os talentos já pertencem à indústria muito antes mesmo de serem apresentados por ela: de outro modo não se integrariam tão fervorosamente.” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 101), processo de fabricação que foi formado com base no sucesso do, já citado, grupo Seo Taiji and Boys, com o objetivo da reprodução de tal sucesso por outros grupos.

O alto número de grupos que surgem a cada ano mostra a “[...] necessidade social de seus produtos” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 100). Aos consumidores, já foi antecipado o conteúdo do produto final, e este é esperado, “A técnica da indústria cultural levou apenas a padronização e a produção em série” (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 100), situação reforçada com o passar dos anos:

Quanto mais firmes se tornam as posições da indústria cultural, mais sumariamente ela pode proceder com as necessidades dos consumidores, produzindo-as, dirigindo-as, disciplinando-as e, inclusive suspendendo a diversão: nenhuma barreira se eleva contra o progresso cultural. (ADORNO; HORKHEIMER, 1985, p. 119)

25 244 Idol Groups Debuted in the Last 9 Years?! How Many Can You Name? 2013. Disponível em: <<http://www.kpopstarz.com/articles/41923/20130918/244-idol-groups-debuted-last-nine-years.htm>>. Acesso em: 01 nov. 2017.

A música pop sul coreana acaba se posicionando na expansão da música sobre a dança, utilizando-se de aspectos de ambas as áreas e, como já citado na introdução desse texto, a dança é parte importante no sucesso do formato de grupos pop sul coreano, levando inclusive que pais construam espaços para que seus filhos possam praticar dança (SHIM, 2011) tentando se inserir como no mercado musical sul coreano.

O processo de produção envolve uma multiplicidade de agentes, cada aspecto é trabalhado por uma equipe diferente, refletindo num produto final com diferentes narrativas, citado por Zonno (2008, p.1209) o artista não está mais “à posição central no processo de feitura da obra”, levando a um maior experimentalismo do formato final devido ao encontro de tais narrativas diferentes.

O KPop se serve de diferentes fontes de diversas áreas de arte e estilos dentro dessas artes, em “uma livre apropriação de imagens” (ZONNO, 2008, p. 1210) adaptando-os à música e, conseqüentemente, à dança, diferenciando a prática em si.

A maleabilidade nos estilos, advindos tanto de uma tendência nas indústrias culturais globais, como da prática da arte no campo ampliado, faz com que “o hibridismo se mostre em novas praticas de expressão cultural e performática”²⁶ (SHIM, 2011, p. 4), a principio surgindo como novidade, mas “Uma vez registrado em sua diferença pela indústria cultural, ela passa a pertencer a ela assim como o participante da reforma agrária ao capitalismo.” (ADORNO, HORKHEIMER, 1985, p. 108-109) entrando no sistema de retroalimentação de necessidades entre consumidores e indústria.

Retomando a questão a qual esta pesquisa tem o intuito de levantar: É possível, dentro de um contexto comercial de cultura de massas, a existência de uma arte híbrida, ou com aspectos de hibridismo? Segundo Louppe (2000), o hibridismo é um fenômeno atípico, único e acidental, não acontece de modo controlado e, sendo o ambiente comercial um ambiente controlado, desde o processo de produção até a manipulação das necessidades das massas, pela indústria cultural, não seria possível uma arte verdadeiramente híbrida neste contexto. Para o hibridismo ocorrer de fato, precisa ser de maneira natural e não obedecendo a uma necessidade hierárquica que se impõe ao público e ao artista.

26 No original: “hybridity reveals itself as new practices of cultural and performative expression.”

Entretanto, considerando-se que “O mundo inteiro é forçado a passar pelo filtro da indústria cultural.” (ADORNO, HORKHEIMER, 1985, p. 104), seria possível esta existência. Porque, uma vez os hibridismos nas artes sendo expostos ao mundo e sendo reconhecidos pelas indústrias culturais, estas passam a os utilizar e os transformar em mais uma estratégia de manipulação e venda, criando um mercado que necessita de obras que apresentem hibridismos com outras áreas.

Arte em campo expandido é uma abordagem possível de hibridismo entre disciplinas artísticas, sem, necessariamente, a obrigação da criação de uma nova “categoria artística”. Artistas se servem destes *entrelugares*, que, ao mesmo tempo, pertencem a todos os lugares de que se servem e a nenhum no campo artístico, para ampliar as possibilidades da sua arte levando em consideração o diálogo com uma realidade específica (ZONNO, MELLO, 2006), no caso, a realidade social e necessidades comerciais da Coreia do Sul.

Considerando a existência de uma arte híbrida em um contexto comercial de cultura de massas possível, questiona-se: O fato de se tratar de um ambiente comercial de cultura de massas chega a ter influência na existência desta arte? Tomando-se a abordagem de indústria cultural, toda forma de arte é moldada e alterada a partir das necessidades dos seus consumidores, como a música pop sul coreana é voltada inteiramente para o mercado, as necessidades dos consumidores, criadas e alteradas pela indústria, influenciam diretamente todo material produzido. Devido à globalização e ao acesso fácil a produtos culturais produzidos no mundo inteiro, o material é influenciado, não só pelo ambiente comercial local coreano, mas também pelos mercados globais aos quais, na última década, os artistas coreanos tentam alcançar. Analisando-se pela perspectiva sistêmica de Vieira (2000), o ambiente em que um sistema se encontra é, também, um fator do próprio sistema, então a colocação de uma arte híbrida em um ambiente comercial de cultura de massas torna este um fator na resultante desta arte e qualquer alteração feita a este ambiente influencia diretamente no resultante.

Segundo Adorno e Horkheimer (1985), expressões artísticas externas a indústria cultural inevitavelmente acabam sendo assimiladas por ela. A cultura pop sul coreana já nasce enraizada na indústria cultural a partir do momento em que “Os coreanos se deram

conta que cultura pode ser tão lucrativa quanto semicondutores ou carros”²⁷ (SHIM, 2011, p. 7), sujeitando desde o início todos os artistas do contexto pop sul coreano às regras do mercado da cultura de massa, definindo toda a trajetória desses grupos pop pelo viés mercantil.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Há um senso comum que, erroneamente, divide a arte em dois tipos: Arte cultural, de “maior valor”, que tem importância na história das artes e arte comercial, meramente decorativa, de “menor importância”. Pensamento derivado de preconceitos dentro dos ambientes de arte em que os artistas rebaixam seus semelhantes por não concordar com seus meios de produção. Mas, seguindo o conceito de indústria cultural, em uma sociedade capitalista, toda arte é passível de apropriação, tornando-se comercial e vendível, sem nenhuma divisão de patamar entre tipos de arte. A cultura pop sul coreana assume este lugar do comercial, trabalhando e se potencializando dentro dele, sem ser considerada uma arte menor pelos seus produtores ou pelas massas que a consomem.

