

DOSSIÊ

UM OLHAR SOBRE PROCESSOS DE PESQUISA E CRIAÇÃO EM DANÇA

REVISTA DA CIENTÍFICA

VOLUME 17 N. 2
JUL. / DEZ. 2017

ISSN 1980-5071

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ

REVISTA DE ARTES DO CAMPUS CURITIBA II



APRESENTAÇÃO

A Revista Científica/FAP é uma publicação semestral do campus de Curitiba II - Faculdade de Artes do Paraná (FAP) da Universidade Estadual do Paraná – (UNESPAR) e disponível, atualmente, somente em versão digital/on-line (ISSN: 1980-5071).

Criada em 2006, pelas professoras doutoras Margie Rauen e Mônica de Souza Lopes, a publicação tem por objetivo divulgar artigos, resenhas, entrevistas, traduções produzidas por Mestres e/ou Doutores em duas formas de chamadas: Dossiês Temáticos e Fluxo Contínuo para recebimento de artigos e ensaios situados nas áreas de Artes Visuais, Performance, Arte, Tecnologia e Comunicação, Cinema, Dança, Música, Musicoterapia, Teatro, Educação e Ciências Humanas, nas suas mais variadas formas de análise (inter) disciplinar, fomentando, assim, o intercâmbio entre pesquisadores de diversas instituições de ensino nacionais e internacionais.

Este número terá o Dossiê Temático intitulado 'Um Olhar Sobre Processos de Pesquisa e Criação em Dança', coordenado por Rosemeri Rocha da Silva.

O convite feito à artista-pesquisadora-docente, para que coordenasse este dossiê específico, justifica-se ao verificarmos a amplitude de sua experiência artística aliada à sua formação. Rosemeri Rocha é Doutora e Mestre em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia. Tem Especialização em Artes-Dança pela FAP e os títulos de Bacharel e Licenciada em Dança pela mesma instituição, onde hoje atua como docente e coordenadora de curso. Na direção do Grupo artístico e projeto de extensão 'UM – Núcleo de Pesquisa Artística em Dança da UNESPAR', a artista-docente investiga os processos perceptivos e criativos em dança, atrelados ao conceito de 'corpo propositor'.

Em suas relações (inter)institucionais, a coordenadora promove, neste Dossiê, a reunião de artigos, ensaios, entrevistas e traduções de textos inéditos no Brasil, de autoria de diversos pesquisadores de relevo nacional e internacional.

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**

Universidade Estadual do Paraná / *State University of Parana*

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

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

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

Diretora / *Dean*: **Prof^a. 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*: **Prof^a. Dra. Cristiane Wosniak**

Organizadora do Dossiê/ *Organizer of the Dossier*

Dra. Rosemeri Rocha da Silva

Técnicos / *Technicians*

Capa e Projeto Gráfico / *Cover and Graphic Design*: **Juciene Santos;**

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

Orientadores/*Advisors*

Dra. Ana Carolina da Rocha Mundim

Universidade Federal do Ceará

Dra. Andréa Lúcia Sérgio Bertoldi

Universidade Estadual do Paraná

Dra. Carolina Laranjeira

Universidade Federal da Paraíba

Dra. Cristiane Santos Souza

Universidade Federal do Paraná

Dra. Cristiane Wosniak

Universidade Estadual do Paraná

Dra. Cristina Carta Medeiros

Universidade Federal do Paraná

Dra. Daniela Isabel Kuhn

Universidade Tecnológica Federal do Paraná

Dra. Eliana Rodrigues Silva

Universidade Federal da Bahia

Dr. Francisco de Assis Gaspar Neto

Universidade Estadual do Paraná

Dra. Gisele Kliemann

Universidade Federal do Paraná

Dra. Ivana Vitória DeekeFuhrmann

Universidade Regional de Blumenau

Dr. Júlio Mota

Pontifícia Universidade Católica do Paraná

Dr. Leonardo José Sebiane Serrano

Universidade Federal da Bahia

Dr. Lúcio Kürten dos Passos

Centro Universitário de União da Vitória

Dra. Magda AmabileBiazusCarpegianni Bellini

Universidade de Caxias do Sul

Dr. Marco Aurélio Cruz e Souza

Universidade Regional de Blumenau

Dra. Renata Tavares

Universidade Estadual do Paraná

Dr. Rodrigo Oliva

Universidade Paranaense - Umuarama

Dra. Rosemeri Rocha da Silva

Universidade Estadual do Paraná

Dra. Silvana dos Santos Silva

Universidade Paranaense - Toledo

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

DOSSIÊ

UM OLHAR SOBRE PROCESSOS DE
PESQUISA E CRIAÇÃO EM DANÇA

REVISTA CIENTÍFICA

VOLUME 17 N. 2
JUL. / DEZ. 2017

ISSN 1980-5071

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ
REVISTA DE ARTES DO CAMPUS CURITIBA II



© 2017 Universidade Estadual do Paraná – UNESPAR – Campus de Curitiba
II - Faculdade de Artes do Paraná – FAP

A Revista Científica FAP 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://periodicos.unespar.edu.br/index.php/revistacientifica/index>

Indexadores:



Revista científica/FAP / UNESPAR Campus de Curitiba II- FAP;
Coordenação de Pesquisa e Pós-Graduação – v. 17 n. 2 (jul. / dez.,
2017). Curitiba: FAP, 2017 - 205 p.

Semestral

ISSN 1980-5071

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

1. Arte – Pesquisa - Periódicos. I UNESPAR Campus de Curitiba
II - FAP. II. 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
<http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/revistacientifica/index>

EDITORIAL	8
Dra. Rosemeri Rocha da Silva	
A PESQUISA COMO EXPERIÊNCIA: A AÇÃO DA TEORIA E A PRÁTICA DO CONHECIMENTO EM DANÇA	12
Sandra Meyer	
CRIAÇÃO COMO CONDIÇÃO DE PRODUÇÃO DE CONHECIMENTO NA EXPERIÊNCIA DO ARTISTA-DOCENTE DA DANÇA	29
Elke Siedler Renata Santos Roel	
ATOS DE TRANSMISSÃO: A PESQUISA EM ARTE A PARTIR DE UM FAZER EM DANÇA	46
Luciana Paludo	
A GAMBIARR[AÇÃO] E SEUS PROCESSOS COMPOSITIVOS	67
Carolina Camargo De Nadai	
CONTRAESPAÇOS ENTRE DANÇA E ARQUITETURA: RELATO DE PROCESSO DE PESQUISA DE/ EM CRIAÇÃO EM DANÇA	91
Cláudio Marcelo Carneiro Leão Lacerda	
MÁQUINAS DE COLABORAÇÃO – PARA UMA INVESTIGAÇÃO COREOGRÁFICA COLETIVA EM DISENHO E SEM AUTORIA	116
Coletivo Qualquer: Luciana Chierigati e Ibon Salvador	
DO PENSAMENTO SENTADO AO MOVIMENTO CRISTAL: A CRIAÇÃO COREOGRÁFICA COMO REPADRONIZAÇÃO DE DEFICIÊNCIAS NORMATIVAS	132
Ciane Fernandes	
O QUE SOU NÃO FUI SOZINHO	154
João Fiadeiro	
ESPIRITUALIDADE PÓS-MODERNA? UMA NARRATIVA PESSOAL	159
Jill Green Tradução: Diego Pizarro Tradução: Ludimila Mota Nunes	
SE NÃO SABE PORQUE É QUE PERGUNTA?	176
João Fiadeiro Romain Bigé	

EDITORIAL	8
Dra. Rosemeri Rocha da Silva	
RESEARCH AS EXPERIENCE: THE ACTION OF THEORY AND THE PRACTICE OF KNOWLEDGE IN DANCE	13
Sandra Meyer	
CREATION AS A CONDITION OF KNOWLEDGE PRODUCTION ON THE EXPERIENCE OF THE ARTIST-TEACHER OF DANCE	30
Elke Siedler Renata Santos Roel	
ACTS OF TRANSMISSION: RESEARCH IN ART FROM A DANCING PERSPECTIVE	47
Luciana Paludo	
GAMBIARRAÇÃO AND ITS COMPOSITIONAL PROCESSES	68
Carolina Camargo De Nadai	
COUNTERSPACES BETWEEN DANCE AND ARCHITECTURE: REPORT OF PROCESS OF RESEARCH OF/IN DANCE MAKING	92
Cláudio Marcelo Carneiro Leão Lacerda	
MÁQUINAS DE COLABORACIÓN – PARA UNA INVESTIGACIÓN COREOGRÁFICA COLECTIVA EN DISEÑO Y SIN AUTORÍA	117
Coletivo Qualquer: Luciana Chierigati e Ibon Salvador	
FROM SEATED THINKING TO CRYSTAL MOVEMENT: CHOREOGRAPHIC COMPOSITION AS REPATTERING OF NORMATIVE DISABILITIES	133
Ciane Fernandes	
POSTMODERN SPIRITUALITY? A PERSONAL NARRATIVE	160
Jill Green Tradução: Diego Pizarro Tradução: Ludimila Mota Nunes	
IF YOU DON'T KNOW WAY DO YOU ASK?	177
João Fiadeiro Romain Bigé	

EDITORIAL

Na área da dança, especificamente, nas universidades, nas graduações em dança, o estudo dos processos de pesquisa e criação em dança, estão continuamente se aprimorando e se destacando.

O modo como isso acontece tem muito a ver com o percurso dos profissionais envolvidos, que atuam com suas pesquisas de corpo/movimento e investem na criação de outras metodologias para a produção de conhecimento em dança. Sobretudo, estes estudos emergem de conhecimentos compartilhados entre pesquisadores, docentes e discentes, num fluxo contínuo de trocas de saberes e interesses em estudos direcionados ao avanço e fortalecimento da dança.

Muitas destas pesquisas são desenvolvidas em disciplinas nos cursos de graduação que, entre outras abordagens, entendem o corpo como sujeito-objeto nos processos de investigação e criação em dança.

Neste contexto, a dança trava diálogo com outras áreas de conhecimentos tais como a educação, a neurociência, a filosofia, a comunicação, entre outras. Além dos profissionais com especialidade na área da dança atuam, também, artistas, pesquisadores e acadêmicos de outras áreas das artes, como as artes visuais, a fotografia, o cinema, o teatro, a música e a performance.

A pulverização dessas produções se dá pela publicação de livros, anais e cadernos de eventos, congressos, simpósios, festivais e mostras. Muitos autores e artistas do país constroem redes de discussão e efetivam suas pesquisas com publicação e apresentação em eventos relacionados a processos de pesquisa e criação em dança.

A criação em dança se dá de modos distintos, uma vez que os processos estão atrelados ao modo com que cada artista propositor estabelece suas criações. Por isso, a importância deste dossiê, em apresentar as singularidades destes propositores e de certa forma, abrir possibilidades de outros caminhos para se produzir conhecimento em dança,

entrecruzados com outros eixos de conhecimento. A construção relacional entre teorias e práticas faz com que reflitamos sobre os aspectos cognitivos, perceptivos e educacionais na pesquisa e na criação em dança.

Neste sentido, convidamos autores irreverentes com pesquisas construídas em redes, apresentando nessa edição da [REVISTA CIENTÍFICA/FAP V. 17 n. 2 (ago/dez 2017) 8 (oito) artigos que se inserem nas perspectivas do dossiê.

Inicialmente, Sandra Meyer Nunes, apresenta o ensaio, A pesquisa como experiência: a ação da teoria e a prática do conhecimento em dança. A autora faz um breve relato acerca dos caminhos da pesquisa em dança no estado de Santa Catarina nos últimos trinta anos, considerando que as noções de pesquisa e criação na área no Brasil foram sendo modificadas na relação com os contextos os quais estavam inseridas.

O segundo artigo é elaborado por duas pesquisadoras colaboradoras atuantes na graduação em dança da UNESPAR - campus Curitiba II/Faculdade de Artes do Paraná, Elke Siedler e Renata Santos Roel. As artistas-pesquisadoras apresentam Criação como condição de produção de conhecimento na experiência do artista-docente da dança, com o propósito de refletir sobre processos de criação em estreita relação com a feitura de configurações de danças e a experiência da(na) docência.

Atos de transmissão: a pesquisa em arte a partir de um fazer em dança, proposto pela docente da UFRGS, Luciana Paludo, discute e problematiza questões da pesquisa e da criação em dança, a partir da explanação de um Projeto de Pesquisa e de uma Ação de Extensão que são realizadas pela autora. O texto tem inspiração metodológica em pressupostos da escrita (auto)biográfica.

A artista pesquisadora Carolina Camargo de Nadai, por sua vez, expõe um recorte do pensar-fazer que foi desenvolvido na pesquisa de doutorado, no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de São Paulo, Gambiarração: poéticas em composição coreográfica, como modo de enquadrar, selecionar e reparar o entendimento de gambiarração composto na referida tese.

Contraespaços entre dança e arquitetura: relato de processo de pesquisa de/em criação em dança, do pesquisador Cláudio Marcelo Carneiro Leão Lacerda, é um relato da defesa da coreotese de doutorado desenvolvida pelo autor no Programa de Pós-Graduação

em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia. Neste texto, o autor apresenta o modo como a pesquisa se desenvolveu-se por meio da realização de um processo artístico-teórico de criação de uma obra de dança contemporânea, tendo como ponto de partida e inspiração a obra da arquiteta iraquiana-britânica Zaha Hadid.

No artigo intitulado, Máquinas de colaboração - para uma investigação coreográfica coletiva em dissenso e sem autoria, de Luciana Chieregati e Ibon Salvador, serão analisados, a partir de uma experiência prática, os procedimentos de apropriação, reelaboração e transferência em rede que articulam o eixo central da investigação do laboratório Máquinas de Colaboração, ministrado em diferentes contextos pelo 'Coletivo Qualquer'.

A autora Ciane Fernandes, em Do Pensamento Sentado ao Movimento Cristal: a criação coreográfica como repadronização de deficiências normativas, reflete sobre processos coreográficos fundados na diferença e na diversidade, os quais têm se perpetuado em ambientes diversos, desde palcos, salas de aula e paisagens naturais, quanto em conferências e publicações, borrando fronteiras entre normalidade e anormalidade, padrões sociais e conforto pessoal.

O instigante ensaio, O que sou não fui sozinho do coreógrafo português João Fiadeiro, apresenta notas sobre a Composição em Tempo Real (CTR). Uma ferramenta que desenvolveu sua própria autonomia, conquistada pela sua característica open-source, consequência da forma como foi sendo apropriada por inúmeros artistas, investigadores e pensadores um pouco por todo o mundo, que a estudam, aplicam e partilham tanto em estruturas ligadas ao ensino artístico e à criação, como em estruturas associadas à investigação científica.

A tradução conjunta de Diego Pizarro e Ludmila Mota Nunes, a partir de um importante texto da pesquisadora estadunidense Jill Green e intitulado A Espiritualidade pós-moderna? Uma narrativa pessoal, aborda as tensões entre a vida espiritual pessoal da autora e seu papel acadêmico como pesquisadora. Apesar de ter ido ao encontro da sensibilidade pós-moderna e de ter questionado 'verdades teóricas', ainda se vê entrando em forte relação experiencial com o mundo.

Finalizamos o dossiê com uma entrevista-conversa entre o coreógrafo português João Fiadeiro e o filósofo francês Romain Bigé. Fiadeiro intitulou este texto - que faz parte no livro Anatomia de uma Decisão: Composição em Tempo Real, publicado em 2017 - como: Se não sabe porque é que pergunta? Este importante testemunho oral, na primeira pessoa, possibilita a familiarização com as origens da Composição em Tempo Real e a sua relação com a história da improvisação.

Dra. Rosemeri Rocha da Silva
Organizadora do Dossiê

A PESQUISA COMO EXPERIÊNCIA: A AÇÃO DA TEORIA E A PRÁTICA DO CONHECIMENTO EM DANÇA

Sandra Meyer¹

Resumo: Este ensaio apresenta um breve relato acerca dos caminhos da pesquisa em dança no estado de Santa Catarina nos últimos trinta anos, considerando que as noções de pesquisa e criação na área no Brasil foram sendo modificadas na relação com os contextos os quais estavam inseridas. A discussão acerca da pesquisa em dança é articulada à noção de experiência, bem como os processos de criação à procedimentos afetivos e políticos que problematizam o corpo, a própria dança e o mundo. A dança e sua dimensão criativa e reflexiva é discutida por meio da perspectiva de se pensar a teoria como ação e a prática como conhecimento. Os modos com que a pesquisa se constitui carrega em si um discurso, um modo de afetar e ser afetado e um modo de subjetivação que é político. A pesquisa em dança permite reconfigurar a experiência, propiciando modos menos normatizados e capitalizados de perceber as coisas e agir no mundo.

Palavras-chave: Pesquisa em dança. Processo de criação. Receptividade afetiva. Política em dança. Teoria como ação e prática como conhecimento.

12

¹ Artista, pesquisadora e professora. Atua no Programa de Pós-Graduação em Teatro (PPGT) do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), em Florianópolis/SC. Possui Doutorado em Artes, Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica (PUC/SP). Integra o coletivo artístico Corpo, Tempo e Movimento e preside o Instituto Meyer Filho.

RESEARCH AS EXPERIENCE: THE ACTION OF THEORY AND THE PRACTICE OF KNOWLEDGE IN DANCE

Sandra Meyer

Abstract: This essay presents a brief report about the ways of research in dance in the state of Santa Catarina in the last thirty years, considering that the notions of research and creation in the area in Brazil were being modified in relation to the contexts that were inserted. The discussion about dance research is articulated to the notion of experience, as well as the processes of creation to the affective and political procedures that problematize the body, the dance itself and the world. The dance and its creative and reflexive dimension is problematized through the perspective of thinking theory as action and practice as knowledge. The ways in which research is constructed carries within itself a discourse, a way of affecting and being affected, a mode of subjectivation that is political. Dance research allows reconfiguring the experience, providing less normalized and capitalized modes of perceiving things and acting in the world.

Keywords: Dance Research. Creation process. Affective receptivity. Politics in dance. Theory as action and practice as knowledge.

INTRODUÇÃO

As relações entre pesquisa e criação em dança no Brasil são complexas e não estão dissociadas de contextos sociais, históricos, políticos e epistemológicos. A própria noção do que é pesquisa e criação em dança foi sendo modificada a medida em que os modos de pensar, mover e compor dança foram se transformando na relação com os ambientes os quais estavam inseridos. Ao invés de constituir-se como aplicação de uma técnica, teoria ou um método prescritivo, a pesquisa em dança nos últimos trinta anos veio se aproximando cada vez mais do cultivo da experiência e do acolhimento da diferença, revolvendo os velhos binômios teoria e prática, sujeito e objeto, pesquisador(a) e mundo.

O ato de pesquisa envolve uma ética de manuseio do conhecimento e de suas relações e implicações em contextos diversos. Proponho pensar a pesquisa como experiência e os processos de criação em dança como processos poéticos-políticos que problematizam o corpo, a dança, o mundo, pois a “invenção de si não pode se dar sem a invenção de um mundo correlato” (KASTRUP, 2008, p. 110). Problematizar aqui não significa apontar um problema ou uma solução, mas, acima de tudo, reconfigurar a experiência, propiciando modos menos engessados, normatizados e capitalizados de perceber as coisas e agir no mundo.

No texto *A imagem intolerável*, Jacques Rancière (2010, p. 143) explica que a política consiste, antes de tudo, “em mudar os lugares e o cálculo dos corpos”, e que a arte possui sua política própria, ou seja, uma possibilidade outra de lidar com o mundo que difere da perspectiva militante. Para o filósofo francês a arte não produz imagens representativas para a ação política, mas ficções no seio de sua própria política a partir de dispositivos sensíveis. A imagem, para o autor, não é o duplo de algo, ou sua representação ou reprodução, mas “um jogo complexo de relações entre o visível e o invisível, entre o visível e a palavra, entre o dito e o não-dito” (Idem, p. 139). A imagem na arte produz formas de reconfiguração da experiência que, por sua vez, elabora formas de subjetivação políticas.

Artistas são inventores de imagens que transformam demarcações instituídas ao apontar para o não visto até então, ao fazer ver de outra maneira o facilmente percebido, ao “por em relação o que não surgia relacionado”, ou seja, produzir “roturas no tecido sensível

das percepções e na dinâmica dos afetos” (RANCIÈRE, 2010, p. 97). Criar ficção em arte não é criar um mundo imaginário que se oporia ao mundo real; “é antes o trabalho que opera dissentimentos”, que modifica as formas de percepção e enunciação (Idem, p. 97). Nesta perspectiva, o afeto entra em questão, no sentido de que é imanente à experiência. Afetos são efeitos sobre a duração dos corpos, são contínuas variações entre corpos que incidem nos modos de perceber, aumentando ou diminuindo a potência de existir e agir no mundo (O’SULIVAN, 2010).

Em entrevista publicada na revista eletrônica DR (s/d), as filósofas belgas Isabelle Stengers e Vinciane Despret são interpeladas pela antropóloga Oiara Bonilla e pela professora Tatiana Roque acerca dos modos de dizer afetivos em um discurso político, o que para as entrevistadoras poderia significar “ocupar um lugar de mulher”, ligada a uma longa tradição, na qual a discussão política é uma atividade capitalizada pelos homens. A questão apontada diz respeito ao reconhecimento de que essa é uma questão política em si, e não somente uma postura de gênero. As filósofas belgas argumentam que não se trata de um discurso sobre a afetividade limitado ao corpo e suas sensações, ou sobre os modos de fazer como um modo político de engajamento. Nos processos de subjetivação envolvidos na ciência (eu acrescentaria na arte), na pesquisa (e na criação), segundo Stengers e Despret, é preciso “pensar que a própria maneira de caracterizar os modos de fazer são questões políticas, ou seja, maneiras construídas, nas quais nos construímos pensando pragmaticamente no que é eficaz, no que dá forma a uma outra política” (s/d, p.5). Ou seja, os modos com que a pesquisa se constitui carrega em si um discurso, um modo de afetar e ser afetado, um modo de subjetivação que é político, pois uma visão de corpo e de dança implica em uma visão de mundo.

Pretendo que esta discussão inicie a partir de uma dimensão local, e por isso a situo no contexto da pesquisa em dança no Brasil, mais especificamente no estado de Santa Catarina, do qual mantenho proximidade como pesquisadora, artista e professora desde a década de oitenta do século XX. Vivi transformações locais relativas aos modos de criar e pesquisar a partir de minha atuação, primeiramente como artista e coreógrafa independente nos anos 1980 e, a partir do início dos 1990, como docente e pesquisadora

de uma instituição de nível superior². De alguma forma estas experiências podem ser partilhadas para dar a ver certos processos, esperando, no entanto, que as questões aqui postas reverberem em demais contextos.

CRIAR E PESQUISAR NA ILHA

O entendimento acerca da pesquisa e da criação em dança no Brasil foi sendo modificada consideravelmente desde os anos 1980. Até então, a dança no país era ensinada majoritariamente nas escolas, academias (não confundir com a universidade), ateliers e cursos, tendo o treinamento técnico em dança como instrumental para o aprendizado e a produção de coreografias. Existiam poucos cursos de graduação em dança no Brasil³ e a produção coreográfica na universidade parecia algo distante ainda em relação àquela resultante das escolas e academias, por sua vez numerosa e majoritariamente visibilizada em festivais de dança competitivos que ganhavam folego no país nos anos 1980 e 90⁴.

O ato de “criar” o movimento dançado, em várias regiões do país, a exemplo de Santa Catarina, era ativado pelas relações entre repertórios preexistentes e novas possibilidades de movimentação tendo como suporte criativo as técnicas de dança (clássica, moderna, jazz, dentre outras), aliadas a procedimentos de improvisação e composição provenientes de outras artes. Falava-se em coreografar, em compor, em criar. Os termos pesquisa e investigação, tão presentes, hoje, para tratar da dança contemporânea no Brasil, não eram até então recorrentes.

A informação que circulava nas academias nos anos 1980 e 90, no caso do estado de Santa Catarina, conformava determinados procedimentos de criação de coreografias, mais interessados na formalização da composição do que no compartilhamento do processo. A criação era centrada na figura do(a) coreógrafo(a), que, por sua vez, repassava os movimentos aos bailarinos e bailarinas. A dança contemporânea delineava-se mesmo na

2 No Departamento de Artes Cênicas e no Programa de Pós-graduação em Teatro do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina (1989 a 2016).

3 A Universidade Federal da Bahia foi a primeira a oferecer um curso superior de dança no Brasil. A Escola de Dança da UFBA foi fundada em 1956, ocasião em que raramente se falava em ensino da dança na academia. Trinta anos depois surge o segundo curso, no Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, em 1985.

4 Dentre os mais destacados: Festival de Dança do Triângulo, em Uberlândia (MG), fundado em 1980 e Festival de Dança de Joinville (SC), criado em 1983.

ausência de uma formação continuada na área. No caso de Florianópolis, reverberações da dança moderna e do jazz reorganizam a cena catarinense, até então pertencente ao balé, visto que as primeiras aulas destas técnicas chegam à ilha somente no final da década de 1970⁵. A contemporaneidade da dança surge na cidade com certas experimentações, tais como: ausência de música e presença do silêncio na composição; interfaces com o teatro e as artes plásticas; utilização de imagens via projeção de *slides* ou filme *Super 8* e movimentação mais abstrata, sem o intuito de expressar significados (NUNES, 1994)⁶. Estratégia eficaz de fuga dos cânones clássicos, o jazz dance permitiu o surgimento de muitos grupos e coreógrafos (vale ressaltar distantes geograficamente dos centros de referência em dança como São Paulo e Rio de Janeiro) interessados em descobrir modos outros de mover⁷.

O desejo de saber dançar “bem”, conduzia os profissionais catarinenses a um esforço em direção ao treinamento técnico, mesmo com poucas opções continuadas de formação, ao mesmo tempo em que havia um ímpeto de criação e certa insatisfação com a dança vigente. Observa-se o surgimento de muitos grupos de dança independentes nos anos 1980, sendo que os espetáculos decorrentes destes coletivos começavam a atrair um público interessado em novas linguagens da dança. Uma cena diferenciada surge, para além das coreografias apresentadas a cada final de ano pelas escolas de dança. Cena esta que, de acordo com o crítico de arte João Otávio Neves, “[...] recusava-se a fazer da dança mera diversão, ornamento ou passatempo social inconsequente”, ao colocar o público “diante de seus próprios problemas interiores, buscando aumentar os níveis de experiência do intérprete ou da plateia”⁸ (NEVES apud NUNES, 1994, p. 39). As palavras do crítico de artes visuais (não havia na época críticos de dança) reforçam a ideia de que a “nova dança” catarinense produziria experiência e conhecimento, e não somente entretenimento.

5 Em 1976 a paulista Jussara Terraz inaugura o Studio de Danças e a baiana Marta Mansinho o Centro de Danças, locais onde novos procedimentos técnicos são ensinados.

6 Para mais informações consultar ***A dança cênica em Florianópolis*** (1994), onde discorro sobre a dança na capital do estado desde o surgimento da primeira escola de dança, em 1950, até o ano de 1991.

7 Desterro Cia de Dança, Grupo Mahabhutas, Grupo Voga, Grupo Shapanã, Voss Cia de Dança e Grupo Cena 11 são alguns dos coletivos.

8 O texto faz parte do programa do Espetáculo ***Em busca de um espaço perdido*** (1990), do Ballet Desterro. O crítico comenta a montagem do grupo, chamando a atenção para a sua inventividade.

Em meados dos anos 1990 surgem experimentos em dança conectados com questões da contemporaneidade, com manifestações que questionavam a própria noção de dança e buscavam a desestabilização das linhas tênues entre a linguagem de dança e demais artes⁹. Novas perspectivas de criação e ensino surgiam e a ideia de pesquisa ou investigação do movimento é intensificada a partir do final dos anos 1990, ocasião em que há um aumento da presença de artistas e pesquisadores da dança no ambiente universitário em todo o país. Artistas e professores encontram nas universidades um espaço propício para suas criações e reflexões críticas, sendo que grande parte das pesquisas ocorreram em contextos interdisciplinares. O fato de existirem, na época, poucos cursos de pós-graduação (mestrado e doutorado) na área artes cênicas¹⁰, e nenhum específico em dança contribuiu para a procura de opções por diferentes linhas de pesquisa em outras instituições de ensino superior¹¹.

A dança contemporânea passou a ser entendida como aquela que apresentaria um “perfil investigativo”, e que não se daria somente numa perspectiva de continuidade de linguagem ou meio técnico já instituído, mas se utilizaria de referenciais teóricos e conceituais que a instituisse e a legitimasse. A técnica vai deixando de ser somente uma habilidade a ser conquistada, mas um caminho para investigar outros modos de mover, outras técnicas, portanto, que poderiam surgir em meio a processos de criação, em conformidade com cada projeto poético/político, e não somente antecedendo-os como meio de treinamento. Contudo, os processos de criação e de conhecimento em dança eram vistos no meio acadêmico em geral como pertencentes ao mundo da “prática”, ou seja, dos que “fazem”. Como nos indaga Gabriele Brandstetter (2012, p.106): “De onde vem a recusa dessa ideia corporal e performativa do saber [...], às oposições entre teoria e prática, entre racionalidade e emoção, entre mente e corpo?”. A professora da Universidade Livre de Berlin articula um lugar de exposição de um saber diferente - uma “cena-grafia do

9 Como pode ser visto no espetáculo *Visões* (1989), do Ballet Desterro, e no primeiro espetáculo do Grupo Cena 11 sob direção de Alejandro Ahmed: *Respostas sobre dor* (1995).

10 Na Universidade Federal da Bahia e na Universidade Estadual de Campinas.

11 O Programa de Estudos Pós-graduados em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo e os dois grupos de estudos coordenados pelas professoras Helena Katz e Christine Greiner tiveram papel pioneiro e decisivo ao abrigar artistas e orientar suas pesquisas no binômio arte-ciência.

saber”¹², em que a dança deslocaria a fronteira daquilo que tomamos como saber e ciência, “colocando em movimento o nosso entendimento do próprio saber” (BRANDSTETTER, 2014, p.106).

Por outro lado, circulava em alguns meios acadêmicos a ideia de que era preciso “pensar” a dança, e não simplesmente “dançá-la”. Isto culminou, muitas vezes, num equivocado entendimento dualista acerca das relações entre corpo e pensamento, numa cisão excludente e hierárquica entre aqueles que pensam (conceitualmente) e aqueles que dançam (expressivamente). As danças têm modos próprios de acontecer e delas fazem parte a reflexão e a conceituação, seja por meio de dispositivos teóricos acadêmicos ou não, pois o pensar/fazer é que constitui o processo de formação e criação de um artista. Na perspectiva do linguista cognitivo George Lakoff e do filósofo Mark Johnson (2002) estruturamos nossa percepção e categorizamos nossas experiências por meio de conceitos. Não há dança que não comporte sua conceituação. Interpelar os conceitos que operam numa dança é parte fundamental de um processo de pesquisa e de criação. Aqui, pode-se trazer à tona o aforisma de Francisco Varela e Humberto Maturana (1994, p. 15): “conhecer é ação efetiva do ser vivo em seu ambiente [...] todo fazer é conhecer e todo conhecer é fazer”. Na reversão epistemológica proposta pelos cientistas chilenos, na qual fazer e pensar estão necessariamente imbricados, fragiliza-se o dualismo pautado na separação entre sujeito e objeto, teoria e prática.

No texto de apresentação de *Coreografia de uma década* (2001), publicação sobre os dez anos do Panorama RIOARTE de Dança, destacado evento carioca no contexto da dança contemporânea, a pergunta desafio que nortearia os critérios de seleção dos trabalhos a serem apresentados no festival é não somente o que é dança contemporânea, mas *como* é a dança contemporânea. A resposta é clara: “Pesquisa é a palavra chave. Aquela que se instaura no corpo. Poder ver no bailarino o que é possibilidade, busca, potencialidade. Poder detectar no corpo o que o mundo fala hoje” (PAVLOVA; PEREIRA, 2001, p. 15, grifo nosso). Já no catálogo *Cartografia da dança – Criadores Intérpretes Brasileiros*, publicação do Rumos Itaú Cultural Dança do ano de 2001, a produção artística contemporânea

12 No original: **Szenographie des Wissens**. “Trata-se da ideia de que a dança apresenta uma grafia em cena que expressa a escrita cênica de um conhecimento sobre o humano” (nota de Stephan Baumgartel, tradutor do texto da autora para a Revista Urdimento).

brasileira é entendida como aquela que “emerge do pensamento criador e apresenta uma visão de mundo coerente com os conceitos científicos e filosóficos da atualidade” (2001, p. 16). Não à toa, a adoção dos termos criador-intérprete ou intérprete-criador por muitos pesquisadores brasileiros na época ressaltava a produção de um modo próprio de criar por parte dos artistas, concernente à singularidade de cada corpo e sua situação, sem desconsiderar que todo o intérprete, mesmo ao dançar uma composição de outrem, está envolvido inevitavelmente num processo de criação. A necessidade de um alinhamento “coerente” da dança com conceitos advindos da ciência e filosofia contemporâneas diz muito sobre o sentido que a pesquisa em dança tomou no país no começo do novo milênio.

A publicação *Cartografia da dança* pretendia registrar a produção em dança em diferentes regiões do Brasil por meio de trabalhos solos e duos. Ao se referir à produção realizada em Santa Catarina a pesquisadora paulista Rosa Hércules¹³ aponta que, de modo geral, e com raras exceções, as danças “encontram-se encoradas na estética do balé clássico e da dança moderna, ou até em danças étnicas ou regionais” (2001, p. 108). Mesmo as que apresentam algum “traço investigativo”, descreve a pesquisadora, “seus roteiros se organizam de modo linear e se valem de vocabulários predeterminados pelas técnicas de treinamento” (Idem). Neste argumento de Hércules aparece o entendimento de que a contemporaneidade da dança necessita de um processo de investigação questionador, de modo que os caminhos técnicos sejam menos previsíveis e mais interessados em desconstruir repertórios de dança já consolidados. Na época, as obras de artistas atuantes em Santa Catarina escolhidas como destaque de pesquisa de linguagem no mapeamento efetuado pelo Itaú Cultural foram *Crosta* (2001), de Diana Gilardenghi, e *Sobre uma caixa de ressonância* (2001), de Zilá Muniz e Ivana Bonomini.

13 A observação da dança em diferentes estados ficou à cargo de um grupo de pesquisadores(as) brasileiros(as) convidados(as) pela organização do projeto Rumos Itaú Cultural, dentre elas Rosa Hércules, responsável pela região sul.

A relação arte-ciência em Florianópolis deu-se tanto fora dos portões da universidade¹⁴ como em seus domínios, ainda que não houvessem na época cursos de graduação e programas de pós-graduação específicos de dança em Santa Catarina¹⁵, salvo a Pós-Graduação (latu sensu) Especialização em Dança Cênica do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), que funcionou de 1999 a 2002. A referência desta primeira experiência de realização de um curso superior de dança em solo catarinense possibilitou um ambiente profícuo para o encontro de profissionais e estudantes, abrindo espaço para a formação e a reflexão acerca de questões artísticas, bem como a produção mais intensa de textos acadêmicos de dança¹⁶. O ingresso de profissionais da dança no Programa de Pós-graduação em Teatro da UDESC também merece destaque no mapa mais recente da pesquisa em Santa Catarina, bem como a presença constante de bailarinos(as) no curso de Licenciatura em Teatro, desde o final dos anos 1980¹⁷. Muitos dos estudantes, cujo interesse inicial era o teatro, voltaram-se à dança e hoje fazem parte de coletivos catarinenses (tais como o Grupo Cena 11 Cia de dança, Ronda Grupo de Dança e Teatro e Grupo Laut) ou realizam projetos e/ou carreira solo¹⁸. Até 2017 o curso abrigou seis disciplinas ligadas às práticas corporais, técnicas e metodologia da dança, além de disciplinas como Montagem e Prática de Direção Teatral, que contêm propostas de dança¹⁹.

Em meados dos anos 1990 o conceito de dramaturgia da dança passa a nortear uma expressiva parcela da produção em dança contemporânea catarinense e brasileira, revelando um entendimento do corpo como o lugar de emergência do sentido na construção

14 Sem se situar formalmente em instituições de ensino superior, embora flertando com esta, o Grupo Cena 11 Cia de Dança, coletivo profissional de Santa Catarina, vem incorporando condutas e conceitos provenientes de teorias do campo da ciência na construção de seus processos.

15 A Licenciatura em Teatro da Udesc tem aglutinado artistas interessados nas questões do corpo e da dança, com trabalhos ligados às disciplinas de dança, técnicas corporais e encenação teatral, com grupos formados por iniciativa dos próprios alunos e a participação de egressos e alunos em companhias de dança. Em 2017, a FURB implantou o primeiro curso de Licenciatura em Dança na cidade de Blumenau.

16 Organizado por Sandra Meyer, Jussara Xavier e Vera Torres, o livro *Coleção Dança Cênica – Pesquisas em Dança*, Volume 1 (2008) foi publicado com o intuito de reunir parte das pesquisas resultantes dos trabalhos de conclusão do curso de Especialização em Dança Cênica da UDESC.

17 A pesquisa em dança ocorreu também em outras instituições, tais como a Universidade Federal de Santa Catarina, especialmente nos programas das aéreas de educação e educação física.

18 Cito a atuação de Anderson do Carmo, Luana Leite, Lucas Viapiana, Monica Siedler, Thaina Gasparotto e Volmir Cordeiro.

19 *Assemblage* (2013), *Ignorância* (2015) e *Mais sobre aquilo que prefiro acreditar que seja agora* (2016), com direção de Jussara Xavier e *Desapropriar de mim* (2014), sob orientação de Elke Siedler.

poética²⁰. O termo dramaturgia passa a ser incorporado ao processo de muitos artistas e companhias de dança contemporânea, colocando num segundo plano um termo tão caro até então à dança: a coreografia. Ainda assim, a ideia de coreografia se expande, por meio de práticas que a inserem num processo menos formatado a priori, a exemplo da noção de “composição generativa”²¹ elaborada pelo coreógrafo Alejandro Ahmed, diretor do Grupo Cena 11 Companhia de Dança. Ele conceitua a coreografia como um mapa transitório e instável, uma espécie de “programa coreográfico” que, de acordo com a bailarina Jussara Belchior, integrante do grupo, “não indica apenas uma reprodução de movimentos, não se trata de cópia, mas de um novo acontecimento, que é criado todas as vezes que o programa é dançado” (BELCHIOR SANTOS, 2017, p. 73).

Em muitas escolas e cursos livres em Santa Catarina, contudo, a dança contemporânea ainda é praticada como uma “modalidade” de movimento, com parâmetros coreográficos que se repetem, muitas vezes, em resposta a “categorias” - tais como “estilo” e “gênero” - estipuladas pelos inúmeros eventos competitivos presentes no estado. A investigação experimental e crítica é pouco relevante frente aos habituais procedimentos de criação dos professores/coreógrafos das escolas de dança. Neste sentido, o ensino da dança nas universidades, conforme o projeto pedagógico, em certos aspectos, pode contribuir para estimular processos de ensino e de criação a partir de corporeidades e contextos próprios de cada criador(a), concernentes a cada projeto de pesquisa.

PESQUISA COMO EXPERIÊNCIA

Entender a pesquisa como experiência é também rever a ideia de aplicabilidade da teoria sobre a prática ou vice-versa. Para ser breve em relação a um conceito amplamente discutido, a noção de experiência neste artigo se aproxima da descrição de Cláudio Oliveira (apud KIFFER; REZENDE; BIDENT, 2012, p. 8), como “precisamente esse ponto de intersecção entre o singular e o universal, entre o sensível e o inteligível, entre o prático e o

20 Várias eventos e publicações na virada do milênio evidenciam o papel da dramaturgia do movimento, do corpo e da dança. Para mais detalhes sobre o impacto da noção de dramaturgia na dança no Brasil, consultar o texto *Dramatologias da Dança* (MEYER, 2016).

21 O termo composição generativa está relacionado à proposta de situação coreográfica elaborada pela pesquisadora Fabiana Britto (BELCHIOR SANTOS, 2017).

teórico, entre a imagem e a linguagem, entre a técnica e o acaso”. Para o autor, este lugar do “entre” talvez traga parâmetros para uma reflexão sobre a arte contemporânea. Como nos alerta a performer e pesquisadora Eleonora Fabião experimentar “não seria apreender o mundo, mas formá-lo na medida em que é experienciado, continuamente re-formá-lo” (1999, p. 399), pois cada experiência produz um estado de reinvenção do artista consigo mesmo e com o outro.

Ao abordar o contínuo entre dança e pensamento e entre criação e teorização, a pesquisadora Thereza Rocha (2012, p. 77) ressalta que em arte não existe o fazer sem conceito, e que “conhecer as injunções conceituais em jogo no fazer” permite a autonomia, ou seja, a autodeterminação em função dos princípios que partem do próprio pesquisador, capaz então de pensar por si. Levar em conta a experiência e o saber da dança não significa refutar o diálogo com outras áreas de conhecimento. Inscrito historicamente, o corpo é atravessado por outros campos de saber e é atravessado por eles. Auto denominando-se um artista-pesquisador, Volmir Cordeiro²² ressalta no artigo “Quando a criação oferece uma cena para a pesquisa: descrição de trajetos entre práticas coreográficas e escritas reflexivas” que a criação não se limita ao que é manifesto em forma de coreografia, pois é, também, “a flexibilidade crítica que condiciona, prepara e torna possível o gesto artístico” (2016, p. 123). A pesquisa e a criação articulam “experiência e rigor, pertinência e intempestividade” (Idem, p. 124). Cordeiro discorre sobre a necessidade de se evitar a relação servil entre teorias e práticas, passível de ocorrer tanto na criação coreográfica como na produção acadêmica. Há uma alternância de saberes; a investigação nutre a criação, e esta, por sua vez, apresenta novos problemas de pesquisa. Neste caso, é a experiência que dá sentido aos conceitos.

De acordo com Michel Foucault a teoria “não expressará, não traduzirá, não aplicará uma prática, ela é uma prática” (Apud GALLO, 2013, p. 132). As relações entre teoria e prática não podem ser totalizantes, são parciais e relativas a certo domínio, podendo ou não ser traduzida em outro sentido. Uma teoria para Foucault seria como uma caixa de ferramentas, mas “nada a ver como o significante... É preciso que isso sirva, é preciso que

22 Nascido na cidade de Concórdia (SC) e radicado em Paris, Volmir Cordeiro atuou na Lia Rodrigues Cia de Danças e, atualmente, desenvolve trabalhos solo e parcerias com outros artistas. É doutorando do Departamento de dança da Universidade Paris 8, na França.

isso funcione”, pois é a sua operatividade que importa. Em sua etimologia grega, a teoria denominava a observação e a contemplação (do verbo *theorein* = olhar, observar) e a prática a efetivação de uma ação, ou seja, enquanto a teoria era reservada para o exame do próprio conhecimento, a prática implicava num outro tipo de saber: o saber prático (GALLO, 2013). A perspectiva contemporânea de romper com esta dicotomia ao pensar a teoria como ação e a prática como conhecimento diz muito dos esforços nos últimos trinta anos dos pesquisadores da dança no Brasil, em sua busca incansável por não dissociar teoria e prática.

Processos de criação em dança implicam numa performatividade da experiência que ocorre muitas vezes de modo não prescritivo, sem regras ou objetivos previamente estabelecidos. Contudo, não se trata de um processo sem direção ou sentido. O mergulho na experiência do corpo envolve um saber-fazer que surge no próprio fazer, mas igualmente um não-saber, uma zona de indeterminação que pode provocar situações desestabilizadoras. O(a) pesquisador (a) inicia o processo de pesquisa muitas vezes com uma intuição, um desejo, um incômodo, uma questão, sem saber ao certo o que pretende buscar, o que permite que encontre “o que não procurava, ou mesmo ser encontrado pelo acontecimento” (ALVAREZ; PASSOS, 2012, p. 137), ao invés de seguir uma direção preestabelecida ou já conhecida. Este momento inicial envolve uma certa confusão intelectual, pois não há um “problema” ou uma “hipótese” fechada e os marcos conceituais estão ainda incertos. Ao mesmo tempo, há uma “receptividade que é afetiva” (ALVAREZ; PASSOS, 2012, p.137) e que pode permitir a abertura à experiência do encontro com o que não se sabe ainda.

O que ocorre é que neste tipo de receptividade afetiva o entendimento tradicional de metodologia de pesquisa sofre uma reversão. Ainda que o artista tenha uma certa ideia do que deseja investigar, o percurso da pesquisa incorpora “os efeitos do processo do pesquisador sobre o objeto da pesquisa, o pesquisador e seus resultados” (PASSOS; BARROS, 2012, p. 17). É o que Passos e Barros chamam de reversão de metas pré-fixadas

(*metá-hódos*) para o primado do percurso, que traça suas próprias metas (*hódos-metá*)²³. Em se tratando da pesquisa em dança, há um saber que se faz *com* o corpo *em* experiência e não somente *sobre* o corpo.

Ao tratar do campo da etologia, Vinciane Despret (Apud ALVAREZ; PASSOS, 2012, p.144) destaca que a pesquisa deve cuidar da relação entre aquele que conhece e aquele que é conhecido, diferenciando dois tipos de endereçamento do cientista: aquele que cuida e aquele que julga. Na prática da investigação o interesse do pesquisador não pode ser dominante nem determinante, há que se considerar o protagonismo do objeto, da situação, do acontecimento. No caso da pesquisa em dança - cujo enfoque envolve inevitavelmente a corporeidade do artista, ocasião em que pesquisador e pesquisado se fundem, se autoproduzem - como tornar a pesquisa interessante, ou seja, provocadora de interesse no outro (*inter-esse*, estar entre), e que interpele o mundo?

Quando a pessoa que conduz a investigação é indissociável da produção da pesquisa, “teorizar” a própria pesquisa artística requer trabalhar na diferença e manter o rigor em lugar de uma ilusória universalidade. Ao tratar de questões relacionadas à dramaturgia, o teórico da dança André Lepecki ressalta que o dramaturgista deveria engajar-se numa metodologia “anexata e, contudo, rigorosa”, que permite a errância, no sentido de sua etimologia mais contundente, ou seja, “errar como derivar, perder-se, extraviar-se”, e não como apologia ao descuido ou à falha (2016, p. 66-67). A expressão anexato condiz com a deriva própria dos processos de pesquisa e de criação e sugere a ideia de um esforço rigoroso, porém não rígido, sem, contudo, pautar-se no binômio científico de exatidão ou inexatidão, certo ou incerto, verdade ou mentira, o que pressupõe a compreensão de que a arte cria outras possibilidades do real que não as já existentes.

PROBLEMATIZAÇÕES FINAIS

Costuma-se comentar acerca de uma cena de dança que não possui consistência ou coerência conceitual como aquela em que não houve pesquisa ou que a investigação estava aquém das potencialidades da obra/performance. Ou seja, uma dança que não se

23 Etimologicamente *metá* significa reflexão, raciocínio, e *hódos* caminho, direção (PASSOS; BARROS, 2012).

perguntou o suficiente, ou não propôs ao outro o exercício do pensamento, se concordarmos que a pesquisa poética aciona perguntas que são construídas com e entre os corpos no espaço/tempo.

Em certos ambientes, cujo sentido da dança é o deleite, a criação em dança evoca ainda a ideia de talento, de espontaneidade, de inspiração imediata ou de transbordamento de uma interioridade e expressividade pessoal. Mas criar modos outros de mover, formas de inaugurar no corpo outros possíveis de dança e de mundo envolve um processo laborioso de produção de subjetividade que é político, para quem sabe modificar as formas de percepção e enunciação. A dança opera por conceitos, ideias, formalizações que não brotam assim tão facilmente. Incerteza, não-saber, errância, busca, medo e dúvida são nomes menos gloriosos para descrever processos de criação e seus encontros inusitados.

A busca pelo entendimento dos vínculos entre criação e pesquisa no campo da dança contemporânea de caráter experimental tem produzido terminologias e metodologias (ou contra métodos) que demonstram a presença de um exercício político e ético. Para tratar das relações entre arte e conhecimento, termos como intérprete-criador (MEYER, 2002), criador-pensador (ROCHA, 2012) e artista-pesquisador (CORDEIRO, 2016), dentre outros, articulam uma política cognitiva frente aos desafios de fazer pensar arte na contemporaneidade. Na pesquisa, o conceito de política cognitiva (KASTRUP; TEDESCO; PASSOS, 2008, p. 12) evidencia que “o conhecer envolve uma posição em relação ao mundo e a si mesmo, uma atitude, um *ethos*”, com dimensões não somente teóricas, mas políticas. Por isso que é preciso cada vez mais cuidar de nossas atitudes e pensar sobre as maneiras próprias do fazer, pois elas fazem circular escolhas políticas.

Criar, pensar, aprender, pesquisar é ser capaz de problematizar, de estar aberto e sensível às variações dos afetos que nos compõem e dos que compomos no transcurso da experiência. Pesquisar em dança é investir em uma política cognitiva que mude o olhar, e que não seja antecipada pelo sentido e seus possíveis efeitos. Este deslocamento afetivo da imagem na arte, e seu jogo complexo de relações, seguindo a perspectiva de Rancière (2010, p. 153), implica numa não antecipação da percepção. O pensamento, por sua vez,

ao se deparar com a imagem, não sabe o que fazer com o que é visto, provocando uma espécie de dissenso, de efeito indeterminado nos processos de percepção e criação, tanto para o artista quanto para o seu interlocutor.

REFERÊNCIAS

ALVAREZ, Johnny; PASSOS, Eduardo. Cartografar é habitar um território existencial. In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; DA ESCÓSSIA, Liliana (Org.). **Pistas do método de cartografia**. Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2012, p. 131-149.

BELCHIOR SANTOS, Jussara. **Permanências Provisórias**: Mapas transitórios em experiências de repetição na dança. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina. Florianópolis: PPGT/UDESC, 2017.

BRANDSTETTER, Gabriele. Dança como cena-grafia do saber. **Urdimento**. Revista de Estudos em Artes Cênicas. Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis: vol.1, n. 19, PPGT/UDESC, 2012, p.103-113.

BRITTO, Fabiana D. (Org.). **Cartografia da dança**: criadores-intérpretes brasileiros. Organização Núcleo de Artes Cênicas. São Paulo: Itaú Cultural, 2001.

DR Revista Eletrônica. Entrevista com Isabelle Stengers e Vinciane Despret. Por Oiara Bonilla e Tatiana Roque. Edição 1. S/d. Disponível em: <http://www.revistadr.com.br/posts/gostas-da-vez-entrevista-dr-com-isabelle-stengers-e-vinciane-despret>.

CORDEIRO, Volmir. Quando a criação oferece uma cena para a pesquisa: descrição de trajetos entre práticas coreográficas e escritas reflexivas. In: MEYER, Sandra; TORRES, Vera e XAVIER, Jussara (Org.). **Tubo de Ensaio**: Composição [Interseções + Intervenções]. Florianópolis: Instituto Meyer Filho, 2016.

FABIÃO, Eleonora. História do espetáculo: presente e presença. In: **Memória ABRACE I** - Anais do 1 Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. Salvador: Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. Salvador: ABRACE, 1999. p. 396-400.

GALLO, Sílvio. Filosofias da diferença e educação: o revezamento entre teoria e prática. IN: CLARETO, Sonia; FERRARI, Anderson (Org.). **Foucault, Deleuze e Educação**. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2013.

KASTRUP, Virgínia. A cognição contemporânea e a aprendizagem inventiva. In: KASTRUP, Virgínia; TEDESCO, Sílvia e PASSOS, Eduardo. **Políticas da Cognição**. Porto Alegre: Sulina, 2008.

KIFFER, Ana; REZENDE, Renato e BIDENT, Christophe (Org.). **Experiência e arte contemporânea**. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2012.

LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. **Metáforas da vida cotidiana**. Campinas: Mercado das Letras. São Paulo: EDUC, 2002.

LEPECKI, André. Errância como trabalho: Sete notas dispersas sobre dramaturgia da dança. In: CALDAS, Paulo; GADELHA, Ernesto (Org.). **Dança e Dramaturgia(s)**. São Paulo: Nexus, 2016.

MEYER, Sandra. **O criador-intérprete na dança contemporânea**. Revista NUPEART/ UDESC, v.1, 2002, p 83-96.

_____; XAVIER, Jussara Xavier e TORRES, Vera Torres (Org.). **Coleção Dança Cênica – Pesquisas em Dança**, Vol. 1: Joinville: Letradágua, 2008.

_____. Dramatologias da dança. In: CALDAS, Paulo; GADELHA, Ernesto (Org.). **Dança e Dramaturgia(s)**. São Paulo: Nexus, 2016.

_____. Experiências com Dança na pesquisa acadêmica no sul do Brasil. **Revista Cena**. Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: n. 20, UFRGS, 2016, p. 51-59. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/index.php/cena/article/view/66993/39006>

NUNES, Sandra Meyer. **A dança cênica em Florianópolis**. Cadernos de Cultura e Educação – 2. Florianópolis: Fundação Franklin Cascaes, 1994.

O’SULLIVAN, Simon. **La estética del afecto**. Pensar el arte más allá de la representación. **Exit Book**. Revista Semestral de Livros de Arte y Cultura Visual, Madrid: n.15, 2011, p.8-21.

PASSOS, Eduardo; BARROS, Regina. A cartografia como método de pesquisa-intervenção. In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia e DA ESCÓSSIA, Liliana (Org.). **Pistas do método de cartografia**. Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade: Porto Alegre: Sulina, 2012, p.17-31.

PAVLOVA, Adriana; PEREIRA, Roberto. **Coreografia de uma década: O Panorama RIOARTE de Dança**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.

ROCHA, Thereza. Dança | Filosofia: verso e reverso de um dizer. **Urdimento**. Revista de Estudos em Artes Cênicas. Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, vol.1, n. 19, PPGT/UDESC, 2012, p.73-82.

VARELA, Francisco; MATURANA, Humberto. **El árbol del conocimiento**. Santiago: Editorial Universitaria, 1994.

