

**UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA
INSTITUTO DE ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTE
DOUTORADO EM ARTE CONTEMPORÂNEA**

EMYLE POMPEU DE BARROS DALTRO

**CORPORRELACIONALIDADES E COLETIVO NA COMPOSIÇÃO E
APRENDIZAGEM INVENTIVAS EM DANÇA**

**BRASÍLIA – DF
2014**

EMYLE POMPEU DE BARROS DALTRO

**CORPORRELACIONALIDADES E COLETIVO NA COMPOSIÇÃO E
APRENDIZAGEM INVENTIVAS EM DANÇA**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Arte da Universidade de Brasília, como requisito para a obtenção do título de Doutor em Arte Contemporânea, Linha de Pesquisa: Processos Compositivos para a Cena.

Orientadora: Prof(a). Dr(a). Roberta Kumasaka Matsumoto.

**BRASÍLIA - DF
2014**

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da Universidade de Brasília. Acervo 1017810.

D152c Daltro, Emyle Pompeu de Barros.
Corporrelacionalidades e coletivo na composição e aprendizagem inventivas em dança / Emyle Pompeu de Barros Daltro. -- 2014.
246 f. : il. ; 30 cm.

Tese (doutorado) - Universidade de Brasília, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Arte, 2014.

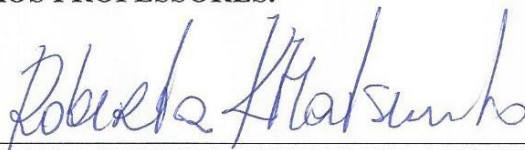
Inclui bibliografia.

Orientação: Roberta Kumasaka Matsumoto.

1. Dança - Século XXI. 2. Aprendizagem. 3. Dança na arte. 4. Coreografia. I. Matsumoto, Roberta Kumasaka. II. Título.

CDU 792.8.036

**TESE E PRODUÇÃO IMAGÉTICA DE DOUTORADO EM ARTE
APRESENTADA AOS PROFESSORES:**



PROFA. DRA. ROBERTA KUMASAKA MATSUMOTO (CEN/UNB)

ORIENTADORA



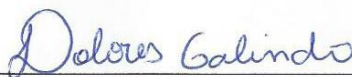
PROF. DR. FERNANDO ANTONIO PINHEIRO VILLAR DE QUEIROZ (CEN/UNB)

MEMBRO INTERNO



PROFA. DRA. ANA CRISTINA ECHEVENGUÁ TEIXEIRA (PUC/SP)

MEMBRO EXTERNO



PROFA. DRA. DOLORES CRISTINA GOMES GALINDO (UFMT)

MEMBRO EXTERNO



PROFA. DRA. SUSELAINE SEREJO MARTINELLI

MEMBRO EXTERNO

Vista e permitida a impressão
Brasília, sexta-feira, 22 de agosto de 2014.

Coordenação de Pós-Graduação do Departamento de Artes Visuais do Instituto de Artes /
UnB.

À Iza, minha filha,
a Henrique, Mayana, Juliana, Eduardo, Gustavo e Heitor.
Aos alunos e alunas e a todos que
constantemente se propõem a aprender.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais Hildeberto e Rosa Maria e à minha avó Juracy – pela confiança, por tornarem possível a realização deste doutorado e pelo apoio e amor incondicional;

Ao meu marido Daniel Pellegrim Sanchez – pelas nossas conversas, estudos compartilhados, por me acompanhar e compor comigo sempre;

À minha orientadora, Professora Dr^a. Roberta Kumasaka Matsumoto – pela acolhida em Brasília, por ter possibilitado minha monitoria em suas aulas de graduação na UnB e minha participação no Grupo de Pesquisa Imagens e(m) Cena (UnB), pelo comprometimento e amizade;

À Prof^a. Dr^a. Dolores Cristina Gomes Galindo – por me acolher no Grupo de Pesquisa Tecnologias, Ciências e Criação (Lab. TeCC - UFMT), por compartilhar conhecimentos, pelas sugestões prestimosas que fez no exame de qualificação e por compor a banca de defesa;

À Prof^a. Dr^a. Ana Cristina Echevengúá Teixeira – pela dedicação demonstrada na qualificação, pelas sugestões feitas nesse processo e por compor a banca de defesa;

Aos alunos e alunas da disciplina Corpo e Espaço, dos cursos de graduação em Dança da Universidade Federal do Ceará (UFC) – por comporem de modo efetivo e afetivo com este trabalho de pesquisa;

À Marta Soares, Renato Bolelli Rebouças, Lívio Tragtenberg, André Boll, Bruno Mendonça, Manuel Fabrício, Osmar Zampieri; e também à Themi Rosa, Marcos Moreira Marcos e Nelson Soares por compartilharem a arte que produzem, compondo efetivamente com esta tese;

À crítica de dança e professora Helena Katz por se colocar disponível para entrevistas e conversas em dança, contribuindo com esta pesquisa;

Aos Professores Doutores Fernando Antônio Pinheiro Villar de Queiroz, Suselaine Serejo Martinelli – por participarem da banca de defesa;

À Professora Dr^a. Sulian Vieira Pacheco por aceitar ser suplente da banca de defesa;

Aos meus professores do Programa de Pós-Graduação em Arte da Universidade de Brasília (UnB) – pelos conhecimentos compartilhados;

Ao tio Ademar Passos Veiga – por ter preparado nossa estadia em Brasília e por ser amigo sempre;

À Regina Márcia Fernandes (“Ná”) – por nos acompanhar, pelo carinho com a Iza e pela amizade;

À Alexandra Cristina Moreira Caetano – pelo coleguismo, por me indicar uma possibilidade de trabalho em Brasília durante o processo de doutoramento, quando eu mais precisei, e por termos trabalhado juntas;

Aos professores/colegas do Colegiado dos Cursos de Dança da UFC – pela acolhida em Fortaleza, pelo carinho, atenção e pelo tempo que me proporcionaram para finalizar a tese antes do previsto – neste sentido, agradeço também ao diretor do Instituto de Cultura e Arte, Prof. Dr. Sandro Thomaz Gouveia que me informou sobre essa possibilidade;

Ao Sr. Antônio Sanchez e à Sr^a. Helenice Pellegrim Sanchez – pelo carinho e apoio irrestritos;

A Helder e Hildeberto, Náira e Jennifer; à Rafaela e Sérgio; Leonardo e Fernanda – meus irmãos e cunhados/as pelo apoio e por estarem sempre por perto, mesmo quando estamos separados geograficamente por muitos quilômetros de distância;

À minha madrinha (Dinha) Cleide e primos Euler e Liana – por partilharem das minhas conquistas com entusiasmo;

À Renata Vilela Rodrigues – pela simpatia e pela ocasião em que estudamos juntas;

À Carolina Emhart Wiehoff, a Paulo Caldas e a Pedro Wiehoff Caldas – pela amizade, pelo carinho com a Iza, pelo apoio e, sobretudo, pelos momentos de alegria que compartilhamos em Fortaleza;

À KZAZEN, em Brasília, a qual integrei por pouco tempo, porém o suficiente para promover mudanças em minha conduta;

À Danielle Milioli – por ter acenado a potência dos estudos sociotécnicos com dança;

A Marcos Antônio da Silva – pela disponibilidade em editar as filmagens das experimentações com o bosque da Reitoria da UFC;

Ao Ministério da Educação que, com o Programa de Apoio a Planos de Reestruturação e Expansão das Universidades Federais (Reuni), financiou com a bolsa Reuni parte da realização desta pesquisa.

“Tornar o invisível sensível (...)”
(Marta Soares)

“Tudo fala, mas é preciso ouvir muito atentamente para entender.”
(Eduardo Viveiros de Castro)

“Somos uma bela multidão, em todas as nossas temporalidades e materialidades (que não se apresentam umas às outras como containers, mas como verbos co-constitutivos), incluindo as que falam da história da terra e da evolução.”
(Donna Haraway)

“Não gosto de dizer meio como o lugar onde meu corpo habita, prefiro dizer que as coisas se misturam ao mundo que se mistura a mim.”
(Michel Serres)

SUMÁRIO

RESUMO.....	08
ABSTRACT.....	09
LISTA DE FIGURAS.....	10
INTRODUÇÃO.....	15
CAPÍTULO 1. HUMANOS, NÃO/HUMANOS E OUTROS CONCEITOS E PRÁTICAS COM DANÇA.....	28
1.1. Proposições ontológicas e epistemológicas.....	28
1.2. Sobre instalação e instalação coreográfica.....	48
1.2.1. Notas sobre instalação nas artes visuais.....	48
1.2.2. Notas sobre instalação coreográfica.....	52
CAPÍTULO 2. VESTÍGIOS: DANÇA COM A AREIA, COM O VENTO, COM AS LUZES, COM AS IMAGENS; COM O TEMPO.....	60
2.1. Camadas de areia: movimentos e conexões.....	65
2.2. Coreografias outras.....	82
2.3. Camadas em movimento: mobilidade e (i) mobilidade.....	90
2.4. Camadas de aparatos co-coreógrafos.....	95
2.5. Camadas de lugares e não lugares.....	102
2.6. Camadas de corpos/devires.....	108
2.7. Camadas de memórias.....	113
2.8. Tempo para encontros outros.....	117
CAPÍTULO 3. VERDADES INVENTADAS: OU DE COMO DANÇAS SÃO ENGENDRADAS DO/NO COLETIVO.....	121
3.1. Há algum chão, movimento ou som neutro?.....	123
3.2. As imagens em vídeo: presença e actância não/humana na dança.....	131
3.3. Pesquisas de movimento também com o figurino.....	138
3.4. Pesquisas de movimento: articulações e improvisações.....	139
3.5. Respostas e coreografias inusitadas.....	153
3.6. Algumas considerações sobre <i>Verdades Inventadas</i>	155
CAPÍTULO 4. UMA TRAJETÓRIA DE APRENDIZAGEM EM DANÇA.....	157
4.1. Articulando proposições.....	157
4.2. Corpo e Espaço: a disciplina.....	164
4.3. A sala 18: um híbrido.....	168
4.4. Aprendizagem como invenção.....	172
4.5. Experimentação coletiva e trajetória de aprendizagem.....	177
4.6. Aulas de Corpo/Espaço.....	183
4.6.1. Práticas.....	184
4.7. Composições com o bosque da Reitoria da Universidade Federal do Ceará..	193
4.7.1. Atos políticos com dança – composição no dia 25 de novembro de 2013....	196
4.7.2. Composição no dia 02 de dezembro de 2013.....	203
4.7.3. Composição no dia 09 de dezembro de 2013.....	220
4.8. Algumas considerações.....	225
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	229
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	233
ANEXOS	246

RESUMO

No diálogo da dança experimental contemporânea com propostas dos estudos sociotécnicos, que questionam a supremacia do gênero humano sobre as outras agências, compõe-se este trabalho de pesquisa. A partir do estudo de duas instalações coreográficas – *Vestígios*, proposta por Marta Soares e *Verdades Inventadas*, por Thembi Rosa – discutem-se noções e práticas de pesquisa de movimento, coreografia, improvisação e composição, levando em conta humanos e não/humanos como sócios socialmente/artisticamente ativos. Com essa abordagem, “objetos” passam a ser pensados como não/humanos, criando tensão na separação hierarquizante entre sujeito e objeto, sociedade e natureza. Os não/humanos, que sempre permearam as danças, são considerados co-coreógrafos de corpos e danças. É nesse sentido que a tese propõe composições “coletivas”, onde humanos e não/humanos têm possibilidade de devir, co-constituindo *corporrelacionalidades* em dança, noção que envolve respeito pelo diferente e procedimentos que favorecem a constituição mútua de memórias “inventivas”. Esse estudo desdobra-se em experimentações com os discentes da disciplina Corpo e Espaço, dos cursos de licenciatura e bacharelado em dança da Universidade Federal do Ceará, as quais compõem o início de uma “trajetória de aprendizagem” em dança com vínculos entre humanos e não/humanos, cujos enredos se estendem para além da sala de aula, favorecendo um entendimento de aprendizagem como invenção, noção que aqui enfatiza a colocação de problemas. A pesquisa guiou-se pelo viés epistemológico da objetividade feminista – “conhecimento situado” –, a qual se opõe à universalidade abstrata, o que possibilitou a articulação desta pesquisa aos estudos decoloniais, os quais consideram que a colonialidade do poder, do saber e do ser marca modos de vida e lugares epistêmicos que precisam de ressignificação continuada. Nesse sentido, ao colocar à baila um maior número de materialidades/socialidades, as quais constituem os trabalhos em questão e fazem mover uma escrita que co-constitui espacialidades, temporalidades, memórias e mundos encarnados em e com dança – por meio de conexões parciais e situadas, onde diversos movimentos e vozes são levados em conta –, esta pesquisa aponta caminhos por onde se possa pensar a decolonialidade de/em/com processos composicionais que também são de aprendizagem em dança.

Palavras-chave: danças experimentais coletivas contemporâneas; corporrelacionalidades; *Vestígios*; *Verdades Inventadas*; trajetória de aprendizagem em dança.

ABSTRACT

In the dialogue of contemporary experimental dance with proposals of socio-technical studies, that challenge the supremacy of human gender over other agencies, this research is made up. From the study of two choreographic installations – *Vestígios*, proposed by Marta Soares and *Verdades Inventadas* by Themi Rose - discusses notions and practices of movement research, choreography, improvisation and composition, taking into account humans and non/humans as partners socially/artistically actives. With this approach, "objects" are to be thought of as non/humans, creating tension in the hierarchical separation between subject and object, nature and society. Non/humans, that always permeated the dances, are considered co-choreographers of bodies and dances. In this sense, the thesis proposes "collective" compositions, where humans and non/humans have the possibility of becoming, co-constituting *bodyrelationalities* in dance, a notion that involves respect for the different and procedures that favor the mutual constitution of "inventive" memories. This study unfolds in experimentations with the students of the discipline Body and Space, bachelor's degree and degree in dance, Federal University of Ceará, which are composed as the start of a "trajectory of learning" in dance, with links between humans and non/humans, whose storylines extending beyond the classroom, encouraging invention, notion here that emphasizes the placement of problems. The research was guided by the epistemological bias of feminist objectivity – "situated knowledge" –, which enabled the articulation of this research to decolonial studies, which consider that the coloniality of power, knowledge and being branded lifestyles and epistemic places that need continued reinterpretation. In this sense, evidencing a larger number of materialities/socialities, which constitute the works in question and make moving a writing that co-constitutes spatialities, temporalities, memories and worlds embodied in and with dance – through partial and situated connections, where diverse voices and movements are taken into account –, this research shows ways through which one can think the decoloniality of/in/with compositional processes that are also learning processes in dance.

Keywords: contemporary experimental dances collective; bodyrelationalities; *Vestígios*; *Verdades Inventadas*; trajectory of learning in dance.

LISTA DE FIGURAS

Figura 01/p. 60

Galpão do Liceu de Artes e Ofícios, São Paulo

Disponível em: <<http://www.conexaocultural.org/blog/2012/09/artes-e-oficios-para-todos/>> Acesso em: 12 /01/2014.

Figura 02/p. 61

Printscreen de imagem em vídeo – preparação da “mesa” antes do início da apresentação de *Vestígios*, no Liceu de Artes e Ofícios, São Paulo, 08 de abril de 2012. Filmagem: Emyle Daltro.

Figuras 03/p. 62

Printscreen de imagem em vídeo – Manuel Fabrício colocando a areia sobre Marta, antes da apresentação de *Vestígios*, Liceu de Artes e Ofícios, São Paulo, 2012. Filmagem: Emyle Daltro.

Figura 04/p. 63

Figura 4: Marta Soares. *Vestígios*, 2012. Foto: João Caldas

Figura 05/p. 64

Marta Soares, *Vestígios*, 2012. Foto: João Caldas

Figura 06/p. 68

Extração e mineração de areia.

Disponível em: <<http://www.terrafortegrupo.com.br/mineracao/>> Acesso em 20 de maio de 2014.

Figura 07/p. 69

Printscreen de imagem em vídeo – Projeções que compõem *Vestígios*, Liceu de Artes e Ofícios, São Paulo, 08 de abril de 2012. Filmagem: Emyle Daltro

Figura 08/p. 73

Marta Soares, *Vestígios*, 2012. Disponível em:

<<http://www.arteviv.com.br/index.php/noticias/premiada-bailarina-marta-soares-vive-experiencia-de-soterramento-em-vestigios/>> Acesso em: 02 mai. 2013.

Figura 09/p. 81

Marta Soares. *Vestígios*, 2012. Foto: João Caldas.

Figura 10/p. 94

Marta Soares. *Vestígios*, 2012. Foto: João Caldas.

Figura 11/p. 105

Spiral Jetty, Robert Smithson, 1970. Foto de: George Steinmetz, setembro de 2002.

Disponível em: <http://www.robertsmithson.com/earthworks/spiral_jetty.htm> Acesso em: 10 dez. 2013.

Figura 12/p. 106

Spiral Jetty, Robert Smithson, 1970. Disponível em: <<http://www.robertsmithson.com/>> Acesso em 10 dez. 2013.

Figura 13/p. 107

Robert Smithson, Non-site (Palisades–Edgewater, N.J.), 1968. Disponível em: <<http://www.robertsmithson.org/art.php> > Acesso em 10 dez. 2013.

Figura 14/p. 119

Cuidados dos assistentes de produção com a areia, após o término de uma apresentação de *Vestígios*, no Liceu de Artes e Ofícios, São Paulo, abril de 2012. Foto: Emyle Daltro.

Figura 15/p. 121

Print screen do vídeo de Osmar Zampieri, *Verdades Inventadas*, 2011.

Figura 16/p. 122

Print screen do vídeo de Osmar Zampieri, *Verdades Inventadas*, 2011.

Figura 17/p. 124

Thembi Rosa, *Verdades Inventadas*, 2010. Disponível em: <<http://www.nucleododirceu.com.br/thembi-rosa-bh-mg-verdades-inventadas/>> Acesso em 15 dez. 2013.

Figura 18/p. 125

Latas, bastões, microfones embaixo das tábuas, compondo o chão de *Verdades Inventadas*, 2011. Foto: Renato Paschoaleto.

Figura 19/p. 126

Thembi e Marcos montando o chão sonoro, no Teatro do Inhotim, Brumadinho, MG, 2011. Foto: Igor Marotti.

Figura 20/p. 127

Mecanismo sonoro microfonado (com foco em um bastão e peça de ferro), compondo o chão de *Verdades Inventadas*. Foto: Igor Marotti.

Figura 21/p. 132

Print screen do vídeo de Roberto Bellini – imagem capturada por baixo do *Alarm Floor* de *Verdades Inventadas*, 2008.

Figura 22/p. 133

Thembi Rosa, *Verdades Inventadas*, 2011. Foto: Renato Paschoaleto.

Figura 23/p. 136

Print screen do vídeo que registrou a apresentação de *Verdades Inventadas* no Festival Panorama, Escola de Artes Visuais do Parque Lage, Rio de Janeiro, 2010. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=cbK4dqBnSvI>> Acesso em: 03 nov. 2011.

Figura 24/p. 141

Thembi Rosa, *Verdades Inventadas*. Disponível em:< <http://vimeo.com/28834241>>
Acesso em: 10 jan. 2013.

Figura 25/p. 149

Instalação sonora de O Grivo, exposta no Espaço Cultural Oi Futuro, em Belo Horizonte. 2013. Foto: Emyle Daltro.

Figura 26/p. 150

Print screen do vídeo de Osmar Zampieri, *Verdades Inventadas*, 2011.

Figura 27/p. 152

Print screen do vídeo de Osmar Zampieri, *Verdades Inventadas*, 2011.

Figura 28/p. 168

Figura 28: Sala 18 do Instituto de Cultura e Arte (ICA) da Universidade Federal do Ceará (UFC), 2014. Foto: Emyle Daltro.

Figura 29/p. 169

Figura 29: Sala 18 do Instituto de Cultura e Arte (ICA) da Universidade Federal do Ceará (UFC), 2014. Foto: Emyle Daltro.

Figura 30/p. 194

Senhora descansando na plataforma, bosque da Reitoria da UFC, 2013. Foto: Emyle Daltro.

Figura 31/p. 197

Manifestantes em frente ao prédio da Reitoria da UFC, 2013. Foto: Emyle Daltro.

Figura 32/p. 198

O aluno Edcleiton em sua “paragem” e a aluna Franciely movendo-se suavemente *com* a grama, 2013. Foto: Emyle Daltro.

Figura 33/p. 199

A aluna Vanessa improvisando *com* a grade. Bosque da Reitoria da UFC, 2013. Foto: Emyle Daltro.

Figura 34/p. 200

A aluna Inélia improvisando *com* o tronco de uma mangueira, próxima à manifestação. Bosque da Reitoria da UFC, 2013. Foto: Emyle Daltro.

Figura 35/p. 201

Da esquerda para a direita, as alunas Franciely, Ana Carla, Ana Carolina e Isabella em composições *com* as árvores. Bosque da Reitoria da UFC, 2013. Foto: Emyle Daltro.

Figura 36/p. 202

Ana Carla sendo acolhida por uma mangueira em sua pesquisa de movimento *com* essa árvore. Bosque da Reitoria da UFC, 2013. Foto: Emyle Daltro.

Figura 37/p. 204

A aluna Ana Carla improvisando *com* chão de areia e terra e chão de pedras. Bosque da Reitoria da UFC, 2013. Foto: Emyle Daltro.

Figura 38/p. 205

O aluno Gustavo pendurado na grade e a aluna Ana Carolina tocando-a com as mãos. Bosque da Reitoria da UFC, 2013. Foto: Emyle Daltro.

Figura 39/p. 207

Discentes da disciplina Corpo/Espaço praticando a meditação sentada *com* o Bosque da Reitoria da UFC, 2013. Foto: Emyle Daltro.

Figura 40/p. 208

Estudantes da disciplina Corpo/Espaço improvisando *com* os degraus da frente do prédio da Reitoria da UFC e *com* uma pomba, 2013. Foto: Emyle Daltro.

Figura 41/p. 209

Alunos/as da disciplina Corpo/Espaço dançando *com* uma das passagens e uma passante do/no bosque da Reitoria da UFC, 2013. Foto: Emyle Daltro.

Figura 42/p. 210

Transeuntes atravessam o bosque com suas coisas, enquanto a aluna Ana Carla “descansa” em sua improvisação *com* a mangueira. Bosque da Reitoria da UFC, 2013. Foto: Emyle Daltro.

Figura 43/p. 211

Danilo, em primeiro plano, em sua dança-paragem *com* uma vaga de carro; Ariel, em segundo plano, dançando *com* os degraus e, ao fundo, no terceiro plano, um rapaz responsável pela limpeza do local, caminhando, olhando a movimentação e compondo esta foto. Bosque da Reitoria da UFC, 2013. Foto: Emyle Daltro.

Figura 44/p. 212

Senhora olhando a movimentação dos/das estudantes *com* um dos canteiros. Bosque da Reitoria da UFC, 2013. Foto: Emyle Daltro.

Figura 45/p. 213

Improvisação de dança da aluna Luisa *com* duas pilastras da frente do prédio da Reitoria da UFC, 2013. Foto: Emyle Daltro.

Figura 46/p. 214

Tronco de mangueira, com fios condutores de eletricidade e lâmpada, nesse momento, sendo abraçado pelo aluno Gustavo, 2013. Foto: Emyle Daltro.

Figura 47/p. 214

A aluna Jéssica sentada, realizando uma movimentação com um dos caminhos revestidos com pedras, onde as pessoas costumam pisar, 2013. Foto: Emyle Daltro.

Figura 48/p. 215

Mãos da aluna Inélia em sua composição *com* terra e areia de um dos canteiros do bosque, 2013. Foto: Emyle Daltro.

Figura 49/p. 216

Discentes improvisando *com* o banco de cimento do bosque da Reitoria, 2013.

Foto: Emyle Daltro.

Figura 50/p. 217

Estudantes da disciplina Corpo/Espaço improvisando *com* as grades que cercam o bosque da Reitoria da UFC, 2013. Foto: Emyle Daltro.

Figura 51/p. 218

Edcleyton *com* o banco de cimento. Bosque da Reitoria da UFC, 2013. Foto: Emyle Daltro.

Figura 52/p. 219

Alunos/as coletando e aluno sendo coletado *com* a movimentação que experimentava *com* a árvore. Bosque da Reitoria da UFC, 2013. Foto: Emyle Daltro.

Figura 53/p. 220

Gato *com* folhagens e areia. Bosque da Reitoria da UFC, 2013. Foto: Emyle Daltro.

Figura 54/p. 221

A aluna Luisa em pesquisa de movimentos *com* árvore, 2013. Bosque da Reitoria da UFC, 2013. Foto: Emyle Daltro

Figura 55/p. 221

A aluna Leonice dançando *com* o asfalto e os carros estacionados, sendo observada por um dos seguranças do local. Bosque da Reitoria da UFC, 2013. *Print Screen* de filmagem realizada por Emyle Daltro.

Figura 56/p. 222

Bruno dançando *com* o pedestal da estátua do primeiro Reitor da UFC. Bosque da Reitoria da UFC, 2013. *Print Screen* de filmagem realizada por Emyle Daltro.

Figura 57/p. 223

Alunos/as em pesquisa de movimento *com* vagas de carros e cones. Bosque da Reitoria da UFC, 2013. Foto: Emyle Daltro.

Figura 58/p. 224

Alunos/as finalizando a composição de dança no dia 09/11/2013 *com* o bosque da Reitoria da UFC, 2013. Foto: Emyle Daltro

INTRODUÇÃO

Esta tese constitui-se no diálogo entre processos de composição em Dança Experimental Contemporânea e propostas dos Estudos Sociotécnicos, que questionam a supremacia do gênero humano sobre as outras agências, onde o termo agência, seguindo os passos de Donna Haraway (1995a, 1995b, 2004, 2008, 2009, 2011a, 2011b) e Bruno Latour (1994, 2004, 2008, 2012a, 2012b), aparece com o sentido de associação de humanos e não/humanos agindo, modificando e sendo modificados em relações mediadoras. Os Estudos Sociotécnicos enfatizam descrições de arranjos sociomateriais constituídos por humanos e não/humanos, considerando:

[...] a importância do homem do mesmo modo que de suas produções, criações, em outros termos, dos seus objetos, de suas técnicas, de suas práticas, de suas máquinas, de suas ambientações; porém, sem a pretensão de igualá-los, bastando-nos apenas os inserir em uma mesma trama sociotécnica. Os estudos sociotécnicos, portanto, propõem uma valorização de simetria de atuação (LEITE, 2012, p. 24)

Compõem o âmbito das Pesquisas em Ciência, Tecnologia e Sociedade (CTS), as quais comportam múltiplas abordagens¹. As abordagens mais recentes² nos estudos sobre Ciência, Tecnologia e Sociedade:

[...] reforçam o enfoque das zonas intermediárias ou de confluência entre os aspectos 'internos' e as práticas 'externas' do conhecimento científico. O que unifica as diversas abordagens e enfoques destes estudos é que todas elas tendem a refletir o conhecimento científico muito mais no âmbito do 'mundo da práxis cotidiana' do que nos enfoques mais tradicionais derivados da filosofia da ciência ou das discussões sobre seus determinantes epistemológicos" (PREMEBIDA; NEVES; ALMEIDA, 2011, s/p).

Os arranjos sociomateriais, no caso deste trabalho, se traduzem nas práticas de composição no âmbito da dança – que consideramos abranger os processos que

¹ Em *Philosophy of socio-technical systems*. *Phil & Tech*, v. 4, n. 3, 1999, pp. 59-71, G. Rophl (apud VALADÃO; ANDRADE; CORDEIRO NETO, 2014, p. 48) escreve que o conceito de sistema sociotécnico foi definido entre as décadas de 1940 e 1950, com a proposta de “promover um programa que pudesse transformar a técnica e as condições sociais de trabalho de tal forma que a eficiência e a humanidade pudessem não estar em contradição uma com a outra.”

² O trabalho de Donna Haraway e Bruno Latour podem ser situados nos chamados *Science Studies*.

antecedem as apresentações públicas dos trabalhos artísticos, bem como suas apresentações.

A partir do estudo de duas instalações coreográficas – *Vestígios*, proposta por Marta Soares³ e *Verdades Inventadas*, por Thembi Rosa⁴ – são discutidas noções/práticas de pesquisa de movimento, coreografia, improvisação e composição em dança, levando em conta humanos e não/humanos como parceiros socialmente e artisticamente ativos.

As questões levantadas e os procedimentos acompanhados nesses dois trabalhos artísticos motivaram nossas “experimentações coletivas” (LATOURE, 2004) com os discentes da disciplina Corpo e Espaço, dos cursos de Bacharelado e Licenciatura em Dança da Universidade Federal do Ceará (UFC). Experimentações que entendemos compor o início de uma “trajetória de aprendizagem” (LATOURE, 2004) em dança, com vínculos entre humanos e não/humanos, cujos enredos se estendem para além da sala de aula favorecendo a invenção, entendida, na esteira de Virgínia Kastrup (2007), como colocação de problemas.