Ainda que a análise realizada seja breve, devido às dimensões que um artigo permite, o presente contribui para as questões ligadas as funções da arte imbricada a cultura de massas, visto que a arte é modelada como uma necessidade para os consumidores, também produzidos nas lógicas da indústria cultural. Convido o leitor, a partir deste texto, a refletir sobre quais as possibilidades de ação das artes híbridas dentro do panorama cultural do capitalismo neoliberal em que as indústrias culturais e as massas consumidoras estão inseridas. O estudo de tal panorama cria possibilidades de reapropriação das produções que vêm sendo vinculadas as culturas de massa, uma vez que desvelada a complexidade existente sobre os modos de atuação e impacto da cultura sobre os fazeres artísticos no viés mercantil.

27 “The Koreans have just begun to realize that culture can be as profitable as semiconductors or cars.” (SHIM, 2011, p. 7).

A cultura pop sul coreana, mais especificamente o KPop, acaba estando presente no meio de uma discussão de o que é uma arte híbrida ou não, se confirmando segundo alguns autores e se negando segundo outros, a função desta pesquisa não é bater o martelo e decidir a questão, mas justamente levantar estes pontos de semelhanças e diferenças segundo estes diversos autores.

A pesquisa se focou apenas na possibilidade de existência da arte em contextos comerciais de cultura de massas, mas abre a possibilidade de estudo sobre a trajetória cultural da Coreia do Sul, seus processos de colonização e de apropriações de culturas ocidentais. Sendo os países do leste asiático mais conservadores em questão de tradições e culturas, o que levou a Coreia a se abrir tão intensamente para a cultura ocidental a ponto de se apropriar da mesma lógica de produção dos países ocidentais? Em uma cultura com um histórico tão único e diferente do resto do mundo, é possível analisar os acontecimentos culturais a partir de conceitos ocidentais e reconhece-los atuantes nessa cultura?

REFERÊNCIAS

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento**. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.

BHABHA, Homi K.. **O Local da Cultura**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BENJAMIN, Jeff. **K-Pop Concerts Continue to Grow Outside Asia**: Exclusive Infographic. 2016. Disponível em: <<http://www.billboard.com/articles/columns/k-town/7350481/international-k-pop-concerts-growth-infographic>>. Acesso em: 29 de jun. 2018.

CAMBRIDGE Advanced Learner's Dictionary & Thesaurus. Cambridge: Cambridge University Press, 2017.

HALL, Stuart. Notas sobre a desconstrução do "popular". In: SOVIK, Liv (Org.). **Da Diáspora**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003. p. 247-264.

HUAT, Chua Beng. Korean Pop Culture. **Malaysian Journal Of Media Studies**, Malasia, v. 12, n. 1, p.15-24, 2010.

KRAUSS, Rosalind. A escultura no campo ampliado. In: **ARTE & Ensaios**. 17. ed. Rio de Janeiro: EBA, UFRJ, 2008. p. 128-137.

LOUPPE, Laurence. Corpos híbridos. Tradução de Gustavo Ciríaco. In: ANTUNES, Arnaldo. **Lições de Dança**, 2. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2000. p. 27-40.

MATTELART, Armand. **Diversidade cultural e mundialização**. Tradução Marcos Marcionilo. - São Paulo: Parábola, 2005.

SHIM, Doobo. Hybridity and the rise of Korean popular culture in Asia. **Media, Culture & Society**, Singapura, v. 28, n. 1, p.25-44, jan. 2006. SAGE Publications.

SHIM, Doobo. Waxing the Korean Wave. **Ari Working Paper**, Singapura, n. 158, jun. 2011. [Http://www.nus.ari.edu.sg/pub/wps.htm](http://www.nus.ari.edu.sg/pub/wps.htm).

VIDEODANÇA. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2017. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/termo14324/videodanca>>. Acesso em: 29 de jun. 2017. Verbete da Enciclopédia. ISBN: 978-85-7979-060-7

VIEIRA, Jorge Albuquerque. Organização e Sistemas. **Informática na Educação: teoria & prática**, Porto Alegre, v. 3, n. 1, p.11-24, set. 2000.

ZONNO, Fabiola do Valle; MELLO, Cecilia Martins de. **Arquitetura entre Escultura: Uma reflexão sobre a dimensão artística da Paisagem contemporânea**. 2006. 156 f. Dissertação (Mestrado) - Departamento de História, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

ZONNO, Fabiola do Valle. Campo Ampliado: Desafios à reflexão Contemporânea. **IV Encontro de História da Arte – IFHC / Unicamp**, Campinas, p.1206-1216, 2008.

244 Idol Groups Debuted in the Last 9 Years?! How Many Can You Name? 2013. Disponível em: <<http://www.kpopstarz.com/articles/41923/20130918/244-idol-groups-debuted-last-nine-years.htm>>. Acesso em: 29 de jun. 2018.

CORPO LÍQUIDO: REFLEXÕES ACERCA DA FRAGILIDADE DO CORPO PÓS-MODERNO

Larissa Cachel¹
Nathaly Yumi da Silva²

RESUMO: Sem dúvidas as tecnologias e sua constante progressão e desenvolvimento abriram o mundo para uma globalização em uma via de mão dupla: saudável, de fácil acesso ao conhecimento e a outras culturas, esses são pontos positivos que se opõem ao constante retrocesso quando falamos sobre as relações humanas. Em um emaranhado de informações, sem referências sólidas, estamos em um tempo líquido, com relações líquidas, passando por medos líquidos, como já dizia o sociólogo Zygmunt Bauman. Líquidos são caracterizados pela sua incapacidade de manter as formas. Observa-se laços humanos perdendo sua relação e tornando-se redes, onde o mais atrativo é a possibilidade de desconectar sem danos traumáticos. Sendo assim como um corpo se adapta às mudanças repentinas? Como se adere aos laços criados tão superficialmente? As relações tecnológicas permitem o corpo se transformar ou se anular? Essas são as questões norteadoras deste estudo, que visa compreender a adaptabilidade corporal dentro de uma comunidade líquida.

PALAVRAS-CHAVE: Liqueidez. Zygmunt Bauman. Relações humanas. Corpo. Corpo líquido.