CRIAÇÃO COMO CONDIÇÃO DE PRODUÇÃO DE CONHECIMENTO NA EXPERIÊNCIA DO ARTISTA-DOCENTE DA DANÇA

Elke Siedler¹

Renata Santos Roel²

Resumo: O propósito deste artigo é refletir sobre processos de criação em estreita relação com a feitura de configurações de danças e a experiência da docência. Para tanto, partimos do entendimento de que práticas de ensino-aprendizagem podem ser organizadas enquanto situações de criação artística. Acontecimentos coletivos em dança, que se valem pelo exercício contínuo de lidar com as incertezas e imprevisibilidades próprias dos processos relacionais intersubjetivos, são estratégias de composição de formulações e enunciações de questões no corpo. Vivências artísticas que se valem de modos criativos de estar e perceber a si, junto dos encontros entre diferenças, é potência para gestar outras lógicas organizacionais, para além de modelos fixos e rígidos de entendimento de corpo e movimento. As abordagens conceituais de afeto (Sèvèrac, 2009) e imunidade (Espósito, 2010) se articulam para problematizar a criação como construção de conhecimento nos contextos artísticos de ensino-aprendizagem. O conhecimento se faz no agenciamento de singularidades, conhecer por vias de afetações, situações em que o corpo opera em contato com outras forças, colocando em tensão as faculdades da sensibilidade, da memória e da imaginação.

Palavras-chave: Dança. Criação. Ensino-aprendizagem. Afeto.

1 Elke Siedler é doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC-SP. Mestre em dança pelo Programa de Pós-graduação em dança pela UFBA e professora colaboradora no curso de Bacharelado e Licenciatura em Dança, Bacharelado em Artes Cênicas e Licenciatura em Teatro da UNESPAR. Foi bailarina do grupo cena 11 de dança e atualmente pesquisa uma possível corporalidade marginal na dança.

2 Renata Santos Roel é doutoranda em Teatro pelo Programa de Pós-graduação em Teatro da UDESC. Mestre em dança pelo Programa de Pós-graduação em dança pela UFBA e professora colaboradora no curso de Bacharelado e Licenciatura em Dança da UNESPAR. Atualmente, em parceria com o ator Fernando de Proença, investiga modos de problematizar a relação entre o espectador e a cena.

CREATION AS A CONDITION OF KNOWLEDGE PRODUCTION ON THE EXPERIENCE OF THE ARTIST-TEACHER OF DANCE

Elke Siedler
Renata Santos Roel

Abstract: The purpose of this article is to reflect on processes of creation in close relationship with the making of dance configurations and teaching experience. To this end, we start from the understanding that teaching- learning practices can be organized in situations of artistic creation. Collective events in dance, that are valid by the continuous exercise to deal with uncertainties and unpredictability own relational processes are intersubjective composition strategies of formulations and enunciations issues in the body. Artistic experiences that are valid by creative ways and to perceive oneself, together with the encounter in between differences, is power to gestate other organizational logics, in addition to fixed and rigid models of understanding of body and movement. The conceptual approaches of affection (Sèvérac, 2009) and immunity (Esposito, 2010) fit together to discuss the creation and construction of knowledge in teaching-learning artistic contexts. Knowledge is made on the brokering of singularities, knowing through process of affectations, situations in which the body operates in contact with other forces, putting in strain the faculties of sensitivity, memory and imagination.

Keywords: Dance. Creation. Teaching and learning. Affection.

INTRODUÇÃO

Existem aqueles que procuram para encontrar, mesmo sabendo que eles encontrarão quase necessariamente algo diferente daquilo que buscam. Existem outros cuja busca é, precisamente, sem objeto. (Maurice Blanchot)

O presente artigo é um exercício de reflexão sobre processos de criação em estreita relação com a feitura de configurações de danças e a experiência da docência, a partir de reflexões gestadas nas nossas vivências prático-teóricas de artistas-docentes. Dentre tantas possibilidades de modos organizativos de proposições artísticas e de ensino-aprendizagem, nas artes do corpo, nos direcionamos a discutir, aqui, sobre aqueles modos que emergem de procedimentos próprios e estão vinculados às inquietações dos propositores. São maneiras de pensar-fazer dança que se valem pelo exercício contínuo de conhecer, aprender e transformar os espaços³ de ação, de modo a compor jeitos singulares de formulação e enunciações de questões no e do corpo.

São vivências em danças que se distanciam de certos modos de fazer que lidam com formulações pré-existentes, próprias de certas linguagens e entendimentos da dança. O intento, aqui, não é pela rejeição ou contrariedade de modelos específicos de vivência em dança, mas sim, nos interessamos pela elaboração de provocações, de dúvidas, de discursos contemporâneos⁴ em relação ao corpo e seus processos de subjetividade, enquanto estratégia para alimentar a rede de atualizações de questões na área da dança. “O que se configura é um pensamento, uma organização de ideias e não um sequenciamento de passos ou um fazer que segue formulações pré-estabelecidas.” (ROEL, 2014, p. 46).

Percebemos que, no contexto nacional do século XXI, emergem novos espaços de articulação e diálogo, a exemplo do crescente número de ajuntamento provisório de artistas com interesses afins: são relações transitórias de pessoas que se dispõem a compartilhar experiências no processo de pensar-fazer dança. São modos de criação que possibilitam a

3 Neste artigo, tratamos os espaços (espaço-tempo) de configurações artísticas enquanto produção ético-político que se dá pelo e no agenciamento dos afetos entre corpo e ambiente. Não há o espaço, mas sim, espaços relacionais.

4 De acordo com o filósofo italiano Giorgio Agamben (2009), contemporâneo diz respeito a uma relação de quebra com o tempo presente, É tudo aquilo que pertence ao seu tempo, mas no entanto, não comunga com ele, uma vez que é um pensamento em desacordo com o seu tempo, já que percebe o escuro e não a luz.

gestão de outras lógicas organizativas em dança, onde o próprio encontro entre diferenças já é potência para a criação. Estes ajuntamentos provisórios podem ser analisados em seu caráter não dado, isto é, podem ser pensados como recusa a uma política hegemônica de padronização e regulação dos fazeres.

Apostamos em modos criativos de estar e perceber a si junto dos encontros entre diferentes pessoas enquanto estratégia para ampliar e refinar possibilidades de vivenciar situações de ensino-aprendizagem. Ao fazermos danças que emergem dos encontros das diferenças e que se potencializa das possíveis inquietações do corpo, como vivenciar esta prática em diversos ambientes educacionais de dança? Como exercitar, na experiência da docência, práticas educacionais como situações de criação artística?

Consideramos, neste artigo, um pensar-fazer em dança enquanto resultados circunstanciais de processos relacionais, de conexões e negociações entre diferenças. Falamos de um modo de fazer, enunciar e ensinar dança que está mais atento à multiplicidade do que a reprodução de conhecidos princípios, códigos e padrões pré-estabelecidos. É importante salientarmos que, cada escolha, cada modo de criar e organizar informações é permeado por formas de perceber e agir no mundo e, portanto, confere um posicionamento político. Neste sentido, estamos interessadas em tratar a dança como um posicionamento político de autonomia individual e coletiva e emancipação do sujeito. Isto é, operar na possibilidade de rearticular modos de pensar, perceber e fazer dança ao nos aproximarmos de um pensamento sistêmico e complexo e, sendo assim, nos afastarmos de entendimentos mecanicistas, tecnicistas, de causa e efeito e de dualismos de sujeito e objeto, natureza e cultura, corpo e mente, entre outros.

Atentar-se ao que decorre das imprevisibilidades próprias dos processos coletivos de criação e de ensino-aprendizagem em dança diz respeito, também, à capacidade de complexificar a geração de articulações desde a gestão de novos parâmetros dramatúrgicos, critérios de composição às análises de movimentos, entre outros assuntos da dança. De modo contrário, fixar-se em territórios conhecidos, que geram um campo de proteção da diferença, empobrece as experiências e, concomitantemente, restringe a capacidade criativa para lidar com as demandas do aqui e agora, dos devires próprios dos espaços de ação.

A fim de ampliar a discussão no que concerne a ideia de conexão entre diferenças, articulamos, neste artigo, noções conceituais acerca das abordagens de comunidade pela perspectiva de filósofos contemporâneos⁵, em específico de Jean-Luc Nancy (2008). Para o autor, comunidade não é fundada num pressuposto comum, numa identidade fixa, uma vez que as pessoas que as constituem não são passíveis de homogeneização dos modos de ser, pensar e agir.

A comunidade se volta para uma perspectiva da diferença, de fenômenos compostos por heterogeneidades não totalizáveis, por encontros entre contrariedades. Há pluralidade existencial: singularidades que atuam no espaço coletivo. Nancy (2008), afirma que a comunidade não gira em torno de um eixo comum, de uma essência, posto que ela existe na impossibilidade de uma homogeneidade. A comunidade tem por condição a heterogeneidade, a pluralidade, o nada em comum.

O ser não pode viver só, então, estabelece relações. A comunidade é feita dos compartilhamentos de seres singulares, de compartilhamento do nada em comum, ao invés de compartilhamento de uma substância comum. Comunidade é a reunião de seres esvaziados, de um espectro ou fantasma que informa que algo falta a eles, uma vez que o ser não é completo. Para ser é necessário ser “com”, o que tira o sujeito de si levando-o para “fora de si”, para a relação. O ser não pode ser definido em termos de essência, uma vez que o ser é abandonado a multiplicidade de suas ideias, de suas definições: o ser é dessubstancializado.

Nancy (2008), propõe pensar em uma comunidade inoperante enquanto recusa a uma política hegemônica liberal de padronização dos fazeres. A comunidade é uma impossibilidade de um projeto comunitário, ausência de um pertencimento comunitário, uno, ou melhor, a partilha comum de um impossível comum, uma vez que os contextos onde se estabelecem processos coletivos de comunicação não são homogêneos.

5 Não se compactua com um entendimento moderno tradicional e nostálgico que afirma o fim da comunidade (reunião de pessoas por solidariedade de compartilhamento de bens e valores comuns) como consequência da constituição da sociedade (reunião de pessoas por meio de um contrato social). Ao contrário, aposta-se no estudo de filósofos contemporâneos que propõem novas leituras de comunidade ao desenvolverem a ideia de sua inexistência no sentido de organização de pessoas unidas por laços fraternais, de identidade única. São pensamentos gerados num contexto entre, durante e após as duas grandes guerras mundiais, cujos escritos são assinados por Georges Bataille, Maurice Blanchot, Jean-Luc Nancy, Giorgio Agamben e Roberto Esposito (YAMAMOTO, 2012).

Direcionamos nossa atenção, neste artigo, para refletir acerca de vivências em dança entendidas enquanto aquilo que emerge de tensões via conexão entre subjetividades diversas. É possível pensar que a coesão de vínculos intersubjetivos, se dá na abertura do corpo aos agenciamentos que faz. Estar na instabilidade dos encontros heterogêneos, colocar-se frente ao risco das afecções inusitadas é uma possibilidade de deixar-se atravessar pelo entorno e, a partir dos vínculos, produzir soluções artísticas, isto é, outras realidades possíveis.

Em alusão à Maurice Blanchot (2008), no que diz respeito a natureza de uma obra de arte, pensamos que trabalhos artísticos são construções de um mundo diferenciado, no sentido de ser a própria ausência das coisas que configuram o mundo exterior a ela. Constrói-se uma realidade vinda do desconhecido. Configurações de dança estão num espaço autônomo, regido por leis próprias que diferem das da realidade cotidiana do artista.

Sob esta perspectiva, compreendemos que a condução de processos de criação em dança são definidas e redefinidas em rede ao se fazer junto dos afetos e afecções diferenciados, oscilantes, criando e desmanchando modos organizativos em dança, incitando outras corporalidades, outras realidades, outras lógicas operativas. Portanto, processos de criação em dança, compreendidos por essa via, possibilitam considerar e ampliar as intensidades do corpo, e perceber a criação atrelada à produção de conhecimento.

Entendemos a palavra criação distante da ideia criacionista, da ordem do divino, mas sim, como aquilo que emerge dos e nos agenciamentos entre os fluxos relacionais de informações heterogêneas. Neste sentido, no contexto da dança, podemos pensar em redes de interações dinâmicas e circunstanciais entre corpo e ambiente que resvalam na necessidade de reorganizações para a produção de coerência, de nexos de sentidos. Ajustes são estratégias de sobrevivência de modo que podem resultar em produção de novidades, permanência ou morte. Dito de outro modo, os processos relacionais implicam em “[...] transformações que podem resultar em complexificação, emergências e/ou extinção. Salienta-se que a extinção pode acontecer caso não ocorra uma adaptação propícia para a sobrevivência a novas situações.” (SIEDLER, 2011, p. 75).

Pensar a criação em dança nesta abordagem de geração de maneiras particulares e adaptadas de ação frente as solicitações do ambiente, solicita compreender o corpo na sua capacidade e aptidão de afetar e ser afetado, ou seja, capaz de perceber e diferenciar os afetos que vivencia. Corroboramos como filósofo moderno Spinoza (2014), especificamente no que diz respeito aos conceitos de afecções e afetos, palavras do latim (*afectio* e *affectus*, respectivamente). Por afecção compreendemos qualquer estado (inato ou adquirido) do corpo. Por afeto, compreendemos que são os impactos das afecções ocorridas no corpo, imprimindo uma variação da potência de agir.

Dito de outro modo, *Affectus*, em Spinoza, é a variação contínua da força de existir, a passagem de um grau de realidade a outro. A variação da força de existir e a potência de agir. Afetar é vibrar com o mundo. O circuito dos afetos na estrutura das sensibilidades está atrelado à capacidade de transformação do corpo a partir dos agenciamentos que faz. Expressões que produzem mutações alteram a expectativa dos acontecimentos, redimensionam a noção de tempo e de espaço, são também movimentos que desafiam a percepção e o corpo. Em acordo com Pascal Sévérac (2009),

A essência do corpo humano define-se, em Spinoza, por sua aptidão a ser afetado e afetar. Ora, quanto maior essa aptidão afetiva, maior é a capacidade da mente de pensar várias coisas simultaneamente, e, por conseguinte, de compreender-lhes as relações de conveniência, diferença e oposição. Um corpo ativo não é, pois, um corpo que consegue tornar-se insensível ao mundo, que chegaria a furtar-se ao determinismo das causas exteriores. A atividade não nasce de um processo de “desafecção” ou “insensibilização”. Decerto, trata-se sim de não mais sofrer passivamente as coisas que encontramos; mas tornar-se ativo, para o corpo, é tornar-se pouco a pouco capaz de não mais viver segundo um número reduzido de normas afetivas, que polarizam o corpo em alegrias ou tristezas obsessivas. Um corpo ativo é um corpo cuja sensibilidade afetiva é forte, flexível, lábil. Com efeito, 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. (PÁSCAL SÉVÉRAC, 2009, in MARTINS, 2009, p. 23-24)

A dança, geradora de afecções e afetações múltiplas e simultâneas, pode aumentar a potência de agir, a depender das circunstâncias onde se dão os encontros. Estamos interessadas no compartilhamento de vivências em dança, com foco nos agenciamentos entre as diferenças para a organização de uma rede de coerências de conjunto. Isto é,

pensamos em processos cognitivos que resvalam em imprevisibilidades, próprias dos encontros, enquanto estratégia para a invenção de problemas tão caras à produção de conhecimento de si e do ambiente.

DISCURSOS ÉTICO-ESTÉTICOS IMPLICAM NO SABER-FAZER COLETIVO

O corpo dos afetos, que se constitui coimplicado com o ambiente, não é descolado do seu contexto sócio-político, permeado por relações de poder. Segundo o filósofo Peter Pál Pelbart Pelbart (2017), o poder diz respeito, resumidamente, aos mecanismos de modulação da existência. O poder também circula em redes relacionais entre corpo e ambiente de modo não visível, como campo de forças. Neste sentido, há mecanismos anônimos de poder que incidem sobre o saber e agir do corpo individual e coletivo.

O próprio poder se tornou pós-moderno. Isto é, ondulante, acentrado (sem centro), em rede, reticulado, molecular. Com isso, o poder, nessa sua forma mais molecular, incide diretamente sobre as nossas maneiras de perceber, de sentir, de amar, de pensar, até mesmo de criar. (PELBART, 2017, p. 57)

Propomos pensar, aqui, que existe uma rede de discursos reguladores, tecidos por opiniões fechadas, organizadas sob lógicas totalizantes e homogeneizantes, acerca do corpo, que dificultam a experiência de deixar-se afetar, de estar em contato com proposições criativas do universo contemporâneo das artes.

Podemos pensar que um conjunto de discursos restritos e generalizantes acerca do corpo e do corpo nas artes se configuram em certos dispositivos de poder que deixam o corpo imune a sensibilização de informações éticas e estéticas heterogêneas, no campo da contemporaneidade da dança. Neste momento da escrita, trazemos o filósofo italiano Roberto Esposito (2010), especificamente com seu conceito de paradigma imunitário, por tecermos proximidade com as ideias aqui articuladas, e para contribuir para a problematização de processos de criação em arte na relação com campos de forças de ambientes político-sociais.

O conceito de imunidade têm relação intrínseca com o conceito de comunidade. Para o autor, podemos pensar no conceito de comunidade a partir de uma análise etimológica da palavra *communitas* (do latim *communus* = *cum* + *munus*). O termo *munus* significa *onus*, *officium* e *donus*, isto é, um dom/grança/dádiva que se dá. Neste sentido, *cum* + *munus* é uma: “[...] associação humana baseada na ideia de uma mútua pertença, através da partilha,

pelos homens que a compõe, de uma dádiva recíproca a partir da qual se cimentasse a sua concórdia e relação.” (ESPOSITO, 2010, p. XI). Por outro lado, o termo latino *immunitas* significa a negação do *munus*. Na política imunitária,

Poder-se-á encontrar o aparecimento de uma associação humana não comunitária, cuja fonte se encontra não na gratuidade de uma dádiva recíproca, mas precisamente na impossibilidade de qualquer relação de gratuidade, isto é, no estabelecimento de uma relação contratual a partir da qual, não havendo nada de gratuito, cada um aceita sacrificar a sua liberdade individual originária em função da segurança ou, o que é mesmo, da imunização da sua pessoa e da sua propriedade. (ESPOSITO, 2010, p. XI).

O conceito de imunização vem como ação que interrompe o sistema de reciprocidade para proteger a comunidade de si mesma, isto é, proteger dos perigos que acometem uma comunidade bem como do risco em termos de contágio ou, ainda, dos perigos que podem irromper da comunidade.

[...] o corpo se torna resistente e imune não a partir da simples ausência de contato com a influencia exercida por um agente patológico, mas precisamente a partir da inclusão no corpo deste mesmo agente em quanto elemento excluído e anulado: A figura dialética que assim se delinea é a de uma inclusão excludente ou de uma exclusão mediante inclusão. O veneno é vencido pelo organismo não quando é expulso para o seu exterior, mas quando de algum modo vem a fazer parte dele. Mais que uma afirmação, a lógica imunitária remete para uma não-negação, para a negação de uma negação. (*op.cit*).

A imunidade está diretamente ligada de maneira negativa ao termo comunidade, isto é, enquanto na comunidade se está ligado pelas mesmas leis e obrigações, o sujeito imunizado é isento desse compromisso social, de relação de obrigação entre os indivíduos. A imunização é uma proteção negativa da vida. O corpo imunizado evita sua exposição aos conflitos, às diferenças, isenta-se de suas responsabilidades, uma vez que, dentro de uma proteção, têm-se libertado seu vínculo comunitário. A imunização depende, também, da competência individual em proteger seus próprios modos operativos, mesmo que conduzido por estratégias que “imobilizam” o deslocamento do corpo pelo espaço-tempo. Neste sentido o indivíduo pensa estar no controle de sua vida, ao estabelecer um projeto que o direcione com segurança ao longo dos anos de sua existência.

A fim de exemplificar as ideias e conceitos aqui articulados, trazemos a tona a implicação de certas traduções do senso-comum sobre a obra *La Bête*⁶ (O Bicho) do artista da dança Wagner Schwartz⁷. É um importante exemplo, neste artigo, por promover uma reflexão sobre certas implicações sócio-políticas no que concerne a discursos superficiais conservadores que “paralisam” agenciamentos dos corpos, principalmente a ampliação da percepção de si e do mundo por vias sensíveis.

FIGURA 1. WAGNER SCHWARTZ . LA BÊTE, 2017.



Fonte: <http://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/a-arte-entende-o-corpo-nu-muito-alem-do-sexo-diz-jorge-alencar-sobre-performance/>. Foto: Humberto Araujo

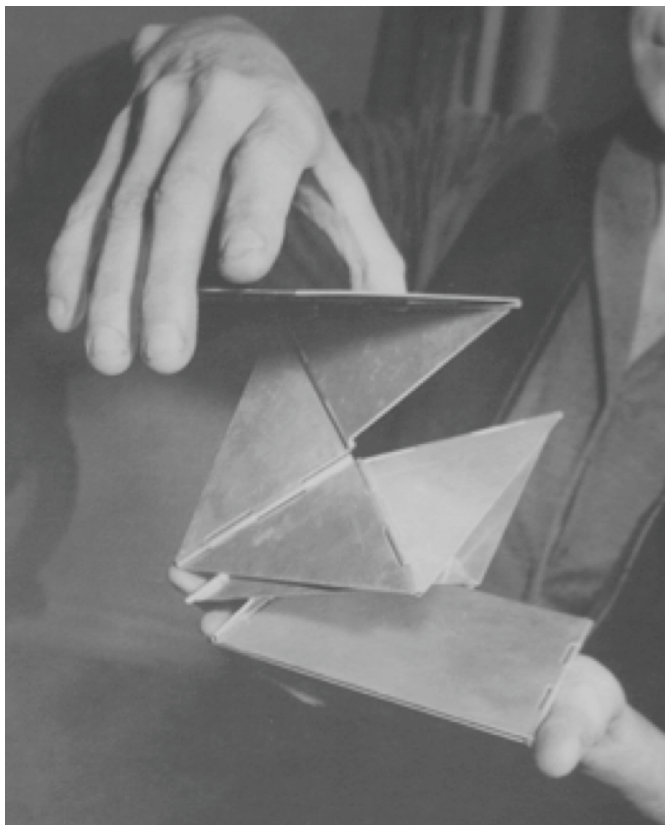
Neste trabalho, apresentado em setembro de 2017, no Museu de Arte Moderna MAM, de São Paulo/SP, dentro da programação do evento “Panorama de Arte Brasileira”, o artista convida o público a interagir com seu corpo nu, isto é, a obra se faz na relação com o público. Vale lembrar que essa dança é uma atualização da série *Bichos* (1959),

6 Em *La Bête* o artista Wagner Schwartz manipula uma réplica de plástico de uma das esculturas da série *Bichos* (1960), de Lygia Clark. O objeto permite a articulação das diferentes partes do seu corpo através de suas dobradiças. O público será convidado a participar. Concepção e performance: Wagner Schwartz/ Direção técnica, iluminação: Diego Gonçalves/ Acompanhamento final do projeto (2005): Maíra Spanghero / Objeto: réplica da estrutura *Bicho*, de Lygia Clark. Realizado com o apoio do Fórum Internacional de Dança (FID) / Território Minas (Informação retirada de: <https://www.wagnerschwarz.com/la-b-te>).

7 Wagner Schwartz nasceu em Volta Redonda, Rio de Janeiro, em 1972. Suas criações coreográficas são fortemente influenciadas pela literatura. Cada qual problematiza a figura do estrangeiro entre línguas, culturas, cidades e instituições. Selecionado pelo Rumos Itaú Cultural Dança em 2000/2001, 2003/2004, 2009/2010 e 2014, criou o espetáculo solo *Piranha*, ganhador do prêmio APCA de Melhor Projeto Artístico de 2012. É artista residente do Festival de Curitiba em 2016, 2017 e 2018. Na Europa, criou peças em colaboração com Rachid Ouramdane, Yves-Noël Genod, Pierre Droulers e Judith Cahen/Masayasu Eguchi. Vive em São Paulo e Paris. (Informação retirada de: <https://www.wagnerschwarz.com/bio>)

de Lygia Clark⁸, que propunha a manipulação, por parte do público, de suas pequenas esculturas geométricas de alumínio que se articulam por dobradiças. O movimento da arte participativa da década de 60 e 70, problematiza a relação entre espectador e obra, onde há o convite para a coparticipação, gerando um acontecimento coletivo.

FIGURA 2. LYGIA CLARK. BICHO DE BOLSO, 1959.



Fonte: <http://getzbrendan.com/lygia-clark/>

A problemática que Lygia Clark elabora, coloca em questão a obra na condição de contato com o outro, humano e não-humano, mobiliza afetos, promove uma situação acontecimental onde constitui a alteridade. Segundo Rolnik (2000)

A obra de Lygia Clark será uma obstinada investigação para convocar na subjetividade do espectador a potência de ser contaminado pelo objeto de arte, não só descobrindo a vida que o agita internamente e em sua relação com o espaço, mas fundamentalmente a vida que se manifesta como força diferenciadora de sua própria subjetividade, no contato com a obra. (ROLNIK, 2000, p. 2).

⁸ Lygia Clark (Belo Horizonte, 1920 – Rio de Janeiro, 1988) inicia seus estudos artísticos em 1947, no Rio de Janeiro, sob a orientação de Roberto Burle Marx e Zélia Salgado. Em 1950, Clark viaja a Paris, onde estuda com Arpad Szènes, Dobrinsky e Fernand Léger. Nesse período, a artista dedica-se à realização de estudos a óleos tendo escadas e desenhos de seus filhos como temas. Após sua primeira exposição individual, no Institut Endoplastique, em Paris, no ano de 1952, a artista retorna ao Rio de Janeiro e expõe no Ministério da Educação e Cultura. (informação retirada de: <http://www.lygiac Clark.org.br/biografiaPT.asp>).

É a própria criação que se faz na relação entre espectador e obra que a torna um acontecimento, ou seja, no ato da relação que se reativa sua poética. A obra não existe inerte e isolada, neste sentido, a artista coloca em xeque o homem como figura individual, ou como uma entidade fechada em si mesma, imune à alteridade, coloca corpos humanos e não humanos em colapso, a figura do espectador se desterritorializa, ao mesmo tempo em que o objeto de arte se potencializa.

Na performance de Wagner Schwartz, o artista inicia manipulando uma réplica de plástico de uma escultura de Lygia Clark, sugerindo ao público que as possibilidades de interação se desloquem para seu próprio corpo. Ele se torna o próprio objeto a ser manipulado pelo espectador.

A partir de um vídeo amador publicado e viralizado na internet, uma gama de comentários descontextualizados, portanto superficiais, em relação a performance de Wagner Schwartz, foram disseminados nas redes sociais *online* (*facebook*, *instagran* e *whatsapp*). A polêmica foi direcionada a uma situação específica, quando uma criança, acompanhada de sua mãe, toca e manipula a perna e a mão do performer nu. Dentre as traduções do senso comum, que fugiram do propósito da obra, destacam as de incitação à pedofilia.

Entre os discursos de censura à obra, é possível observar tentativas de empoderamento da tirania de uma visão de mundo que se faz pela construção de sentidos por vias objetivantes, de um modo de ver o mundo por significações diretas e de narrativas lineares. Uma vez que o artista propõe uma situação onde a relação é mobilizar o acontecimento da obra, a força de boicote a continuação das apresentações de *La Bête* se destaca pelos discursos imunitários a cerca da experiência estética, da produção de sentidos frente aos corpos em situações diferentes do cotidiano.

Isto é, é possível perceber esses discursos de censura são dispositivos de poder que visam a padronização de modos de perceber arte em função de lógicas senso comum, processos que incitam um pensamento sobre o corpo por vias individualizantes, pautadas por pretensas certezas absolutas. Parece que os partícipes deste ambiente estão imunizados de manifestações artísticas que fogem do entretenimento, e se isentam de propor discursos críticos-reflexivos, transformadores do contexto sócio-cultural e dos processos subjetivos.

Deste modo, acreditamos que é necessário o aumento da promoção de espaços de articulação para as diferenças, em ambientes artísticos e educacionais (desde a infância), enquanto campo de experiência coletiva de propostas diversas, onde o ato de aprender, fazer, perceber e traduzir danças não está pautado em um assujeitamento a pretensas representações fixas e únicas de corpo e mundo. Consideramos o acionamento e a sustentação de ações de e em dança que lidem com a pessoa enquanto sujeito autônomo, emancipado e, sendo assim, responsável pela própria experiência de criar significações abertas acerca do entorno e gerar problematizações acerca do corpo. Uma pedagogia da autonomia articulada aos pensamentos de Freire (1996), onde os processos de aprendizagem inventiva não dizem apenas sobre a posição do aluno, quem ensina aprende ao ensinar e quem aprende ensina ao aprender.

O processo de ensino-aprendizagem na dança está, portanto, implicado nas singularidades, acontece em intercâmbio com o mundo, convocando uma relação direta entre os saberes que são específicos da área da dança, os saberes singulares de cada sujeito e o contexto onde os corpos se relacionam. Fazer, criar, ensinar, aprender dança é, também, um exercício de sensibilidade aos encontros entre as diferenças os quais possibilitam acionar outros modos de ação, percepção e tradução de si e do mundo.

Ao pensar sobre a atuação do artista e docente, pensamos que a arte, na sua especificidade, pode abrir outros modos de ver, sentir e estar no mundo. Em uma convergência com a arte participativa de Lygia Clark, evocamos o ensaísta e crítico de arte francês Nicolas Bourriaud (2009) que fez uma tentativa de conceituar essas relações entre artistas e público e suas redes através do termo estética relacional. Ao refletir acerca das práticas artísticas desenvolvidas na década de 1990 e início do século XXI, ele identifica similaridades em suas concepções, voltadas ao convívio e às relações intersubjetivas. O autor situa a produção dos artistas contemporâneos como indissociável de sua relação com o outro, o que ele vai chamar de arte relacional.

A arte é lugar de relação, de estar junto, de produzir sociabilidade, de gerar encontros, de ser um interstício social como agenciamento de espaços de intersubjetividades. Segundo Bourriaud (2009), o cerne da feitura de proposições artísticas relacionais é proporcionar agenciamentos de espaços de interações humanas (diferentes da ordem vigente) ao criar

situações ou objetos estéticos produtores de sociabilidade. É na coletividade que se criam os sentidos de uma configuração estética, é na experiência do intercâmbio social que a obra de arte acontece.

A arte participativa bem como a estética relacional em certas obras artísticas podem ser relacionadas com a feitura da dança que destacamos neste artigo, na estreita relação entre criação e processos de aprendizagem, onde no processo de afetação entre corpos se elabora outras ações e percepções sensíveis de si e do mundo.

Convocar o corpo a operar para além das repetições condicionadas, exercitar a dança a partir da relação participativa com outros corpos mobiliza sujeitos, torna o corpo vulnerável na relação com o outro, exercita mover-se a partir do que ressoa do encontro, retirando-o do hábito cognitivo de agir sem invenção. Assim, o engajamento da criação se dá tanto para o docente quanto para os alunos, do mesmo modo entre artista e espectador, a partir do movimento do encontro em uma zona de habitação compartilhada.

Trazer o exemplo da série *Bichos* na releitura de Wagner Schwarz, dialoga com a imprevisibilidade e a possibilidade de criar instabilidades em certos modos cristalizados de se pensar o corpo em situações educacionais, podendo ser também uma forma de se opor às forças hegemônicas de poderes que operam sobre o corpo e que são recorrentes em situações de ensino. A abertura do corpo para uma experiência relacional diz sobre o trato com cada situação de modo específico, convoca a atenção para um modo de aprender na condição da alteridade.

Partindo dessas articulações, a criação emerge como produção de conhecimento a partir da realidade vivenciada, onde o conhecimento é, ele próprio, um afeto de viver, capaz de transformar a existência a partir dela própria sem defender o corpo das afetações da vida. O conhecimento que tratamos aqui neste artigo está atrelado as representações da realidade, aos encontros, agenciamentos e invenções e, sendo assim, está para além de um sentido conteudista e embrutecedor.

É neste ponto que os conceitos de afeto e imunidade se articulam para problematizar a criação como construção de conhecimento, tanto nos contextos artístico quanto nos de ensino-aprendizagem. O conhecimento se faz no agenciamento de singularidades que

produzem outras singularidades, conhecer por vias de afetações, situações em que o corpo opera em contato com outras forças, colocando em tensão as faculdades da sensibilidade, da memória e da imaginação.

Conhecimento, portanto, não como transmissão de informações, mas como instauração de uma situação onde aprender se dá por contágio e propagação, articulação entre diferenças. Se considerar que o corpo é os agenciamentos que ele faz no contexto em que habita, nos processos de aprendizagem não tem como se manter o mesmo, os encontros são potencializadores de problemas, estranhamento e alteridade para professor e aluno.

CONSIDERAÇÕES PROVISÓRIAS

Essas reflexões emergem de nossas experiências de artistas-docentes na UNESPAR *Campus Curitiba II*, uma parceria iniciada ao longo do ano de 2017. No exercício da docência nos atentamos aos modos como são mediados os procedimentos em sala de aula, de modo a nos concentrarmos em processos criativos de composição e invenção de danças circunstanciais. Pensar numa aula como experiência de criação é pensar numa situação artístico-educacional através da qual exercita-se a abertura ao outro, à diferença. O exercício constante está justamente no lidar com a incerteza das situações diferenciadas que impossibilitam o tratamento das metodologias como modelos definitivos.

A possibilidade de o conhecimento estar atrelado ao acontecimento implica em habitar e rastrear um território, ou seja, conhecer implica na articulação da presença com as forças do espaço onde se habita, vivenciando o risco intrínseco à experiência cuja relação com o heterogêneo convoca estados de criação e invenção contínua e recíproca. O rastreio, neste modo de operar no exercício da docência, acompanha um campo móvel, não necessariamente restrito a busca de uma informação pontual, mas implica numa atenção movente, acionando no corpo às suas capacidades sensoriais.

Podemos pensar a criatividade, no contexto artístico-educacional, sob um viés de um campo investigativo de experiências sensíveis entre o artista-docente e os alunos-participantes, de modo a criar um espaço relacional e participativo de acolhimento das emergências próprias dos instantes. Isto é, pensar na geração de questões no aqui e agora,

de modo a gestar no coletivo possíveis maneiras transitórias de resoluções de problemas enquanto estratégia de aumento da capacidade de deixar-se ser afetado e transformado pelas diferenças.

Acolher o risco e as instabilidades próprias dos processos relacionais de criação é uma discussão sobre modos de subversão no contexto de ensino da arte. Propomos pensar os espaços de ensino-aprendizagem como potência de realização e não como uma substância já efetivada, estável. Isto é, as situações de encontros entre docente e discente pode ser entendido como um desdobrar-se em si e para si, como um acontecer em seu desenrolar próprio. Dar aulas não enquanto a realização de um evento acabado de uma vez por todas, mas uma série infinita de oscilações modais. A construção de subjetividade está mais para uma lógica de campos de forças do que para uma substância una.

Provocar a reflexão sobre outros modos de estar junto, novos modos de sociabilidade dos corpos no mundo, dá luz à heterogeneidade, à pluralidade e às singularidades dos modos de vida. Nesta experiência sobre a dança em situação educacionais, fomos instigadas, no decorrer das práticas em sala de aula, a pensar nos modos instituídos de vivenciar os processos de aprendizagem, aqueles instaurados nas lógicas escolares, segundo as quais aprender, muitas vezes, diz respeito a atingir determinados objetivos previamente estabelecidos. Esses modelos convencionais e sistematizados implicam num determinado modo do corpo operar no trato com as informações. Experimentar o ensino-aprendizagem pelo viés da criação desloca posições estabelecidas previamente, implica diretamente num vínculo do corpo com a sociedade e, conseqüentemente com as estruturas de poder, regras, normas e regulações. Contudo, não se trata de acreditar na possibilidade de uma metodologia livre dessas estruturas, mas de acionar no corpo modos de agir contra-hegemônicos e de se reorganizar produzindo conhecimento com o fluxo das informações existentes, onde o corpo se permite atravessar e atravessa os espaços de ação.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009.

BLANCHOT, Maurice. **A conversa infinita:** a palavra plural. São Paulo: Escuta, 2001.

_____. **O espaço literário.** Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BOURRIAUD, Nicolas. **Estética Relacional**. São Paulo: Martins, 2009.

CLARK, Lygia. **Bicho de Bolso**. Disponível em: <http://getzbrendan.com/lygia-clark/> Acesso em: 20/01/2018.

ESPOSITO, R. **Bios**: biopolítica e filosofia. Lisboa: Edições 70, 2010.

FREIRE, P. **Pedagogia da Autonomia** - Saberes necessários à prática educativa. 30º ed. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

NANCY, Jean-Luc. **The inoperative community**. Mineápolis: University of Minnesota Press, 2008.

PELBART, Peter Pál. Biopolítica. In: **Revista Sala Preta**, n.7, p.57-65, 2017.

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, 2010. **O corpo vibrátil de Lygia Clark**. São Paulo, abril, 2000. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs3004200006.htm>. Acesso em: 29/01/2018

SCHWATZ, Wagner. **La Bête**. Disponível em: [://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/a-arte-entende-o-corpo-nu-muito-alem-do-sexo-diz-jorge-alencar-sobre-performance/](http://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/a-arte-entende-o-corpo-nu-muito-alem-do-sexo-diz-jorge-alencar-sobre-performance/). Acesso em 22/01/2018.

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.

SPINOZA, Benedictus de. **Ética**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2014.

YAMAMOTO, Eduardo Yudi. A experiência comunitária e a morte do sujeito. In: **Revista Contracampo**, v. 24, n. 1, ed. julho, ano 2012. Niterói: Contracampo, 2012. p. 86-104.

ATOS DE TRANSMISSÃO: A PESQUISA EM ARTE A PARTIR DE UM FAZER EM DANÇA

Luciana Paludo¹

Resumo: Este artigo visa discutir e problematizar questões da pesquisa e da criação em dança, a partir da explanação de um Projeto de Pesquisa e de uma Ação de Extensão que são realizadas pela autora, desde 2016. Tem inspiração metodológica em pressupostos da escrita (auto)biográfica. Nesse sentido, se propõe a apresentar uma espécie de inventário de referências metodológicas vivenciadas pela autora durante seu percurso acadêmico. Essas referências são relevantes para a pesquisa em arte, especificamente para a dança. Para além de compartilhar essas histórias, o artigo traz como sugestão a prática de olhar e avaliar, periodicamente, aspectos de referenciais formativos do pesquisador. Considera-se que tal prática possibilita um olhar crítico e inventivo, de modo que se possa ponderar como se está a conduzir alunos e colaboradores de pesquisa, no cotidiano de trabalhos com a pesquisa da dança no ambiente acadêmico. Por fim, a proposta é também uma sugestão para que se possa observar as próprias referências e percebê-las operativas, de maneira positiva ou opositiva, no presente.

Palavras-chave: Pesquisa. Criação. Dança. Universidade.

¹ Bacharel e licenciada em Dança (PUC-PR / Fundação Teatro Guaíra); especialista em Linguagem e Comunicação (Unicruz); mestre em Artes Visuais (UFRGS); doutora em Educação (UFRGS); professora do Curso de Licenciatura em Dança da UFRGS. Pesquisadora: centra seus estudos na criação e na discussão da autoria em dança. Bailarina e coreógrafa: além da produção individual, trabalha em colaboração com artistas da cena contemporânea da dança.

ACTS OF TRANSMISSION: RESEARCH IN ART FROM A DANCING PERSPECTIVE

Luciana Paludo

Abstract: his article aims to discuss matters about research and creation in dance, by the explanation of a research project and of a community outreach both on which the author has been working since 2016. Methodologically, it draws from presuppositions from the author's (auto)biographic texts. In this sense, it is intended to compile an inventory of methodological references experienced by the author during her academic career. These references are relevant to art research, specifically for dance. Besides sharing these stories, the article brings as a suggestion the practice of looking at and periodically assessing aspects of the researcher's formative references. It is considered in the article that this practice allows for a critical and inventive look, so that one can ponder how one is conducting students and research collaborators in the daily life of our work with dance research in the academic environment. Finally, the proposal is also a suggestion so that we can observe our references and perceive them operative, positively or oppositely, in our present.

Keywords: Research. Creation. Dance. University.

INTRODUÇÃO

O transporte transforma; o transportado é remodelado, metaforizado, metabolizado pelo seu deslocamento (o destinatário recebe uma carta diferente daquela que o destinador colocou na caixa dos correios). *Tradutore, traditore*. Do mesmo modo que herdar não é receber (mas joeirar, reativar, refundir), assim também transmitir não é transferir (uma coisa de um para outro ponto). Mas sim reinventar, portanto, alterar (DEBRAY, 2000, p. 43).

Em fevereiro de 2016 iniciei um Projeto de Pesquisa e uma Ação de Extensão, ao mesmo tempo; ambos vinculados à Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS). As duas investidas, Pesquisa de linguagem autoral em dança (Projeto de Pesquisa) e Mimese cia de dança-coisa (Ação de Extensão), aos poucos, foram se reconhecendo em suas intenções similares. Tanto é que, após aprovado o projeto de pesquisa – e depois de alguns meses de funcionamento da ação de extensão -, encaminhei um adendo, que foi anexado ao projeto, no qual estabeleci relações entre as duas iniciativas.

A Pesquisa de linguagem autoral em Dança tem como objetivo primeiro Experimentar e problematizar as relações implicadas entre o trabalho de preparação corporal em Dança e os procedimentos poéticos de criação e composição coreográfica da bailarina Luciana Paludo, de modo que se possa sistematizar e registrar esse trabalho². Além desse intuito, seguem as outras intenções do projeto: observar, durante os processos de pesquisa de movimento, a relação entre a preparação do corpo e a composição coreográfica; viabilizar processos colaborativos com outros artistas; discutir a relação entre a produção de arte no espaço acadêmico e o que se realiza fora do espaço acadêmico; realizar produção de espetáculos de dança para públicos diversos; problematizar as implicações da cadeia da produção cênica em dança; registrar e sistematizar os procedimentos de trabalho dessas etapas; publicar o resultado em livro, inicialmente em formato digital³.

Uma das ações do projeto de pesquisa que teve repercussão e visibilidade em 2016 e 2017 foi o Projeto Luciana Paludo convida⁴, no qual pude trabalhar em colaboração com diversos artistas, um de cada vez. Todos os artistas convidados apresentam traços

2 Texto do Objetivo Geral do Projeto de Pesquisa.

3 Esses tópicos são os Objetivos Específicos do Projeto de Pesquisa.

4 No link, um resumo do projeto: https://www.youtube.com/watch?v=eUnAK20o3_o

que identifiquei como sendo autorais, em seus modos de trabalho com a dança, seja no que diz respeito à preparação do corpo, seja nos procedimentos de criação, ou no resultado estético de suas obras. O conjunto dessas realizações recebeu o Prêmio Açorianos de Difusão e Formação em Dança, em 2016 – prêmio concedido pela Secretaria Municipal de Cultura / Centro de Dança de Porto Alegre. Cada edição do Luciana Paludo convida, além dos artistas convidados para a cena, envolveu outros profissionais da produção e da criação em dança. Estiveram em cena comigo Ailton Rodrigues (lançamento do projeto, março de 2016), Douglas Jung (espetáculo “Dois corpos bem de longe”, abril de 2016), Diego Mac (“Leve um movimento para casa”, maio de 2016), Eduardo Severino (“O corpo é”, julho de 2016), Elke Siedler (“Espaço on/ off line”, agosto de 2016), Thaís Petzhold (“Espaços sutis”, outubro de 2016), Leticia Guimarães e Mimese cia de dança-coisa (“Ensaio sobre o tempo”, novembro de 2016). Todos os títulos dos espetáculos foram criados em colaboração com cada artista, assim como os outros elementos da cena. Contou com a colaboração de dramaturgia de Fernanda Boff, para a segunda e terceira edição e direção geral minha, em todas as edições.

Sobre a Ação de Extensão Mimese cia de dança-coisa, em 2018 entrará para a sua terceira edição. Em 2017, sob a denominação “Mimese cia de dança-coisa - Ano 2”, se propôs a acirrar seus objetivos iniciais, de ser um espaço e tempo para a construção e a reflexão de movimentos dançados. Não apenas com a finalidade de construção coreográfica - e sem diminuir, de maneira alguma, esse propósito. Foi um espaço-tempo de e para tecer relações com o que ocorre dentro e fora do espaço acadêmico, em termos de produção artística e educacional [pelo viés da dança]. Por duas oportunidades a ação pôde apresentar suas pesquisas, no espetáculo ‘Ensaio sobre o tempo’⁵. Trabalhar durante dois anos nessa ideia que foi sintetizada num espetáculo, foi uma oportunidade de amadurecimento artístico do grupo⁶. Faz-se uma ressalva aqui, para lembrar que o *Mimese cia de dança-coisa* iniciou sua história em Cruz Alta, vinculado a um Projeto de Extensão do Curso de Dança da

⁵ Espetáculo que estreou em novembro de 2016 e foi trabalhado/transformado durante 2017. **Dançar o tempo** implicou, durante esses processos, muitas conversas sobre dança, transmissão de movimentos, repertórios, trocas, remontagem, ativação de memórias de movimentos e transformações; a questão da sobrevida do movimento, após ele ter sido dançado e, talvez, esquecido.

⁶ Imagens de **Ensaio sobre o tempo**: <https://www.youtube.com/watch?v=qtZYwslBnZI>

Unicruz, em 2002. Desde então, assumiu diferentes maneiras de existir. Por ora, desde 2016, está sendo proposto como Ação de Extensão, vinculado ao Curso de Dança da UFRGS. Os integrantes do **Mimese** têm sido: acadêmicos e egressos do Curso de Dança da UFRGS, Ulbra e Unicruz; alunos dos Programas de Pós-Graduação em Artes Cênicas e Artes Visuais, bem como outros artistas de dança da comunidade.

FIGURA 1 - ENSAIO SOBRE O TEMPO, 2017



Fonte: Foto Claudio Etges

Essas duas iniciativas, do Projeto de Pesquisa e da Ação de Extensão, foram, academicamente, meus primeiros atos autônomos após o término do doutorado em Educação (2010 a 2015). Depois da defesa da tese (fevereiro de 2015), levei um ano para engendrar essas duas iniciativas. Ambos estão sendo determinantes para eu começar a compreender e a colocar em prática um modo peculiar de trabalhar com a pesquisa em arte. Ainda estou delineando, a partir de uma série de percepções, um certo *perfil de trabalho como pesquisadora em dança* que me caracteriza.

DA FORMA DE ABORDAGEM

Este artigo terá, em certa medida, uma abordagem (auto)biográfica. Mencionarei algumas experiências como pesquisadora, as quais estão diretamente ligadas à minha história de vida com a dança. A pesquisa (auto)biográfica, inspirada em conceitos das Ciências Sociais, traz contribuições, no sentido de dar a conhecer e problematizar peculiaridades de um determinado campo de conhecimento. Genericamente, nas histórias de vida, é sempre possível perceber “[...] a grande diversidade de experiências e de práticas criativas, segundo as quais os seres humanos se constroem social e historicamente, em tempos e espaços diversos” (DELORY-MOMBERG, 2012, p. 11). Quer dizer, a partir de narrativas (auto)biográficas, é possível perceber as circunstâncias de formação do pensamento e das práticas da vida de uma pessoa. Assim, tal abordagem tem a intenção de

[...] por em debate as relações dialéticas entre os indivíduos e os territórios e de analisar os “saberes” de todas as ordens que essas relações podem produzir em espaços institucionais, sociais, ambientais, culturais e interculturais, considerados enquanto lugares de formação e de transformação, de ecoformação e de (auto) biografização (DELORY-MOMBERG, 2012, p. 12).

Para além de compartilhar essas histórias que compuseram meus referenciais como pesquisadora - as quais eu penso que serão úteis a quem estiver realizando *pesquisa em arte* no espaço acadêmico -, acredito que fazer esse *inventário de experiências* possibilitará um olhar, não apenas para a minha prática de pesquisa, hoje, mas, principalmente, para compreender e avaliar como tenho conduzido meus alunos e colaboradores de pesquisa, no cotidiano de nossos trabalhos. Ao fazer isso, a proposta é, também, uma sugestão⁷: para que possamos, periodicamente, observar as nossas referências e percebê-las operativas em nosso presente.

Até aqui tratei de descrever o que estou desenvolvendo, em termos de pesquisa e criação em dança. Listei os objetivos que guiam as proposições de um Projeto de Pesquisa e de uma Ação de Extensão e disponibilizei acesso a algumas imagens dos resultados parciais dessas investidas. Também explanei a opção metodológica que me inspira na escrita desse texto, a (auto)biografia.

⁷ E aqui subjaz um pensamento de Walter Benjamin (1994), no texto “O Narrador”: O narrador assume uma função utilitária, pois gosta de dar conselhos com suas histórias; gosta de intercambiar experiências.

A seguir farei uma espécie de inventário de referências metodológicas que colecionei durante meu percurso acadêmico até então. Esse exercício me possibilitou ver os traços que permanecem em mim, das influências que tive em minha formação como pesquisadora. E isso está diretamente ligado ao modo pelo qual venho conduzindo as práticas de pesquisa e de criação atualmente.

INVENTÁRIO DOS ACHADOS NO MEIO DO CAMINHO

Quando fiz a graduação em Dança⁸, não realizei ‘pesquisa’ do modo como a entendo hoje – e quando me refiro a isso, não o faço em tom de crítica, absolutamente. Sempre compreendi que as coisas são o resultado do que era possível ser, dentro de suas possibilidades e configurações, nos seus respectivos tempos de existência. Em minha graduação fiz muita aula, dancei muito, coreografei, aprendi repertórios; estudei metodologia de ensino da dança, cinesiologia, improvisação; fiz os estágios da licenciatura na Escola do Teatro Guaíra⁹ e outros tantos saberes que me auxiliam a transitar pelo mundo, desde então. Quando me formei, em dezembro de 1990, voltei ao RS¹⁰ e fui para o mercado/campo de trabalho dar aulas de dança e dançar. Nove anos depois de formada, após certa visibilidade que tive com os trabalhos como bailarina e coreógrafa, fui convidada a dar aula no Curso de Licenciatura em Dança da Universidade de Cruz Alta (Unicruz)¹¹, o primeiro Curso de Dança do Estado do Rio Grande do Sul – o qual funcionou de 1998 a 2009.

Contar essa experiência, com referenciais cronológicos coloca-me como um personagem neste texto. Eu poderia muito bem apresentar dados impessoais, explicando e exemplificando (e me subtraindo da escrita), a respeito dos redimensionamentos dos entendimentos de pesquisa no espaço acadêmico, especificamente para o campo da Dança. Mas, não. A razão de me colocar no texto é simples: escolhi fazer uma graduação em Dança aos 16 anos (em 1986) e, em grande parcela, vivenciei as transformações desse

8 Entre os anos de 1987 a 1989 cursei o bacharelado em Dança; em 1990 cursei a licenciatura. Na época o Curso de Dança da UNESPAR tinha a chancela da PUC-PR, juntamente com a Fundação Teatro Guaíra.

9 Também cursei o, então, Curso de Danças Clássicas (CDC) da Fundação Teatro Guaíra (FTG).

10 Nasci em Passo Fundo, RS e passei a infância e adolescência em Getúlio Vargas. Estava fazendo balé em Passo Fundo em 1996, quando soube da graduação em Dança em Curitiba; para lá migrei. Voltei ao RS no ano de 1991.

11 Trabalhei na Unicruz entre os anos de 2000 a 2008.

funcionamento [a dança no espaço acadêmico, no Brasil e RS], no decorrer das minhas experiências profissionais e acadêmicas¹². Por exemplo, quando iniciei como professora no Curso de Dança da Unicruz (2000), o modo que eu compreendia a Dança no espaço acadêmico havia sofrido drásticas mudanças, desde minha colação de grau (1990). Então voltei a estudar, para compreender as normas da ABNT, por exemplo... Com o passar do tempo, especificamente durante o meu mestrado em artes visuais, pude me aproximar de maneiras de pesquisar e compreender a *pesquisa em arte*. Teci as devidas analogias do campo das artes visuais para o campo da dança e comecei o trabalho para, de certa forma, ajudar a legitimar o fazer artístico em dança [e performance, no caso do mestrado] como possibilidade de pesquisa no espaço acadêmico.

Alguns referenciais teóricos que foram essenciais para esse meu início como pesquisadora podem ser encontrados num livro de artigos denominado *O meio como ponto zero – metodologia da pesquisa em artes plásticas*, organizado por Blanca Brites e Elida Tessler (2002). Um dos artigos, *Modestas proposições sobre as condições de uma pesquisa em artes plásticas na Universidade*, de Jean Lancri, foi fundamental – a começar pelo título. Lancri (2002, p. 18) escreveu sua resposta a um estudante, quando esse lhe indagava por onde começar uma pesquisa em arte: “[...] Por onde começar? Muito simplesmente pelo meio. É no meio que convém fazer a entrada em seu assunto. De onde partir? Do meio de uma prática, de uma vida, de um saber, de uma ignorância”. E, na página seguinte, ele já advertia que “[...] o procedimento do pesquisador em artes plásticas pode mostrar-se *capenga* aos olhos de alguns” (LANCRI, 2002, p. 19).

12 Logo depois de ter ingressado na Unicruz (2000), em 2001 voltei a estudar: de novembro de 2001 a janeiro de 2003 cursei a Especialização em Linguagem e Comunicação (Unicruz). Em 2001 também ganhei o prêmio de melhor bailarina do Festival de Dança de Joinville, com o solo composto por mim “Mesmo assim”. Transitei em lugares aparentemente díspares e hoje percebo a riqueza dessa diversidade de lugares no percurso existencial. Há muitas histórias que cada lugar agregou em minha formação. Em 2003 iniciei a dar aulas na Especialização em Dança na PUCRS, trabalhei em todas as edições, até 2010; de 2004 a 2006 cursei o mestrado em Artes Visuais (UFRGS); de 2009 a 2011 trabalhei como professora no Curso de Dança da ULBRA; o doutorado em Educação (UFRGS), já mencionado acima, realizei entre 2010 e 2015. Em 2011 assumi como professora da UFRGS, lugar no qual estou no momento atual. Em todos esses lugares de minhas pós-graduações, o assunto foi a dança. E a dança continua a ser **assunto** de diversas maneiras, pois nunca parei de dançar e de fazer aulas diárias.