Por meio da produção tanto de questionamentos como de respostas em processos coletivos de experimentar e de conhecer, esta investigação alinha-se ao

³ É uma dançarina e coreógrafa, nascida em Piedade, estado de São Paulo. É mestre em Comunicação e Semiótica e Doutora em Psicologia Clínica (Núcleo de Subjetividade) pela Universidade Católica de São Paulo (PUC). No Brasil, a coreógrafa criou e dançou o solo *Les Poupées* (Prêmio APCA 1997 na categoria Pesquisa em Dança); o trabalho em grupo *Formless* (Prêmio APCA 1998 na categoria trilha sonora desenvolvida por Lívio Tragtenberg); o solo *O Homem de Jasmim* (Prêmio APCA 2000 nas categorias concepção/ direção e vídeo/cenografia); o solo *O Banho* (Prêmio APCA 2004 na categoria instalação coreográfica). Dirigiu o solo *206* interpretado pela bailarina Lilia Shaw para o evento Solos em Questão da Cia. 2 do Ballet da Cidade de São Paulo (Prêmio APCA 2004) na categoria instalação coreográfica; desenvolveu o espetáculo em grupo *Um corpo que não aguenta mais* que estreou em 2007; recebeu o VI Programa Municipal de Fomento à Dança da Secretaria de Cultura da Prefeitura de São Paulo e o Prêmio Rumos Dança do Itaú Cultural 2009/ 2010 para desenvolver a instalação coreográfica *Vestígios* indicada ao Prêmio da Revista BRAVO! 2010 e ganhadora do Prêmio APCA 2010 na categoria Pesquisa em Dança. O currículo resumido da artista encontra-se nos anexos desta tese.

⁴ É uma dançarina e coreógrafa nascida em Belo Horizonte, estado de Minas Gerais, em 1975. Mestre em dança pelo Programa de Pós-Graduação em Dança da UFBA. Graduada em Letras pela UFMG. Desde 2000, desenvolve projetos solos de dança com o duo musical O Grivo e com coreógrafos e criadores convidados. *Verdades Inventadas* (2008); *Confluir* (2006); *Regra de dois* (2006); *Ajuntamento* (2003); *10 x 1 – daqui para onde vamos?* (2002); *Propriocepção* (2000) são trabalhos resultantes dessas parcerias. Além desses trabalhos, vale citar: *Lugar I – Movimento... Pausa* (2011) – instalação com a cineasta Marília Rocha e com desenvolvimento de software de Manuel Guerra; João Pedro Schneider e Marcos Antônio Dias; *1331” to blend* (2012), com a Cia Mangrove-Tentactile, Manuel Guerra e O Grivo; *Jam Multiplex* (2012) – com Renata Ferreira e Ricardo Carioba (Vídeo e Som); e a instalação *Parâmetros em Movimento* (2012), da qual se desdobrou a obra *Perceptum* (2013) – redes de interações entre danças, software, som e imagem, constitui-se de peças sonoras coreográficas em diálogo com interfaces digitais.

viés epistemológico da objetividade feminista de Donna Haraway, a qual pode ser traduzida como “Conhecimento Situado” (HARAWAY, 1995). Haraway nos lembra que:

Todas as narrativas culturais ocidentais a respeito da objetividade são alegorias das ideologias das relações sobre o que chamamos de corpo e mente, sobre distância e responsabilidade, embutidas na questão da ciência para o feminismo. A objetividade feminista trata da localização limitada e do conhecimento localizado, não da transcendência e da divisão entre sujeito e objeto. Desse modo podemos nos tornar responsáveis pelo que aprendemos a ver (1995, p. 21).

Guiados pelo “Conhecimento Situado” proposto por Haraway, procuramos pensar os diversos modos de composição em dança estudados, por caminhos que possam favorecer pensamentos/práticas “decoloniais”⁵, que recusam a universalidade abstrata, conforme escreve Catherine Walsh (2009), movendo uma escrita que co-constitui espacialidades, temporalidades, memórias e mundos encarnados em e com dança, por meio de conexões parciais e situadas, onde diversos movimentos e vozes são levados em conta. Então, forjamos um percurso metodológico que se propôs a seguir os atores da pesquisa sendo constituídos em redes de relações (LATOURET, 2012a) e passamos a pensar os “objetos” como não/humanos criando tensão na separação hierarquizante entre sujeito e objeto, sociedade e natureza. Os objetos, que sempre permearam as danças, são considerados, nesta tese, não/humanos co-coreógrafos de corpos e danças. Nessa mesma direção, recorreremos ao conceito de intra-ação de Karen Barad (2003) para marcar diferença em relação ao uso da noção de interação, largamente empregada no âmbito da arte contemporânea, mas que consideramos não dar conta dos processos de constituição mútua que estamos a enfocar e propor como composições “coletivas” em dança.

⁵ Os estudos decoloniais constituem-se de propostas do Grupo Modernidade/Colonialidade (M/C), composto por intelectuais latino-americanos situados em diversas universidades das Américas. O grupo foi constituído no final dos anos de 1990. De acordo com Luciana Ballestrin, esse grupo “realizou um movimento epistemológico fundamental para a renovação crítica e utópica das ciências sociais na América Latina no século XXI: a radicalização do argumento pós-colonial no continente por meio da noção de ‘giro decolonial’. Assumindo uma miríade ampla de influências teóricas, o M/C atualiza a tradição crítica de pensamento latino-americano, oferece releituras históricas e problematiza velhas e novas questões para o continente. Defende a “opção decolonial” – epistêmica, teórica e política – para compreender e atuar no mundo, marcado pela permanência da colonialidade global nos diferentes níveis da vida pessoal e coletiva” (2013, p. 91).

Alguns percursos trilhados e articulações experimentadas

Importante registrar que ao longo da tese, escrevemos em primeira pessoa do plural – “nós” – evidenciando esse processo como coletivo, porém, em alguns momentos, sentimos a necessidade de escrever em primeira pessoa do singular – “eu” – que aparece vez ou outra para marcar uma posição, ainda que nos entendamos como rede de relações. Iniciamos o trecho abaixo, por exemplo, usando a primeira pessoa do singular.

Quando eu fazia aulas de balé em Cuiabá, estado de Mato Grosso, certa vez, foi-me mostrado que não dava para dançar balé clássico tendo alguma “coisa de índio”. Ter algo de índio⁶ em mim tinha de ser “superado”, tentaram me convencer!!! E o balé me “ajudaria” a fazer isso, eu precisava do balé para me tornar profissional da dança como “Arte”, é claro! As fronteiras entre danças “eruditas” – as que se costumam ser consideradas como arte –, danças “populares”, danças “étnicas”, danças “obscenas” ou “vulgares”, entre muitas outras, tinham de serem traçadas muito firmemente. Ser menina, moça, mulher já era um tanto ser vulnerável e ainda dançar! Era preciso me resguardar – dançar sim, mas não uma dança “qualquer”!!! Agora, cá estou doutorando-me em arte contemporânea – com foco de estudo em dança contemporânea – e lutando para me livrar dessas heranças ou, como escreve Haraway (1995), ávida em aprender como herdar o fardo de heranças como essa, num trabalho que abrace a invenção continuada. Mas como inventar? Como dançar de modo a permitir que a multiplicidade que somos dance?

⁶De acordo com Eduardo Viveiros de Castro (2005), “índio é qualquer membro de uma comunidade indígena, reconhecido por ela como tal [...] comunidade indígena é toda comunidade fundada em relações de parentesco ou vizinhança entre seus membros, que mantém laços histórico-culturais com as organizações sociais indígenas pré-colombianas.” Disponível em: <<http://pib.socioambiental.org/pt/c/no-brasil-atual/quem-sao/quem-e-indio>> Acesso em: 18 jun. 2014. Segundo informações veiculadas no site do Instituto Socioambiental (ISA), estima-se que “existam hoje no mundo pelo menos cinco mil povos indígenas, somando mais de 350 milhões de pessoas (IWGIA, 2009) [...] A expressão genérica povos indígenas refere-se a grupos humanos espalhados por todo o mundo, e que são bastante diferentes entre si [...] O que todos os povos indígenas têm em comum? Antes de tudo, o fato de cada qual se identificar como uma coletividade específica, distinta de outras com as quais convive e, principalmente, do conjunto da sociedade nacional na qual está inserida”. Disponível em: <<http://pib.socioambiental.org/pt>> Acesso em: 18 jun. 2014. Os mais de 240 povos indígenas listados no Brasil, somam, segundo o Censo IBGE 2010, 896.917 pessoas. Esse mesmo censo demográfico revelou que em todos os Estados da Federação, inclusive no Distrito Federal, há populações indígenas. Foram registradas no país 274 línguas indígenas. Em Mato Grosso, o ISA anuncia a existência de 42 povos indígenas.

Com essa questão nos inquietando, encontramos-nos com o trabalho de Marta Soares, que nos levou ao mundo sambaqui. Com ele, questionamos raça, etnia, gênero, sexo, espaço, tempo, idade para dançar, pois em *Vestígios*, todas essas categorias pareciam ir se perdendo da Razão – moderno-ocidental-colonial, com inicial maiúscula, considerada ‘universal’ – que as forjou, de modo a abrir possibilidades para que razões “outras” pudessem operar para dançarmos modos de vida, diferenças e coexistências.

É importante justificar o uso que, em vários momentos da tese, fazemos do termo “outros/as”, que se articula ao uso que diversos pesquisadores comprometidos com a decolonialidade do poder, do saber, do ser e do viver fazem dele. De acordo com Catherine Walsh:

[...] falar de modos “outros” é tomar distância das formas de pensar, saber, ser e viver inscritas na razão moderno-ocidental-colonial. Por isso, não se refere a “outros modos”, nem tampouco a “modos alternativos”, mas aos que estão assentados sobre as histórias e experiências da diferença colonial [...] Essas histórias e experiências marcam uma particularidade do lugar epistêmico – um lugar de vida – que recusa a universalidade abstrata (2009, p. 25).

Desde o enfoque decolonial, como escrevem Santiago Castro-Gómez e Ramón Grosfoguel:

[...] o capitalismo global contemporâneo ressignifica, em um formato pós-moderno, as exclusões provocadas pelas hierarquias epistêmicas, espirituais, raciais/étnicas e de gênero/sexualidade implantadas pela modernidade. Deste modo, as estruturas de longa duração formadas durante os séculos XVI e XVII continuam desempenhando um papel importante no presente [...] Como resultado, o mundo de começos do século XXI necessita uma *decolonialidade que complemente a descolonização* levada a cabo nos séculos XIX e XX. Ao contrário dessa descolonização, a decolonialidade é um processo de ressignificação a longo prazo que não se pode reduzir a um acontecimento jurídico-político⁷ (2007, p.14 e 17, grifos dos autores e tradução nossa).

Já no encontro com Thembi Rosa, fomos conduzidos às possibilidades da improvisação “coletiva” em dança, com a qual se implicam associações de humanos

⁷ Texto original: “(...) el capitalismo global contemporáneo ressignifica, en un formato posmoderno, las exclusiones provocadas por las jerarquías epistémicas, espirituales, raciales/étnicas y de género/sexualidad desplegadas por la modernidad. De este modo, las estructuras de larga duración formadas durante los siglos XVI y XVII continúan jugando un rol importante en el presente (...) Como resultado, el mundo de comienzos del siglo XXI necesita una *decolonialidad que complemente la descolonización* llevada a cabo en los siglos XIX y XX. Al contrario de esa descolonización, la decolonialidad es un proceso de ressignificación a largo plazo, que no se puede reducir a un acontecimiento jurídico-político.”

e não/humanos atuando em temporalidades e espacialidades diversas, alinhavadas por sons e imagens perturbadores que, na mistura de nossos sentidos, acionam memórias que colocam problemas em padrões e fronteiras estabelecidos com rigidez. Isso nos instigou a desdobrar *Verdades Inventadas* a partir das pistas que percebemos nesse trabalho no sentido de nos atentarmos seriamente aos chãos *com os quais dançamos*, constituindo corpos que dançam. Ao assim procedermos, vimos que os caminhos que tomamos podem fomentar práticas/pensamentos decoloniais em dança.

As pesquisas com *Vestígios* e com *Verdades Inventadas* deram-se, em parte, *in loco*, onde anotações em diário de processo foram feitas e entrevistas com artistas que compõem esses trabalhos foram realizadas. Assistimos a três apresentações ao vivo de *Vestígios*, na cidade de São Paulo, ocasiões em que procuramos ver o trabalho de vários ângulos e distâncias, coletamos diferentes depoimentos de integrantes da equipe produtora, bem como de pessoas do público e da crítica de dança Helena Katz. A pesquisa videográfica em *Vestígios* levou em conta trechos do trabalho disponíveis na internet⁸, mas em um momento anterior à pesquisa realizada pessoalmente. A escrita da tese foi feita somente com as observações *in loco* durante essas apresentações; com as entrevistas realizadas; com as consultas ao nosso diário de processo, ao *release* e ao programa de *Vestígios* cedidos por Marta Soares; e com consultas a alguns *sites* que nos forneceram informações publicadas sobre o referido trabalho artístico.

Não pudemos estar presentes em apresentações de *Verdades Inventadas*, pois quando iniciamos a pesquisa de doutorado, esse trabalho não estava mais em cartaz e, na primeira entrevista que realizamos com Themi Rosa, percebemos que não havia a intenção de reapresentá-lo mais vezes.

Nossas considerações sobre essa obra desdobraram-se de descrições realizadas com base no vídeo de Osmar Zampieri, referente à apresentação desse trabalho no evento Semanas de Dança, no Centro Cultural São Paulo CCSP/SP, em junho de 2011, e do vídeo de Roberto Bellini, que registrou *Verdades Inventadas*

⁸As primeiras imagens que assistimos de *Vestígios* foram as veiculadas no *YouTube*, por ocasião da apresentação do trabalho no Festival Panorama, no ano de 2010. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=UWbG7jYE-n8>> e <https://www.youtube.com/watch?v=s7_vdMEFudw> Ambos acessos em: 10 jan. 2011.

quando foi apresentado no auditório da Escola Guignard, em novembro de 2008, no Festival Internacional de Dança - FID, em Belo Horizonte, Minas Gerais.

Além da consulta aos vídeos, tivemos acesso a fotos do trabalho e realizamos, pessoalmente, duas entrevistas com Thembi Rosa (em abril de 2012 e janeiro de 2013) e uma com Marcos Moreira Marcos e Nelson Soares, de O Grivo⁹ (em janeiro de 2013). Nessa ocasião, visitamos a exposição *Artefatos de som*, de O Grivo – co-autores do trabalho *Verdades Inventadas* –, na Galeria de Artes Visuais do Oi Futuro, em Belo Horizonte, a qual possibilitou que nos aproximássemos mais do trabalho desses músicos, acompanhando melhor a composição de *Verdades Inventadas*. Foram realizadas também leitura de materiais veiculados na internet sobre esse trabalho.

Importante pontuar que nossa relação com instalações coreográficas teve início em 2009. Com interesse nas diversas possibilidades de constituição dos corpos em dança e na contínua invenção dos mesmos, durante o processo de pesquisa que resultou em nossa dissertação de mestrado em Estudos de Cultura Contemporânea (ECCO/UFMT), encontramos-nos com a arte de Vera Sala¹⁰.

⁹Marcos Moreira Marcos e Nelson Soares são músicos mineiros. Juntos constituem o duo musical O Grivo que realizou seu primeiro concerto em Belo Horizonte, em fins de 1990. Seu trabalho abrange concertos, instalações e performances, utilizando equipamentos eletrônicos de áudio e vídeo, captação de sons e construção de máquinas sonoras. Além das performances ao vivo, O Grivo compõe trilhas para cinema, vídeo, dança, além de instalações próprias ou em colaboração com artistas como Cao Guimarães, Rivane Neuenschwander, Valeska Soares. Em dança, compôs trilhas sonoras em trabalhos com Thembi Rosa, Margô Assis, Quik Cia de Dança, Alejandro Ahmed, Adriana Banana e Rodrigo Pederneiras. “A proposição de um estado de curiosidade e disposição contemplativa para a escuta e a discussão das relações dos sons com o espaço são as ideias principais sobre as quais se apóiam os trabalhos do grupo” Disponível em: <http://ogrivo.com/?page_id=226> Acesso em: 12 out. 2013. Os principais prêmios ganhos foram: 25º Salão de Arte de Belo Horizonte, Prêmio Especial do Júri, Brasil; 4º Prêmio Cultural Sérgio Motta, São Paulo, Brasil; *Formations*, *Sound Art Work*, *dLux Media Arts*, Sidney, Austrália.

¹⁰Vera Sala, dançarina e coreógrafa, nascida em São Paulo (SP), em 1952, realiza pesquisas na área de dança desde 1987. Nos últimos trabalhos apresentados, a pesquisa direcionou-se para investigar um corpo “instalado”, que dá forma e é formado pelo ambiente onde se instala, num processo contínuo de atualizações e reconfigurações. O arquiteto Hideki Matsuka tem sido parceiro constante das obras com tal proposta e entre elas estão: *Impermanências* (2004); *Pequenas Mortes* (2007); *Procedimento Dois/Pequenas Mortes* (2008) e *Pequenos Fragmentos de Mortes Invisíveis* (2009). Em 2011, criou *Dobras* (parceria com Wellington Duarte) e em 2012 /2013 criou *Descontinuidades*, com o Núcleo Vera Sala. Entre outras obras suas estão: *Espelho D'Água* (1996); *Uns Entre Tantos* (1997); *Estudo para Macabéa* (1998); *Corpos Ilhados* (2001); *Corpo Instalação* (2003); Vera Sala ganhou o prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA) na categoria “pesquisa em dança” (1999), além do Prêmio Mambembe (1998) e o do Movimentos SESC de Dança (1989-92). Sala também foi bolsista da Fundação *John Simon Guggenheim Memorial Foundation* com a pesquisa *Os Estados do Corpo*, *O Corpo Como Mídia* (2002/2003), que culminou com a criação de *Corpo Instalação*, em 2003. Foi indicada para finalista do *Segundo Prêmio Bravo Prime de Cultura*, na categoria “Dança”, pelo trabalho *Impermanências* e, por essa mesma obra, recebeu o prêmio da Associação Paulista

Ao utilizar elementos e ambiências como estratégia para estabelecer relações que estimulam a desautomatização, a despadrãoização do corpo que dança e instaurar no mesmo outros modos de se movimentar, Vera Sala promove diálogos e trocas entre dança, instalação, *performance art* e arquitetura questionando limites, seja entre artes, entre artista e público, entre arte e vida, e compõe uma cena híbrida em trabalhos como *Impermanências* (2004) e *Pequenos Fragmentos de Mortes Invisíveis* (2009), os quais estudamos durante o mestrado.

Concomitantemente aos estudos acadêmicos e ao encontro com o trabalho de Sala, ainda no ano de 2009, juntamente com a pesquisadora e dançarina Danielle Milioli e a atriz e arte-educadora Lilian Marques, criamos o Grupo Casa – Artes do Corpo, um grupo de pesquisa e criação artística que nos possibilitou experimentar algumas relações entre dança e artes visuais.

O primeiro trabalho do Grupo Casa – *Entremeios* - foi criado na relação com esculturas espaciais do artista visual Herê Fonseca¹¹, ainda em 2009, em Cuiabá, Mato Grosso. Em 2010, o grupo apresentou seu segundo trabalho – *Pena que cocar não tem*¹² – que teve como estímulo para sua criação, a arte de Clóvis Irigaray¹³.

dos Críticos de Arte (APCA), na categoria “criadora intérprete” (2005). Em 2013, criou *Ensaio aberto ou Estudos para Lugar Nenhum*.

¹¹ Herê Azevedo da Fonseca, ou Herê Fonseca, é um artista mineiro que vive e trabalha em Cuiabá, Mato Grosso. Nasceu em 1975, em Alfenas, Minas Gerais. Concluiu curso superior em Artes Plásticas, com licenciatura em Educação Artística, em Tatuí, São Paulo. Foi selecionado e catalogado pelo Mapa Cultural Paulista; selecionado pelo 6º Salão de Artes Plásticas de Cerquillo, SP, na modalidade pintura; realizou diversas exposições coletivas e individuais. Trabalha com esculturas aéreas em movimento, esculturas estáveis, têmpera sobre papel, acrílico sobre tela, murais, esculturas em barro, máscaras, empapelamentos, pinturas em seda, objetos. Desde 2009, participa de intervenções na cidade de Cuiabá com o Coletivo à Deriva, prêmio Salão Jovem Arte mato-grossense de 2012 com a instalação *Cidade Reinventada*. Disponível em: <<http://arteherfonseca.blogspot.com.br/>> Acesso em: 20 jun. 2014.

¹² Trabalho ganhador do Prêmio FUNARTE de Dança Klauss Vianna 2009, sendo apresentado em Cuiabá, MT, Campo Grande, MS e Campinas, SP, nos meses de junho e julho de 2010.

¹³ Artista visual mato-grossense. Nasceu na cidade de Alto Araguaia, MT, em 1949, constituiu sua carreira artística em Cuiabá, MT, tendo esta sido marcada principalmente pela pintura de figuras indígenas nas mais diversas situações de hibridação cultural e pela figura transgressora de limites que Clóvis Irigaray encorporou. Participou “da Exposição ‘Cinco artistas de Mato Grosso’, na galeria do Cine Belas Artes de São Paulo e XXIII Salão Municipal de Belo Horizonte (MG) [...] Em 1974 participa da Bienal Nacional de São Paulo, e em 1975, além de participar da versão XXIV do Salão Nacional de Arte Moderna do Rio de Janeiro, ganha prêmio aquisição no VI Salão Paulista de Arte Contemporânea [...]” Disponível em:

<<http://sociedadedospoetasamigos.blogspot.com.br/2012/03/clovis-huguiney-irigaray-pintor.html>> Acesso em: 20 jun. 2014. Em Cuiabá, em 1975, após criação do Museu de Arte e de Cultura Popular da Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT), o artista, “imbuído pelo ufanismo da Universidade da Selva, passa a buscar no interior da sua região a fonte primordial de seu trabalho: o índio. Clovito é um dos artistas que mais representa a gênese da pintura moderna em Mato Grosso, ao lado de Humberto Espíndola, João Sebastião e Dalva de Barros.” Disponível em: <<http://diariodecuiaba.com.br/detalhe.php?cod=64248>> Acesso em: 20 jun. 2014. Participou de

Vale ressaltar que o processo de criação de *Pena que cocar não tem* constituiu-se na relação das artistas com telas, desenhos, fotos de telas e do artista, relatos, textos e as cenas foram tecidas de modo a criar sensações, apostando em novas possibilidades de tradução para a arte de Irigaray.

Com formação e atuação na área de dança, mas também com a produção de diversas exposições na Pellegrim Galeria de arte, na cidade de Chapada dos Guimarães, Mato Grosso, das quais participei de 2003 a 2008, e com as trocas e contágios ocorridos com o artista visual e companheiro Daniel Pellegrim Sanchez, tenho conduzido pesquisas transitando por danças que estabelecem trocas com as artes visuais. Trajeto que, nesta investigação, ajusta-se à urgência de considerarmos a ação humana e não/humana na composição em dança.

A curiosidade no que tange às relações com não/humanos em composições artísticas foi reforçada pelo contato que tive com o audiovisual, durante o curso de doutorado, realizado na Universidade de Brasília (UnB), em pesquisas e experimentação artística em que participei com o Grupo de Pesquisa Imagens e(m) Cena. As leituras sociotécnicas das ações “humanas”, realizadas junto ao grupo de pesquisa Laboratório Tecnologias, Ciências e Criação (Lab. TeCC/UFMT), situado no Programa de Pós-Graduação em Estudos de Cultura Contemporânea (ECCO), da Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT), bem como o interesse por discussões feministas e antirracistas na produção científica, artística e educacional instigaram-me a trilhar os caminhos que constituíram esta pesquisa. Além desses fatores, no terceiro ano do processo de doutoramento, ao me tornar docente dos cursos de Licenciatura e Bacharelado em Dança da Universidade Federal do Ceará (UFC), foi acirrada em mim a urgência em propor aulas de dança, voltadas ao ensino superior, que trabalhassem relações de humanos com não/humanos co-constituindo corpos, movimentos, espaços, tempos – composições em dança – articuladas a produções artísticas em dança experimental “coletiva” contemporânea.

exposições – entre coletivas e individuais – também em Portugal; Belo Horizonte, MG; Vitória, ES; Goiânia, GO; Campo Grande, MS; Chapada dos Guimarães, MT; além de diversas exposições em diferentes espaços culturais de Cuiabá, MT. Em 2011, o professor e crítico de arte José Serafim Bertoloto lançou o livro *Clóvis Irigaray: arte, memória, corpo*. Em 2013, foi produzido o documentário “Irigaray”, de Paulo Wagner, um longa-metragem que aborda os 40 anos de produção pictórica de Clóvis Irigaray, que hoje, tem sido reconhecido como um dos mais proeminentes artistas de Mato Grosso.

Objetivos da tese

Discutir a noção de “coletivo”, proposta por Bruno Latour, e de “humano”, proposta por Donna Haraway, acompanhando como esses entendimentos podem favorecer composições “outras” em dança; Pensar a decolonialidade do/no dançar sendo tecida com a objetividade feminista proposta por Haraway, ou seja, com a produção, na área de dança, de conhecimentos situados, constituídos a partir de visões parciais, as quais tentamos cultivar acompanhando – e não negando ou suprimindo – suas conexões e aberturas inusitadas; Levar em conta não/humanos como mediadores do fazer coreográfico em dança, acompanhando seus movimentos como estratégia para experimentar a complexidade da rede de relações que nos constituem e que constituímos, contrapondo-nos a relações de dominação que ainda geram pensamentos e fazeres em dança; Articular aos nossos estudos a noção de intra-ação, de Karen Barad, para evidenciar a co-constituição de corpos/espacos em danças; Iniciar uma “trajetória de aprendizagem” em dança a partir da evidenciação de um aspecto que entendemos como singular nas instalações coreográficas *Vestígios* e *Verdades Inventadas*, ou seja, o modo como humanos e não/humanos compõem juntos esses trabalhos artísticos; Resistir aos dualismos – oposições binárias – abrindo espaço para que modos outros de saber, de poder, de ser e de viver possam compor nossas danças, que assim passem a se tornar mais habilidosas em se movimentar em/com fronteiras, as quais nos separam, mas também nos ligam.

A tese que defendemos

A tese defendida é que podemos fazer diferença em termos de composição em dança, com a consideração de não/humanos envolvidos em suas práticas – de maneira situada e com visões parciais – acompanhando os modos de conexão que constituem as associações de humanos e não/humanos em dança, o que consideramos como experimentações “coletivas”, onde precisam ser cultivadas relações heterárquicas entre todos os dançarinos – humanos e não/humanos – que são co-constituídos nesse processo. Em tal processo, que também é de

aprendizagem, a invenção – com o foco na colocação de problemas e não somente na resolução dos mesmos – pode ativar memórias que agem e fazem agir, de modos outros, cada participante – que é múltiplo – impulsionando condutas, modos de estar presente, de se movimentar, de conhecer, de viver dessas agências.

Arranjos textuais

No primeiro capítulo, apresentamos as proposições ontológicas e epistemológicas deste/neste trabalho de pesquisa. Humanos, não/humanos e outros conceitos e práticas são discutidos e performados *com* dança. Além disso, discorreremos sobre “instalação” e “instalação coreográfica”, visto que encontramos possibilidades de, a partir da investigação das instalações coreográficas *Vestígios* e *Verdades Inventadas*, abalar as fronteiras estabelecidas nos dualismos sujeito e objeto, natureza e cultura, corpo e mente, entre outros, e experimentar estudos de movimento e composição em dança que abranjam humanos e não/humanos em relações horizontais de mútua constituição.

No segundo capítulo, descrevemos a instalação coreográfica *Vestígios* acompanhando as coreografias de humanos e não/humanos que a compõem e são compostos nesse processo. Discutimos coreografia em dança, bem como suas implicações com a *performance art*. Com Marta Soares, acessamos a noção de “corpo sem órgãos” de Antonin Artaud (1993), Gilles Deleuze e Félix Guattari (1996), para pensar a não categorização estanque de humanos e não/humanos. Os encontros com a arte dos/nos sambaquis, bem como com o trabalho do artista de *landart*, Robert Smithson, constituíram-se como camadas dessa instalação coreográfica e moveram a equipe de profissionais que compuseram *Vestígios* a performarem *corporrelacionalidades* em dança, noção que envolve respeito (HARAWAY, 2011b) pelo diferente e procedimentos de “ficar com” e de constituição mútua de memórias inventivas, que possam nos conduzir à “decolonialidade” (CASTRO-GÓMEZ e GROSGOUEL, 2007; MIGNOLO, 2009, WALSH, 2009; GROSGOUEL, 2013) do dançar.