CUERPO LÍQUIDO: REFLEXIONES ACERCA DE LA FRAGILIDAD DEL CUERPO POSMODERNO

RESUMEN: Sin dudas las tecnologías, su constante progresión y desarrollo han abierto al mundo para una globalización a través de una vía de ida y vuelta: saludable, por el de fácil acceso al conocimiento y a otras culturas, nocivo, por el constante retroceso sobre las relaciones humanas. Atravesados por un enmarañado de información, sin referencias sólidas, transitamos un tiempo líquido, con relaciones líquidas y miedos también líquidos; como dijo el sociólogo Zygmunt Bauman. Los líquidos se caracterizan por su incapacidad para mantener las formas. Nuestra época se caracteriza por lazos humanos que han perdido su relación y están transformándose en redes donde, lo más atractivo es la posibilidad de desconectarse sin daños traumáticos. Siendo así; ¿Cómo se adapta un cuerpo a los cambios repentinos? ¿Cómo se adhiere a lazos tan superficiales? ¿Las relaciones tecnológicas, permiten el cuerpo transformarse o lo anulan? Esas son las cuestiones orientadoras de este estudio, que pretende comprender la adaptabilidad corporal dentro de una comunidad líquida.

PALABRAS-CLAVE: La liqueidez. Zygmunt Bauman. Relaciones humanas. Cuerpo. Cuerpo líquido.

223

1 Aluna do curso de Bacharelado e Licenciatura em Dança do *Campus* de Curitiba II da Universidade Estadual do Paraná (Unespar). Técnica em Dança formada pela Escola de Dança do Teatro Guaíra. Email: larissa_cachel@yahoo.com.br

2 Aluna do curso de Bacharelado e Licenciatura em Dança do *Campus* de Curitiba II da Universidade Estadual do Paraná (Unespar). Massoterapeuta formada pela Instituição de ensino profissionalizante SEDUC INTEC. Email: lee.nys@hotmail.com.

INTRODUÇÃO

Presenciamos a fragmentação da vida humana, com seus episódios de existência onde cada pessoa cria e redefine constantemente sua própria identidade, assim multiplicando as conexões, as interdependências e as comunicações. A mudança de uma sociedade produtora, com foco em poupar, abster-se dos prazeres imediatos e consumir artigos duradouros para uma sociedade consumidora, voltada ao imediatismo, ao desapego e a busca constante pela felicidade, carrega consigo uma transformação do sujeito, mais indeciso e inseguro devido às infinitas opções de escolha. O consumo e suas escolhas relacionam-se com todas áreas de sua vida, tendo como exemplos latentes a aquisição de bens de consumo, a seleção de informações e a criação de relações.

O presente artigo se orienta sob o conceito de liquidez defendido por Zygmunt Bauman³. Em seu livro, intitulado “*Amor Líquido*” (2004), expõe a diferença entre comunidade e redes em suas maneiras de gerar os laços humanos: a comunidade preexiste a você, enquanto a rede é gerada e sobrevive apenas pela existência da possibilidade de conectar e desconectar. A preferência pelo *online*, no estabelecimentos desses frágeis laços humanos, apresenta a cômoda situação de não terem o compromisso de criar um vínculo.

Contudo, pertencemos a uma sociedade líquida, e mesmo com a ilusão de estarmos conectados, somos solitários pertencentes a uma multidão em uma busca constante por segurança e liberdade, acabamos por abrir nossa privacidade, nos tornando vulneráveis e submissos aos aparatos tecnológicos e suas redes sociais.

Desde hace poco más de una década, las pantallas móviles y las redes sociales fueron modificando exponencialmente nuestros comportamientos y formas de relacionarnos de maneras inesperadas y contradictorias. En la conformación de un nuevo modelo comunicacional, se generó la fantasía de conectar a más personas. Pero esa “conexión” se afianza a medida que arrastra la naturalización de conductas y gestos que nos desconectan físicamente, nos dividen, separan y alejan. (DOMA, 2018 p.4)⁴

3 Zygmunt Bauman (1925 - 2017) Sociólogo e filósofo polonês dedicou-se a analisar sociologicamente sobretudo, a partir do conceito de modernidade líquida os mais variados temas contemporâneos, tais como política, amor, comunidade, trabalho, consumo, identidade, tempo, entre outros. Recebeu os prêmios Amalfi (1989, por sua obra *Modernidade e Holocausto*) e Adorno (1998, pelo conjunto de sua obra).

4 Tradução livre: Por pouco mais de uma década, as telas móveis e redes sociais têm modificado exponencialmente nossos comportamentos e formas de nos relacionar de maneira inesperada e contraditória. Na conformação de um novo modelo de comunicação, foi gerada a fantasia de conectar mais pessoas. Mas essa “conexão” é fortalecida à medida que arrasta a naturalização de comportamentos e gestos que fisicamente nos desconectam, nos dividem, nos separam e nos afastam.

Interessa-nos refletir sobre a liquidez dentro da tecnologia, bem como, propor a afetação do corpo pós-moderno, em sua transformação para corpo líquido, coagido pela necessidade de sobrevivência e adaptação na modernidade líquida.

A LIQUIDEZ NAS RELAÇÕES TECNOLÓGICAS

Compreender o conceito de liquidez, proposto por Bauman, é sobretudo entender que assim como os líquidos, as alterações e complementações compõem uma maneira de sobrevivência e permanência no mundo.

A passagem da fase 'sólida' da modernidade para a 'líquida' - ou seja, para uma condição em que as organizações sociais (estruturas que limitam as escolhas individuais, instituições que asseguram a repetição de rotinas, padrões de comportamento aceitável) não podem mais manter sua forma por muito tempo (nem se espera que o façam), pois se decompõem e se dissolvem mais rápido que o tempo que leva para moldá-las e, uma vez reorganizadas, para que se estabeleçam. (BAUMAN, 2007, p. 7)

Antes mesmo de analisarmos as relações e suas fragilidades - conceito ao qual a liquidez aparece constantemente atrelada - é necessário pensar sobre o avanço tecnológico e sua presença no dia-a-dia da sociedade moderna. Estaríamos nós preparados para tudo o que a tecnologia nos oferta?

Em muitos sentidos, somos nossa maior limitação tecnológica. A lenta e constante marcha da evolução humana entrou em descompasso com o progresso tecnológico: a primeira ocorre em escalas de tempo milenares, enquanto a capacidade de processamento das máquinas dobra a cada dois anos mais ou menos. (SILVER, 2013, p. 299)

A recorrência de discursos positivos sobre as tecnologias e sua abrangente veiculação e aceitação, cegam e calam muitas brechas para pensamentos crítico-sociais:

- A corrida armamentista por quem tem a melhor ou a mais avançada tecnologia parte do princípio qualitativo no sentido de estar em primeiro lugar para ser consumida, ou pelo menos, a mais desejada. Ignora-se constantemente o fato de que a qualidade imbricada no desenvolvimento tecnológico deveria estar ligada a proporcionar uma elevada qualidade de vida.

- As campanhas de marketing são destinadas para quem não pode adquirir o melhor produto imediatamente após seu lançamento; elas têm por função, criar uma dependência compulsória, que fomenta sentimentos como a baixa estima ou mesmo a exclusão, uma vez que o pertencimento a grupos sociais é inerente ao ser humano.