Ao ler isso, nos idos de 2004, pude perceber que a prática e o entendimento a respeito da *pesquisa em arte*, fora do ambiente no qual estava estudando¹³, não eram tão comuns. Muitas vezes esse tipo de pesquisa [do artista problematizando seu processo de criação] não era bem vista e bem quista em alguns ambientes acadêmicos, inclusive nos que estavam abordando a dança. Havia um estranhamento, talvez por uma falta de vivência, ou respaldo, no âmbito da criação artística e suas possibilidades de pesquisa no espaço acadêmico - por parte dos pesquisadores. Até mesmo pelo risco que isso implicava, em termos de aceitação de suas pesquisas. Em outro artigo do livro *O meio como ponto zero...*, escrito por Icleia Borsa Cattani, *Arte contemporânea: O lugar da pesquisa*, a autora já assinalava outros dilemas – esses em relação aos próprios artistas que não estavam no espaço acadêmico. Vejamos:

Existe, fora da universidade, um preconceito em relação à questão da pesquisa e/ou metodologia na área de artes plásticas, como se fossem destruir a inspiração, sufocar a criatividade, enfim, esterilizar a obra, que se tornaria, assim, algo sem interesse, subproduto de questões acadêmicas, mera ilustrações de teorias. O que acontece, na realidade, é o oposto: encontrar uma metodologia de trabalho que ajude a expressar o que se quer, da forma como se quer, e manter o espírito investigativo sistemático são maneiras de aprofundar e enriquecer a obra, ampliando a sensibilidade e a qualidade do processo criativo (CATTANI, 2002, p. 39).

Quer dizer, eu estava buscando, conhecendo e me cercando de argumentos aliados a um fazer artístico que, até então, eu não havia vinculado, dessa maneira, a uma pesquisa acadêmica. Eu precisava compreender, aceitar; trabalhar para que outras pessoas compreendessem e aceitassem. Eram vários papéis, nesse sentido – e ainda precisaria dar conta de defender um mestrado, no campo das artes visuais - área de concentração poéticas visuais -, tendo a performance e a dança como assuntos. Como artista e pesquisadora, havia grandes desafios nesses trânsitos. O principal seria o desafio de *tradução dos funcionamentos e dos pensamentos*, de um meio para outro: do meio acadêmico para os espaços fora do âmbito acadêmico (da própria dança); da dança para a performance X da performance para a dança; das dança para as artes visuais e vice e

13 No Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes (PPGAV) da UFRGS; linha de pesquisa *arte como linguagem*. No PPGAV há duas áreas de concentração: 1) Poéticas Visuais (na qual se realiza *pesquisa em arte*: o artista produz e reflete/escreve de maneira crítica sobre sua produção) e 2) História, Teoria e Crítica (na qual o pesquisador realiza *pesquisa sobre arte* e investiga outros artistas e fatos/contextos históricos ou atuais).

versa. Não posso me furtar de dizer que todos esses embates eram alimentos para a minha prática artística, para a atuação docente e para a própria pesquisa que estava realizando. Concluo que desde o meu ingresso no mestrado, a partir de todo o empenho em realizar uma *pesquisa em arte*, busco referenciais e trabalho para legitimar a prática artística como mote da pesquisa acadêmica.

Em 2009, como aluna especial do Programa de Pós-Graduação em Educação (no qual, em 2010 iniciaria como aluna efetiva para cursar o doutorado) conheci outros procedimentos de pesquisa possíveis para a arte. Nesse período comecei a relacionar a *pesquisa em arte* com as práticas de pesquisa “auto-etnográfica”, à luz de pressupostos de Sylvie Fortin, para quem a auto-etnografia seria uma postura epistemológica:

Nós vemos como esta postura epistemológica pode ser conveniente a um grande número de praticantes pesquisadores que garantem sua unidade investigando sua própria prática artística. A auto-etnografia (próxima da autobiografia, dos relatórios sobre si, das histórias de vida, dos relatos anedóticos) se caracteriza por uma escrita do “eu” que permite o ir e vir entre a experiência pessoal e as dimensões culturais a fim de colocar em ressonância a parte interior e mais sensível de si (FORTIN, 2009, p. 83).

Outras estratégias de pesquisa eu pude estudar, inicialmente, a partir de um texto de Fernando Hernández Hernández, *La investigación basada em las artes. Propuestas para pensar la investigación em educación*. (Educatio Siglo XXI, n. 26, p. 85-118, 2008)¹⁴. Hernández (2008) em uma primeira definição para a Investigação Baseada nas Artes (IBA) a descreve como sendo um tipo de pesquisa de orientação qualitativa que utiliza procedimentos artísticos (literário, visual e performativo) para dar conta de explicar e de analisar práticas de experiência diversas - e para repensar a pesquisa educacional. A finalidade da IBA seria utilizar procedimentos das artes como método e forma de análise. Mais do que centrar-se em um produto final, interessaria para a IBA reunir esforços para expressar as situações vividas, durante os processos de criação, em conexão com os seus contextos. Outro procedimento que Hernández (2008) cita no texto é a A/R/Tografia. Para mim, que estava chegando num programa de pós-graduação em Educação, foi uma ponte profícua para pensar a relação entre arte, docência, criação e, ainda, o lugar da pesquisa **entre** esses trânsitos.

¹⁴ Disponível em <http://revistas.um.es/educatio/article/view/46641/44671>

Nos anos de estudos do doutorado (2010-2015), esses preceitos foram inspiradores, não somente para pensar procedimentos de pesquisa, mas, algumas formas de abordagem do texto e da escrita. No doutorado não realizei *pesquisa em arte*, no entendimento já citado neste texto, e sim, posso dizer que foi uma *pesquisa sobre arte*, uma vez que pesquisei o status da coreografia nas graduações em Dança do Rio Grande do Sul. Para isso lancei mão de inspirações metodológicas para *coreografar* uma pesquisa e uma escrita sobre educação e dança¹⁵.

Chamo a atenção aqui sobre as diversas camadas de uma pesquisa, *em e sobre arte*: a ideia, o desejo de saber, a necessidade de imaginar, as estratégias mirabolantes que inventamos; as obras bibliográficas (que são, na verdade, longas conversas com outras pessoas que já pensaram o nosso assunto), as fichas de leitura (que são a compilações do que mais nos apraz, do pensamento do outro); a nossa prática diária (em relação ao que fazemos na arte/dança); os cadernos de bordo; os dados que precisam se relacionar com o material bibliográfico e com a nossa experiência de vida e, por fim, a forma da escrita – que precisará dar conta de mostrar a pesquisa para outras pessoas.

O percurso de uma pesquisa é extenso e, um pouco antes dos prazos de finalização, parece interminável. Mas, há um ponto de conclusão e arremate. Similar a uma obra coreográfica, quando a estamos compondo, os abandonos e as decisões são necessários, para que seja possível surgir a ‘característica’ daquela obra, a sua peculiaridade. A pesquisa, ao seu final, trará uma contribuição específica para o campo no qual está sendo desenvolvida; colaborará com a discussão de assuntos já desenvolvidos; ou, então, apontará uma perspectiva que ainda não havia sido pensada – o que incitará continuidades.

Entre os anos de 2009 e 2010 comecei a sistematizar materiais para contribuir com uma disciplina no Curso de Dança da Ulbra¹⁶, *Seminário de Atividades Profissionais em Tecnologia em Dança*. Tal disciplina era pré-requisito e auxiliar no processo dos Trabalhos de Conclusão de Curso dos alunos; era compartilhada entre alguns professores do curso e minha contribuição estava em falar sobre a *pesquisa em arte e a pesquisa sobre arte*.

15 Arquivo da tese, disponível em: <https://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/115948/000965130.pdf?sequence=1>

16 Quando trabalhei na Graduação em Dança da Ulbra (Universidade Luterana do Brasil) entre 2009 e 2011, a Graduação Tecnológica em Dança estava em momento de transição para a Licenciatura em Dança.

Tanto para minha prática artística, quanto para a prática docente e também como pesquisadora, a *Teoria da Formatividade* de Luigy Pareyson (1993) foi sempre um material inspirador, especialmente pelo argumento de que se poderia inventar o próprio modo de se constituir uma pesquisa, enquanto essa estava sendo constituída. A pesquisa podia ser inventiva e isso, absolutamente, não tirava seu rigor – pelo contrário, pois (dizia aos meus alunos), *temos* que ser rigorosos na forma, no conteúdo e no argumento. A ideia era de que o texto estivesse sempre muito bem escrito e respaldado por autores que pudessem dar suporte a essa espécie de pesquisa.

Nessa época, entre os anos de 2009 e 2010, além de eu ter me aproximado das ideias sobre Formatividade, a partir de Pareyson (1993; 2001), quando dava aula na disciplina *Seminário de Atividades Profissionais em Tecnologia em Dança* sempre mencionava aos meus alunos que, ao optarem pela **pesquisa em arte**, as metodologias de trabalho deveriam estar sempre muito bem explicitadas. Elas seriam previamente escritas, numa espécie de *inventário de modos de trabalhar* (em caderno de notas ou diários de bordo), os quais seriam compartilhados em um capítulo (o da metodologia – que se poderia inventar um outro título), ou mesmo, durante a escrita do documento de pesquisa (no caso, o TCC).

Do tempo em que cursei o doutorado (2010-2015) tenho lembranças muito boas do *trabalho de campo*, por exemplo, as visitas que realizei nas aulas dos professores dos Cursos de Graduação em Dança que se disponibilizaram a colaborar na pesquisa. Fui uma observadora bem participante, mas, que intuía os momentos de recuo. As aulas que observei/vivenciei estavam repletas do fazer artístico em dança e isso nutriu em grande quantidade a escrita e o delineamento metodológico da pesquisa e da escrita da tese. Durante a pesquisa tive margens alargadas para a invenção do *como fazer* – e sim, lembrava dos escritos de Pareyson (1993; 2001). Também, em grande parcela, percebia procedimentos etnográficos e auto-etnográficos, uma vez que a história dos Cursos de Graduação em Dança no RS corre paralela à minha história de vida.

Em todas as situações acadêmicas que vivenciei, de realizar uma pesquisa, sempre percebi um *estado de criatividade/formatividade*, muito próximo à criação artística. Quando estamos em *estado de criação*, nossa atenção e percepção ficam redobradas e, num ato de

triagem e processamento, aglomeram as informações e as direcionam para seus devidos lugares. E é dessa ‘aglomeração das coisas vividas’ que resultará a escrita. Digo que os acontecimentos de nossa vida acabam confluindo para um objetivo em comum, formativo ao que estamos nos propondo a pesquisar.

Para exemplificar o que escrevi no parágrafo anterior, contarei um **causo** que foi essencial para o andamento, o desenvolvimento e a escrita de minha pesquisa do doutorado: uma experiência como professora do Curso de Dança da UFRGS. Em 2013 ganhei a incumbência de ministrar a disciplina *Estudos Histórico Culturais em Dança II*¹⁷. Nesse período voltei minha atenção para os estudos biográficos e autobiográficos, uma vez que passei a conduzir, em uma parte da referida disciplina, prática de pesquisa biográfica e autobiográfica. Dediquei também um tempo para leituras de obras (auto)biográficas, histórias de vida e história oral - e realizei um acervo de documentários. Desenvolvi um fascínio pelo que segue na citação abaixo:

A disposição do humano a se tornar sujeito, mediante o ato de narrar a história de sua vida, constitui um postulado da pesquisa (auto)biográfica, fundamentado numa concepção filosófica do sujeito como ser capaz e pleno de potencialidades para se apropriar do seu poder de reflexão. Nesse sentido, é que as narrativas autorreferenciais são consideradas como objeto de estudo primordial para a pesquisa (auto)biográfica, pois são suscetíveis de revelar os modos como os indivíduos de uma determinada época e cultura interpretam o mundo e como dão forma a suas experiências (PASSEGI, ABRAHÃO, DELORY-MOMBERG, 2012, p. 34).

Foi nessa época que comecei a relacionar as narrativas autorreferenciais da pesquisa (auto)biográfica com aspectos metodológicos da *pesquisa em arte* e, também, da pesquisa autoetnográfica, no que Sylvie Fortin postulava. Lembro que quando fiz o mestrado, aquela pesquisa em prática artística *deveria interessar e ser útil*, de alguma maneira, ao campo de pesquisa das artes. Justamente por trazer uma narrativa de seus procedimentos; por, de certa forma, propor uma metodologia de trabalho – a qual não seria “copiada” por outros, e sim, poderia trazer inspiração e funcionar como compartilhamento de experiências. O intuito era o de alimentar um campo de conhecimento a partir dessa espécie de pesquisa, que incentivava o artista a criar e a escrever criticamente sobre sua produção. Uma frase que ouvia muito de alguns professores era de que a *pesquisa em arte*

17 No Curso de Licenciatura em Dança da UFRGS.

não era especificamente 'do trabalho do artista', mas, que se desenvolveria 'a partir' desse trabalho. E, no decorrer da pesquisa, emergiriam conceitos operatórios, os quais seriam discutidos, colocados em dúvida e, até mesmo, abandonados.

Na *pesquisa em arte*, o contexto de existência do artista, bem como dos campos nos quais a sua produção estabelece relações, é algo que deverá ser salientado. É uma pesquisa que se utiliza da autorreferencialidade, mas, que está a todo instante observando aspectos que podem ser análogos ou diferenciados, os quais já foram problematizados e instaurados por outros artistas e críticos de arte. Nesse sentido, buscam-se obras de artistas referenciais, para que se possa também aproximar questões que emergem de suas obras e relacioná-las com a pesquisa. Diria que, para a *pesquisa em arte* eu chamaria a atenção para os mesmos aspectos mencionados abaixo, na pesquisa (auto)biográfica:

Para a pesquisa (auto)biográfica, com efeito, os indivíduos não cessam de 'dar forma' à sua experiência e à sua existência no interior do espaço histórico e social. Nesse sentido e quase por definição, a dimensão da formação está sempre presente entre os objetos da pesquisa (auto)biográfica, no espaço social no tempo da existência, pois se trata sempre de compreender como se forma e se constrói o ser social singular (DELORY-MOMBERG, 2012, p. 14).

UMA EXPERIÊNCIA FUNDADORA DE NOVAS PRÁTICAS DE PESQUISA

Em agosto de 2014 consegui uma licença de um semestre, de meu trabalho na Universidade, para finalizar o doutorado. Foi um tempo necessário para a conclusão da pesquisa e da escrita. Nesse período participei em Porto Alegre do evento *Caligrafias da Dança*¹⁸, cujo foco esteve em abordar o conhecimento prático de dança como fonte de informação da pesquisa em dança e vice-versa. O desenvolvimento desse conceito foi realizado a partir de uma coreografia, sob a condução da professora Claudia Jeschke da Universidade de Salzburg na Áustria, junto ao bailarino e professor austríaco Rainer Krenstetter. O que deixo em negrito nesse parágrafo seria preponderante a partir de então, para os meus argumentos de pesquisa. Posso dizer que aquelas diferenciações de pesquisa em arte e pesquisa sobre arte se mesclaram. De tal forma, ao ponto de eu reconhecer, hoje,

18 O *Caligrafias da Dança* foi promovido pelo Curso de Dança da UFRGS e pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da mesma instituição, em parceria com a USP. O foco do curso, organizado pelas professoras Mônica Fagundes Dantas (UFRGS) e Sayonara Pereira (USP).

o quanto essa ocasião movimentou os meus entendimentos e modos de proceder como pesquisadora. Nessa ocasião percebi que fazer pesquisa em dança poderia envolver, num só objeto, as noções que se apresentavam de forma dicotômica, até então, para mim.

O *causo* que conto aqui – e com mais detalhes, a seguir -, já havia sido narrado, timidamente, na ocasião da escrita da minha tese [num anexo, em letra 10, ao final]. Não havia espaço naquela pesquisa para essa experiência, mas, vejo como ela foi determinante para o que desenvolvo hoje, tanto no Projeto de Pesquisa [Pesquisa de linguagem autoral em dança], quanto na Ação de Extensão [Mimese cia de dança-coisa]. Aprendi que uma coreografia é história condensada... História de movimento, história do tempo em que ela foi criada; história do trabalho que o pesquisador/repositor teve e tem para não deixar aqueles movimentos perecerem; parcela de história referente a um campo de conhecimento: o campo da Dança.

O que ocorreu na ocasião do *Caligrafias da Dança* foi que aprendemos (dançando) *A tarde de um Fauno* (*L'après-midi d'un faune*, 1912), coreografia de Vaslav Nijinski (1890-1950). E a intenção não era, propriamente, a de reconstruir uma dança específica, e sim de trabalhar com esse material histórico, o qual Claudia Jeschke pesquisa exaustivamente há anos. Sua pesquisa se constituiu a partir de análises de documentos, de entrevistas e de um período de convívio com Bronislava Nijinska (1891-1972). Para tanto, foi exaustivo seu estudo das notações originais de Nijinski. A partir desse material, elaborou um estudo com os métodos de notação de Rudolf von Laban, o que resultou em um livro¹⁹.

Como ponto de partida daquele Seminário, o repertório de dança foi tratado a partir do conceito de cânone. O objetivo, para além de uma remontagem, seria tornar esse material disponível para que bailarinos de diversos gêneros pudessem se servir daquele repertório para outras possibilidades de dança. Então, Claudia Jeschke nos contou de uma experiência com bailarinos contemporâneos de Frankfurt, onde havia pessoas do contato improvisação, do *hip hop*, os quais tinham vivenciado a proposta que ela veio nos apresentar. Naquele momento pensei que a história que Claudia nos contava tinha muita relação com as histórias que eu estava construindo com a minha pesquisa do doutorado

¹⁹ “Nijinsky’s Faune Restored”, de Claudia Jeschke e Ann Hutchinson Guest.

- no sentido de que os Cursos de Graduação em dança reúnem pessoas com formações diferentes de dança, para que essas pessoas também possam realizar práticas em comum. Há pouco mais de três anos, essa experiência tem rendido *boas histórias* para os meus alunos e também para pensar os repertórios de dança [incluindo as técnicas] como parte viva da história da dança e do patrimônio cultural, artístico e educacional dessa área.

Foi nessa ocasião que cheguei a constatações que me encorajaram a fomentar um campo de discussão a respeito de técnicas e repertórios de dança no espaço acadêmico. Pude pensar, a partir dessa experiência, que não apenas uma pesquisa *original* de movimento pode ser inventiva, ou ainda, que é possível pensar e trabalhar a diversidade a partir de uma coreografia. Então, o encontro com Claudia Jeschke me autorizou a dizer/pensar, por exemplo, que ter acesso a *repertórios coreográficos criados e dançados há algum tempo é uma maneira de (re)construir conhecimento em dança*; de estudar história e contextos políticos da dança.

E aqui a epígrafe desse artigo atualiza o seu sentido. Ao pensar num ato de transmissão de um repertório, vejo, mais do que nunca, que “[...] transmitir não é transferir (uma coisa de um ponto para outro ponto). Mas sim, reinventar, portanto, alterar” (DEBRAY, 2000, p. 43). Cada campo de conhecimento acumula um patrimônio de saberes. O imaterial da obra coreográfica – seja pela sua atualização nos corpos dos bailarinos ou nos registros sobre a obra – nos requer empenho de preservação. “É o caráter substancial da mediação que faz funcionar a transmissão como transsubstanciação, transmutação dinâmica e não reprodução mecânica, que tanto acrescenta quanto suprime” (DEBRAY, 2000, p. 43). Falar, fazer, dançar e escrever sobre repertórios de dança solicita-nos, também, um olhar generoso, atento e inquisidor, pois, a partir do exercício de olhar para o que foi feito um dia, quereremos saber: como foi feito, o que demandou esse investimento de feitura, o que e como repercutiu; como se propagou – ou não se propagou; por fim, o que esse saber implica nas práticas contemporâneas de dança e de coreografia.

Ainda sobre o Seminário Caligrafias da Dança, no meu empenho como bailarina, para apreender “O *Fauno* de Nijinsky”, senti o quanto de investimento e de invenção pode conter num processo de remontagem / aprendizagem de repertórios de dança. E em nossa turma de estudos havia também a diversidade: pessoas da dança, do teatro; com diversas

modulações de experiência em dança. Cada um fazia os movimentos do jeito que os compreendia em seu corpo. Era visível a recriação, a invenção nos corpos. O corpo que dança uma coreografia feita há anos atrás recria os movimentos de um passado e atualiza um saber que é próprio daquela dança – e *da* dança.

A proposição de Claudia Jeschke se centrou na ideia de que o corpo do bailarino pode ser uma *memória contemporânea* coreográfica, atualizada. E a construção de conhecimento através de um repertório específico de movimento seria um conhecimento incorporado, dado por uma memória não discursiva, e sim do próprio movimento dançado – para se construir outros discursos, a partir de movimentos compostos em um passado, no presente (PALUDO, 2014 – Caderno de notas do Caligrafias da Dança – anotações das falas de JESCHKE, 2014).

Na certa, são conceitos que podem ser problematizados na construção de conhecimento em dança na contemporaneidade, na transversalidade dos conteúdos de ensino da dança. Esses conceitos são encorajadores para as práticas de pesquisa que realizo hoje, pois eles tecem um argumento: de que o conhecimento prático de dança pode informar a pesquisa em dança e vice-versa.

Ainda do meu *período sabático* (do semestre que tive a licença para concluir o doutorado, em 2014), mais duas experiências foram reveladoras e as considero *reliíquias de meu inventário*: uma delas foi ter participado do III Congresso Nacional de Pesquisadores em Dança, em Salvador. Além de ter apresentado os resultados (quase finais) de minha pesquisa em uma comunicação, pude assistir a duas conferências fantásticas: de Susan Foster e de Vida Midgelow, as quais alimentaram a ideia que já havia sido proposta por Claudia Jeschke, das relações do conhecimento prático e teórico na pesquisa em dança.

Ainda no mês de setembro, e parte do mês de outubro de 2014, viajei para a Alemanha, para acompanhar minha filha Carolina – então acadêmica do Curso de Dança da UFRGS – na audição para ingressar na Folkwang Hochschule²⁰ em Essen, Alemanha. Ela foi aprovada e, agora em 2018, irá concluir a graduação no Bacharelado em Dança. Carolina, que também havia participado do *Caligrafias da Dança* (pois alunos da Dança puderam acompanhar as aulas) pôde ter, novamente, uma experiência de estudo coreográfico com Claudia Jeschke e Rainer Krenstetter, pois eles desenvolveram a mesma proposição do *Caligrafias da Dança* para os alunos da Folkwang, em novembro de 2014. A semana que passei em Essen Werden²¹ me possibilitou conhecer as dependências da Folkwang e um pouco de seu funcionamento. Também pude fazer aula com o professor Rodolpho Leoni e conversar brevemente com a bailarina, e então diretora da escola, Malou Airaudou.

Para arrematar essa parte saliento que mencionar os fatos do parágrafo acima - apesar do tom informal que pode até estar demasiado -, foi uma maneira que encontrei de trazer informações que me nutriram como pesquisadora. Foi na volta dessa viagem que concluí a escrita da tese. Pude pensar, por fim, que certos *deslocamentos*, assim como algumas pausas na rotina habitual, são propícios para os processos de pesquisa – especialmente em seus momentos finais.

SALDO DO INVENTÁRIO, POR ORA

Ao final *do processo de composição* deste artigo, almejo deixar aberturas para a continuidade da *prosa* e da discussão das questões que propus. Em cada fase desse percurso como pesquisadora aprendi a *espremer*, de modo a sintetizar em palavras aquilo que eu tinha vivenciado; o que havia surgido na experiência das pesquisas. E, principalmente, o que se poderia pensar, escrever e problematizar, a partir das experiências.

20 Em 1927 Kurt Jooss tornou-se cofundador e diretor de dança da Folkwang Schule, na cidade de Essen, Alemanha. A escola seguia as ideias de Laban, de combinar música, dança e educação da fala. Jooss construiu um programa de treinamento baseado nas teorias espaciais e qualitativas de Laban, que conscientemente combinavam elementos do balé clássico com um alcance dinâmico e expressivo da nova dança (PARTSH-BERGSOHN, 1988; Tradução de Ciane Fernandes). A Folkwang-Hochschule foi a escola em que Pina Bausch (1940-2009) graduou-se, em 1959 – e, posteriormente, desenvolveu as bases de seu trabalho como coreógrafa. Durante alguns dias dos meses de setembro e outubro de 2014 pude conhecer esse lugar lendário para a dança; tive a oportunidade de fazer aula e observar o funcionamento da escola. Considero isso um fato importante de meu tempo de pesquisa.

21 Werden é o bairro onde está localizado a Folkwang-Hochschule.

Fazer uma imersão num processo de pesquisa e de escrita é uma oportunidade para a criação. Se essa pesquisa for *em* dança, então, acredito que o grau de saturação da criação sofra drásticas alterações, diria, acima do nível normal. Trocadilhos à parte, agora lembrei de um livro de uma autora chamada Rosa Montero (2015), *A louca da casa*. Aos que são afeitos a ler sobre processos de criação escrita, recomendo fervorosamente esse livro. Aos que gostam de criação e composição, genericamente falando, também recomendo – e cada um fará as transposições e recriações necessárias.

Criar, de certa forma, *nos* modifica. Criar/escrever textos também modifica os espaços do corpo – de maneira física! É preciso parar, sentar em frente a um computador e escrever. Quando escrevo, em algum momento do dia, sempre arrumo um tempo para dançar, nem que seja para criar mais espaços entre as vértebras de minha coluna lombar. Sempre percebo o desejo do movimento de adentrar nas palavras. Escrever, desde muito tempo, também passou a ser uma forma de dançar, de coreografar. A escrita é análoga a uma coreografia – e os processos estão contidos nela. E são os olhares atentos aos processos que a tornam viável; que tornam possível que as experiências possam ser transmitidas. Transportar palavras, eis o que estive empenhada em fazer; assim como me empenho em “transportar movimentos” em minhas aulas, danças e pesquisas. Lembrando, para encerrar – e mais uma vez – um trecho da epígrafe deste artigo, quando Derbray (2000, p. 43) escreve: “O transporte transforma; o transportado é remodelado, metaforizado, metabolizado por seu deslocamento”.

REFERÊNCIAS

BENJAMIN, Walter. O narrador. Considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**: ensaios sobre literatura e história da cultura. 7. ed. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 197-221.

BRITES, Bianca; TESSLER, Elida. **O Meio como Ponto Zero**: Metodologia da Pesquisa em Artes Plásticas. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002.

CATTANI, Icleia Borsa. Arte contemporânea: o lugar da pesquisa. In: BRITES, Bianca; TESSLER, Elida (Org.). **O Meio como Ponto Zero**: Metodologia da Pesquisa em Artes Plásticas. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002.

DANTAS, Mônica. A pesquisa em dança não deve afastar o pesquisador da experiência da dança: reflexões sobre escolhas metodológicas no âmbito da pesquisa em dança. **Revista da Fundarte**, n.13/14, jan./dez., 2007. Disponível em: <<http://seer.fundarte.rs.gov.br/index.php/RevistadaFundarte/issue/view/issue/21/41>> Acesso em: 15/01/2018.

DEBRAY, Régis. **Transmitir: o segredo e a força das ideias**. Tradução de Guilherme João de Freitas Teixeira. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

DELORY-MOMBERG, Christine. Prefácio. In: PASSEGI, Maria da Conceição; ABRAHÃO, Maria Helena Menna Barreto (org.). **Dimensões epistemológicas e metodológicas da pesquisa (auto)biográfica**: Tomo II. Natal: EDUFRN; Porto Alegre: EDIPUCRS; Salvador: EDUNEB, 2012. p. 09-18.

FORTIN, Sylvie. **Contribuições possíveis da etnografia e da autoetnografia para a pesquisa em prática artística**. Revista Cena, n. 7, p. 77-88. 2009. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/cena/article/view/11961/7154>>. Acesso em: 03 fev. 2018.

GHEST, Ann Hutchinson ; JESCHKE, Claudia. **Nijinsky's Faune Restored: A STUDY OF VASLAV NIJINSKY'S 1915 DANCE SCORE U Après-midi d'un Faune and HIS DANCE NOTATION SYSTEM**. Disponível em: <http://arch.permculture.ru/bitstream/handle/permculture/2524/%D0%B4%D0%B4274%D0%BF_little.pdf?sequence=2&isAllowed=y>. Acesso em 24 fev. 2018.

HERNÁNDEZ, Fernando H. **La Investigación Baseada en las Artes**. Propuestas para Repensar la Investigación en la Educación. Educatio Siglo XXI, n. 26, p. 85-118. 2008. Disponível em: <<http://revistas.um.es/educatio/article/view/46641>>. Acesso em: 02 fev. 2018.

JESCHKE, Claudia. **Cânone e Desejo: Sete Abordagens para Palestras/Performances Histórico-coreográficas**. Sala Preta, São Paulo, v. 12, n. 2, p. 4-12, dez. 2012. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57482/60487>>. Acesso em: 30 jan. 2018.

LANCRI, Jean. Colóquio sobre Metodologia da Pesquisa em Artes Plásticas na Universidade. In: BRITES, Bianca; TESSLER, Elida (Org.). **O Meio como Ponto Zero: Metodologia da Pesquisa em Artes Plásticas**. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002.

LOUPPE, Laurence. **Poética da dança contemporânea**. Tradução de Rute Costa. 1ª ed. portuguesa. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

MONTERO, Rosa. **A louca da casa**. Tradução Paulina Wacht, Ari Roitman. 2 ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2015.

PALUDO, Luciana. **O Lugar da Coreografia nos Cursos de Graduação em Dança Do Rio Grande do Sul, Brasil**. 2015. 241 f. Tese (Doutorado). Faculdade de Educação, Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015.

PALUDO, Luciana. **Caderno de notas do Seminário Caligrafias da Dança** – anotações das falas de JESCHKE, Claudia. Porto Alegre, setembro, 2014.

PAREYSON, Luigi. **Os Problemas da Estética**. Tradução de Maria Helena Nery Garcez. 3ª ed. 2ª tiragem. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

PAREYSON, Luigi. **Estética: Teoria da Formatividade**. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.

PARTSCH-BERGSOHN, Isa. DanceTheatre from Rudolph Laban to Pina Bausch. **Dance Theatre Journal**, v. 6, n. 2, p. 37 a 39, outono 1988. Tradução de Ciane Fernandes [*A Dança-Teatro de Rudolf Laban a Pina Bausch – Tradução Ciane Fernandes*]. Disponível em: <<http://www.revista.art.br>>. Acesso em: 03 fev. 2018.

PASSEGI, Maria da Conceição; ABRAHÃO, Maria Helena Menna Barreto; DELORY-MOMBERG, Christine. Reabrir o passado, inventar o devir: a inenarrável condição do ser. In: PASSEGI, Maria da Conceição; ABRAHÃO, Maria Helena Menna Barreto (orgs.). **Dimensões epistemológicas e metodológicas da pesquisa (auto)biográfica**: Tomo II. Natal: EDUFRN; Porto Alegre: EDIPUCRS; Salvador: EDUNEB, 2012. p. 29-58.

A GAMBIARR[AÇÃO] E SEUS PROCESSOS COMPOSITIVOS

Carolina Camargo De Nadai¹

Resumo: Este artigo apresenta parte do pensar-fazer que foi desenvolvido na pesquisa de doutorado, *Gambiarração: poéticas em composição coreográfica*, como modo de enquadrar, selecionar e reparar o entendimento de gambiarração composto na referida tese. A investigação que aqui se apresenta, desenvolveu-se de modo teórico-prático e teve como ignição, as gambiarras. O reparar nos modos de fazer e compor das gambiarras revelou-se uma pesquisa de campo para a improvisação e composição corporal em dança. O processo pelo qual emerge uma gambiarra clarifica noções frequentemente utilizadas em improvisações em dança contemporânea, como: a capacidade de lidar com acidente, com a precariedade e instabilidade; o agenciamento de ações em tempo real; operar com materiais ou mover-se de modo suficiente em determinada composição. Este texto fundamenta-se a partir do método de Composição em Tempo Real (CTR) em desenvolvimento pelo coreógrafo João Fiadeiro desde a década de 1990 e pelo Modo Operativo AND (MO AND), que vem estruturado pela antropóloga Fernanda Eugenio. Destacam-se também os pensamentos de Baruch Spinoza e Gilles Deleuze (e Félix Guattari) no que diz respeito aos modos de perceber afetos, corpo, experiência e composição.

Palavras-chave: Composição. Criação. Dança. Gambiarração.

67

¹ Mecedora e pesquisadora da dança contemporânea e técnicas voltadas à educação somática, performance, criação e propostas articuladas entre ambientes acadêmicos e artísticos. Professora de consciência corporal e terapeuta corporal no DEHA Terapias Integradas (São Paulo) desde 2016. Coaching em desenvolvimento de pesquisa e projetos de pesquisa acadêmica. Doutora em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da USP (2017); Mestre em Dança pelo Programa de Pós-Graduação em Dança da UFBA (2011); Bacharel e Licenciada em Dança pela FAP/UNESPAR (2008).

GAMBIARRAÇÃO AND ITS COMPOSITIONAL PROCESSES

Carolina Camargo De Nadai

Abstract: This article presents part of the think-and-do that was developed in the doctoral research, *Gambiarração: poetics in choreographic composition*, as a way of framing, selecting and repairing the understanding of gambiarração composed in said thesis. The research presented here, developed in a theoretical-practical way and had as an ignition, the gambiarras. Repair in the gambiarra's ways of making and composing proved to be a field research for improvisation and corporal composition in dance. The process by which emerges a gambiarra clarifies notions often used in improvisations in contemporary dance: the ability to deal with accident, precariousness and instability; real-time stock management; operate with materials or move sufficiently in a given composition. This text is based on the method of Composition in Real Time under development by the choreographer João Fiadeiro since the 1990s and by the Operational Mode AND, structured by the anthropologist Fernanda Eugenio. The thoughts of Baruch Spinoza and Gilles Deleuze (and Félix Guattari) are also noteworthy regarding the ways of perceiving affection, body, experience and composition.

Keywords: Composition. Creation. Dance. Gambiarração.

A GAMBIARRAÇÃO ENQUANTO MODO DE FAZER

A gambiarra² surge nesta pesquisa como um afeto. Movida por ele, penso modos de estarmos corporalmente disponíveis para acolhermos os acidentes no percurso de uma composição coreográfica e de lidarmos com eles a partir daquilo que cada encontro, cada circunstância pode propiciar. Interessa aqui o aspecto da gambiarra relativo ao ‘como se faz’ e ‘como se compõem’ determinado movimento ou relação.

Cito aqui algumas memórias: Minha avó tinha um caldeirãozinho onde cozinhava feijão diariamente. Ele tinha um reparo feito de *durepoxi*³ que tampava um pequeno furo. Em minha lembrança, ele sempre foi assim e até minha avó vir a falecer, ela continuou a cozinhar com esse mesmo caldeirão remendado. Meu pai usava o cabo de uma vassoura com um pincel preso por um arame torcido ao seu redor para pintar as quinas altas das paredes, onde o rolo não alcançava. Meu irmão colocava uma coleção de livros velhos sob o antigo monitor do computador para regular sua altura. Minha mãe andava sobre um pano úmido esticado pelos pés para limpar o chão de casa. Quando eu era criança colocava alguns tufo de algodão dentro dos sapatos que ainda não me serviam para poder usá-los sem que escapassem dos meus pés⁴.

E assim poderia seguir em uma lista infinda de práticas como estas que são, ao mesmo tempo, experiências⁵ comuns e particulares, composições que revelam combinatórias que decorrem de operações cotidianas. Produções deste gênero, pequenas

2 Gambiarras são arranjos caseiros feitos em artefatos, móveis ou quaisquer utensílios que por algum motivo encontram-se em estado de precariedade. São realizadas para estender a vida útil do material em questão com o que se tem disponível no momento, sem intenção de gerar despesas ou novos consumos. Entende-se nesta pesquisa que a gambiarra é uma condição de possibilidade para o pensamento e para o corpo porque pertence à experiência, à vida.

3 Produto bicomponente à base de resina epóxi, poliamida e cargas minerais. Utilizado para soldas, reparos e fixação.

4 A precariedade pode ser vista em regiões menos privilegiadas do Brasil ou de outros países que apresentam desigualdades sociais discrepantes. Não estamos olhando positivamente para as dificuldades sociais; não se trata de enaltecer a precariedade e fortalecer a continuidade da existência da pobreza. Buscamos um sentido criativo presente no fazer desses arranjos, que não está necessariamente ligado à pobreza ou à miséria ou mesmo à um sentido pejorativo para a ideia de gambiarra, para gerarmos procedimentos próprios para a composição em dança. A dança enquanto fazer artístico tampouco está sendo entendida como improviso de modo pejorativo, mas sim de modo compositivo.

5 “A experiência é sempre única, e mesmo que nos esforcemos para encontrar as semelhanças entre experiências, mesmo que nos esforcemos por achar os padrões, regras e técnicas de reprodução do idêntico, a experiência potente será sempre um acontecimento singular com poder de transformar a pessoa e o mundo. Experimentar a vida e a arte é estar intensamente presente ao que nos acontece sempre uma única vez”. (GOUVÊA, 2012, p. 108).

ou grandes gambiarras, singularizam os afetos desta pesquisa e daí, a necessidade de se criar o neologismo gambiarração, para sustentar a hipótese de que a partir da gambiarra pode-se entender e experienciar um modo de fazer específico do corpo e que, ao identificar seus processos, podemos criar procedimentos que, repetidos, permitem chegar-se a um dispositivo de ação que possui, ou que é ele mesmo, estrutura mínima de ação. Portanto, dessa circunscrição de fazeres, extrai-se um *modus operandi* criador de dispositivos de composição que opera pela ética da suficiência em lugar da eficiência, no qual lida-se com o que se tem. Tal ética, muito explorada no trabalho do antropólogo Eduardo Viveiros de Castro, está contida nos modos pelos quais uma gambiarra se compõem.

Opera-se nesta proposta, um jogo entre afetar-se por um fazer ordinário, a gambiarra, e conseqüentemente aceitá-lo como relevo para que ganhe força ao se transformar em procedimento compositivo, a *gambiarração*. Assim, objetiva-se reforçar a hipótese de que a partir dos modos de existir da gambiarra, é possível captar os planos processuais e operativos do seu modo de fazer, ou seja, propõem-se desdobrar da gambiarra, a *gambiarração*. Entendendo a *gambiarração* como um modo de fazer no corpo, sem que corpo seja mais importante que pensamento ou que este seja mais importante que aquele; compreende-se, conforme Spinoza, que “[...] corpo e mente são uma só e mesma coisa, a qual ora é concebida sob o atributo do pensamento, ora sob o da extensão⁶” (2016, p. 100).

A *gambiarração* se manifesta em fazeres do/no corpo que propiciam construir procedimentos e dispositivos para a criação de poéticas coreográficas. A poética da gambiarração pertence ao universo das composições e sua ética explicita a implicação com modos de fazer e de viver. Enquanto fazer artístico-poético, a *gambiarração*, não deve ser considerada como uma cola ou soma do entendimento de ação ao de gambiarra ou vice-versa, mas como uma construção que assume, através dos modos de compor da gambiarra, um modo de fazer, uma busca pelo sentido de re-existência, que na *gambiarração* está implicado no entendimento de ação. Ambas as noções de ‘re-existência’ e de ‘ação’ estão intimamente conectadas com um perceber-agir, de modo que não seja mais valorado o pensar ou o agir, mas que por “ação” compreenda-se sempre um pensar-fazer, pois entende-se aqui que é deste modo que os processos se dão no corpo.

6 Extensão no pensamento de Spinoza significa corpo.

A ação é também o evento gerador de experiência. Uma ação performativa⁷ é enquanto acontece, ela dá corpo aos acontecimentos no seu próprio fazer. Na lógica da *gambiarração*, agir é também performar e neste aspecto nos aproximamos no pensamento de Richard Schechner, que define e explora a performance como ação em diferentes domínios. A professora e pesquisadora de teatro e performance, Silvia Fernandes afirma que em Schechner:

[...] as práticas artísticas aparecem ao lado de rituais, atividades esportivas, comportamentos cotidianos, modos de engajamento social e até mesmo demonstrações de excelência em variados setores de atuação. (FERNANDES, 2011, p. 16).

A *gambiarração* se compõe nas fronteiras borradas entre dança, performance e instalações artísticas, assumindo que há, como afirmou Louppe (2012, p. 34), “[...] grandes proximidades entre a dança contemporânea e as restantes práticas artísticas”.

A dança contemporânea apresenta uma diversidade ampla de trabalhos que lidam com corpos, espaços e objetos heterogêneos. Essa é parte da poética da *gambiarração*: um modo de performar que se apropria daquilo que a dança pode compor com as artes visuais; daquilo que performance e dança coincidem, repetem, colaboram ou mesmo diferem; daquilo que permite ao corpo mover e não mover; daquilo que está na rua, no cotidiano, na intervenção urbana, nas fotos, na arte feita pelo corpo que se transforma em foto; na fotografia que gera movimento para o corpo; nos vídeos como ferramentas para uma composição e nos vídeos como resultantes de uma composição; em modos de fazer, em modos de exhibir; em fazeres (aparentemente) ordinários sempre produtores de singularidades.

Na *gambiarração*, esses diferentes modos de pensar e de produzir poéticas estão tensionados⁸ entre si, em devir e, como afirma Deleuze, “[...] pertence à essência do devir avançar, puxar nos dois sentidos ao mesmo tempo” (DELEUZE, 2009, p.1). Essa tensão também é física.

7 “O conceito de performatividade refere-se a um modo de estar no mundo, podendo ser aplicado às relações pessoais, sociais, políticas e artísticas” (SETENTA, 2008, p. 83).

8 No corpo, essa tensão se dá por meio da unidade de coordenação. Ela é “[...] um conjunto formado por dois elementos em rotação que se colocam sob tensão ao opor o sentido de suas rotações por meio de músculos condutores, graças a um dispositivo intermediário de flexão-extensão”. (BÉZIERS; PIRET, 1992, p. 21).

Por partir da *gambiarra[coisa]* para se chegar à *gambiarra[ação]*, atravessa-se diversas camadas de fazeres, que vão desde a rua da nossa própria casa ou da cidade, até o estúdio/laboratório ou mesmo o “palco” e/ou espaços diversos de performance do dispositivo. Opera-se nas aproximações que a dança, a performance e as instalações artísticas propiciam, em busca do encontro de um plano comum entre esses territórios e seus modos de fazer. Por plano comum não quero dizer aquilo que cada fazer possui de “igual”, pois também entendo que “partilhar uma mesma direção não é a mesma coisa que concordar” (EUGENIO, 2013, s/p)⁹.

Todo o trabalho na CTR procura estabelecer um *plano* que emerge de uma *direção* partilhada e é por isso que ele se torna comum. Só se entra em *acontecimento*, em *composição*, quando emerge uma *direção* partilhada. Assim, a emergência do *plano* não equivale à emergência de uma concordância ou à obediência a uma autoridade que o preceda. (EUGENIO, 2013, s/p)¹⁰.

Na mesma direção dos modos de arquitetar da gambiarra, a *gambiarração* apropria-se das diferenças - muitas vezes advindas de repetições - e das heterogeneidades dos modos de fazer arte, de usar o corpo, de criar com objetos, dos espaços etc. A operacionalidade da gambiarra pode ser lida como aquilo que encontra possibilidades de se desdobrar dentro de sua própria existência, incidindo, deste modo, na sua “re-existência” como estratégia criativa para a permanência¹¹. Pensar a gambiarra enquanto tática compositiva para a *gambiarração* é pensar modos de deixar-se ir ao encontro do outro e de abrir-se a relações, como sugere Fernanda Eugenio (2013, s/p)¹², seja esse Outro um outro corpo-objeto-coisa-palavra-espaço-sensação-ambiente-acontecimento. Na arte, a execução e invenção ocorrem simultâneas e inseparáveis. Nela concebe-se executando, projeta-se fazendo,

9 Verbetes **Plano**. Glossário AND. Disponível em: <<https://magazineandlab.wordpress.com/2013/09/05/plano/>>. Acesso em: jan. 2018.

10 Verbetes **Plano**. Glossário AND. Disponível em: <<https://magazineandlab.wordpress.com/2013/09/05/plano/>>. Acesso em: jan. 2018.

11 Permanência entendida conforme a Teoria Evolutiva, como aquilo que se transforma continuamente para poder existir, uma ação que é sempre um “re-existir”.

12 Verbetes **Affordance**. Glossário AND. Disponível em: <<https://magazineandlab.wordpress.com/2013/09/05/affordance/>>. Acesso em: jan. 2018.

encontra-se a regra operando. A gambiarra é um modo de fazer que se aproxima dos modos de fazer da arte, já que inventa o seu modo de fazer enquanto é concebida. A *gambiarração* é modo de fazer arte e pode ser um modo de se improvisar e compor em dança.

A GAMBIARRAÇÃO TENSIONADA PELA PERFORMATIVIDADE

*As play acts, performative are not 'true' or 'false', 'right' or 'wrong', they happen*¹³
(Richard Schechner)

Na performance pode-se pensar que não há obra ou que o artista é a obra e que se ele for colocado “fora de cena”, desaparece com ele o trabalho. Tanto na performance quanto na dança, reservadas suas especificidades, há uma dimensão corporal incontestável e com frequência em produções contemporâneas esses campos coincidem e operam nos limiares daquilo que identifica-se por dança ou performance.

A pesquisadora alemã Erika Fischer-Lichte afirmou nos anos 1970 que o teatro experimentou um desvio performativo por volta dos anos 1960. Em sua compreensão, o que diferencia a performance do teatro é ela não ser uma obra acabada, mas um evento, um acontecimento, uma extensão natural do campo do teatro.

Nos anos sessenta, o centro de interesse se deslocou do ficcional ao real sem que a tensão diminuísse. Não foi somente a arte da performance mas também a de artistas de teatro como Jerzy Grotowski que deram ênfase ao real na representação. Enquanto os performers o faziam desvinculando-se da figura dramática, do personagem de teatro, assegurando que eles interpretavam ações reais em tempo real e em espaços reais, Grotowski inverteu a relação entre ator e personagem/papel, entre o real e o ficcional. Ele definiu o papel ficcional como um instrumento destinado a atingir um fim particular e não como o objetivo que os atores devem buscar atingir. Assim como um cirurgião com seu bisturi, espera-se do ator que ele use o papel como uma ferramenta para dissecar-se a si mesmo. O resultado almejado deste processo é a transfiguração do corpo real do ator, a transformação deste último em um “ator sagrado” que convoca os espectadores a seguirem seu exemplo. (FISCHER-LICHTE, 2013, p. 16)¹⁴.

13 “Obras performativas não são verdadeiras, nem falsas, certas ou erradas, elas simplesmente sobrevivem.” (SCHECHNER, 2002, p. 127 – tradução nossa).

14 Artigo publicado na *Revue d'études théâtrales, Registres 11/12*, Paris, Presses Sorbonne-Nouvelle, inverno 2006-primavera 2007, p. 7-22. A tradução foi feita pelo ator, diretor e dramaturgo Marcus Borja a partir da tradução francesa de Laura Feste Guidon do original escrito em inglês pela autora e encontra-se no site da revista Sala Preta. Disponível em: http://www.revistas.usp.br/sala_preta/article/view/69073/71517. Acesso em: 24 jan. 2018.

Nessa discussão acerca do acabado e do inacabado, a dança como um amplo campo artístico, possui modos múltiplos de operar, podendo estar mais próxima de um aspecto performativo ou teatral. Entende-se aqui que a poética da *gambiarração* aproxima-se dos modos de pensar-fazer da performance quando implica o corpo como espaço-tempo do seu acontecimento. Ou ainda: uma tensão entre corpos, sendo que a *gambiarração* também se instala no espaço e realiza-se na relação entre corpos, na constante percepção do que corpo e ambiente disponibilizam-se mutuamente. O corpo na performance é o ambiente onde se projetam inquietações nascidas no âmbito da experiência. O corpo não pode ser somente ou principalmente um objeto; a *gambiarração* não hierarquiza as potências de um “corpo coisa” ou de um “corpo humano”, nesse sentido, podemos afirmar que ambos são percebidos como objetos do dispositivo compositivo.

Podemos pensar que a performer iugoslava Marina Abramovic', ao apresentar uma performance, produz nela mesma, no próprio corpo; ela é um exemplo de que sua 'obra' é sua ação. Por ser ação contém certa fugacidade, de algum modo se encerra ali e não gera um artefato como o artista visual. A performance está muito mais próxima da noção de processo do que de resultado. Essa experiência - daquele que performa e daquele que assiste (e que também performa na sua experiência) - gera um estado de presença nos corpos, que se atualiza em outros momentos da vida, não terminando na duração da performance. Esta se vale da iminência do acidente, daquilo que decorre do tempo real; é produzida, deste modo, sem qualquer estrutura narrativa.

É lógico que quem atua sabe que esta 'vivência do instante-presente' não é privilégio da *performance art*, mas de qualquer tipo de atuação; só que na performance você estará mais presente como pessoa e menos como personagem do que no teatro, onde essa relação é inversa (COHEN, 2013, p. 111).

A *gambiarração*, ao se apropriar dos modos de fazer da gambiarra para pensar meios de composição coreográfica, está ocupada em praticar os processos da gambiarra e não em produzir sua configuração final. Há uma intenção de experienciar potências do corpo e do pensamento para a composição de dispositivos, programas que se atualizam no fazer da performance. Na *Ética de Spinoza* (2016) a potência é o poder de afetar e de ser afetado. Somos habitados por potências desconhecidas e o que nos permite saber mais sobre elas – sobre aquilo que pode o corpo e que pode o pensamento – é a experiência.

A experiência - em quem atua e de quem observa uma performance - proporciona graus de transformação que são corporais. Na poética da performance está implícita a composição pela experiência, o fato de sabermos que não sabemos o que pode acontecer;

de que, embora parta de um programa, a performance posiciona-se aberta às interrupções e acontecimentos que irrompem no ambiente, geradoras de performatividade. Os aspectos ritualísticos e de espetacularidade transitam o seu fazer em tempo real, e é assim que a performatividade propõe um mergulho na experiência, promovendo “[...] a correlação indissociável entre o que se faz e o que se diz – dizer o que se faz, fazendo o que se diz” (SETENTA, 2008, p. 84).

Assim como na performance, na *gambiarração* o espaço de ação não é qualquer espaço, ele situa a própria performance ou acontecimento porque está em relação com a ação. Nesse sentido, nos aproximamos da noção de instalação artística, mas sempre colocando em discussão a corporalidade, pois o mais significativo na *gambiarração* é o modo como os corpos constroem o dispositivo, a tensão-relação que produzem durante a ação.

A poética da *gambiarração* está implicada numa corporalidade e numa relação artista-espectador que se assemelha à performance. Propõem-se modos de convidar o espectador a experimentar as *disponibilizâncias*¹⁵ em jogo. Acima de tudo, a *gambiarração* provoca um desvio da noção de representação para dar lugar à apresentação e deste modo, vai ao encontro da performatividade porque se interessa pelo espaço-tempo presente do acontecimento, sempre em contínua atualização.

A GAMBIAARRAÇÃO TENSIONADA POR INSTALAÇÕES ARTÍSTICAS

O modo de fazer *gambiarração* se vale de sobreposição, colagem, bricolagem e talvez até de certa sustentabilidade, espécie de pensamento econômico para a dança, que não se exaure na incessante necessidade de inventar e inovar, como é perceptível nas transições históricas – como na ruptura do balé clássico para o moderno e deste para o pós-

15 O neologismo *disponibilizância* surge da necessidade de se nomear um estado de percepção corporal que propicia captar as disponibilidades do/no ambiente e como elas geram possíveis encontros, relações, ações, nesse perceber-fazer. A noção de *disponibilizância* é construída a partir da teoria das *affordances*, desenvolvida por James Gibson em 1979, e serve tanto para se pensar-fazer sobre os modos de composição da gambiarra que o homem ordinário pode criar, quanto para se pensar-fazer acerca da *gambiarração* que o artista do corpo pode criar.

moderno – e como ainda se busca em diversos modos de fazer da dança contemporânea. Para a crítica de arte Rosalind Krauss, “[...] o historicismo atua sobre o novo e o diferente para diminuir a novidade e mitigar a diferença” (1984, p. 129).

O termo instalação artística surge no vocabulário das artes visuais na década de 1960. É considerada um importante fazer artístico do século XX e início do XXI e mesmo que já tenha sido bastante discutida, conta ainda com frágil definição e com muitos pontos a serem pesquisados. Tem por princípio o experimental e emerge no contexto da arte conceitual que esteve, desde seu início, muito ligada à exposições em museus, porém, com um modo particular de se “instalar”, pois constrói uma espécie de ambiência. A instalação artística enquanto poética é um modo de fazer que propicia relações entre corpos, materiais e espaço. Sua configuração pode se dar, entre outros variados modos, como através de videoarte.

As instalações podem gerar muitos modos de fazer; segundo o artista e professor Carlos Fajardo, em uma aula realizada no prédio da Bienal de Arte de São Paulo em 2013, “[...] sempre que você faz parte da coisa, é uma instalação. O discurso está instalado” (FAJARDO, 2013, s/p)¹⁶. Deste modo, quando somos espectadores de uma instalação somos provocados a nos instalarmos nela ou com ela; a instalação propõe um ver que é experienciar. A singularidade de uma instalação colabora com o entendimento da *gambiarração*.

Se por um lado a instalação pode ser vista como uma extensão do pensamento elaborado pelo artista, por outro lado, há uma autonomia que transfere a cada corpo uma implicação particular a tudo que acontece. O modo compositivo da instalação coreográfica supõe nas dinâmicas interativas entre *mundos próprios* a instauração de um âmbito coletivo e circunstancial que permite esgarçar as correlações que circunscrevem acontecimentos, englobando processos, situações e sua respectiva apreensão (SHELDON, 2014, p. 34).

16 Professor Carlos Fajardo em aula do curso “A Instalação: Estâncias”, realizada no prédio da Bienal (São Paulo, SP), durante a 30ª Bienal de Arte, no dia 27 de janeiro de 2013. Esta aula foi registrada e documentada em gravação do áudio e pertence ao acervo desta pesquisa.