O terceiro capítulo abrange a instalação coreográfica *Verdades Inventadas* e, com ela abordamos a não neutralidade do chão (LEPECKI, 2010), do movimento, do

som e das imagens. Evidenciamos respostas (HARAWAY, 2011b) do tablado sonoro – instalação *alarm floor* da artista visual Rivane Neuenschwander¹⁴ em parceria com o duo musical O Grivo – diante os movimentos que Thembi Rosa realiza *com* ele, bem como improvisações de dança e música que emergem dessa relação de co-constituição de dançarinos e músicos. Com Zilá Muniz (2004) e Virgínia Kastrup (2007) pensamos improvisação como prática de constante problematização experimentada nesse trabalho artístico e com Michel Serres (2001), vislumbramos a possibilidade de memórias inventivas virem à tona com a confusão dos sentidos. Ainda neste capítulo, Bruno Latour (2004), com a noção de “aparelho de fonação” nos auxilia a pensar o compartilhar de vozes e movimentos que acompanhamos em *Verdades Inventadas*.

No quarto capítulo relatamos como se iniciou uma “trajetória de aprendizagem” (LATOURE, 2004) com os/as discentes da disciplina Corpo e Espaço, dos cursos de Licenciatura e Bacharelado em Dança da Universidade Federal do Ceará (UFC), a partir da “experimentação coletiva” (LATOURE, 2004) e composição *com* a sala de aula e com o bosque da Reitoria dessa mesma universidade. Articulamos nossas experimentações aos estudos de cognição realizados por Virgínia Kastrup (2007), com a proposta de criar possibilidades para a produção coletiva – de alunos/as e outras agências – de conhecimento em dança. Propondo aprendizagem como invenção e esta última como colocação de problemas, a pesquisa de Kastrup nos incitou a associar estudos sociotécnicos e os estudos que realizamos duas instalações coreográficas com aprendizagem em dança, acreditando que podíamos experimentar processos de invenção com esses três âmbitos.

Comprometidos com o processo de pensar modos de “dançar com” (MILIOLI, 2012) não/humanos em âmbito artístico, acadêmico e, portanto, social, posicionamos em caminhos a serem trilhados na direção de constituirmos danças experimentais “coletivas” contemporâneas, permitindo-nos, assim, colocar questões

¹⁴ Rivane Neuenschwander é uma artista visual nascida em Belo Horizonte, Minas Gerais, em 1967. De acordo com o curador Adriano Pedrosa, “as obras criadas pela artista utilizam materiais efêmeros e reaproveitáveis. Sua intenção é criar experiências sensoriais e uma espécie de memória da vida cotidiana bem como sua relação com o corriqueiro, abrindo possibilidades para a interação [...] tem sido consagrada internacionalmente com obras experimentais que aliam construções geométricas a elementos aleatórios, gerando combinações inusitadas de materiais e imagens.” Disponível em: <<http://mam.org.br/exposicao/rivane-neuenschwander/>> Acesso em: 20 jun. 2014.

nas discussões que atravessam os mundos da dança e de diferentes áreas artísticas e forjar algumas respostas, agregando outros movimentos e vozes a elas, na tentativa de dançar mundos “outros” que se contraponham a mundos regidos por dualismos e hierarquizações.

1. SOBRE HUMANOS, NÃO/HUMANOS E OUTROS CONCEITOS E PRÁTICAS COM DANÇA

1.1. Proposições ontológicas e epistemológicas

Nos passos de Donna Haraway (1995), procuramos estudar *com* os envolvidos na pesquisa, que foram considerados como agentes e não como tela, terreno ou recurso. Com eles, compusemos a pesquisa que nos compõe como pesquisadora. Dolores Galindo e Danielle Milioli (2011) nos lembram que a gradativa introdução do corpo em processos de pesquisa, principalmente a partir do uso da noção de *embodiment* (encorporação)¹⁵, vem tornando possível evidenciarmos o quanto os corpos dos pesquisadores estão implicados em suas investigações. Nessa direção, Haraway fala de objetividade encarnada para criticar um fazer pesquisa em ciência a partir de “um olhar conquistador que não vem de nenhum lugar” (1995, p. 18) que promete uma visão infinita e insiste que a mesma é ilusória, defendendo que precisamos aprender:

[...] como vincular o objetivo aos instrumentos teóricos e políticos de modo a nomear onde estamos e onde não estamos, nas dimensões do espaço mental e físico que mal sabemos como nomear. Assim, de modo não muito perverso, a objetividade revela-se como algo que diz respeito à corporificação específica e particular... (1995, p. 21).

¹⁵O termo *embodiment*, traduzido por Dolores Galindo, Danielle Milioli e Ricardo Mélo, como “encorporação” é uma noção que “diz das possibilidades descritivas, teóricas, reflexivas da materialização de um presente onde coexistem tempos, espaços e práticas distintas” (2013, p. 50). Ao traduzir para a língua portuguesa, os autores propõem o termo encorporação e não incorporação, para evitar pensar/praticar uma dualidade entre exterior (aquilo que é incorporado) e interior (aquilo que incorpora). No Brasil, estudos – realizados por autoras como Helena Katz, Christine Greiner, Lela Queiroz, entre outros/as – que se ocupam em entender como corpos conhecem e aprendem, articulam corpo que dança, ciências cognitivas e comunicação e evidenciam que a cognição é tramada por “corporalização/embodiment” (QUEIROZ, 2009), noção que enfatiza o papel do corpo na constituição da mente, opondo-se à separação entre mente e corpo, e intrinca corpo e ambiente em processos de produção de conhecimento. Ver: teoria Corpomídia de KATZ & GREINER em: KATZ, Helena; GREINER, Christine. A natureza cultural do corpo. (Col. Lições de Dança n. 3). Rio de Janeiro: UniverCidade, 2001. E também: KATZ, Helena. **Um, Dois, Três. A dança é o pensamento do corpo**. Belo Horizonte: FID Editorial, 2005; GREINER, Christine. **O corpo: pistas para estudos indisciplinados**. 3ª edição, São Paulo: Annablume, 2008 e QUEIROZ, Lela. **Corpo, mente, percepção: movimento em BMC e dança**. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2009.

Para Haraway, posicionar-se é uma prática chave, é “base do conhecimento organizado em torno das imagens da visão” (HARAWAY, 1995, p. 27). Essa autora se interessa pela visão à medida que ela possa compor com o “conhecimento situado” e Milioli nos informa que Haraway, ao “buscar uma ‘perspectiva parcial’ da questão científica do feminismo, uma escritura feminista do corpo, reclama o sentido da visão para encontrar os caminhos singulares desta escritura” (2012, p. 16).

Seguindo Haraway, propomo-nos a ver e pesquisar *com* os/as artistas, alunos/as, materialidades e socialidades estudados/as, para tanto, foi-nos imprescindível entender a noção de agência, a qual ressoa com a ideia de que os termos “ator” e “sujeito”:

[...] são mistos e duplos, se não forem triplos (ou até mais)! Redobrados um no outro duas ou mais vezes: em latim, “*plicare*” é “curvar” ou “dobrar”. “Implicado”: dobrado um no outro outra vez e outra vez, como as camadas de um brioche ou croissant bem amanteigados! Camadas envolvidas ou conectadas: duplicadas. Tanto o “ator” quanto o “sujeito” – assim como o “atuado sobre” e o “objeto” – são as sedimentações de intra-ações (o termo muito útil de Karen Barad) ou de co-misturar, co-fazer e co-constituir, sem que nenhuma unidade pré-formada funcione como ator ou sujeito (ou objeto), quer em gêneros humanistas, quer em outros gêneros (HARAWAY; AZERÉDO, 2011a, p. 14).

A noção de intra-ação, que Haraway menciona ser cunhada pela física feminista estadunidense Karen Barad, refere-se à mútua definição dos constituintes de uma relação, os quais emergem juntos, e passam a existir *com* essa relação. Nos termos de Barad, a noção de interação passa a ser insuficiente para explicar as relações entre diferentes agentes, pois, usualmente, quando se fala em interação, assume-se que há entidades ou agentes individuais, com características inerentes, existindo independentemente e que preexistem à sua atuação um sobre o outro (BARAD, 2003). Com a noção de intra-ação, Barad trabalha em outra perspectiva, pois pensa a realidade sem a existência prévia de elementos separados, com propriedades inerentes ou próprias. “Indivíduos” não preexistem como tais, mas sim, materializam-se em intra-ação (BARAD, 2003).

Intra-ação vincula-se ao que Haraway (2011a) propõe com a expressão “tornar-se com”, a qual nunca se refere a uma coisa em si mesma, mas a processos de co-constituição que mantém – entre os que os constituem e são constituídos com

esses processos – a consideração, o respeito e a responsabilidade compartilhados. Nesse movimento, Haraway pensa a palavra “humano” por:

[...] suas ligações latinas com a terra, com o solo, com o húmus – com a matéria quente em que muitas coisas são gestadas e convivem, o monte de adubo que se torna húmus para fazer florescer outras plantas, animais, micróbios e pessoas (HARAWAY; AZERÊDO, 2011a, p. 10).

Com as noções de “intra-ção” e de “tornar-se com” como guias, tornou-se improvável para nós pensarmos a oposição binária sujeito-objeto. Como a expressão “humanos e não-humanos” vem sendo usada por Bruno Latour como sinônima de proposições ou de associações, tendo uma significação negativa, ou seja, negando a dicotomia entre sujeito e objeto (LATOURE, 2004, 2012a), optamos pelo uso dessa expressão, mas escrevendo-a da seguinte forma: “humano e não/humano”. Nos passos dos estudos realizados com o Grupo de Pesquisa Tecnologias, Ciências e Criação (Lab. TeCC/UFMT), usamos a expressão não/humanos, ao invés da nomeação não-humanos ou ainda não humanos, para acionar um pensamento/prática que não estabelece fronteiras fixas entre humanos e não/humanos (GALINDO, MILIOLI e MÉLLO, 2013). “O prefixo ‘não’, ainda que possa remeter a antagonismos entre humanos e não/humanos, é mantido para sugerir resistência a tais concepções” (GIFFNEY e HIRD¹⁶, 2008 apud MILIOLI, 2012, p. 13).

Quando falamos em não/humanos podemos estar nos referindo a partículas; grãos de areia; elementos químicos; sítios arqueológicos pré-históricos; fósseis; gens; economias; tecnologias; tábuas; pedras; latas; teclados; microfones; projeções videográficas; equipamentos de iluminação; vestimentas; trilhas sonoras; câmeras fotográficas e filmadoras; árvores, animais (que não sejam humanos), grades, bancos, degraus de um prédio da reitoria de uma instituição de ensino superior; salas de aula, carros, barulhos citadinos, poluição do ar, entre muitos outros, ou seja, “materialidades relacionais” que costumeiramente não são levadas em conta como sujeitos, agentes de ações. De acordo com John Law e Annemarie Mol¹⁷:

¹⁶ GIFFNEY, N. e HIRD, M. J. Introduction: Queering the non/human. In: GIFFNEY, N E HIRD M. J. (Orgs.) **Queering the Nonhuman** (p. 1-16). Aldershot: Ashgate, 2008.

¹⁷ LAW, John; MOL, AnneMarie. Notas sobre el materialismo. Traducción: Juan M. Iranzo. **Política y Sociedad**, 14/15, p. 47-57, Madrid, 1993-1994.

Objetos, entidades, atores, processos – todos são efeitos semióticos: os nós da rede são conjuntos de relações; ou são conjuntos de relações entre relações. Pressione um pouco mais esta lógica: os materiais são constituídos interativamente; fora de suas interações eles não têm existência; não têm realidade. Máquinas, pessoas, instituições sociais, o mundo natural, o divino – todos são efeitos ou produtos. É por isso que falamos em materialidade relacional (apud SPINK, 2009, p.112)

Danielle Milioli (2012) lembra-nos que os não/humanos sempre estiveram na dança, “objetos cênicos” constantemente integram processos composicionais de dança. Tais “objetos” já tiveram e têm seus usos questionados, repensados por artistas e pesquisadores. Milioli (2012) cita António Pinto Ribeiro (1994) e Helena Katz (2003) como autores que já pontuaram a relevância dos “objetos cênicos” nos processos de composição em/de dança, chamando a atenção para a interferência dos mesmos nesses processos, apresentando-os como elementos que “instigam mais do que distraem” (KATZ¹⁸, 2003 apud MILIOLI, 2012, p. 12).

Havemos de nos recordar também das diversas experimentações com “objetos” realizadas por artistas do *Judson Dance*¹⁹, na década de 1960, num movimento, segundo Mariana Patrício Fernandes, de afastamento da subjetividade, do erotismo e da teatralidade, onde o interesse no que se refere ao “objeto” era:

[...] sua especificidade material, seu peso-forma-volume com os quais os bailarinos deveriam interagir. O uso dos objetos (arrastar móveis pesados no palco, por exemplo) alterava o tipo de movimento a ser utilizado em cena, removendo o drama da performance (2010, s/p).

Pensava-se o corpo humano como objeto “que deveria então ser examinado friamente sem motivações psicológicas sociais ou mesmo formais” (BANES²⁰, 1987 apud FERNANDES, 2010, s/p), porém, discutiu-se pouco o “objeto” como agente social e em posição de “sujeito” em criações de dança.

¹⁸ KATZ, H. O corpo como mídia do seu tempo. Rumos Itaú Dança Cultural, 2003.

¹⁹ O *Judson Dance* era um grupo de dançarinos que performavam na *Judson Memorial Church*, em *Greenwich Village*, cidade de Nova Iorque, entre os anos de 1962 e 1964. De acordo com Jorge Glusberg, “a Judson Dance Company vai desenvolver uma atividade efervescente, através dos trabalhos inovadores de Steve Paxton, Simone Forti, Yvonne Rainer, Trisha Brown, Deborah Hay, Lucinda Childs, Philip Corner, entre outros, atraindo a atenção de inúmeros artistas, cuja colaboração com os bailarinos e coreógrafos suscita criações que rompem a fronteira da dança – mesmo da dança moderna –, injetando novos e ricos elementos ao *happening* e delineando os contornos que caracterizarão a *bodyart* nos anos setenta” (2008, p. 37).

²⁰ BANES, Sally. **Terpsichore in sneakers: post-modern dance**. Middletown: Wesleyan University Press, 1987.

Importante mencionar também o uso que as abordagens da Educação Somática²¹ fazem de “objetos” em processos de constituição de corpos que dançam. Conforme Ana Maria R. Costas:

Trabalhar com objetos para estimular a percepção do corpo é algo recorrente nos procedimentos de inúmeras abordagens somáticas, bem como nos procedimentos investigativos da dança. Além das práticas voltadas à sensibilização, os objetos – bolinhas, escovas, bambus, elásticos, bexigas, entre outros – são ferramentas complementares às práticas de organização e educação do movimento. Esses e inúmeros outros objetos figuram, inclusive, como estímulos nos processos de improvisação e criação da dança (2011, p. 16).

Reconhecemos a importância e efetividade das mais diversas abordagens reunidas pela denominação Educação Somática, porém, nesta pesquisa, propusemo-nos a enfatizar composições conjuntas em/de dança, o que os termos “objeto” e “objeto cênico” nem sempre potencializam (MILIOLI, 2012).

Nos trabalhos que estudamos tomamos o cuidado de discutir não/humanos não como elementos apartados de nós “sujeitos” que costumeiramente os reduzimos a meros recursos, mas os abordamos como parceiros de dança, como actantes²², como agências que atuam, que agem ativamente nas composições pesquisadas e como aqueles que “já se encontrando no processo quando este começa, constituem a criação. São, portanto, criadores; estão na origem da criação” (LATOURE²³, 2008 apud MILIOLI, 2012, p. 12). Daí que, com Milioli, falamos em um “dançar com”, para pensarmos dança menos como movimento de um(a) dançarino(a) – que passa a

²¹De acordo com Márcia Strazzacappa, o termo Educação Somática é definido pela primeira vez por Thomas Hanna, em 1983, num artigo publicado na revista *Somatics*, como “a arte e a ciência de um processo relacional interno entre a consciência, o biológico e o meio-ambiente. Estes três fatores vistos como um todo agindo em sinergia” (2012, p. 18). Sylvie Fortin, no texto *Educação Somática: novo ingrediente da formação prática em dança*, publicado em **Cadernos do Gipe-CIT**, da Universidade Federal da Bahia. Escola de Teatro, Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas. Escola de Dança, n.2, dez. 1999, em Salvador, afirma que a “Educação Somática engloba uma diversidade de aproximações nas quais os domínios sensoriais, cognitivos, motores, afetivos, espirituais se tocam com ênfase diferentes” (apud STRAZZACAPPA, 2012, p. 18). Para Eloisa Domenici a Educação Somática é “um campo emergente de conhecimento de natureza interdisciplinar que surgiu no século XX, protagonizado por profissionais das áreas da saúde, da arte e da educação” (2010, p. 69), e compreende diversos métodos de trabalho corporal, na sua maioria sistematizados na Europa e nos Estados Unidos, propondo abordagens do movimento humano, a partir de pressupostos divergentes da visão mecanicista do corpo.

²² Danielle Milioli nos lembra que nos estudos sociotécnicos, “o termo actante é empregado para aludir a não diferenciação entre humanos e não humanos em contraposição ao emprego da noção de atores vinculada aos primeiros” (2012, p. 13).

²³ LATOUR, B. **Reensamblar lo social**: uma introducción a La teoria Del actor-rede. 1ª ed. Buenos Aires: Manatíal, 2008.

não ser contado(a) como apenas um(a), mas entendido(a) como multiplicidade – porém, surgindo também de outras associações. Esse pensamento tende a favorecer a diversidade, a alteridade na/da dança, considerando diferentes modos de conexão entre diferentes atores, como meios potentes de se fazer/compor danças capazes de desvencilhar os corpos – que se tornam dançantes nessas relações – de padronizações, classificações e normatizações hegemônicas.

André Lepecki escreve que, desde o início dos anos de 1960, “alguma dança contemporânea se pensa não somente como organização de passos e ritmos no tempo-espço do palco, mas – e principalmente – como dança-que-pensa” (2003, s/p). Segundo esse autor, a dança passa a ser entendida também como “projeto de contínua e cuidadosa identificação e crítica daquelas forças sociais, políticas e ideológicas que coordenam de modo sutil os meios de construção do corpo em sua relação com o tempo do mundo” (LEPECKI, 2003, s/p). Para tanto, é necessário sentir e saber que estamos habitados e desabitados por figuras – como os chãos alisados (em violentos movimentos de associações homens-máquinas), “terrenos previamente (re)calcados” (LEPECKI, 2010, p. 17) em que pisamos, sem nos darmos conta de seus fantasmas e de suas histórias *com* as quais constituímos nossas danças e nossas vidas.

Vivemos uma proliferação de não/humanos que, cada vez mais, nos fazem fazer coisas, falam por nós e por eles mesmos (LATOURE, 2004); questões ambientais – derrubada indiscriminada de árvores; poluição de rios; agrupamentos “humanos” em risco ambiental, social e existencial; espécies e lugares “selvagens” ou “exóticos” ou ainda em risco de extinção ou de contaminação; produção de alimentos que traz consigo questões ligadas ao uso de defensivos agrícolas, aos modos de tratamento dos animais para abate, à transgenia, à degradação de ecossistemas, riscos à saúde, entre outras – continuam a povoar discussões políticas, científicas, artísticas, bem como programas televisivos de entretenimento e jornalísticos, roteiros turísticos, dentre outras instâncias sociais.

Estudos sociotécnicos mostram-nos não/humanos como seres sociais, o que nos conduz a pensar que somos *com* eles, jamais sem eles, portanto, há uma ética a ser pensada/praticada nas relações com eles, não a ética da dominação que ainda prevalece, mas uma ética em que humanos e não/humanos mediem ações, sejam convocados a assumirem riscos e responsabilidades juntos e possam ter

oportunidades de florescimento compartilhado (HARAWAY; AZERÊDO, 2011a). Esse pensamento pode ser expandido no sentido de dismantelar os dualismos que ainda sustentam pensamentos e práticas guiadas pelo projeto moderno de sociedade.

O projeto moderno de sociedade – a modernidade – foi pensado a partir da compartimentação, da especialização e da pureza, negando e não permitindo pensar os processos de hibridação que foram gerados nas sociedades por esse mesmo projeto (LATOURE, 1994). Articulamos essa tese de Bruno Latour à tese de Walter Mignolo, compartilhada com outros autores comprometidos com a “decolonialidade”²⁴, a qual defende que:

[...] a “modernidade” é uma narrativa européia que tem uma face oculta e mais escura, a colonialidade. Em outras palavras, a colonialidade é constitutiva da modernidade: sem colonialidade não há modernidade. Por conseguinte, hoje, a expressão comum *modernidades globais* implica *colonialidades globais* [...] Essa é a lógica do mundo capitalista policêntrico de hoje. Portanto, a maneira de pensar e de fazer decolonial sugiu, a partir do século XVI, como resposta às inclinações opressivas e imperialistas dos ideais

²⁴ Para Santiago Castro-Gómez e Ramón Grosfoguel, o conceito de decolonialidade é “útil para transcender a suposição de certos discursos acadêmicos e políticos, segundo os quais com o fim das administrações coloniais e a formação dos Estados-nações na periferia [do mundo] vivemos agora em um mundo descolonizado e pós-colonial. Em contrapartida, nós partimos do suposto que a divisão internacional do trabalho entre centros e periferias, assim como a hierarquização étnico-racial das populações, formada durante vários séculos de expansão colonial européia, não se transformou significativamente com o fim do colonialismo e a formação dos Estados-nações na periferia. Assistimos, melhor, a uma *transição do colonialismo moderno para a colonialidade global*, processo que certamente transformou as formas de dominação implantadas pela modernidade, mas não a estrutura das relações centro-periferia em escala mundial. [...] Deste modo, preferimos falar de ‘sistema-mundo europeu/euro-norteamericano capitalista/patriarcal moderno/colonial’ (Grosfoguel, 2005) e não só de ‘sistema-mundo capitalista’, porque com ele se questiona abertamente o mito da descolonização e a tese de que a pós-modernidade nos conduz a um mundo desvinculado da colonialidade” (2007, p. 13-14, tradução nossa). Texto original: “El concepto ‘decolonialidad’ [...] resulta útil para transcender la suposición de ciertos discursos académicos y políticos, según la cual, con el fin de las administraciones coloniales y la formación de los Estados-nación en la periferia, vivimos ahora en un mundo descolonizado y poscolonial. Nosotros partimos, en cambio, del supuesto de que la división internacional del trabajo entre centros y periferias, así como la jerarquización étnico-racial de las poblaciones, formada durante varios siglos de expansión colonial europea, no se transformo significativamente con el fin del colonialismo y la formación de los Estados-nación en la periferia. Asistimos, más bien, a una *transición del colonialismo moderno a la colonialidad global*, proceso que ciertamente ha transformado las formas de dominación desplegadas por la modernidad, pero no la estructura de las relaciones centro-periferia a escala mundial. [...] De este modo, preferimos hablar del ‘sistema-mundo europeo/euro-norteamericano capitalista/patriarcal moderno/colonial’ (Grosfoguel, 2005) y no sólo del ‘sistema-mundo capitalista’, porque con ello se cuestiona abiertamente el mito de la descolonialización y la tesis de que la posmodernidad nos conduce a un mundo ya desvinculado de la colonialidad..”

européus modernos concebidos e aplicados no mundo não europeu...²⁵ (MIGNOLO, 2009, p. 39, tradução nossa).

O advento da Segunda Guerra Mundial, principalmente no que se refere às atrocidades cometidas pelo ser humano em nome da “pureza”, possibilitadas pelos avanços da ciência, a qual teve sua supremacia ditada pelo projeto moderno, abalou as estruturas da modernidade como modelo mundial de ordem econômica, política e cultural e promoveu um repensar dos rumos que a humanidade se propôs a percorrer. Esse movimento – que pôde ser observado de maneira efervescente no âmbito artístico, principalmente nos anos de 1960 e 1970 – apontava para a direção de um reexame dos objetivos da arte e da abertura de novas possibilidades num outro modelo mundial de sociedade que emergia.

Os reflexos da já mencionada crise do projeto moderno e a necessidade de construir outras maneiras de se pensar as relações humanas e seus processos de hibridação afetaram a produção de arte nos Estados Unidos, no continente europeu, no Japão, ressoando em diversos outros países do mundo e possibilitando o surgimento da arte contemporânea, à qual se conecta à construção das cenas culturais contemporâneas.

Contudo, para Latour (1994), ainda estamos em crise com a modernidade e continuamos a nos debater com os seus pressupostos, pois, segundo ele “jamais fomos modernos”, à medida que o projeto da modernidade não cumpriu suas principais promessas, seja a de libertação do ser humano de suas determinações naturais; a de sua emancipação ou a da objetividade científica. Além disso, como já mencionamos, o projeto moderno negou e não permitiu pensar os processos de hibridação que foram e continuam a ser gerados com as sociedades.

Quanto menos os modernos se pensam misturados, mais se misturam. Quanto mais a ciência é absolutamente pura, mais se encontra intimamente ligada à construção da sociedade. A Constituição moderna acelera ou facilita o desdobramento dos

²⁵ Texto original: “... la «modernidad» es una narrativa europea que tiene una cara oculta y más oscura, la colonialidad. En otras palabras, la colonialidad es constitutiva de la modernidad: sin colonialidad no hay modernidad. Por consiguiente, hoy la expresión común *modernidades globales* implica *colonialidades globales*, en el sentido preciso de que la matriz colonial del poder (la *colonialidad*, para abreviar) se la están disputando muchos contendientes: si la modernidad no puede existir sin la colonialidad, tampoco pueden haber modernidades globales sin colonialidades globales. Esa es la lógica del mundo capitalista policéntrico de hoy. Por lo tanto, la manera de pensar y de hacer descolonial surgió, a partir del siglo xvi, como respuesta a las inclinaciones opresivas e imperialistas de los ideales europeos modernos proyectados, y aplicados, em el mundo no europeo.”

coletivos, mas não permite que sejam pensados (LATOURE, 1994, p. 47).

De acordo com esse autor, os híbridos são entendidos como produtos de práticas de mediação. Latour²⁶ (1994 apud Kastrup, 2007, p. 47) escreve que as práticas de mediação “são práticas criadoras de híbridos que [...] são seres em que se misturam natureza e sociedade, ciência e política, sujeito e objeto.” Segundo Latour é urgente pensar as hibridações, não basta detectá-las, faz-se necessário analisar os tipos, as formas de conexão, como esses processos ocorreram e ocorrem, em que medida acontecem, se foram planejados, quem se beneficia ou não com eles, ou seja, buscar entender a dinâmica desse movimento, sem louvá-lo ou condená-lo. Daí que esse autor estuda tanto o conjunto de práticas de “purificação” empreendidas pelo projeto moderno – que cria “duas zonas ontológicas inteiramente distintas, a dos humanos, de um lado, e a dos não-humanos, de outro” (1994, p. 16), como o conjunto de práticas que “cria, por ‘tradução’, misturas entre gêneros de seres completamente novos, híbridos de natureza e cultura” (1994, p. 16). Latour²⁷ provoca: por que “em nossa construção epistemológica não preferimos partir dos híbridos, em vez de partir da ideia de conceitos puros?” (1991 apud Milton Santos, 2012, p. 101)

O conjunto de práticas que por tradução ou mediação cria misturas – híbridos de natureza e cultura, Latour chama de *rede*. Latour escreve que, “rede é conceito, não coisa. É uma ferramenta que nos ajuda a descrever algo, não algo que esteja sendo descrito [...] a rede não é aquilo que está representado no texto, mas aquilo que prepara o texto para substituir os atores como mediadores [...] a tarefa consiste em *desdobrar* os atores *como* redes de mediações” (LATOURE, 2012a, p. 192 e198).

Latour encara os meios de produzir o social como “mediadores” e lembra-nos que faz muita diferença quando esses meios são considerados apenas “intermediários” (2012a, p. 64). Um intermediário não transforma o significado ou força que transporta e pode ser considerado como uma unidade, mesmo sendo internamente feito de diversas partes; quanto aos mediadores, estes parecem se alinhar melhor à noção de multiplicidade, sua especificidade precisa ser sempre

²⁶ LATOURE, Bruno. **Jamais Fomos Modernos**: ensaio de antropologia simétrica. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994.

²⁷ LATOURE, Bruno. **Nous n’avons jamais été modernes**, essai d’anthropologie symétrique. Paris, La Découverte, 1991.

levada em conta, visto que “o que entra neles nunca define exatamente o que sai [...] Os mediadores transformam, traduzem, distorcem e modificam o significado ou os elementos que supostamente veiculam” (LATOURE, 2012a, p. 65). Latour escreve, que em um texto, por exemplo, os atores, quando tratados como mediadores, “tornam visível ao leitor o movimento do social” (2012a, p. 189), e, em sua esteira, propomos que numa composição de dança, todos/as os/as dançarinos/as, quando tratados como mediadores/as, tornam visível à plateia o movimento dessa dança no e com o social e do social nessa e com essa dança.