- Nesta corrida de produção e criação de produtos melhores e mais atuais os consumidores deparam-se com a obsolescência programada dos mesmos. Ou seja, o produto já surge tendo um tempo limitado de funcionamento, “forçando” o usuário a renovar constantemente este artigo por um novo modelo, colaborando para um prazer e uma satisfação passageiras, assim os fabricantes garantem “desejo sem ansiedade, esforço sem suor e resultados sem esforço” (BAUMAN, Zygmunt, 2004, p. 22), pois cotidianamente tudo é imediato e deve ser reparado instantaneamente, onde a mercadorias ou os desejos passam a ser considerados lixos assim que surgem no mercado novidades e produtos otimizados. Para Bauman (2004), as escolhas começam com base em uma afinidade, sendo assim a tecnologia deve manter-se compatível diariamente com o consumidor, pois é através dessa renovação cotidiana que eles não são comparados com algo sem valor.

- Omite-se o fato das tecnologias alimentarem um sistema de cidadãos acomodados, que sentem cada vez mais a necessidade de suprirem suas vontades e desejos em um curto tempo; o slogan omissor tem por base a facilidade, vendendo o tempo como se pudesse enlata-lo. A sociedade esquece que o tempo, é administrável, porém é necessário organização, dedicação e compromisso, valores que se transformaram em medos.

- As relações humanas ficam estreitas e sensíveis, pois bonificam-se ações como deixar um “like” na foto de alguém ou mesmo, reduzir uma frase inteira a um simples emoticon. Segundo Bauman (2004): “Nós pertencemos ao fluxo constante de palavras e sentenças inconclusas (abreviadas, truncadas para acelerar a circulação). Pertencemos à conversa, não àquilo sobre o que se conversa.” (p. 52).

Porém Cupani⁵ em seu artigo “A tecnologia como problema filosófico: três enfoques” (2004), cita que o pesquisador Borgmann⁶, designa a tecnologia como:

Um modo de vida próprio da Modernidade. A tecnologia é o modo tipicamente moderno de o homem lidar com o mundo, um “paradigma” ou “padrão” característico e limitador da existência, intrínseco à vida cotidiana. Tão intrínseco que ele passa, por isso mesmo, despercebido. No entanto, o surgimento e o poder desse padrão constituem para Borgmann “o evento de maiores conseqüências do período moderno. (CUPANI, 2004, p. 499)

Constantemente, atrelada ao cotidiano e a fragilidade, a liquidez vaza entre as redes de conexão que estabelecemos, escorre entre as possibilidades de fixação e comprometimento. Um exemplo latente é a popularização das expressões: conexão; conexões; conectar-se; conectados, saídas do mundo virtual e tão comumente balbuciadas para substituir as palavras: relação; relações; relacionar-se. O peso do relacionamento e do comprometimento tornou-se tão grande no mundo real, que a solução encontrada foi importar do mundo virtual, de maneira utópica, expressões que carregam conotações mais leves, mais modernas, mais líquidas.

A realização mais importante da proximidade virtual parece ser a separação entre comunicação e relacionamento. (...) “Estar conectado” é menos custoso do que “estar engajado” - mas também consideravelmente menos produtivo em termos da construção e manutenção de vínculos. (BAUMAN, 2004, p. 83)

227

Restringindo a análise crítica a uma tecnologia que nos permitiu a locomoção alienada, é importante entender que a função do celular passou de funcional a social, pois, ainda que não esteja realizando ou recebendo uma chamada (uma vez que se pensou o celular como um telefone móvel), você tem a possibilidade de focar sua atenção em um aparelho que não te ignora e que o torna parte de uma sociedade de cidadãos conectados. O celular tem a intrigante função ambígua de suprir a solidão e de excluir o indivíduo.

5 Alberto Cupani é Licenciado em Filosofia pela Universidad Nacional de Córdoba, Argentina (1967) Doutor em Filosofia – Universidad Nacional de Córdoba (1974). Pós-doutorado na Universidade de Paris (1995). Atualmente é professor titular em DE da Universidade Federal de Santa Catarina. A sua área de docência (graduação e pós-graduação) e pesquisa é a Filosofia da Ciência, investigando principalmente os seguintes temas: ciência e valores, racionalidade e objetividade da ciência, ciência e controle da Natureza, filosofia da tecnologia, epistemologia das ciências humanas, filosofia da História.

6 Albert Borgmann (1937 -) é filósofo, especializado na filosofia da tecnologia e professor de filosofia na Universidade de Montana, PhD em Filosofia da tecnologia, em 2013, recebeu o Prêmio Golden Eurydice. Sua obra contribui para as discussões filosóficas sobre a tecnologia moderna.

Não importa onde você está, quem são as pessoas à sua volta e o que você está fazendo nesse lugar onde estão essas pessoas. A diferença entre um lugar e outro, entre um e outro grupo de pessoas ao alcance de sua visão e de seu toque, foi suprimida, tornou-se nula e vazia. Você é o único ponto estável num universo de objetos em movimento – e assim o são igualmente (graças a você, graças a você!) suas extensões: suas conexões. Estas permanecerão incólumes apesar de os que estão conectados por elas se moverem. Conexões são rochas em meio a areias movediças. (BAUMAN, 2004, p. 79)

Não muito distante do bergsonismo⁷ - no tocante ao pensamento sobre espaço, uma vez que considera o mesmo como difusão e somos nós que fixamos os lugares - a conectividade móvel transformou a comunicação. Racionalmente, não seria mais necessário entrar em um estado de ansiedade por não saber quando sua mensagem será respondida, porém, a ansiedade está se tornando um transtorno, devido a possibilidade de saber que a pessoa com a qual está se comunicando recebeu, visualizou sua mensagem e ainda não respondeu. Esse processo ansioso é levado e desenvolvido no dia-a-dia. Os espaços que ocupamos e transitamos estão cheios de conexões superficiais e transtornos traumáticos.

Os aparelhos não impediram (...) mas tornaram desnecessário que eles evitassem olhar-se nos olhos: àquela altura, de qualquer forma, os olhos já se teriam tornado paredes em branco - e uma parede em branco não pode sofrer danos por encara uma outra. Com tempo suficiente, os celulares treinaram os olhos a olhar sem ver. (BAUMAN, 2004, p. 81 - 82)

A liquidez dentro da tecnologia tornou-se objeto de preocupação. Estamos lidando com um difícil processo de utopização e fuga da realidade, onde conceitos virtuais tornam-se presentes para que atitudes cada vez menos humanitárias sejam justificadas.

Cupani (2004), coloca que para o teórico Bunge⁸ essa preocupação com a tecnologia é muito plausível, hasta vista que o seu progresso vem gerando alguns danos, mesmo as produções que a princípio observa-se como benéfica possuem um lado maléfico,

7 Doutrina do filósofo francês Henri Louis Bergson (1859-1941) que afirma o privilégio da intuição, em detrimento da inteligência, na percepção do processo criativo que constitui a natureza. Embora fator distintivo da espécie humana e fundamental para o domínio da matéria, a inteligência estaria restrita a uma compreensão estática e mecanicista do real, incapaz de contemplá-lo em sua incessante mobilidade criativa.