O pensamento da instalação é interessante à proposta da *gambiarração* na medida em que seu princípio é experimental, existindo uma dimensão corporal nas instalações que não exclui a possibilidade de lidar com materiais para além do corpo (humano). A partir desses modos de compor, interessa à *gambiarração* composições coreográficas que se organizam como instalação coreográfica, em que aquilo que a caracteriza

[...] não é a presença de coisas e outros elementos cênicos em cena, nem a relação que cada dançarino desenvolve com essas coisas, mas sim a dinâmica do que acontece circunstancialmente, configurando uma situação cujas condições relacionais particulares entre artista, coisa e espectador permitem problematizar como o corpo é concebido no limiar entre dança e artes visuais. Com essa problematização, as formas de percepção, ou apreensão de corpo, movimento e dança podem ser desestabilizadas (SHELDON, 2014, p. 30).

Nas *gambiarr[a]ções*, composições feitas a partir do entendimento de *gambiarração* como *modus operandi*, há um corpo instalado. Esse se compõe com diversos outros corpos[coisas]: bancos, objetos, máquina fotográfica, instalações luminosas, papéis, microfones de contato etc. Nos modos de compor das *gambiarr[a]ções* mostra-se uma poética que não é só da visualidade plástica e sensorial típicas da instalação, nem de uma dança previamente coreografada ou da improvisação, mas como na performance, proponho um programa que oriente o dispositivo, mas que ao mesmo tempo deixe a composição “aberta” para acontecimentos que emergem em *tempo real*. Nesse sentido, nos afinamos com a percepção de Daltro:

Entendemos as instalações coreográficas estudadas como proposições cênicas, mas cenas que, pelo modo como foram nomeadas, pelos procedimentos que as compuseram e pelas possibilidades que encontramos nelas para pensar/praticar associações de humanos e não/humanos em coreografias de mútua constituição, reinventam as noções de coreografia e instalação (2014, p. 59).

É a tensão entre dança, performance, coreografia e instalação artística, que dá vida às *gambiarr[a]ções*, que embora sejam vistas como instalações coreográficas, podem perfeitamente ser chamadas de performance ou simplesmente de dança ou coreografia. Não interessa à pesquisa construir uma visão unilateral que privilegie, por assim dizer, o campo de conhecimento específico da dança; de outro modo, entende-se que a dança contemporânea é fruto do cruzamento desses outros modos de produção artística.

A noção de “instalação coreográfica”, que começa a ser difundida no Brasil no início do Século XXI, parece sinalizar uma tentativa por parte de instituições de fomento à dança, da imprensa, da crítica e de artistas de esboçar uma classificação para trabalhos nos quais corpos e suas ações relacionam-se a outras materialidades – ambientes –, compondo imagens e espacialidades engajadas criticamente a questões do tempo presente - onde coexistem diversos tempos e tendências (DALTRO; MATSUMOTO, 2011, p. 2).¹⁷

Em uma entrevista à Revista Brasileira de Psicanálise, Fajardo (2008, p. 21) diz que “a arte contemporânea trata de equivalências” e que uma instalação “[...] é uma organização espacial em que as coisas acontecem apenas e definitivamente quando se entra nela.” Essa afirmação, apesar de se referir à relação obra e público, é generosa e suficientemente aberta para pensarmos a dança como instalação, uma dança que se instaura e se instala no espaço. Pensar “uma organização em que as coisas acontecem apenas e definitivamente quando se entra nela” é algo muito preciso para o corpo do bailarino/performer/improvisador em processo criativo ou mesmo na apresentação de uma composição.

Ainda na mesma entrevista, vale citar este diálogo:

RBP: Em relação àquela instalação com vidros, é de fato muito interessante, porque você acaba criando um mundo, não é? A ponto de uma criança segurar a outra para que ela não caísse lá dentro. Aquele ali, naquele momento, era o mundo real dela.

FAJARDO: Mas quem criou esse mundo não fui eu, foi a criança. Lembrem-se de que ela era participante. O mundo de que ela falou não foi o mundo que eu pensei: foi o que ela construiu. Eu não tinha a menor ideia de que se podia perceber aquilo como abismo. Foi a criança que me ensinou. (2008, p. 23)¹⁸.

Na resposta de Fajardo há um aspecto muito interessante em relação ao pensamento da instalação: a ideia de abertura, que não é entendida como incompletude, pelo contrário, a obra tem completude suficiente para abrir-se a muitos modos de relação/composição/compreensão. Essa abertura torna possível que cada corpo que se relacione com o trabalho, possa construir uma relação singular a partir das experiências vividas, uma experiência em tempo real com e na obra.

17 Disponível em: <http://medialab.ufg.br/art/anais/textos/EmyleDaltro_RobertaMatsumoto.pdf>. Acesso em: jan. 2018.

18 Carlos Fajardo em entrevista à Revista Brasileira de Psicanálise · Volume 42, n. 3, 15-27, 2008. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0486-641X200800030_0002>. Acesso em: jan. 2018.

Como a **gambiarração** surge de um afeto pelos modos de fazer encontrados em gambiarras, interessa identificar modos de fazer que coincidam com sua operacionalidade. A gambiarra, antes ainda de tornar-se gambiarra, é acidente. Nesse espaço-tempo do accidental ela está aberta e ainda incompleta, à espera de um corpo que componha com ela. Um mesmo acidente gera infinitas possibilidades de relação, pois ele codepende da interferência por vir, dos modos de ser-fazer do corpo que irá entrar em relação com.

A GAMBIAARRAÇÃO TENSIONADA PELA DANÇA

A virada performativa, que nas décadas de 1960 e 1970 marcaram as artes em geral, explicitam na dança e na relação da dança com as outras artes, novos modos de fazer. Surge a proposta de delinear em lugar de delimitar os modos de fazer; as artes da cena e as artes plásticas se misturam; pensa-se sobre a singularidade que surge a partir de cada proposição. Na dança, estas décadas são reconhecidas por movimentos de vanguarda nas performances e *happenings* que borraram as dualidades: vida pública e privada, trabalho e diversão, arte e cotidiano através de seus “corpos efervescentes”, como em Sally Bannes (1999). Podemos citar aqui alguns nomes importantes deste período da história da dança como: Yvonne Rainer, Steve Paxton, os grupos Fluxos e Judson Church, entre outros.

Muitas das obras que surgem neste período apresentam a performatividade como intrínseca ao seu fazer; o palco tradicional encontra-se desterritorializado e a rua ou a janela das casas, por exemplo, ganham outras funções em exercícios e apresentações não representacionais. Fiadeiro e Eugenio (2012) nomeiam essa espécie de espontaneidade pós-moderna de regime do “ou”, que antecede o que eles propõem como possibilidade da contemporaneidade, o regime do “e, e, e...” e sucede o *regime moderno do “é”*, no qual:

Desenha-se a certeza da existência como cisão, não como relação. Cisão entre sujeito e objecto, mas também entre verdade e ficção, forma e conteúdo razão e emoção, pensamento e acção, corpo e mente, cientista e artista, artista e espectador, mestre e aprendiz, etc. (EUGENIO; FIADEIRO, 2012, p. 3).

Seja na crítica de Eugenio e Fiadeiro (2012), na pós-modernidade ou no *regime do “ou”*, tem-se a ilusão de uma liberdade. Acontece a negação do *regime do “é”*, em que as leis estavam postas previamente e os personagens “tiranos” exerciam, em geral, a lógica

*top down*¹⁹ (diretor-dirige, coreógrafo-coreografa, bailarino-dança, sem espaço para o desenvolvimento de propostas cooperativas ou, como vemos hoje, a ideia do intérprete que também é um criador), respeitando as posições hierarquicamente delimitadas. No *regime do “ou”*, assume-se que é possível fazer/propor isso “ou” aquilo, realizar um desejo “ou” outro. Porém, muitas vezes, sem o devido reparo ao que era preciso ser realizado, sem atuar pela *disponibilizância* – percebendo as contingências espaço-temporais. Portanto, na pós-modernidade:

Troca-se assim a rigidez de uma existência segura porém miserável, pelo liberalismo da resistência, não menos miserável, do desejo de alternativas, que por fim não instauram outra coisa senão um generalizado ‘tanto faz’” (EUGENIO; FIADEIRO, 2012, p. 4).

No pensamento construído por Eugenio e Fiadeiro (2012) no texto manifesto - “Dos modos de re-existência: Um outro mundo possível, a *secalharidade*²⁰”, os autores propõem o regime do “E” como:

Um mundo no qual a diferença não fosse identitariamente congelada, como no regime moderno, mas tão pouco fosse cancelada na indiferença do “tudo pode” pós-moderno. Um mundo no qual a diferença pudesse se propagar em sua *assimetria infinitesimal* [...] (EUGENIO; FIADEIRO, 2012, p. 5).

Afetada pelo pensamento construído na *secalharidade* – em que Eugenio e Fiadeiro (2011) tratam da importância de se alargar a compreensão do que seja uma composição a fim de alcançar um pôr-se com o outro em relações que se “com-põem” e geram “com-posições” –, penso a *gambiarração* implicada em um modo de fazer-pensar dança que se aproxima da experiência do “E” ou “AND”, como na proposta de Eugenio com o Modo Operativo AND. Entendo também que a dança contemporânea, que inspira modos de fazer e pensar corpo,

19 *Top down* pode ser traduzido para o português como “de cima para baixo”. São considerados sistemas *top down* aqueles que admitem um modo operativo baseado na fragmentação para a compreensão de subsistemas. Neste sistema, em oposição à lógica *bottom up* – que emerge “de baixo para cima” como o funcionamento de uma colônia de formigas – tem-se uma visão do todo, uma panorâmica. Para uma verticalização no assunto: JOHNSON, Steven. *Emergência: a vida integrada de formigas, cérebros, cidades e softwares*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

20 Em Portugal, a expressão “se calhar” é corriqueira. O termo expressa uma probabilidade, um talvez, é possível que.... É comum ouvir-se frases como: “se calhar, amanhã vou à feira” ou “se calhar, vai chover”, ou mesmo como resposta a um convite, “se calhar, eu irei...”. Calhar, segundo Houaiss (2011), significa ser oportuno, convir, ocorrer por acaso, acontecer, coincidir. A partir desse entendimento do verbo calhar, Eugénio e Fiadeiro criam o substantivo secalharidade, como um modo de expressar um possibilidades (virtualidades).

composição e poética neste trabalho, está intimamente relacionada às diversas inclinações artísticas. O corpo do bailarino contemporâneo é também o corpo do performer. Um corpo que é um limiar, uma fronteira e opera por meio de poéticas performativas, que não se dão no plano do representacional e sim no do irreversível e circunstancial.

Como nesse modo de fazer, o coreógrafo Alejandro Ahmed apropria-se da performatividade em suas pesquisas coreográficas quando pensa a irreversibilidade, ou como ele próprio diz: “Estados de Inevitabilidade”. Sua dança é um exemplo de composição que não está no campo da representação, mas no da experimentação. No corpo, os acontecimentos são irrepitíveis; há um contínuo (re)contextualizar implicado na sua existência. E como não há um modo predefinido, desenhado, certo e absoluto na poética da *gambiarração*, essa noção de corpo dialoga com esta pesquisa. Essa poética faz uma leitura do contexto para então emergir.

Quando o corpo está em estado de risco ele entra em estados irreversíveis, quando você está realmente caindo e não consegue mais voltar dessa queda, você está num estado que a gente chama de Estado de Inevitabilidade. Você não pode mais evitar aquela ação, então você vai precisar de ferramentas para saber lidar com aquela ação (AHMED, 2012, s/p)²¹.

Por dança contemporânea não pretendo definir ou identificar um único entendimento de se fazer dança, mas de acordo com Louppe (2012), a invenção da dança contemporânea está conectada com a descoberta de uma poética do corpo que a compõe. O encontro com uma linguagem própria de dança não significa manipular um material preexistente, “[...] mas criar esse mesmo material, justificando artisticamente sua gênese e comprometendo nesse empreendimento o sujeito, ao mesmo tempo produtor e leitor da sua própria matéria” (LOUPPE, 2012, p. 64).

A poética da dança contemporânea é plural e essa pluralidade é simultaneamente o plano onde suas singularidades se expressam. Longe de determinar normas ou conceitos para “uma única” dança, o intuito aqui é buscar modos próprios de fazer-pensar dança;

21 Trecho retirado do documentário “NARRATIVAS – Solta: A Dança de Risco do Cena 11”, co-roteiro e direção de Luisa Malta. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=C1eU47I3ef8>>. Acesso em: jan. 2018.

fazer e modos que se aproximam e que coincidem com os da *gambiarração*, como: uma ideia de corporeidade vivenciada e produzida na feitura de cada dança, a partir de cada poética construída, das *disponibilizações* recorrentes do encontro corpo-ambiente.

A corporeidade é sempre imanente ao plano de consistência da obra por vir: cada obra pede um modo adequado de corporeidade, de viver, animar, agenciar corpo; por outro lado, cada corpo e suas singularidades pedem para si uma obra adequada ao modo desse corpo ser (LEPECKI, 2013, p. 118).

O pensamento de Lepecki (2013) acerca da corporeidade vai ao encontro de uma lógica contemporânea de produção de arte, na qual os afetos e as experiências de cada corpo geralmente são fatores que orientam suas maneiras de criar. Há muitos modos de criar, produzir e de pensar a dança ou a performance e as relações que se organizam em cada processo criativo, que ocorrem nos fluxos de encontros que emergem de modo singular a cada espaço-tempo de acontecimento.

A *gambiarração* se faz numa composição processual, um com-por com o(s) outro(s) e com/no ambiente na medida em que ajusta suas ideias e mapeia as *disponibilizações* circunstanciais do espaço-tempo. A *gambiarração*, a partir dos perceptos e afectos da gambiarra, propicia a composição de seus próprios perceptos e afectos e, nesse sentido, pode-se pensar sobre uma dramaturgia própria a sua poética – dramaturgia entendida no sentido que lhe confere Hercoles (2011), como composições de ações. Na construção do entendimento de *gambiarração*, nos aproximamos de uma dança contaminada pela performatividade.

As fronteiras do que é movimento em dança estão em expansão, um meio de expressão cuja materialidade está sujeita à manipulação pelo corpo dotado de especializações tátil-cinestésicas. Seja em fluxo ou não, é pelo movimento que a dança propõe discussões e questionamentos sobre si mesma e o mundo. Estas mudanças em curso, sem dúvida, fazem surgir outras dramaturgias, dado que outras relações entre *corpo/movimento /linguagem* se estabelecem (HERCOLES, 2010, p. 202).

Pensamentos de dança contemporânea que nos conectam com a *gambiarração*, contém um modo de enunciar ideias e de organizá-las no corpo que, mesmo sendo da especificidade dança, possuem performatividade. E é nesse sentido que a *gambiarração* busca imprimir sua performatividade, em uma espécie de ação-posição que se formula-edita-configura em tempo real, conectada às *disponibilizações* de cada espaço-tempo-

fazer. A performatividade na perspectiva de Setenta (2008) não opera em contextos prontos *a priori*: “A fala é construída no corpo e pelo corpo que assume a responsabilidade pelas invenções de seus modos de apresentação” (SETENTA, 2008, p. 30-31).

O trabalho *Dobras*, por exemplo, criado em 2011 pelos artistas criadores e intérpretes Vera Sala e Wellington Duarte, trata, segundo a crítica de dança Helena Katz (2011), de uma dança sem tempo nem lugar para se aquietar. Identifico nesta proposição, aspectos coesos aos modos de compor da *gambiarração*.

Nestas *Dobras*, não há lugar para se aquietar. O trabalho é basicamente isso: uma força irrecusável, que age de forma inexorável, na qual não cabe qualquer pergunta sobre o motivo da sua existência. Mais que um gesto de compor, uma impossibilidade de se manter de pé e, ao mesmo tempo, de cair. Vera e Wellington precisam seguir uma instrução muito severa e vão produzindo sequências que se ordenam sem sobras. [...] quase despencam, quase ficam eretos, quase caem, quase se embrenham nos pulsos e nos ritmos que os guiam. Envolto no que cada um faz, parecem escutar-se e a linha magra que vão escavando os arrasta. Seus tropeços a riscam, mas ela, precária e palpável, não os solta. (KATZ, 2011, s/p - grifos nossos)²².

Os *quases* nessa dança – quase despencar, quase ficar ereto, quase cair, quase se embrenhar – são um gambetear²³ do corpo que criam um mover próprio na precariedade e na instabilidade. Não são *quases* reducionistas, não nos fazem presumir a incompletude da composição, mas as suas aberturas surgem como multiplicadores de possíveis, que, dependendo das contingências do tempo real, podem vir a se configurar de um modo ou de outro(s). Eles acontecem nos corpos de Sala e Duarte porque esses repetem incessantemente o dispositivo de criação, e deste modo surge espaço para movimentos acidentados, um exemplo de que a diferença emerge da repetição, do repetitivo caminhar numa espécie de faixa imaginária que os desloca para frente e para trás, na exploração da profundidade no ambiente em que se apresentam.

22Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,uma-danca-sem-tempo-nem-espaco-para-se-aquietar-imp-,758246>>. Acesso em: jan. 2018.

23 Termo de etimologia similar à da palavra gambiarra, que sugere ações corporais como esquivar o corpo, escapar ao golpe do adversário ou à perseguição animal, fazer gambetas, proceder de modo manhoso, astucioso. (HOUAISS, Verbete Gambetear, 2009, p. 951).

Estar em um estado “de quase” mostra uma relação constante e instantânea com a leitura das *affordances*²⁴ e também com o sentido do ocasional que aparece na *secalharidade*, no encontro daquilo que “calha” acontecer, aceitando as serendipidades emergentes do fazer. O corpo que cria a partir da improvisação, continuamente se põe à prova da *disponibilizância*: reparando os encontros, neles captando acidentes - os relevos das *affordances* - e selecionando sua posição.

A dança contemporânea propicia brechas que geram cruzamentos com outros fazeres. Aqui, a gambiarra como uma ação cotidiana penetra camadas da criação, mas também outros modos de composição como a *performance* e a instalação artística. Como esclarece Sheldon (2014, p. 10), a instalação coreográfica se dá na aproximação entre linguagens e se explicita no “[...] realce dado ao corpo como material e matéria de criação e na maneira de colocá-lo em questão, sempre através das relações engendradas no intervalo espaciotemporal da cena”. As instalações coreográficas desenvolvidas neste trabalho, as *gambiarr[a]ções*, situam-se nas interlocuções entre dança e artes visuais inscritas no campo da dança contemporânea de que nos fala Sheldon (2014).

As aproximações entre artes do corpo e as artes plásticas potencializam os sentidos pelos quais a *gambiarração* se compõe. São corpos e coisas que partilham planos comuns. Planos bem diferentes daqueles que Feuillet criava no século XVIII, em que apresentava a coreografia num projeto virtual elaborado sobre uma folha de papel – trabalho que obrigatoriamente precedia a apresentação de uma dança.

A GAMBIARRAÇÃO TENSIONADA POR NOÇÕES COREOGRÁFICAS

O coreógrafo e teórico da dança Raoul-Auger Feuillet (1653-1710) ao criar o termo *coreografia*, estava propondo uma espécie de virtualização do que se deveria apresentar em cena. Como escreve Bernard: “A palavra foi empregada pela primeira vez em seu livro intitulado justamente *Coreografia* (1700) para nomear seu sistema de notação da dança”

24 O termo Affordance foi criado pelo pesquisador James Gibson para designar as correlações entre os animais e seus ambientes. Nesta pesquisa, a importância da Teoria das Affordances se dá em aspectos compositivos, pelos quais corpo e ambiente se correlacionam. O pensamento de Gibson, foi aqui adaptado em prol dos modos compositivos das instalações coreográficas.

(2012, p. 249). A coreografia era previamente desenhada e estruturada numa folha de papel. Aquilo que os bailarinos faziam presencialmente era chamado de dança, que era a realização daquilo que estava definido no papel: as formas do corpo, os desenhos a serem percorridos no espaço.

Jean-Jacques Noverre (1727-1810), no século seguinte, “[...] conserva essa significação, visto que reserva o termo coreógrafos para aqueles que escrevem a dança ‘por meio de diferentes sinais’” (BERNARD, 2012, p. 249). Na XIIIª de suas famosas *Cartas sobre a dança* (1760), Noverre denuncia a prática coreográfica realizada por Feuillet e diz:

A conduta e a marcha do balé, bem desenhado, exige Senhor, conhecimento, espírito, engenho, finura, um tanto certo, uma sábia cautela e um golpe de vista infalível, e todas essas qualidades não se adquirem decifrando ou escrevendo a dança *coreograficamente*. É o momento que determina a composição, a habilidade consiste em aproveitá-lo a contento. (NOVERRE, 2006, p. 349)²⁵.

Ainda nos dias de hoje utilizamos o termo coreografia. Mas o modo como Feuillet pensava e elaborava a coreografia pode ser comparado ao que compreendemos hoje por projeto, algo que se preconcebe numa virtualidade, algo que se designa para uma determinada função, antes da experiência em si. Ele de fato projetava cada etapa da dança a ser executada e se pensarmos nessa direção, há ainda certa contemporaneidade em sua proposta, visto que atualmente os fomentos às artes e à dança são oriundos de financiamentos públicos ou privados, estabelecendo normas por meio de edital para que cada artista ou coletivo construa seu projeto, com um passo a passo do que e de como pretendem executar caso seja aprovado, embora a dança não se restrinja a uma estrutura coreográfica previamente definida.

Sem dúvida Feuillet teve um papel bastante importante na história da dança e legitimou o fazer coreográfico ao criar não só palavras que ainda hoje utilizamos como coreografia e coreógrafa(o), mas uma estrutura, um modo de fazer. Esta maneira de conceber a coreografia, entretanto, encontra-se destituída das texturas próprias do espaço

25 Trecho da carta XIII escrita por Jean-Jacques Noverre, uma das famosas *Cartas Sobre a Dança* traduzidas por Marianna Monteiro na obra *Noverre: Cartas Sobre a Dança*.

onde a dança acontece como apresentação (espetáculo), algo compreensível dos pontos de vista histórico, social e cultural em que a proposição se configurou: a corte de Luiz XIV na França.

Feuillet parece negar o tempo real ao assumir um caráter de teatralidade para a dança, ignorando a possibilidade do acidente e de sua integração, desconsiderando a possibilidade da dança ser atravessada por acontecimentos. Cria-se, como sugere Lepecki (2013, p. 114), a “[...] fantasia de que o chão da dança é um espaço em branco, neutro, liso” e, deste modo, cria-se também um “marco zero”, um espaço-tempo que não existe antes daquela coreografia ser realizada.

Feuillet, em francês, significa precisamente “folha de papel”, as múltiplas dobraduras desse plano de composição muito particular fazem com que o chão da dança por vir seja a superfície de representação que nomeia também o autor que a cria. (LEPECKI, 2013, p. 113-114).

A coreografia funda-se, nessa perspectiva, como exemplo acabado, definindo aquilo que está por vir. Entretanto, a noção de coreografia que interessa à *gambiarração* não se reduz à soma de *khoreia* (dança) e *graphein* (grafia) construída por Feuillet, porque esse entendimento não se compõe com os modos de fazer da *gambiarração* enquanto dança contemporânea e com seus modos de compor e experimentar coreograficamente. Já não se trata de pensar a coreografia apenas como etapas temporais cindidas em desenho prévio, ensaio e apresentação e esta como etapa final que se legitima diante do público, mas de pensar os modos de composição.

Podemos citar um exemplo até comum nos dias de hoje em produções de dança contemporânea. Quando a dança é vivida, composta e gerada pela exploração de espaços públicos, tomando-os como ambiente experimental. Neste tipo de acontecimento, não se sabe mais o que é ensaio o que é performance, quem atua ou quem assiste. A criação, para acontecer como espetáculo, se vale da cidade, da rua ou de um ambiente qualquer fora da caixa preta (teatro).

Segundo BERNARD (2012) no século XIX, após Noverre distinguir notação de composição, a palavra coreografia tem sobretudo o significado de composição.

O próprio conceito de composição torna-se cada vez menos imperativo e legítimo, na medida em que não apenas a exigência normativa de uma forma e de uma organização não mais se impõem, mas também e sobretudo porque são rejeitadas ou desprezadas a busca por uma significância e a necessidade de uma instância responsável pelo processo criador e, como tal, detentora de um poder e de uma competência irrecusável. (BERNARD, 2012, p. 250).

Experimentos que intervêm em espaços públicos proporcionam (ou tendem a proporcionar) modos de compor, que acolhem o inesperado e que tensionam com o acidental com maior intensidade do que um experimento realizado em estúdio.

Apolis se representa fisicamente, topologicamente, enquanto um *lugar supostamente neutro* e, conseqüentemente, sempre aberto para a construção infundável de toda sorte e de edificações que justamente determinam e orientam o urbano como nada mais do que o palco para a circulação dos emblemas do autônomo (LEPECKI, 2011, p. 47-48).

Outro exemplo que me afeta enquanto produção coreográfica em dança contemporânea é a obra *O que fazer daqui pra trás*, que teve sua estreia em novembro de 2015, na cidade de Lisboa. Neste trabalho, dirigido pelo coreógrafo João Fiadeiro, os bailarinos precisavam atingir um estado corporal de esgotamento para entrarem em cena. Diante desta exigência, dada pela obra e não pelo “criador”, foi eleito como solução compositiva, que os bailarinos comesçassem a correr minutos antes da entrada em cena. Esse dispositivo coreográfico ainda está sendo testado e reatualizado pelo coreógrafo e pelos bailarinos: Adaline Anobile, Carolina Campos, Márcia Lança, Iván Haidar e Daniel Pizamiglio.

Até onde pude acompanhar presencialmente, nos meses de pré e pós estreia de *O que fazer daqui pra trás* - quando realizei um trabalho de consciência corporal pelo método de Coordenação Motora²⁶ para a preparação dos bailarinos e também a partir de conversas com eles - assumia-se que as apresentações ocorreriam em espaços fechados, em teatros. Os performers começavam a sua dança na rua em forma de corrida, enquanto o público, sem saber o que se passava, esperava por cerca de dez minutos até que o primeiro bailarino entrasse no palco. A regra para entrar em cena estava conectada com o esgotamento corporal, não havendo uma ordem de entrada preestabelecida para os bailarinos. Assim

26 O método da Coordenação Motora foi desenvolvido pelas fisioterapeutas francesas: Suzanne Piret, M. M. Béziers e Yva Husinger. O foco deste trabalho está no movimento e no equilíbrio entre músculos extensores e flexores, cadeia anterior e posterior - é um trabalho de psicomotricidade.

que estivesse em cena, o bailarino se dirigia ao microfone instalado no centro do palco e falava em tom ofegante. Havia apenas um microfone, apenas uma pessoa podia falar e caso um bailarino chegasse no meio da fala do outro, ela era interrompida e o microfone cedido.

Esse modo de compor, que se estrutura a partir de um dispositivo muito bem definido, porque é descoberto no fazer, na experiência, resulta em uma noção coreográfica que lida com a casualidade. Com frequência percebe-se que as falas dos bailarinos durante suas entradas ou passagens pelo palco são referências daquilo que estavam experienciando na rua (podendo ser realidade ou ficção), algo invisível para o público e que simultaneamente tensiona e fortalece a estrutura coreográfica. Assim, há a possibilidade da dança se manter flexível e aberta aos acontecimentos que emergem em tempo real.

Compreendo este trabalho como uma coreografia que não é composta antes da experiência, mas inversamente ao procedimento de Feuillet, sua poética emerge da experiência. No fazer e na repetição do fazer, aos poucos encontra o mecanismo responsável por tensionar as ações. As noções coreográficas da *gambiarração* buscam o plano em que o experimental torna-se estrutura, nos abrindo à identificação do dispositivo. A estrutura deve ser suficiente para propiciar o acontecimento, oferecendo limiares e não limites.

REFERÊNCIAS

AHMED, Alejandro. **Documentário: NARRATIVAS – Solta: A Dança de Risco do Cena 11.** Roteiro e direção de Luisa Malta. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=C1eU47I3ef8>>. Acesso em: jan. 2018.

BANNES, Sally. **Greenwich Village 1963: avant-garde, performance e o corpo efervescente.** Rio de Janeiro: Rocco, 1999.

BÉZIERS, M. M., PIRET, S. **A coordenação motora: aspecto mecânico da organização psicomotora do homem.** São Paulo: Summus, 1992.

BERNARD, Michel. Coreografia. In: MARZANO, Michela (Org.). **Dicionário do Corpo.** São Paulo: Edições Loyola, 2012, p. 41-45.

COHEN, Renato. **Performance como linguagem.** São Paulo: Perspectiva, 2013.

DALTRO, Emyle P. B.; MATSUMOTO, Roberta K. (I)mobilidade sob(re) rodas: para pensar intersecções entre coreografia e instalação. In: **#10.Art - Modus Operandi Universal - Encontro Internacional de Arte e Tecnologia**, 2011, Brasília, DF. Anais do #10.Art - Modus Operandi Universal - Encontro Internacional de Arte e Tecnologia, 2011.

DELEUZE, Gilles. **A lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Felix. **O que é a filosofia?** Rio de Janeiro: Ed. 34, 1992.

SPINOZA, Benedictus de. **Ética**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2016.

EUGENIO, Fernanda. **Affordance**. AND mag: a revista eletrônica do AND_LAB | AND_Lab, Lisboa, 5 de Set. de 2013. Disponível em: <<http://magazineandlab.wordpress.com/2013/09/05/affordance/>>. Acesso em: jan. 2018.

EUGENIO, Fernanda; FIADEIRO, João. **Dos modos de re-existência**: Um outro mundo possível, a secalharidade. 2011. Disponível em: <<https://ladcor.files.wordpress.com/2013/06/manifesto.pdf>>. Acesso em: jan. 2018.

FAJARDO, Carlos. Carlos Fajardo: Entrevista [setembro, 2008]. São Paulo: **Revista Brasileira de Psicanálise**. V.43, n3. Entrevista concedida a Alan Victor Meyer et. Al. Disponível em: <http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0486-641X2008000300002>. Acesso em: jan. 2018.

FERNANDES, Sílvia. *Teatralidade e performatividade na cena contemporânea*. In: **Repertório**, Salvador, nº 16, p. 11-23, 2011. Disponível em: <<http://www.portalseer.ufba.br/index.php/revteatro/article/viewFile/5391/3860>>. Acesso em: jan. 2018.

FISCHER-LICHTE, Erika. **Realidade e ficção no teatro contemporâneo**. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/69073/71517>>. Acesso em: jan. 2018.

GIBSON, James. **The Ecological Approach to Visual Perception**. Boston: Houghton Mifflin, 1979.

GLENADEL, Paula. **Quase uma arte**. São Paulo: Cosac Naify, 2005, p. 60.

GOUVÊA, Raquel Valente de. **A improvisação de dança na (trans)formação do artista-aprendiz**: uma reflexão nos entrelugares das Artes Cênicas, Filosofia e Educação. 2012. Campinas. Tese (Doutorado em Educação). Faculdade de Educação. Universidade Estadual de Campinas.

HERCOLES, Rosa. Epistemologias em movimento. In: **Sala Preta**, nº 10, 2010, p. 199-203.

HOUAISS, Antonio; SALLES, Vilmar Mauro de. **Dicionário Houaiss de Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009.

JOHNSON, Steve. **Emergência**: a vida integrada de formigas, cérebros, cidades e softwares. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2003.

KATZ, Helena. **Dobras**. Estadão. São Paulo, 11 de agosto de 2011. Notícias, Cultura. Disponível em: <<http://cultura.estadao.com.br/noticias/geral,uma-danca-sem-tempo-nem-espaco-para-se-aquietar-imp-,758246>>. Acesso em: jan. 2018.

KRAUSS, Rosalind. **A escultura no campo ampliado**. Disponível em: <https://monoskop.org/images/b/bc/Krauss_Rosalind_1979_2008_A_escultura_no_campo_ampliado.pdf>. Acesso em: jan. 2018.

LEPECKI, André. Planos de composição: dança, política e movimento. In: RAPOSO, P.; CARDOSO, V. Z.; DAWSEY, J.; FRADIQUE, T. (Orgs.). **A Terra do não lugar**: diálogos entre antropologia e performance. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2013.

LOUPPE, Laurence. **A poética da Dança Contemporânea**. Lisboa, Orfeu Negro, 2012.

MONTEIRO, Marina. **Noverre**: cartas sobre a dança. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo: FAPESP, 2006.

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

SHELDON, Ana Rizek. **Instalação coreográfica**: crítica e limiar. 2014. Salvador. Dissertação (Mestrado em Dança). Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia.

CONTRAESPAÇOS ENTRE DANÇA E ARQUITETURA: RELATO DE PROCESSO DE PESQUISA DE/EM CRIAÇÃO EM DANÇA

Cláudio Marcelo Carneiro Leão Lacerda¹

Resumo: Este artigo é constituído por um relato da defesa da **coreotese** de doutorado desenvolvida pelo autor no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, no qual são expostos os pontos de partida da pesquisa, seu desenvolvimento e amadurecimento ao longo do processo e como os capítulos foram organizados em sua forma final. A pesquisa desenvolveu-se através da realização de um processo artístico-teórico de criação de uma obra de dança contemporânea, tendo como ponto de partida e inspiração a obra da arquiteta iraquiana-britânica Zaha Hadid e seguiu as abordagens metodológicas da Prática como Pesquisa e da Pesquisa Guiada pela Prática, colocando em relação transversal os Estudos Coreológicos (Rudolf Laban e autores relacionados), estudos da dança, a arquitetura e as artes visuais. O processo, intitulado *Contraespaço*, compreendeu e encadeou reflexões sobre possíveis relações criativas entre dança e arquitetura, ao mesmo tempo considerando a produção e prática artístico-teórica em dança do autor nos últimos 20 anos e rastros de suas principais influências coreográficas. A pesquisa ocupou-se em revelar o aspecto processual da criação em dança como pesquisa e como esse processo pode ser atravessado por inúmeros estímulos corporais, visuais e teóricos e em valorizar o campo da dança como articulador de relações interartísticas e interdisciplinares. O processo foi informado pelos conceitos de imaginação espacial, imaginação corporal e imaginação de movimento, cruzando os autores Rudolf Laban, Gaston Bachelard e Maxine Sheets-Johnstone.

Palavras-chave: Dança. Arquitetura. Coreografia. Processo Criativo. Prática como Pesquisa.

¹ Coreógrafo, dançarino, professor e pesquisador. Professor Adjunto do Departamento de Teoria da Arte e Expressão Artística da Universidade Federal de Pernambuco (2010-). Doutor em Artes Cênicas (2018) pela Universidade Federal da Bahia (orientação: Ciane Fernandes). Possui o Professional Diploma in Dance Studies (1998) e o Independent Study Programme Certificate (1999) pelo Laban Centre, Londres (RU). Diretor do grupo Cláudio Lacerda/Dança Amorfa (1998-). Autor dos livros *Representações de Masculinidade na Dança e no Esporte: um olhar sobre Nijinsky e Jeux* (2010) e *Pesquisa Trilogia da Arquitetura Desconstrutivista* (2011). www.claudiolacerda.blogspot.com.

COUNTERSPACES BETWEEN DANCE AND ARCHITECTURE: REPORT OF PROCESS OF RESEARCH OF/IN DANCE MAKING

Cláudio Marcelo Carneiro Leão Lacerda

Abstract: This article is constituted by a report of the presentation of the doctoral *choreothesis* developed by the author at the Graduate Programme in Performing Arts of Universidade Federal da Bahia, in which are exposed the points of departure of the research, its development and maturing along the process and how the chapters were organised in their final form. The research developed through the undertaking of an artistic-theoretical process of the making of a contemporary dance piece, having as starting point and inspiration the work of Iraqi-British architect Zaha Hadid and followed the methodological approaches of Practice as Research and Practice-led Research, putting in transversal relationship Choreological Studies (Rudolf Laban and related authors), dance studies, architecture, and visual arts. The process, titled *Contraespaço [Counterspace]*, comprehended and enchaind reflections about possible creative relationships between dance and architecture, at the same time considering the author's artistic-theoretical production and practice in the last 20 years and traces of his principal choreographic influences. The research engaged in revealing the processual aspect of dance creation as research and how this process can be traversed by innumerable bodily, visual and theoretical stimuli and in valuing the dance field as articulator of interartistic and interdisciplinary relationships. The process was informed by the concepts of spatial imagination, bodily imagination and movement imagination, crossing over authors Rudolf Laban, Gaston Bachelard and Maxine Sheets-Johnstone.

Keywords: Dance. Architecture. Choreography. Creative Process. Practice as Research.

O presente artigo refere-se à minha pesquisa de doutorado, intitulada *Contraespaços entre dança e arquitetura: uma perspectiva coreológica da obra de Zaha Hadid*, realizada de março de 2014 a janeiro de 2018 no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Universidade Federal da Bahia (UFBA), sob orientação da Prof^a. Dr^a. Ciane Fernandes e tendo como membros das bancas de qualificação e de defesa as Prof^{as}. Dr^{as}. Maria Albertina Silva Grebler (PPGAC/UFBA), Daniela Maria Amoroso (PPGAC/UFBA), Ana Carolina Bierrenbach (PPGAU²/UFBA) e Mônica Fagundes Dantas (PPGAC/UFRGS). O texto que segue foi baseado na apresentação oral da defesa e apresenta a pesquisa como um todo, suas fases, metodologia, percursos, processos, conceitos-chave e desdobramentos presentes e futuros.

A proposta para o doutorado foi desenvolver uma *coreotese*. Assumir esse nome implica que três elementos formam o trabalho. A parte “coreo” tem uma dupla implicação: Coreografia e Coreologia. Coreografia, que eu entendo e considero como criação em dança, significa que utilizei o desenvolvimento de um processo criativo em dança como motor para o encadeamento da pesquisa e como resolução da mesma. Coreologia compreende os estudos desenvolvidos pelo reformador da dança Rudolf Laban para criação, execução, análise, observação e escrita de dança. A parte “tese” implica o pertencimento a um processo de pesquisa e escrita acadêmica, com sua série de procedimentos e rituais, inclusive a submissão à prova e aceitação por parte de pares.

A pesquisa se desenvolveu numa dinâmica em espiral como na figura do Anel de Moebius (Figura 1), fazendo transitar as instâncias corpo criativo, escrita, prática, teoria, arte, academia, processo e produto, procurando diluir polaridades e hierarquias e valorizando várias dimensões do saber: o corporal, o linguístico, o intuitivo, o imaginativo e o racional e analítico, e fazendo dialogar as áreas da dança, arquitetura, filosofia e artes visuais.

2 Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo.

FIGURA 1 – ANEL DE MOEBIUS



Fonte: <https://en.wikipedia.org/wiki/Möbius_strip#/media/File:Möbius_strip.jpg>. Acessado em: 02 maio 2015.

A pesquisa iniciou, se transformou, se desenvolveu e se materializou, em dança e escrita, como em uma série de Aneis de Moebius interligados. A cada nova volta em um conjunto de assuntos, autores e ações, que foram se organizando, na forma final, em oito capítulos, novos pontos de vista, novas bagagens e novas contaminações e vivências foram se acumulando e transformando uns aos outros.

O ímpeto para a pesquisa foi realizar um processo de criação de uma obra de dança contemporânea, tendo como ponto de partida e inspiração a arquitetura e o *design* da arquiteta iraquiana-britânica Zaha Hadid (Bagdá 1950-Miami 2016). Considero que o desejo já é um motor inicial para a criação. Imagens de obras de Hadid me despertaram cinesteticamente o desejo de criar dança; a partir daí, a fagulha para a criação e a pesquisa já havia sido acionada e o processo, já posto em movimento no Anel de Moebius, mesmo que ainda em estado de potencialidade.

Tive meu primeiro contato com imagens de obras de Hadid em 2008, quando comecei a me interessar pela arquitetura desconstrutivista. O que me impressionou quando vi imagens de obras suas e de outros arquitetos, como Frank Gehry, Peter Eisenman e Rem Koolhaas, foi uma qualidade de descentramento, de deslocamento, de labilidade, que me estimularam cinesteticamente de forma imediata. A partir daí, desenvolvi uma série de pesquisas e criações, que intitulei *Trilogia da Arquitetura Desconstrutivista*, que gerou as obras coreográficas *Deserto Aresta* (2008) e *Espaçamento* (2011), o estudo coreográfico *Des-com-po-si-ção* (2009) e o livro *Pesquisa Trilogia da Arquitetura Desconstrutivista* (2011).

Aprofundei na obra de Gehry e me interessei pela teoria da desconstrução de Derrida para a feitura de *Des-com-po-si-ção* e *Espaçamento*. Neste doutorado tive a oportunidade para me aprofundar na obra de Hadid.

Mas, como acontece esse fluxo entre o estímulo por obras de Hadid e meu desejo de criar dança a partir dele? Explico como flui essa relação, através de uma das minhas obras favoritas de Hadid, o *Phaeno Science Centre* (Figura 2).

FIGURA 2 – ZAHA HADID. PHAENO SCIENCE CENTRE. WOLFSBURG (ALEMANHA)



Fotografia: Werner Huthmacher. Disponível em: <<http://www.zaha-hadid.com/architecture/phaeno-science-centre/>>. Acessado em: 13 set. 2014.

Quando visualizo essa imagem, acontece uma série de encadeamentos que estão na ordem da sensação. São engatilhadas sensações de descentramento, fluxos de energia, não um caos, mas um ordenamento que tem sua própria lógica. Essas sensações reverberam diretamente no meu corpo e tenho o ímpeto de me mover a partir delas. Uma série de “intenções internas”, usando uma expressão labaniana, começam a fermentar possibilidades de “manifestações externas”. A percepção de uma labilidade (ou seja, uma desestabilização, um desequilíbrio) que, ao mesmo tempo, move e sustenta o prédio, em diferentes linhas de força, me impressiona bastante. Quanto às formas, minha impressão é a de que vetores de força é que as vão moldando. Estive, portanto, interessado nas *forças*: que regem esse prédio e outras obras de Hadid; presentes em textos seus e de outros autores que falam sobre sua obra; presentes em textos não relacionados a Hadid ou arquitetura, mas que trazem assuntos com uma potência instigadora para relacionar a este trabalho.

A força motriz da relação entre Hadid e minha dança é: suas obras arquitetônicas e de *design* me afetam cinesteticamente e me estimulam a pesquisar movimento, estados de corpo e uso do espaço e criar dança. Essa força motriz encadeou a prática desenvolvida em *Contraespaço*, a investigação coreográfica desenvolvida juntamente com os(as) bailarinos(as) Juliana Siqueira, Jefferson Figueirêdo, Orunmillá Santana e Stefany Ribeiro, ao longo de 14 meses, instigando-me a trabalhar com a imaginação espacial, imaginação corporal e imaginação de movimento e encadeou todas as relações entre teorias, autores, áreas de conhecimento, passado e presente.

Esses elementos foram pontos de partida para experimentações. Forças têm a ver com dinâmica e ambas têm o potencial de transformação. As formas de Hadid me interessam porque são formadas por essas forças; logo, são formas em transformação, transformáveis e transformadoras. Forma, para Deleuze (2007), tem a ver com identidade. Uma forma que não se transforma é uma identidade rígida. Por isso, recusei a ideia, levantada por algumas pessoas que comentaram meu projeto no início, de que se tratava da tradução de um meio de expressão para outro, ou seja, da arquitetura para a dança. Considero que, na tradução, mesmo com as mais avançadas acepções, espera-se que algo da identidade do objeto de origem esteja identificável no objeto resultante da tradução. Os pontos de partida me serviram para a criação artística, para a transformação, não tendo nenhum compromisso de minha parte em ilustrá-los ou traduzi-los para a dança. Eu quis que as identidades surgidas pudessem ser outras, que a criação artística fosse um outro ser. Por isso, as relações transversais que teci entre dança, arquitetura, filosofia e artes visuais foram retroalimentadoras em espiral, não em uma linha reta.

Para colocar minha pesquisa em movimento, precisei de uma abordagem metodológica que acolhesse e valorizasse essas várias instâncias de saberes, tendo a criação em dança como ativadora e articuladora dos mesmos. Por isso, adotei a Prática como Pesquisa (em inglês, *Practice as Research – PaR*), que coloca a prática no centro da pesquisa, neste caso, a prática artística em dança. Exponho essa metodologia no Capítulo 1.

A *PaR* encoraja que se utilizem os mecanismos da criação artística na pesquisa acadêmica e a produção de saberes que advêm desses processos. A prática vem como produtora da pesquisa, e não apenas um meio de ilustrar teorias. As pesquisas desenvolvidas através da *PaR* não necessariamente nascem de um problema ou de uma hipótese. Muitas vezes, nascem de um ímpeto de explorar algo, uma questão. Segundo Yvon Bonenfant (2012, p. 22), o pesquisador está disposto a “explorar o que emerge”. E foi a isso que me propus ao longo desses quatro anos. O pesquisador modela sua própria metodologia e seus métodos. Trouxe a visão de vários autores que pesquisam através da *Par* e que pesquisam a própria *Par*, que é uma abordagem metodológica em desenvolvimento e ainda luta por sua validação na academia.

June Boyce-Tillman (2012, p. 9) diferencia a *PaR* em dois tipos: baseada na prática [*practice-based*] e guiada pela prática [*practice-led*]. O primeiro inclui a prática como parte da submissão do doutorado, que seria incompleta sem a inclusão dos seus resultados. Já o segundo concerne a natureza da prática e preocupa-se com originalidade no entendimento desta em uma área determinada. Suas teses resultantes são geralmente expressas em forma textual, apesar de a metodologia normalmente incluir a prática e frequentemente tomar a forma de uma metodologia de pesquisa-ação ou etnografia de algum tipo. Seguindo essas definições de Boyce-Tillman, considero que utilizei os dois tipos. Com a Pesquisa Baseada na Prática, o processo de *Contraespaço* foi o motor e articulador, colocando na relação em espiral do Anel de Moebius as relações entre os sentidos corporais, a valorização do conteúdo cinestésico e dos saberes corporal e teórico da dança, articulando as transversalidades entre áreas de conhecimento, e o produto da pesquisa se dá em dança. Com a Pesquisa Guiada pela Prática, todo o material gerado pelo processo artístico e seus desdobramentos constituíram rico material para reflexão e considerações teóricas, cujo nascimento só foi possível com a realização da prática, e gerou o material escrito da coreotese.

Também no Capítulo 1 escrevi um subcapítulo em prol da valorização do campo da dança na pesquisa artístico-acadêmica, como produtora de pesquisa, trazendo seu conhecimento produzido e fruído pelo corpo e a teoria advinda desse conhecimento, e fazendo da dança articuladora de diálogos interdisciplinares. Selecionei cinco autoras para

me dar suporte nessa valorização, cada uma com questões específicas: Laurence Louppe, Jane Desmond, Sally Banes, Ciane Fernandes e Maxine Sheets-Johnstone. Louppe (2012) defende o uso dos saberes intrínsecos da área da dança, a saber, o movimento e modos de análise deste, para poder se observar e estudar a poética da dança, o seu fazer. Desmond (2013) reivindica a importância desses saberes para os estudos culturais. Banes (1994) advoga pela centralidade da dança como articuladora e integradora do processo de pesquisa e escrita e tem um pensamento sobre a propriedade da dança de ser não apenas um reflexo, mas também produtora, da sociedade. Fernandes (2006; 2013) atua no trânsito entre arte e academia, procurando diluir polaridades entre dança e escrita, criação e análise, arte e vida, arte e academia. Em seus escritos, procura trazer o corpo para o primeiro plano, eleva a importância das criações artísticas que têm o corpo em seu cerne, seja dança, teatro, *performance* e, principalmente, híbridos desses ou trabalhos que desafiam limites entre essas formas artísticas, e considera o alto valor das descobertas e reflexões advindas dessas criações. Sheets-Johnstone (2009; 2015) construiu uma rica rede de pensamento na qual não só valoriza a dança, mas, antes disso, valoriza a “experiência como fonte fundante do conhecimento”, o “pensar em movimento”, o corpo em primeira pessoa [*first-person body*], e uma sabedoria corporal cinética e cinestésica das formas animadas. Não foi à toa que intitulei o Capítulo 1 “Conquistando espaços”.

No Capítulo 2, “Cultivando o terreno: conhecimento e afetos na dança”, no primeiro subcapítulo entro nos meandros do *medium* da dança, expondo suas propriedades, principalmente a multissensorialidade e a qualidade de multicamadas, nos âmbitos da feitura, da execução e da fruição, e as duas instâncias que lhe conferem sentido: a fenomenológica e a semiótica. Baseei minha exposição nos estudos iniciados por Laban (1978; 2011) e desenvolvidos por suas discípulas, principalmente Valerie Preston-Dunlop (1994; 1998a; 1998b; 2010), no Laban Centre em Londres, e Irmgard Bartenieff, no Laban Institute em Nova York, e os discípulos e discípulas destas. Também uso José Gil (2004), com sua noção de corpo paradoxal, que funciona a partir do nexo entre as instâncias fenomenológica e semiótica. No segundo subcapítulo, esmiuço no que consistem os Estudos Coreológicos, nos quais me formei no Laban Centre (1997-1999), procurando fazer correspondências com a Laban/Bartenieff Movement Analysis (LMA), desenvolvida no Laban Institute. Apresento

conceitos e noções de Laban importantes para esta pesquisa, como: perspectiva corporal, labilidade, relação entre *stir* [ebulição] e *stillness* [pausa] e imaginação espacial. Expus não só o conteúdo labaniano, mas também minha experiência de aprendizagem deste e sua influência em minha atuação como dançarino, coreógrafo, professor e pesquisador. No terceiro subcapítulo resgato minhas influências formadas através do que chamei de meus coreógrafos e coreógrafas-referência, que são o brasileiro Airton Tenório (em cuja companhia, a Companhia dos Homens, atuei por cinco anos (1992-1997) no Recife), a alemã Pina Bausch, o australiano Lloyd Newson do DV8 Physical Theatre, as britânicas Siobhan Davies e Rosemary Butcher e os norte-americanos William Forsythe e Meg Stuart. O processo de *Contraespaço* me fez retrair e refletir sobre essas referências e o que aprendi através dos processos e obras desses artistas.

No Capítulo 3, “Relações Interartes e Ligação com a Arquitetura”, inicio apresentando o conceito deleuziano de “mediadores”, que contribuiu para que eu pensasse em formas diversas de coexistência, ordenamento e transformação dos elementos deste trabalho no movimento do Anel de Moebius, em oposição ao tempo narrativo da sucessão, da linearidade. Esse conceito me confirmou e me encorajou com a possibilidade de haver ecos, ressonâncias e transversalidades entre campos de conhecimento diversos. O conceito de mediadores baseia-se em que:

Deve-se formar seus próprios mediadores. É uma série: se você não pertence a uma série, até mesmo uma completamente imaginária, você está perdido. Eu preciso de meus mediadores para me expressar e eles nunca teriam se expressado sem mim: sempre se está trabalhando em um grupo, mesmo quando não se aparenta ser o caso (DELEUZE, 1992, p. 285).

Considero como meus mediadores nesta pesquisa Hadid, Laban, meus coreógrafos-referência, os dançarinos que trabalharam comigo, além de Sheets-Johnstone, Gaston Bachelard, Daniel Stern e outros autores.

Antes de expor minha ligação com a arquitetura, falo sobre como processos e obras artísticas de outros meios alimentaram meus processos em dança. Em seguida, discorro sobre o interesse que alimentei com relação à arquitetura desconstrutivista. Traço um breve histórico dessa vertente, cuja expressão se disseminou a partir de uma exposição curada por Philip Johnson e Mark Wigley no MoMA (Museu de Arte Moderna) em Nova York, em

1988, com oito arquitetos de diversas nacionalidades e atuação em países diferentes: Hadid, Gehry, Koolhaas, Eisenman, Daniel Libeskind, a cooperativa Coop Himmelblau e Bernard Tschumi.

Hadid (apud ABDULLAH; SAID; OSSEN, 2013, p. 5) disse que se rebelou contra o ângulo de 90° e a repetição da arquitetura moderna. Portanto, achei necessário fazer um breve panorama dos paradigmas da arquitetura moderna, apresentando nomes como Frank Lloyd Wright, Le Corbusier e Walter Gropius, entre outros. E faço paralelos com o que artistas da dança pós-moderna, a partir da década de 1960, nos Estados Unidos, especialmente em Nova York, se rebelaram contra a dança moderna, alavancando o desenvolvimento da dança contemporânea.

Finalizo o capítulo com um breve relato da *Trilogia da Arquitetura Desconstrutivista* e outras aproximações artísticas e pedagógicas que desenvolvi relacionando dança e arquitetura: o trabalho *site-specific Interferência Amorfa sobre Ponte da Boa Vista* (2001), a residência *Dança em Vão* (2012) e o espetáculo *Real/Duplo* (2010).

No Capítulo 4, “A obra de Zaha Hadid como ignição para minha criação em dança”, descrevo, inicialmente, o afeto inicial cinestésico que suas obras causaram em mim, a ponto de me estimular criativamente na dança – cujo exemplo dei anteriormente, sobre minha reação à imagem do *Phaeno Science Centre* – e as reverberações de discursos sobre arquitetura da própria Hadid e de outros autores em meus pensamentos sobre dança³.

As correlações que se podem fazer entre o trabalho de Hadid e a criação em dança contemporânea são diversas e bastante instigadoras. Primeiramente, o que me chama a atenção em muitas de suas obras, apesar das muito diferentes facetas de uma para outra e de suas diferentes fases (aprofundadas no Capítulo 5), é uma qualidade de organicidade, remetendo a seres da natureza, como moluscos, larvas e vegetais, e características parciais de seres vivos, por exemplo, canais que se abrem em grandes espaços vazados, cujas fronteiras são indeterminadas. Encontro uma grande facilidade em estabelecer analogias com o corpo, humano e não humano, como, por exemplo, nos trânsitos entre o espaço interno e externo de alguma obra, nas várias camadas que compõem uma determinada

3 Devido à limitação de espaço, não inseri mais imagens de Hadid neste artigo. Portanto, encorajo o leitor a ver mais imagens e informações sobre suas obras no *website* de seu escritório, Zaha Hadid Architects: <www.zaha-hadid.com>.

parte de um prédio ou um prédio inteiro, na fluidez suscitada por essas formas e suas intercomunicações. Em segundo lugar, muitas vezes, a visão das obras dá a sensação de estarem em movimento e encadeia impulsos para me mover, a partir de, por exemplo, uma determinada torção, um achatamento, um alongamento ou projeção no espaço. Em terceiro lugar, as imagens dessas obras suscitam devaneios de habitar esses espaços e me encorajaram a abordar o corpo como um material a ser explorado, com a noção de material vivo.