Quando se debruça sobre cultura e arte, García Canclini escreve que:

Tanto os tradicionalistas quanto os modernizadores quiseram construir objetos puros. Os primeiros imaginaram culturas nacionais e populares “autênticas”; procuraram preservá-las da industrialização, da massificação urbana e das influências estrangeiras. Os modernizadores conceberam uma arte pela arte, um saber pelo saber, sem fronteiras territoriais, e confiaram à **experimentação** e à **inovação autônomas** suas fantasias de progresso. As diferenças entre esses campos serviram para organizar os bens e as instituições. O artesanato ia para as feiras e concursos populares, as obras de arte para os museus e as bienais (2011, p. 21, grifos nossos).

Na dança, as separações e a construção de mundos “auto-suficientes” também ocorrem. No Brasil, há circuitos diferenciados que se constituem com propostas da dança contemporânea – considerada “cultura” e hoje privilegiada em termos de financiamento por órgãos de fomento nacionais e internacionais; com as danças de academias que investem no balé clássico, jazz, tap dancing, dança de salão, entre outras, um tanto referenciadas pela mídia hegemônica e, portanto, mais facilmente comercializáveis; com as danças populares que cada vez mais se espetacularizam para atender demandas sociopolíticas mercadológicas; com as danças das periferias de grandes cidades, massivamente apropriadas pela mídia hegemônica; mais recentemente com a dança no ensino formal – na educação básica –, dentre outras. Transitando por esses caminhos e encruzilhadas, estão os cursos superiores de dança que se espalham pelo Brasil – mais um mundo – e que, ao nosso entender, precisam propor processos de ensino/aprendizagem em dança que deem conta de pensar e compor com esses circuitos/mundos da dança e ainda conectá-los aos mundos de outras áreas da arte, aos da ciência, da política, da tecnologia, enfim, precisam trabalhar transitando por disciplinas, pensamentos,

práticas, sendo mediadores de ações *com* os mundos. Essa é uma discussão que engendra várias questões, dentre elas: Em termos de ensino/aprendizagem em dança, como entrar e sair desses mundos todos e promover conexões parciais entre eles, de modo a modificar estados de coisas que perduram porque são feitos e refeitos com relações de dominação?

Thereza Rocha pensa a dança contemporânea como um “operador transversal” em relação ao ensino de dança na universidade. Rocha propõe que compreendamos “a educação **em** dança **com** dança contemporânea, ou seja, atravessada por um pensamento contemporâneo de dança” (2012, p. 32, grifos da autora). Para essa autora, a dança contemporânea pode ser considerada como uma pergunta sem resposta, onde “não há chão seguro a suportar os passos dados” (2012, p. 36), ela abre-se repetidamente para a invenção²⁸ seja do que se constitui como dança, seja do que se constitui como corpo, movimento, espaço, tempo, coreografia e composição. Para nós, é essa aposta na invenção continuada da dança contemporânea, ou melhor dizendo, das proposições da dança contemporânea, que pode fazê-la potente para compor *com* os diversos mundos com os quais a dança na universidade se depara. Nessa direção, ajuda muito se não/humanos e suas danças forem acompanhados nos processos relacionais em que as tais danças são tecidas, desfazendo e refazendo nós dessas redes, em prol do desenvolvimento de processos de não dominação nos mundos da dança. Para tanto, enfatizamos os aspectos *experimental* e *coletivo* que a(s) dança(s) contemporânea(s) pode(m) abranger.

Atrelamos aos trabalhos estudados nesta tese à noção de dança experimental contemporânea que é proposta por André Lepecki como uma dança que “se atreve a experimentar o que pode, o que move, o que faz mover um corpo” (2010, p. 18). Esse autor estende essa noção a algumas propostas de dança contemporânea “que escapam a ontologizações estetizantes, expectativas teórico-críticas academicistas e hábitos de composição e de dançar que impedem que os fazeres se façam” (2010, p. 20). Reforçamos essa noção, mas pensamos ser preciso explicitar que, para nós, não basta que uma dança seja experimental aos moldes da abordagem moderna –

²⁸Sempre que usamos o termo *invenção* nesta tese, é de modo articulado aos estudos de cognição realizados por Virgínia Kastrup (2007), que propõe invenção como colocação de problemas. Esta ideia será discutida no quarto capítulo deste trabalho.

ou mesmo “pós-moderna”²⁹ –, cuja ênfase incide na dominação do objeto via experimentação. Propomos danças experimentais sim, mas numa abordagem não moderna, cuja ênfase incide em articulações definidas e redefinidas em rede, compondo coletivos governados por estabilizações provisórias. Aproximamos da noção de “coletivo” de Bruno Latour para pensarmos uma experimentação que não é autônoma, mas coletiva, onde se experimenta *com*, sendo afetado e modificado pelo mundo e afetando-o, modificando-o.

Com Bruno Latour (2012), aprendemos que é preciso agregar uma quantidade cada vez maior de participantes ativos socialmente – e, em nosso caso, artisticamente – que serão estabilizados e desestabilizados em danças. Precisamos habilitar mais dançarinos para nossas danças –, danças que sejam realmente nossas, que questionem a supremacia do gênero humano sobre as outras agências. Para tanto, neste trabalho, embrenhamo-nos no desafio de criar articulações entre a chamada “dança experimental contemporânea” (LEPECKI, 2010) com propostas dos estudos sociotécnicos, empenhando-nos em compor *com* essas complexidades e compor-nos como pesquisadora de danças híbridas, mediadoras de modificações artísticas, educacionais, sociais e políticas que entendemos como urgentes.

Ao assistir trechos das instalações coreográficas *Vestígios* e *Verdades Inventadas* em vídeos disponíveis na internet, chamou-nos a atenção a movimentação da areia embalada pelo vento em *Vestígios* e das tábuas que compunham o tablado de *Verdades Inventadas*. Foram essas as primeiras inquietações quanto à importância da movimentação de elementos não/humanos nesses trabalhos artísticos que nos conduziu aos estudos sociotécnicos e à Teoria Ator-Rede (TAR) – ou ANT (Actor-Network Theory), em inglês. Latour informa-nos que o que o projeto da Teoria Ator-Rede apresenta de novo:

[...] não é a multiplicidade de objetos mobilizados por um curso de ação ao longo do caminho – ninguém jamais negou que eles existam aos milhares. Novo é o fato de os objetos surgirem de súbito não apenas como atores completos, mas também como aquilo que explica a paisagem variegada pela qual começamos, os poderes

²⁹ Se nos estudos decoloniais, a tese é a de que não é possível existir a modernidade, sem a existência da colonialidade, a qual se faz presente ainda hoje nas relações mundialmente performadas e se, para Bruno Latour, o projeto moderno não permitiu pensar os híbridos que ele mesmo gerou, podemos pensar que o “discurso oficial” (LATOURE, 1994) da modernidade, enquanto promessa política, econômica e cultural mundial, é uma falácia. Ainda assim, suas práticas de purificação, categorização e hierarquização continuam a ressoar nas relações tecidas no tempo presente, que nesse sentido, não poderia ser chamado de “pós-moderno”.

supremos da sociedade, as notórias assimetrias, o rude exercício do poder. É dessa surpresa que os sociólogos de associações preferem partir, em vez de considerar, como muitos de seus colegas, que a questão obviamente está encerrada, que os objetos não fazem coisa alguma sequer comparável ou mesmo *conectável* à ação humana e que, às vezes “expressam” relações de poder, “simbolizam” hierarquias sociais, “agravam” desigualdades sociais, “transportam” o poder social, “objetivam” a igualdade e “materializam” relações de gênero, não podem estar na origem da atividade social (2012a, p.110).

Latour se opõe à definição assimétrica de atores que se encontra, por exemplo, em Émile Durkheim, considerado um dos fundadores da sociologia moderna, para quem os elementos que constituem o meio social são de dois tipos:

[...] coisas e pessoas. Além dos objetos materiais incorporados à sociedade, devem ser considerados os produtos de uma atividade social prévia: leis, costumes estabelecidos, obras literárias e artísticas etc. Mas é claro, os impulsos que determinam as transformações sociais não provêm nem do material nem do imaterial, pois nenhum deles possui força motriz [...] Pode-se, sem dúvida, levá-los em conta nas explicações aventadas. Eles têm algum peso na evolução social, cuja velocidade e mesmo direção variam de acordo com a natureza desses elementos; mas não encerram nada do que é exigido para pô-la em movimento. São a matéria sobre a qual agem as forças sociais da sociedade; mas, por si próprias, não liberam nenhuma energia social [...] Como fator ativo, só o que permanece é o meio humano (DURKHEIM³⁰, 1966 apud LATOUR, 2012a, p. 110).

Esse tipo de pensamento – base da sociologia moderna e da produção moderna de conhecimento em diversas áreas – incide sua atenção aos humanos, pois os não/humanos não são considerados alvo de pensamento social, como se não tivessem inseridos “no tecido formado pelos outros laços sociais” (LATOUR, 2012a, p. 111). Daí que, com a TAR, o entendimento do termo “social” ganha outros contornos e passa a não designar:

[...] um domínio da realidade ou um item especial; é antes o nome de um movimento, um deslocamento, uma transformação, uma translação, um registro. É uma associação entre entidades de modo algum reconhecíveis como sociais no sentido corriqueiro, *exceto* durante o curto instante em que se confundem [...] Assim, para a ANT, social é o nome de um tipo de associação momentânea caracterizada pelo modo como se aglutina assumindo novas formas (LATOUR, 2012a, p. 99-100).

³⁰ DURKHEIM, E. **The Rules of sociological Method** (Sarah A. Solovay e John H. Mueller, trads., e George E. G. Catlin, org.), New York, Free Press, 1996.

Latour (2012a) propõe o termo “coletivo” como estratégia que se contrapõe ao conceito de “sociedade”. A noção de coletivo prevê a formação de pequenos agrupamentos por meio de relações provisórias, instáveis e heterárquicas que mantêm os diferentes grupos em constante movimento, de composição e de recomposição. Já a noção de sociedade, tradicionalmente prevê a formação de grandes grupos por meio de relações duradouras, estabilizadas e hierárquicas que mantêm diferentes grupos apartados, em posições opostas. Entendemos por relações heterárquicas as que são movidas por um “pensamento heterárquico”, termo usado pelo pensador grego Kyriankos Kontopoulos³¹ (1993) na tentativa de ir além da lógica única e determinista do pensamento hierárquico. Para Santiago Castro-Gómes e Ramón Grosfoguel:

[...] o pensamento heterárquico é uma tentativa de conceituar as estruturas sociais com uma nova linguagem que transcende o paradigma eurocêntrico da ciência social, herdado desde o século XIX. A antiga língua é para sistemas fechados, pois tem uma lógica única que determina tudo de uma única hierarquia de poder. Em vez disso, precisamos de uma linguagem capaz de pensar os sistemas de poder como uma série de dispositivos heterônomos conectados em rede. As heterarquias são estruturas complexas em que não existe um nível básico que governa os demais, mas todos os níveis exercem algum grau de influência mútua em diferentes aspectos particulares e atendendo a conjunturas históricas específicas [...] No momento em que múltiplos dispositivos de poder são considerados sistemas complexos vinculados em rede, a ideia de uma lógica ‘em última instância’ e de domínio autônomo de uns dispositivos sobre outros desaparece (2007, p. 18, tradução nossa)³².

³¹ KONTOPOULOS, Kyriankos. **The Logic of Social Structures**. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

³² Texto original: “El pensamiento heterárquico es un intento por conceptualizar las estructuras sociales con un nuevo lenguaje que desborda el paradigma de la ciencia social eurocéntrica heredado desde el siglo XIX. El viejo lenguaje es para sistemas cerrados, pues tiene una lógica única que determina todo lo demás desde una sola jerarquía de poder. Por el contrario, necesitamos un lenguaje capaz de pensar los sistemas de poder como una serie de dispositivos heterónomos vinculados en red. Las heterarquías son estructuras complejas en las que no existe un nivel básico que gobierna sobre los demás, sino que todos los niveles ejercen algún grado de influencia mutua en diferentes aspectos particulares y atendiendo a coyunturas históricas específicas. En una heterarquía, la integración de los elementos disfuncionales al sistema jamás es completa, como en la jerarquía, sino parcial, lo cual significa que en el capitalismo global no hay lógicas autónomas ni tampoco una sola lógica determinante ‘en última instancia’ que gobierna sobre todas las demás, sino que más bien existen procesos complejos, heterogéneos y múltiples, con diferentes temporalidades, dentro de un solo sistema-mundo de larga duración. En el momento en que los múltiples dispositivos de poder son considerados como sistemas complejos vinculados en red, la idea de una lógica ‘em última instancia’ y del dominio autónomo de unos dispositivos sobre otros desaparece.”

Motivados pela noção de coletivo em Latour, propusemo-nos a pensar danças *coletivas*, que experimentem a provisoriedade, a instabilidade, relações heterárquicas e pequenos agrupamentos que, em danças, resistam aos princípios de uma sociedade pensada em termos universais e totalitários.

No que tange ao balé clássico, à dança moderna e mesmo no que se refere a algumas técnicas que são acessadas pela dança contemporânea – danças cênicas ocidentalizadas –, a figura humana tem sido representada como centro de onde se irradia o movimento dançado, como se a intenção partisse sempre do humano para mobilizar os “objetos cênicos” e outros elementos que sempre estiveram presentes tanto nos estúdios, academias, salas de aulas, locais de ensaio, como nas apresentações de dança. O binarismo sujeito-objeto foi e ainda é encenado em danças até os dias de hoje. Mas desde, pelo menos, a década de 1960, com uma série de questionamentos em relação ao projeto moderno de sociedade que são articulados em diversas áreas de conhecimento e planos da vida, artistas, sejam da dança ou de outras áreas, começam a discutir dualismos, classificações, categorizações e hierarquizações que pautavam e pautam o dominador sistema mundial em vigor. É com esse contexto que corpo e mente, pensamento e movimento, dentro e fora, entre outras oposições binárias, começam a se reagregar para os estudantes e praticantes de dança em diversas partes do mundo. Quando propomos uma dança experimental *coletiva* contemporânea é no sentido de desdobrar esse movimento agregador, incluindo mais dançarinos e coreógrafos para nossas danças, que já são nossas, pois nunca existiu dança ou coreografia só de um sujeito – o coreógrafo, por exemplo – sem outros sujeitos e objetos, sem se falar que as categorias de sujeito e objeto não se apresentam de modo estanque, podemos ser ora sujeitos, ora objetos – o que é válido também para os objetos – nas relações que constituímos e que nos constitui. Os dois trabalhos artísticos estudados e a proposição com nossos/as alunos/as, provocaram-nos a pensar danças experimentais *coletivas* contemporâneas que entendemos como aquelas que coletam não/humanos para participarem efetivamente das discussões e práticas composicionais em dança.

Importante destacar aqui que ao propor “agrupamento” como “movimento que precisa continuar”, Latour conduz-nos a entender/viver o social como dança de associações, onde o movimento surge da composição, decomposição e

recomposição de grupos. Nesse contexto, ele invoca a figura da dançarina que ao parar de dançar extingue a dança (LATOURE, 2012a, p. 63) e nos oferece a possibilidade de pensar a dança menos como movimento de um/a dançarino/a, mas surgindo de associações, de grupos constituídos com esse/a dançarino/a e outras agências. Sendo assim, entendemos que compor uma dança tem a ver com acompanhar os esforços de diversos atores envolvidos nas ações e perceber que nem sempre o esforço que acentua os movimentos é definido por atores humanos. Os movimentos dançantes são sempre co-constituídos por associações de humanos e não/humanos (GALINDO, MILIOLI, MÉLLO, 2013). Nesse caminho, lembramos que para Bruno Latour, o corpo é:

[...] aquilo que deixa uma trajetória dinâmica através da qual aprendemos a registrar e a ser sensíveis àquilo de que é feito o mundo [...] não faz sentido definir o corpo directamente, só faz sentido sensibilizá-lo para o que são estes outros elementos (2008, p. 39).

Ao acompanharmos e propormos estudos de movimento e improvisações na dança a partir do entendimento de que “[...] ter um corpo é *aprender a ser afetado*, ou seja, ‘efectuado’, movido, posto em movimento por outras entidades, humanas ou não-humanas” (LATOURE, 2008, p. 39), pensamos a ação humana e o movimento dançado sendo constituídos por associações. A atenção redobrada aos elementos *com* os quais nos movemos para produzir dança, possibilita que nos tornemos mais conscientes dos movimentos que realizamos juntos e que nos constituem como corpos dançantes.

Ainda nesse âmbito, Latour lembra que:

[...] agregados sociais não são objeto de uma definição *ostensiva* – como copos, gatos e cadeiras, que podem ser apontados com o indicador –, mas apenas de uma definição *performativa*. São feitos pelos vários modos que lhe dão existência (LATOURE, 2012, p. 59, grifos do autor).

Assim ocorre em relação a diversas danças do/no tempo presente, para as quais não é mais possível apontar e dizer com tanta certeza: isso é dança! Importante mencionar que quando Latour se refere a uma “definição performativa”, entendemos que ele evoca a performance nos termos dos estudos sociotécnicos, ou seja, são performances as mais diversas possibilidades de atuação de um mesmo

objeto. Nesse sentido, os objetos “são múltiplos, circulam, e não estamos falando, portanto apenas de diferentes atributos de um mesmo objeto, mas de diferentes versões do objeto” (MOL³³, 2008 apud GALINDO; MILIOLI, 2011, s/p).

Ao estudar instalações nas artes visuais³⁴ e perceber a proliferação de trabalhos de dança com instalação, mobilizando uma série de não/humanos, pensamos ser importante debruçarmos sobre um tipo de relação que pode ser constituída nesses fazeres e que podem nos conduzir a conexões promissoras com estudos de outras áreas de conhecimento que, assim como a arte, têm se empenhado em pensar mundos mais habitáveis para modos de vida diferenciados. Diferença que não pode justificar separações e hierarquizações desses modos de vida, o que temos de cuidar para que nossos fazeres artísticos não reproduzam, imbricados que estão aos fazeres sociais.

Nossa ideia é mostrar que as proposições artísticas estudadas, apesar de diferentes, podem ser mantidas juntas em uma mesma tese, por meio de conexões parciais. O desafio desta tese é descrever três trabalhos diferentes e acompanhar como cada um deles pode compor com pensamentos/práticas que privilegiam a composição *coletiva* em dança, tanto em termos artísticos como educacionais.

O interesse que percebemos em Marta Soares pelo corpo, por um tornar-se corpo desde seus limites, borrando suas fronteiras e o interesse que percebemos em Themi pela improvisação, o que requer que desenvolvamos habilidades de (nos) fazer e (nos) refazer, de (nos) compor e (nos) recompor constantemente, moveram-nos a articular os trabalhos *Vestígios* e *Verdades Inventadas* nesta tese. Para tanto, o chão foi acessado como entidade que favoreceu tal encontro.

Comprometemo-nos em acompanhar danças em/de um chão movente e emissor de sonoridades que é um *alarm floor*, mecanismo de segurança, mas que se torna instalação, se torna uma espécie de palco, parceiro de improvisações de

³³ MOL, Annemarie. Política ontológica: algumas idéias e várias perguntas. In: NUNES, J. A.; ROQUE, R. (orgs.). **Objetos Impuros**: Experiências em Estudos sobre a ciência. Edições Afrontamento, Porto, 2008.

³⁴ De acordo com Belidson Dias, “as artes visuais estendem-se, a princípio, a todo o território da visualidade, do design à comunicação visual, do cinema a arte tecnológica digital (...) É importante ressaltar que o termo artes visuais é um anglicismo que se inseriu no contexto nacional simbolizando uma passagem do fazer e das atividades mais práticas e plásticas e de influência Européia Latina/Francesa para questões da percepção ou a tudo que é relativo à visão. A visão de mundo europeu é subjugada à visão de mundo Norte Americana, e a nossa acriticamente permanece jugulada às duas” (2011, p. 48).

dança e música, co-autor de partituras de movimentos, torna-se também imagens em vídeo e até prateleiras... – *Verdades Inventadas*, proposto por Thembi Rosa. Acompanhamos também danças de/em chãos-sambaquis, que se tornam fotografias, projeções em telões, também se tornam um chão-mesa de pedras e areia esvoaçante embalada pelo vento de um ventilador, que se tornam exumação poética, instalação, coreografias... – *Vestígios*, por Marta Soares. Também nos propusemos a dançar em/com o chão-bosque da Reitoria da Universidade Federal do Ceará (UFC), meio à agitação cidadina de Fortaleza, que se torna encontros, pesquisas de movimento, fotografias, vídeo, composições *coletivas*, “trajetórias de aprendizagem”... – nossa experimentação com estudantes de graduação em dança da UFC. Chãos constituídos por formas de vida em processos permanentes de composição, onde danças de associações de humanos e não/humanos constituem mundos em que podemos morar, em conexões parciais e temporárias, porém constantemente (re)experimentadas.

Em nossa pesquisa bibliográfica, quando líamos Bruno Latour (2012a), demos conta de que uma das proposições da TAR é restaurar a ação como fonte de incerteza e com essa incerteza relativa à ação, a quem/o que age e a quem/o que faz mover, que nos propusemos a acompanhar as pesquisas de movimento nas duas instalações coreográficas e posteriormente a compor com nossos/as aluno/as pesquisas de movimento em dança com essa perspectiva, forjando o início de uma “trajetória de aprendizagem”.

Com Latour, usamos o termo *proposição* para:

[...] descrever aquilo que é *articulado*. Este termo conjuga três elementos fundamentais: a) denota uma obstinação (posição), que b) não tem uma autoridade definitiva (é apenas uma *pro*-posição) e c) pode aceitar negociar-se a si própria para formar uma *com*-posição sem perder a solidez (2008, p. 45).

E se proposições descrevem aquilo que é articulado, Latour propõe que pensemos articulação como capacidade de ser afetado por diferenças, argumentando que “[...] um sujeito só se torna interessante, profundo ou válido quando ressoa com os outros, quando é efectuado, influenciado, posto em movimento por novas entidades cujas diferenças são registradas de formas novas e inesperadas [...]” (2008, p. 43).

Nesse sentido, entendemos que não basta percebermos tais diferenças, é preciso rastrear os modos como são produzidas. Para que/quem são produzidas? Com que/quem? O que/quem ganha ou pode ganhar corpo(s) com novas maneiras de registrar tais diferenças? É possível inventá-las/problematizá-las?

Ao colocarmos-nos tais questões e deixar que elas nos movam nessa direção da realização de registros inusitados que encarnam corpos, estamos a traçar uma “trajetória de aprendizagem”. Entendemos a expressão “trajetória de aprendizagem”, usada por Bruno Latour (2012a), como processos de composição que se empenham na formação e evidenciação de “coletivos” (LATOUR, 2012a), o que significa embrenhar-se em aprender constantemente como fazer isso, desenvolvendo as habilidades de fazer e desfazer hábitos, de articular e rearticular propostas, de estabilizar e desestabilizar agrupamentos, ou seja, viver em continuada “experimentação coletiva” (LATOUR, 2012a) das possibilidades de composição, responsabilização e registro dos movimentos das agências em conexão.

Bruno Latour (2004) nos convida a experimentar procedimentos para coligar associações de humanos e não/humanos, abalando a separação entre natureza (uma natureza) e cultura (várias culturas), que passam a ser colocadas junto, num mesmo conjunto e depois passam a ser diferenciadas em poderes de consideração, organização e acompanhamento. Para tanto, propõe experimentarmos “vínculos cada vez mais enredados” (LATOUR, 2004, p. 410), a partir da **consideração** de mais proposições (humanos e não/humanos) para se constituir o coletivo, respondendo a questão “quantos somos nós?” e a partir do **ordenamento** de novas proposições para responder outra questão: “podemos nós viver em conjunto?” (2004, p. 189) ou, em nosso caso, dançar em conjunto? Ao respondermos essas questões estaremos instituindo novos poderes para nos governar, permitindo definir o coletivo por sua **trajetória de aprendizagem**, o que pode ser alcançado por meio da qualidade de **acompanhamento** da **experiência coletiva**, qualidade que surge da arte de governar sem dominar. Latour fala ainda que essa qualidade de acompanhamento precisa se beneficiar do exercício da **diplomacia** que se mostra com a capacidade de **retomar contato com os outros**, mas sem fazer uso da separação entre o mononaturalismo e o multiculturalismo, ou seja, como se a natureza fosse uma e fosse algo dado, incapaz de transformações ontológicas; como o que diferisse fosse somente os pontos de vista que nós, humanos, com

nossas lentes forjadas pelas mais diversas culturas, temos dela – da natureza. Esse pensamento instituiu uma natureza totalizada, finalizada, essa “natureza” tornou-se algo a ser controlado e explorado para servir a várias culturas humanas, inclusive para que algumas culturas dominassem outras – fazendo humanos de objetos, em nome das conquistas pelo poder – a partir desse entendimento de natureza, endossada pela Ciência e pelo senso comum. A esta última noção, Latour (2004) contrapõe a ideia de **senso do comum**, que abrange a percepção do que temos em comum que pode nos conectar parcialmente.

Então, falamos em composição e quando nos referimos à composição *de* dança, entendemos dança como prática que envolve humanos e não/humanos em movimento *com* espacialidades e temporalidades, associações que são constituídas à medida que engendram dança. Quando escrevemos composição *em* dança, estamos a entendê-la como área que abrange práticas como a do tipo acima mencionada, bem como as que envolvem outros tipos de pesquisa, produção de textos, proposições ligadas ao ensino/aprendizagem, técnicas, entre outras que articulam pensamentos/práticas com dança.

Não pretendemos estabilizar noções de **corpo, dançarino/a, dança, coreografia, improvisação, humano, não/humano e composição de ou em** dança; se os definimos, o fazemos provisoriamente, de maneira aberta a desestabilizações se estas possibilitarem a consideração de novos atores/dançarinos que estimulem a articulação de novas proposições.

Estudamos as duas instalações coreográficas, na perspectiva de pensar os coletivos que as constituem e que são constituídos com elas, que as tornam trabalhos híbridos de natureza e cultura, de temporalidades e espacialidades diversas. Singularizamos as duas obras estudadas bem como nossa proposição em dança com os/as alunos/as da disciplina Corpo e Espaço, ao evidenciarmos os processos de intra-ação que constituem esses trabalhos e que nos direcionam para o desmatelamento do pensamento dualista – base do projeto moderno –, estendendo que esse movimento problematizador pode se estender para oposições binárias relativas a gêneros, raças, classes, nações, entre outras que se desdobram da separação entre natureza e cultura.

Pensamos que a discussão das fronteiras entre humanos e não/humanos – que foi base para justificar todo tipo de exploração realizada pelos colonizadores em terras que colonizaram – e de suas atuações em dança pode desencadear toda uma série de discussões – com os não/humanos já fazendo parte dessas discussões, certamente – de outras fronteiras a serem constantemente tensionadas, sejam elas entre tipos de dança e os modos de vida que as mobilizam e que são mobilizados com elas.

Nesse sentido, “decolonizar” pode ser assumir posições fronteiriças, falarmos e agirmos a partir da hibridação e não de categorias “puras”, o que nos parece mais suscetível à invenção de nós mesmos e do mundo como entidades em movimento, em constante processo de (mu)dança.

1.2. Sobre instalação e instalação coreográfica

1.2.1. Notas sobre instalação nas artes visuais

Remetemo-nos, primeiramente, à Rosalind Krauss para falar em instalação – entendida por ela ainda como escultura, mas uma escultura expandida³⁵, em campo ampliado. Krauss (1984) constrói uma ponte entre instalação e os *ready-mades*³⁶ sugeridos por Marcel Duchamp. Já Graham Coulter-Smith (2006), trata a instalação como uma forma de arte transgressiva que remonta a um primeiro movimento – dadaístas, surrealistas e os *ready-mades* de Duchamp – passando por um segundo movimento – as instalações dos anos de 1960 – e por um terceiro movimento operado por artistas chamados “pós-modernos”, escrevendo que as

³⁵Krauss apresenta a noção de escultura em campo expandido no texto que, no Brasil, foi traduzido para *A escultura em campo ampliado*, publicado no número 1 de Gávea, revista do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura, da PUC-Rio, em 1984, p. 87-93. “Originalmente publicado no número 8 de October, na primavera de 1979 (31-44), o texto, cujo título original é *Sculpture in the Expanded Field*, também apareceu em *The AntiAesthetic: Essays on PostModern Culture*, Washington: Bay Press, 1984.” Disponível em: <<http://www.eba.ufrj.br/ppgav/lib/exe/fetch.php?media=revista:e17:krauss.pdf>> Acesso em: 04 mai. 2011.

³⁶De acordo com a enciclopédia Itaú Cultural – Artes Visuais, o termo *ready made* foi criado pelo artista francês Marcel Duchamp (1887 - 1968) “para designar um tipo de objeto, por ele inventado, que consiste em um ou mais artigos de uso cotidiano, produzidos em massa, selecionados sem critérios estéticos e expostos como obras de arte em espaços especializados (museus e galerias) [...] Os *ready-mades* de Duchamp constituem manifestação cabal de certo espírito que caracteriza o dadaísmo. Ao transformar qualquer objeto em obra de arte, o artista realiza uma crítica radical ao sistema da arte.” Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=5370> Acesso em: 20 jun. 2014.

instalações produzidas nos dias de hoje têm características desses três movimentos, porém a proposta instaurada por artistas que produziram instalações nos anos de 1960 – principalmente a de expandir a criatividade da arte para dentro da vida cotidiana – é atual, pois ainda permanece como um desafio.