8 Mario Augusto Bunge (1919 -) físico, filósofo da ciência, humanista argentino, Doutor em ciências fisicomatemáticas por la Universidad Nacional de la Plata, professor na Universidade McGill no Canadá, defensor do realismo científico, do sistemismo e da filosofia exata. Suas pesquisas revisam o conceito tradicional do método científico usando as ferramentas da lógica formal, e destacam o valor da relação entre teoria e experiência. Autor de 35 livros e mais de 450 artigos sobre tópicos de física teórica, matemática aplicada, teoria de sistemas, sociologia matemática, epistemologia, semântica, ontologia, axiologia, ética, política científica, etc.

pois a mesma depende do ser humano e assim passa a estar sujeita aos seus interesses, sua moral e suas deliberações, desta forma não é possível que esta modernização seja neutra, porém defende que para que ela seja mais isenta possível é necessário que esse desenvolvimento tecnológico realmente seja realizado verdadeiramente para o serviço de todos na comunidade.

Ciro Marcondes⁹ traz em seu livro, “O princípio da razão durante” (2010), uma citação do filósofo Merleau-Ponty¹⁰: “Estamos em pleno conceito de intermundo, em que o sentido não está nas coisas, nos seres, nos cinco sentidos, mas na sua fricção, no seu encontro, no roçar de um no outro(...)” (2010, p. 165).

A tecnologia também uma incumbência de assegurar aos seus usuários um:

Alívio de tarefas penosas, esperança de termos uma relação mais rica com o mundo graças à afluência de dispositivos; ela responde à nossa impaciência com coisas que exigem cuidado e reparação, ao nosso desejo de fornecer a nossos filhos o melhor desenvolvimento, e à vontade de nos afirmarmos na existência adquirindo bens que inspiram respeito. Mas tudo isso vai acompanhado de sentimentos de perda, de pena e uma espécie de traição (a um outro tipo de vida), pois as realizações que representavam libertação “parecem ser contínuas com a procura de frívola comodidade”. Dá-se inclusive uma sensação de impotência, pois tudo ocorre como se os instrumentos tivessem acabado por definir os fins. (CUPANI, 2004, p. 504 - 505.)

Indo ao encontro ao que Bauman (2004) determina como “*relacionamentos de bolso*” (p.10), ou seja, relações que se mantêm disponíveis enquanto parece essencial e que assim que perde sua relevância, ou surgem outros interesses estes convívios são guardados, evitando-se assim compromissos de longo prazo, porém sem o desligamento total afinal “que tipo de conselho eles querem de verdade: como estabelecer um relacionamento ou - só por precaução - como rompê-lo sem dor e com a consciência limpa?” (BAUMAN, 2004, p. 11) Neste quesito a tecnologia vem para auxiliar a fácil separação, pois oferece as teclas de deletar sem a obrigação de um olho no olho, por exemplo, as conexões se tornam mais rápidas e também mais simples para serem desvinculadas, tornando-as líquidas.

9 Ciro Marcondes Filho é conferencista, tradutor, professor universitário. Formou-se em Jornalismo e Ciências Sociais, doutorou-se na Alemanha e pós-doutorou-se na França. Dirige o Núcleo de Estudos Filossóficos da Comunicação e o Núcleo José Reis de Divulgação Científica, ambos ligados à Escola de Comunicações e Artes da USP.

10 Merleau-Ponty (1908 - 1961) filósofo e professor francês, suas duas obras políticas mais importantes são *Humanisme et terreur*, 1947 e *Aventures de la dialectique*, 1955.

ADAPTABILIDADE CORPORAL

A história da civilização imbrica um diálogo constante com a história do corpo. Cada civilização, cada sociedade conhece e reconhece o corpo determinando funções, atributos e restrições por meio da (contamin)ação das crenças (englobando ideologias, lutas, estilo de vida) no tempo-espaço, no auxílio para a contextualização da época.

Após-modernidade encontra-se no processo de entender o corpo que a caracteriza, tendo em vista o trabalho de tecer considerações a cerca de duas possibilidades: real e virtual. Considera-se que não existe um distanciamento entre esses mundos, eles coexistem sendo co-autores na elaboração do pensamento acerca do corpo pós-moderno. A tecnologia tem papel indiscutivelmente fundamental quando se corrobora a adaptabilidade corporal na atualidade, atuando na noção do físico mas também instabilizando o entendimento sobre o que delimita o humano, por meio de discursos e formas de legitimação visando o corpo como consumo e produto desta era (REZENDE, 2004).

Na consciência de que as tecnologias incorporadas não só modificam a estrutura corporal, mas também a forma de percepção do mundo, atuando no sentido epistemológico, elas representam um mar de possibilidades que permeiam o próprio questionamento do que é o ser humano. (GARCIA, 2014, p. 39)

A era da informação exige reprogramações. Nossos instintos biológicos nem sempre estão bem adaptados ao mundo moderno inundado de informações (SILVER, 2013). A tecnologia possibilitou a transformação de dados em informações e as informações em conhecimento, sendo essa uma importante forma de deter o poder. Poder este que ganha corporeidade, em uma sociedade onde as conexões passam a ser feitas em redes, viabilizando e ocasionando um corpo adaptável a essas mudanças, ou seja, um corpo que atravessa as diferentes fronteiras, hierarquias, estabelece e desconecta contatos, um corpo que também é informação e além de tudo um corpo que se torna imagem, torna-se essência (REZENDE, 2004) estando sempre disponível para outros relacionamentos de bolso.

Adentrar no campo da movência é compreender que sua abrangência, no ambiente tecnológico, tem possibilitado o corpo a transpor barreiras geográficas e culturais, questionando as fronteiras. Porém, se considerarmos movência em relação ao mover na espacialidade, podemos ver uma mudança significativa nos processos de deslocamento, desajustes corporais, percepção e atenção.

A tela do celular, por exemplo, cria um centro, um foco chamativo, que consiste na eliminação (ainda que temporária, e escala temporal aqui, é determinada pelo portador) do que está no entorno. A percepção torna-se fragilizada e incapaz de gerar potência, mapear e ressignificar. A cegueira atencional (MARK; ROCK, 1998) torna o deslocamento desatento um perigo constante.