Posteriormente, retraço as influências formativas principais de Hadid nas artes visuais, os artistas modernistas russos Kazimir Malevich e Wassily Kandinsky. Para Hadid, inspirar-se nesses artistas significou voltar a uma fonte original que, segundo ela, havia inspirado a arquitetura moderna, e continuar seu projeto não finalizado, no espírito experimental da vanguarda inicial. Seu fascínio por Malevich teve tal magnitude a ponto de Hadid tomar a pintura como ferramenta de trabalho. Ela diz: “Eu me senti limitada pela pobreza do sistema tradicional do desenho na arquitetura e estava procurando por novos meios de representação” (HADID, 2004).

Utilizando a pintura, Hadid se propôs a radicalizar a fragmentação e o ordenamento em camadas, técnicas composicionais dessa vanguarda inicial moderna, porém visando à realidade arquitetural e à vida real. Dedico um subcapítulo para expor traços primordiais do trabalho desses artistas. Em outro subcapítulo, revisito a trajetória formativa de Laban. Um fato marcante a partir do qual podem se traçar outras conexões entre dança e arquitetura é a formação de Laban em arquitetura e artes plásticas, embora não finalizada, o que influenciou, sem dúvida, o conteúdo da Coreologia, especialmente a Corêutica, o estudo da Harmonia Espacial. Posteriormente, teço uma rede de conexões entre esses três artistas, que faziam a ligação entre arte e espiritualidade como propulsor de suas inovações artísticas.

Em adição a estes, trago uma outra influência comum a Hadid, Laban, Malevich e Kandinsky: a caligrafia árabe. Esta foi inspiração para a abstração de Malevich e Kandinsky, foi material de meditação para a criação da noção de *trace forms* de Laban, e esteve presente na formação de Hadid em Bagdá e foi influência, por tabela, através da obra

malevichiana e kandinskyana. Essa influência pode ser detectada tanto em esboços feitos à mão por Hadid e as curvas complexas presentes em sua obra, tanto em prédios quanto em móveis e objetos.

Digo que essas referências constituem uma expansão de afetos, formando uma rede ancestral, a mim e a Hadid, de influências nas artes e nas relações entre dança, arquitetura e artes visuais.

A obra de Hadid é multifacetada, com propostas bem diversificadas, rastros de sua profunda investigação, o que impede que se faça uma definição única de sua obra como um todo. Dedico o Capítulo 5 a proporcionar um escopo dessa multiplicidade, através de dois vieses. Primeiro, a partir do ponto de vista dos seus processos, expondo características de suas fases e técnicas desenvolvidas por ela e seus associados. Utilizei os autores Abdullah, Said e Ossen, Jodidio, Giovannini, além de Patrick Schumacher, seu sócio, e da própria Hadid. Segundo, a partir de minha vivência de suas obras, tanto com imagens quanto com vistas e visitas *in loco* a alguns de seus prédios, móveis e objetos de *design*, em Londres, Roma e Milão.

Há um fato curioso e significativo da carreira de Hadid. Após sua formação na Architectural Association em Londres nos anos 1970, e depois de lá ter lecionado por alguns anos, Hadid fundou seu escritório. Nos primeiros dez anos de atividade, investiu bastante em pesquisa e ganhou vários concursos, mas teve pouquíssimas encomendas e projetos aprovados. Ela reagiu a esses “fracassos”, investindo mais ainda em pesquisa. Quando, efetivamente, começaram a surgir cada vez mais encomendas, sua abordagem já tinha um amadurecimento de pensamento e prática, calcados na experimentação, que repercutiu no impacto do recebimento da radicalidade de sua obra. Ela disse: “A essa altura, já havíamos testado todas as possibilidades”⁴. Identifico-me com a experimentação desenvolvida por Hadid, pois desde meu início como coreógrafo me dispus a seguir a seara da experimentação, em grande parte, influenciado por meus coreógrafos-referência, cuja grande maioria baseou e baseia seus trabalhos na experimentação.

4 Registrado no documentário *ZAHA Hadid... Who Dares Wins*, apresentado por Alan Yentob, da série *Imagine*, produzida por BBC Scotland, 2013. Disponível em: <www.bbc.co.uk/imagine>. Acessado em: 12 nov. 2014.

Outro dado significativo concerne ao desenvolvimento da técnica do paramétrico, que, segundo Abdullah, Said e Ossen (2016, p. 9), originou-se de estudos sobre os sistemas das criaturas vivas e sua adaptação ao ambiente, imitando esses processos de adaptação, aplicando no sistema arquitetural essa responsividade a todos os dados relacionados ao projeto. Schumacher diz que o paramétrico:

[...] é o senso de complexidade governada por leis que assimila este trabalho às formas que encontramos em sistemas naturais (orgânicos, assim como inorgânicos), onde todas as formas são o resultado de forças que interagem de acordo com leis. Assim como os sistemas naturais, as composições paramétricas não podem ser facilmente decompostas em subsistemas independentes. Este é um ponto principal de diferença em comparação com a insistência moderna na separação clara de subsistemas funcionais (SCHUMACHER, 2008, p. 40).

Encontrei um paralelo com Laban, que fala de como seres vivos e matéria inorgânica estão conectados sob as mesmas leis naturais:

Nós também descobrimos que as mesmas leis governam não apenas a construção de seres vivos, mas também a estrutura de toda matéria inorgânica e sua cristalização. Com esta descoberta, toda a natureza pode ser reconhecida como sendo governada pelas mesmas leis corêuticas, as leis dos círculos independentes (LABAN, 2011, p. 26).

Como mencionado, minha proposta foi trabalhar com a imaginação espacial, a imaginação corporal e a imaginação de movimento, no nível do devaneio e das transformações. Os autores principais que utilizei foram Laban, com os conceitos de perspectiva corporal, imaginação espacial e labilidade; Bachelard, com a valorização da imagem e da imaginação e os sentidos subjetivo e fenomenológico do habitar; e Sheets-Johnstone, com suas noções de valorização da experiência, o corpo em primeira pessoa, o pensar em movimento, inteligência cinética e cinestésica das formas animadas e sensibilidade de superfície.

Uso também conceitos derridianos, estudados na *Trilogia da Arquitetura Desconstrutivista*, como desconstrução, centro faltante, labilidade, espaçamento e *diferência*, e os conceitos deleuzianos de mediadores e forças. Esses ficam num plano de fundo, fazendo ligações com alguns aspectos de dança, arquitetura, Laban e Hadid e com os outros autores mencionados.

A propósito, o conceito de labilidade é utilizado tanto por Laban e por Derrida. Explorei ambos: do ponto de vista de Laban, desestabilização; do de Derrida, espaço de tensão entre polaridades.

No Capítulo 6, “Conceitos amalgamadores da pesquisa: imagem, imaginação, interrelação entre os sentidos, fenomenologia bachelardiana, o trabalho com o fracasso”, apresento conceitos e autores, de áreas além da dança e da arquitetura, para conferir o que chamei de um amalgamento, uma liga necessária entre a arquitetura de Hadid e minha criação em dança, para estimular a circulação do Anel de Moebius desta pesquisa. Considero-os como os “tentáculos” na instalação de Hadid *Elastika* (Figura 3).

FIGURA 3 – ZAHA HADID. *ELASTIKA*. ART BASEL MIAMI BEACH, MIAMI (EUA)



Fotografia: Zaha Hadid Architects. Disponível em: <<http://www.zaha-hadid.com/design/elastika/>>. Acessado em: 10 ago. 2015.

Nesse capítulo, primeiramente, precisei fortalecer a justificação do uso da imagem, em fotografia e em imagens em movimento, e o importante papel que cumpriu nesta pesquisa. Falo de imagens de arquitetura. Desde o início da *Trilogia da Arquitetura Desconstrutivista*, estas já haviam me afetado, legítima e verdadeiramente, a ponto de me estimular a desenvolver criações coreográficas. Em algumas situações onde expus meu projeto de doutorado, em sua fase inicial, houve algumas críticas do tipo: “Mas, como você vai criar dança inspirado pela arquitetura, sem conhecer antes essas arquiteturas em seus locais?” Entendo o ponto de vista de como surgiram essas questões, a partir de olhares externos à minha pesquisa e externos também ao âmbito da dança, mas, ao mesmo tempo, essa pergunta foi feita ignorando, e até mesmo menosprezando, os afetos em ação já encadeados por essas imagens, instigando uma intenção muito clara de explorar em

dança esses estímulos cinestésicos. É importante eu enfatizar que não considero essas imagens como substituições do contato físico-visual presencial com as obras arquitetônicas em questão; mas constituem, por si só, uma fonte primária legítima. Sigo a colocação da autora de arquitetura Beatriz Colomina (1994, p. 15) de que a fotografia é produção de realidade e, não apenas, reprodução da mesma. Também utilizei, para me ajudar a justificar e defender esta posição, Bachelard, Laban, Sheets-Johnstone, Hélène Binet (fotógrafa que fez imagens de obras de Hadid), Tschumi, Stern e Juhanni Pallasmaa. A propósito, vim ter a chance de visitar algumas obras de Hadid *in loco*, em maio de 2016, em uma viagem a Milão, e de setembro a dezembro desse mesmo ano, período de meu Doutorado Sandwich, realizado no Centre for Dance Research (C-DaRE) da Coventry University na Inglaterra (sob supervisão da Prof^a. Dr^a. Natalie Garrett Brown). Essa época foi posterior ao processo de *Contraespaço*. Portanto, minha relação com essas obras foi acrescida da bagagem de já ter desenvolvido um processo criativo de dança inspirado por imagens suas.

Uma outra questão, diretamente ligada à anterior, e que também precisou de uma sustentação teórica, foi a interrelação entre os sentidos. Se eu afirmo que “imagens me afetaram cinesteticamente e me estimularam a experimentar e criar dança”, encontrei em Stern, Bachelard, Laban, Kandinsky, Sheets-Johnstone e Pallasmaa dados preciosos sobre a interrelação entre os sentidos corporais. Stern (1985, p. 154) traz o conceito de “fluência intermodal”, que consiste em que qualidades de percepção, como intensidade, forma, tempo, movimento e número, podem ser abstraídas por qualquer modo sensorial a partir das propriedades invariantes do mundo do estímulo e, então, transpostas para outras modalidades de percepção. Stern está falando sobre o contexto do desenvolvimento dos bebês, mas também do desenvolvimento de uma faculdade essencial, que permanece subliminar quando adultos. Stern diz que os artistas, especialmente os poetas, contam com a unidade dos sentidos como garantida e que a maior parte da poesia não poderia funcionar sem essas analogias e metáforas sensoriais cruzadas (ibid., p. 155), em que, por exemplo, odores são remetidos a sensações táteis, cores são remetidas a cinestesia, etc. E diz que a dança é o exemplo máximo, de fato, o protótipo das tentativas artísticas de expressão em um *medium* de qualidades sentidas em outro.

Já Bachelard, acrescenta uma dimensão imaginativa às correspondências sensíveis, chamando-a de “transiências sensíveis” (BACHELARD, 1990, p. 65). Assim, não só acontece a fluência entre os sentidos, mas cada órgão se elastece com diferentes qualidades como “o ouvido atento procura ver”, “o ouvido recolhido”, “imagens visuais do ouvido esticado”. Há, portanto, uma “extensão dos poderes dos sentidos” (HARDY apud BACHELARD, 1990, p. 67).

Laban, por sua vez, expande as propriedades do sentido do tato, como interface principal do corpo com o espaço, para os outros sentidos. Ele diz: “Todas as mudanças no espaço que vemos, ouvimos, cheiramos ou saboreamos são literalmente impressões táteis. Todos os nossos sentidos são variações de nosso singular sentido do tato.” (LABAN, 2011, p. 29).

Kandinsky tinha uma grande capacidade sinestésica na ligação entre os sentidos. Segundo Becks-Malorny (1994, p. 7), ele não percebia cores somente em termos de objeto, mas as associava com sons que variavam em intensidades do alto ao baixo e do agudo ao mudo. Segundo o próprio Kandinsky:

O olho recebe uma excitação semelhante à ação que tem sobre o paladar uma comida picante. Mas também pode ser acalmado ou refrescado como um dedo quando toca uma pedra de gelo. Portanto, uma impressão inteiramente física, como toda sensação, de curta duração e superficial. Ela se apaga sem deixar vestígios, mal a alma se fecha (KANDINSKY, 2015, p. 67).

Pallasmaa fala sobre a conexão visual-háptica na arquitetura. A citação a seguir diz muito sobre minha relação com a obra de Hadid:

A visão revela o que o toque já sabe. Poderíamos pensar sobre o sentido do tato como o inconsciente da visão. Nossos olhos afagam superfícies, contornos e arestas distantes, e a sensação tátil inconsciente determina a agradabilidade ou desprazer da experiência. O distante e o perto são experienciados com a mesma intensidade, e eles se fundem em uma só experiência coerente (PALLASMAA, 2007, p. 42).

Bachelard ocupa todo um subcapítulo, como valorizador da imagem e da imaginação. Ele considera a imaginação “como uma potência maior da natureza humana” (BACHELARD, 2008, p. 18); “A imaginação nada mais é senão o sujeito transpondo as coisas.” (id., 1990, p. 2). Trata-se de uma imaginação produtora, com uma dupla função de real e de irreal, ambas necessárias para nosso psiquismo produtor. Bachelard diz que

“As imagens não são conceitos. Não se isolam em sua significação. Tendem precisamente a ultrapassar sua significação. A imaginação nesse caso é multifuncional” (ibid., p. 2). As significações subjetivas/fenomenológicas da casa e seus lugares e da questão do habitar, tratadas em *A Poética do Espaço* e em *A Terra ou os Devaneios do Repouso*, me tocaram profundamente por trazer questões da subjetividade, com uma abordagem fenomenológica, da relação do corpo com o ambiente, mais especificamente, seu ambiente de proteção, o ambiente que se habita. Isso me trouxe uma dimensão da arquitetura sobre a qual não havia lançado atenção anteriormente, trazendo conteúdos não só da experiência presente, mas também do inconsciente, das lembranças, dos sonhos e dos arquétipos. Esse lado afetivo e simbólico do habitar e do estar em um ambiente veio se juntar às outras referências e alavancou o desenvolvimento de *Contraespaço*. Conjecturo que o que me atraiu e tanto me afetou nos prédios de Hadid, além de suas formas inusitadas e da questão da labilidade, tem muito desse componente de devaneio, de sonho, da imagem de um prédio que pode integrar pensamentos, lembranças e sonhos. Ainda sobre as imagens, Bachelard diz: “Todas as imagens são boas desde que saibamos nos servir delas” (2008, p. 46). Esse poderia ser o mantra de minha pesquisa com Hadid. “Quantos valores difusos poderíamos concentrar se vivêssemos, com toda a sinceridade, as imagens dos nossos devaneios” (ibid., p. 48). E esse poderia ser o convite permanente para trabalhar a imaginação corporal, a imaginação espacial e a imaginação de movimento na criação em dança inspirada pela arquitetura de Hadid. “Toda imagem material adotada sinceramente torna-se imediatamente um valor” (id., 1990, p. 32).

No final do Capítulo 6, falo sobre a importância do fracasso e da falha nos processos artístico e de pesquisa. No texto *O Trabalho com(o) Fracasso*, Aline Dias (2012) expõe o fracasso e o erro como constituintes importantes de um trabalho artístico e da trajetória de um artista. Desde o início de minhas experimentações na dança, tenho estado alerta para acolher o fracasso, o inesperado e o erro como materiais valiosos. Isso, em grande parte, também foi influência dos meus coreógrafos-referência. Tenho procurado passar isso para as pessoas que trabalham comigo. Tive uma preocupação especial em trabalhá-lo com os(as) bailarinos(as) de *Contraespaço*, pois cada um traz diferentes bagagens do *métier* e do *medium* da dança e, nem sempre, essas bagagens acolhem esse sentido valioso do

fracasso e do erro. Paralelamente, relembro os primeiros dez anos de trabalho de Hadid, com pouquíssimos trabalhos encomendados. Hadid lidou com esses “fracassos” investindo em experimentação e pesquisa, amadurecendo suas propostas e fortalecendo sua visão e sua prática.

Meu objetivo para a escrita do Capítulo 7, “*Contraespaço: a pesquisa criativa em dança de Cláudio Lacerda/Dança Amorfa estimulada pela arquitetura de Zaha Hadid*”, foi expor a processualidade de *Contraespaço* em seus vários estágios, desde a concepção, passando por sua concretização, até as apresentações públicas, e o cruzamento das influências que alimentaram o processo. Espaço positivo e negativo, contraespaços, absorção de contrastes, camadas (físicas e de significados) e transformação são idiossincriticamente tratados por Hadid. Trouxe esses e outros elementos para serem tratados na criação em dança. Escolhi a palavra “contraespaço”, motivado por uma citação de Germano Celant (2008, p. 19), sobre a *Vitra Fire Station*. Essa palavra me deu a sensação de criação de novos espaços a partir dos espaços dados, já existentes à nossa volta.

O processo também compreendeu a visita de dois consultores: Gentil Porto Filho, da área da arquitetura e arte contemporânea, e Arnaldo Siqueira, de dança, cuja experiência está descrita no subcapítulo “Trocando ideias: as visitas dos consultores convidados”. Suas participações consistiram em assistir a nossos ensaios em um estágio mais avançado e conversar sobre o trabalho a partir de suas visões e bagagens.

A partir de todo esse material que me alimentou, preparei listas, cujos elementos foram disparadores iniciais para a experimentação em dança, sobre cujo desenvolvimento não havia nenhuma previsão nem controle. *Contraespaço* foi nosso trabalho de campo, um campo criativo, no qual não apenas observamos participativamente, mas, antes disso, nós o criamos. Esse é um diferencial da *PaR*.

Uma das listas foi Proposições para o trabalho como um todo, que funcionariam como uma sugestão de rumo ou comportamento, no sentido da estruturação ou de sugestão de atmosferas ao longo do trabalho. Devido à limitação de espaço, não reproduzo aqui esta e a lista seguinte na íntegra, contudo, cito alguns itens de ambas. Desta, estão, por exemplo: “uma multiformidade que absorve os contrastes e o transformam” e “uma circularidade em espiral que abarca e transforma os opostos”.

A segunda foi uma lista de 22 Propostas para exploração e improvisação, que vieram de várias fontes e meios: imagens de obras arquitetônicas e da caligrafia árabe; descrições de Hadid e outros autores de características de obras suas; citações de autores cujos conceitos, ideias e noções me chamaram a atenção pela imagem que suscitam ou pelo que as próprias palavras apresentam como potencialidade para dança. Alguns dos itens são: “identificar protuberâncias e calços de espaço negativo e positivo que o corpo faz em sua interface com o espaço; transformar os côncavos em convexos e vice-versa”; “girar ou curvar a extensão vertical em uma extensão horizontal”; “exploração do *design* de obras arquitetônicas de Hadid: *Phaeno Science Center, Vitra Fire Station, MAXXI: Museum of XXI Century, J S Bach Chamber Music Hall, Heydar Aliyev Center, London Aquatics Centre, Magazine Restaurant, LFOne/Landergartenschau*, perguntando: ‘Que forças regem cada um desses prédios?’; ‘No corpo: que vontade de torção, de expansão acontecem para a formação dessas obras?’”.

Antes de trabalharmos diretamente com imagens de obras de Hadid, passamos primeiro pelos exercícios que sugerem imagens através de frases e expressões, como uma espécie de preparação ou abertura criativa para poder receber e aproveitar melhor as imagens das obras.

Segui uma metodologia criativa que venho experimentando e desenvolvendo nos últimos 20 anos, resultado de um *mix* de meus estudos formais, não formais e informais em dança, da observação e estudo dos processos dos meus coreógrafos-referência e da minha prática, fazendo dança. A metodologia engloba três fases. Na primeira, procuro realizar um esgotamento de possibilidades de exploração e improvisação de aspectos particulares do tema geral escolhido – no caso da presente pesquisa, as 22 Propostas para exploração e improvisação. Registro tudo em vídeo. Na segunda, seleciono trechos desse material bruto de movimento para manipulações. Na terceira, começo a testar formas de composição desse material, sua estruturação, até a sua maturação final (ou provisória). Embora possa parecer, essas fases não têm uma separação clara e um andamento programado. Nada impede que impulsos exploratórios se infiltrem quando penso que já estou em um momento mais de manipulação. E, também, nada impede que ideias de estruturação já apareçam em momentos iniciais exploratórios.

Contraespaço foi desenvolvido de janeiro de 2015 a março de 2016 e constituído por 91 encontros e duas apresentações públicas (ensaios abertos). Ao longo do processo, fiz um diário de bordo, documentando todas as atividades e impressões. Para a forma final da escrita desse Capítulo, que passou por várias versões, agrupei o que se aproximou mais de cada fase, não me preocupando com a cronologia, mas com o encadeamento e evolução do processo, que aconteceu em uma espiral. Incluí os encontros prévios às atividades práticas no subcapítulo “Ligando o botão do vir-a-ser: primeiros encontros”, seguido das três fases do processo criativo em si. O subcapítulo “Dando corpo ao *vir-a-ser*: experimentações corporais” equivale à primeira fase e gerou um Banco de material de movimento, no qual documentei o material de movimento criado, que serve como coadjuvante para o registro em vídeo.

Os subcapítulos “Compondo: experimentações na estrutura e composição do material de movimento” e “Experimentando estruturações para o(s) espetáculo(s)” equivalem à segunda e terceira fases. A maneira que encontramos de estruturar esse material foi em módulos de dança autônomos, podendo ser ordenados diferentemente a cada vez, um pouco à maneira do coreógrafo Merce Cunningham. Gostamos da ideia de, a cada ordenamento, verificar quais possíveis sentidos surgiam. Faço uma analogia do uso desses módulos com uma coleção de móveis criada por Hadid, a *Seamless Collection* (Figura 4), que o usuário decide como ordená-los pelo espaço e que funções eles podem ter, de assento, de mesa, de apoio, etc. Criamos, até o momento, dez módulos. Cada um dura, em média, cinco minutos e é constituído por três a quatro materiais de movimento constantes do banco.

FIGURA 4 – ZAHA HADID. NEKTON STOOLS. PARTE DA SEAMLESS COLLECTION



Fotografia: Jack Coble. Disponível em: <<http://www.zaha-hadid.com/design/seamless-collection/>>. Acessado em: 27 jun. 2017.

Nossa primeira exploração dos módulos foi executando-os em diferentes ordenamentos, na sala de ensaio. Posteriormente, ficamos interessados em como eles habitariam diferentes espaços fora do estúdio. Exploramos diversos espaços externos e internos do Centro de Artes e Comunicação da UFPE, onde realizamos grande parte dos encontros.

A partir dessas explorações, duas vertentes para explorar produtos artísticos surgiram. Uma é explorar ambientes diferentes de um determinado prédio, onde a configuração espacial destes e o material de movimento dos módulos seriam postos a teste, propondo um confronto entre estes e sua “habitação” nesses espaços, constituindo um meio caminho entre coreografia e obra *site-specific*. A noção de “responsividade” nos acolheu como esse meio caminho. Essa é a proposta para *Transiterrifluxório*, que já apresentamos duas vezes⁵ e que compôs a apresentação da coreotese⁶. A outra é ter o foco na própria estruturação, brincando com o ordenamento dos módulos, em uma estrutura contínua, corrida, pensando em um espaço de palco. Essa é a proposta que intitulo provisoriamente *Inverso Concreto*, que pretendo desenvolver futuramente, com um ordenamento diferente a cada noite. Os ensaios abertos⁷ ao final de *Contraespaço*, que se compuseram de módulos dançados, projeção de imagens e falas sobre o processo e citações de autores, são tratadas

5 Igreja da Sé, Olinda-PE, 28 de outubro de 2017 (Festival Internacional Cena Cumplicidades) e Teatro Apolo e entorno, 18 de janeiro de /2018 (Festival Janeiro de Grandes Espetáculos), Recife-PE.

6 Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal da Bahia (FAUFBA), Salvador-BA, 22 de janeiro de 2018.

7 Teatro Marco Camarotti (SESC Santo Amaro), 06 de novembro de 2015, e Orbe Coworking (Edifício Pernambuco), 19 de março de 2016, ambos em Recife-PE.

em “O nascimento do filho: as apresentações dos Ensaio Abertos”. Descrevo também um desdobramento pedagógico-artístico em “*Vindo-a-ser* em outras paragens: a experiência da Residência Contraespaço no SESC Palladium (Belo Horizonte-MG)”, que ministrei em maio de 2016. Finalizo com o relato das apresentações de *Transiterrifluxório* (inclusive na defesa da coreotese), que, por sinal, não imaginava que pudessem acontecer ainda no contexto deste doutorado.

FIGURA 5 – CONTRAESPAÇO



Ensaio Aberto. Teatro Marco Camarotti (SESC Santo Amaro). Recife-PE. 06/11/2015. Da esquerda para a direita: Stefany Ribeiro, Orunmillá Santana, Jefferson Figueirêdo, Juliana Siqueira e Cláudio Lacerda. Fotografia: Eric Gomes

Pretendemos proporcionar aos espectadores a materialidade e a cinestesia produzidas pelo devaneio e imaginação de movimento que cultivamos a partir de nosso interesse e curiosidade pela arquitetura de Hadid. Queremos expor o que provocamos e acalentamos ao longo do processo: nossos olhares internos, a sensibilidade alterada de nossas superfícies, vários modos de fricção entre nossos corpos, várias propostas de habitação nos diversos espaços que criamos em cena e possibilidades de relações entre nós, de afetar e ser afetado, de desestabilizar e de apoiar, de se deixar levar e de manter os pés bem plantados no chão.

No oitavo e último capítulo, “Reconhecendo outras formas de relacionar dança e arquitetura”, identifico outros tipos de trabalho e profissionais que travaram diálogos entre os campos da dança e da arquitetura, agrupando-os em cinco categorias:

- a) “coreógrafos(as) que se inspiraram na arquitetura para informar seu trabalho como um todo ou em obras específicas”: Rosemary Butcher, João Saldanha, Carol Brown, Anna Halprin (em conjunto com Lawrence Halprin) e William Forsythe;
- b) “arquitetos(as) que procuraram e se inspiraram na dança e outras artes cênicas para desenvolver suas pesquisas em arquitetura”: Elizabeth Diller e Ricardo Scofidio, Frances Bronet e Lawrence Halprin (em conjunto com Anna Halprin);
- c) “coreógrafos(as)/companhias que encomendaram colaborações de arquitetos(as) para determinadas obras”: Butcher, Frédéric Flamand, Carol Brown e Peter Martins/New York City Ballet;
- d) “arquitetos que encomendaram colaborações de coreógrafos”: Daniel Libeskind com Forsythe;
- e) “produções teóricas a partir de transversalidades entre dança e arquitetura”: Valerie Briginshaw, Kate Mattingly, Steven Spier, Sarah Beth Rosenberg, Evelyn Gavrilou, Emilie Rai-Pi Huan e Ashley Biren.

Escolhi fazer essa “revisão contextual” não no início do trabalho, como tradicionalmente se faz com a revisão literária, mas após o mergulho da experimentação de **Contraespaço**. Foi assim que o processo exigiu.

A forma final do texto da coreotese adquiriu um pouco da natureza da dança gerada, de ser ordenada em módulos. Assim como manipulei esse texto das mais variadas formas, deixo o leitor à vontade para poder lê-los na ordem em que desejar e, assim, fazer seus encadeamentos. De qualquer forma, nunca temos um controle de como os espectadores e leitores irão fruir nossos trabalhos.

Com essa pesquisa, procurei contribuir com uma maneira possível de pesquisar dança e espero que possa ter como leitores pessoas de dança, de arquitetura, das artes cênicas em geral e de outras áreas e que eu possa inspirá-los de alguma forma.

REFERÊNCIAS

ABDULLAH, A.; SAID, I.B.; OSSEN, D.R. “Zaha Hadid’s Techniques of Architectural Form-Making”. In: **Open Journal of Architectural Design**, 2013, 1(1), pp.1-9. Disponível em: <<https://www.researchgate.net/publication/275570596>>. Acessado em: 17 mai. 2017.

_____. “Zaha Hadid’s Architectural Form Patterns”. 2016. Disponível em: <www.researchgate.net/profile/Amatalraof_Abdulhaj2/publication/298298024_Zaha_Hadid%27s_Architectural_Form_Patterns/links/56e7c90208ae438aab8a8df4/Zaha-Hadids-Architectural-Form-Patterns.pdf>. Acessado em: 15 ago. 2017.

BACHELARD, Gaston. **A Terra e os Devaneios do Repouso**. Trad. Paulo Neves da Silva – 1ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1990.

_____. **A Poética do Espaço**. Trad. Antônio de Pádua Danesi – 2ª ed. – São Paulo: Martins Fontes, 2008.

BANES, Sally. **Writing Dancing in the Age of Postmodernism**. Middletown: Wesleyan University Press, 1994.

BECKS-MALORNY, Ulrike. **Wassily Kandinsky**. Colônia: Benedikt Taschen Verlag, 1994.

BONENFENT, Yvon. “A portrait of the current state of PaR: defining an (in)discipline”. In: BOYCE-TILLMAN, June (ed.). **PaR for the Course: issues involved in the development of practice-based doctorates in the Performing Arts**. Winchester: The Higher Education Academy Arts and Humanities, 2012.

BOYCE-TILLMAN, June. “Mapping the Landscape”. In: BOYCE-TILLMAN, June (ed.). **PaR for the Course: issues involved in the development of practice-based doctorates in the Performing Arts**. Winchester: The Higher Education Academy Arts and Humanities, 2012.

CELANT, Germano. “Zaha Hadid: Adventure in Architecture”. In: CELANT, Germano; RAMÍREZ-MONTAGUT, Mónica (org.). **Zaha Hadid**. Catálogo de exposição do Guggenheim Museum, New York. New York: Guggenheim Museum Publications, 2008.

COLOMINA, Beatriz. **Privacy and publicity: modern architecture as mass media**. Londres: MIT Press, 1994.

DELEUZE, Gilles. “Mediators”. Trad. M. Joughin. In: CRARY, J.; KWINTER, S. (ed.). **Zone 6: Incorporations**. Nova York: Zone, 1992, pp. 281-294.

_____. **Lógica da Sensação**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2007.

DESMOND, Jane C. “Corporalizando a Diferença: questões entre dança e estudos culturais”. Trad. Mariângela de Mattos Nogueira, Revisão Técnica Daniela Maria Amoroso. In: **Dança: Revista do Programa de Pós-Graduação em Dança**, Vol. 2, Nº 2. (2013). Salvador: UFBA, 2013.

DIAS, Aline. **O Trabalho com(o) Fracasso**. Florianópolis: Corpo, 2012.

FERNANDES, Ciane. **O corpo em movimento: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas**. 2ªed. – São Paulo: Annablume 2006.

_____. “Em Busca da Escrita com Dança: algumas abordagens metodológicas de pesquisa com prática artística”. In: **Dança: Revista do Programa de Pós-Graduação em Dança**, Vol. 2, Nº 2. (2013). Salvador: UFBA, 2013.

GIL, José. **Movimento Total: o corpo e a dança**. São Paulo: Iluminuras, 2004.

HADID, Zaha. **Zaha Hadid 2004 Laureate Acceptance Speech**. The Pritzker Architecture Prize. 2004. Disponível em: <http://www.pritzkerprize.com/2004/ceremony_speech1>. Acessado em: 13 mai. 2014.

KANDINSKY, Wassily. **Do Espiritual na Arte e na Pintura em Particular**. Trad. Álvaro Cabral, Antonio de Pádua Danesi. 3. ed. – São Paulo: Martins Fontes – selo Martins, 2015.

LABAN, Rudolf. **Domínio do Movimento**. São Paulo: Summus, 1978.

_____. **Choreutics**. Alton: Dance Books, 2011.

LOUPPE, Laurence. **Poética da Dança Contemporânea**. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

PALLASMAA, Juhani. **The Eyes of the Skin: architecture and the senses**. Chichester: John Wiley & Sons Ltd., 2007.

PRESTON-DUNLOP, Valerie. “Laban, Schoenberg, Kandinsky 1899-1938”. In: LOUPPE, Lawrence (ed.). **Traces of Dance: drawings and notations of choreographers**. Paris: Editions Dis Voir, 1994.

_____. **Looking at dances: a choreological perspective on choreography**. Londres: Verve, 1998a.

_____. **Rudolf Laban: an extraordinary life**. Londres: Dance Books, 1998b.

PRESTON-DUNLOP, Valerie; SANCHEZ-COLBERG, Anna. **Dance and the Performative: a choreological perspective – Laban and beyond**. 2ª ed. Londres: Dance Books, 2010.

SCHUMACHER, Patrick. “The Skyscraper Revitalized: Differentiation, Interface, Navigation”. In: CELANT, Germano; RAMÍREZ-MONTAGUT, Mónica (org.). **Zaha Hadid**. Catálogo de exposição do Guggenheim Museum, New York. New York: Guggenheim Museum Publications, 2008, pp. 39-44.

SHEETS-JOHNSTONE, Maxine. **The Corporeal Turn: an interdisciplinary reader**. Exeter e Charlottesville: Imprint Academic, 2009.

_____. **The Phenomenology of Dance**. Filadélfia: Temple University Press, 2015.

STERN, Daniel N. **The Interpersonal World of the Infant**. New York City: Basic Books, 1985.

MÁQUINAS DE COLABORAÇÃO – PARA UMA INVESTIGAÇÃO COREOGRÁFICA COLETIVA EM DISENSO E SEM AUTORIA

Coletivo Qualquer: Luciana Chieregati e Ibon Salvador

Resumo: Neste ensaio serão analisados, a partir de uma experiência prática, os procedimentos de apropriação, reelaboração e transferência em rede que articulam o eixo central da investigação do laboratório *Máquinas de Colaboração*, ministrado em diferentes contextos pelo Coletivo Qualquer: Luciana Chieregati e Ibon Salvador. Alguns desses procedimentos serão expostos e reflexões desenvolvidas acerca de suas implicações, na medida em que afetam a distribuição dos papéis na dança, a estruturação do trabalho artístico em coletivo, a questão da autoria e a retórica do consenso. Para tanto, o foco será posto no que se denomina “materialização” – o material –, em oposição a idealização – a ideia –, liberando o fazer artístico da carga da representação. Assumindo uma perspectiva fundamentada na prática coreográfica do Coletivo Qualquer, defende-se uma lógica em que o aprender fazendo é colocado no centro da criação artística, deslocando a um plano secundário a consequência da conformação de certo “produto” ou obra finalizada. Por último, serão analisadas as implicações que estas lógicas propõem aos processos artísticos pensados a partir de uma coletividade interessada em problematizar questões como: “Como viver juntos?” e “Como dançar juntos?”.

Palavras-chave: Coreografia. Apropriação. Enunciação. Colaboração. Aprendizagem.

MÁQUINAS DE COLABORACIÓN – PARA UNA INVESTIGACIÓN COREOGRÁFICA COLECTIVA EN DISEÑO Y SIN AUTORÍA

Coletivo Qualquer: Luciana Chieregati e Ibon Salvador¹

Resumen: En este ensayo se analizan desde la experiencia práctica los procedimientos de apropiación, reelaboración y transferencia en red que articulan el eje central de la investigación del taller-laboratorio *Máquinas de Colaboración*, impartido en diferentes contextos por el Coletivo Qualquer: Luciana Chieregati e Ibon Salvador. A lo largo del ensayo se exponen algunos de estos procedimientos y se desarrollan algunas reflexiones sobre las implicaciones de los mismos en cuanto afectan a la distribución de roles en la danza, a la estructuración del trabajo artístico en colectivo, a la cuestión de la autoría y a la retórica del consenso. Para tal fin se pone el foco en lo que se viene a denominar como materialización – el material – en oposición a la idealización – la idea –, liberando el hacer artístico de la carga de la representación. Desde una perspectiva fundamentada en la práctica coreográfica del Coletivo Qualquer, se aboga por una lógica en la que el aprender haciendo es colocado en el centro de la creación artística y desplaza, a un plano secundario, la consecución de cierto producto u obra finalizada. Por último se analizarán las implicaciones que estas lógicas proponen en los procesos artísticos pensados desde una colectividad que está interesada en problematizar algunas cuestiones como: ¿Cómo vivir juntos? ¿Cómo bailar juntos?

Palabras clave: Coreografía. Apropiación. Enunciación. Colaboración. Aprendizaje.

1 El Coletivo Qualquer esta formado por Ibon Salvador y Luciana Chieregati ambos coreógrafos, performers e investigadores. Su trabajo se centra en la creación de piezas de danza y en la dinamización de contextos posibles para la creación e intercambio artístico en colaboración. Últimamente se han dedicado a la experimentación de herramientas coreográficas específicas con las cuales se proponen trabajar en sus diferentes procesos. Actualmente el colectivo se afina en Bilbao donde desarrolla los proyectos coreográficos PLAYA, OVER, GAG, Lecturas Irreparables e It was a large room.

INTRODUCCIÓN

Hace algún tiempo que en la danza se han abierto vías de investigación en las que han proliferado los cuestionamientos a los formatos establecidos para su presentación, aprendizaje e investigación. Estos cuestionamientos han venido acompañados de transformaciones en los protocolos de presentación escénica, en la circulación de la información y el conocimiento y, por lo tanto, en los modos de transmisión y aprendizaje. Obviamente esto ha repercutido en el entramado socio-económico de los artistas, en sus roles y jerarquías y en las maneras en como se define y reparte el trabajo dentro de un gremio que ha sido caracterizado por la distinción marcada entre intérpretes y coreógrafos.

Ciertas fronteras que antes aparecían claramente delimitadas se han difuminado. La figura instrumentalizada del intérprete que ejecutaba la coreografía se ha modificado, adquiriendo un rol que podríamos definir como el de participante, o siendo más precisos, de colaborador. Vivimos tiempos en que también se juega a que el coreógrafo sea intérprete y viceversa. Al rol de director muchas veces se le suaviza la jerarquía, que ostentaba como artífice de una visión final de la obra, a través del dialogo con una figura cada vez más presente, la del dramaturgo. Se empieza a abrir un campo cada vez mas complejo y rizomático con la incorporación de los *técnicos-creadores* en todas las fases de los procesos escénicos y la aproximación de personas de otras áreas como arquitectos, escritores, artistas visuales, etc. a estos mismos procesos de creación. Todo esto dentro de una maquinaria coreográfica que muda su configuración intrínseca, sus relaciones internas y amplía su entendimiento en cuanto área de conocimiento autónomo en diálogo constante con otras áreas de conocimiento.

Estas mudanzas en los roles y estos cuestionamientos en torno a los protocolos de presentación y los modos de transmisión y aprendizaje en la danza no son casuales. Comienzan a gestarse en la década de los 60, principalmente en los EUA con el movimiento de una serie de artistas que culmina en el Judson Church Dance Theater y, más tarde, en los 70 con el grupo de improvisación Gran Union. En este período los artistas empiezan a cuestionar los parámetros establecidos hasta el momento para la danza y a experimentar con la improvisación en escena, las creaciones colectivas, la sustitución del juicio estético por el análisis y la aproximación de la vida cotidiana a la danza, entre otra serie de problemáticas.

Son tiempos en que el entendimiento de lo coreográfico está cambiando y algunos de sus cimientos parecen fragilizarse. Al llegar a la década de los 90 “ya no se trata de qué tipo de objeto era una obra de danza, sino de qué tipo de concepto de danza proponía” (CVEJIC, 2013, p.87). Al nutrirse de otras áreas autónomas, como la semiótica, la lingüística, la filosofía o el cine, la danza muta en sus procedimientos de creación y aprendizaje, mientras las fronteras que delimitaban el campo de lo coreográfico se reconfiguran y expanden.

En este sentido, no podemos pasar por alto el posestructuralismo y la teoría del arte contemporáneo como instrumentos relevantes para llegar a concebir la danza como un concepto abierto y entender su reorientación “desde lo interpretativo y crítico hacia lo experimental e inventivo”, invirtiendo “en la búsqueda de las condiciones en las que nuevas teorizaciones, nuevas prácticas, nuevos modos de trabajo y vida puedan emerger” (CVEJIC, 2013a, p.88). Estos cambios históricos han propiciado un campo abierto en el que, si hablamos de la investigación artística en el área de las escénicas, prolifera una reinención de sus protocolos de creación, comunicación y aprendizaje.

Hemos realizado este resumen historiográfico para llegar a esta coyuntura de apertura en el campo de la danza y situarnos en un momento de reorientación del pensamiento coreográfico que configura el punto de partida de varias experiencias surgidas desde el año 2000. Nos interesan estas experiencias emergentes específicamente en lo que atañe a prácticas como la apropiación, reelaboración y transmisión de materiales artísticos en diferentes formatos de redes de artistas² que priorizan el aprender haciendo, debido a que son referencias con las que hemos elaborado un conjunto de procedimientos experimentales en el campo de la investigación coreográfica a la que llamamos Máquinas de Colaboración. En este ensayo nos proponemos analizar y problematizar algunos de estos procedimientos, ideas y experiencias que conforman nuestro campo de investigación actual.

Máquinas de Colaboración es un formato de taller-laboratorio que se ha nutrido de algunos contextos de la Península Ibérica para la conformación de las prácticas y conceptos que lo van constituyendo, concretamente: Máster en Práctica Escénica y Cultura Visual

² Experiencias como: everybodystoolbox.net, Six Months One Location, El Paso, Paso-doble.

(Madrid), la estrecha relación profesional y de amistad con la coreógrafa Idoia Zabaleta (AZALA Kreaio Espazioa, País Vasco) y a partir del contacto con la Composición en Tiempo Real (CTR) de João Fiadeiro (Lisboa).

Los procedimientos que conforman estas máquinas y se tratan en este ensayo, toman cuerpo a través de las vivencias y relaciones que se generan en estos diálogos y de los Talleres-Laboratorios impartidos en algunos contextos americanos como el Festival Internacional de Dança Contemporânea JUNTA en Teresina, Brasil, el Festival Internacional de Danza Contemporánea, Performance y Conocimiento Arqueologías del Futuro en Buenos Aires, Argentina y el área de Artes Escénicas de la Universidad de Sonora en Hermosillo, México. Contextos y personas abiertas a experiencias innovadoras de transmisión de prácticas, a la transformación de la información, a repensar los procedimientos coreográficos e indagar en maneras práctico-teóricas de crear y aprender en colectivo.

En este ensayo nos adentraremos en las prácticas que durante los últimos cinco años han conformado las Máquinas de Colaboración. Profundizaremos, por un lado, en los tránsitos que estas máquinas producen en cuanto las prácticas que se activan en ellas problematizan conceptos - entre la acción y el lenguaje -, abordando cuestiones como el feedback, la autoría y el disenso. Por otro lado, incidiremos en cómo afectan al funcionamiento colectivo y a la política de trabajo grupal que intrínsecamente generan.

TRASPASO, APROPIACIÓN Y FEEDBACK

Las Máquinas de Colaboración son un formato de taller-laboratorio dirigido a la creación coreográfica que se sustenta en herramientas que activan maneras de trabajar juntos (en colectivo) mediante estrategias de traspaso, apropiación y reelaboración de materiales artísticos. Se trata de generar un marco de aprendizaje colectivo que potencie la apertura de procesos de investigación para avanzar en ellos sin la necesidad de un consenso y diluyendo, en la medida de lo posible, la inminencia de la autoría. Estas máquinas funcionan, fundamentalmente, situando el centro de cada procedimiento que se activa en ellas, en los *materiales artísticos (danza, video, texto, performance, acción)* que cada participante – de un taller-laboratorio o de una creación artística - trae consigo y, desplegando estos materiales artísticos en diferentes tipos de redes de transmisión y

modificación, entre los integrantes de un mismo grupo. Esto quiere decir que las estrategias centrales de estas máquinas son el traspaso, la apropiación y la reelaboración/manoseo de materiales artísticos, entre artistas, en cadena: alguien que presenta su material se lo pasa a otro que lo hace suyo, lo reelabora y lo vuelve a presentar.

En nuestra experiencia denotamos que la apropiación supone en sí misma una manera de transformación o reelaboración del material artístico de otro ¿Qué hacemos cuando nos pasan un material artístico? ¿Qué hacemos para apropiarnos de una performance o de un texto? ¿Qué es apropiarse de un texto o de una coreografía? Apropiarse se refiere a hacerlo tuyo de alguna manera, hacer que pase por ti. ¿Cómo apropiarse entonces de algo sin destruirlo? ¿Cómo reelaborar un material artístico de otro para potenciarlo con nuestra sensibilidad y atención?

Desde una lógica de la apropiación en las MC activamos dinámicas que plantean una situación en la que los materiales se van transformando a partir de las sensibilidades y particularidades de cada integrante, potenciando el trabajo en grupo desde la diferencia.

Se establece que el discurso de las inquietudes artísticas que cada integrante aporta provenga de la materialidad misma de lo que presenta, no desde las idealizaciones (ideas) que muchas veces derivan en conversaciones extendidas en torno a lo que imaginamos que podrían o deberían ser estos materiales. Para apropiarse de un material ajeno necesitamos leer lo que está ahí, lo que ese material tiene y en este sentido decimos que el foco de las prácticas en las MC está en lo que se presenta materialmente – en la materialización. Es por esto que nos preocupa cómo miramos el trabajo del otro, cómo lo leemos en términos estructurales, de dinámica, de uso del espacio, de intensidad, de gramática³ de la acción, para poder alejarnos lo máximo posible de la opinión y del comentario.

Colocar en el centro de estos procedimientos la materialización nos ayuda a replantear el lugar del feedback dentro de las situaciones grupales en los laboratorios que impartimos. El feedback deja de ser un comentario – por muy afinado que este pueda ser – del material artístico presentado y se reconduce a través de la apropiación y transformación de un material ajeno. Es decir, el espacio del feedback en la lógica que proponemos en MC

³ Utilizamos el término *gramática* para designar qué son y cómo se componen los elementos utilizados en la realización de los materiales artísticos presentados, su disposición espacial, su tiempo de duración, la manera en que se ejecuta, etc.

se direcciona a la manera en cómo un integrante del laboratorio se apropia del material de otro y lo vuelve a colocar en el espacio, lo vuelve a presentar. Esta nueva presentación del material, ya transformado, funciona como pregunta retroactiva al material original, está informando al autor del original de alguna cosa. Es un comentario concreto que se articula en el material mismo. Al trasladar la noción de feedback a una elaboración material concreta, se abre un campo de comunicación que articula un lenguaje de las prácticas, de lo que se produce, de lo que se ve y se escucha a partir de cada materialización presentada. Nos alejamos del ¿Por qué? Trasladándonos al campo de ¿Qué es? Y ¿Qué tiene? Miramos, hacemos y pensamos en parámetros que no están establecidos a priori pero que se movilizan en la articulación y circulación de los materiales artísticos entre los participantes de cada taller-laboratorio.

AUTORÍA, MANOSEO Y APRENDIZAJE EN RED

Otro campo de problematización que generan las Máquinas de Colaboración está relacionado con la disolución de la autoría que se propone en los procedimientos y herramientas que las conforman.

Tanto en el procedimiento de Traducción/Perversión que tomamos de Victoria Pérez Royo⁴, como en el de Enunciación-Materialización elaborado a partir del cruzamiento de materiales de Idoia Zabaleta y CTR (ambos serán descritos más abajo), la base práctica y política de estos está en la entrega que cada participante hace de su material al grupo para que este pueda ir siendo reelaborado – manoseado⁵. Esta acción primera, este “contrato de entrega”, implica de facto un cuestionamiento de la autoría en el centro mismo de las MC,

4 En este procedimiento específico Victoria abre la posibilidad de apropiación de materiales artísticos originales mediante lógicas que rescata del campo de la poesía. A través de ejemplos que van de la Edición bilingüe de la poeta Silvana Franzetti con traducciones en la misma lengua, o sea, del español al español, a las Traducciones / Per-versiones que realiza sobre poesías ajenas el escritor Leopoldo María Panero - con las que guarda un bajo grado de fidelidad -, se propone un entendimiento complejo de las posibilidades de apropiación de materiales artísticos.

5 Manoseo es parte del vocabulario que las Máquinas de Colaboración toman prestado de la Composición en Tiempo Real creada por João Fiadeiro. Se utiliza para fortalecer el sentido material al mismo tiempo que experimental del trabajo realizado en este tipo de prácticas. Manosear algo es tenerlo entre las manos, moverlo con el cuerpo involucrado en ello. Cuando manoseamos algo estamos experimentando su peso, equilibrio, disposición espacial, textura, temperatura, peso, etc. En los procedimientos que referimos en este ensayo el manosear está directamente relacionado con el hacer-pensando.

más aún cuando la cuestión es abordada explícitamente en el comienzo de cada laboratorio. Idoia Zabaleta en su texto “Lo que hicimos en el laboratorio” explica (2017, p.14): “toda aquella imagen y/o gesto que se produzca en el laboratorio pasa a ser de propiedad común, o por lo menos de propiedad manoseada por todas, por lo tanto, su propiedad pasa a ser una cuestión indeterminada.”

La pauta inicial de traspaso de material que caracteriza a este tipo de procedimientos abre un espacio de investigación en que lo que se moviliza como conocimiento y campo de creación artística son las operaciones⁶ que cada uno realiza sobre un material no original – impropio – y, de lo que se aprende a partir de liberar ese material de la propiedad/autoría cuando el “autor” del original lo entrega al grupo. Al trabajar con algo que nos es impropio, al mismo tiempo que entregamos algo de nuestra propiedad a otro, se desafía la propiedad autoral y se instalan espacios de investigación donde la comprensión de los procesos artísticos colectivos muta. En este sentido podemos decir que una práctica induce la fragilidad de un concepto, en este caso el de la autoría, y lo desplaza a un lugar secundario dentro del campo de la creación coreográfica que es el que ahora nos atañe.

Se genera un trabajo en red, una colectividad efectiva no pautada por el consenso, en que los materiales van pasando de mano en mano y en esa red se aprende mediante la observación de las operaciones que cada integrante realiza sobre los materiales ajenos. Esto implica cierta ética en la que la atención de los participantes se desplaza al conjunto de operaciones y a las modificaciones que van realizando los unos en los materiales de los otros. Como nos recuerda Victoria Pérez Royo:

“ (...) en realidad lo que acaba circulando en los grupos de trabajo no es tanto un objeto (más o menos estable, más o menos transformado) como, sobre todo, unas sensibilidades que toman forma, unas preocupaciones que no se articulan en un primer momento en lenguaje verbal, sino que se expresan de manera inmanente, y por medio de los materiales. En este sentido se podría hablar de reflexión **en** los materiales (...) un pensamiento de lo concreto incorporado al objeto e inseparable de él.” (ROYO, 2013, p.9)

⁶ Entendemos la *operación* como un mecanismo u organización estructural que se realiza en cada materialización. En este sentido, al identificar una operación que está contenida en un material presentado, estamos identificando el “cómo” la persona que activa la materialización ha pensado en términos estructurales lo que ha hecho.

En este traspaso y apropiación también se va entrenando un cuidado y rigor en el manoseo, ya que, en la práctica de trabajar con materiales artísticos impropios, ese “pensamiento de lo concreto incorporado al objeto”, del que nos habla Victoria, va tomando relevancia.

DOS DE LAS MÁQUINAS

1. TRADUCCIÓN / PERVERSIÓN:

(Adaptado del mismo ejercicio creado por Victoria Pérez Royo):

- Realizamos una introducción en la que hablamos de la traducción y la perversión en el ámbito literario, de lo que sucede cuando se parte de un texto del que no se detenta la autoría. Utilizamos ejemplos para abrir una paleta que iría del intento de traducción más fiel al original, a una labor, menos fiel, que considera que el traductor tiene mayor libertad en traducir, por lo tanto, puede alterar el texto hasta límites que serían perversiones del original. En esta práctica siempre se traduce de un medio al mismo medio, de texto a texto, de una danza a una danza, etc.

- Se da una hora para que cada integrante del grupo prepare un material (original), de entre tres y seis minutos de duración, que irá a presentar al resto del grupo y que contiene alguna de las inquietudes artísticas con las que está trabajando. El material puede ser de cualquier naturaleza: video, fotografía, danza, audio-guía, texto, etc. Pero insistimos en que tiene que ser presentado a los otros, puesto delante de.

- Se presentan uno a uno los originales.

- De manera aleatoria a cada participante se le asigna el original de otro participante y se da una hora para trabajar en la transformación de este material a partir de las posibilidades abiertas entre la traducción y la per-versión.

- Se presentan una a una las traducciones / perversiones.

- Se abre un tiempo de conversación orientado a averiguar las operaciones que cada participante ha realizado sobre el original del que se apropió.

FIGURA 1. MÁQUINAS DE COLABORACIÓN. TALLER-LABORATORIO IMPARTIDO POR EL COLETIVO QUALQUER



Fuente: Archivo particular. Foto: Joaquim Wall. Buenos Aires: Festival Internacional de Danza Contemporánea, Performance y Conocimiento Arqueologías del Futuro, 2016.

A raíz de repetir en diferentes contextos este procedimiento, hemos ido identificando que uno de los aprendizajes que se produce en el grupo está relacionado con el análisis de las operaciones que cada uno elabora al apropiarse de un material. En el espacio que abrimos al final del laboratorio para la conversación vamos realizando un listado en el que intentamos determinar algunas de esas operaciones (síntesis, multiplicación, aclarado, aumento de un detalle, etc.) que se instituyen como herramientas que ese grupo específico ha generado para sí mismo y podrá usar en el futuro. De esta manera se desplaza el foco principal del material artístico hacia las maneras de hacer y aprender haciendo.