De acordo com Stéphane Huchet, instalação é “uma prática artística cuja denominação nasceu nos anos de 1970 e que virou um verdadeiro gênero, às vezes inquestionável devido a tantas manipulações” (2006, p.17). Huchet escreve que nos anos de 1960, nos Estados Unidos:

[...] o investimento do espaço concreto da vida e da realidade por artistas como, por exemplo, Jim Dine, Allan Kaprow e Claes Oldenburg inaugurou uma vertente da arte que, através das categorias da intuição que são o espaço e o tempo ativos da experiência do mundo, era voltada para a indagação semiológica das dimensões reais do ambiente tanto urbano e cultural quanto institucional (da arte) (2006, p. 17).

Elaine Tedesco escreve que o conceito instalação ainda era pouco usado antes dos anos de 1980 e antes dele, outros termos como *environment*, *assemblage*, *site-specific*, *in-situ*, *site* e *non site* foram utilizados para designar “propostas artísticas que não se enquadravam mais na categoria escultura” (2004, s/p). Além disso, a autora destaca que o termo instalação emerge de um contexto onde estavam sendo propostas “práticas artísticas complexas nas quais o espaço onde a obra se inseria era parte constituinte da mesma” (TEDESCO, 2004, s/p). De acordo com Huchet, essas práticas, “na sua ambição originária, continham um desejo de espalhamento do produto plástico que levava o projeto ambiental a âmbitos críticos” (2006, p. 18). Nesse movimento dos *environments* e dos ambientes, muitos trabalhos estimulavam uma relação sensorial e sensível do

espectador com a obra, como é possível destacar, no Brasil, a produção artística de Lygia Clark³⁷, Hélio Oiticica³⁸ e Wesley Duke Lee³⁹ (HUCHET, 2006).

³⁷Lygia Clark, pintora, escultora (Belo Horizonte, MG, 1920 – Rio de Janeiro, RJ, 1988) inicia seus estudos artísticos em 1947, no Rio de Janeiro, sob a orientação de Roberto Burle Marx e Zélia Salgado. Informações disponíveis em: <<http://www.lygiaclark.org.br/biografiaPT.asp>> Acesso em: 20 jun. 2014. De acordo com a enciclopédia Itaú Cultural – Artes Visuais, Lygia Clark, no Brasil, integrou o Grupo Frente, liderado por Ivan Serpa (1923-1973). Foi uma das fundadoras do Grupo Neoconcreto e participou da sua primeira exposição, em 1959. “Gradualmente, troca a pintura pela experiência com objetos tridimensionais. Realiza proposições participacionais como a série *Bichos*, de 1960 [...] Nesse ano, leciona artes plásticas no Instituto Nacional de Educação dos Surdos. Dedicase-se à exploração sensorial em trabalhos como *A Casa é o Corpo*, de 1968. Participa das exposições *Opinião 66* e *Nova Objetividade Brasileira*, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ). Reside em Paris entre 1970 e 1976, período em que leciona na *Faculté d’ArtsPlastiques St. Charles*, na Sorbonne. Nesse período sua atividade se afasta da produção de objetos estéticos e volta-se, sobretudo, para experiências corporais em que materiais quaisquer estabelecem relação entre os participantes. Retorna para o Brasil em 1976; dedica-se ao estudo das possibilidades terapêuticas da arte sensorial e dos objetos relacionais [...] A partir dos anos 1980 sua obra ganha reconhecimento internacional com retrospectivas em várias capitais internacionais e em mostras antológicas da arte internacional do pós-guerra” Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbete=2566> Acesso em: 20 jun. 2014. Para mais informações acessar o site oficial da artista: <<http://www.lygiaclark.org.br/defaultpt.asp>>

³⁸Hélio Oiticica (Rio de Janeiro, RJ, 1937 – idem, 1980), “artista performático, pintor e escultor, inicia, com o irmão César Oiticica, estudos de pintura e desenho com Ivan Serpa no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro - MAM/RJ, em 1954. [...] Participa do Grupo Frente em 1955 e 1956 e, em 1959, passa a integrar o Grupo Neoconcreto. Abandona os trabalhos bidimensionais e cria relevos espaciais, bôldes, capas, estandartes, tendas e penetráveis. Em 1964, começa a fazer as chamadas *Manifestações Ambientais*. Na abertura da mostra Opinião 65, no MAM/RJ, protesta quando seus amigos integrantes da escola de samba Mangueira são impedidos de entrar, e é expulso do museu. Realiza, então, uma manifestação coletiva em frente ao museu, na qual os *Parangolés* são vestidos pelos amigos sambistas. Participa das mostras *Opinião 66* e Nova Objetividade Brasileira, apresentando, nesta última, a manifestação ambiental *Tropicália*. Em 1968, realiza no Aterro do Flamengo a manifestação coletiva *Apocalipopótese*, da qual fazem parte seus *Parangolés* e os *Ovos*, de Lygia Pape [...] Vive em Nova York na maior parte da década de 1970, período no qual é bolsista da Fundação Guggenheim e participa da mostra *Information*, no *Museum of Modern Art - MoMA*. Retorna ao Brasil em 1978. Após seu falecimento, é criado, em 1981, no Rio de Janeiro o Projeto Hélio Oiticica, destinado a preservar, analisar e divulgar sua obra, dirigido por Lygia Pape, Luciano Figueiredo e Waly Salomão.” Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbete=2020> Acesso em 20 jun. 2014. Para mais informações, acessar o site do Projeto Hélio Oiticica: <<http://www.heliooiticica.org.br/projeto/projeto.htm>>

³⁹Segundo a enciclopédia Itaú Cultural – Artes Visuais, Wesley Duke Lee (São Paulo, SP, 1931 – idem, 2010), desenhista, gravador, artista gráfico, professor, fez curso de desenho livre no Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand (Masp), em 1951; estudou na *Parson’s School of Design* e no *American Institute of Graphic Arts*, em Nova York, até 1955. “Nessa época, acompanha as primeiras manifestações da arte pop e vê trabalhos de Robert Rauschenberg (1925-2008), Jasper Johns (1930) e Cy Twombly (1928-2011). No Brasil, em 1957 [...] torna-se aluno do pintor Karl Plattner (1919-1989), com quem trabalha em São Paulo e, posteriormente, na Itália e na Áustria, até 1960 [...] Retorna ao Brasil em 1960. Em 1963, inicia trabalho com os jovens artistas Carlos Fajardo (1941), Frederico Nasser (1945), José Resende (1945), Luiz Paulo Baravelli (1942), entre outros. Nesse ano, realiza, no João Sebastião Bar, em São Paulo, *O Grande Espetáculo das Artes*, um dos primeiros happenings do Brasil [...] Em 1966, com Nelson Leirner (1932), Geraldo de Barros (1923-1998), José Resende, Carlos Fajardo e Frederico Nasser, funda, como reação ao mercado de arte, o Grupo Rex, que existe até 1967.” Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_item=1&cd_idioma=28555&cd_verbete=877> Acesso em: 20 jun. 2014.

Atualmente, noções como *environment*, *assemblage*, *site-specific*, *in-situ*, *site* e *non site*, entre outras têm sido substituídas por instalação, na tentativa, segundo Tedesco, “de aglutinar e incluir as mais diversas proposições artísticas devido a uma necessidade geral de poder nomear, classificar e enquadrar essas práticas em um sistema que possa ser controlado, difundido e explorado” (2004, s/p).

No âmbito da arte contemporânea, a instalação se firma como abordagem artística dominante, sendo, muitas vezes, privilegiada em relação a outras abordagens.

Huchet define instalação como “um dispositivo plástico de objetos, de elementos multimídia ou não, investindo os recursos de um dado espaço tridimensional muitas vezes o chão institucional ou não” (2006, p. 17) e destaca ainda sua visão de instalação como:

[...] um cenário que constrói um dispositivo que é um mundo e pretende ser um mundo enquanto tal, isto é, um conjunto que provoca uma cesura, um corte com relação ao resto (do mundo). Isso, aliás, diferencia a instalação do *environment* e do *In Situ*, na medida em que o primeiro privilegiava um envolvimento corpóreo, tátil através de materiais acumulados que não deixavam nada a mais a não ser pequenas passagens para o percurso do visitante, enquanto o *In Situ* se relacionava dialeticamente com o contexto crítico de sua inserção semiótica, cultural e histórica. Lembremos que o *In Situ*, no início dos anos de 1970, era uma prática questionante dos espaços institucionais. [...] Assim, a geografia mental que, no *In Situ*, operava por deslocamentos e invenção de estratégias conflitivas entre a intervenção artística e o paradigma da instituição e do espaço público de exposição parece, no caso da prática arranjista e cenográfica da instalação, ter voltado a projetar propostas neutralizando os próprios espaços convencionais em vez de promover suas potencialidades ou de situar criticamente sua especificidade cultural num contexto dado (2006, p. 26).

Percebemos que algumas discussões empreendidas no âmbito das instalações nas artes visuais, a exemplo da relação das instalações com os museus e com a curadoria dos mesmos, não se justificam no caso das duas instalações coreográficas que pesquisamos, por conta dos circuitos – de dança – em que as mesmas se apresentam. Além disso, no âmbito da dança, as instalações coreográficas pesquisadas são constituídas com deslocamentos que podem implicar invenções estratégicas de corpos para dança, de espaços para dança e de danças outras.

No caso da recepção desses dois trabalhos, apesar das pessoas do público não ficarem “dentro” deles, como ocorria nos *environments* – segundo Huchet (2006, p. 18) “ancestrais promissores e radicais da instalação” – elas atualizam em seus corpos a experiência dos artistas presentes na cena. A presença do corpo humano, em relações de proximidade e co-constituição com não/humanos possibilitam que as pessoas do público vivam experiências musculares, neurológicas e até celulares, as quais os *environments*, de acordo com Allan Kaprow⁴⁰ (1991 apud HUCHET, 2006), tentavam potencializar.

Ana Lúcia Felix de Souza escreve que a instalação “permite englobar toda e qualquer forma de materiais e linguagens artísticas” (2011, p. 10), porém, ressalta que um dos aspectos mais importantes da instalação “é a capacidade que ela pode ter em desafiar suas próprias fronteiras e limitações de visão [...]” (2011, p. 11). Daí decorrem as possibilidades que encontramos de, a partir da investigação de instalações coreográficas – noção que marca diferenças em relação ao termo instalação –, abalar as fronteiras estabelecidas, principalmente por meio da visão, nos dualismos sujeito e objeto, natureza e cultura, corpo e mente, entre outros, e experimentar estudos de movimento e composição em dança que abranjam humanos e não/humanos em relações horizontais de mútua constituição.

1.2.2. Notas sobre instalação coreográfica

Os modos de fazer que antecederam a instalação foram forjados para subverter o *status quo* das/nas artes, mas, ao serem apropriados pelo sistema hegemônico das artes, foram reunidos sob esse termo – instalação – que se tornou um modelo com tendências universalizantes e totalizantes. Assim, pessoas que trabalham com dança, podem perceber a articulação de instalações com danças como modismo ou oportunismo, mas para nós, essa situação pode reverter em favor da dança e das artes visuais.

As duas instalações coreográficas que acompanhamos, por exemplo, nos mostram o quanto pode ser enriquecedor para a composição seja em dança, seja em artes visuais, a consideração séria de humanos e não/humanos como co-coreógrafos desses arranjos – instalação como nó de redes um tanto amplas, onde

⁴⁰ KAPROW, Allan. **Introduction to a theory**. Bull Shit 01, out./nov. 1991.

o dentro e o fora dos lugares destinados às exposições de arte e apresentações de dança passam a ser pensados sem separação fixa.

Ao discutirmos coreografia em e com instalações, desdobramos o entendimento de instalação agregando-lhe pensamentos/práticas onde todas as possibilidades são ativadas em “tornando-se com” (HARAWAY, 2008) e em “dançando com” (MILIOLI, 2012). É com a noção e prática de “dançar com”, a qual se refere, segundo Milioli (2012), à co-constituição de dança por humanos e não/humanos, que acompanhamos – nas duas instalações coreográficas estudadas e em nossa proposição com os/as alunos/as da disciplina Corpo e Espaço – humanos e não/humanos tornando-se dançarinos e coreógrafos dessas proposições.

Até onde temos notícia, foi Marta Soares quem iniciou a usar o termo instalação coreográfica para se referir a alguns de seus trabalhos como *O Banho* (Prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte - APCA 2004, na categoria instalação coreográfica) que estreou em 2004, na cidade de São Paulo. O termo foi difundido pela mídia e permanece sendo veiculado e usado, segundo Maurício Leonard de Souza, para nomear:

[...] uma categoria ainda em desenvolvimento no ambiente dos estudos das artes do corpo [...] Buscando margens mais amplas e inclusivas para realizar seus experimentos, os artistas tendem, atualmente, a mover-se por campos de estudos heterogêneos o que não é apenas uma pesquisa por lugares revigorados, mas sim uma tarefa que se incumbe de abarcar questionamentos mais engajados socialmente e presentes nos atravessamentos cotidianos vividos [...] As *Instalações Coreográficas*, pelo modo como vêm sendo desenvolvidas, freqüentemente se valem da criação de uma espacialidade onde os artistas alocam seus corpos e investigam, pelo contato do seu corpo com essa espacialidade, alguma relação motora ou sensorial específicas (SOUZA, 2008, p. 135-136, grifos do autor).

Segundo Marta Soares (informação verbal)⁴¹, ela chamou igualmente *Vestígios* de instalação coreográfica para que a obra pudesse ser considerada um trabalho de pesquisa em dança, na certeza, pensamos nós, de que o termo “coreográfica”, que acompanha “instalação” estivesse indicando a dança como área, ou pelo menos uma das áreas de pertencimento da referida proposição artística.

⁴¹ Informação fornecida por Marta Soares em entrevista cedida a Emyle Daltro, em São Paulo, SP, em 2012.

Decidimos acompanhar os desdobramentos que essa associação entre instalação e coreografia está possibilitando, no sentido de pensarmos processos de composição em dança e de inventarmos limites outros para cada um desses conceitos já alargados, ou melhor, na direção de não deixarmos que esses limites se enrijeçam jamais. Para tanto, focalizamos a constituição dos *coletivos: Vestígios e Verdades Inventadas*.

Talvez porque Marta e Thembi tenham dançado diversos “solos” – o que percebemos no percurso artístico de ambas as artistas –, vieram a perceber que o fluxo do movimento humano denuncia o quanto temos de ser parceiros, companheiros de outras socialidades/materialidades, para constituí-lo. As duas dançarinas e coreógrafas trabalham de modo responsável com alguns parceiros de trabalho, muitos deles, companheiros já de longa duração.

Renato Ferracini refere-se ao trabalho “solo” em artes cênicas como um trabalho coletivo, onde:

[...] se pode observar, para além da busca do experimento único e específico e da procura da autonomia da expressão, todo um campo de experiência no qual o atuante pode coletivizar uma singularidade. A pergunta de como ir da experiência única e autônoma de criação para uma zona estética de contaminação coletiva é a grande potência estética que o solo proporciona (2013, p. 18).

Ferracini continua escrevendo sobre a necessidade de o ator – e acrescentamos o/a dançarino/a– treinar sua capacidade de composição e de contaminação, fazendo do solo “[...] um lugar de experiências de limite no qual a positividade paradoxal singular/coletivo deve estar em plena discussão cênica” (2013, p. 19).

Para Thembi Rosa, é necessário evidenciar o trabalho “solo” como algo não só dela e mostrar como se move todo o mecanismo constituído, ou seja, a pesquisa de movimento em *Verdades Inventadas* só é possível considerando todas as agências que constituem esse trabalho e o termo instalação nos provoca no sentido de pensarmos o espaço físico como parceiro de dança. Rosa fala que para ela instalação tem a ver com essa ocupação artística, estética, afetiva *com* o espaço; *com* o público e *com* temporalidades outras que podem ser experimentadas nas situações que se instalam. A artista usa o termo instalação coreográfica “para indicar

que é uma instalação pensada como dança” (informação verbal)⁴². Se instalação pode ser pensada como dança, essa dança não pode ser mais exclusiva de “humanos”, mas sim de todas as materialidades relacionais que compõem esse arranjo.

Em se tratando de Marta Soares, o percurso dessa dançarina e coreógrafa é marcado por trânsitos constantes, conduzidos por pesquisas em diferentes áreas, sendo que no âmbito artístico, ganham destaque estudos de obras e artistas das artes visuais, mesmo antes de Marta começar a compor “instalações coreográficas”.

Conforme já mencionamos, em nossa dissertação de mestrado, acompanhamos a artista Vera Sala e estudamos dois trabalhos seus: *ImPermanências* (2004) e *Pequenos Fragmentos de Mortes Invisíveis* (2009), com o entendimento de instalação coreográfica como lugar preparado⁴³ para danças serem engendradas e para favorecer interações e invenções de corpos, de modo que ainda pensávamos a categoria “humano” como centro gerador de movimentos, estados, ações que geram danças.

Neste trabalho de doutorado, propusemo-nos a pensar que danças – e danças de quem/o quê – são engendradas nas duas instalações coreográficas que acompanhamos, e articulamos a esses dois trabalhos a noção de intra-ação, proposto por Karen Barad e conectado por Donna Haraway aos processos de “tornar-se com” (HARAWAY, 2008, 2009, 2011a) que ela discute, por perceber que interação – termo um tanto já corriqueiro no âmbito das artes visuais – muitas vezes, deixa escapar a dimensão de mútua constituição (GALINDO, MILIOLI; MÉLLO, 2013) que ocorre com as agências que constituem essas danças.

Percebemos que a reunião dos termos instalação e coreografia é provisória e não pretendemos fazer com que dure mais do que está permanecendo. Em trabalhos mais recentes de Thembi Rosa, o termo instalação coreográfica não tem se mantido – o que não quer dizer que não possa ser retomado em algum outro momento. Ela chama, por exemplo, o trabalho 1331 – criado em 2012 – de “um

⁴² Informação fornecida por Thembi Rosa em entrevista cedida a Emyle Daltro, em Belo Horizonte, MG, em 2013.

⁴³ A eficácia de uma cenografia para a dança, de acordo com António Pinto Ribeiro, depende “da relação que esta tem com a coreografia à qual pertence: da operacionalidade enquanto mecanismo de exposição e desenvolvimento da coreografia que nela acontece” (1994, p. 114). Ribeiro defende a ideia de cenário como um “*lugar preparado*, que não pode ser um cenário decorativo, excrescente, mas o lugar específico de determinada coreografia” (1994, p. 115).

dispositivo para pesquisa em dança, software, música e imagens” (informação verbal)⁴⁴. Marta usa o termo instalação coreográfica, mas especifica em textos de divulgação de *Vestígios* que o trabalho articula elementos de dança, artes visuais (vídeo e instalação) e performance.

Essas práticas, para nós, indica que a noção de instalação coreográfica instaura multiplicidade, a qual precisa ter sua constituição acompanhada, para que entendamos o que pode essa ou aquela instalação coreográfica e o que podem humanos e não/humanos que as constituem, lembrando com Thereza Rocha que, na dança, tudo o que o corpo pode “depende, por um lado, de não ter decidido de antemão o que a dança é e correlativamente, por outro, o que ela deve ser” (2012, p. 43).

Entendemos as instalações coreográficas estudadas também como figuração. Para Latour, a figuração vem dar forma “a quem ou o quê está atuando quando as pessoas atuam, pois o ator, no palco, nunca está sozinho ao atuar. (LATOURE, 2012, p. 75). No que tange à figuração, Donna Haraway nos informa que:

“Figura” é um termo francês que designa a cara, significado conservado em inglês na noção de as linhas de uma história. “Figurar” significa contar ou calcular e também estar em uma história, ter um papel. Uma figura é também um desenho. As figuras pertencem à representação gráfica e às formas visuais em geral, um assunto de não pouca importância na cultura tecnocientífica visualmente saturada⁴⁵ (HARAWAY, 2004, s/p, tradução nossa).

Nos passos de Haraway, entendemos que figurar é perceber que todos nós transitamos por diferentes papéis, compondo histórias e sendo constituídos *com* elas. Figurar seria trazer o que consideramos figurantes para o centro da história, percebê-los também em posição de protagonistas. Figuração em Haraway é um processo quente, vivo, carregado de memórias e práticas e que prescinde de “encarnação” - há que se encarnar as figuras e nesse processo, mundos são constituídos.

⁴⁴ Informação fornecida por Thembu Rosa em entrevista cedida a Emyle Daltro, em Belo Horizonte, MG, em 2013.

⁴⁵ Texto original: “‘Figura es el término francés que designa la cara, significado conservado en inglés en la noción de las líneas de una historia. ‘Figurar’ significa contar o calcular y también estar en una historia, tener un rol. Una figura es también un dibujo. Las figuras pertenecen a la representación gráfica y a las formas visuales en general, un asunto de no poca importancia en la cultura tecnocientífica visualmente saturada.”

Latour escreve que “[...] *qualquer coisa* que modifique uma situação fazendo diferença é um ator – ou, caso ainda não tenha figuração, um actante” (LATOURE, 2012a, p. 108). O termo figuração para Latour pode ser articulado a “uma imagem, uma forma, uma roupagem, um corpo à ação que me proíbe ou me exige fazer alguma coisa” (2012a, p. 85, grifos do autor).

Tanto para Haraway, como para Latour, as relações sociais incluem humanos e não/humanos como “sócios socialmente ativos” (HARAWAY, 2004, p. 19), daí que a figuração é evocada para que essas associações ganhem corpo, corpos encarnados.

Precisamos de outras figurações para que possamos forjar histórias e mundos outros. Para Haraway, as figuras “não podem ser literais nem auto-idênticas. As figuras têm de abarcar, ao menos, algum tipo de deslocamento capaz de problematizar certezas e identificações problemáticas”⁴⁶ (2004, s/p – tradução nossa). É nesse sentido que consideramos as duas instalações coreográficas como figurações, pois esse termo, articulado aos trabalhos artísticos estudados, nos pareceu potente para refigurar (HARAWAY, 2004) coreografia e instalação, à medida que pensa instalação como dança e coreografia como composição engendrada não mais somente por determinados sujeitos – humanos – desmembrados dos diversos não/humanos que os constituem enquanto sujeitos humanos moventes.

Marta Soares e Thembi Rosa trazem consigo fortes referências de movimentos e criadores de épocas passadas que vêm sendo ressignificados na produção atual de dança no Brasil e em outras partes do mundo, a exemplo da estética do movimento protagonizado pela vanguarda da dança da década de 1960, nos Estados Unidos que, de acordo com Zilá Muniz, ainda permanece atual, pois seus “temas e as transformações utilizados tanto para a cena quanto no campo teórico permeiam o pensamento contemporâneo da dança” (2004, p. 6).

Um dos expoentes da vanguarda da dança da década de 1960, Yvonne Rainer, dançarina e coreógrafa do *Judson Dance*, escreveu que a dança que ela estava a discutir, por meio de seu trabalho – *The Mind is a Muscle* (1968) é um

⁴⁶ Texto original: “Las figuras [...] no pueden ser literales ni auto idénticas. Las figuras han de abarcar, al menos, algún tipo de desplazamiento capaz de problematizar certezas e identificaciones problemáticas.”

exemplo disso – não foi “exclusivamente influenciada pela arte. As transformações no teatro e na dança refletem transformações das ideias sobre o homem e o seu meio circundante que afetaram todas as artes” (RAINER⁴⁷ apud GIL, 2004, p. 149).

A hibridação marca de modo contundente a dança cênica desde então. Sobre a questão da hibridação implicada com arte e cultura, García Canclini escreve que:

[...] a primeira condição para distinguir as oportunidades e os limites da hibridação é não tornar a arte e a cultura recursos para o realismo mágico da compreensão universal. Trata-se, antes, de colocá-los no campo instável, conflitivo, da tradução e da “traição”. As buscas artísticas são chaves nessa tarefa, se conseguem ao mesmo tempo ser linguagem e ser vertigem (2011, p. XL).

Assim, parece-nos ocorrer com *Vestígios* e *Verdades Inventadas*, onde, no caso do primeiro trabalho, acessamos memórias ancestrais de humanos e não/humanos encorporadas nos sambaquis e traduzidas em instalação coreográfica e, no caso de *Verdades Inventadas*, experimentamos uma certa vertigem com as imagens que constituem a cena e que nos possibilita entrar em algumas camadas dos mundos e das histórias das coisas com as quais esse trabalho é feito. Mundos e histórias, em ambas as obras, que evidenciam chãos impregnados de ações humanas e não/humanas que marcam e movem corpos, danças, vidas.

Tanto *Vestígios* como *Verdades Inventadas* se apresentam ao público em moldes cênicos. Segundo Helena Katz:

[...] cena é uma denominação larga, onde cabe tudo aquilo que se produz para ser visto e compartilhado. Várias formas de compartilhamento, seja só aquele compartilhamento da gente sentada espacialmente distante de um palco ou de um palco no qual você está dentro ou um cenário do qual você faz parte. Tudo isso é cena no meu entender. Tudo que você produz para, é uma cena, que não tem sentido funcional, não tem sentido de uso, mas é para desfrute estético, é uma cena (informação verbal)⁴⁸.

O público não costuma assistir a esses dois trabalhos artísticos de passagem, ou decidindo quanto tempo irá dispor com os mesmos, como costuma ocorrer em relação à grande parte das instalações nas artes visuais. Há procedimentos de

⁴⁷ RAINER, Yvonne. **Work, 1961-1973**. Nova York, The Press of Nova Scotia College of Art and Design, NY University Press, p. 64.

⁴⁸ Informação fornecida por Helena Katz em entrevista cedida a Emyle Daltro, em São Paulo, SP, em 2012.

humanos e não/humanos em cena – e fora dela, como por exemplo, as possibilidades (no que tange a espaço, programação, perfil de público, entre outros) de apresentação oferecidas pelas instituições organizadoras dos eventos de dança dos quais as duas proposições artísticas já participaram – que conduzem o público a acompanhar o desdobrar dessas obras do início ao fim.

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.

2. VESTÍGIOS: DANÇA COM A AREIA, COM O VENTO, COM AS LUZES, COM AS IMAGENS; COM O TEMPO...

Assistimos a três apresentações de *Vestígios*, no Liceu de Artes e Ofícios, no bairro da Luz, região central da cidade de São Paulo, em abril de 2012, onde há um galpão, bastante amplo, que foi escolhido pela equipe de produção da instalação coreográfica, por ser um espaço não convencional em se tratando de dança.



Figura 01: Galpão do Liceu de Artes e Ofícios, São Paulo
Fonte: <http://www.conexaocultural.org/blog/2012/09/artes-e-oficios-para-todos/>

Quando chegamos - nós, público – ao galpão, as portas estavam fechadas. Havia bancos, uma pequena mesa e uma cadeira onde se encontrava sentada uma moça, uma recepcionista que, quando indagada, dava informações às pessoas. Em cima dessa mesa, havia exemplares de algumas edições de uma revista direcionada ao público de dança. Ficamos aguardando do lado de fora do galpão – algumas pessoas sentadas, mas a maioria delas em pé conversando – e, quando um dos produtores do trabalho saiu de lá de dentro e abriu a porta, nós começamos a entrar e a nos deparar pouco a pouco com as coisas que preenchiam esse espaço: uma trilha sonora, dois grandes telões, teto alto constituído de estruturas de metal... O galpão estava iluminado somente pelas projeções nesses dois grandes telões e pela

iluminação direcionada à mesa que se encontrava atrás deles, mesa onde o monte de areia dançava, embalado pelo vento do ventilador...

É para esse espaço constituído pelos telões, mesa e iluminação que nos direcionamos e começamos a ficar, uns paravam e permaneciam em pé, outros se sentavam no chão, outros caminhavam ao redor da mesa procurando um bom ângulo para ver...

Quando todas as pessoas que estavam fora, entraram no galpão, as portas foram fechadas. Esses procedimentos pensados e adotados pela equipe de produção de *Vestígios* – ter um tempo determinado para todas as pessoas entrarem, pela mesma porta, em um espaço amplo, mas com pouca luz, onde o local mais iluminado atrai a presença do público – fortalecem o comprometimento do público com o desdobrar do trabalho artístico.

Antes que o público – que aguarda do lado de fora – entre no barracão do Liceu de Artes e Ofícios, ocorre uma preparação, com duração de cerca de 10 minutos, onde 18 sacos de areia de filtro, muito fina, são colocados cuidadosamente em cima das pedras de arenito por Manuel Fabrício (assistente de produção), que também ajuda Marta Soares a subir na “mesa”.



Figura 2: *Printscreen* de imagem em vídeo – preparação da mesa antes do início da apresentação de *Vestígios* no Liceu de Artes e Ofícios, São Paulo, 08 de abril de 2012. Filmagem: Emyle Daltro.