Os malefícios físicos que vão além do desalinhamento corporal e da cervicalgia, começaram a receber nomenclaturas que se encaixem no contexto da sociedade conectada, é o caso da “*whatsappinite*”, termo veiculado em um artigo publicado pela revista britânica *The Lancet* em março de 2014. A autora, Inés Fernández Guerrero, médica atuante no Hospital Universitário Geral de Granada (Espanha), explica que a *whatsappinite* é uma inflamação nos tendões (tendinite) do pulso e/ou dos dedos, podendo ocasionar dores migratórias, atingindo mais parte do corpo (como braços, ombros e pescoço). O polegar é alvo recorrente de reclamação, pois a posição de gatilho utilizada por longos períodos de tempo, causa a inflamação no tendão responsável por dobrá-lo, impossibilitando voltar para a posição normal e causando dores.

O desenvolvimento das tecnologias de informação sobre nossos corpos altera nossa relação com a saúde, com o sofrimento, com a vida, com a morte e com nós mesmos. (...) O bem-estar do corpo torna-se um valor permanente. (REZENDE, 2004 p. 03)

Cupani coloca que esses danos se outorgam porque a “evolução da tecnologia não pode ser absolutamente controlada, o resultado da contestação tampouco pode ser previsto.” (2004, p. 511). É importante entretanto recordar que esse progresso também é um artefato cultural de onde se parte - com grande potencial - seu desenvolvimento, tendo

variação e ganhando forma conforme seu ambiente cultural. Por esse motivo, é inconcebível, atualmente, ignorar esse avanço tecnológico essencialmente no que diz respeito ao corpo. (GARCIA, 2014).

Por um outro lado há uma outra face da tecnologia e do avanço que não pode ser menosprezado, Garcia¹¹ (2014) aponta que esse diálogo entre máquina e ser humano estabelece inúmeras possibilidades, tanto em suas próprias relações, quanto com relação de um com o outro, entretanto, a fruição das experiências é sensibilizada em uma camada mais superficial, com um envolvimento que beira ao *fake*, como expõem DOMA¹² (2018) em sua exposição “Naturaleza Morta” em que demonstra que “La imagen de lo que somos - esa necesidad de competir por más *likes*, más vistas, más reconocimiento - se ha ubicado por encima de nuestras vivencias”¹³ (p.5).

Com conexões estabelecidas a meio de prazos de validade, é necessário apontar para as verdadeiras motivações que antecipam a conexão, pois, uma vez que o relacionar-se está fora de questão, a conexão torna-se o único caminho para suprir uma carência ligada diretamente com o fato da convivência e da relação serem características inerentes ao ser humano. Comentar, curtir, dar *match*, seguir, se inscrever, são ações enganosas enquanto estabelecer um vínculo humanizador, dado que a sociedade líquida, parece bifurcar as relações: de um lado, conexões superficiais que aderem a moda, alimentam o ego, viciam social e intelectualmente; do outro, relações e suas problematizações (que não podem ser resolvidas com o botão de deletar), que demandam esforço, empatia e diálogo para sua solução “pois inevitavelmente lida com problemas que emergem das relações e fricções entre sujeito e mundo” (TRIDAPALLI, 2008, p.23).

11 Rafael Deus Garcia é advogado criminalista. Doutorando e Mestre em Direito pela Universidade de Brasília na área de Processo Penal (2015). Professor Substituto na Universidade Federal de Lavras (UFLA). Possui graduação em Direito pela Universidade de Brasília (2012).

12 Doma é um coletivo de artistas que se origina em 1998 em Buenos Aires - Argentina. Produzem suas obras com um olhar crítico da realidade, tendo o foco o lugar onde encontra-se uma contradição e um paradoxo, trabalhando com vários formatos e de forma interdisciplinar utilizando distintas tecnologias para realizar arte urbana, trabalho colaborativo, experimental e DIY (*do it yourself*). Atualmente está sobre a direção de Orilo Blandini y Julián Manzelli.

13 Tradução livre: A imagem do que somos - que necessita competir por mais *likes*, mais visitas, mais reconhecimento - foi colocada acima de nossas experiências.

Nossa questão é propor a possibilidade da modernidade líquida ter exigido uma adaptabilidade corporal que transformou um corpo em um corpo líquido. Propõem-se o verbo exigir como ação para a reação sobreviver. Com Bauman tendo o papel de respaldo para esse artigo, a palavra líquido (do latim *"liquīdus"*) com cerca de 10 significados, nos abre mais possibilidades para entender o que pode vir a ser esse corpo líquido:

Fisicamente, líquido é o estado da matéria caracterizado pelas forças de coesão intramoleculares. Entende-se coesão como sinônimo de conexão. O corpo da pós-modernidade, com a emergência de conectar-se para suprir uma necessidade biológica. É uma corporalização que aparente ter e criar barreiras e faixas de "não-ultrapasse", mas que grita por atenção, por socorro, para tentar não ser assassinado todos os dias por si próprio.

Líquido com fluência, que corre e escorre, que só ganha forma pelo seu recipiente. Corpo que escolhe viver em sua camada mais superficial.

Para a economia, líquido é o que "diz-se do peso de determinado item, excluindo-se o peso de seu recipiente ou embalagem". A essência do corpo líquido tem peso, em razão de carregar transformações e informações que ficam ocultas até serem consideradas "tendência" para serem ditas. Esse corpo tem forma para o virtual, vende otimismo, felicidade, satisfação e até mesmo gratidão, mas pode facilmente excluir as embalagens e rótulos que se auto-intitula para atingir a noção de pertencimento.

É o que sobra da diferença entre o lucro e a despesa. É o que permanece entre o mundo real e virtual, é o corpo que precisa fazer negociações diárias para compreender o que realmente quer e o que precisa que os outros corpos líquidos vejam.

O corpo líquido é aqui proposto como uma sobrevivência em uma alienação tecnológica já desmascarada. Não se consome mais apenas por deslumbre do novo, se consome porque corpos líquidos só conseguem posicionar-se em espaços onde sua forma seja pré-determinada e aceita socialmente.

CONSIDERAÇÕES PROVISÓRIAS

As reflexões aqui apresentadas permeiam vivências, observações em uma relação direta entre tecnologia, modernidade, espaços, tempo e sociedade, o corpo transita entre a dualidade das redes e dos laços humanos, move-se pelos avanços e pela liquidez, adaptando-se, mobilizando-se, coexistindo-se, resistindo-se, neutralizando-se, liquidando-se.

Em meio a exigência do corpo imagem, no qual é importante ter muitos seguidores em suas redes sociais, muitos *likes* em suas fotos, milhares de pessoas acompanhando seu cotidiano - mesmo não convivendo com nenhuma delas - afinal:

Nos ubicamos subjetivamente en el mundo como individuos que se piensan aislados de la humanidad de la que formamos parte. No sentimos insuficientes, debemos competir con los demás para demostrarnos buenos o merecedores de respeto, riqueza, amor y fama. Vemos a la sociedad, en este primer contacto con las nuevas tecnologías, como un adolescente que prueba por primera vez el alcohol o las drogas, sin encontrar sus límites y sin saber cómo manejarlas o explotar su verdadero potencial. (DOMA, 2018 p.5)¹⁴

Na ânsia de experimentar todos os avanços tecnológicos e não ficar para trás tecnologicamente segue-se o *looping* desenfreado de consumo, não há chance nem tempo para poder compreender, contemplar e aceitar todas essas mudanças, o tempo líquido não permite paradas ou pausas, exige que o ciclo continue, que as redes se concebem sem a criação de laços, que os relacionamentos de bolsos sigam com sua lógica, afinal a liquidez moderna exige uma adaptação rápida e sem profundidade.