2. MATERIALIZACIÓN / ENUNCIACIÓN:

- Cada participante presenta frente al grupo una materialización (un material artístico propio) de entre tres y seis minutos de duración que contiene alguna de sus inquietudes.
- Previamente se establece un marco en que delimitamos lo que sería en este contexto práctico un Enunciado: un enunciado es una frase que estaría entre la descripción y el título y que responde a la pregunta “¿Qué es eso?”. Para afinar en esa

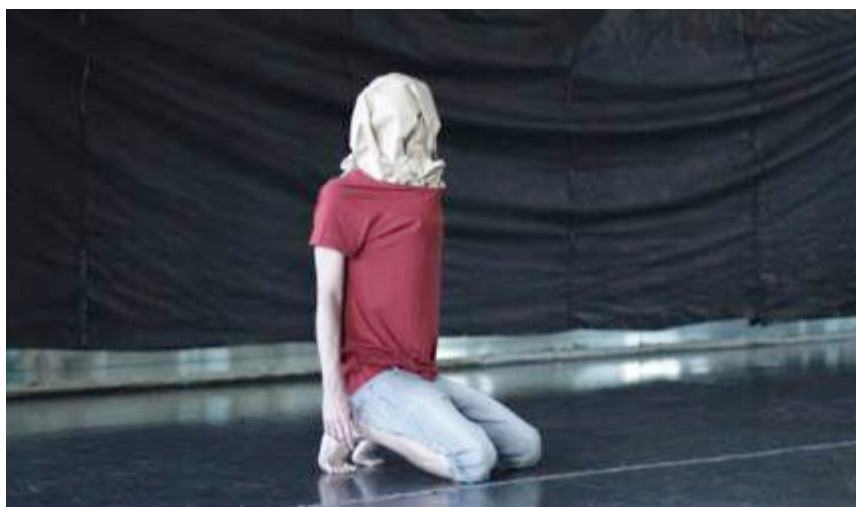
pregunta es importante observar *qué es lo que esa materialización tiene*, considerando sus características más obvias y directas. También subrayamos la pauta de que un enunciado tiene que ser “materializable”.

- Se abre una ronda en que se observa cada materialización presentada por un compañero y se da un tiempo de tres minutos para que cada uno de los participantes escriba un enunciado atendiendo a las pautas anteriores. Se escribe un enunciado por cada materialización. Se ejercita por parte de cada integrante una *lectura* activa de las materializaciones presentadas por sus compañeros.

- Al final del ejercicio se leen los enunciados correspondientes a cada materialización y se conversa en torno a la gramática de lo presentado, a la gramática de los enunciados producidos y en torno a la relación entre ambas. Estos enunciados serán posteriormente re-distribuidos en el grupo y re-activados en nuevas materializaciones.

En esta máquina se practica una relación concreta con la palabra como materia. El ejercicio de síntesis y apertura que se propone al trabajar en una observación atenta a partir de las premisas: ¿Qué tiene una materialización? Y ¿Qué es esto? Junto con la tentativa de enunciar la materialización a partir de estas premisas, revela muchísima información en torno a lo que fue presentado. También se consigue alejar la palabra del lugar de la opinión en cuanto una de las indicaciones de esta máquina es que los enunciados serán posteriormente materializados.

FIGURA 2. MÁQUINAS DE COLABORACIÓN. TALLER-LABORATORIO IMPARTIDO POR EL COLETIVO QUALQUER



Fuente: Archivo particular. Foto: Joaquim Wall. Buenos Aires: Festival Internacional de Danza Contemporánea, Performance y Conocimiento Arqueologías del Futuro, 2016.

Paralelamente se abre todo un campo de rigor en torno a lo que definimos como lectura. ¿Qué es leer? Leer es preguntarse qué tiene una materialización, mirar lo obvio, hacer un listado de todo lo que esta ahí y observar la gramática de la acción que nos es presentada. En esta máquina la materia inicial se va transformando y ganando complejidad en una cadena de materialización-enunciación-materialización: enunciando los materiales presentados y materializando después esos enunciados.

INVESTIGACIÓN ESCÉNICA EN GRUPO, TRABAJO Y COLECTIVIDAD

“Aprender en lugar de producir. El cambio de actitud del hacer hacia el aprender y hacia aprender cómo aprender para poder hacer, tal vez provenga de un marco más amplio que los artistas, como trabajadores, comparten” (CVEJIC, 2013b, p. 89).

Las Máquinas de Colaboración como un conjunto de prácticas y herramientas específicas están estructuradas para posibilitar formas de trabajar en grupo a partir de materiales creativos individuales. Se usan en un entorno de investigación en las artes escénicas, aunque pueden abarcar otras áreas de conocimiento. Parten del presupuesto de que los marcos de producción artística actuales están en movimiento y de que en la actualidad (parte de) la comunidad artística podría situarse en una coyuntura en la que el interés central de su actividad no sería el de producir productos perfectamente adaptados al mercado institucional y, por lo tanto, a sus posibilidades de mercantilización sino y más bien, el interés de (esta parte de) la comunidad artística estaría derivando en diferentes formas de aprendizaje que emergen en cuanto participamos en diferentes procesos artísticos donde la información es manoseada y transformada por varios.

Las Máquinas de Colaboración surgen de este movimiento en el que se da un desplazamiento del eje central de la producción artística para, de esa manera, generar en su mismo hacer otra práctica colectiva que, adoptando estrategias de código abierto, problematiza y reelabora algunos de los modos de distribución del conocimiento en las artes escénicas y reestructura, en alguna medida, sus marcos laborales.

La apropiación y reapropiación de los materiales ajenos y la cesión de los propios, marca siempre un inicio del taller en que la información y los materiales empiezan a circular por el grupo de participantes. Esto implica una ética de trabajo debido a que la mayoría del

tiempo que dura el taller trabajamos para el otro, hacemos del otro y ofrecemos nuestro cuerpo a la inquietud del otro. Muchas veces eso significa que la mayoría del tiempo del laboratorio estaremos activando materializaciones y reflexiones provenientes de un material ajeno, dedicándonos a aprender a través de procedimientos de apropiación y traspaso. Esto desvela algo importante en relación a las MC, que más que enfocadas en la producción de piezas (a pesar de contener en ellas esa posibilidad), se enfocan en cómo el colectivo que las usa empieza a pensar en conjunto, aprende en conjunto, se organiza y dialoga a partir de inquietudes compartidas en los materiales y, apropiándose de las herramientas disponibles, aprende a generar herramientas propias.

Nos hemos preguntado varias veces sobre la sobreproducción de materializaciones que estas máquinas implican y de lo que esto supone en el contexto que vivimos actualmente. Nos calmamos al pensar que cada una de las materializaciones funciona como un enunciado, que es un desplazamiento del lugar del diálogo verbal al de la acción. Lo que hace este desplazamiento es poner en perspectiva y enfatizar la distancia muchas veces existente en la práctica artística entre lo que pueden ser las cosas y lo que son las cosas. Así, al establecer el lugar común en el material, en la acción y en su materialización, entramos en el campo de lo tangible y de lo manoseable, en esa articulación, descrita anteriormente, de un lenguaje de las prácticas.

Estos procedimientos generan también en su inmediatez y, casi por automatismo, un traslado de la individualidad hacia una colectividad de diferentes debido a que las MC no necesitan de un consenso para activarse, al contrario, donde producen es precisamente en ese marco de disenso en que cada uno introduce y modela los materiales desde su diferencia. En la red de traspaso y apropiación lo que nos es ofrecido son diferentes posibilidades de desarrollo, intervención y perspectiva sobre los materiales que nosotros solos nunca podríamos haber vislumbrado. Es exactamente en este campo de experimentación y aprendizaje donde el disenso opera como lugar de potencia y apertura en los procesos de investigación y en sus protocolos de presentación. La noción de colectivo por lo tanto es separada de la carga del consenso.

FIGURA 3. MÁQUINAS DE COLABORACIÓN. TALLER-LABORATORIO IMPARTIDO POR EL COLETIVO QUALQUER



Fuente: Archivo particular. Foto: Joaquim Wall. Buenos Aires: Festival Internacional de Danza Contemporánea, Performance y Conocimiento Arqueologías del Futuro, 2016.

El rigor de estas máquinas que parten de la investigación en formatos teórico-prácticos, donde de lo que se trata es de funcionar en una red abierta de personas, prácticas y conceptos a través de procedimientos específicos, se centra en instaurar espacios de reflexión y feedback donde las estrategias de hacer-pensar-hacer sean compartidas, discutidas y experimentadas, impulsando líneas de trabajo que superen el marco institucional que supuestamente las contiene⁷.

Se trata de potenciar los procesos de investigación compartida y continuada donde se activan procedimientos de apropiación y transformación, de copia, de traducción, de enunciación y materialización debilitando la imagen del autor-marca para fortalecer dinámicas colectivas de hacer-pensar-hacer: formatos de piezas que escapan de las duraciones estandarizadas, objetos artísticos que no se encajan en ninguna disciplina o que no pueden exportarse fácilmente o que ralentizan el mercado, y un sin fin de hipótesis que no caben en los marcos dados a priori. Transformando la figura del artista individualizado con una

⁷ “Lo nuevo sería transformar los contextos de problematización y generar situaciones que partan del supuesto de que la capacidad de acción es mayor que los medios institucionales dados para realizarla; que la potencialidad es realmente diferente de la posibilidad entendida como oportunidad dentro del mercado institucional” (CVEJIC, 2013c, p.89).

necesidad acuciante de inspiración, en un agente-trabajador colectivo que se articula en una red de aprendizaje, producción y colaboración y, que en esta actividad, modifica ya el propio estatus de su trabajo.

En este sentido podemos decir que se ensayan, en un contexto de laboratorio artístico, maneras de vivir juntos, fuera de los mecanismos de voto, consenso y representatividad.

EL AHORA Y EL FUTURO

“La pregunta es cómo continuar. Alguien contesta que permaneciendo. La pregunta es si la función que yo he cumplido como guía, como instructora de las gimnasias y las máquinas, es necesaria. La respuesta quiere creer que no. La pregunta es cómo practicar las máquinas una persona sola. La respuesta es solo posible en el campo de la ciencia ficción: clonándose, desdoblándose. Las máquinas se engrasan trabajando en grupo. Entonces la pregunta vuelve a ser cómo seguir. La respuesta adquiere forma de enunciado, es decir, generando las condiciones para seguir” (ZABALETA, 2017a, p.23).

Las Máquinas de Colaboración a día de hoy están en proceso de investigación. A cada taller-laboratorio realizado, a cada encuentro, a cada proceso de creación de una pieza u otro tipo de objeto artístico del Colectivo Qualquer nos preguntamos con y a partir de las máquinas. En cada experiencia descubrimos que no hay un formato determinado para ellas y que en cada contexto, con cada grupo que se trabaja, surgen nuevas preguntas y otras se desvanecen. Nosotros no somos necesarios para que las máquinas continúen. Cada una de las personas que se han cruzado con estos procedimientos puede hacerlos suyos. Las máquinas son de todos aquellos que quieran apropiarse de ellas, hacer uso y transformarlas en las direcciones que les sean necesarias. Están en proceso de investigación cada vez que alguien decide probar con la Traducción-Perversión, con la Enunciación-Materialización, con el Catálogo o con el Juego de Im-personificación.

Intuimos que eso va a hacer parte del dibujo de lo que son las Máquinas de Colaboración, un lugar de movilidad que contiene una potencia para trabajar en dirección a la pregunta: ¿Cómo vivir juntos? Que contiene a su vez otras preguntas: ¿Cómo pensar juntos? ¿Cómo crear juntos? ¿Cómo bailar juntos?

Las MC no son un intento de llegar a una respuesta final, a una metodología cerrada, a la creación de un sistema que funcione por sí mismo. Pretenden sí, activar un espacio de pensamiento colectivo a partir del disenso, con herramientas que nos ayuden a entender otros modos de comunicarnos y funcionar en grupo.

REFERENCIAS

COLETIVO QUALQUER. **Máquinas de Colaboración**. Archivo Particular. Buenos Aires: 2016.

CVEJIC, Bojana. Aprender haciendo y hacer aprendiendo cómo aprender. In: **Lecturas sobre danza y coreografía**. Madrid: ARTEA Editorial, 2013.

ROYO, Victoria Pérez. **Estéticas de la apropiación y la traducción**: experiencias de investigación artística en artes escénicas. In: Revista Efímera, n.4, v.5, p. 6-11, 2013.

ZABALETA, Idoia. Lo que hicimos en el laboratorio. In: **Dardarismoa** - práctica coreográfica y pensamiento, n.1, p.13-23, 2017.

DO PENSAMENTO SENTADO AO MOVIMENTO CRISTAL: A CRIAÇÃO COREOGRÁFICA COMO REPADRONIZAÇÃO DE DEFICIÊNCIAS NORMATIVAS

Ciane Fernandes¹

Resumo: Deficiência tem sido frequentemente associada à incapacidade de andar ou de realizar atividades diárias sem ajuda, em oposição à maioria das pessoas, que podem se mover livremente e são consideradas produtivas socialmente. No entanto, nas últimas décadas, muitos estudos vêm indicando a exposição exacerbada da população à posição sentada, transformando-a em uma comodidade deformante. De fato, para sermos produtivos em nossas sociedades, nos movemos cada vez menos, passando a maior parte de nosso tempo sentados. Esta posição disciplinar é alternada por modos compulsivos de movimento, que constroem corpos inflados para o consumo social. Escolas e universidades ainda são uma forma de perpetuar esta cisão, ensinando-nos como pensar sem a participação corporal. Este contexto tem sido particularmente relevante para mim após uma cirurgia de hérnia inguinal em 2006, a qual lesionou um nervo de modo permanente, dificultando muito ficar na posição sentada, bem como o acesso à maioria dos ambientes, dentro e fora da universidade. Isto me inspirou a explorar minha deficiência em sessões de movimento criativo, as quais me levaram à construção de diversas coreografias apresentadas no Brasil e no exterior. Estes processos coreográficos fundados na diferença e na diversidade tem se perpetuado em ambientes diversos, desde palcos a salas de aula e a paisagens naturais, tanto quanto em conferências e publicações, borrando fronteiras entre normalidade e anormalidade, padrões sociais e conforto pessoal. Deste modo, a pesquisa através da prática da dança instala um ambiente de desafio, re-adaptação e transformação pessoal e coletiva, exatamente como nos processos de crescimento da vida.

Palavras-chave: Movimento Autêntico. Análise Laban/Bartenieff de Movimento. Padrões Cristal. Deficiência. Repadronização.

¹ Professora titular da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia e uma das fundadoras do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas desta universidade, mestre e Ph.D. em Artes & Humanidades para Intérpretes das Artes Cênicas pela New York University (1995), Analista de Movimento pelo Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies (New York - 1994), de onde é pesquisadora associada. É fundadora, diretora e performer do Coletivo A-FETO de Dança-Teatro da UFBA desde sua fundação, em 1997.

FROM SEATED THINKING TO CRYSTAL MOVEMENT: CHOREOGRAPHIC COMPOSITION AS REPATTERNING OF NORMATIVE DISABILITIES

Ciane Fernandes

Abstract: Disability is often associated to the incapacity to walk or to perform daily activities, as opposed a fully productive and freely moveable majority. Nonetheless, in the last decades, many studies have indicated the overexposure of the population to the sitting position, making it a rather distorting commodity. In fact, to be productive in our societies, we move less and less, spending most of our time sitting. That disciplinary position is alternated by compulsive modes of movement which build artificially inflated bodies for social consume. Schools and universities are still a form of perpetuating such split, teaching us how to think without our body's participation. This context has been particularly relevant to me after I had a surgery made on my right inguinal area in 2006, which injured a nerve in a permanent way, and made very difficult to stay in the sitting position, and to access most regular environments inside or outside academia. This has inspired me to explore my disability in creative movement sessions, which lead to the construction of several choreographies presented in Brazil and abroad. These choreographic processes founded by difference and diversity have perpetuated themselves in different environments, from stage to classrooms to natural landscapes, as well as conferences and publications, blurring the borders between normality and abnormality, social patterns and personal comfort. Therefore, research in dance practice installs an environment of personal and collective challenge, re-adaptation and transformation, just as in life's growing processes.

Keywords: Authentic Movement. Laban/Bartenieff Movement Analysis. Crystal Patterns. Disability. Repatterning.

“Uma pedra intransponível para o pessimista é uma pedra de apoio para o otimista”.
(Eleanor Roosevelt)

Início este texto apoiada em um balanço ergométrico de assento inclinado, que faz com o que o peso do meu corpo esteja em grande parte sobre meus joelhos, além de respeitar a curvatura natural da minha coluna lombar. Nas cadeiras normais, flexionamos a articulação coxofemoral e invertemos a curvatura da lombar, de modo drástico, o que é, a longo prazo, muito prejudicial ao corpo como um todo. Desde 2006, quando um erro médico lesionou meu nervo coxofemoral direito, em uma cirurgia de hérnia inguinal, tenho tido sérias dificuldades em ficar sentada. Este é o mote das reflexões que traço a seguir, e que incluem também algumas obras coreográficas.

A princípio, a impossibilidade de ficar na posição sentada não parece ser um grande problema, pois nos preocupamos mais com a questão da mobilidade. Em geral, as pessoas associam deficiência àquelas que não podem se locomover com autonomia, ou que têm sérias dificuldades para fazê-lo. No entanto, com o tempo, fui me dando conta de que esta mesma sociedade que enfatiza a produtividade através do excesso de deslocamento e agitação, de fato, é altamente sedentária e estagnada corporalmente. As inúmeras ênfases em exercícios aeróbicos e em corpos musculosos apenas demonstram a fragmentação entre movimento e pensamento. O trabalho de corpo é feito em ambientes especializados para isso, concentrados em pequenas frações do dia, e dissociado de atividades cognitivas e sensoriais, que integrem função e expressão, ação e criatividade.

Onde quer que estejamos, ou estamos sentados ou estamos correndo para sentar em algum lugar. Ao chegar num ambiente público qualquer, a primeira frase, geralmente, é “Fique à vontade! Pode se sentar!” Esta cortesia é seguida de modo muito disciplinado, por corpos dóceis e adestrados, com naturalidade e gratidão. Mas se alguém tentar não aceitar esse “convite”, mesmo que de modo muito cordial, pouco a pouco se tornará um empecilho ao andamento regular das coisas e será exposto a um desconforto crescente, não por estar de pé, mas pela repressão do ambiente. Pela minha experiência de vários

anos nesta situação, em ambientes os mais diversos, fui convidada a sentar-me repetidas vezes. Ficava claro que aquele convite, de fato, era uma ordem normativa que significava “Sente-se para sair do meu caminho e ficar sob o meu controle”.

Minha postura ereta provocava olhares estranhos e comecei a perceber que atrapalhava o trânsito ordenado dos corpos em cada local. Existe uma ordem espacial muito clara, previamente estabelecida, que define e limita a posição e o deslocamento dos corpos, especialmente em locais mais especializados, como clínicas, bancos, restaurantes, ginásios, aviões etc. Apesar de parecer o contrário, de fato, o dominado deve permanecer sentado, enquanto o dominador tem a liberdade de caminhar e atravessar os espaços, garantindo o funcionamento adequado da instituição, conforme as regras. As várias viagens à longa distância de avião que fiz nos últimos anos foram verdadeiras performances em pé, em diferentes locais da aeronave, muitas vezes fugindo dos comissários de bordo, em áreas pouco visíveis, onde passava horas simultaneamente lendo e/ou escrevendo e me alongando.

Passamos grande parte do tempo sentados, em nosso dia a dia e ao longo de nossas vidas, em sistemas escolares defasados, que insistem em silenciar o corpo para propulsionar o pensamento abstrato, quantitativo e produtivo. Não se trata de uma opção casual. A posição sentada cria linhas de corte no corpo que exercem uma ação devastadora muito particular. Na posição sentada, separamos parte de cima e parte de baixo do corpo, desativamos a musculatura profunda da pélvis e seu engajamento com a parte posterior dos membros inferiores, desde o cóccix. Esta região é justamente a que tem função vital nos quadrúpedes, para garantir o enraizamento, o deslocamento integrado com o corpo todo, e a sobrevivência, permitindo a defesa, a caça e a fuga. Assim, sentar desconecta enraizamento e voo – duas funções evolutivas que integramos no movimento contralateral espiralado, que conecta superior e inferior, sensação e pensamento, corpo e mente.

Segundo A. C. Mandal (1985), estamos criando uma espécie voluntariamente deficiente, a que ele denomina de *Homo sedens*. A mudança radical de comportamento humano, deixando de ser uma pessoa predominantemente ativa (um caçador, pescador ou agricultor, por exemplo), para levar uma vida majoritariamente sedentária diante de telas de computador, mesas e máquinas, vem, a longo prazo, deformando nossa coluna lombar

e criando uma sociedade de lombalgias, hérnias de disco e fragmentação, entre a parte superior e inferior do corpo, aumentando ainda mais o sedentarismo e suas sequelas, num círculo vicioso.

Este processo dicotômico é incentivado e reforçado pelo ambiente escolar, supostamente educacional e estimulante. O cirurgião ortopédico Hanns Schoberth (apud HAAKSMA, 2014) examinou 1.035 crianças em posição sentada em escolas e descobriu que nenhuma delas mantinha a curvatura lombar. Apesar de vários artifícios serem usados como alternativa para esta posição traumática e deformante – a exemplo de cadeiras ergonômicas, que elevam a parte posterior do assento e/ou reclinam a parte anterior, diminuindo a retificação da coluna – a longo prazo, o excesso de conteúdos e a ênfase na aprendizagem cognitiva, sem a participação do corpo, acaba por provocar o adestramento e a estagnação física, em prol da aceleração de ideias e pensamentos.

Podemos identificar, na posição sentada, o modo de coerção tecnicamente preciso e aparentemente indolor – já que nos ilude de um falso conforto e mordomia – que garante não apenas o controle que separa corpo e mente, mas que justamente negligencia e erradica a força do corpo como fonte criadora de sabedorias potentes. Diferentemente da pausa dinâmica, que prepara e gera a ebulição de um movimento imprevisível por vir, a posição sentada garante a dissociação das sensações e sua não participação nas decisões a serem tomadas pela pessoa. Enquanto a pausa dinâmica estimula pulsões múltiplas e imprevisíveis, a posição sentada nos acopla a objetos de quatro pernas, retirando de nosso corpo a inteireza de pensar a partir de todas as nossas células, nos mais variados tecidos e sistemas, consistências, ritmos e relações.

Portanto, esta posição não nos estabiliza, como o que acontece ao pararmos em posições de alerta com todo o corpo, mesmo que em outras posições, deitados ou equilibrados em diferentes pontos de apoio no chão, por exemplo. Estas outras posições têm linhas de contratensão que guardam em si a dinamicidade do corpo em movimento, mesmo que aparentemente parado. Já a posição sentada exerce outro tipo de efeito porque não implica na relação complementar entre estabilidade e mobilidade presente na natureza,

e própria ao movimento orgânico, desde micro-organismos a universos. Ao invés disso, esta posição fragmenta, desconecta e congela. Ainda mais se esta posição deixa de ser um descanso ocasional para tornar-se a posição majoritária de nossas vidas.

Segundo Vilém Flusser (apud BAITELLO JR, 2012, p. 27), o ser humano sobreviveu, ao longo de sua evolução, a três grandes catástrofes: 1) a hominização ou processo de descer das árvores e tornar-se bípede e ereto, em seguida conhecendo e aprendendo através do deslocamento nômade; 2) a civilização ou processo de fixar-se em aldeias para a domesticação de animais e o cultivo de vegetais, numa associação entre acúmulo de bens e assentamento (compreendido por Baitello também no sentido de *estar sentado* e sedentário); 3) a *virtualização* do espaço e a paralisação do corpo em prol de um crescente fluxo de informações (em detrimento dos fluxos somáticos). Como nos esclarece Baitello:

[E]stamos vivendo o advento da terceira grande catástrofe, ainda sem nome, na qual a proteção e o aconchego das habitações deixaram de existir, pois nossas casas estão perfuradas por todos os lados, tornaram-se permeáveis aos 'furacões da mídia'. Assim, nossas moradias se tornaram inabitáveis [...] e por isso inabitáveis [...]. Convidam-nos a estar lá onde não estamos, em cenários, paisagens e ambientes distantes e virtuais. O lugar onde estamos de fato – sempre sentados – é o lugar inóspito, que não se deixa habitar porque está invadido pela ventania das imagens visuais e sonoras da mídia. [...] [A] nova 'mobilidade' ou o novo 'nomadismo' são uma reunião paradoxal de imobilidade com fluidez. As imagens fluem celeremente e nós surfamos virtualmente nelas enquanto o corpo, em torpor, está sentado em alguma cadeira, sem alma ambos, corpo e cadeira. (BAITELLO JR, 2012, p. 27-28)

Neste contexto, estar sentado associa-se à perpetuação de modos de pensar propositalmente desenvolvidos para separar corpo e mente, em detrimento da conexão com inteligências celulares diversificadas, realmente inovadoras e transformadoras. Por outro lado, estes modos de sabedorias somáticas (HARTLEY, 1995) podem ser estimulados através de possibilidades sensíveis de escuta e relação, em ambientes criativos que contemplem o ser humano como um todo, recuperando e reativando diferentes graus de evolução neuromuscular, respeitando-se as diferenças e desafios de cada corporeidade.

Muitas vêm sendo as preocupações e ações no sentido de dinamizar o ensino e a aprendizagem em formas mais ativas e participativas, estimulando modos de pensar mais completos e integrados. Algumas estratégias têm sido usadas neste sentido, reorganizando o espaço pedagógico, além de simplesmente incentivar o desenvolvimento tecnológico sem um acompanhamento das consequências corporais do excesso de utilização midiática. Por

exemplo, a sala de aula tradicional, que separa professor à frente e alunos em filas diante dele, vem sendo substituída pela sala de aula invertida, onde alunos realizam atividades em grupos e são supervisionados e atendidos pelo professor que circula de grupo em grupo. Esta reespecialização descentraliza o conhecimento da figura do professor, diminui a passividade do alunato, bem como substitui a ênfase na individualidade e na competitividade em prol da interação e da relação como modos de aprender. Esta prática também é muitas vezes acompanhada por mudanças de níveis no espaço, com a utilização de colchonetes no chão ou sofás, passeios fora da escola, com caminhadas e visitas a diferentes locais, e até mesmo a construção de espaços totalmente diferenciados, projetados para promover a aprendizagem, em interação com o espaço multidimensional.

No entanto, estes novos modos ainda não partem da corporeidade e suas pulsões, como caminhos para aprender e multiplicar conhecimento. Eles incluem a corporeidade no processo de ensino e aprendizagem, mas não a têm como fonte de criação e assimilação de conhecimento, como modo de organização de todo o processo. Mesmo que incentivem novos modos de aprendizagem, mais centrados nos alunos, suas peculiaridades e processos, em novos espaços e relações, o conhecimento continua a ser uma bagagem cognitiva não desenvolvida no e pelo corpo em movimento criativo. Este ainda é uma disciplina curricular isolada, confinada à pouca carga horária das artes e da educação física. Ainda não reconhecemos nem aplicamos a constatação científica de que todo aprendizado ocorre através do movimento e suas facetas criativas de operação, relação e mudança. Como salientou Irmgard Bartenieff, “Movimento, não mais ponderação, é o que traz novo conhecimento” (apud HACKNEY, 1998, p. 3).

As artes – em especial as cênicas e performativas –, não podem, portanto, ser apenas mais um conteúdo a ser ensinado, pois são o modo próprio de aprendizagem mais integral de todo e qualquer conteúdo. O movimento corporal é o principal modo operante de toda aprendizagem, nos mais diversos contextos e momentos da vida. Neste aspecto, é especialmente importante considerar modos de arte fronteiriços, como a performance, a dança-teatro, a intervenção urbana, as imersões etc. Isto porque estes modos justamente borram a fronteira entre arte e vida, e baseiam-se em estados de presença em relação com o meio, em processos inerentemente dinâmicos. Estes modos de criar em processo

constante assemelham-se ao próprio aprendizado que realizamos ao longo de nossas vidas, pois ambos são fundamentados no movimento corporal como pulsão necessária a qualquer ação no *espaçotempo*, mesmo que em pausa dinâmica.

Nesta perspectiva em movimento, a performatividade vai além ou talvez resida antes de “fazer coisas com palavras” (AUSTIN, 1990). Como disse Pina Bausch, “Eu penso que se deve aprender alguma outra coisa primeiro e talvez então se possa dançar de novo” (apud ERLER, 1994, p. 13). Considero performatividade como mover com e ser movido por seres, coisas e palavras, criando conhecimento na e a partir da conexão com nossas pulsões celulares e seguindo-as no processo deste descobrimento mútuo entre ser e meio. Este aprendizado de corpo inteiro sustenta nosso estar no mundo e contribuir com ele. Cada impulso de expansão celular de um feto e as regras desse jogo de sobrevivência até o nascimento; cada aprendizado de uma criança para transferir seu peso até conseguir se deslocar pelo chão e mudar de níveis até caminhar; cada gaguejar, cada tropeção, cada queda, cada olhar ritmicamente integrado, com adequações de postura e tonalidade de voz, cada configuração de complexas conexões, integrando ação, emoção e pensamento, na vida adulta, são inerentemente performativas.

Reviver estes estados, descobertas e conexões performativas em configurações renovadas no *espaçotempo*, dentro de um contexto artístico, é reverter o sedentarismo produtivo mascarado de “nova mobilidade”; é redimensionar nosso modo de lidar com o excesso de informações, a partir da via visceral que cria sentidos, em ângulos afetivos multidimensionais no próprio corpo, não apenas nos prédios ou na mobília ou no material didático que o circunda. É nesta dinamicidade milenar que reside nossa estabilidade contemporânea, em contrapartida à instabilidade de relações e à ênfase na quantidade de informações. Diferentemente do constante fluxo de informações que nos afasta da senso-percepção, o fluxo das pulsões, muitas vezes em movimentos desacelerados, gera ondas rítmicas em ebulição, tremores, memórias celulares que corporificam a experiência num todo dinâmico de sensação-sentimento-pensamento-intuição.

Assim, percebemos que o prioritário não é o conteúdo veloz e fugaz que desliza diante de nós, ao qual nos dobramos em posição sentada e inerte. Trazendo o foco para dentro de nós, percebendo o fluxo dos impulsos em movimento, seguimos seus percursos

relacionais multidimensionais e manipulamos toda e qualquer informação a partir de vínculos afetivos dinâmicos. Deixamos de ser objetos passivos sem alma. O espaço dinâmico está já nas células vivas que pulsam em formas cristalinas transversais, diagonais e espirais, revertendo cadeiras e carteiras linearmente normativas e restritivas.

No entanto, a inovação pelo movimento também segue padrões. É no desenvolvimento em movimento que se configuram semelhanças e afinidades – genéticas, familiares, sociais, culturais etc. – bem como diferenças e peculiaridades. Cada um dos inúmeros processos de aprendizagem dinâmica ao longo da vida é único em sua combinação de fatores, e sua progressão ocorre de modo bem particular, entre estrutura e ruptura, padronização e inovação. Processos de aprendizagem em movimento seguem determinadas rotas preestabelecidas e, dentro delas, criam modificações que lhes escapam e transformam. Esta é a magia da performatividade inerente à própria vida: a de integrar semelhança e diferença, continuidade e ruptura, repetição e transformação.

Por isso, em educação somática, não se fala em despadronização e sim em repadronização, na revisitação de padrões inerentemente mutantes, denominados de padrões de crescimento ou padrões de mudança. A posição sentada e a deformidade de postura que dela advém constrói um padrão corporal cuja tendência é a estagnação, isto é, tornar-se mais e mais endurecido e modificar-se cada vez menos. Já um padrão de mudança tende a modificar-se mais e mais, redefinindo suas diretrizes e mantendo determinadas características ou princípios abertos. E é justamente nesta mutabilidade que reside sua força. Quanto mais resistente, mais este padrão irá se manter, mesmo passando por inúmeras transformações. De fato, quanto mais se transforma, mais se define como o que realmente é. O desafio reside em perceber quais as nuances que se mantêm, em meio às mudanças, inclusive para poder identificar estes padrões vitais que são extremamente pessoais, mas que também podem ser compartilhados e recriados num coletivo, multiplicando transformações.

No processo de aprendizagem contínua, o corpo acaba por selecionar modos de existência, portanto, performar padrões de mudança que fazem sucumbir os padrões estagnados. E o contrário também acontece. Ou seja, se permanecemos em padrões estagnados, a maior parte do tempo, os padrões de mudança não terão tanto *espaçotempo*

de desenvolvimento e a tendência é que diminuam cada vez mais. Por isso, é fundamental potencializar a autonomia celular através da percepção dos impulsos internos e seus desdobramentos, redimensionalizando os valores contemporâneos, centrando-os nas pulsões e seus fluxos no espaço multidimensional, o que transforma também nossas relações com os elementos naturais ou construídos, como as próprias cadeiras.

Lembro-me que quando Saulo Silveira realizava sua pesquisa de mestrado sobre dança inclusiva, no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (2007-2009), teve uma enorme resistência ao pedir aos dançarinos que deixassem de lado suas cadeiras de rodas e realizassem os exercícios propostos no chão. Isto porque muitos tinham medo de serem pisados ou se machucarem nas partes do corpo que não moviam (e, em muitos casos, também não sentiam), o que poderia ser muito traumático e de difícil recuperação. Este processo foi sendo amenizado aos poucos, através de um trabalho somático longo e cuidadoso (SILVEIRA, 2009), onde os dançarinos descobriram suas possibilidades muito além das cadeiras.

Esse ato corajoso foi também o que pudemos presenciar na performance (*Des*) *vitruviando* (2014), de Felipe Monteiro, na IV Mostra de Performance da Galeria Cañizares, onde o performer ousou expor no chão, sobre folhas de papel pardo, seu corpo imobilizado pela (d)eficiência sem a cadeira de rodas – objeto fundamental para seu deslocamento e vida cotidiana. Durante cerca de vinte minutos, o performer expôs sua fragilidade acrescentada de uma pausa forçada – sua própria condição de vida. Nesta tela-tapete espalhada pelo chão da galeria, Monteiro criou uma pintura autobiográfica com volumetria, uma obra inacabada de medidas talvez distantes do ideal harmônico de Vitruvius, mas bem próximas de cada um dos visitantes do local que, naquela noite, sentiram-se convocados a contornar-acariciar seu corpo com formas e cores variadas.

FIGURA 1 – FELIPE MONTEIRO E SUSANNE OHMANN EM *(DES)VITRUVIANDO*, IV MOSTRA DE PERFORMANCE DA GALERIA CAÑIZARES, SALVADOR, 2014.



Foto: Luis Carneiro Leão.

A fragilidade do performer é tão visível, confirmada e reafirmada por sua pausa, ao mesmo tempo tranquila e explosiva, pela falta de opção, que se torna sua força, sua irreverência. Esta riqueza de contrastes e desafios confirma a natureza viva de *(Des) vitruviando*. A obra reverte, assim, o pensamento sentado, criando possibilidades sensíveis e imprevisíveis de relação multidimensional a partir da corporeidade; reverte também a noção de marginalidade e impotência dos corpos diferenciados, o que multiplica ainda mais o efeito, a força e a relevância de sua performance, no contexto contemporâneo. Foi necessário um corpo diferenciado criativo – logo, eficiente – para transgredir normas que corpos normatizados seguem e multiplicam massivamente sem questionamento. Potencializado por sua autonomia criativa, Monteiro critica a deficiência do *Homo sedens* e expande o espaço comprimido dos corpos diferenciados na sociedade.

A princípio, corpos diferenciados têm ainda mais restrições ou limitações de movimento, o que aumenta a tendência a padrões de estagnação e a dificuldade de acessar padrões de mudança. Além disso, o contexto social de marginalização e estigma restringe ainda mais as possibilidades de expansão e desenvolvimento de padrões de mudança. Mas são justamente estes aspectos que tornam a corporeidade o principal enfoque para a performance, com e a partir de corpos diferenciados. É através do movimento corporal

que podemos acessar e transformar, de modo mais contundente e radical, esta condição tanto para nós mesmos quanto para a sociedade em geral, desestabilizando expectativas e abrindo novos horizontes, para além da posição sentada.

É curioso como sempre fui magra e longa, e muitas vezes me perguntavam se eu era professora de balé clássico e, mesmo hoje, muitos pensam que tenho esta formação. De fato, o erro médico que causou esta deficiência altamente eficiente – já que não perco tempo sentada deformando minha postura – veio somar-se a outra questão, também peculiar, que me acompanha há muito mais tempo. Nasci com duas costelas extras, uma de cada lado da cervical, mas a do lado direito é realmente grande e visível, entortando a clavícula, provocando a rotação todas as minhas costelas do peito e a retificação da cervical, além de desigular o nível entre os lados esquerdo e direito da pélvis e comprimir um nervo da cervical que irradia até os dedos da mão direita. Muitas vezes já acordei sem nenhum controle ou sensação do braço direito, e só consigo dormir com os dois braços bem abertos e esticados para a lateral alta de cada lado, devido à dor contínua. Mas isto tudo veio numa embalagem de corpo de bailarina, o que demonstra como as pessoas em geral têm ideias bem equivocadas a partir de nossas imagens corporais, além do fato de que são muito desinformadas com relação a leis básicas da constituição do corpo e do movimento humano, pois não deveria ser muito difícil perceber tamanha desigualdade entre os lados.

Desde o início de minha carreira como performer, venho coreografando a partir de sessões de Movimento Autêntico (PALLARO, 1999),² nas quais estas minhas peculiaridades vêm se manifestando dos modos mais inesperados possíveis. Elas têm me guiado e desenvolvido percursos cristalinos, replicando-se, multiplicando-se, misturando-se, empurrando meus pensamentos sentados em tangentes para fora das normatizações, rumo a hipérbolos e elipses do hiperespaço. Ao longo de 23 anos, venho percebendo como estas diferenças manifestadas fisicamente são indicações criativas para padrões de mudança em mim, nos colegas de processo e no público. E isto sempre aconteceu de modo tão natural em meus processos que nem me atentava para o fato de que sou um corpo diferenciado.

2 No *Authentic Movement* – método somático de dança-terapia criado por Mary Whitehouse, aluna de Mary Wigman – seguimos o impulso interno de olhos fechados, tendo uma testemunha a nos proteger, em seguida invertendo os papéis de realizador e testemunha.

As criações têm sido parte do processo como um todo, sem buscar especificamente trabalhar esta ou aquela (d)eficiência. O critério principal tem sido o da necessidade, ou seja, durante a sessão de Movimento Autêntico, preciso mover-me desta ou daquela forma, seguindo as pulsões que me guiam ao longo de todo o processo. Como disse Pina Bausch, “As danças não foram criadas a partir da alegria, mas a partir de uma necessidade” (apud ERLER, 1994, p. 13). Cria-se, assim, uma estética baseada na necessidade de expansão de padrões de mudança, a que venho chamando de padrões cristal, inspirada na Corêutica de Rudolf Laban (1974) e suas formas cristalinas (poliedros regulares) em percursos multidimensionais infinitos.

Curiosamente, tenho percebido que os movimentos criados não se adequam a nenhuma categoria de modo preciso, como dança, dança-teatro ou arte da performance, mas transitam entre elas, ou antes delas. Coerente com uma pré-forma, um a-feto em processo, ainda não e nunca totalmente acabado e completo, essas forças pulsionais em movimento insistem ainda hoje e cada vez mais em se desviarem de assentamentos e permanecem nômades em suas próprias raízes, como um retorno àquelas quedas e tropeços da infância, aprendendo na experiência vivida:

[N]ão é o retorno de uma forma, de uma impressão, de um dos eidos de beleza e de bem que nos vem do além, dum verdadeiro supremo. É algo que nos vem das necessidades de estrutura, de algo humilde, nascido no nível dos mais baixos encontros e de toda a turba falante que nos precede, da estrutura do significante, das línguas faladas de modo balbuciante, tropeçante [...]. (LACAN, 1979, p. 50)

E entre todos os padrões cristal destes 23 anos, escolho mapear aqui os meus tropeços, cambaleante, errante, com as pernas trançadas, atadas, espalhadas, compridas, dobradas, tremendo, viradas, sambando deitada, mas nunca, nunca mais sentada. São inúmeros os momentos em que as sessões têm se concentrado nas pernas, com a participação do corpo todo, e gerando estados somáticos diversos. Selecionei alguns momentos mais relevantes e os organizei em três tipos, agrupados conforme características principais de movimento. Utilizei a Análise Laban/Bartenieff de Movimento (*Laban/Bartenieff Movement Analysis* ou LMA), para identificar estas nuances e agrupá-las por semelhanças,

traçando como os padrões se desenvolvem ao longo dos anos (FERNANDES, 2006). São eles: 1) desconfortos e assimetrias; 2) tremedeiras, chutes e deslocamentos; 3) expansões e suspensões.

Esta ordem foi propositalmente organizada como numa sessão de Movimento Autêntico, onde desconfortos e desencaixes levavam da mobilização extrema até a expansão e a leveza, para finalmente promover o enraizamento – função primordial dos membros inferiores que, em meu caso, tem sido afetada tanto pela cirurgia mencionada quanto pelo excesso de atividade mental, ao longo de minha vida escolar. Como será visto nas datas das imagens, em cada item, esta ordem não é cronológica. Muitas vezes, inclusive um movimento do primeiro tipo acontece depois que um do segundo ou terceiro tipo. De fato, as datas em que os movimentos de cada tipo aparecem variam muito e são intercaladas, comprovando a natureza espiralada do desenvolvimento cristal, no processo de transformar o fluxo e integrar todos os níveis da pessoa com/no meio.

1. DESCONFORTOS E ASSIMETRIAS

Estes movimentos podem ser vistos desde *Sem Perda de Memória* (1994), *CorPoesis Prematurus* (1999) e *GEBO π (Paisagens Internas)* (2011) até ecoperformances, em Lençóis/BA (2010-2013), entre outras. Eles consistem em pausas dinâmicas, geralmente com fluxo controlado, ou movimentos abruptos com tempo acelerado, muitas vezes em posições visivelmente assimétricas, não apenas expondo as diferenças entre os meus dois lados, mas também acessando tensões localizadas, através de contorções, gradualmente recuperando de posições e posturas estagnadas. É interessante observar que, para lidar com essas tensões, preciso adentrar em suas pulsões, deixar que cada célula dos diversos tecidos se manifeste, em seus desajustes e desencaixes, e use todo o tempo necessário para isto. Trata-se de um tempo bem diferente do produtivo cotidiano, apesar de incluir acentos de ritmo surpreendentes, advindos de impulsos como convulsões.

Aceitar e deixar manifestar sem censura já é um grande alívio transformador das tensões, mesmo que esta não seja a intenção inicial. Alguns destes movimentos são selecionados para compor coreografias, portanto, sempre retornam, em sua forma inicial, mas as sensações geradas a cada (re)performance são diferentes, como se, a cada vez,

eu acessasse aquele padrão de modo mais denso, vivenciando e transformando o fluxo de modo mais completo. Além disso, mesmo que não tenham sido selecionados para compor coreografias, estes movimentos retornam, em improvisações, ainda que sempre com leves modificações.

FIGURA 2 – A AUTORA EM *SEM PERDA DE MEMÓRIA* (1994).



Foto: Susana Dobal©.

FIGURA 3 – A AUTORA EM *CORPOESIS PREMATURUS* (1999).

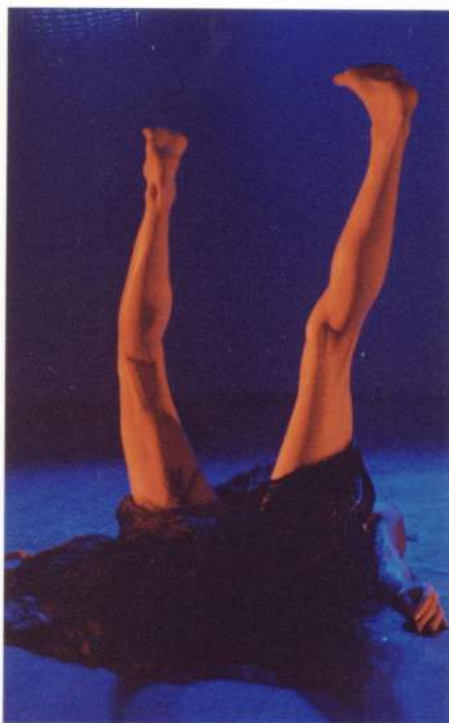


Foto: Euler Paixão.

FIGURAS 4 E 5 – A AUTORA EM *EU SOU CASA*. LENÇÓIS/BA, 2012.



Fotos: Márcio Ramos.

2. TREMEDEIRAS, CHUTES E DESLOCAMENTOS

Estes movimentos podem ser vistos desde *Corpo Estranho* (2001), *Prashka* (2002) e *GEBO (Runa da Parceria)* (2010) até ecoperformances, em Lençóis/BA (2010-2013), entre outras. Eles consistem em flutuações de fluxo, em grande intensidade, às vezes com o peso apoiado nos ísquios e calcanhares, às vezes deitada ou sentada em diagonal no chão. Eles surgem de surpresa, às vezes após longos períodos de pausa dinâmica, e se desenvolvem de modo quase incontrolável, evoluindo de tremores e chutes a propulsões que provocam o deslocamento da pélvis e de todo o corpo, que se arrasta pelo chão em combinações de peso, fluxo e tempo – peso e fluxo, peso e tempo, fluxo e peso, e peso-fluxo-tempo – em percursos imprevisíveis.

Esta ausência de foco (nem direto nem indireto) no movimento das pernas permite grande extravasamento da tensão, pois minha tendência ao ter foco é controlar o fluxo. Sem nenhum foco específico – único ou múltiplo – o movimento tende a ser mais livre, o que enfatiza o peso e reativa minha sensação nas pernas; volto a habitá-las, elas são reintegradas ao todo do corpo e da minha imagem corporal. A variação de fluxo, entre livre e controlado, realiza a transição gradual, expandindo cada vez mais além da ênfase controlada. Já a variação entre tempo acelerado e desacelerado auxilia na reativação dos fluxos. Assim, ocorre toda uma revitalização das pernas coordenada e guiada por suas próprias pulsões celulares.

FIGURA 6 – A AUTORA EM *PRASHKA* (2002).



Foto: Arthur Ikishima.

FIGURA 7 – A AUTORA EM *EU SOU CASA*. LENÇÓIS/BA, 2012.



Foto: Márcio Ramos.

3. EXPANSÕES E SUSPENSÕES

Estes movimentos podem ser vistos desde *CorPoesis Prematurus* (1999) e *GEBO (Runa da Parceria)* (2010) até ecoperformances, em Lençóis/BA (2010-2013), e performances mais recentes nos mais variados contextos. De fato, estes movimentos vêm aumentando sobremaneira nos últimos anos, talvez por uma necessidade crescente de me recuperar do cansaço de ficar muitas horas em pé, já que não fico sentada e continuo ativa como professora, participando de bancas, comissões, seminários etc.

Em improvisações ou performances variadas, quando menos espero, estou expandindo uma perna para cada lado, ganhando espaço irrestrito, muitas vezes com as pernas para o alto, com tempo desacelerado ou suspenso, em pausa dinâmica, peso leve e fluxo livre, ou flutuando no ar (leve, indireto e desacelerado). A sensação é a de que minhas células são nuvens de algodão sem peso algum.

FIGURA 8 – A AUTORA (AO CHÃO COM AS PERNAS ESTICADAS PARA OS LADOS), VIVIAN BARBOSA, ALBA VIEIRA, NEILA BALDI, SUSANNE OHMANN, CARLOS ALBERTO FERREIRA E FERNANDA BONILLA DO COLETIVO A-FETO, EM *SUBMERSOS*, VI MOSTRA DE PERFORMANCE DA GALERIA CAÑIZARES, SALVADOR, 2016.



Fonte: Câmera automática.

FIGURA 9 – A AUTORA EM ECOPERFORMANCE, EM LENÇÓIS/BA, 2013.



Fonte: Câmera automática.

FIGURA 10 – A AUTORA EM IMERSÃO SOMÁTICO-PERFORMATIVA, MINISTRADA NO SEMINÁRIO DAS ARTES E SEUS TERRITÓRIOS SENSÍVEIS, FORTALEZA/CE, 06 DE DEZEMBRO DE 2014.



Fonte: Imagem da autora em movimento.

O processo criativo de *CorPoesis Prematurus* durou cerca de um ano, em companhia dos amigos Ricardo Fagundes, Iêda Dias e João Lima. Após as sessões de Movimento Autêntico, fomos, pouco a pouco, selecionando movimentos, compartilhando e compondo a obra, que durava 50 minutos. Após alguns meses da estreia, fiquei muito surpresa quando, ao visitar minha mãe em São Paulo, encontrei uma foto de quando eu tinha apenas alguns poucos meses de idade e meu pai me flagrou fazendo um movimento muito semelhante a um dos improvisados e selecionados para compor *CorPoesis*. A posição dos calcanhares é curiosamente idêntica, com a perna direita encurtada com relação à esquerda. A memória celular permanece viva ao longo dos anos, mesmo que eu não estivesse consciente deste movimento, nem buscasse intencionalmente repeti-lo. É nesse sentido que o Movimento Autêntico reconstrói nossa história celular, no *espaçotempo* performativo, entre arte e vida, sempre atual.

FIGURA 11 – JOÃO LIMA E A AUTORA EM *CORPOESIS PREMATURUS* (1999).
Foto: Marcos MC.



FIGURA 12 – A AUTORA COM TRÊS MESES DE IDADE.

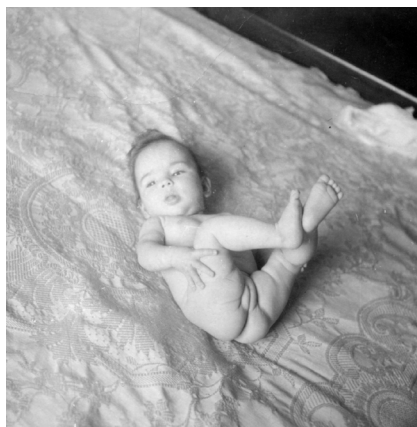


Foto: Carlos Fernandes. Descobri esta foto apenas após realizar e selecionar o mesmo movimento para a coreografia *CorPoesis Prematurus*.

É interessante perceber como alguns dos movimentos apresentados acima podem parecer semelhantes, como os das figuras 3 e 9, porém, estão agrupados em grupos diferentes. Isto acontece porque, como já foi salientado, muitas vezes a aparência engana, e mesmo tendo uma forma semelhante, dois movimentos podem ser totalmente diferentes e até mesmo antagônicos. Neste sentido, a identificação das características-chave de cada movimento, para perceber seu desenvolvimento mutante e as variações ao longo dos anos, segue uma lógica interna, daí somática. Isto é, o realizador do movimento percebe cada movimento e traça suas semelhanças através de sua perspectiva vivencial, inclusive porque a primeira vez que realizou cada movimento o fez de olhos fechados. No caso dos movimentos das figuras 3 e 9, por exemplo, apesar da ação em si parecer ser semelhante, a qualidade expressiva é totalmente distinta, com fluxo controlado no movimento da figura 3 e com fluxo livre no da figura 9. O nível de tensão é radicalmente distinto, nos dois movimentos. Enquanto o primeiro contrai e segura, o segundo relaxa e expande.

Por outro lado, se minha escolha como performer-pesquisadora for a de focar a relação entre as pernas, poderíamos associar e comparar os movimentos das figuras 3, 9, 11 e 12. Em termos de progressão no tempo, teríamos:

- Figura 12 (1965) – perna direita semiflexionada (encurtada) sobre a esquerda, fluxo livre, peso leve.
- Figura 11 (1999) – perna direita semiflexionada (encurtada) sobre a esquerda, fluxo controlado, peso leve diminuído.
- Figura 3 (1999) – perna direita semiflexionada (encurtada) separada da esquerda, fluxo muito controlado.
- Figura 9 (2013) – perna direita alongada separada da esquerda que relaxa seu peso na pedra, fluxo livre em ambas as pernas, peso leve acentuado na perna direita.

A partir deste recorte comparativo, verificamos que, ao longo dos anos, houve uma transformação no padrão de encurtar a perna direita em relação de dependência com a esquerda, transformando um padrão recorrente em uma variação criativa. Curiosamente, esta nova variação (Figura 9) recuperou o fluxo livre e o peso leve do início (Figura 12), porém equilibrou as duas pernas, criando uma maior harmonia entre os lados e diminuindo a tensão desnecessária na perna direita.

Mas este não é um processo linear de desenvolvimento. Pelo contrário, mudanças vão e vem, em ondas espiraladas como o DNA, sempre gerando novas combinações. Isto é o que verificamos se compararmos as figuras 12, 11, 3 e 9 acima, a ainda outro movimento recorrente em várias performances, nos últimos anos, que se assemelha a uma cauda de sereia (Figura 13).

FIGURA 13 – A AUTORA EM *EU SOU CASA*. LENÇÓIS/BA, 2012.



Foto: Márcio Ramos.

Neste movimento, vemos o retorno modificado do padrão presente no movimento das figuras 12 e 11 – unir os calcanhares, tendo a perna esquerda como suporte dominante. Diferente das figuras 12 e 11, o movimento da figura 13 cruza os pés, entrelaçando-os. Mais importante do que esta diferença formal é uma questão postural e também de organização do corpo como um todo. No caso da figura 13, as pernas não flexionam para a frente, dobrando a lombar, como acontece quando estamos sentados, mas, ao invés disso, flexionam-se enquanto as duas articulações coxofemorais estendem-se para trás, numa postura convexa e contralateral, mais complexa que a organização homóloga (que divide parte superior e inferior do corpo) das figuras 3, 11 e 12. Ou seja, houve uma progressão significativa, em termos do corpo como um todo no/com o espaço multidimensional. Isto nos leva a concluir que os padrões cristal são modos de sabedoria sensível que se modificam rumo à Integração Corporal Total (HACKNEY, 1998).

Neste sentido, poderíamos substituir a frase disciplinada e disciplinante – “Fique à vontade! Pode se sentar!” – por um convite bem mais sincero, atraente e necessário, a saber: “Fique à vontade! Pode se sentir!” A partir desta premissa, bem mais ética, podemos também perceber como a máxima de Descartes “penso, logo existo” deve ser

criticamente revisitada e atualizada para versões somáticas e performativas, tais como: Sinto-me, logo existo; Movo-me, logo aprendo com/no ambiente; Performo, logo pesquiso. Estas modificações cristalinas são necessárias para que possamos redimensionar o fazer artístico dentro das escolas, inclusive universidades, transformando pensamentos sentados em sabedorias somáticas multidimensionais realmente diferenciadas.

REFERÊNCIAS

AUSTIN, John Langshaw. **Quando dizer é fazer**. Palavras e ação. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.

BAITELLO JR, Norval. **O pensamento sentado**: sobre glúteos, cadeiras e imagens. São Leopoldo: UNISINOS, 2012.