Marta tapa os ouvidos com algodão e deita-se de bruços sobre as pedras, se ajeita nelas, arruma o vestido de uma certa maneira já experimentada para que este entre na dança junto à areia e encaixa seu rosto numa abertura entre as lascas de pedras, onde foi colocado um dispositivo para a artista respirar.

Descalço, Manuel sobe na mesa de ferro e pedras e lentamente, vai virando cada saco com areia, derramando-a sobre Marta. Desse modo, deixa-se correr os grãos de areia que vão se acomodando com corpo, com pedras, à medida que são derramados, esvaziando cada saco de tecido grosso que abrigava essa areia. Esse movimento é realizado com cada um dos sacos repletos de areia: os finos grãos correm, saltam, espalham-se, acumulam-se, cobrindo a artista e todo o centro da mesa de pedras paulatinamente. Nota-se que existe uma coreografia bem marcada que se evidencia pela colocação dos sacos de modo circular em cima das pedras, ao longo da borda da mesa; pela maneira como Marta se ajeita ali em cima; pelo modo como Manuel sobe na mesa e como ele derrama a areia de cada saco sobre Marta.



Figura03: *Printscreen* de imagem em vídeo – Manuel Fabrício colocando a areia sobre Marta, antes da apresentação de *Vestígios*, Liceu de Artes e Ofícios, São Paulo, 2012.
Filmagem: Emyle Daltro.

Há um tempo, uma atenção à areia, vai-se derramando os finos grãos em determinado lugar e observando seu movimento e como vão se colocando; existe uma ordem no que tange aos lugares onde a areia é derramada, não é qualquer

parte do corpo que é coberta aleatoriamente; busca-se uma forma aproximada que os grãos de areia ajudam a esculpir.

Quando o ventilador começa a funcionar, girando velozmente, o vento produzido sopra a areia que está mais na superfície e vemos os finos grãos alçarem vôos e se tornarem névoa que, iluminada, produz uma espécie de *sfumato* ao redor do pequeno monte de areia. Areia voadora embaçando nossas visões e transportando-nos para outros tempos... Vez ou outra, um pouco dessa areia escorre por entre as frestas que existem entre as pedras que estão apenas justapostas em cima do praticável, como a areia de dentro de uma ampulheta que marca um tempo alongado e contínuo...

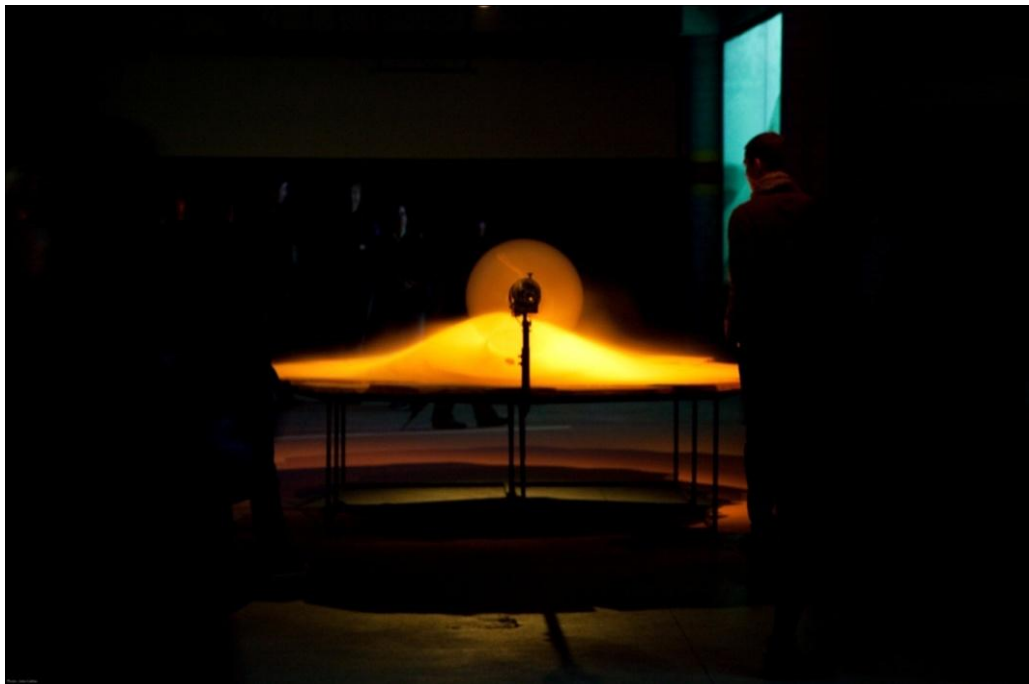


Figura 04: Marta Soares. *Vestígios*, 2012. Foto: João Caldas

Assistimos, durante 55 minutos, a um ventilador ligado em alta potência produzir o vento que sopra a areia, que vaza pelas frestas das pedras de arenito rachadas que, se encaixando umas nas outras, formam o tampão - de 2,5m x 3m - de uma mesa de ferro e MDF. Um monte de areia – pouco mais que 100 quilos - dança em cima dessa mesa, ao som de ruídos ora mais, ora menos estridentes, de modo que vestígios de um corpo humano, aos poucos, anunciam sua presença. Sobre esse pequeno monte de areia – se comparado às imagens de sambaquis

projetadas em dois grandes telões – incidem luzes que desenham sombras, formas, cores e potencializam sensações nesse ambiente constituído por *Vestígios*.



Figura 05: Marta Soares, *Vestígios*, 2012. Foto: João Caldas

Importante registrar que a palavra sambaqui é de origem Tupi e significa, literalmente, “monte de conchas”, constituindo-se como:

[...] sítios arqueológicos monticulares distribuídos por toda a costa brasileira, ocupando principalmente zonas de tons ecológicos cambiantes, como regiões lagunares e áreas recortadas de baías e ilhas. Estes sítios (também chamados de *concheiros*) variam bastante de tamanho e, especialmente no litoral sul catarinense, podem atingir dimensões impressionantes, alcançando até 70 metros de altura e 500 metros de comprimento. Em geral exibem uma sucessão estratigráfica de composição diferenciada: camadas de conchas mais ou menos espessas intercaladas por numerosos estratos finos e escuros, ricos em materiais orgânicos, com muitas estruturas distribuídas em áreas específicas. As mais significativas são sepultamentos, reportados na maior parte dos sambaquis descritos, em geral dispostos cerimonialmente em locais especificamente preparados para isso, frequentemente acompanhados de artefatos, oferendas alimentares e fogueiras (BLASIS, Paulo De. et al, 2007, p. 30).

Foi nessa região lagunar situada no litoral sul do estado brasileiro de Santa Catarina, que a artista da dança Marta Soares esteve durante 24 dias, onde realizou

imersões físicas nas escavações arqueológicas lá presentes e onde foram captadas imagens em vídeo e coletados sons para compor *Vestígios*.

Em um evento de arqueologia ocorrido no ano de 2005, Marta Soares conheceu a pesquisa do arqueólogo e professor Paulo De Blasis⁴⁹ com os sambaquis que compõem a paisagem dessa região catarinense, a qual abrange parte dos municípios de Laguna, Tubarão e Jaguaruna. Marta entrou em contato com De Blasis e, em 2006, começou a visitar essa região dos sambaquis⁵⁰.

2.1. Camadas de areia: movimentos e conexões

Propusemo-nos a seguir as pistas da areia e com ela ir percebendo e tecendo vínculos que nos levassem a entender e compor com esse trabalho artístico que nos moveu a trilhar tantos caminhos.

Informamo-nos sobre a composição das areias e descobrimos que a mesma depende de como foram formadas as rochas de cuja desagregação resultaram os seus constituintes detríticos. “Estes materiais, após transporte pela água (areias de sedimentação hidráulica), ou pelo vento (areias de sedimentação eólica), acabam por se depositar.”⁵¹ A areia “natural” é composta principalmente de grãos de quartzo, que são geralmente arredondados e não apresentam clivagem⁵² (PETRAKIS et al, 2010). O quartzo é o mineral mais abundante na crosta terrestre, é muito resistente

⁴⁹ “Possui graduação em História pela Universidade de São Paulo (1980), mestrado em Antropologia Social pela Universidade de São Paulo (1989), doutorado em Arqueologia pela Universidade de São Paulo (1996) e Livre-docência em Arqueologia pela Universidade de São Paulo (2005). Arqueólogo, Professor Associado (Livre-Docente, MS-5) de Arqueologia e História Pré-Colonial do Brasil no Museu de Arqueologia e Etnologia (MAE) da Universidade de São Paulo, onde atua desde 1987. Além das atividades associadas à pesquisa arqueológica, curadoria de acervo e prestação de serviços à comunidade, ministra regularmente cursos de graduação, pós-graduação e extensão universitária. Líder de grupo de pesquisa junto ao CNPq desde 1990. Áreas preferenciais de atuação são sambaquis (shellmounds), caçadores-coletores e arte rupestre.” Disponível em: <<https://uspdigital.usp.br/tycho/CurriculoLattesMostrar?codpub=47A0AE7DFF74>> Acesso em: 22 mai. 2014.

⁵⁰ A produção de *Vestígios* teve início em 2009 e a obra foi apresentada ao público, pela primeira vez, em 2010, no SESC Consolação, na cidade de São Paulo, SP. O projeto *Vestígios* foi contemplado pelo edital de Desenvolvimento de Pesquisa Coreográfica em Dança Contemporânea do Rumos Itaú Cultural.

⁵¹ *Areia (petrologia)*. In Infopédia [Em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2014. Disponível em: <URL: [http://www.infopedia.pt/\\$areia-\(petrologia\)](http://www.infopedia.pt/$areia-(petrologia))> Acesso em: 27 abr. 2014.

⁵² Propriedade que têm certos corpos minerais de se dividirem mais facilmente segundo certos planos. Disponível em: <<http://www.dicio.com.br/clivagem/>> Acesso em: 21 mai. 2014.

à alteração mecânica e química e pode suportar longos transportes⁵³. Ao ler sobre o quartzo, fomos informadas que ele tem hábito – cristalino –, apresenta-se com diversas cores, tem peso, sua dureza é classificada em sete e o elemento químico que o compõe é o silício. O quartzo “possui estrutura cristalina trigonal composta por tetraedros de sílica (dióxido de silício, SiO₂), pertencendo à subclasse dos tectossilicatos.” (MACHADO, Tectossilicatos – Unesp)⁵⁴

As descrições, identificações e classificações desse mineral levaram-nos a estudar o que Donna Haraway escreve sobre elementos químicos. Ao se referir à tabela periódica dos elementos químicos, Haraway levanta a questão de que todas as suas interpretações “precediam numerosos elementos desconhecidos que foram seguidamente descobertos, ou criados”⁵⁵ (2004, s/p, tradução nossa), sendo que, ainda segunda essa autora, suas propriedades se encaixavam agradavelmente no que a tabela já previa. “A tabela representava os valores familiares tradicionais na cultura da química, através de relações diagonais, verticais, horizontais e transitoriamente”⁵⁶, escreve Haraway (2004, s/p), para quem a tabela periódica é “(...) mais que um mero artefato histórico autoritário que exhibe graficamente o poder da ciência para ordenar propriedades fundamentais da matéria”⁵⁷ para milhões de estudantes, ela continua gerando conhecimento no estilo de vida experimental no âmbito das ciências. Segundo Haraway, “as relações de parentesco dos elementos são um objeto de conhecimento técnico-natural, que coloca os elementos terrestres

⁵³ *areia (petrologia)*. In Infopédia [Em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2014. Disponível em: <URL: [http://www.infopedia.pt/\\$areia-\(petrologia\)](http://www.infopedia.pt/$areia-(petrologia))> Acesso em: 27 abr. 2014.

⁵⁴ De acordo com Fábio Brás Machado, tectossilicato “é o grupo dos silicatos mais importante volumetricamente, uma vez que, perfaz quase 75% do volume ocupado pela crosta terrestre. Os minerais dessa subdivisão dos silicatos é constituída por tetraedros de SiO₄ ligados tridimensionalmente, de maneira que todos os oxigênios dos vértices dos tetraedros são compartilhados com os tetraedros vizinhos, resultando uma estrutura fortemente unida, estável, em que a relação Si:O é 1:2. Fazendo parte dessa subdivisão dos silicatos aparecem os grupos ou famílias da sílica, feldspatos, feldspatóides, escapolita e zeólita”. Disponível em: <<http://www.rc.unesp.br/museudpm/banco/silicatos/tectossilicatos/tectossilicatos.html>>. Acesso em 21 mai. 2014.

⁵⁵ Texto original: “todas las interpretaciones de la tabla periódica predecían numerosos elementos desconocidos que fueron seguidamente descubiertos, o creados, para que acontecieran, y cuyas propiedades encajaban agradablemente en los pronósticos.”

⁵⁶ Texto original: “La tabla representaba los valores familiares tradicionales en la cultura de la química, a través del establecimiento de relaciones diagonal, vertical, horizontal y transicionalmente.”

⁵⁷ Texto original: “La tabla periódica, más que un mero artefacto histórico autoritario que exhibe gráficamente el poder de la ciencia para ordenar propiedades fundamentales de la materia para los millones de estudiantes que han pasado innumerables horas bajo su signo, continúa generando conocimiento en el estilo de vida experimental.”

em seu lugar de uma maneira semiótica e instrumental”⁵⁸ (2004, s/p, tradução nossa).

Haraway, ao tratar da construção e reconstrução da natureza, discutindo a criação de organismos, elementos e ordens do mundo, defende um feminismo *cyborg*, “que seja capaz de manter-se em sintonia com posicionamentos políticos e históricos específicos e com parcialidades permanentes, mas sem abandonar a busca de vínculos poderosos”⁵⁹ (HARAWAY, 1995b, p. 61-62, tradução nossa). Para essa autora, um *cyborg* é uma criatura híbrida, composta de organismo e de máquina:

Os *cyborgs* são entes híbridos posteriores à segunda guerra mundial compostos, em primeiro termo, de humanos ou de outras criaturas orgânicas por trás do disfarce - sem escolha - de “alta tecnologia”, enquanto sistemas de informação controlados ergonomicamente e capazes de trabalhar, desejar e reproduzir-se. O segundo ingrediente essencial nos *cyborgs* são as máquinas, também aparatos projetados ergonomicamente como textos e como sistemas autônomos de comunicação⁶⁰ (1995b, p. 62, tradução nossa).

Ao criticar o poder ordenador e categorizador da ciência e pensar criaturas híbridas – *cyborgs* –, Haraway faz-nos pensar a hibridação que compõe as areias, as quais não cessam de se recomporem e comporem com ações humanas.

⁵⁸ Texto original: “Las relaciones de parentesco de los elementos son un objeto de conocimiento técnico-natural, que pone los elementos terrestres en su lugar de una manera semiótica e instrumental.”

⁵⁹ Texto original: “[...] un feminismo *cyborg* que sea, quizás, capaz de mantenerse en sintonia con posicionamientos políticos e históricos específicos y con parcialidades permanentes, pero sin abandonar la búsqueda de vínculos poderosos.”

⁶⁰ Texto original: “Los *cyborgs* son entes híbridos posteriores a la segunda guerra mundial compuestos, en primer término, de humanos o de otras criaturas orgánicas tras el disfraz – no escogido – de la ‘alta tecnología’, en tanto que sistemas de información controlados ergonómicamente y capaces de trabajar, desejar y reproducirse. El segundo ingrediente esencial en los *cyborgs* son las máquinas, asimismo aparatos diseñados ergonómicamente como textos y como sistemas autónomos de comunicación.”



Figura 06: Extração e mineração de areia. Fonte: <<http://www.terrafortegrupo.com.br/mineracao/>>

As areias, assim como as britas, por exemplo, são materiais de suma importância para a construção civil:

[...] sendo utilizados como agregados para compor corpos de concreto. Diferentemente das jazidas de minerais metálicos, a geologia dos depósitos minerais desses materiais [areias e britas] tem sido pouco estudada devido possivelmente, ao baixo valor por tonelada. Entretanto, a contribuição de britas e areias à civilização contemporânea é imensurável tanto quanto os minerais metálicos (PETRAKIS et al., 2010, p. 22).

No caso de *Vestígios*, a areia é refinada e comprada em lojas específicas de materiais. Assim como outros materiais “naturais” que participam do cotidiano de inúmeras pessoas, as areias são nós de uma rede de relações que as constituem como, por exemplo, areia para construção civil, para fabricação de vidros, para filtros de água, para uma série de diferentes usos. Por conta dessas relações que se constituem com as areias, passaremos a chamá-las materialidades/socialidades⁶¹, buscando entender o social no/do/com o material e o material do/no/com o social,

⁶¹ Importante destacar que sempre que usarmos a expressão materialidade/socialidade, escrita dessa maneira, ou seja, com a barra inclinada, é com o intuito de reforçar a dimensão de co-constituição em que social e material se encontram – a imbricação do social no material e do material no social –, mas terão outros momentos em que essas palavras aparecerão no texto separadamente, trazendo essa dimensão co-constitutiva subentendida e não explicitada ou reforçada por meio de um modo de escrita.

implodindo a separação e oposição entre materialidades e socialidades, entre natureza e cultura.

Ao buscar vínculos fortes, Haraway nos incita a pensar os vínculos experimentados com a areia em *Vestígios*. Essas conexões foram se constituindo desde as visitas de Marta à região de Laguna, estado de Santa Catarina, onde ficam os sambaquis com o quais *Vestígios* se articula.



Figura 07: *Printscreen* de imagem em vídeo – Projeções que compõem *Vestígios*, Liceu de Artes e Ofícios, São Paulo, 08 de abril de 2012. Filmagem: Emyle Daltro.

Soares relata que andou por toda a área que é mostrada nas imagens projetadas nos telões e que compõem a instalação coreográfica, também realizou imersões em sambaquis e conta que queria:

[...] ver algo de mim naquilo, talvez essa questão desse espaço liminar [...] Nesse espaço do primeiro e do segundo sepultamento, para alguns, há a questão da liminaridade – o tempo que o morto demora para chegar na casa dos mortos – é um lugar de trânsito. Sambaqui é o segundo sepultamento. (informação verbal)⁶²

⁶² Informação fornecida por Marta Soares em entrevista cedida a Emyle Daltro, em São Paulo, SP, em 2012.

De acordo com Filipe Ribeiro Cardoso Porto, os locais de sepultamentos humanos:

[...] possuem sua gênese recuada no pleistoceno, quando os Neandertais representaram os primeiros hominídeos a desenvolver a noção de transcendentalidade, preparando os corpos para enterramentos, os quais estão atrelados a lugares distintos na paisagem, como grutas ou penhascos, espaços com beleza cênica ou proteção contra intempéries (Porto, F.R.C. et al., 2012, p. 72).

Lembramos que a maior parte das areias é extraída a partir de depósitos fluviais ou sedimentos não consolidados dessa mesma época geológica, o Pleistoceno⁶³, e também do Holoceno⁶⁴ (PETRAKIS et al., 2010, p. 26). O composto areia nos remete a remotas temporalidades, espacialidades, movimentos e práticas.

Renato Bolelli Rebouças, que assina o desenho cenográfico de *Vestígios*, comenta que o procedimento de usar uma areia fina veio durante a pesquisa:

Ela é fina pela beleza, pela leveza de escoamento, pelo toque na pele, e, sobretudo, por parecer-se com a areia dos sambaquis e representar o movimento que as dunas fazem pela ação do vento [...] Pessoalmente, gosto muito do efeito da areia sendo retirada pelo ventilador, pois parece ao longe uma "maquete" ou visão aérea das dunas e da região de pesquisa (informação pessoal)⁶⁵

Além de marcadamente presente em toda região dos sambaquis, formando as dunas que compõem essa paisagem, a areia também é parte do “concreto”⁶⁶ constituído por intrincadas camadas de que são feitos os sambaquis. Camada de areia, camada de restos faunísticos, camada de conchas, outra camada de areia,

⁶³ Pleistoceno ou Plistoceno corresponde à “época geológica na história da Terra que, segundo muitos geólogos, começou há cerca de 1.750.000 anos e terminou aproximadamente há dez mil anos. A época plistocena abrangeu um período chamado Idade do Gelo, quando várias camadas de gelo cobriram vastas regiões da Terra. Antropólogos crêem que o ser humano primitivo começou gradualmente a evoluir para a forma atual durante o Plistoceno.” Disponível em: <<http://www.dicio.com.br/pleistoceno/>> Acesso em 22 mai. 2014. Na escala de tempo geológico, o Pleistoceno é a época do período Quaternário da era Cenozoica do éon Fanerozoico que está compreendida entre 2,588 milhões e 11,5 mil anos atrás, aproximadamente. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Pleistoceno>>. Acesso em: 22 mai. 2014.

⁶⁴ Em geologia, “diz-se da época geológica mais recente do período quaternário, que se inicia após o período glacial”. Disponível em: <<http://aulete.uol.com.br/holoceno>>. Sucede à época Pleistocena de seu período e teve início há cerca de 11,5 mil anos, estendendo-se até o presente. Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Holoceno>>. Ambos os acessos em: 22 mai. 2014.

⁶⁵ Informação fornecida por Renato Bolelli Rebouças em entrevista cedida a Emyle Daltro, mensagem recebida por emylepellegrim@gmail.com em 02 mai. 2012.

⁶⁶ Modo como, segundo Marta Soares, os arqueólogos chamam a reunião de todas essas camadas que constituem um sambaqui.

camada de corpos humanos descarnados, entre outras... Essa multiplicidade que compõe um sambaqui constitui também os mais diversos modos de vida, inclusive o humano, que tem sua morte ritualizada nos sambaquis.

As características volumosas, freqüentemente monumentais, que os sambaquis desta região foram adquirindo ao longo de vários séculos, implicam considerar a questão do *significado* destas estruturas. Em primeiro lugar, estudos detalhados em Jaboticabeira II (Fish *et al.* 2000) indicam que os sambaquis configuram um espaço ritualizado relacionado aos mortos, e não direta ou imediatamente vinculado às atividades cotidianas dos vivos, das quais não se encontra neles evidências claras ou inequívocas [...] Definitivamente, não parece se tratar de sítios onde se realizam *atividades cotidianas* (aqui entendidas como a produção das atividades normalmente relacionadas à manutenção e reprodução física e econômica do grupo social: pescar, coletar, caçar, tecer, fabricar utensílios etc); ao contrário, as evidências disponíveis apontam, claramente, para um cenário onde ocorrem essencialmente atividades rituais relacionadas ao culto aos mortos, aos ancestrais. Tendo em vista, pois, o caráter funerário que estes sítios exibem em sua grande maioria, pode-se dizer que os sambaquis preservam a memória dos ancestrais. O fato de terem sido construídos nos mesmos locais de maneira intencional, recorrente e incremental por longos períodos implica um vínculo essencial entre a sociedade sambaqueira e seus antepassados, assim como com um determinado território. Neste sentido, estes sítios sagrados, reiteradamente sacramentados através de cerimônias funerárias fortemente ritualizadas, constituem referências de profundo significado simbólico para seus construtores, significado este que não apenas dimensiona esferas de influência social e territorial como, por seu caráter longo, perpetua uma visão de mundo própria da cultura sambaqueira. Sua onipresença aponta o caráter *domesticado* da paisagem lagunar, onde a presença diuturna dos mortos e suas conexões cosmológicas imiscuem-se na vida cotidiana da sociedade sambaqueira (BLASIS, Paulo De. *et al.*, 2007, p. 49).

Esse mundo ancestral – onde materialidades e socialidades se apresentavam um tanto intrincadas como nas camadas que formam os sambaquis – é mobilizado em *Vestígios* e no que tange à dimensão do sagrado, pulsante nos sambaquis, Marta nos lembra que a mesma foi totalmente negligenciada pelos colonizadores das terras brasileiras e que ainda vem sendo menosprezada.

Marta lembra que para os povos sambaqueiros, os sambaquis são como emissores de sinais dos seus antepassados para os viventes dessa região, o que anuncia o aspecto sagrado e coletivo dessas construções.

Só nos anos 80 [1980] que os arqueólogos foram perceber que alguns sambaquis são só cemitérios! E que alguns têm, assim, 40 mil sepultamentos! E ainda estão passando de moto, fazem rali, fazem motocross em cima daquilo, ainda fazem... Têm muito poucos e os poucos que têm, que estão tombados [...] eles passam de motocross em cima!!! [...] Algumas filmagens [desses sambaquis, para compor *Vestígios*] foram feitas à noite, com a lua cheia, então parece que é dia, mas é noite. Se você for lá de dia, esses sambaquis têm marcas de pneu de motocicleta! (informação verbal)⁶⁷

Muitos sambaquis foram destruídos e minerados para fazer cal, que é utilizado nas construção de estradas, conta-nos Marta. Daí que há sambaquis que estão cortados, o que não é o caso dos que foram filmados para compor *Vestígios*, mas é o caso do maior sambaqui do mundo, que está localizado na região em que Marta esteve realizando sua pesquisa.

Esse maior do mundo foi todo minerado, é todo esburacado, você entra dentro dele, porque as máquinas entraram dentro dele. É do tamanho de um prédio de 12 andares, me parece [...] Então imagina quantos mil anos de ritual [para constituí-lo]!!! (informação verbal)⁶⁸

Essa atenção ao aspecto sagrado dos sambaquis possibilitou a *Vestígios* fazer vibrar o que era invisível, tornando-o sensível (informação verbal)⁶⁹, um sagrado passível de ser problematizado e de ganhar contornos, visto que sua ação pode ser percebida na tecitura de modos de vidas imbricados nos/com os sambaquis. A artista, pelo seu relato, parece querer entender melhor questões referentes a esse aspecto sagrado, e arriscamo-nos a pensar em um sagrado no sentido de “profundamente respeitável” (FERREIRA, 2009, p. 1790), ou seja, pensamos que o sagrado em *Vestígios* pode ser bem articulado ao respeito em Haraway, para quem respeito é *respecere*, “olhar de volta, manter em consideração, compreender que encontrar o olhar do outro é uma condição de também ter um rosto (2011b, s/p).

⁶⁷ Informação fornecida por Marta Soares em entrevista cedida a Emyle Daltro, em São Paulo, SP, em 2012.

⁶⁸ Informação fornecida por Marta Soares em entrevista cedida a Emyle Daltro, em São Paulo, SP, em 2012.

⁶⁹ Informação fornecida por Marta Soares em entrevista cedida a Emyle Daltro, em São Paulo, SP, em 2012.

Em *Vestígios*, o rosto de Marta não aparece em nenhum momento, permanece com a areia, submerso nela... É como se seu rosto se tornasse o rosto dos sambaquieiros, dos que foram tornados invisíveis, dos “marcados”, subjugados, cujas histórias, para uns, valem menos que a história dos “não marcados”.



Figura 08: Marta Soares, *Vestígios*, 2012.

Fonte: <<http://www.arteviv.com.br/index.php/noticias/premiada-bailarina-marta-soares-vive-experiencia-de-soterramento-em-vestigios/>>

Marta torna-se rostos, corpos, ocupa posições marcadas, mas não ocupa uma posição “inteira”, total, pois segundo Haraway (1995a, p. 26), não há maneira de “estar” simultaneamente em todas, ou inteiramente em uma das posições que ela considera privilegiadas, ou seja, das posições subjugadas, nas quais a perspectiva é sempre parcial e o conhecimento é situado, onde é possível se falar em objetividade; tais posições subjugadas – marcadas – são estruturadas por gênero, raça, nação e classe, o que para Haraway é “uma lista resumida das posições críticas” (1995a, p. 27). Haraway escreve que:

[...] apenas aqueles que ocupam as posições de dominadores são auto-idênticos, não marcados, incorpóreos, não mediados, transcendentais, renascidos. Infelizmente é possível que os subjugados desejem e até disputem essa posição de sujeito – e depois desapareçam de vista. O conhecimento do ponto de vista do não marcado é realmente fantástico, distorcido e, portanto, irracional.

A única posição a partir da qual a objetividade não tem a possibilidade de ser posta em prática e honrada é a do ponto de vista do senhor, do Homem, do deus único, cujo Olho produz, apropria e ordena toda a diferença (1995a, p. 27).

Marta se coloca/é colocada em posições críticas, marcadas e a partir delas que se propõe a dançar, abrindo-se e colocando-se vulneravelmente junto a mundos outros, à maneira como Haraway também se coloca: “faminta em aprender como herdar o fardo terrível dos genocídios, extermínios e extinções sem repeti-los numa necessidade de me tornar inocente e pura...” (2011a, p. 409). O rosto de Marta é não/humano, é vestígio, memória, húmus, é do material/social de que a Terra é feita. A artista parece querer ver seu rosto no olhar desses outros.

Acompanhamos a questão do respeito na pesquisa de movimento em *Vestígios* e percebemos que ela se estende aos modos como os esqueletos humanos foram enterrados nos sambaquis. De acordo com Marta, eles têm uma forma de estar, foram colocados de determinado modo e não de outro, há cuidado, há arte nessa ação (informação verbal)⁷⁰. Tal forma tem alguma semelhança com a posição fetal e não foi reproduzida de maneira idêntica em *Vestígios*, onde Marta encontra-se de bruços, com uma das pernas mais dobrada que a outra e com os braços também dobrados.