O corpo segue nessa incessante adaptação, gritando por dentro enquanto mostra suas satisfações e conquistas cada vez mais exacerbadas a outros corpos que seguem e alimentam o mesmo fluxo, sem verdadeiras ligações, sem comunidades reais, pois é assim - desta forma - que o corpo busca formas de sobreviver em meio a sua própria liquidez e segue testando maneiras de atualizar-se para permanecer nas frágeis conexões tecnológicas.

14 Tradução livre: Nós nos colocamos subjetivamente no mundo como indivíduos que se consideram isolados da humanidade da qual fazemos parte. Não nos sentimos insuficientes, devemos competir com os outros para nos mostrarmos bons ou dignos de respeito, riqueza, amor e fama. Vemos a sociedade, nesse primeiro contato com novas tecnologias, como um adolescente que tenta pela primeira vez álcool ou drogas, sem encontrar seus limites e sem saber como lidar com eles ou explorar seu verdadeiro potencial.

REFERÊNCIAS

BAUMAN, Zygmunt. **Amor Líquido**: Sobre a fragilidade dos laços humanos. 1ª. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2004. 191 p.

BAUMAN, Zygmunt. **Modernidade Líquida**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001. 280 p.

BAUMAN, Zygmunt. **Tempos Líquidos**. 1ª. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 2007. 119 p.

CUPANI, Alberto. A tecnologia como problema filosófico: três enfoques. **Scientiae Studia**, São Paulo, v. 4, n. 2, p.493-518, maio 2004. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ss/v2n4/a02v2n4.pdf>>. Acesso em: 16 maio 2018.

DAMÁSIO, Antônio. **O mistério da consciência**: Do corpo e das emoções ao conhecimento de si. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. 480 p.

DOMA, **Muestra Naturaleza Muerta**, Buenos Aires: Centro Cultural Recoleta, 2018. Libreta.

FILHO, Ciro Marcondes. **O princípio da razão durante**: comunicação para os antigos, a fenomenologia e o bergsonismo: nova teoria da comunicação III. São Paulo: Paulus, 2010. 252 p.

GARCIA, Rafael Deus. O Corpo e a Tecnologia a partir de Merleau-Ponty. **Cognitio Estudos**: Revista Eletrônica de Filosofia, São Paulo, v. 11, n. 01, p.34-44, jan./jun. 2014. Bimestral. Disponível em: <<https://revistas.pucsp.br/index.php/cognitio/article/view/16539/14883>>. Acesso em: 10 jun 2018.

MACK, A.; ROCK, I. **Inattentional blindness**. Cambridge: MIT Press, Bradford Book, 1998.

LÍQUIDO. Dicionário online priberam. Disponível em <<https://www.priberam.pt/dlpo/l%C3%ADquido>>. Acesso em 20 maio de 2018.

REZENDE, Renata. **A tecnologia e a invenção do corpo contemporâneo**. IV Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom, Porto Alegre, p.17, 2004. Disponível em: <http://www.portcom.intercom.org.br/pdfs/3306879647539502991583903817_3327706340.pdf>. Acesso em: 28 jun 2018.

SILVER, Nate. **O sinal e o ruído**: por que tantas previsões falham e outras não. 1ª. ed. Rio de Janeiro: Intrínseca, 2013. 544 p.

THELANCET (2014, 22 de março). “WhatsAppitis”. **THELANCET**. Volume 383, nº 9922, p. 1040, 22. Disponível em: <[http://www.thelancet.com/journals/lancet/article/PIIS0140-6736\(14\)60519-5/fulltext](http://www.thelancet.com/journals/lancet/article/PIIS0140-6736(14)60519-5/fulltext)>. Acesso em: 20 de maio de 2018.

TRIDAPALLI, Gladistoni dos Santos. **Aprender investigando**: a educação em dança é criação compartilhada. 96 f. 2008. Dissertação – Programa de Pós-graduação em Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2008.

NORMAS EDITORIAIS

O Mosaico – Revista de Pesquisa em Artes do Campus Curitiba II FAP/ Unespar, abre chamadas anuais. As submissões devem ser feitas exclusivamente através de cadastro do autor no portal de periódicos da UNESPAR: <http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/mosaico/index>

Poderão ser submetidas entrevistas, traduções ou outro tipo de produção bibliográfica. Neste caso, os organizadores da revista irão deliberar, junto ao Conselho Editorial, a melhor forma de avaliação dos trabalhos. Abaixo estão mais detalhes sobre cada um dos tipos de artigo aceitos pela publicação:

Artigos: compreende textos que contenham relatos completos de estudos ou pesquisas concluídas, matéria de caráter opinativo, revisões da literatura e colaborações assemelhadas.

Resenhas: compreende análises críticas de livros e de periódicos recentemente publicados, como também de dissertações e teses.

Memorial artístico-reflexivo: compreende um memorial de performance onde constam informações sobre o conceito da obra e uma descrição detalhada do trabalho de produção artística.

Tradução: compreende a tradução de textos de estudos artísticos em língua estrangeira moderna para seu correlato em língua vernácula brasileira.

Entrevista: compreende o relato de pesquisadores, profissionais ou artistas que tenham sido interrogados sobre um objeto de estudo.

APRESENTAÇÃO DOS TRABALHOS

SUBMISSÃO

Os artigos devem ser enviados ou em formato “DOC” ou em “DOCX”, sem informação de autoria/co-autoria. O nome completo dos autores, bem como a biografia resumida (com no máximo 100 palavras) em língua vernácula e em mesmo idioma do resumo em língua estrangeira, devem obrigatoriamente ser incluídos nos respectivos

campos da submissão do artigo no sistema da Periódicos da UNESPAR. Na biografia, indicar a afiliação institucional, o endereço eletrônico, informações de interesse e que digam respeito à pesquisa e o link de acesso ao Currículo Lattes do(s) autor(es).

Detalhes Importantes: Ao submeter o(s) trabalho(s), o(s) autor(es) deverá(ão) indicar quando se tratar de Programa de Iniciação Científica ou TCC, pois este(s) não passará(ão) por revisão cega e deverão ter os orientadores com coautores. O nome dos autores e avaliadores será mantido em sigilo. Outros trabalhos enviados pelos autores serão submetidas ao processo de revisão cega por pares de no mínimo dois avaliadores mais a revisão dos editores. No caso de discrepância avaliativa será enviado a um terceiro parecerista. Os pareceres serão enviados aos autores para a ciência do resultado do processo e, quando for o caso, para que faça as modificações sugeridas e rerepresente o trabalho.