ERLER, Detlef. **Pina Bausch**. Kilchberg: Stemmler, 1994.

FERNANDES, Ciane. **O corpo em movimento**: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes *cênicas*. São Paulo: Annablume, 2006.

HAAKSMA, Ernst. **Homo sedens** – The seated man and back complaints. Disponível em: <<file:///C:/Users/user/Downloads/Homo%20Sedens%20-%20scientific%20background.pdf>>. Acesso em: 19 fev. 2014.

HACKNEY, Peggy. **Making connections**. Total body integration through Bartenieff fundamentals. Amsterdam: Gordon and Breach Publishers, 1998.1

HARTLEY, Linda. **Wisdom of the body moving**. Berkeley: North Atlantic Books, 1995.

LABAN, Rudolf. **The language of movement**: a guidebook to Choreutics. Boston: Plays, 1974.

LACAN, Jacques. **O seminário Livro 11** – Os quatro conceitos fundamentais da psicanálise. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

MANDAL, A. C. **The seated man**: Homo sedens. Copenhagen: Dafnia, 1985.

PALLARO, Patrizia. (Org.). **Authentic movement**: essays by Mary Starks Whitehouse, Janet Adler and Joan Chodorow. v. I. Londres: Jessica Kingsley Publishers, 1999.

SILVEIRA, Saulo. **Técnica e(m) criação**: uma proposta corporal para artistas cênicos com (d)eficiência física através dos princípios e fundamentos corporais Bartenieff. 2009. 221 pg. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2009.

O QUE SOU NÃO FUI SOZINHO

João Fiadeiro¹

A Composição em Tempo Real (CTR) é um *objecto* que há muito saiu das minhas mãos. Essa autonomia foi conquistada pela sua característica *open-source*, consequência da forma como foi sendo apropriada por inúmeros artistas, investigadores e pensadores um pouco por todo o mundo, que a estudam, aplicam e partilham tanto em estruturas ligadas ao ensino artístico e à criação, como em estruturas associadas à investigação científica. O livro “Anatomia de uma Decisão: Composição em Tempo Real”, publicado em 2017², foi por isso uma oportunidade única para atualizar o meu trabalho e devolvê-lo à comunidade que participou na construção desta ferramenta e a quem tanto devo. Não para se posicionar enquanto *versão original*, mas como mais uma entre as muitas versões que existem (tantas quantos os seus utilizadores).

154

1 JOÃO FIADEIRO pertence à geração de coreógrafos que emergiu no final da década de oitenta e deu origem à Nova Dança Portuguesa. Em 1990 fundou a RE.AL, estrutura que se ocupa da criação e difusão dos seus espetáculos ao mesmo tempo que acolhe, acompanha e programa artistas emergentes e transdisciplinares no Atelier Real. No fim da década de 90 dá início à investigação da ferramenta de Composição em Tempo Real, que atravessa atualmente toda a sua atividade enquanto artista, pesquisador e pedagogo. João Fiadeiro tem orientado com regularidade workshops em diversos programas de mestrado e doutoramento em universidades nacionais e internacionais. Atualmente frequenta o doutoramento em Arte Contemporânea do Colégio das Artes da Universidade de Coimbra.

2 Disponível em: <<http://www.ghost.pt/anatomiadeumadecisao.html>>.

A Composição em Tempo Real desenvolveu-se ao longo dos últimos 22 anos³, tendo como dobras quatro mudanças de paradigma importantes que provoqueei no meu percurso enquanto artista e investigador através da arte.

Num primeiro momento, no fim dos anos 1980, bastante antes de dar início ao processamento e à sistematização da ferramenta em si, a minha posição afirmou-se sob forma de ruptura com as lógicas de relação colaborativa verticais e piramidais que ensaiara nas primeiras experiências enquanto coreógrafo. Tais experiências foram sobretudo influenciadas pelos modelos da “dança moderna americana” que pratiquei na minha primeira permanência em Nova Iorque (intermitentemente entre 1984 e 1986) e pela tradição neo-clássica vivida no Ballet Gulbenkian (onde fui aluno, bailarino e coreógrafo entre 1988 e 1991). Essa ruptura só foi possível porque tive a felicidade de me cruzar – no tempo certo – com dois movimentos de artistas que, cada um à sua maneira e em momentos históricos distintos (um já tinha terminado e o outro ainda não tinha começado), me ajudaram a perceber que existiam formas de colaboração mais horizontais, transversais e inclusivas.

O primeiro encontro decisivo deu-se em 1988, no Festival Jacob's Pillow em Massachusetts, nos Estados Unidos, onde fui aluno-bolseiro e me cruzei pela primeira vez com o movimento pós-moderno americano do Judson Dance Theater, através de alguns dos seus protagonistas como Steve Paxton e Trisha Brown, ou as críticas e teóricas da dança Deborah Jowitt e Sally Banes.

O segundo aconteceu em Lisboa, em 1989, com a plataforma de produção e reflexão Pós d'Arte, composta por mim, o Francisco Camacho, a Vera Mantero, a Carlota Lagido (bailarina e figurinista), o André Lepecki (investigador e dramaturgo), e o Paulo Abreu (cineasta). Éramos, de certa maneira, *dissidentes* do Ballet Gulbenkian que tentavam encontrar outras formas de cruzar disciplinas, des-hierarquizar a colaboração e trazer a reflexão, o pensamento e a sensibilidade sociopolítica para o interior da prática artística.

3 O primeiro workshop onde decido colocar em crise os meus hábitos enquanto coreógrafo e fazer as perguntas que deram origem à investigação que deu origem à CTR, teve lugar no Centre National de Danse Contemporaine (CNDC) em Angers, em 1995. Primeiro enquanto professor dos alunos finalistas, situação em que tive a oportunidade de trabalhar com 9 jovens artistas extremamente motivados e inspiradores; e depois enquanto artista residente, onde criei a peça “Um desejo ardente deve ser acompanhado por uma vontade firme” (ACARTE/1995), primeiro espetáculo de grupo onde a CTR – na sua forma embrionária – já é utilizada como ferramenta.

O Pós d'Arte foi um dos grupos precursores da Nova Dança Portuguesa, movimento chave para o estabelecimento da comunidade da dança contemporânea portuguesa atual que, até hoje, mantém uma enorme vitalidade. Foi nesta altura que criei a companhia RE.AL (1990) com artistas e colaboradores como Nuno Bizarro, Miguel Honrado, Ângela Guerreiro, Sílvia Real ou Luciana Fina. Para além do nosso trabalho artístico, ali organizávamos os Lab/Projetos em Movimento, uma plataforma transdisciplinar cujo foco era o processo (em detrimento do produto). Por sua vez, o produto servia-nos de pretexto para promover o encontro, a discussão e a crítica.

Num segundo tempo, no fim dos anos 1990, a necessidade de me re-posicionar não resultou de uma ruptura, mas de um questionamento crítico das premissas que suportavam os princípios de composição e improvisação que tinha adoptado e praticava até então. Sobretudo aqueles que defendiam a existência de uma relação direta entre *liberdade* e *autenticidade*. Ou entre a velocidade da reação e a capacidade de nos protegermos das estruturas de poder que o raciocínio, a lógica ou o pensamento carregam. Partilhava esses receios mas lentamente fui-me des-iludindo e percebendo que um gesto 'irrefletido' e (percepcionado como) espontâneo, estava tão ou mais carregado de estruturas de poder como um gesto pré-determinado. Neste período comecei a orientar os primeiros workshops de Composição em Tempo Real, deixando para trás as práticas de contacto-improvisação e de composição instantânea que pratiquei intensamente nos anos 1990. Dei ainda início à construção de uma pequena comunidade de colaboradores, jovens artistas e pensadores que me acompanharam, de forma mais ou menos continuada, durante quase 10 anos. Entre eles destacam-se, pela sua permanência e influência, Cláudia Dias, Márcia Lança, Tiago Guedes, Gustavo Sumpta, Ana Borralho, Helga Guzner, Walter Lauterer, Rui Catalão, Marie Mignot, Paula Caspão, Sofia Campos, David-Alexandre Guéniot, Joris Lacoste. Foi com eles – nomeadamente através de projetos como "O que eu sou não fui sozinho", "Existência" ou os ateliers de investigação "*Case Studies I e II*" – que a Composição em Tempo Real deixou de ser um método de criação individual para ganhar corpo de sistema (complexo) e, assim, um cariz mais coletivo e transversal: entre a prática e a teoria; a ficção e o real; a arte e a ciência.

A terceira mudança de paradigma dá-se no fim dos anos 2000, quando decido suspender a minha prática coreográfica para me dedicar ao estudo, processamento e sistematização dos contornos e implicações desta ferramenta. Decidi acolher uma tendência que já se estava a manifestar há alguns anos com a aproximação de investigadores de outras áreas do conhecimento à Composição em Tempo Real, que identificaram nessa prática o mesmo tipo de problematização com que se debatiam nas suas investigações.

Aos poucos, teóricos e cientistas começaram a participar nos meus workshops, a solicitar-me que orientasse seminários para os seus alunos de mestrado ou doutoramento e a convidar-me para participar em projetos de cariz científico. E foi assim que dei início a um período de cerca de 8 anos de cruzamentos intensos entre a minha investigação através da arte, e a investigação em áreas tão diversas como as Ciências dos Sistemas Complexos (Jorge Louçã), as Neurociências (Rui Costa), a Economia (António Alvarenga) ou a Antropologia (Fernanda Eugénio). Foi precisamente com a antropóloga brasileira Fernanda Eugénio (em Lisboa para fazer um pós-doutoramento com foco na relação entre a Composição em Tempo Real e a Filosofia do Acontecimento) que, entre 2011 e 2014, desenvolvi o projeto AND_Lab, um centro de investigação artística e criatividade científica que se afirmou nas intersecções entre arte e pensamento. No quadro dessa plataforma de encontro pude finalmente prosseguir a minha investigação a um nível de exigência e precisão que não tinha ainda conseguido até então, o que me permitiu desenvolver um conjunto de ferramentas-conceito cruciais para uma melhor sistematização e circunscrição da Composição em Tempo Real.

A quarta mudança de paradigma – que deu origem ao momento atual é, na verdade, um movimento de retorno que acontece em dois tempos. O primeiro de volta à criação coreográfica, através de uma nova criação de grupo que dirigi em 2015, a que dei o nome

“O que fazer daqui para trás”⁴. Este trabalho reuniu, entre outros, artistas que participaram de forma intensa no projeto AND_Lab, como Daniel Pizamiglio e Carolina Campos (figuras chave neste meu retorno ao fazer artístico); e a Márcia Lança, performer e coreógrafa, que teve um papel central nas primeiras experiências em torno da CTR.

O segundo movimento dá um salto ainda mais para trás, na direção do contacto-improvisação, disciplina com que me cruzei no fim dos anos 1980 e que pratiquei intensamente nos anos 1990. Este reencontro dá-se através de um curso de CTR que orientei em 2016 no Contact-Improvisation Festival em Freiburg, um dos mais importantes da Europa. O encontro entre o contacto-improvisação e a Composição em Tempo Real foi absolutamente mágico, gerando cumplicidades e trocas que não seria possível antecipar alguns anos antes, porque na realidade foi muito **contra** a sensação que tinha enquanto praticante de contacto-improvisação que a CTR começou a ser desenhada. Com este reencontro o **contra** passou a **com** e um “mundo novo” se abriu na minha rede de afetos e colaborações. Entre elas a colaboração com Romain Bigé, bailarino, filósofo e investigador, com quem tenho desenvolvido diversos cruzamentos desde então.

Este novo (velho) lugar em que agora me encontro fecha um círculo que abri, meio por acaso e de forma involuntária, há mais de vinte anos. Digamos que se trata de um momento de *aceleração zero*, onde me desloco simultaneamente para o futuro e para o passado e me encontro, ao mesmo tempo, dentro e fora de mim.

4 O título deste espetáculo é o mesmo de um texto que escrevi em Junho de 2015 nas redes sociais <<https://www.facebook.com/joao.fiadeiro.7/posts/10206955624598853>>, altura em que a RE.AL e o Atelier Real receberam a notícia que não iriam receber qualquer subsídio para dar continuidade à sua atividade de 25 anos. Foi um golpe extremamente duro no nosso projeto, exatamente num momento em que estávamos a voltar à prática coreográfica. Essa decisão do Estado não deixou de ser uma forma de penalizar o período em que estivemos mais dedicados à investigação e às suas relações com outras disciplinas, obrigando-o a posicionar-se perante a importância atualmente dada à investigação através da arte. Essa posição chegou em forma de suspensão do apoio, numa afirmação clara de que o ato artístico se reduz ao ato espetacular, o que revela ignorância e insensibilidade relativamente ao valor da investigação, da experimentação e da produção de conhecimento que acontece ao longo do processo criativo.

ESPIRITUALIDADE PÓS-MODERNA? UMA NARRATIVA PESSOAL¹

Jill Green²

Tradução: Diego Pizarro³

Tradução: Ludimila Mota Nunes⁴

Resumo: Este artigo aborda as tensões entre minha vida espiritual pessoal e meu papel acadêmico como pesquisadora. Apesar de ter ido ao encontro da sensibilidade pós-moderna e de ter questionado “verdades” teóricas, ainda vejo-me entrando em forte relação experiencial com o mundo. Tenho lutado com as questões relacionadas a este modo de comunicação e à percepção de que meu conhecimento e experiência são construídos e baseados em um contexto sociocultural. Enquanto a teoria pós-moderna questiona os aspectos relacionais da pesquisa, eu percebo uma específica conexão experiencial com o mundo através do que alguns podem caracterizar como processo espiritual. Além disso, meu trabalho com Somática tem-me mantido enraizada nesse aspecto experiencial do ser. Este artigo apresenta uma oportunidade de negociar o caminho que minhas afinidades pessoais e acadêmicas tomaram e de perguntar se pode existir algo como uma espiritualidade pós-moderna. Por meio deste processo, reconheço diferença, fragmentação e narrativas parciais, ao mesmo tempo em que mantenho um apreço pela experiência somática. Assim, a intenção deste artigo é explorar minhas narrativas pessoais como uma maneira de lutar teoricamente com as tensões entre uma visão de mundo pós-moderna, a metodologia pós-positivista e o poder de uma espiritualidade somática.

Palavras-chave: Somática. Dança. Espiritualidade. Pós-modernismo. Pós-positivismo.

1 Este artigo foi publicado originalmente em língua inglesa no livro *Dance, Somatics and Spiritualities*, organizado por Amanda Williamson, Glenna Batson, Sarah Whatley e Rebecca Weber, Bristol: Intellect, 2014, p. 195-208. Reeditado aqui em versão traduzida e publicada com permissão da autora e da Intellect Books.

2 Jill Green (PhD) é professora de dança na University of North Carolina at Greensboro, é diretora dos estudos de pós-graduação, conduz pesquisa e ensina Somática, estudos do corpo e pedagogia. É também professora certificada em Kinetic Awareness® e coordena um programa de ensino em seu estúdio. Seu trabalho foi publicado em diversos periódicos e livros. Dra. Green é uma pesquisadora Fulbright (Finlândia) e ex-coeditora da *Dance Research Journal*.

3 Diego Pizarro é docente do Curso de Licenciatura em Dança do Instituto Federal de Brasília – IFB. Doutorando em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia – UFBA. Mestre em Arte contemporânea pela Universidade de Brasília. É dançarino, coreógrafo, educador somático certificado em BMC e GDS e coordena o grupo de pesquisa e extensão CEDA-SI – Coletivo de Estudos em Dança, Educação Somática e Improvisação.

4 Ludimila Mota Nunes é docente de Psicologia na Universidade Estadual da Bahia - UNEB. Doutoranda em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia - UFBA. Mestre em Psicologia Clínica pela Université Lumière Lyon II. Especialista em Gestalt-terapia pelo Instituto de Gestalt-terapia de Brasília - IGTB. Atua como dançarina, performer, gestalt-terapeuta e terapeuta integrativa.

POSTMODERN SPIRITUALITY? A PERSONAL NARRATIVE

Jill Green

Tradução: Diego Pizarro

Tradução: Ludimila Mota Nunes

Abstract: This chapter addresses the tensions between my personal spiritual life and my scholarly role as a researcher. Although, I have moved towards a postmodern sensibility and have questioned theoretical “truths,” I still find myself slipping into a strong experiential relationship with the world. I have wrestled with the issues related to this mode of communicating, and the realization that my knowledge and experience are constructed and based on a socio-cultural context. While postmodern theory questions relational aspects of research, I find a particular experiential connection to the world through what one might characterize as a spiritual process. In addition, my work in somatics has kept me grounded in this experiential aspect of being. This chapter presents an opportunity to negotiate the route that my personal and scholarly affinities take me and ask if there can be such a thing as a postmodern spirituality. Through this process I acknowledge difference, fragmentation, and partial narratives while maintaining an appreciation for the somatic experience. Thus, the intention of the chapter is to explore my personal narrative as a way to theoretically wrestle with tensions between a postmodern worldview, postpositivist methodology, and the power of a somatic spirituality.

Keywords: Somatics. Dance. Spirituality. Postmodernism. Postpositivism.

Quando me pediram para escrever um capítulo de um livro sobre dança, espiritualidade e somática, eu senti uma ansiedade profunda em minhas entranhas. Apesar de ter ficado imersa na pesquisa e no pensamento pós-positivista por mais de 25 anos, tenho lutado para reconciliá-los com minhas afinidades pelo pós-modernismo e pela espiritualidade na dança. Publiquei vários artigos e capítulos de livros sobre uma abordagem pós-moderna e de teoria crítica da somática e da dança (GREEN, 1993, 1996a, 1996b, 1996c, 1999, 2000, 2001a, 2001b, 2002-03, 2004a, 2004b, 2007, 2008). Ao passo que meus interesses acadêmicos variavam e se transformavam, direcionei-me para um olhar mais pós-moderno, o que refletiu em minha metodologia de pesquisa e na crença de que a experiência é construída sociopolítica e culturalmente.

Não obstante, a área da espiritualidade é uma que eu tenho evitado – não pelo motivo de não me sentir espiritual, mas sim porque houve muitas tensões entre as ontologias e epistemologias espirituais e pós-modernas. Por mais perturbador que isso seja, encontrei na escrita deste artigo uma oportunidade para lidar com essas questões, aprofundar a pesquisa nesta área e investigar as conexões entre dança, somática, espiritualidade e pós-modernismo. Primeiramente, contarei minha história pessoal sobre como cheguei a este dilema. Em seguida, esforçar-me-ei para definir e descrever termos tais como ‘espiritualidade’ e ‘pós-modernismo’. Por fim, mergulho nas relações e tensões entre estas considerações paradigmáticas no mundo, posicionando-me dentro deste *corpus* bibliográfico geralmente conflitante.

A metodologia-chave deste capítulo é o desenvolvimento da teoria através de uma narrativa pessoal ou autoetnográfica. Narrativa e autoetnografia são ferramentas metodológicas utilizadas na pesquisa pós-positivista. Embora eu não esteja utilizando esta ferramenta autorreflexiva para estudar a mim mesma em campo, talvez, por meio desta abordagem, eu consiga entender como a minha narrativa pode explorar questões sobre a construção social do conhecimento. Desse modo, serei meu próprio sujeito/participante numa investigação da construção de crenças sobre espiritualidade, somática, dança e vida.

O CONFLITO: UMA NARRATIVA PESSOAL

Quando eu era pequena, lembro-me claramente das diversas vezes em que senti uma profunda conexão com o mundo ao experimentar uma sensação de existência elevada. Não consigo articular facilmente esta experiência porque ela preencheu meu soma de uma maneira quase impossível de reproduzir com palavras. Foi uma sensação tipicamente Zen de unidade e sintonia. Encontrei este mesmo tipo de experiência quando comecei a dançar e desenvolvi um carinho por esta forma de arte. Dançar, para mim, sempre esteve ligado à sensação de engajamento e conexão com algo que me parecia real e vivo.

FIGURA 1: JILL GREEN PRATICANDO KINETIC AWARENESS



Fonte: Foto: Talani Torres.

Não sei de onde esse sentimento vem. Curiosamente, meu pai era agnóstico, e minha mãe desistiu da sua identidade religiosa quando se casou com ele. Fui criada em um ambiente judeu secular.

Quando eu tinha vinte e poucos anos e casei-me com meu marido à época (seus pais eram unitaristas), decidimos procurar nossas raízes judias e tentamos encontrar uma sinagoga que atendesse às nossas necessidades. Quando fui introduzida à religião, tive uma resistência imediata aos textos religiosos porque, a partir da minha interpretação,

eles exigiam que as mulheres desistissem de suas vidas em prol dos maridos e porque esses textos pareciam insinuar uma sensação de medo de Deus, o que não fazia nenhum sentido para mim. Tive tempos difíceis entendendo essas histórias como “reais” e me senti desconectada de todas as religiões estruturadas dessa maneira. Eu as via como instituições patriarcais, com o intento de manter os cidadãos na linha e subservientes a um sistema religioso particular.

Durante os anos seguintes, depois de uma lesão enquanto estava fazendo meu mestrado na New York University, comecei a conhecer a somática no curso de Kinetic Awareness® com Elaine Summers⁵. Senti, novamente, uma profunda sensação de alegria e conexão fazendo este trabalho. Eu entrei no programa de doutorado na Ohio State University com a intenção de estudar a somática como uma área de estudo humanista e de autoafirmação. Percebi que ela poderia oferecer aos estudantes um senso de totalidade e harmonia, como eu senti trabalhando com dança e Kinetic Awareness®.

Quando comecei a estudar com Patti Lather⁶, uma teórica da educação pós-moderna, entretanto, minha noção de mundo ficou abalada e senti como se me tivessem tirado o tapete, tudo que eu pensava que sabia. Descobri outro universo de pensamento, o pós-modernismo. Digo que o “tapete” me foi tirado porque comecei a questionar o que eu sabia e como eu sabia. O pós-modernismo questiona o fundacionalismo, o individualismo, a essência, a experiência, a verdade e até a ideia de holismo. Ele investiga verdades parciais e revela “importantes narrativas” escritas por uma autoridade política dominante.

5 Kinetic Awareness® é “uma abordagem de educação somática que oferece uma oportunidade para explorar o potencial do movimento e desenvolver possibilidades de movimento. Este sistema de reeducação corpo-mente, desenvolvido por Elaine Summers, enfoca o aumento da eficácia e da facilidade do movimento através de uma maior conscientização sobre os movimentos automáticos e conscientes. Isso eleva o discernimento que o corpo utiliza para se comunicar com nós mesmos” (GREEN, 1992, p. 61). Como este sistema usa bolas de borracha para aumentar a consciência do corpo e liberar o excesso de tensão muscular, a Kinetic Awareness® é frequentemente referida como “trabalho de bola”. As bolas colocadas sob várias partes do corpo proporcionam o contato com sensações internas, levando a consciência a padrões e processos psicofísicos ineficientes.

6 Patti Lather é uma estudiosa pós-moderna e pós-estruturalista conhecida no campo da pesquisa e metodologia educacional (mais informações sobre seus trabalhos estão em sua página: <https://u.osu.edu/lather.1/>). Fiquei tão transformada pelo trabalho de Patti Lather, que fiz três aulas de pesquisa com ela durante o meu doutorado.

Em outras palavras, comecei a entender que meu conhecimento e minha experiência são construídos de forma sociopolítica e cultural. Constatei que dei valor a uma mudança necessária de pensamento em um contexto crescente, diverso e multidimensional. Passei a considerar que não podemos supor que todos vivenciam o mundo do mesmo modo. Além disso, descobri o pós-modernismo como uma aventura criativa – nem sempre houve respostas objetivas no mundo, nem na forma de apresentar ou realizar ideias. Eu estava sintonizada com um mundo de complexidade e justaposições de pontos de vista e epistemologias.

Quando fui contratada para ensinar no Departamento de Dança da University of North Carolina em Greensboro, eu ensinava Dança-educação e Somática. Desde o início da minha carreira, após o meu trabalho de doutorado, usei lentes pós-positivistas para enxergar o mundo. No entanto, enquanto aderiria a esta abordagem, tive essa sensação de conexão mais uma vez; agora em Carolina do Norte, casada outra vez e vivendo no campo, em um terreno de quinze acres. Como nativa da cidade de Nova Iorque, nunca havia vivenciado as árvores, a flora e a fauna de maneira tão conectada e profunda. Eu acreditava em um ponto de vista pós-moderno, mas sentia-me conectada à Terra e à vida de maneira profunda.

A mudança pós-moderna deixou-me numa posição difícil. Fui movida pelo pensamento pós-moderno e senti que era uma maneira de celebrar a diferença e reconhecer aqueles que podem ser desprivilegiados, no entanto, eu não queria desistir da ideia de experiência, porque ela me servia bem na vida e me conectava com o mundo. São os aspectos experienciais e relacionais da vida que eu não estava disposta a diminuir. Além disso, o trabalho com a Somática me manteve mais enraizada neste aspecto experiencial do ser. Comecei a reestruturar a Somática e enxergá-la através de lentes pós-positivistas; consciente das questões pós-modernas, e ainda assim aberta à experiência. (GREEN, 1993, 1996a, 1996b, 1996c, 1999, 2000, 2002–03, 2004a, 2004b, 2007, 2008).

Dentro desse mundo de posicionamentos conflitantes, eu me perguntava: “Como eu poderia negociar o valor de epistemologia somática baseada no mundo da experiência e do holismo quando reconheci a fragmentação do conhecimento e as formas com que as

ideias de ‘verdade’ se ergueram umas contra as outras?” Comecei a fazer isso questionando pressupostos que tendem a orientar o campo da Somática, como ‘experiência universal’, ‘holismo’ e a necessária ‘bondade’ da prática somática.

Então, é deste lugar que eu aprofundo a pesquisa na área da espiritualidade, Somática e pós-modernismo, na esperança de alcançar caminhos que façam sentido nestes pontos de vista opostos que assumo e encontrar possíveis confluências entre eles.

O QUE É ESPIRITUALIDADE?

De acordo com o *New Shorter Oxford English Dictionary*, a palavra “espiritual” é definida das seguintes maneiras:

1. Pertencente a ou afetando o espírito ou alma, especialmente ao aspecto religioso [...]
 2. Pertencente a ou relacionado com coisas sagradas ou religiosas, santas, divinas, devocionais; de ou pertencente à igreja ou ao clero, eclesiástico [...]
 3. Pertencente a ou compreendido como espírito, imaterial [...]
 4. Pertencente ao intelecto; intelectual [...].
- (BROWN, 1972, p. 2990)

Essas definições não se conectam à Somática, particularmente as de número três e quatro, porque não se relacionam à experiência do soma, o corpo vivo. Além disso, o aspecto religioso ou fundamentalista dos números um e dois não adere ao pensamento pós-moderno. Ademais, nenhuma dessas definições descreve minhas experiências passadas. Isso significa que a minha experiência não foi espiritual? Amanda Williamson sugere que a definição pode ser mais complexa:

A espiritualidade é um assunto acadêmico que causa um debate vivaz e às vezes muitos agravos. Para algumas pessoas, a espiritualidade é profundamente significativa – para outras, é extremamente ambígua e de muito pouco interesse. É um assunto altamente polêmico, controverso e aberto a críticas se for abordada no setor da educação pública. (WILLIAMSON, 2010, p. 36)

Williamson (2010) aborda o sentido acadêmico diversificado da espiritualidade de Ursula King, que é “invocado com grande exaltação, até mesmo com anseio, de modo que aparece como um ideal altamente desejável. Em outras ocasiões, sua própria menção pode

encontrar críticas, resistência e até mesmo rejeição” (KING apud WILLIAMSON, 2010, p.36). King também indica que a palavra é mencionada em tantos diferentes aspectos da vida que pode parecer ambivalente. Williamson, todavia, sugere que:

Para outras pessoas, a palavra tem potência, substância, profundidade e vitalidade. Tal diversidade de sentidos reflete uma era marcada pela escolha, pela liberdade e pela pluralidade. Steven Wright nos lembra de que, em relação a este assunto, “há um continuum amplo de” pontos de vista, desde aqueles cuja fonte é estritamente centrada em Deus, até aqueles nos quais [...] existe apenas esta realidade humana e nada mais; desde os que experimentam, sabem ou acreditam em algo inefável, numinoso e “sobrenatural”, até aqueles que consideram abominável ou irrelevante a consideração de qualquer outra coisa além da experiência racional e biofísica. (WRIGHT apud WILLIAMSON, 2010, p. 36–37)

Outros autores abordaram também a qualidade aberta do termo. Sutherland et al. (2003) sugerem que a espiritualidade significa coisas diferentes para pessoas de diversas gerações. Enquanto os pais dos *baby boomers* no Ocidente tendem a conceituar a espiritualidade em um contexto mais religioso (religiosidade), os *baby boomers* (dos quais eu sou uma) tendem a relacionar a espiritualidade com percepções positivas de saúde. Os autores citam bibliografias psicológicas, médicas e sociológicas que apontam para um senso de consciência pessoal e incluem significados como “transcendência”, “unidade e significado” e “totalidade” e levam as pessoas para além das preocupações pessoais no mundo social. Eles apontam para um afastamento da religiosidade para uma aproximação de uma satisfação e propósito de vida, bem como para beneficiar a saúde (SUTHERLAND et al., 2003, p. 317). Além disso, afirmam que esse movimento leva a um ponto de vista mais não-objetificado. Ademais, como muitos *baby boomers* se tornaram conhecidos como

figuras da contracultura, houve um movimento para desafiar as instituições modernas e trazer suas ideias para um ideal que incluía uma síntese política, social e espiritual. Nesse sentido, houve a mudança para uma “espiritualidade mais experiencial”⁷ (p. 325).

Algumas feministas também trouxeram a ideia da espiritualidade juntamente com agendas culturais, sociais e políticas. Por exemplo, Eugenie Gatens-Robinson (1994) assume o termo espiritualidade para significar uma conexão com a Terra através da crescente ideia de um ecofeminismo. De acordo com a autora:

Na perspectiva ecofeminista, a ideia de que resolvemos problemas ambientais sem mudar profundamente nossa relação experiencial com a natureza é incoerente. Aqueles que pensam seriamente sobre essas questões chegaram a perceber que não é uma resposta suficientemente eficaz simplesmente fazer as coisas que os cientistas ambientais nos dizem que seja necessário, mesmo que essas ações sejam tomadas para servir ao interesse das “espécies esclarecidas”. O problema não é a base de uma má gestão, mas sim uma experiência empobrecida. (GATENS-ROBINSON 1994, p. 208-09)

Gatens-Robinson cita Susan Griffin:

Se a religião nos dissesse que a Terra era um lugar corrupto, que a nossa verdadeira casa era o paraíso, que a intenção sexual não era confiável e poderia nos levar ao inferno e à maldição, a ciência não entraria em contradição essencial com essa doutrina. Pois a ciência também nos disse para não confiar nos nossos sentidos, que a matéria é enganosa, e que somos estranhos no nosso meio. [...] Em ambos os sistemas, não somos apenas alienados do mundo que é caracterizado como uma ilusão para nós; também estamos alienados de nossa própria capacidade de ver e ouvir, saborear e tocar, conhecer e descrever nossa própria experiência. (GRIFFIN apud GATENS-ROBINSON, 1994, p. 208)

7 Muitas dessas ideias são fundamentadas nos escritos de Wade Clark Roof. Ele foi um dos primeiros pensadores que usou a mudança da geração *baby boomer* para reestruturar a espiritualidade através de lentes mais pós-modernas (ROOF, 1993). Seu ideal era mudar para uma perspectiva mais culturalmente sensível, com a ideia do pluralismo como base. Ele usou o termo “reconstrução” como uma abordagem que está “de acordo com um novo paradigma de sociologia da religião emergindo progressivamente que é mais historicamente informado e que privilegia os temas do voluntariado e da inovação, a vitalidade contínua da cultura religiosa americana e as explicações de mudança de lado simples, em vez de demandas exclusivas. Isso pressupõe a viabilidade da religião como uma força energizante a despeito das formas ao invés de premissas seculares de plausibilidades encolhidas” (ROOF, 1993, p. 157). Assim, essas ideias questionam conceitos tradicionais de espiritualidade e abrem seu significado para uma concepção menos religiosa, mais fluida e mais socialmente dirigida com que trabalhar. Elas oferecem uma definição sociopolítica, que abarca o mundo exterior e que se alinha ao pós-modernismo. Em outras palavras, essa definição mais aberta e móvel pode permitir conexões com uma teoria e prática social somática.

Este movimento em direção a uma posição somática/experiencial abre a definição de espiritualidade para incluir uma relação com a Terra e, além disso, direciona a intenção para um foco sociopolítico⁸.

Então, há aqui uma mudança para uma visão menos dualista e menos autoritária da espiritualidade embasada na conexão e na experiência. Essas ideias relacionam-se com minha experiência e afinidades anteriores. Alguns desses autores, entretanto, representam pontos de vista que ainda não são pós-modernos, porque podem abraçar o individualismo, o fundacionalismo e a experiência - e podem fazê-lo de forma relacional. Ainda assim, este conjunto mais fluido de descrições pode mover este pensamento em direção a uma conceituação mais pós-moderna do termo.

PÓS-MODERNISMO: CONCEITUALIZAÇÕES SOCIAIS, CULTURAIS E POLÍTICAS

De que forma uma pessoa imagina a noção de um sentido modificado de espiritualidade em um mundo pós-moderno impregnado de diversidade e diferença? Diversos acadêmicos têm abordado esta questão, e alguns autores tentam desdobrar tal noção culturalmente. Kelly Besecke, por exemplo, compreende a espiritualidade como uma linguagem cultural que

incorpora obrigações simultâneas à racionalidade moderna e ao valor do significado transcendental. Espiritualidade reflexiva é, assim, uma fonte cultural que os norte-americanos modernos estão usando para criar significados transcendentais orientadores para uma sociedade racionalizada. (BESECKE, 2001, p. 356)

Besecke enxerga a noção de espiritualidade reflexiva de Wade Clark Roof como “uma forma com que indivíduos se relacionam com símbolos e práticas religiosos em seus esforços por alcançar sentido pessoal com a religião” (ROOF apud BESECKE, 2001, p. 366). A autora assume ainda a ideia de espiritualidade como uma fonte cultural compartilhada em grupos para que as pessoas conversem entre si sobre sentido (BESECKE, 2001, p.336),

⁸ Assim como Wade Clark Roof, as ideias de Gatens-Robinson levaram a uma nova maneira mais pós-moderna de visionar a espiritualidade. Suas ideias proporcionaram um impulso para a área de desenvolvimento mais recente do ecofeminismo como um processo experiencial.

ênfatisa “a dimensão pública, interativa e cultural da espiritualidade” e a considera um método de crítica social (BESECKE, 2001, p. 367). Dessa forma, a definição de ‘espiritualidade’ desloca-se do individualismo para o grupo e tenta olhar para a pluralidade do conceito.

Alexander Tristan Riley (2002, p. 243) sugere que o modernismo foi uma era em que se rejeitou a religião e que o pós-modernismo pôde trazer de volta a espiritualidade através da renovação do sagrado. Através de uma discussão sobre Durkheim e Bergson, o autor argumenta que a teoria pós-moderna pode proporcionar realmente uma volta ao sagrado. O autor sugere tal argumento ao traçar dois domínios do pensamento erudito: indica que, apesar de Durkheim (um sociólogo) e Bergson (um filósofo) possuem visões consideradas opostas, ambos contribuíram para o pensamento pós-moderno. Como exemplo, Riley afirma:

A essência tanto do pensamento durkheimiano quanto bergsoniano é uma profunda crítica aos diversos tipos de materialismos que foram o ascendente da cultura intelectual francesa na Terceira República. Pelo menos parcialmente como resultado direto da própria constituição da República, no conceito de uma ansiedade profunda de que as formas tradicionais existentes do sagrado não poderiam nem iriam responder suficientemente aos dilemas do mundo moderno, mesmo que elas sobrevivessem intactas de fato. Os materialismos opostos pelos pensamentos durkheimiano e bergsoniano incluíram o marxismo em algumas formas iniciais, mas foram mais tipicamente derivados de outras fontes sociais nativas da França. O impulso final de ambas as posições é o reconhecimento da gravidade da crise de secularização e a necessidade de um esforço para reconfigurar o sagrado, em vez de simplesmente eliminá-lo. (RILEY, 2002, p. 248)

Riley acredita, portanto, que houve uma rejeição da espiritualidade nos tempos modernos e que os precursores do pós-modernismo buscaram uma reconstrução do sagrado como meio de trazer a espiritualidade de volta ao mundo através do pensamento pós-moderno. O autor sugere que a análise social da espiritualidade revela um aspecto sociopolítico da sacralidade ao desdobrar a definição do termo ‘sagrado’. Riley inclui os pensadores pós-modernistas, tais como Deleuze e Guattari, em uma definição que expande o sagrado a fim de significar um tipo de intensidade da experiência:

Não isolada, mas socialmente, [...] eles emergem em situações nas quais o individual desaparece completamente dentro da forma social chamada por Deleuze e Guattari de “corpo sem órgãos”. Onde os psicanalistas dizem: “Pare, encontre a si mesmo novamente”, nós deveríamos dizer, em vez disso: “Vamos ainda mais longe, ainda não encontramos nosso CsO [Corpo sem Órgãos], não nos desarmamos suficientemente”. Mais ainda, o corpo sem órgãos e o processo de “devir intenso” [...] que ele envolve estão amarrados na ordem molar, repressiva, social e moral das relações capitalistas para experiências que são o tipo preciso de experiências

transgressivas extremas que encontramos no sagrado impuro, especialmente no trabalho de Georges Bataille. Este é um ponto chave da influência intelectual unindo os durkheimianos e os pós-modernistas. (RILEY, 2002, p. 253)

Assim, Riley argumenta que há uma conexão direta entre o pós-modernismo e o sagrado. Nesse sentido, ele rejeita o lado materialista da experiência somática, ou experiência holística. Seu trabalho é pós-moderno na medida em que reconhece o corpo como um campo de energia em uma forma fluida e não como objeto material. Arnold Vento (2000) também faz referência direta ao pós-modernismo através da discussão do sagrado e apresenta uma definição mais linear. Este autor busca

Uma redefinição do sagrado além do institucional e da secularização da noção metafísica e transcendental de divindade. A última não pode assumir a atual estrutura da sociedade no mundo; ela precisa ser vista dentro de um caminho evolutivo que antecipe um começo e um final cíclicos. Se há uma área em que todos os filósofos e cientistas concordam, é que tudo muda, nada continua a ser o mesmo. A era do pensamento linear e do progresso materialista está chegando ao fim. Muitos grandes pensadores, de Alfred North Whitehead a Octavio Paz, já lidaram com esta ideia. (VENTO, 2000, p. 184)

Vento assinala diversas outras noções pós-modernas e afirma que o “sagrado”, em uma definição funcional, refere-se ao consagrado ou o santificado, geralmente para a adoração do divino. O que é sagrado em uma cultura ou religião pode ser diferente para uma outra” (VENTO, 2000, p. 193). O autor aponta que há meios alternativos de conhecer e de sugerir novas direções para um sentido revisado de espiritualidade:

As figuras de liderança em movimentos tais como o feminismo, os estudos culturais, a teoria crítica, a análise de discursos e a desconstrução começaram a reabrir as negociações com a religião. Atualmente, isso não significa retornar aos sistemas tradicionais de fé, mas sim realizar algum tipo de síntese entre as formas seculares e sagradas de discernimento. Alguns teóricos começaram a olhar para a religião como “o outro”, enquanto outros buscam levar em consideração a extraordinária vitalidade cultural e ideológica que a religião deu para certos movimentos sociais populares. (SAID, 1983, apud VENTO, 2000, p. 194)

Desse modo, o autor busca uma definição mais pós-moderna que seja não linear e abranja a comunidade e a conexão, enquanto reconhece o significado de um foco na diferença e em quem é privado de direitos através da prática espiritual. Esses autores pós-

modernos apresentam uma espiritualidade pluralista que se conecta à comunidade, que permite experiências e significados divergentes e que baseia o espiritual numa realidade e num Eu construídos.

É claro que todas as visões de espiritualidade acima mencionadas nem sempre ressoam umas com as outras e podem também chocar-se entre si. Por exemplo, uma perspectiva ecofeminista que abraça o conhecimento experiencial pode ser problematizada pelos pós-modernistas que não acreditam no conhecimento experiencial e o veem como um paradigma que não leva em consideração a construção social da espiritualidade. Não existem conceitualizações fáceis que lidem com espiritualidade, somática e pós-modernismo enquanto componentes coesos de uma construção holística do pensamento. Antes de tudo, o que existem são tensões entre essas maneiras de pensar.

ENTÃO, ONDE ESTOU?

Fazendo uma retrospectiva das minhas experiências e dos meus pontos de vista sobre espiritualidade em relação à somática e ao pós-modernismo, encontro algumas zonas de cruzamento. Estas definições de 'espiritualidade', incluindo a somática e as ideias com orientações pós-modernas e orientais, tendem a afastar-se de um sentido dominante e aproximar-se de uma definição mais pluralista. Como sugere Williamson (2010, p. 40), "as verdades e fé espirituais pessoais são instrumentalmente moldadas pelo panorama sociocultural mais amplo" e afastam-se da religião como uma instituição. Definições de espiritualidade, portanto, podem ser maleáveis. Assim como a somática tende a abraçar uma relação mais pessoal e subjetiva com o mundo, o pós-modernismo também reconhece que o mundo não é objetivo.

Ainda existe, entretanto, uma tensão entre somática/definições experienciais e conceitualizações pós-modernas nesse *corpus* bibliográfico. Enquanto as descrições somáticas e experienciais tendem a proporcionar uma experiência relacional com o mundo e dar valor à essência, à verdade e ao holismo, não se pode negar que o pós-modernismo questiona o individualismo e o materialismo ao mesmo tempo em que reconhece a fragmentação, a diferença e as verdades parciais.

Mas minha maior questão, todavia, é: “Existe uma maneira de poder negociar essas diferenças e ainda abraçar partes das visões de mundo opostas?” Talvez nós possamos se estivermos conscientes dessas tensões e diferenças, e também se não evitarmos as epistemologias divergentes das quais elas se originam.

O pós-modernismo não apenas proporciona uma outra maneira de enxergar a espiritualidade, mas também aborda o estado do universo. Por exemplo, em um universo de diferença, que está se tornando menor com culturas constantemente em movimento, o pós-modernismo reconhece uma certa justaposição de vozes e pontos de vista. Compreender um mundo pós-moderno talvez signifique perceber que a diferença e as visões de mundo opostas podem coexistir. Nesse sentido, seria possível dar valor a aspectos de um posicionamento e, ao mesmo tempo, encontrar afinidades com uma visão de mundo oposta. Nesse espírito de pós-modernismo, posso ser capaz de reconhecer a sua pluralidade e o reconhecimento de verdades parciais, mantendo a conexão com a experiência. Acredito, porém, que devo reconhecer, por exemplo, que a somática pode não trazer todas as respostas e, assim como todas as coisas, é impulsionada por valores - não há conhecimento que seja neutro em termos de valor (JOHNSON, 1992). Conforme sugeri em artigos anteriores (GREEN, 2000, 2001a, 2001b, 2002-03, 2004a, 2004b), a somática – e no caso agora também a espiritualidade – não deveria ser romanceada ou vista como uma panaceia para todas as doenças do universo, mas como uma ferramenta que pode ajudar-nos a conectar-nos com o universo e tornar visíveis suas questões e seus problemas-chave. Sem questionar nossos motivos através de um processo autorreflexivo, podemos estar apenas repetindo as grandes narrativas e verdades parciais que tentamos desafiar.

Em outras palavras, sob uma perspectiva pós-moderna, percebo que a experiência é construída. Eu posso validar a experiência, mas com a consciência de que minhas experiências contêm verdades parciais, suposições e vieses que podem não aplicar-se a grupos desprivilegiados ou outros. Posso considerar que minhas experiências são espirituais no sentido em que me conectam com o mundo, mas dentro de uma construção de espiritualidade que é parcial, e não igual para todos. Outras pessoas podem ter construções diferentes de espiritualidade.

Desse modo, uma espiritualidade pós-moderna é, para mim, aquela que desconstrói a realidade, a verdade e o conhecimento enquanto me permite abraçar a experiência e a conexão. Nesse sentido pós-moderno, eu posso reconhecer diferentes epistemologias e ainda estar consciente de que há tensões entre estas escolas de pensamento. Essa pode parecer uma conclusão fácil e apropriada para esta discussão, mas é essa a ideia que eu posso empregar para falar honestamente sobre como os pontos de vista frequentemente se chocam uns contra os outros.

Concluirei esta discussão com outra história sobre uma pergunta e uma resposta. Alguns anos atrás, eu estava moderando um painel durante uma conferência acadêmica de dança. Uma das participantes apresentou um artigo sobre ecossomática e referiu-se aos aspectos experienciais e relacionais de seu trabalho sem mencionar cultura ou diferença. Quando terminou sua apresentação, um membro da plateia lhe fez uma pergunta. Ele afirmou que o trabalho não era válido porque o conhecimento relacional tem sido repudiado, e questionou como ela poderia responder a este fato. A pobre mulher gaguejou, hesitou e ficou atordoada com a crítica ao seu trabalho. Após a sessão, pensei sobre como eu teria respondido à questão. Acredito que talvez eu dissesse: “Sim, a cultura é importante, e verdades parciais podem ser prejudiciais; mas não estou disposta a abandonar a experiência e a reconexão com o mundo, mesmo ao questionar essa relação”.

Para mim, isso também pode ser aplicado à espiritualidade. Eu abraço o pensamento pós-moderno, mesmo acreditando que construímos conhecimento através da experiência, bem como da cultura e da História. Da mesma forma, uma espiritualidade pós-moderna pode existir até certo ponto, mas posso não querer rejeitar a ideia e o sentimento de conexão. Eu me vejo com um pé na somática e outro no pós-modernismo, vivendo com a espiritualidade que abraça a experiência, mas também reconhecendo seus limites.

REFERÊNCIAS

BESECKE, K. Speaking of meaning in modernity: reflexive spirituality as a cultural resource. **Sociology of Religion**, Oxford, v.62, n.3, p. 365–381, 2001.

BROWN, L. (ed.). **New Shorter Oxford English Dictionary**. Oxford: Clarendon Press, 1972.

GATENS-ROBINSON, E. Finding our feminist ways in natural philosophy and religious thought. **Hypatia**, West Chester, v.9, n.4, p. 207–228, 1994.

GRENN, J. **Fostering creativity through movement and body awareness practices**: A postpositivist investigation into the relationship between somatics and the creative process. 303 f. Tese (Doutorado em Filosofia), Ohio State University, Columbus, 1993.

_____. Choreographing a postmodern turn: The creative process and somatics. **Impulse**, EUA, v.4, n.4, p. 267–75, 1996a.

_____. Moving through and against multiple paradigms: Postpositivist research in somatics and creativity - Part I. **Journal of Interdisciplinary Research in Physical Education**, Peosta, v.1, n.1, p. 43–54, 1996b.

_____. Moving through and against multiple paradigms: Postpositivist research in somatics and creativity - Part II. **Journal of Interdisciplinary Research in Physical Education**, Peosta, v.1, n.1, p. 73–86, 1996c.

_____. Somatic authority and the myth of the ideal body in dance education. **Dance Research Journal**, Cambridge, v.31, n.2, p. 80–100, 1999.

_____. Power, service, and reflexivity in a community dance project. **Research in Dance Education**, EUA, v.1, n.1, p. 53–67, 2000.

_____. Emancipatory pedagogy?: Women's bodies and the creative process in dance. **Frontiers**, EUA v. 21, n. 3, p. 124–40, 2001a.

_____. Socially constructed bodies in American dance classrooms. **Research in Dance Education**, EUA, v. 2, n. 2, p. 155–73, 2001b.

_____. Foucault and the training of docile bodies in dance education. **Arts and Learning**, EUA, v. 19, n. 1, pp. 99–126, 2002–03.

_____. The body politic: Constructions of health and healing in dance education. **National Dance Education Conference Proceedings**, East Lansing, 2004a. Disponível em: http://www.ndeo.org/content.aspx?page_id=586&club_id=893257 &item_id=1008.

_____. The politics and ethics of health in dance education in the United States. In: ANTTILA, E. HAMALAINEN, S AND ROUHIAINEN, L. (eds.), **The Same Difference?** Ethics and Politics Embodied in Dance. Helsinki, Finlândia: Theatre Academy of Finland, p. 65–76, 2004b.

_____. American body pedagogies: Somatics and the cultural construction of bodies. In: **Congress on Research in Dance CORD Conference Proceedings**, Congress on Research in Dance, New York, 2007.

_____. Les Politiques et Éthiques de la Santé en Éducation de la Danse aux Etats-Unis. In: FORTIN, S. (ed.). **Les Politiques et Éthiques de la Santé en Éducation de la Danse au Etats-Unis**. Montreal: Presses de l'Université du Québec à Montréal, p. 169–80, 2008.

JOHNSON, D. **Body**: Recovering Our Sensual Wisdom. Berkeley: North Atlantic Books and Somatic Resources, 1992.

LATHER, P. Biografia. Disponível em: <http://people.ehe.ohio-state.edu/plather/>. Acessada em 10 de dezembro de 2011. <https://ehe.osu.edu/plather/>

RILEY, A. T. Durkheim contra Bergson? The hidden roots of postmodern theory and the postmodern “return” of the sacred. **Sociological Perspectives**, v. 45, n. 3, p. 243–65, 2002.

ROOF, W. C. Toward the year 2000: Reconstructions of religious space. **Annals of the American Academy of Political and Social Science**, Thousand Oaks, p. 155–70, 1993.

SUTHERLAND, J. A., POLOMA, M. M. AND PENDELTON, B. F. Religion, spirituality, and alternative health practices: The baby boomer and the cold war cohorts. **Journal of Religion and Health**, EUA, v. 42, n.4, p. 315–38, 2003.

VENTO, A. C. Rediscovering the sacred: From the secular to a postmodern sense of the Sacred. **Wicazo Sa Review**, EUA, v.15, n.1, p. 183–205, 2000.

WILLIAMSON, A. Reflections and theoretical approaches to the study of spiritualities within the field of somatic movement dance education. **Journal of Dance & Somatic Practices**, Coventry, v. 2, n. 1, p. 35–61, 2010.

SE NÃO SABE PORQUE É QUE PERGUNTA?

João Fiadeiro¹
Romain Bigé²

Resumo: Trata-se de uma Entrevista-conversa entre o coreógrafo João Fiadeiro e o filósofo Romain Bigé encomendada pela editora GHOST (Portugal) e que faz parte no livro “Anatomia de uma Decisão: Composição em Tempo Real.”³ Para além deste testemunho oral na primeira pessoa - que possibilita a familiarização com as origens da Composição em Tempo Real e a sua relação com a história da improvisação - o livro é composto por mais duas partes: um dossier visual-ilustrativo, com a descrição de alguns exercícios práticos, acompanhados de imagens de workshops e dos artefactos que João Fiadeiro constrói nos seus workshops; e uma especulação teórica pormenorizada e extensa das etapas de aplicação desta ferramenta, escrita a partir de um dos diagramas que João Fiadeiro normalmente desenha no início dos seus workshops - uma linha interrompida por um lapso - e que sintetiza de forma gráfica o seu pensamento. A Composição em Tempo Real é uma ferramenta teórico-prática de improvisação em performance desenvolvida por João Fiadeiro desde os anos 90, que pesquisa os processos de decisão e composição que normalmente acionamos na sequência de um encontro (com o) inesperado. O objectivo desta prática é, num primeiro tempo, identificar (no meio do ruído e do excesso que nos interpela continuamente) aquilo que de facto nos afeta, nos toca e nos move. Num segundo tempo, a Composição em Tempo Real apresenta-se como ferramenta de tradução e partilha dessa sensibilidade entretanto circunscrita, afirmando-se como plataforma de experimentação de modos alternativos de colaboração.

Palavras chave: composição em tempo real. improvisação. composição. decisão. colaboração.

1 JOÃO FIADEIRO pertence à geração de coreógrafos que emergiu no final da década de oitenta e deu origem à Nova Dança Portuguesa. Em 1990 fundou a RE.AL, estrutura que se ocupa da criação e difusão dos seus espetáculos ao mesmo tempo que acolhe, acompanha e programa artistas emergentes e transdisciplinares no Atelier Real. No fim da década de 90 dá início à investigação da ferramenta de Composição em Tempo Real, que atravessa atualmente toda a sua atividade enquanto artista, pesquisador e pedagogo. João Fiadeiro tem orientado com regularidade workshops em diversos programas de mestrado e doutoramento em universidades nacionais e internacionais. Atualmente frequenta o doutoramento em Arte Contemporânea do Colégio das Artes da Universidade de Coimbra.

2 ROMAIN BIGÉ escreve e ensina filosofia. É atualmente professor em Angers (FR) onde também dança e escreve sobre a dança. É antigo aluno da Ecole Normale Supérieure (ENS), agregado em filosofia, onde defendeu a sua tese de doutoramento intitulada “Le partage du mouvement. Philosophie des gestes au regard du Contact Improvisation” [A partilha do movimento. Filosofia dos gestos através do Contact Improvisation] pela qual recebeu uma bolsa de estudos da ENS (2013) e da Fulbright (2016). Mais informações sobre o seu trabalho e textos podem encontrar-se em: <cargocollective.com/sharingmovement>

3 Livro publicado em 2017 e disponível em: <<http://www.ghost.pt/anatomiadeumadecisao.html>>.

IF YOU DON'T KNOW WAY DO YOU ASK?

João Fiadeiro
Romain Bigé

Abstract: Interview-conversation between the choreographer João Fiadeiro and the philosopher Romain Bigé commissioned by the publisher GHOST (Portugal) which is part of the book "Anatomy of a Decision: Composition in Real Time". In addition to this first-person oral testimony - which allows the familiarization of the origins of Real-Time Composition and its relation to the history of improvisation - the book is composed of two other parts: a visual-illustrative dossier, with discretion of some practical exercises, accompanied by images of workshops and the artifacts that João Fiadeiro builds in his workshops; and a detailed and extensive theoretical speculation of the application stages of this tool, written in top of one of the diagrams that João Fiadeiro normally draws at the beginning of his workshops - a line interrupted by a lapse - which graphically synthesizes his thinking. Real-time Composition is a theoretical-practical tool of improvisation in performance developed by João Fiadeiro since the 90s, which researches the decision-making and composition processes that we normally trigger following an unexpected encounter. The aim of this practice is, in the first instance, to identify (in the midst of noise and the excess that continually challenges us) that which affects, touches and moves us. In a second instance, Real-Time Composition presents itself as a translation and sharing tool of this circumscribed sensitivity, affirming itself as a platform for experimenting with alternative modes of collaboration.