Ao transformar tudo em recurso a ser apropriado, a tradição analítica ocidental retira o objeto de sua complexidade – que comporta as mais diversas perspectivas, inclusive as sagradas – e o coloca como *apenas* coisa, *apenas* como matéria, em uma visão reducionista e categórica que não permite ao objeto reflexão, reafirmando o poder do conhecedor e negando ao objeto qualquer estatuto de agente na produção de conhecimento (HARAWAY, 1995a). Nesse rumo, Haraway faz uma importante analogia:

A natureza é apenas a matéria-prima da cultura, apropriada, conservada, escravizada, exaltada ou de outras maneiras tornada flexível para ser utilizada pela cultura na lógica do colonialismo capitalista. De modo análogo, o sexo é apenas a matéria do ato de gênero; a lógica da produção parece inescapável nas tradições dos binarismos ocidentais. Essa lógica narrativa analítica e histórica explica meu nervosismo a respeito da distinção sexo/gênero na história recente da teoria feminista. O sexo é “recuperado” para ser

⁷⁰ Informação fornecida por Marta Soares em entrevista cedida a Emyle Daltro, em São Paulo, SP, em 2012.

reapresentado como gênero, que “nós” podemos controlar. Parece impossível evitar a cilada da lógica apropriacionista de dominação, inscrita no par binário natureza/cultura e na linhagem que ela gerou, incluindo a distinção sexo/gênero (1995a, p. 36).

Em *Vestígios*, Marta compartilha suas marcas – mulher, mais velha, artista – com outros marcados e registra seu testemunho poeticamente – e politicamente –, sensibilizando-nos em relação a processos de invisibilização que impedem a insurgência de qualquer subjetividade. Marta sente-se invisibilizada por essas marcas, às quais ela se refere como categorizações, ou seja, “você é uma categoria, você é uma forma!” (informação verbal)⁷¹. Ou ainda, podemos dizer, você ainda é humano, mas talvez seja menos humano que outros!

Maria Dulce Gaspar escreve que “[...] é preciso lembrar que o estudo da pré-história no Brasil esteve, durante muito tempo, envolto em profundo empirismo, limitando-se às descrições dos materiais recuperados nas escavações” (2000, s/p). De acordo com essa pesquisadora, os sambaquis:

[...] são objeto de intensos debates desde o século passado, constituindo um importante tema de reflexão relacionado com a própria construção da arqueologia enquanto campo de saber. Os sambaquis foram o principal alvo da lei de proteção das jazidas pré-históricas promulgada em 1961, pois na época estavam em franco processo de destruição, decorrente da exploração de conchas para fabrico da cal [...] Atualmente, pesquisadores entendem que os sambaquis são resultado de um orquestrado trabalho social e voltam seus esforços para estudar as regras de sua construção. Preocupam-se em compreender como os sítios se articulavam em um sistema de assentamento e em estabelecer a(s) função(ões) de cada sítio no interior de comunidades pré-históricas, pois se acredita que os sambaquis não podem ser entendidos se isolados no tempo e no espaço (2000, s/p).

Entendemos que a situação de o estudo da pré-história brasileira ter ficado um tanto reduzido e restrito, pode ser decorrente da:

[...] histórica articulação entre a ideia de “raça” como instrumento de classificação e controle social e o desenvolvimento do capitalismo mundial (moderno, colonial, eurocêntrico), que se iniciou como parte constitutiva da constituição histórica da América [...] Essa

⁷¹ Informação fornecida por Marta Soares em entrevista cedida a Emyle Daltro, em São Paulo, SP, em 2012.

colonialidade do poder – que ainda perdura – estabeleceu e fixou uma hierarquia racializada: brancos (europeus), mestiços e, apagando suas diferenças históricas, culturais e linguísticas, “índios” e “negros” como identidades comuns e negativas (WALSH, 2009, p. 14, grifo da autora).

De acordo com Ramón Grosfoguel, o “racismo de cor” não foi o primeiro discurso racista no mundo:

O “racismo religioso” (“gente com religião” versus “gente sem religião” ou “gente com alma” contra “gente sem alma”) foi o primeiro indicador de racismo no “sistema-mundo moderno/colonial capitalista/patriarcal ocidentocêntrico/cristianocêntrico” (Grosfoguel 2011) formado ao longo do século XVI. A definição de “pessoas sem religião” foi cunhado na Espanha de finais do século XV e início do século XVI. O debate provocado pela conquista do continente americano era se “as pessoas sem religião” encontrados em viagens de Colombo eram “pessoas com ou sem alma.” A lógica do argumento era a seguinte: 1) se não se tem religião, não se tem Deus; 2) se não se tem Deus, não se tem alma; e 3) se não se tem alma, não se é humano, mas se está mais próximo a um animal⁷² (2013, s/p, tradução nossa).

A suposta superioridade “natural” do colonizador se expressou “em uma operação mental de fundamental importância para todo o padrão de poder mundial, principalmente com respeito às relações intersubjetivas” (QUIJANO⁷³, 2000 apud WALSH, 2009, p. 14-15). Nesse processo, se impõem, ainda de acordo com Walsh, as “categorias binárias oriente-ocidente, primitivo-civilizado, irracional-razional, mágico/mítico-científico e tradicional-moderno” (2009, p.15) e acrescentamos sujeito-objeto, para justificar a superioridade e a inferioridade – “razão e não razão, humanização e desumanização (**colonialidade do ser**) – e pressupõem o eurocentrismo como perspectiva hegemônica (**colonialidade do saber**)” (2009, p. 15, grifos nossos).

⁷² Texto original: “El ‘racismo religioso’ (‘gente con religión’ frente a ‘gente sin religión’ o ‘gente con alma’ contra ‘gente sin alma’) fue el primer indicador de racismo en el ‘sistema-mundo moderno/colonial capitalista/patriarcal occidentocéntrico/cristiano-céntrico’ (Grosfoguel, 2011) formado en el largo siglo XVI. La definición de ‘personas sin religión’ se acuñó en la España de finales del siglo XV y comienzos del XVI. El debate provocado por la conquista del continente americano era si las ‘gentes sin religión’ halladas en los viajes de Colón eran ‘personas con o sin alma’. La lógica del argumento era la siguiente: 1) si no se tiene religión, no se tiene Dios; 2) si no se tiene Dios, no se tiene alma; y 3) si no se tiene alma, no se es humano, sino más cercano a un animal.”

⁷³ QUIJANO, Aníbal. Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. In: Edgardo Lander (comp.). **La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latino-americanas**, Buenos Aires: CLACSO, 2000, p. 201-246.

A não consideração séria dos modos de vida pré-históricos na América, conduzindo a um entendimento de que nossa história teria se iniciado com a colonização do continente por povos europeus, seria também um modo de expressão da colonialidade.

Em termos de proposição, Walsh escreve sobre a necessidade de:

[...] visibilizar, enfrentar e transformar as estruturas e instituições que diferencialmente posicionam grupos, práticas e pensamentos dentro de uma ordem lógica que, ao mesmo tempo e ainda, é racial, moderno-ocidental e colonial. Uma ordem em que todos fomos, de uma maneira ou de outra, participantes. Assumir esta tarefa implica em um trabalho de orientação de-colonial [...] Um trabalho que procura desafiar e derrubar as estruturas sociais, políticas e epistêmicas da colonialidade – estruturas até agora permanentes – que mantêm padrões de poder enraizados na racialização, no conhecimento eurocêntrico e na inferiorização de alguns seres como menos humanos (2009, p. 24).

Também propondo um outro modo de visibilização, Marta, na esteira de Suely Rolnik⁷⁴, fala em atualizar o que tem de pulsante em uma obra, momento histórico, texto, movimento, entre outros, e que foi soterrado, seja um corpo indígena pré-histórico soterrado por processos de colonização, um corpo soterrado pela ditadura militar no Brasil, ou no campo de concentração durante a Segunda Guerra Mundial, ou em outros episódios da história de atrocidades no/do processo do tornar-se “humano”. Nesse sentido é que Haraway refuta a noção de humano que possui os “tons gregos do ‘homo’, que sugere algo como ‘o um e o mesmo’, o ‘autoidêntico’ – resumindo, algo como ‘O próprio homem’ e o Homem que se faz a si mesmo” (HARAWAY; AZERÊDO, 2011a, p. 10). Para Donna Haraway, não podemos entender a expressão “humano” de maneira a-histórica,

[...] ou como se ‘humano’ fosse uma coisa apenas. Humano requer um amontoado extraordinário de parceiros. Humanos, onde quer que você os rastreie, são produtos de relacionalidades situadas com organismos, ferramentas e muito mais. Somos uma bela multidão, em todas as nossas temporalidades e materialidades (que não se apresentam umas às outras como containers, mas como verbos co-constitutivos), incluindo as que falam da história da terra e da evolução (HARAWAY; GANE, 2009, s/p)

⁷⁴ Sobre esse assunto uma importante referência é o texto: O corpo vibrátil de Lygia Clark, escrito por Suely Rolnik e disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/mais/fs3004200006.htm>> Acesso em 20 mai. 2014.

Temporalidades e materialidades que falam das ligações latinas da palavra humano com a terra, o solo, o húmus. Desse modo, somos conduzidos a pensar materialidades e socialidades como “efeitos relacionais” (SPINK, 2009), onde:

[...] os seres humanos podem ou não ser atores nessas redes de interações, e os atores nessa rede podem ser, ou não, humanos. A atenção passa, assim, a ser fixada nas conexões parciais: as materialidades, as socialidades e as histórias que contamos sobre humanos e não humanos são como retalhos costurados em uma colcha. Como há muitas linhas possíveis e muitas tramas, a atenção se desloca para os modos de costura (SPINK, 2009, p. 112).

Modos de costura, conexões que, em *Vestígios*, encontramos espaço para ser pensados e não simplesmente negados ou categorizados por meio de operações reducionistas – nesse sentido, ajuda bastante poder pensar coreografia e composição em dança de modos outros.

No processo de composição de *Vestígios*, vozes e movimentos humanos e não/humanos parecem ter sido levados em conta, assim como podemos percebê-los nos sambaquis formados pelos mais diversos agentes que juntos registram a presença/ausência de formas de vida que constituíram e constituem esses monumentos ancestrais. Com a ajuda do vento, somos transportados para esse lugar e passamos a habitá-lo.

As sensações produzidas em/com/por *Vestígios*, faz-nos acessar memórias que nos foram negadas, que foram apartadas de nós, oferecendo-nos elementos para que possamos acessá-las e talvez sentirmos de modo outro, sabermos de modo outro e podermos contar histórias outras que levem em conta os humanos e não/humanos que foram/são desconsiderados ou considerados não dignos de respeito. Em direção convergente, André Lepecki escreve sobre “fins ainda sem término” que abarcariam:

[...] o fim da escravidão que não acabou com o escravagismo; o fim da colônia que não acabou com o colonialismo; a morte de um ente querido que não apaga sua presença; o fim de uma guerra que não deixou de ser ainda perpetrada... (2010, p. 15).

Para Lepecki, esses “fins ainda sem término” fazem o passado reverberar e agir como contemporâneo do tempo presente, provocando que nos movamos com “desequilíbrios, quedas, paragens ou movimentos cautelosos, ou, então, gerando

uma necessidade de nos movermos a uma velocidade alucinante, ou em permanente zigue-zague, porém *atenta e cuidadosamente*” (2010, p.15). Com isso, Lepecki menciona que nos terrenos mais lisos e aplainados, nos espaços mais “neutros”, brotam esses corpos do passado, esquecidos pela história, negligenciados, que nos fazem “escorregar” para além do que esse autor chama de “intencionalidade coreográfica” (2010, p. 15), ideia que está sendo desenvolvida nesta tese, à medida que consideramos humanos e não/humanos como agentes compondo danças e que seguimos suas conexões para entender como não/humanos podem se tornar ativos coreograficamente. Discutiremos especificamente a questão da intencionalidade no quarto capítulo desta tese.

Em *Vestígios*, os sambaquis e esse tempo e modo outro de existir se encontram com as estradas asfaltadas que ligam lugares – ou não lugares? – cada vez mais urbanizados, por onde correm motos, carros, pessoas, vidas embalados por uma dança frenética que promete, com o progresso – idealizado pelo projeto moderno de sociedade –, conduzi-los a um futuro radioso (LATOUR, 2004). Segundo Bruno Latour, a constituição moderna saúda o nascimento do homem, seja, inclusive para anunciar sua morte e se esquece do “nascimento conjunto da ‘não-humanidade’ das coisas, dos objetos ou das bestas, e o nascimento, tão estranho quanto o primeiro, de um Deus suprimido, fora do jogo” (1994, p. 19). Nessa trilha, Lepecki cita Peter Sloterdijk⁷⁵ quando esse autor se refere ao automóvel como “evento ontoteológico da modernidade, o aparato de captura que arranca do divino ou do transcendente a soberania sobre o destino de cada um e a coloca sobre o sujeito automovente” (2010, p. 16). Lepecki identifica o sujeito moderno – modo de identificação ainda muito presente no âmbito da dança cênica – como o “que se define como soberano de seu próprio movimento. Simultaneamente dançarino e coreógrafo de seus passos, vai (ou pensa que vai) aonde bem quiser” (2010, p. 16).

Assim como Lepecki que se contrapõe ao sujeito automovente, encontramos com Latour (2004) que apresenta a expressão “humanos e não/humanos” como proposições ou associações, as quais nos recordam a dificuldade em se falar a partir das categorias “sujeito e objeto” para dar conta da complexidade das relações constituídas no tempo presente, no qual as noções de natureza e cultura, corpo e

⁷⁵ SLOTERDIJK, Peter. *La mobilisation infinie*. Paris: Christian Bourgeois, 2000.

mente, entre outras dicotomias, necessitam ser repensadas e questionadas. Para Latour (2004) há que se perceber que a política humana não pode ser constituída sem os não/humanos, e que devemos realizar uma redistribuição de poderes – mas um poder para se governar e não se dominar, engendrando, desse modo, uma democracia que ainda não experimentamos.

Quando esse autor fala em democracia é no sentido de criar significado político com a reunião de novos participantes – não/humanos – das associações “humanas” que passam a ser reconhecidas como sendo constituídas por humanos e não/humanos socialmente e politicamente ativos, de modo que seja experimentada outra distribuição de papéis entre ciência, política (2012a) e, acrescentamos, arte.

No caso de *Vestígios*, Marta fala que é no encontro com a areia – não/humano que age, mediando tantas conexões – que várias coisas vão acontecendo (informação verbal)⁷⁶. O vento do ventilador sopra com força a areia e vai esculpindo pouco a pouco a ponta de um calcanhar, depois um pé, parte de uma perna revestida de um tecido grosso da cor da areia⁷⁷, um quadril... Pele, tecido, areia, luzes co-constituem figuras improváveis e temporárias. *Vestígios* emerge de um processo continuado de composição e decomposição – que se estende a cada apresentação do trabalho, com tempos e espaços e também com públicos diferenciados.

A artista relata que, às vezes, pessoas com as quais ela tem a oportunidade de conversar falam que, no início da apresentação de *Vestígios*, elas achavam que o calcanhar de Marta era uma pedra, algumas já falaram que o quadril de Marta parecia uma concha, outras falam que o cabelo parece mato e ainda houve quem dissesse que a artista era a primeira mulher do mundo... (informação verbal)⁷⁸.

⁷⁶ Informação fornecida por Marta Soares em entrevista cedida a Emyle Daltro, em São Paulo, SP, em 2012.

⁷⁷ O figurino de Marta em *Vestígios* é um vestido reto, simples, que cobre inteiramente suas pernas, foi idealizado por ela. Em alguns momentos essa vestimenta remeteu-nos às de habitantes do antigo Egito e mesmo às múmias que eram enroladas em muitos metros de linho. Durante a apresentação, o público vê partes dessa vestimenta, como podemos ver em algumas fotos dispostas nesta tese.

⁷⁸ Informação fornecida por Marta Soares em entrevista cedida a Emyle Daltro, em São Paulo, SP, em 2012.



Figura 09: Marta Soares. *Vestígios*, 2012. Foto: João Caldas

O encontro com *Vestígios* possibilita invenções, o surgimento de histórias que provém de sensações e de atualizações de memórias nos corpos do público. Desenterram histórias des-con-formando-as, numa dança que revolve o solo, a terra que nos move.

O trabalho fez-nos atualizar no corpo sensações que nos unem a outros seres vivos ou não; conexão que é potencializada pela suspensão do tempo, de um tempo cronológico, do qual saímos quando entramos em *Vestígios*. Para Marta, no que tange ao público e de como ocorre a recepção de seu trabalho, a questão é de:

[...] corporificação da imagem, acho que é uma coisa celular mesmo. As imagens que podem vir à mente são produzidas em um processo de atualização do corpo, é como as pessoas são afetadas fisicamente, nas sensações [...] Pensamento como carne (informação verbal)⁷⁹.

Neste caso, dançar torna-se revolver a terra, a areia e, revolver, de acordo com Ferreira (2009, p. 1758), é investigar, examinar cuidadosamente; virar muitas vezes; revirar, retorcer; revoltar... Se dançar aqui é revolver, dançarino pode ser o

⁷⁹ Informação fornecida por Marta Soares em entrevista cedida a Emyle Daltro, em São Paulo, SP, em 2012.

que vira muitas vezes, o que se torna muitas vezes, o que incorpora e é incorporado – o que é constituído com outras materialidades/socialidades, que também são constituídas na relação. A areia incorpora os sambaquis e se torna dançarina em *Vestígios* incorporando movimentos que a deslocam de alguns lugares e papéis a outros, fazendo-a dançar com as diversas camadas que constituem os sambaquis, dançar com o vento nas dunas do litoral de Santa Catarina, dançar com processos de extração, lavagem e refinamento, com o transporte a fim de ser comercializada, até dançar com Manuel Fabrício que a derrama sobre Marta, com as pedras de arenito da mesa de *Vestígios*, com o vestido de Marta, com o vento do ventilador, com Marta e seus micromovimentos... Os grãos de areia, neste caso, se tornam assunto de estudos de dança, quando possibilitam que outras concepções de coreografia sejam pensadas. Como não/humanos constituindo arranjos espaciais, esses grãos ganham corpo e tornam-se dançarinos de uma instalação artística complexamente coreográfica, se levarmos em conta a intensa dança das materialidades e suas potencialidades artísticas e políticas.

2.2. Coreografias outras...

Ao abrirmos o programa de *Vestígios*, encontramos um texto de Christine Greiner que aborda a trajetória artística de Marta Soares, dele destacamos este trecho em que Greiner examina a relação de Marta com coreografias:

Mais do que coreografias, Marta vem construindo uma genealogia bastante particular do corpo que teve início com experiências inspiradas pelo artista Hans Bellmer – que testava a fragmentação de bonecas e a sua rearticulação através de imagens. Desta primeira fase, destacam-se duas de suas coreografias: *Les Poupées* e *Formless*. Tais experiências foram radicalizadas na obra seguinte que se propôs a testar o colapso do corpo. Em *O Homem de Jasmim*, nada do que se espera de uma criação coreográfica no sentido tradicional de “passos de dança” pode ser reconhecido. É a poesia de Unica Zürn que colapsa toda e qualquer forma dada a priori.⁸⁰

Ao pensar a constituição do corpo, suas marcas, os dualismos que o interpelam, Marta nos fez pensar, com Haraway e Latour, o humano como multiplicidade, como o que se diferencia e corpo como “aprendizagem de ser

⁸⁰ Texto integral disponível na cópia do programa de *Vestígios* em anexo.

afetado” e como “pro-posição”, à maneira de Latour (2008), conforme explicitamos no primeiro capítulo desta tese.

Com esse contexto, propusemo-nos a pensar noções e práticas de coreografia a partir desse entendimento de corpo. Com isso, coreografia passou a ser considerada um actante que pode assumir diversas figurações.

Existem várias figurações de coreografia, André Lepecki lembra, por exemplo, que no manual de dança onde se encontra a primeira versão do termo coreografia – *Orchesographie* (1589) – ela surge como “aparato de captura burocrático-estatal do dançar [...] Acima de tudo, cria-se um aparato que é disciplinado, disciplinante e organizador não apenas de movimentos, mas de corpos e subjetividades (LEPECKI, 2010, p. 16).

Em 1700, com Raoul-Auger Feuillet, a palavra coreografia (*Chorégraphie*) passa a agenciar escrita e movimento, corpo e signo, papel e chão (LEPECKI, 2010). A dança então é entendida como um “[...] transitar codificado de um corpo-hieróglifo movendo-se no espaço branco da folha/chão” (LEPECKI, 2010, p. 14). A noção de coreografia que Feuillet inaugurou é hoje conhecida como notação coreográfica (TRINDADE, 2008, s/p). Destacamos que foi o bailarino e coreógrafo Serge Lifar, segundo Trindade (2011, s/p), quem registra por escrito uma nova versão de coreografia no documento *The Choreographer’s Manifesto (Le Manifeste Du Chorégraphe)*, de 1935, no qual o termo coreógrafo foi usado não para designar quem realizava notações, registros do movimento dançado, mas para quem criava danças. Ana Lígia Trindade registra que não se sabe ao certo como ocorreu a mudança no emprego do termo coreografia, “a hipótese mais provável é a de que, como em outros casos, a marca coreografia tenha assumido tamanha popularidade que substituiu o produto Dança” (2011, s/p). Porém, destacamos que para o bailarino e coreógrafo William Forsythe, coreografia e dança são duas práticas muito diferentes, mas quando coincidem, “a coreografia geralmente serve como um canal para o desejo de dançar”⁸¹ (2009, s/p, tradução nossa).

Nesse sentido, Helena Katz escreve que “passando a ser tratada como a linguagem pessoal de cada um dos criadores de dança (coreógrafos), a coreografia

⁸¹ Texto original: “Choreography and dancing are two distinct and very different practices. In the case that choreography and dance coincide, choreography often serves as a channel for the desire to dance.”

torna-se aquilo que quem quisesse dançar deveria aprender” (2013, p. 44). Katz salienta que esse entendimento de coreografia se alastra, tornando-se hegemônico, daí que ela se via sem recursos para enfrentar essa situação de desassociar dança de coreografia, mas escreve que tal procedimento se tratava “de um ponto fundamental para que a conversa sobre dança contemporânea pudesse avançar” (KATZ, 2013, p. 44).

No tempo presente, o termo coreografia é mais freqüentemente usado como composição de dança, contudo, Laurence Louppe (2012, p. 222) nos lembra que “para alguns, a ideia (e a palavra) ‘composição’ aplica-se mais aos processos de elaboração ou de aprendizagem”, já a escrita – de dança – seria “o resultado desse trabalho” (LOUPPE, 2012, p. 222).

Articulamos coreografia à composição, não necessariamente de danças entendidas como “mover-se ritmicamente acompanhando a música e, em geral, seguindo uma sequência de passos”, como se referiu Eleonora Fabião em entrevista a Thaís Gonçalves (2011, p. 16), mas de danças que, ainda segundo Fabião, “discutem as operações disciplinares que formam o corpo do dançarino, que desmontam hierarquias e relações de poder tão marcantes na história da dança” (FABIÃO, 2011, p. 16) e, conforme propomos, para compormos essas danças e com essas danças, uma estratégia é fazer insurgir humanos e não/humanos como coreógrafos.

Nesta tese, coreografia assume a figura de composição seja de danças, como de dançarinos humanos e não/humanos – fazeres intrincados, pois ao fazer dança, os dançarinos são (re)feitos e quando são feitos e refeitos fazem dança – em um momento de estabilização, ainda que provisório. E composição figura como processo de experimentação ainda não estabilizado e também como coreografia.

As coreografias que constituem *Vestígios* implodem categorias estanques e questionam dualismos – oposições binárias – que acometem corpos em danças de vida e morte.

Greiner escreve também que, após *O Banho* – primeira instalação coreográfica de Marta – ela propôs o espetáculo *Um corpo que não aguenta mais*, o qual:

[...] faz despontar uma potência na coletividade. Ativada pelo universo perceptivo de Lygia Clark e Helio Oiticica, a fissura entre o dentro e o fora presente nas outras experiências se aprofunda, mas encontra finalmente uma saída que encara de frente o estranhamento de estar vivo diante da intensa presença da morte.⁸²

O que Greiner chamou de “potência na coletividade” é o que nos conduziu a pensar o coletivo – na concepção de Latour – *Vestígios*, examinando relações de humanos e não/humanos, as materialidades e socialidades que os constituem com suas memórias que vibram e agem no tempo presente. Memórias que passam a ser entendidas e vividas não como representação, mas como memórias inventivas, como discutiremos ao longo desta tese, principalmente no quarto capítulo.

Esses coletivos, ou seja, esses pequenos agregados sociais, de acordo com Latour, “[...] não são objeto de uma definição *ostensiva* – como copos, gatos e cadeiras, que podem ser apontados com o indicador –, mas apenas de uma definição *performativa*” (2012a, p. 59), ou seja, os grupos “são feitos pelos vários modos que lhes dão existência” (2012a, p. 59), de maneira que só existem em movimento de se fazer e se refazer, em processo, se esse movimento cessa, parar-se-á de ter grupos e, nesse sentido, entendemos, parar-se-á de ter dança. Latour lembra que para os sociólogos de associações – assim ele chama os estudiosos e propositores da TAR – “a regra é a *performance* e aquilo que tem de ser explicado, a exceção perturbadora, é qualquer tipo de estabilidade a longo prazo e em larga escala” (LATOURE, 2012a, p. 60). Podemos dizer que Latour privilegia as composições em processo, e as composições que se estabilizam por um longo prazo e abarcam noções, práticas e padrões reproduzidos por um número muito grande de agentes é que são vistas como perturbadoras do que estamos chamando de uma *dança experimental coletiva*. Seguindo Latour, pensamos, fazemos e acompanhamos sim coreografias, como estamos a fazer com *Vestígios*, mas coreografias que se estabilizem temporariamente, não durem tanto tempo, não fixem seus padrões e limites demasiadamente e não abarquem grandes grupos usando estratégias de separação, oposição, hierarquização e dominação que já conhecemos...

⁸² Texto integral disponível na cópia do programa de *Vestígios* em anexo.

Daí que, no âmbito da arte, dança e *performance* vem se aliando já há algum tempo. Em arte, a *performance* é um gênero que nasce híbrido, como fala Eleonora Fabião (2011, p. 16). Fabião, performer e teórica da performance, informa-nos que a *performance art* “consolida-se como gênero depois da Segunda Guerra Mundial” (2004, s/p), na qual a experiência da explosão da bomba atômica que arrasou cidades inteiras como Hiroshima e Nagasaki, no Japão, engendra em muitos artistas uma necessidade de expurgo. Para Fabião:

[...] essa experiência de desintegração, despedaçamento, pulverização e desmembramento massivo, de idiotia e violência massiva, precisaram ser digeridos, ou ainda, vomitados. Significativamente, a performance dos anos 60 e 70 endereça essa experiência (2004, s/p)⁸³

Renato Cohen destaca o *work in process* como importante procedimento da *performance art*. De acordo com esse autor, tal termo poderia ser traduzido literalmente como “trabalho em processo”, o qual tem como matriz “a noção de processo, feitura, interatividade, retro-alimentação, distinguindo-se de outros procedimentos que partem de apreensões apriorísticas, de variáveis fechadas ou de sistemas não-interativos” (COHEN, 1998, p. 17). Para Cohen, na cena contemporânea das artes, esse modo de fazer concretiza-se “enquanto percurso/processo e, enquanto produto, obra gestada nesta trajetória” (1998, p. 21). Cohen também registra a dinamicidade desse modo de criar arte que interage criação, processo e formalização e escreve que “o produto, na via do *work in process*, é inteiramente dependente do processo, sendo permeado pelo risco, pelas alternâncias dos criadores e atuantes e, sobretudo, pelas vicissitudes do percurso” (1998, p. 18). Isto posto, a articulação da *performance art* aos estudos sociotécnicos justifica-se e potencializa o que propomos como dança experimental *coletiva* contemporânea – noção com a qual estamos a atrelar *Vestígios*.

Renato Cohen e Jacob Guinsburg registram que na *performace art*, costumam acontecer “situações de real enfrentamento” (1992, p. 255), trabalhando-se nos limites entre o ato artístico e o ato de vida, o que também pode ser associado

⁸³ Disponível em <<http://dramaturgiadacarne.wordpress.com/2009/09/07/entrevista-com-eleonora-fabiao/>> Acesso em 13 fev. 2011.

a *Vestígios*. Por essa razão o *happening*⁸⁴ é considerado por vários autores um ancestral da performance.