FORMATAÇÃO

O artigo deve iniciar com folha de rosto contendo:

- Título em negrito (com ou sem subtítulo);
- Resumo em língua vernácula (mínimo de 150 e máximo de 250 palavras, em fonte Arial, tamanho 12, com entrelinhamento simples, justificado e sem recuo);
- Palavras-chave em língua vernácula, separadas por pontos finais (até 5 palavras que, preferencialmente, façam parte de vocabulário controlado. Exemplos: Vocabulário Controlado USP; VCB das Bibliotecas do Congresso Nacional, BNDigital da Biblioteca Nacional.
- Título em língua estrangeira (com ou sem subtítulo)
- Resumo em língua estrangeira (mínimo de 150 e máximo de 250 palavras, em fonte Arial, tamanho 12, com entrelinhamento simples, justificado e sem recuo);
- Palavras-chave em língua estrangeira separadas por pontos finais (até 5 palavras que, preferencialmente, façam parte de vocabulário controlado.

Os trabalhos devem ser digitados em Word e devem seguir as diretrizes abaixo:

2.1 texto escrito em fonte Arial, tamanho 12, justificado e em entrelinhamento de 1,5 cm;

- Notas de rodapé, quando necessário, fonte em tamanho 10, justificado e com entrelinhamento simples;
- Parágrafos com recuo;
- Espaço duplo entre partes do texto;
- Páginas configuradas no formato A4, com numeração.

CITAÇÕES DENTRO DO TEXTO

Nas citações de até três linhas, feitas dentro do texto, o nome do autor deve ser citado entre parênteses, pelo sobrenome, em letras maiúsculas e separado da data da publicação, por vírgula. A especificação da(s) página(s) deverá seguir a sequência de data, separada por vírgula e precedida de “p.”, como em (SILVA, 2000, p. 100), por exemplo. Se o nome do autor estiver citado no texto, indica-se apenas a data, entre parênteses, “como Silva (2000, p. 100) assinala...”. As citações de diversas obras de um mesmo autor, publicadas no mesmo ano, devem ser discriminadas por letras minúsculas após a data, sem espaçamento, (SILVA, 2000a, p. 25). Quando a obra tiver dois ou três autores, todos os nomes poderão ser indicados, separados por ponto e vírgula (SILVA; SOUZA; SANTOS, 2000, p. 17); quando houver mais de três autores, indica-se o primeiro seguido de et al. (SILVA et al., 2000, p. 155). As citações com mais de cinco linhas devem ser destacadas, ou seja, apresentadas em bloco, em fonte tamanho 10, espaço simples e com recuo de parágrafo de 4 cm. [Clique aqui para visualizar exemplos de citações](#)

REFERÊNCIAS

As referências devem conter informações de todos os autores, sites, imagens, textos sem autoria, notícias entre outros materiais utilizados/citados na pesquisa, para que o material utilizado como embasamento da pesquisa seja identificado por quem leia o artigo no site de periódicos da UNESPAR. [Clique aqui para visualizar exemplos de referências](#)

ILUSTRAÇÕES

As imagens devem ser enviadas em formato JPEG, PNG ou GIF, diagramadas no arquivo do texto e enviadas em arquivos separados, como documento suplementar, durante o processo de submissão do artigo. Cada arquivo de imagem deve ter no mínimo 100 e no máximo 300 dpi. O uso de imagens em geral tem que ser acompanhado de uma legenda constando fonte, nome do autor, local (no caso de fotografias) e data.

PRODUTOS AUDIO VISUAIS

Os arquivos audiovisuais podem ser submetidos como documentos suplementares nos formatos MP3, MP4 ou AVI. Recomenda-se, também, o uso de materiais disponíveis no depósito dos arquivos de vídeo, no portal Internet Archive, de sons, no portal Petrucci Music Library, e de arquivos diversos em Domínio Público.

ÉTICA DA PESQUISA

No caso da pesquisa envolver algum tipo de conflito de interesse, o autor deve fazer uma nota final, declarando que não foram omitidas ligações com órgãos de financiamento. Da mesma forma, deve-se citar a(as) instituição(ões) de vinculação do(s) autor(es). Sugere-se, para artigos resultantes de pesquisas envolvendo seres humanos, informar os procedimentos éticos estabelecidos que tenham passado por Comitê de Ética em Pesquisa. Essa informação deve ser indicada em nota de rodapé.

AVALIAÇÃO

Os artigos recebidos serão previamente avaliados pelo Editor da Revista. Aqueles que estiverem fora dos critérios editoriais serão devolvidos e os demais, encaminhados aos pareceristas para avaliação. A análise será realizada sob a forma de parecer formal. Todo processo é feito dentro do regime de anonimato, ou seja, sem que autores e pareceristas tenham ciência um do outro. Feita a análise, a equipe editorial entrará em contato com o autor por e-mail para comunicar se o seu artigo foi aceito ou recusado. No caso de haver modificações sugeridas pelo parecerista, o autor deverá atendê-las, tendo um prazo

máximo de 15 dias para retornar o trabalho por e-mail. Os trabalhos serão avaliados quanto aos conteúdos teórico e empírico, à coerência e ao domínio a partir da literatura científica. Também pela contribuição para área específica, atualidade do tema, estrutura do texto, metodologia e qualidade da redação. A Comissão Editorial poderá solicitar reformulações e dar sugestões. E uma vez reformulado, haverá uma conferência realizada pelo editor que emitirá um parecer final.

DIREITOS AUTORAIS

Os autores detêm os direitos autorais, ao licenciar sua produção na Revista O Mosaico / FAP, que está licenciada sob uma licença Creative Commons. Ao enviar o artigo, e mediante o aceite, o autor cede seus direitos autorais para a publicação na revista. Os leitores podem transferir, imprimir e utilizar os artigos publicados na revista, desde que haja sempre menção explícita ao(s) autor (es) e à Revista O Mosaico / FAP não sendo permitida qualquer alteração no trabalho original. Ao submeter um artigo à Revista O Mosaico / FAP e após seu aceite para publicação os autores permitem, sem remuneração, passar os seguintes direitos à Revista: os direitos de primeira edição e a autorização para que a equipe editorial repasse, conforme seu julgamento, esse artigo e seus metadados aos serviços de indexação e referência.

240

POLÍTICA DE PRIVACIDADE

Os dados cadastrais, referentes a nomes, endereços e outros dados presentes no sistema de periódicos, serão utilizados exclusivamente para a publicação e não serão disponibilizados para outros fins ou a terceiros.