Keywords: Real Time Composition. Improvisation. Composition. Decision. Collaboration.

Lê-se a frase “Se não sabe porque é que pergunta?” e fica-se com a sensação que foi mal escrita ou que está incompleta. Só ultrapassado esta primeira estranheza é que nos apercebemos que ela quer dizer o exato oposto daquilo que imaginávamos quando a começámos a ler. São nestes momentos que nos apercebemos que a dependência de respostas feitas nos impede de re-parar na pergunta em si. De re-parar nas entre-linhas do que é dito, na fronteira do sentido, no que não tem certezas (nem nunca terá).

Pareceu-me justo dar este título à conversa com o Romain - que aparece no livro “Silence” de John Cage, onde este relata um episódio com o compositor David Tudor - porque ela deu-se (ofereceu-se) através de um vai e vem entre perguntas que respondiam e respostas que perguntavam, possível porque não estávamos à procura de nada mais para além de permanecermos ali. Em modo “entre”, em modo “meio”, em modo “encontro”.

COMPOSIÇÕES SEM AUTOR

Romain Bigé (RB.) Podíamos começar esta conversa sobre a Composição em Tempo Real recorrendo a uma imagem do que geralmente acontece em situações de entrevista.

João Fiadeiro (JF.) Eu podia dizer: “Não vamos começar com o momento convencional das apresentações. Porque se **nos** apresentarmos um ao outro vamos perder algo crucial no meu trabalho, que é preservar, prolongar o estado de não-saber.”

A partir desse momento as pessoas poderiam começar a pensar que sou mal educado. Por isso insisto: “Não quero dizer que aquilo que és ou fazes não me interessa. Penso simplesmente que seria pena começarmos esta conversa desempenhando os papéis implícitos no dogma social que gravita em torno dos nossos seres; muito provavelmente isso viria a voltar-se contra nós.” Quero que a percepção seja tão perspicaz e direta quanto possível. O que exige a eliminação das máscaras que as nossas funções nos fornecem: coreógrafo, filósofo, editor. O que interessa não é quem tu és. O que interessa é que aqui estejas. O que interessa é..

Ou podia simplesmente interromper o meu discurso a meio de uma frase... As pessoas estariam à espera que eu continuasse, mas eu parava.

Ficava assim por mais um bocado.

E durante algum tempo as pessoas teriam que enfrentar o vazio, o vácuo que emerge quando as nossas expectativas não são preenchidas e as nossas experiências passadas se tornam inúteis para responder a essa ausência de sentido. Esse “não saber” constitui o cerne da minha investigação.

RB. Podes definir melhor o que encontras nesse “não-saber” que praticas? Quererá isso dizer que há coisas que sabemos *em excesso*? Coisas que nos impedem de improvisar livremente e das quais temos que abdicar?

JF. Acho que se trata de desativar os hábitos que nos definem, de modo a dar uma oportunidade a outras relações possíveis, que nunca apareceriam se o hábito fosse, por defeito, o modo das nossas reações e relações. Essa suspensão do hábito liga-se à necessidade de prolongar o desconhecido e nele permanecer. Não pelo prazer da incerteza, mas porque quando não sabemos estamos mais atentos ao que se passa. Quando visitamos uma cidade pela primeira vez, tomamos mais atenção ao impacto das nossas ações no meio ambiente, medimos as distâncias entre nós e os outros, os nossos gestos são delicados... Isto é um aspeto importante do estado de percepção que desejo atingir: um espectro de percepção mais alargado, ao ponto de poder reparar em detalhes ínfimos, em todas aquelas coisas que acontecem na periferia. Uma maneira simples de experimentar esta relação com a periferia é observar duas pessoas a falar uma com a outra e concentrar-se na pessoa que escuta, não na pessoa que fala. É este tipo de qualidade que procuro quando falo de acontecimentos que se produzem na sombra, na periferia. A partir do momento em que suprimimos da situação o protagonismo, emerge todo um outro mundo, que estava lá desde sempre, mas que não conseguíamos ver. Como na versão de Carmelo Bene do *Romeu e Julieta* de Shakespeare, em que o Romeu se encontra ausente.

Às vezes começo um workshop sem dizer nada, sentando-me. Sento-me, eles sentam-se a seguir, e pouco a pouco emerge um círculo. Nesse momento eu digo “Olhem, não organizámos nada disto. Não pedi que vocês se sentassem dessa maneira. Mesmo assim vocês sentaram-se segundo algumas regras: conservaram uma certa distância em relação às pessoas ao vosso lado e estão todos equidistantes em relação a um centro

comum; respeitam os limites físicos dos vossos vizinhos e reconhecem neles um desejo semelhante de me ouvir. Regras simples que levaram naturalmente a uma configuração circular.” As formas que emergem sem autor são precisamente aquelas que procuro.

RB. Há momentos em que reparas, na tua vida quotidiana, na aparição espontânea dessas formas sem autor? A que poderíamos chamar uma Composição espontânea em Tempo Real?

JF. “Composição espontânea em Tempo Real” é uma expressão que nunca utilizei... Mas percebo o que queres dizer... Digamos que o que faço em estúdio é uma “Composição em Tempo Real simulada”, já que muitas “verdadeiras composições em tempo real” acontecem constantemente por si mesmas, em redor e dentro de nós. Mas claro que quando se trata de performance, esse é o lado mais delicado: há espectadores a olhar, à espera que se passe alguma coisa, o que coisifica a realidade observada. O objetivo é preservar o acontecimento ao mesmo tempo que se tenta evitar que solidifique como um rochedo.

No que diz respeito às composições “naturais” (foi assim que lhes chamaste?) – as composições “espontâneas” em tempo real? – nos workshops, os participantes falaram-me de várias situações que vieram ao encontro da minha investigação. As nuvens de estorninhos ou os cardumes de peixes são provavelmente os exemplos mais conhecidos de casos de auto-organização a partir de regras simples: cada pássaro segue um conjunto muito simples de regras (manter a distância, manter o alinhamento, manter a coesão) e contudo organizam-se de acordo com uma ordem incrivelmente complexa.

Uma outra imagem é a de uma acumulação de folhas num rio. Uma primeira folha pára contra um rochedo. Movida pela corrente, em vez de continuar o seu caminho permanece ali e começa a mover-se em turbilhão. Uma segunda folha vem juntar-se ao movimento, seguida por uma terceira – começam a formar um monte de folhas em turbilhão. A seguir chega uma última folha e o monte desmorona-se sob o seu próprio peso. As folhas atingiram a sua massa crítica e, sem qualquer mudança abrupta, deixam-se simplesmente ir com a corrente. Isto para mim é um momento típico de composição em tempo real: uma mudança que acontece por via da repetição, sem intenção.

RB. Ontem mostreste-me um vídeo de um momento de graça que aconteceu num workshop. O vídeo começa com uma imagem: a de um saco de plástico a esvoaçar ao vento numa sala vazia.

JF. Sim, e passado algum tempo chega um segundo saco de plástico. *Interagem* um com o outro, e a situação é vista por todos como um momento único e potente. Mas a questão coloca-se imediatamente: “durante quanto tempo é que estes dois sacos plásticos vão ter alguma coisa a dizer um ao outro? Isto não pode continuar eternamente. O vento vai acalmar. Ou o saco de plástico acabará por ficar preso em algum sítio. O sistema acabará por morrer. É preciso que alguma coisa aconteça para que este momento possa ser prolongado, para que o seu fim seja adiado”...

RB. Mas não se pode *acrescentar* nada à situação, pois isso seria manipulá-la e não mantê-la...

JF. ...essa intervenção já tinha que lá estar, ligada a alguma coisa pertencendo ao que já estava a acontecer. Nesse momento o Daniel, um dos participantes, interveio: esperou por um instante em que os sacos plásticos se encontravam imóveis e próximos um do outro, e atou-os com um fio transparente. Passados alguns segundos o vento voltou a apanhá-los e lá estavam eles outra vez a esvoaçar juntos. Claro que antes já estavam a esvoaçar juntos, mas com esta ação simples a aliança que formavam deixou de pertencer ao vento: passou a pertencer-nos a nós também, ao sistema que ali formávamos juntos.

RB. Como é que descreverias o teu papel nessa situação? Como a pessoa que define o quadro em que se desenrola essa prática?

JF. Quando entrei na sala, o primeiro saco de plástico já lá estava, em movimento. Ao não retirar o saco de plástico, fiz um primeiro gesto na composição. A segunda coisa que *fiz* foi não dizer nada. Ao não dizer nada fiz um segundo gesto que fez aparecer a composição. Não disse: “Ok gente, não sei se vocês se aperceberam, mas já começámos!” O que teria estragado tudo, esvaziando o acontecimento da sua potencialidade, já que uma parte da potencialidade do acontecimento reside no facto de nós sermos voluntariamente afetados e envolvidos no que está a acontecer, no facto de nos tornarmos ativamente autores do acontecimento. Tenho que confiar que quando o seu tempo tiver chegado, o acontecimento manifestar-se-á por si próprio aos olhos de todos.

A DANÇA NÃO PASSA PELO CORPO

RB. Gostava de voltar atrás, à tua primeira relação com a improvisação: como e quando é que começaste a improvisar?

JF. Comecei a improvisar por volta dos 23 anos. Mas só mais tarde, com a Improvisação de Contato [*Contact Improvisation*], é que comecei a considerar a improvisação de maneira sistemática. Tinha começado a dançar aos 17 anos: dança clássica, dança moderna, dança contemporânea. Aos 24-25 anos integrei o ballet Gulbenkian de Lisboa. Foi lá que conheci a Vera Mantero e, através dela, o André Lepecki. E toda uma geração incrível de jovens bailarinos e coreógrafos, que constituíram a base da “Nova Dança Portuguesa”, como entretanto lhe chamamos.

Pouco antes tinha-me sido atribuída uma bolsa de verão para o festival Jacob Pillow, nos Estados Unidos. O período de quatro meses estava dividido em quatro partes: ballet; dança tipo Broadway; dança moderna; e por fim dança pós-moderna. Eu era o único a ficar até ao fim do festival; todos os outros bailarinos e estudantes chegavam e partiam em função dos seus interesses. Nessa altura eu não tinha nenhum interesse particular (andava simplesmente perdido). Aproveitei a ocasião para me confrontar com práticas de dança de toda a espécie, de modo a perceber de que é que andava realmente à procura. Lá para o fim do terceiro mês estava prestes a abandonar... Já não conseguia aguentar mais aquele tipo de trabalho, exclusivamente centrado em premissas estéticas completamente alheias à realidade, desligadas dos corpos reais e das verdadeiras questões. Mas no quarto mês a minha vida mudou radicalmente. Encontrei, pela primeira vez, o *espírito* do Judson Dance Theater, com artistas como Trisha Brown ou Steve Paxton, que fizeram com que a minha percepção e a minha sensibilidade em relação à dança mudassem completamente.

Sobretudo a Trisha, que deu um workshop de composição com base em *Locus* (1975), um solo da sua autoria, em que os procedimentos da indeterminação e do acaso eram as principais ferramentas. Lembro-me de ela nos encorajar a conceber o nosso próprio método de composição num exercício, e esse facto simples – ter autorização para conceber o seu próprio método, em vez de seguir os que já existiam – abriu-me um mundo inteiramente novo. Do Steve o trabalho que mais me impressionou foi *Goldberg Variations*, que teve um impacto enorme na minha maneira de perceber a performance improvisada.

O meu encontro com a Improvisação de Contato não se deu nesse ano (foi em 1988, já o Steve não trabalhava com o Contato). A minha primeira experiência de Contato deu-se em 1989, numa sessão de improvisação na Tanzfabrik, em Berlim, com pessoas como Dieter Heitkamp e Howard Sonnenklar. Estava em Berlim com o Ballet Gulbenkian. Foi mesmo antes da queda do Muro. Stephen Petronio – um antigo bailarino da Trisha Brown, que eu tinha conhecido no festival Jacob Pillow e encontrado de novo em Lisboa – tinha-me falado dessa sessão. Tive imediatamente a impressão de ter encontrado a minha casa: uma espécie de verdade física com o meu corpo ordinário, o meu corpo enquanto massa, muito mais do que o meu corpo enquanto produto da minha vontade. Creio que essa impressão provinha da forma como o meu corpo integrava os princípios sem grande esforço, mas também do meu interesse pela improvisação como uma espécie de lugar que tem de ser vivido. Um lugar onde eu podia praticar aquilo em que acreditava ou que pensava sobre a forma como o tempo se desenrola, em termos de qualidade. E depois havia também a relação com a gravidade, com as diagonais, com o salto, que actualmente entendo em termos de meta estabilidade: como manter formas de equilíbrio sempre novas e (por definição) provisórias? Os meus primeiros trabalhos como coreógrafo foram muito influenciados por essa energia e pelo contributo da Trisha, no que diz respeito às estratégias de composição.

RB. No Contato inibimos a decisão em prol da gravidade, ou do estudo dos reflexos que são desencadeados nos modos de sobrevivência, enquanto na tua prática de improvisador ou de coreógrafo tu inibes a decisão para estudar o próprio processo de tomada de decisão. Há no Contato uma forma de irresponsabilidade: a dança ou a gravidade dançam-te...

JF. Essa aparente ausência de decisão que o Contato permite, sugere ou favorece, foi o que primeiro me atraiu. Mas depressa percebi que essa ausência de decisão estava simplesmente encoberta pela velocidade com que se fazem as escolhas. O problema é a ideologia que acompanha o Contato, que cria uma equação entre velocidade, ausência (real) de decisão e autenticidade.

RB. Em 1999 declaraste que “a dança não passa pelo corpo”, na televisão nacional, em Portugal. Essa frase gerou um grande tumulto num debate, bem como em outras discussões que se seguiram. Mais tarde clarificaste o que querias dizer. A dança não é simplesmente uma questão física; implica um ato de pensamento, ou pode pelo menos comparar-se ao desenrolar de um pensamento^[4]. Mas o que se sabe menos é que disseste aquilo precisamente no ano em que deixaste de praticar Contato...

JF. Eu próprio ainda não tinha ligado esses dois factos... Mas lembro-me bem do momento em que decidi parar com o Contato. Tinha sido convidado para dar um workshop em Viena e, a dada altura, disse simplesmente aos estudantes: “Olhem, acho que não consigo continuar a ensinar o Contato, não faz sentido para mim.” Metade dos estudantes foi-se embora e, com os que ficaram, sentámo-nos a uma mesa para tentar compreender o que estava ali em jogo: a maneira como os hábitos dão forma aos nossos movimentos, estes corpos que nós utilizamos, e como é que podemos encontrar antídotos para as estruturas de comando e dominação dissimuladas, tão presentes na dança.

Foi uma decisão difícil de tomar, pois o Contato tinha sido uma parte muito importante da minha vida e do meu corpo. Era como amputar uma parte de mim. Mas tinha que ser, não havia dúvida: a ideologia predominante do Contato, o corpo puro, atlético e são do Contato sufocava-me. Senti que não havia lugar para afetos negativos, para *sentimentos impuros* ou *práticas impuras*. Tinha andado a forçar o meu corpo a *deixar-se tocar* e o meu sentido do toque estava a ficar gasto, pois o Contato parecia não autorizar nada que não estivesse contido na questão do peso. Claro está, isto era precisamente o que me tinha atraído: havia algo de tranquilizador nesse tipo de apoio entre corpos. Mas a partir de dada altura tornou-se demasiado higiénico e implicitamente normativo. Por trás do mito daquele corpo autêntico, puro e desportivo, havia tantas hierarquias, tantas formas de dominação...

4 Em correspondência com João Fiadeiro na sequência desse debate televisivo, Paula Caspão escreve: “A tua declaração foi apenas uma tentativa de dizer que este corpo é mais do que um corpo que dança, e mais complexo que uma dança que se identifica com um corpo [...]. Muitos filósofos, poetas e pensadores continuam a cair no logro [...] de ir à procura do corpo na dança, partindo de uma suposição errónea sobre o corpo e sobre a dança, acreditando que tanto uma como outro revelariam a maravilhosa *alteridade* do pensamento; muitos acabam por encontrar algo que consideram poder servir de base a toda a arte ou mesmo a todo o pensamento. Nessa perspectiva, a dança não seria apenas uma arte como as outras, com um cânone de obras específicas, mas a base antropológica de todas as artes, e até uma metáfora do próprio pensamento – mas metáfora apenas, já que a dança, apesar do seu movimento, deve permanecer silenciosa e sem palavras [...]” (Sabine Gehm, Pirkko Husemann, Katharina von Wilcke (ed.), *Knowledge in Motion: Perspectives of Artistic and Scientific Research in Dance*, Bielefeld, transcript Verlag, 2007, p.103).

Acho que o que me interessa é inibir a execução das minhas suposições. A questão não é de todo a de saber se consigo distanciar-me de todas as suposições. É claro que faço suposições, interpreto, imagino. A questão é a de saber como é que o outro se relaciona com aquilo que tenho a oferecer, e isso depende da clareza das minhas suposições, do grau de abertura com o qual me apresento. Comecei pois a dedicar mais tempo à tradução entre o que me afeta e a maneira como executo esse facto em face de outros. Trata-se pois de escavar nesse lapso de tempo – esse *lapsus* – ao longo do qual o meu processo de decisão se torna sensível para o outro.

As decisões rápidas que vejo as pessoas a tomar – no Contato ou em qualquer outra situação de improvisação e na vida – são frequentemente fruto de um reflexo ou de um hábito, e não de uma decisão ou intuição. E é mesmo importante distinguir entre situações em que as decisões são a consequência de uma intuição ou de um hábito. Porque se são a consequência de uma intuição, isso significa que a pessoa fez o trabalho de se colocar na situação, em vez de seguir simplesmente um modelo preexistente no qual enquadrou a situação de acordo com as suas experiências passadas ou com as suas expectativas futuras. O que me move no tempo real é acima de tudo a leitura da situação presente, não em termos daquilo que a originou, mas em termos do seu potencial.

UM UTENSÍLIO PARA SUSPENDER A UTENSILAGEM

JF. O que me interessa é uma prática sem escolhas estéticas predeterminadas: pode ser a repetição de um mesmo gesto durante duas horas até que apareça uma diferença, pode ser um espaço vazio durante vinte minutos, ou eu a bloquear a respiração... Não há lugar físico preestabelecido, onde teríamos decidido que aquilo devia acontecer.

Para tal o meu corpo tem que se tornar numa coisa. Uma coisa não é um objeto. No Contato, por exemplo, é claro que o corpo é um objeto – ou seja, uma massa com um conjunto muito bem delimitado de possibilidades com as quais jogar (escalar, rolar, tocar, cair...). E uma coisa não é uma pessoa. Na vida de todos os dias, o nosso corpo representa a pessoa que somos. E respeitar o corpo significa respeitar a pessoa, a sua liberdade, os seus gostos, etc. Em performance, começo por não ser nada – uma “não-coisa” [“no-thing”]

–, depois desdobro-me em alguma coisa [“some-thing”] e mais tarde, no olhar do outro, num estado intermédio de entre-dois, torno-me numa coisa [“a thing”]. Em performance, o meu corpo torna-se coisa^[5].

RB. A distinção que fazes entre coisas e objetos lembra-me a forma como James Jerome Gibson – o psicólogo fundador da abordagem ecológica da percepção – fala do nosso mundo perceptivo como um mundo de *affordances*, ou com “caráter de convite”^[6]. Segundo Gibson, ao vermos uma mesa não vemos uma plataforma castanha suportada por quatro pés. Ver uma mesa é ter a experiência de um certo número de convites mais ou menos marcantes: convite a-pôr-coisas-em-cima, convite a-esconder-me-debaixo, convite a-subir-para-cima-dela. Antes de qualquer análise de qualidades como as cores, as formas, a rugosidade, os objetos aparecem-nos como convites a agir. Os hábitos, mas também os códigos que regulam o nosso mundo social, constroem-nos a dar prioridade a certos convites e a ignorar outros. Ao que parece, a situação força-nos a tomar a direção dessas preferências. O psicólogo Abraham Kaplan chamou-lhe “a lei do utensílio”, que formulou da seguinte maneira: “Dê-se um martelo a uma criança, e ela constata que tudo o que encontra precisa de ser martelado”.

Nesse sentido, parece-me que o que tu praticas é a suspensão dessa tendência para ver pregos em todo o lado, a partir do momento em que temos um martelo nas mãos. Treinas-te a estudar as tuas próprias pressuposições, a anular as tuas tendências para reduzir os objetos – incluindo o teu próprio corpo e os teus colaboradores – a um conjunto limitado de possibilidades. Parece-me que é o que se passa quando praticas a “*inquietação dos objetos*”. Isso é possível porque uma coisa não é apenas o punhado de *convites* que significa para mim: uma maçã, uma pêra, são *para comer*; mas se eu puser uma maçã junto de uma bola de natal, crio uma série que não pertence às minhas principais possibilidades de ação (*comer, pendurar numa árvore*): crio uma série *formal*, que pertence à coisa

5 André Lepecki interpreta esta estratégia de “movimento enquanto coisa” como um comentário à sociedade de mercantilização: num mundo de objetos, somos obrigados a tornar-nos coisas, em consonância com as ferramentas que obcecamos os nossos gestos. Lepecki considera que trabalho de Fiadeiro “demonstra uma dinâmica de posse de si alicerçada na posse de um objeto, que acaba contudo por se apoderar da própria subjetividade.” (*Singularities : Dance in the Age of Performance*, London & New York, Routledge, 2016, p.46-47).

6 James J. Gibson, *The Ecological Approach to Visual Perception*, Houghton Mifflin, Boston, 1979 (existe uma tradução francesa de Olivier Putois: *Approche écologique de la perception visuelle*, Paris, Dehors, 2014).

enquanto coisa (neste exemplo, *rolar*). Rilke tinha uma ideia semelhante a propósito da pintura de Cézanne: “Os frutos de Cézanne perdem o seu carácter comestível – assumem a realidade das coisas, a sua presença obstinada torna-os indestrutíveis.” Rilke não queria certamente dizer que as maçãs pintadas não podem ser comidas (isso já sabíamos). Penso que queria dizer que Cézanne pintava maçãs como se nenhum homem as tivesse alguma vez encontrado, como se não tivesse sido preciso nenhum ser humano para as levar àquela mesa.

Eis o paradoxo que me parece ser o que desejas examinar: o das maçãs que se tornam coisas, que não precisam de mim para serem aquilo que são. Reconhecer isso permite que a coisa mude do estatuto de objeto (das minhas intenções) para o de acontecimento.

JF. Sim. Foi a Fernanda Eugénio, que colaborou na sistematização da Composição em Tempo Real entre 2011 e 2014, que introduziu essa ideia no meu trabalho. Disse-me: “tu transferes o protagonismo do sujeito para o acontecimento”[7]. O único mestre que é preciso seguir, o único aspecto que requer toda a atenção, é o acontecimento. E como um acontecimento nunca pára de se transformar, tenho que lidar constantemente com a tentação de voltar aos objetos, em vez de dar ao acontecimento a liberdade de se transformar por si mesmo.

RB. No que propões parece haver uma tensão, entre transferir o protagonismo para o acontecimento e reconhecer que a tua presença é necessária. Porque não se trata, parece-me, de desaparecer enquanto corpo ou enquanto ser humano. Pelo contrário, parece-me que trabalhas no sentido de fazer aparecer o nosso emaranhamento com as coisas, e o quanto elas podem precisar de nós, exatamente como nós precisamos delas. O que equivale a dizer que fazes parte da existência das coisas: elas precisam de ti para permanecerem elas próprias...

JF. É um dos aspectos mais importantes do trabalho.

7 Nas palavras de Fernanda Eugénio: “João Fiadeiro trabalha precisamente com a questão do que se encontra *entre*, e o seu método de Composição em Tempo Real [...] assenta no desafio de produzir – cultivando uma clareza molecular – uma reavaliação do que seja a liberdade em improvisação, ou a criatividade do artista. [...] Fiadeiro teceu, por assim dizer, toda uma filosofia do acontecimento aplicada à dança. O foco do seu método, envolto na delicadeza ligeira e densa das coisas simples, é a própria vida; uma clarificação do funcionamento vital, da dinâmica operativa das relações humanas, da co-habitação.” (citado in Jeffrey Johnson, *Hypernetworks in the Science of Complex Systems*, London, Imperial College Press, 2013, p. 266).

Perceber a ação não como um ato de transformação, mas como um ato de preservação. Porque há por vezes uma confusão entre a *ação* e a capacidade de gerar *mudança*. Treino-me a mim próprio e a outras pessoas para poder *agir* sobre os sistemas de modo a deixar chegar a *mudança*. De certa maneira, procuro algo que estará próximo de uma paisagem que não teria sido concebida pelo homem.

RB. Mas então a questão passa a ser: como poderás fazer desaparecer o humano das percepções humanas?

JF. Não fazendo distinção entre frente e trás, fora e dentro, antes e depois. Olho para a paisagem tanto quanto a paisagem olha para mim. É a questão central da minha última peça de grupo *O que fazer daqui para trás* (2015). A peça começa com o público face a um palco vazio, à exceção de um microfone. Mesmo estando no centro do palco, os espetadores não reparam verdadeiramente na sua presença; faz parte do mobiliário habitual de um teatro. Enquanto se encontram ainda a conversar uns com os outros, aparece um bailarino a correr do fundo do palco e começa a falar ao microfone, indo-se embora logo a seguir atravessando a plateia, saindo pela primeira porta que dá para o *foyer*. Passam-se mais três minutos antes que entre um outro bailarino, que faz a mesma coisa e sai. Pouco a pouco percebemos o que estão a fazer. Ou talvez não. O importante é que a repetição da *mesma* situação nos permite constatar as diferenças que começam a aparecer nas margens: a mudança lenta das luzes (demasiado lenta para ser diretamente notada pelo olho humano; se quisermos ver o seu movimento temos que recorrer à memória, o que por sua vez introduz uma ligeira perturbação: terá a luz realmente mudado?), a lenta alteração da respiração dos bailarinos e da coerência dos seus discursos, que vai aumentando para o fim. Estamos perante fenómenos que me interessam: quando a atenção se dilata ao ponto de perceber o que se passa nas margens.

RB. Muitos improvisadores da tua geração, como Mark Tompkins, Julyen Hamilton, Kurt Koegel, ou Nora Hajós, falaram do seu trabalho recorrendo à expressão “composição em tempo real” e parece que a utilizam no sentido de improvisação em palco, pelo menos desde os anos 1970. A tua “Composição em Tempo Real”, pelo contrário, é muito mais um método ou uma ferramenta para observar o movimento e a tomada de decisão – que utilizas para ensinar ou para examinar o teu próprio trabalho coreográfico.

JF. A vários títulos, devo a designação “Composição em Tempo Real” a Mark Tompkins, com quem co-orientei vários workshops nos anos 1990. Mas se bem me lembro era para designar a improvisação como ferramenta; quando queríamos falar de um dispositivo performativo falávamos de “composição instantânea”. A Composição em Tempo Real como expressão para designar a minha investigação apareceu precisamente por eu me ter tornado extremamente desconfiado em relação à dimensão “instantânea” da equação. O “tempo real” parecia mais apropriado para designar a questão da duração da percepção, na qual há sempre um intervalo de tempo no impacto de um afeto, entre a maneira de o formularmos e a maneira de o traduzirmos. O termo “instantânea” não parecia dar conta desse intervalo, ao contrário da expressão “tempo real”. Tens pois toda a razão, a expressão “Composição em Tempo Real” não designa, no meu caso, uma performance improvisada ao vivo, mesmo se participei ocasionalmente em sessões de improvisação com outros artistas.

A performance de grupo improvisada mais importante em que participei foi *On the Edge – A Festival of Improvisation* (Paris, 1998), organizada por Mark Tompkins, reunindo improvisadores como Steve Paxton, Lisa Nelson, Simone Forti, Frans Poelstra, Vera Mantero, David Zambrano, Julyen Hamilton, Carme Renalias e os músicos Nuno Rebelo e Marco Franco. Lembro-me daquilo ter sido, para mim, uma alegria imensa e ao mesmo tempo um evento traumatizante. Lembro-me que numa das sessões no Teatro da Cité Universitaire, a meio de uma improvisação, utilizei um ditafone para passar uma gravação: a frase “este é o meu corpo”, uma e outra vez. Essa gravação fazia parte de um solo que eu apresentava na altura, *Self(ish)-portrait* (1995). Por alguma razão, o que se passava em palco fez-me lembrar essa frase e resolvi levá-la para a utilizar durante a improvisação. Era um movimento arriscado, mas queria ver como é que esse fragmento proveniente de uma outra galáxia se tornaria num fractal nas mãos (e nos corpos) dos meus pares. Tinha a certeza que seria absorvido e reciclado pelos outros. Estava enganado.

Não me lembro exatamente como terminou tal episódio, mas a agitação que gerou em alguns dos meus pares ainda se encontra bem viva no meu espírito. Não muito diferente da que senti quando proferi a frase “a dança não passa pelo corpo”, naquele programa de televisão, mais ou menos pela mesma altura. É interessante notar a maneira como a

frase do ditafone “este é o meu corpo” ressoa na frase do programa de televisão. Será que se refere à máquina que tenho na mão, à minha mão, ou ao momento em que gravei a frase? Dava a impressão que não era concebível que alguém levasse um acontecimento *ready made* para uma situação cujo protocolo estipulava que tudo devia emergir no instante presente. Tive a impressão de profanar uma das leis implícitas da improvisação. O episódio fez-me compreender que devia retirar-me. Assim fiz: afastei-me da improvisação para a poder estudar de forma aprofundada.

Mas se calhar não estou a ser fiel ao que realmente se passou, pois a verdade é que nunca falei a ninguém deste episódio e é possível que seja uma grande desculpa que arranji retroativamente para justificar a reorientação da minha investigação.

RB. Alguns anos após a experiência de *On the Edge*, criaste uma peça de grupo improvisada intitulada *Existência* (2002-2005), na qual a CTR era aplicada ao vivo. Queres dizer alguma coisa sobre essa experiência?

JF. A peça *Existência* não foi anunciada como uma improvisação, e nem sequer como composição em tempo real. Portanto, apesar de termos utilizado a CTR como ferramenta, o programa e os textos que apresentavam o trabalho não a mencionavam. Precisamente porque a questão que se encontrava no centro de *Existência* não tinha nada a ver com improvisação, mas com percepção. A estreia teve lugar no Centre Georges Pompidou em Paris, e utilizámos esse dispositivo para explorar a maneira como o espetador e o performer geriam a ausência de sentido num contexto em que as pessoas esperavam que um sentido fosse representado. Precisava que o público se concentrasse no aspeto composicional e dramaturgico do trabalho, apesar da sua ausência. Mostrar uma competência ou mostrar a forma como a composição podia aparecer em presença do espetador não me interessava. O que me interessava era fazer a experiência da maneira como tanto os espetadores como os performers podiam preservar e manter aquela fina fronteira que separa o nada de alguma coisa, a governabilidade da ingovernabilidade, o explícito do implícito, o caótico do organizado, a presença da ausência...

Foi um tanto suicidário, bem sei, mas era a única maneira de remexer na ferida da minha inquietação no que diz respeito aos códigos esperados no dispositivo teatral, e de ali permanecer... Retrospectivamente, *Existência* continua a parecer-me um dos projetos mais radicais e ambiciosos a que me dediquei.

Desejo Adiar o Colapso Precipitado do Acontecimento

RB. Evidentemente, parece-me que o teu trabalho permite uma suspensão daquilo que fazemos com as coisas nas nossas sociedades de mercado, a suspensão dessa ontologia orientada para os objetos (OOO), como lhe chamam certos filósofos contemporâneos...

JF. Não me parece que o meu trabalho se posicione como resposta, crítica ou antídoto para o capitalismo, o consumeirismo ou qualquer outra das compulsões aditivas que definem o nosso mundo. Vários dos meus colaboradores mais próximos, como Joris Lacoste (que esteve muito implicado no projeto *Existência* e na sistematização da prática da CTR), ou a Fernanda Eugénio, consideraram que a CTR podia funcionar como uma metáfora ou uma ferramenta para abordar as problemáticas do autor ou da autoridade. Durante algum tempo é claro que me impliquei nas suas maneiras de receber o meu trabalho mas, mesmo que tais perspectivas façam sentido para mim, não são a minha motivação principal. Reconheço que há de facto uma luta contra o protagonismo do sujeito, mas não se trata de uma atitude política intencional, diria que aparece mais como consequência do que como causa. Por outro lado, o meu trabalho foi também utilizado em teoria dos sistemas complexos, comparando o comportamento dos átomos, o comportamento coletivo das formigas e outros fenómenos da ordem do não humano, mas mesmo assim: não é isso que me move.

Para ser franco, o meu trabalho está ligado ao trauma. Vem de uma experiência de perda, do vazio. Quando tinha nove anos, a minha irmã mais nova morreu à minha frente – um incidente mecânico absurdo num elevador, quando estávamos a brincar. Parece-me cada vez mais que o meu trabalho gira em torno da tentativa de dar sentido a essa experiência. Tentar dar sentido àquilo que não tem nenhum, ao que acontece absolutamente sem razão, é o que tenho feito até à data.

RB. Notei que quando transmites a CTR, és capaz de interromper a prática de forma bastante brutal. Ao fazê-lo estás a afirmar uma forma de autoridade que é a autoridade da situação (não a tua). Mas também me parece que há aí um afeto muito forte, do tipo do que podemos encontrar na cólera do luto. É como se, nessa brutalidade, fizesses o luto do facto que algo ou alguém matou a situação; que algo de irreparável acaba de se produzir, *apesar de ninguém o desejar*. É como se colocasses os participantes na situação de fazer o luto da arbitrariedade da morte.

JF. Tento desenvolver um sistema que permita tanto adiar o fim como aceitá-lo, no momento em que chega. Porque é isso que fazemos quando um acidente faz com que a vida se desmorone: reconstituímo-lo e perguntamos “Como é que aconteceu?” O que é que poderia ter sido feito para evitar a sua precipitação? Ao mesmo tempo, sabemos que é preciso aceitar o facto que se produziu. No início, a maioria das minhas investigações focalizava-se na redução do risco de que algo se produzisse arbitrariamente devido a uma falta de atenção ou de precisão. Durante algum tempo, era apenas isso, e era demasiado obsessivo. Neste momento, e há já alguns anos, dedico mais tempo à aceitação dos fins, e a fazer com que essas duas forças trabalhem juntas.

VER O VISÍVEL

RB. O que é que te faz escolher entre aceitar a morte de uma situação e apoiar essa mesma situação para que viva? Tudo se encontra constantemente em vias de terminar: uma palavra, uma frase, um texto. Podias decidir que é o fim. Ou talvez não sejas tu a decidir mas a coisa, o acontecimento. O que é que te obriga, a ti ou a outra pessoa, a dizer “isto precisa do meu apoio para viver”?

JF. Ou “isto precisa do meu apoio para morrer”. Às vezes não se trata de deixar viver, mas de deixar morrer. Se o objetivo é a meta estabilidade do sistema, pode ser nos dois sentidos. Ao fim e ao cabo é uma questão de duração. Um objeto numa situação só pode tornar-se coisa ou acontecimento se lhe dermos tempo suficiente. É preciso respeitar o tempo do devir-coisa do objeto. É preciso uma certa sensibilidade ao modo em que um objeto pode durar.

RB. Por exemplo, uma maçã mastigada por mim tem uma certa duração antes da sua decomposição, um saco plástico a esvoaçar ao vento tem uma certa duração, um torrão de açúcar num copo de água tem outra. Tomemos este último exemplo, o do açúcar na água: é um dos exemplos preferidos de Bergson para falar da diferença entre o tempo (dos relógios, da ciência) e a duração das coisas. Imaginemos que decidias, num exercício de CTR, fazer derreter um torrão de açúcar na água. É claro que sabes que isso pode levar muito tempo. Nesse caso tens duas soluções: ou agitas a água no copo para distribuir aleatoriamente as moléculas da água e apressar a dissolução do açúcar; ou metes um torrão de açúcar num primeiro copo de água, um segundo torrão de açúcar num outro copo de água, e a seguir um terceiro... etc., até que o primeiro sistema água-açúcar tenha atingido o seu ponto de transformação. No primeiro caso, intervistes voluntariamente, quebrando a duração do objeto para a adaptar ao teu próprio tempo: deste-lhe o tempo da tua expectativa. No segundo caso, respeitaste a duração do complexo água-açúcar, encontrando uma maneira de existir ao seu ritmo próprio, e não ao teu. Simpatizaste com a sua duração específica.

JF. “Dar tempo ao tempo”, permitir que as coisas devenham é muito importante porque não é suficiente que algo se dê a ver, já que apenas algumas pessoas o terão visto ou não terão tido tempo de detetar a duração do objeto. A duração é essencial quando se trata de partilhar, de gerar um *comum*. De outro modo como poderíamos chegar a um denominador comum sobre algo que não dura? Talvez tenhas tido sorte, talvez tenhas conseguido apanhar logo tudo; mas e os outros? Não se trata pois apenas do tempo da coisa, mas do nosso tempo comum, partilhado: o tempo de quem olha, dos agentes, das coisas.

Creio que é aí que entra em jogo a repetição, pois ao permitir que as coisas se repitam, deixo-lhes tempo para devirem o centro dos acontecimentos, em vez de mim. Isso permite-me também desaparecer enquanto *criador*, o que é bastante difícil de fazer porque queremos estar sempre *em cima do acontecimento*. Receando o tédio, produzimos a diferença, em vez de a deixar emergir.

Para mim, a prática da fotografia constitui uma repetição desse tipo, uma repetição que cria coisas a partir de objetos. A fotografia conserva um momento de tempo partilhado. Sublinha, enquadra o que existe de forma a sustentar uma relação.

RB. *Graphein*, ou seja “escrita” ou “inscrição”, que vem a dar foto-grafia, cinematografia e, claro, coreo-grafia, significava, na sua origem grega: “raspar”, “remover matéria”. O que faz todo o sentido, se pensarmos bem, porque nos primeiros tipos de escrita tratava-se de remover matéria da tábua (como na escrita cuneiforme). Temos normalmente a impressão que, independentemente do tipo de grafia que consideremos, se trata sempre de acrescentar matéria, mas afinal inscrever consiste em abrir caminho, não em acrescentar coisas.

JF. De certa forma não peço muito trabalho. Trata-se simplesmente de reconhecer a força da participação, ou seja: do facto de eu estar aqui. O modo por defeito não deve ser o modo reativo, mas antes: “qualquer situação já tem, muito provavelmente, a sua direção sem que eu intervenha; tenho que estar pronto para apoiar essa direção.”

RB. Foi o que fizeram as primeiras artes, os desenhos encontrados em cavernas como Lascaux. Vendo as sombras projetadas nas paredes através das fendas, os antrópicos prolongaram-nas, conservando-as por muito mais tempo do que as incessantes variações de luz teriam permitido. Portanto a primeira linha já lá estava.

JF. Para sermos mediadores do acontecimento, temos que nos abster da tentação de ser protagonistas. Mesmo tendo boas razões para o fazer, devemos abandonar, senão não conseguimos ver o visível. Há um vídeo intitulado “Teste de Atenção”^[8], que mostro frequentemente nos workshops, em que vemos duas equipas de basquetebol executando passes, com uma voz off que nos pede para contarmos o número de passes realizados. Como as pessoas estão a contar cuidadosamente os passes, a maioria delas não repara num urso que atravessa o campo a dançar o *moonwalk*. Este fenómeno chama-se “cegueira à mudança”, que é a impossibilidade de notar alguma coisa, não porque esteja escondida ou fora do nosso alcance, mas porque não esperávamos vê-la. A expectativa é o que me torna

8 “Awareness Test” é um vídeo que faz parte de uma campanha de prevenção rodoviária “Transport for London”, com a mensagem “Atenção aos ciclistas”. Esta campanha mostra que um automobilista pode facilmente ignorar um ciclista porque a sua atenção está focalizada noutras coisas, tais como os outros carros e os painéis de sinalização.

protagonista, distraído e imunizado ao que se passa na periferia. Em vez de tomar parte no acontecimento, vemo-lo, analisamo-lo e interpretamo-lo do ponto de vista do sujeito, que se encontra contaminado por uma permanente necessidade de obter respostas. A nossa necessidade de respostas é tão esmagadora que fabricamos constantemente questões (ou *factos alternativos*) para sustentarem a nossa cegueira.

DESENHAR DISPOSITIVOS PARA ACOLHER AFETOS

RB. Por trás da rigidez, da frieza da Composição em Tempo Real, vejo a minúcia de um jardineiro ou duma rendeira. Tens em mãos uma coisa frágil e creio que não se trata apenas do acontecimento em si, mas do afeto que traz imbricado. Por isso é tão importante abrir-lhe caminho: porque um afeto muda a partir do momento em que o olhamos. Se eu examinar a minha cólera, ela apaga-se ou aumenta, nunca ficará como estava.

JF. A Composição em Tempo Real dá-me as ferramentas para não procurar, e para estar pronto a acolher o que acontece no momento em que acontece. O que é certamente muito difícil, porque queremos que aconteça alguma coisa que não seja apenas produzida. Por definição, se procurarmos que aconteça ela *não acontecerá*, será apenas aquilo que se esperava. Por isso é preciso olhar para a situação sem procurar o que quer que seja. É preciso estar suficientemente recetivo para agarrar o momento em que a coisa muda, e aceitar que a situação já não é a mesma.

O mesmo vale para o meu trabalho coreográfico. Em *I am Here* (2003), por exemplo, a certa altura estava a executar uma ação muito simples com os pés, esfregando o chão com um pigmento preto num momento em que as luzes se apagavam. Durante o processo de criação, dei-me conta que o que estava a fazer era a dançar no escuro: as minhas pernas e o meu torso agitavam-se no espaço. Era um acidente. Nunca tive a intenção de dançar nesse momento. Mas percebi o que isso queria dizer: estava ali a acontecer uma dança invisível. Decidi pois equipar-me com um microfone, de maneira a que o som da minha dança com o pigmento preto no chão pudesse ser ouvida. Instalei também uma câmara fotográfica que tirava fotografias aleatórias à minha dança, com flash. Projetadas numa parede de papel, essas fotografias serviam-me a seguir para desenhar o contorno do meu corpo, para que os fragmentos da minha dança pudessem ser vistos. E por fim, mais

tarde na peça, içava a faixa de papel com o pigmento sobre o qual tinha dançado, para os espetadores poderem aceder aos rastros da minha dança invisível. Todas estas decisões dramáticas – que tiveram um impacto considerável na peça – produziram-se a partir desse acidente, resultando de um acontecimento em que não tinha reparado, e que se desenrolava na periferia da minha consciência.

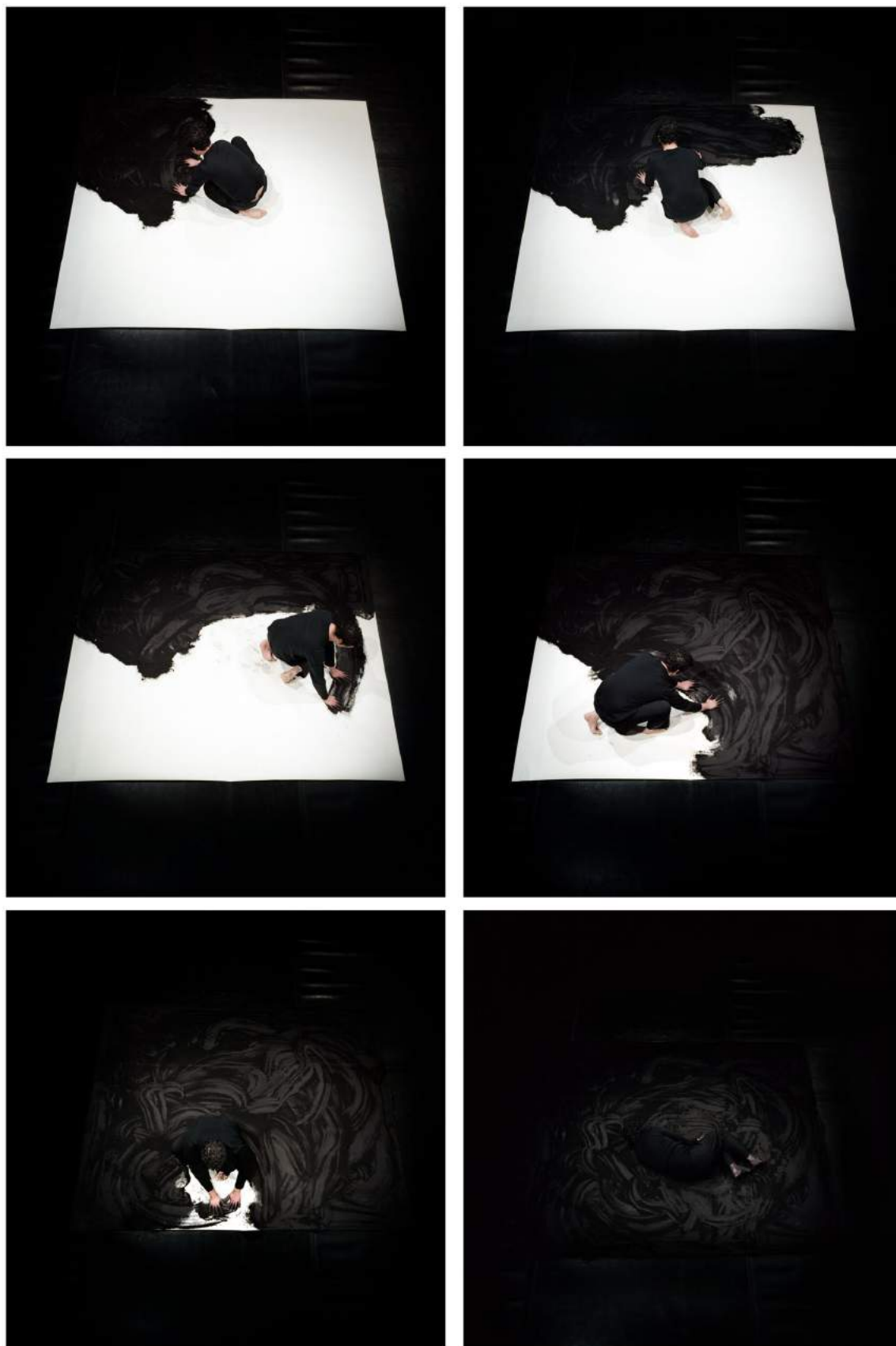
RB. No teu trabalho parece haver uma dialética entre afeto e intenção. Quando temos a intenção de (fazer) algo, não há lugar para nos deixarmos afetar pela situação. Se vou a caminhar na rua para ir apanhar o metro, não vejo as mesmas coisas que se estiver a dar um passeio. No primeiro caso, o modo ativo e determinado apaga tudo o que não seja pertinente para atingir o meu objetivo; no segundo caso, o modo contemplativo, aparentemente inútil, torna-me recetivo aos pormenores, às cores, à disposição das pessoas. E posso ser tão afetado pelo que me rodeia que o meu passeio torna-se uma verdadeira deambulação. O surpreendente é que tu pareces exigir, de ti e dos outros, a capacidade de fazer as duas coisas ao mesmo tempo: levar a cabo uma ação aparentemente intencional e *contemplan a sua periferia*.

FIGURA 01 - 'EXISTÊNCIA'



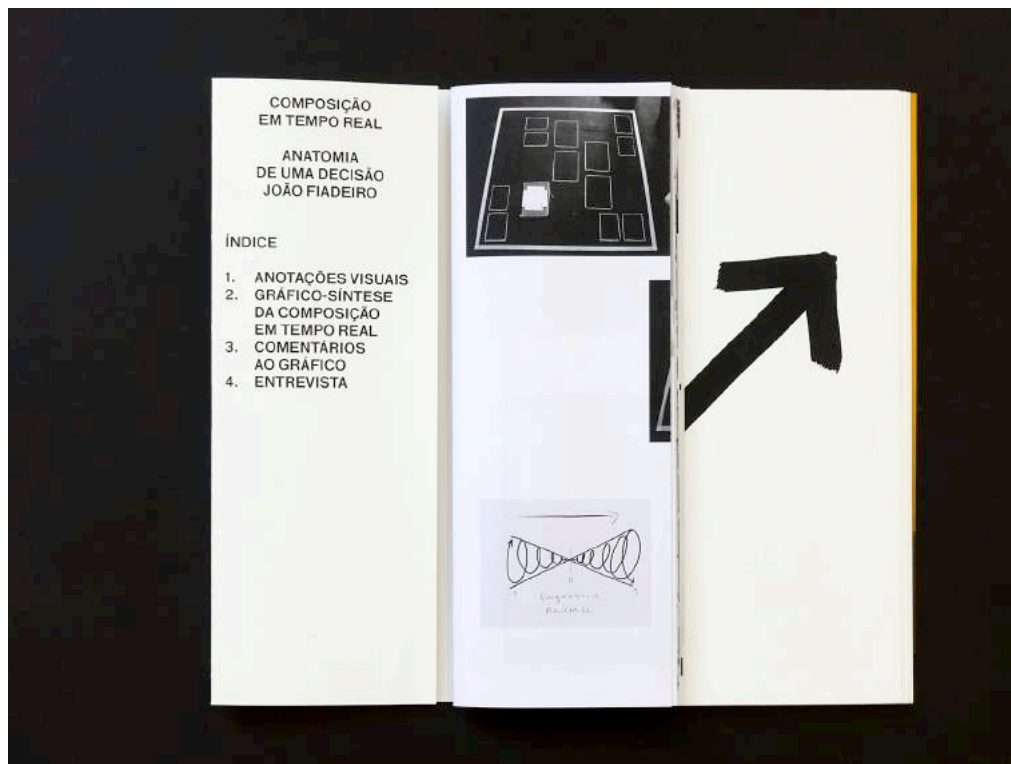
Fonte: (autoria de Jorge Gonçalves)

FIGURA 02 - *I AM HERE* - DESAPARECIMENTO



Fonte: (autoria de Patrícia Almeida)

FIGURA 03 - LIVRO ANATOMIA DE UMA DECISÃO (JOÃO FIADEIRO)



Fonte: (imagem de Patrícia Almeida)

OBJETIVOS E POLÍTICA EDITORIAL

A Revista Científica/FAP é uma publicação semestral do Campus de Curitiba II - Faculdade de Artes do Paraná (FAP) da UNESPAR.

Criada em 2006 a publicação tem por objetivo divulgar artigos, resenhas, entrevistas, traduções produzidas por Mestres e/ou Doutores em duas formas de chamadas: Dossiês Temáticos e Fluxo Contínuo para recebimento de artigos e ensaios situados nas áreas de Artes Visuais, Performance, Arte e Tecnologia, Cinema, Dança, Música, Musicoterapia e Teatro, nas suas mais variadas formas de análise disciplinar, fomentando, assim, o intercâmbio entre pesquisadores de diversas instituições de ensino nacionais e internacionais.

SUBMISSÃO DE ARTIGOS

A Revista Científica de Artes / FAP, periódico eletrônico de acesso livre e sem exigência de taxa de submissão ou publicação, recebe artigos de cunho artístico-científico com para dois volumes ao ano, conforme temática estabelecida pelos editores convidados de cada número (detalhes da chamada atual abaixo). A publicação tem por objetivo divulgar artigos, resenhas, entrevistas, traduções produzidas por Mestres e/ou Doutores em duas formas de chamadas:

a) Dossiê Temático, com período e tema previamente definidos;

b) Fluxo Contínuo para recebimento de artigos e ensaios situados nas áreas de Artes Visuais, Performance, Arte e Tecnologia, Cinema, Dança, Música, Musicoterapia e Teatro, nas suas mais variadas formas de análise disciplinar, fomentando, assim, o intercâmbio entre pesquisadores de diversas instituições de ensino nacionais e internacionais. Artigos fora do domínio das Artes serão automaticamente recusados.

INSTRUÇÕES PARA AUTORES

As contribuições devem ser enviadas diretamente pelo sistema de submissão de periódicos da UNESPAR, formato Word, com extensões “doc” ou “docx”. Só serão aceitos trabalhos enviados com as devidas revisões gramatical e ortográfica; cabe destacar que a tradução de título, biografia e resumo para a língua estrangeira são de responsabilidade do(s) autor(es). O artigo deverá ser enviado sem qualquer identificação de autoria no

documento anexado, pois autoria e coautorias devem ser indicadas no cadastro do texto, no sistema de periódicos da UNESPAR. A biografia deve ter de 3 a 4 linhas e ser incluída apenas no sistema, contendo dados pessoais do autor com link para o currículo lattes; o texto precisa enfatizar o vínculo institucional e as formações acadêmica e/ou artística. Não serão aceitos artigos de Mestrados, mesmo que tenham sido escritos em coautoria com seus orientadores.

Os textos enviados na seção de Artigos devem ser inéditos, bilíngues ou escritos em uma das seguintes línguas: portuguesa, inglesa ou espanhola, e estar de acordo com a linha editorial da Revista Científica/FAP. Os textos devem conter no mínimo 16 e no máximo 22 páginas, incluindo referências e folha de rosto. Serão também aceitos textos expandidos e atualizados, originalmente apresentados em anais de congresso, desde que haja menção em nota de rodapé na primeira página.

RESENHAS

O periódico publica resenhas de livros, documentários e outros formatos na área de Artes. O texto deve ter de 2 a 4 páginas (máximo 2000 palavras).

ENTREVISTAS

As entrevistas devem ter no máximo 10 páginas, contendo um cabeçalho na primeira página com informações sobre a pessoa entrevistada, o enfoque, a data e o local. Deve constar o nome e um breve currículo em nota de rodapé sobre o entrevistador.

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:

- 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.

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.

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 edição. 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 detém os direitos autorais, ao licenciar sua produção na Revista Científica / 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 Científica / FAP não sendo permitida qualquer alteração no trabalho original. Ao submeter um artigo à Revista Científica / 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 meta dados aos serviços de indexação e referência.

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.