No que tange às relações entre dança e *happening*, RoseLee Goldberg escreve que, durante a década de 1960, muitos artistas envolvidos nesses eventos ao vivo – *happenings* – participaram ativamente dos concertos do *Judson Dance Theater*, criado em 1962, por dançarinos como Trisha Brown, Simone Forti, Yvonne Rainer, Steve Paxton, entre outros. André Lepecki escreve que, com os trabalhos produzidos por esses dançarinos e coreógrafos:

[...] tenta-se de fato pensar e ativar uma dança verdadeiramente democrática e politicamente consciente. Essa dança nova, se lança determinada para fora das cadeias disciplinantes da técnica, vista largamente até então como critério absoluto e medida única da excelência artística e coreográfica. Nessa projeção para fora de si mesma, a dança resitua-se em dois níveis: definitivamente fora das demandas acadêmicas de preservação de sua pureza como gênero artístico, e fora da sua até então relação pacífica com o espaço envolvente (cênico e social). (2003, s/p)

RoseLee Goldberg (2006) enfatiza a influência que diversos artistas da dança tiveram sobre os artistas de orientação mais visual quando juntos começavam a constituir o que entendemos por *performance art*. Ainda segundo essa autora, os bailarinos experimentavam em seus trabalhos práticas similares às explorações iniciais de John Cage e Merce Cunningham com materiais e com o acaso, bem

⁸⁴ De acordo com a Enciclopédia Itaú Cultural Artes Visuais, “o termo happening é criado no fim dos anos 1950 pelo americano Allan Kaprow para designar uma forma de arte que combina artes visuais e um teatro *sui generis*, sem texto nem representação. Nos espetáculos, distintos materiais e elementos são orquestrados de forma a aproximar o espectador, fazendo-o participar da cena proposta pelo artista [...] Os eventos apresentam estrutura flexível, sem começo, meio e fim. As improvisações conduzem a cena – ritmada pelas ideias de acaso e espontaneidade – em contextos variados como ruas, antigos *lofts*, lojas vazias e outros. O happening ocorre em tempo real, como o teatro e a ópera, mas recusa as convenções artísticas. Não há enredo, apenas palavras sem sentido literal, assim como não há separação entre o público e o espetáculo.” Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=3647> Acesso em: 10 jun. 2014.

como às dos *happenings* e das obras do grupo *Fluxus*⁸⁵, enquanto a abordagem dos bailarinos “das possibilidades diversas de movimento e dança acrescentou, por sua vez, uma dimensão radical às performances dos artistas plásticos, levando-os a extrapolar suas instalações iniciais e seus quadros vivos quase teatrais” (2006, p. 128-129). É importante ainda destacar que:

Embora os predecessores futuristas e dadaístas da performance da década de 1950 sejam os mais conhecidos, não são certamente os únicos. A concepção da “dança como um estilo de vida, que incorpora atividades do dia-a-dia como andar, comer, banhar-se e manter contato físico”, tinha sua origem histórica na obra de pioneiros da dança como Loie Fuller, Isadora Duncan, Rudolf von Laban e Mary Wigman. (GOLDBERG, 2006, p. 129)

Rosalind Krauss (2007) registra que Rainer insistia nos paralelos entre a sensibilidade da nova dança, que ela e os dançarinos do *Judson Dance* propunham, e da escultura minimalista. Esses dançarinos, de acordo com Annette Michelson⁸⁶, trabalhavam com uma “economia radicalmente nova do movimento. O que exigia uma crítica sistemática da retórica, das convenções, das hierarquias estéticas impostas pelas formas de dança tradicionais ou clássicas” (1974 apud KRAUSS, 2007, p. 282) e mesmo pela dança moderna. Assim, a dança que faziam passou a ser conhecida como a dança da “linguagem comum” e do “desempenho de tarefas” (MICHELSON, 1974 apud KRAUSS, 2007, p. 282).

Destacamos que, entre os princípios adotados pela dança de Yvonne Rainer, há o entendimento da dança como ação singular, como acontecimento, na escala humana, que recusa o virtuosismo e a espetacularização do corpo (GIL, 2004), princípios que contagiavam o trabalho de artistas visuais que produziam nessa mesma época. Sobre isso, Krauss escreve que, “no momento em que o trabalho de Oldenburg começava a florescer na ambientação teatral do *happening*, um interesse

⁸⁵ Segundo Walter Zanini (2004), “com fontes complexas e principais no futurismo italiano, em Dada (Marcel Duchamp, essencialmente) e surrealismo, no construtivismo soviético da ‘Levyj front iskusstv’ (LEF) (‘Frente de Esquerda das Artes’), em Erik Satie e John Cage, na filosofia Zen, a que se juntam os estímulos protoconceituais de Yves Klein, o Grupo Fluxus configurou-se como uma comunidade informal de músicos, artistas plásticos e poetas radicalmente contrários ao *status quo* da arte. Não obstante ainda hoje atraia detratores, a alternativa anticulto que o movimento revelou nos inícios da década de 1960 foi altamente contagiante, recebendo, em sua trajetória, consciente ou inconscientemente, o acatamento de múltiplos artistas espalhados pelo mundo.” Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202004000300002> Acesso em: 10 de junho de 2014.

⁸⁶ MICHELSON, Annette. Yvonne Rainer. **ArtForum**, XII (janeiro de 1974).

pela atuação no contexto da nova dança moldava algumas das atitudes que surgiam na obra de Robert Morris” (2007, p. 282). As dançarinas Simone Forti, Yvonne Rainer, Lucinda Childs colaboraram com o escultor Robert Morris que criou performances que enfatizavam seu interesse pelo corpo em movimento, o que Goldberg assinala ao escrever que era evidente que “os dançarinos estavam levando a performance para além dos primeiros *happenings* e de suas origens no expressionismo abstrato na pintura” (2006, p. 132). A dança engendradora nos anos de 1960 e a *performance* constituíram-se mutuamente, como escreve RoseLee Goldberg:

A influência dos bailarinos de Nova York a partir dos primeiros anos da década de 1960 foi essencial para o desenvolvimento dos estilos e para a troca de idéias e apreciações entre artistas de todas as disciplinas que entravam na composição da maioria das performances. Muitos deles – Simone Forti, Yvonne Rainer, Trisha Brown, Lucinda Childs, Steve Paxton, David Gordon, Barbara Loyd e Deborah Ray, para citar alguns poucos – tinham começado suas carreiras no contexto da dança tradicional e depois passaram a trabalhar com Cage e Cunningham, encontrando rapidamente, no mundo da arte, um público mais sensível e compreensível a seu trabalho (2006, p. 128-129).

E o que queremos destacar na relação entre dança e performance no tempo presente e o que nos fez aproximar dos estudos sociotécnicos é a questão da ação. Nessa articulação entre dança, estudos sociotécnicos e performance estão implicadas questões referentes à ação: quem/o que realiza de que modo uma ação, para que surja dança? Para responder a essa pergunta, aproximamo-nos do termo ator conforme utilizado por Latour, para quem “ator” (assim como “pessoa”) representa uma multiplicidade, constituindo-se como “principal fonte de incerteza quanto à origem da ação” (2012a, p. 76). Para esse autor, o ator nunca está sozinho ao atuar e, saber com certeza quem está desempenhando uma ação, é tarefa complexa (2012a, p. 75). Desse modo, o movimento de/na dança pode ser encarado como efeito performativo oriundo da ação de humanos e não/humanos associados e socialmente/artisticamente ativos, ou seja, humanos e não/humanos sendo propostos como mediadores, os quais “transformam, traduzem, distorcem e modificam o significado ou os elementos que supostamente veiculam” (LATOUR, 2012a, p. 65).

Seguindo os diversos mediadores em *Vestígios* – desde as areias, passando pelas atuações da fotografia, do vídeo, das sonoridades, de todos os profissionais humanos, entre outras materialidades e socialidades que constituem o trabalho – articulamos essa instalação coreográfica com o que André Lepecki (2010) chama de “plano da coisa”, em que a dança conseguiria se desatrear da pessoalização e seus espetáculos, por meio do agenciamento com outros modos de ser “nos quais se transgride a tradição que representava [o humano] enquanto sujeito, pessoa, espectador, ou ator” (PERNIOLA⁸⁷, 2000 apud LEPECKI, 2010, p. 18). Entendemos essa pessoalização de que fala Lepecki como a compreensão do humano como único centro gerador, organizador e fruidor de dança. Lepecki, então, fala que diversos artistas da cena contemporânea que exploram esse plano de composição – da coisa – em que “a dança vai buscar no corpo a coisa que o corpo sempre foi – amálgama de orgânico e inorgânico, mineral e bicho, cuspe e matéria, opacidade e luminescência, mineral e planta. Ou seja: coisa” (2010, p. 19). Plano de composição em que se parece buscar a parceria da coisa em movimentos orientados por relações mais horizontalizadas entre as materialidades/socialidades envolvidas.

Tais relações parecem ser experimentadas de modo a renovarem-se, o que pensamos ser favorecido por uma série de procedimentos adotados pelos diversos participantes desse trabalho – conforme mostraremos no subcapítulo “camadas de aparatos” –, os quais mobilizam os mais diversos públicos a comporem com *Vestígios*.

A movimentação dos finos grãos de areia de filtro; dos fios de cabelo de Marta que “brotam” dessa areia e dançam embalados pelo vento; das imagens projetadas nos telões; das luzes e das sombras; a dança das formas que anuncia a presença de um corpo humano “tornando-se com” (HARAWAY, 2008) esses outros dançarinos, motivaram nossa discussão sobre composição em dança – incluindo pesquisa de movimento, coreografia e aprendizagem – de modo estendido a humanos e a não/humanos.

2.3. Camadas em movimento: mobilidade e (i)mobilidade

⁸⁷ PERNIOLA, Mario. **The sex appeal of the inorganic**. New York/London: Continuum, 2000.

Percebemos procedimentos que experimentam religar passado, presente e futuro nas relações da equipe de criação da instalação coreográfica *Vestígios* com os sambaquis e com todas as materialidades/socialidades que a compõem e são compostas por essa obra artística.

A partir do momento em que se aceita diferenciar o passado do futuro, não pelo desligamento, mas pela religação, a ecologia política põe-se a aproveitar diferentemente da passagem do tempo. De modo contrário às outras formas de historicidade que a precederam, ela pode confiar as questões que não pôde resolver hoje, *na retomada, amanhã, do processo de composição* (LATOURE, 2004, p. 317).

É também como se, com o processo de retomada poética da **composição** dos sambaquis em *Vestígios*, ocorresse a **(re)composição** de todas as materialidades/socialidades que **compõem** esses monumentos ancestrais, juntamente com a **composição** de todos/as os/as dançarinos/as e coreógrafos/as que **compõem** esse trabalho artístico.

Em *Vestígios*, Marta refere-se a si como:

[...] um corpo que, durante a performance, está trabalhando [para] permanecer no tempo presente, não está em representação e nem em imaginação e nem criando [imagens] é uma questão mais de ir sendo atravessado por aquelas memórias. Fui atravessada nas imersões e, naquela construção que eu fiz desse não lugar, eu vou sendo reatravessada pelas memórias, então elas estão no meu corpo, elas vão se abrindo, mudam muito e vão criando significado para mim. É sempre uma construção de camadas, é como se eu fosse construindo um sambaqui. Como se cada espetáculo fosse um ritual (informação verbal)⁸⁸.

A artista chama o que acontece em *Vestígios* de ritual, um ritual de exumação que quando vai chegando ao fim, remete ao início – de um segundo sepultamento, no caso dos sambaquis – de um outro ritual por vir. Coreografia como ritual, rituais que experimentam modos de vida outros e danças outras.

Marta relata-nos que há um momento em que:

[...] encolho a barriga e areia entra e, de repente, as [minhas] costas ficam visíveis [...] desmoronamentos da areia. O que acontece é [como] algo geológico em termos de movimento. É mais como se a

⁸⁸ Informação fornecida por Marta Soares em entrevista cedida a Emyle Daltro, em São Paulo, SP, em 2012.

terra me movesse. Faço micromovimentos, mas é para a terra me mover (informação verbal)⁸⁹.

Esse movimento de encolher a barriga acontece em certo trecho da trilha sonora que serve como referência para que Marta se mova e faça a areia mover provocando outras micromovimentações em Marta. Ela mexe para ser movida. Como conseguir essa movimentação cuidadosa, sutil que possibilita percebermos o outro nos movendo?

No caso de Marta, as práticas de ioga que ela realiza regularmente e uma hora antes de cada apresentação de *Vestígios* parecem conduzir o desdobrar desse processo, intensificando sua articulação com a areia, com o vento, as luzes, as sonoridades, entre outros não/humanos, desenvolvendo formas de respiração e estados de meditação que favorecem essa maneira de “dançar com” o outro.

Em entrevista a nós concedida Marta alude às práticas meditativas da ioga e aos ensinamentos zen budistas. “A arte pós-moderna é completamente zen budista. O próprio [Merce] Cunningham era zen budista” (informação verbal)⁹⁰, lembra Marta, citando mais referências com as quais seu trabalho se articula.

A micromovimentação de/em Marta, que nós, público, não conseguimos perceber – para nós ela parece imóvel – coloca em evidencia a mobilidade de outros dançarinos/as co-movendo-se e co-constituindo vestígios de modos de vida invisibilizados por uma história da qual devemos desconfiar, uma vez que “uma história humana cheia de ruídos e furor, desenvolvia-se sempre, por contraste, com uma *não-história* silenciosa” (LATOURE, 2004, p. 317) e ambas, por operações regidas pela colonização do poder, do saber, do ser e do viver (WALSH, 2009), foram/são separadas por distâncias infinitas estabelecidas pelo pensamento moderno ocidentalizado e mundializado.

A (i) mobilidade de Marta é produzida no contraste com a mobilidade dos grãos de areia embalados pelo vento, sendo então relativa tal imobilidade, a qual presentifica intensamente o movimento, seja ele grande e perceptível ou muito pequeno, imperceptível, mas contundente.

⁸⁹ Informação fornecida por Marta Soares em entrevista cedida a Emyle Daltro, em São Paulo, SP, em 2012.

⁹⁰ Informação fornecida por Marta Soares em entrevista cedida a Emyle Daltro, em São Paulo, SP, em 2012.

Movimentos e sons, sejam os do vento do ventilador, sejam os do vento que percebemos por meio da trilha sonora de *Vestígios*, embalam a dança da areia com o vento. O vento do ventilador desloca a areia de um local a outro da mesa e para fora dela, esculpindo formas com partes do corpo de Marta que pouco a pouco vai emergindo, assim como o vento modifica incessantemente as dunas da região dos sambaquis. Para nós, a dança da areia com o vento coloca em relação de constituição mútua a imobilidade e o movimento. Desse modo, entendemos que mobilidade e imobilidade só podem ser definidas como efeitos relacionais.

Em *Vestígios*, evidenciamos a imobilidade do humano frente à mobilidade do não/humano, o que pode nos fazer repensar o processo de tornarmo-nos humanos. Imobilidade do humano e mobilidade do não/humano, assim colocados, evidencia nossa resistência à oposição entre as noções de mobilidade e imobilidade, principalmente no que diz respeito à abordagem moderna que funda a separação entre sujeitos automoventes, como se refere Lepecki (2010), e acrescentamos: falantes, dotados de intenção e consciência – humanos, sociedades, culturas –, e objetos que não se movem, mudos, não dotados de intenção e consciência, os quais devem servir aos sujeitos como recurso a ser explorado, dominado – não/humanos, natureza. Com Latour, entendemos que:

[...] a ação não ocorre sob o pleno controle da consciência; a ação deve ser encarada, antes, como um nó, uma ligadura, um conglomerado de muitos e surpreendentes conjuntos de funções que só podem ser desemaranhados aos poucos (2012a, p. 72).

Não/humanos, por sua recalcitrância, agem e fazem agir, condicionam ações, colocam problemas, inventam dança e até explodem laboratórios. Os objetos “naturais” quando “totalmente desinteressados pelas pesquisas, obstinadamente se ‘objectam’ a ser estudados e fazem explodir com grande serenidade as questões formuladas pelos investigadores – quando não os seus laboratórios!” (LATOUR, 2008, p. 50). Em contrapartida, Latour escreve que, quando confrontados com a autoridade científica, e nós ampliamos para outros tipos de autoridade, muitos humanos, “têm grande tendência a perder tudo o que têm de recalcitrante, comportando-se como objetos obedientes” (2008, p. 50). Isto posto, lembramos que muitas pessoas do público se indagavam e procuravam saber como Marta respirava estando como rosto em baixo da areia. A areia entra nas narinas, dificulta a

respiração humana, recalitra... Um dispositivo teve de ser pensado para que Marta pudesse respirar durante os 55 minutos de apresentação. Este aparato – o mesmo que se usa para se realizar massagens, onde a pessoa massageada precisa ficar de bruços em uma mesa sem virar a cabeça para um dos lados – foi colocado em uma abertura feita na mesa de mdf, sendo escorado por pedras de arenito.

A areia escorre, vaza, não se deixa controlar facilmente, “fizemos muitos testes e experimentos para compreender o movimento da areia, como escorria e sua sutileza”, lembra-nos Renato Bolelli Rebouças (informação pessoal)⁹¹, em quem percebemos uma grande afinidade com a areia.

Para que a areia não voasse para muito longe, o vento tinha de ser acionado em uma certa medida, com um ventilador ligado a uma certa potência, este, por sua vez, não podia produzir um barulho muito alto para compor com a sonorização do trabalho. Para que o calcanhar de Marta fosse aparecendo aos poucos, a movimentação da areia, de Marta e do vento tinha de estar ajustada.



Figura 10: Marta Soares. *Vestígios*, 2012. Foto: João Caldas

Rebouças nos informa que:

⁹¹ Informação fornecida por Renato Bolelli Rebouças em entrevista cedida a Emyle Daltro, mensagem recebida por emylepellegrim@gmail.com em 02 mai. 2012.

Muitos ensaios foram realizados para pesquisar o processo com a areia, os ventiladores, quantidades, posições e movimentos. Tipos diferentes de ventiladores foram pesquisados e um modelo simples, mas eficiente, foi adotado em função do pouco barulho (informação pessoal)⁹².

A movimentação das luzes também guiava os olhos do público ora para a mesa, onde a areia era pintada com luzes de diferentes cores e salpicada com formas iluminadas, e ora para o chão, onde sombras apareciam e desapareciam, num movimento que criava diferentes formas no chão, algumas semelhantes a flores. O movimento das nuvens passando nas imagens dos sambaquis projetadas nos dois grandes telões nos movia para vestígios desse tempo alargado com o qual os sambaquis foram sendo construídos... Acompanhávamos pesquisas de movimento com humanos e não/humanos produzindo dança, uma dança coletiva.

Para sair de abordagens modernas que conduzem experimentações com ênfase na dominação do objeto, aproximamo-nos de uma abordagem não moderna – os estudos sociotécnicos – e propomos a dança experimental *coletiva* contemporânea, na qual o destaque está nas articulações definidas e redefinidas em rede, compondo um coletivo governado por estabilizações provisórias. Nesse sentido, a recalcitrância, ou seja, a desobediência do objeto há que ser considerada, como foi em *Vestígios*, para que relações de não dominação, mas relações interessantes para todos os atores, e de composição possam florescer.

2.4. Camadas de aparatos co-coreógrafos

Marta, em entrevista para esta pesquisa (2012), relata que a sua (i)mobilidade em *Vestígios*, no início, a assustou um pouco. Qual seria a impressão do público? O desdobrar do desenterramento daquele corpo “imóvel” chamaria a atenção das pessoas? Para a surpresa da artista, o público costuma direcionar a maior parte de sua atenção para a mesa – onde Marta permanece “imóvel”, da maneira que já discutimos.

Os olhos passeiam pelos telões, por outros constituintes do espaço, mas a atenção se fixa, na maior parte dos 55 minutos da apresentação, na mesa e no desdobrar coreográfico que ocorre ali, o que pensamos ser possível com as

⁹² Informação fornecida por Renato Bolelli Rebouças em entrevista cedida a Emyle Daltro, mensagem recebida por emylepellegrim@gmail.com em 02 mai. 2012.

atuações estratégicas da cenografia, iluminação e sonorização que compõem a instalação coreográfica.

De acordo com André Boll, responsável pelo desenho de luz de *Vestígios*:

A mesa de pedra foi um elemento centralizador e determinante para a luz, apesar da performance ter sido montada diversas vezes em espaços de grandes dimensões, a mesa cataliza a força da performance e equilibra com a vastidão/dispersão apresentadas pelas imagens projetadas (informação pessoal)⁹³.

A mesa de ferro e pedras de arenito, bem como a iluminação agem no trabalho em prol desse comprometimento do público com o desdobrar do desenterramento, evidenciando a mobilidade da areia e a força da micromovimentação imperceptível de Marta. Boll fala que:

A iluminação do trabalho *Vestígios* é bastante simples na sua forma de montagem e quantidade de equipamentos. Montamos uma estrutura retangular com varas medindo aproximadamente 5m x 6m em torno da mesa onde acontece o centro da performance. A altura ideal é em torno de 4,5m a 5m. As distâncias do posicionamento dos refletores em relação à mesa são importantes, pois se muito anguladas resultarão em vazamento excessivo de luz fora da mesa, além de incomodar a visão do espectador que está livre para se posicionar em qualquer ponto em torno da mesa. Também uma angulação muito vertical (a pino - termo falado no palco) não é interessante, pois não realça os volumes que acontecem à medida que a areia é esculpida pelo vento (informação verbal)⁹⁴.

Em diversos momentos, os equipamentos de iluminação desenham luzes na areia e sombras – de partes das pedras de arenito – no chão. Os grãos de areia refletem a luminosidade incidida sobre eles, e, vez ou outra, são tingidos pelas luzes de cores como o azul e o âmbar.

André Boll conta-nos que já trabalhou com Marta em vários projetos, existindo entre eles “uma relação de confiança e rápido entendimento.” Ele fala que o elemento luz:

[...] é na maioria das vezes o último a “chegar” e a concretizar-se, pois depende de uma estrutura raramente disponível num espaço de ensaio. Por outro lado, é um elemento que tem o poder de grande

⁹³ Informação fornecida por André Boll em entrevista cedida a Emyle Daltro, mensagem recebida por emylepellegrim@gmail.com em 02 mai. 2012.

⁹⁴ Informação fornecida por André Boll em entrevista cedida a Emyle Daltro, mensagem recebida por emylepellegrim@gmail.com em 02 mai. 2012.

interferência sobre os demais, cenografia, figurino e projeção. O empirismo é extremamente necessário, planejo um repertório dos “efeitos” em decorrência de todas as informações concretas e abstratas captadas durante o processo e preparo estes efeitos quando chegamos no período de montagem. O desapego e o improvisado são vitais, muitas vezes um “efeito” muito esperado não resulta ou simplesmente não tem a menor afinidade com conjunto e deve ser descartado e por outras [vezes], um acaso vira resultado perfeito (informação pessoal)⁹⁵.

Para fazer a iluminação de *Vestígios*, além dos acasos, André também se serve de articulações de Marta com artistas plásticos os quais ela já acessou em seus projetos. De acordo com Boll, as referências artísticas de Marta, tais como Hans Bellmer⁹⁶, Francis Bacon⁹⁷, Ana Mendieta⁹⁸, entre outros, “são muito inspirado-

⁹⁵ Informação fornecida por André Boll em entrevista cedida a Emyle Daltro, mensagem recebida por emylepellegrim@gmail.com em 02 mai. 2012.

⁹⁶ Hans Bellmer (1902 – 1975) foi um fotógrafo alemão, escultor, gravador, pintor e escritor. Em 1923, Bellmer foi enviado por seu pai para estudar engenharia na Technische Hochschule, em Berlim, mas ele começou a se interessar por política, a ler as obras de Marx e Lênin e a participar de discussões com artistas do movimento Dada. Ele era próximo de George Grosz, que lhe ensinou desenho e perspectiva, em 1924, e cujos conselhos para ser um crítico feroz da sociedade levou-o a abandonar os estudos de engenharia. Quando os nazistas ganharam poder em 1933, com seu pai entre os seus mais agudos apoiadores, Bellmer anunciou que iria desistir de toda a obra que, mesmo indiretamente, pudesse ser útil ao Estado. Ele começou sua nova carreira artística através da construção de uma boneca em tamanho natural, inspirado por memórias nostálgicas de seu jardim secreto, uma espécie de refúgio do ambiente familiar opressivo de sua infância e adolescência, decorado com brinquedos e lembranças e visitado por moças que se juntavam a Bellmer e seu irmão mais novo em jogos sexuais. Como artista foi aclamado pelos surrealistas e junto com eles, conseguiu sucesso e reconhecimento. Em 1936, publicou uma tradução francesa de seu livro (*La Poupée*, Paris, 1936) e contribuiu com fotografias e desenhos para grandes exposições coletivas do Surrealismo, no final de 1930. Bellmer conseguiu especial sucesso e reconhecimento, em termos de exposições e livros sobre sua obra, durante os últimos 20 anos de sua vida. Fonte: Oxford University Press (tradução nossa). Disponível em: <http://www.moma.org/collection/artist.php?artist_id=452> Acesso em: 10 jun. 2014.

⁹⁷ Francis Bacon (1919 – 1992) foi um pintor autodidata que nasceu em Dublin, Irlanda. Verifica-se a influência de Picasso e da estética cubista em seus primeiros trabalhos. Privilegiou sempre a pintura. Suas figuras são “solitárias, sofredoras, anômalas, deformadas, vorazes. Trata-se de ir mais longe do que a mera representação ou narração pictural. Para Bacon, tratava-se de reencontrar a sensação. Durante muito tempo o seu objetivo foi o de capturar a expressão instintiva e animal da dor. Dor e violência enquanto confrontos com a vida e com a morte [...] Para classificar a sua pintura usaram-se adjetivos como visceral, alucinante, brilhante, chocante, visionária. Enquanto artista, viveu a compusão de rasgar o véu das aparências.” Disponível em: Infopédia [Em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2014. Disponível em <[http://www.infopedia.pt/\\$francis-bacon-\(pintor\)](http://www.infopedia.pt/$francis-bacon-(pintor))> Acesso em: 11 jun. 2014.

⁹⁸ Ana Mendieta nasceu em Havana, Cuba, em 1948 e morreu em Nova Iorque, em 1985. Essa artista “foi exilada de seu país natal em 1961, pouco antes da eclosão da Revolução Cubana. Muito do trabalho de Mendieta expressa a dor e a ruptura de deslocamento cultural, e ressoa com metáforas viscerais de morte, renascimento e transformação espiritual. Uma figura seminal na prática da arte feminista dos anos 1970, Mendieta desenvolveu uma emblemática, às vezes mítica iconografia feminina.” Disponível em: <<http://www.eai.org/artistBio.htm?id=373>> Acesso em: 11 jun. 2014 (tradução nossa). Quando tinha 12 anos, passou a viver nos Estados Unidos; estudou na Universidade de Iowa, “entrando em contato com a vanguarda artística do início dos anos de 1970 e com o movimento feminista. Em 1972, Mendieta começa a fazer performances e earth-body works. Sua série Silueta, feita no México e em Iowa de 1973 a 1980, é seu trabalho mais comentado. São

ras para a concepção da luz” (informação pessoal)⁹⁹.

Movimento da areia com a luz, com o vento, com Marta... Renato Bolelli Rebouças lembra que eles tinham a necessidade de a Marta se relacionar com a areia em movimento e relata que:

A areia de filtro, muito fina, possui uma coloração mais clara, especial, lembrando as dunas existentes na região das escavações. Como se recortássemos uma parte do território da região e o deslocássemos para outro local. Então, tinha que manter a mesma qualidade natural, geográfica e ser cenário, representação. Por isso, uma situação elevada do piso, suspensa, necessária para o efeito desejado e com o uso do ventilador – exibindo o artifício (informação pessoal)¹⁰⁰.

Em *Vestígios*, todo movimento que compõe a instalação coreográfica parece ter sido fruto de relações de humanos com a areia, com os fragmentos de pedras, com a estrutura de ferro, com a câmera que filmava os ensaios em que o boneco era o *performer*...

A Marta filmava todos os ensaios para ver os resultados do que acontecia a cada experiência: posições do corpo, furos que testávamos na madeira para escoamentos. Também utilizamos um boneco nas proporções aproximadas para que ela pudesse examinar o que acontecia. A estrutura metálica foi escolhida pela leveza, praticidade de montagem e resistência. E ao final, o revestimento desta superfície. Falamos de alguns materiais e chegamos às pedras. O material real e natural traz uma absoluta força à performance, está vivo. Assim foi escolhido o arenito vermelho em fragmentos. A partir destas escolhas, seguimos questões técnicas, como o dispositivo para respirar, o tempo necessário para o escoamento da areia e a imagem ao final, sem que o espectador visse o rosto da Marta ou algum movimento dela (informação pessoal)¹⁰¹.

mais de cem obras em que Mendieta faz a silhueta de seu corpo aparecer em meio à natureza: no chão gramado, de terra batida ou molhada, na areia, num solo rochoso, entre uma vegetação rasteira ou na água. A artista também utilizava o fogo, demarcando os limites de seu corpo com pólvora e acendendo. Muitos de seus filmes mostram as silhuetas sendo queimadas e as cinzas que depois sobram. Morte e vida, em seus aspectos naturais e culturais, são temas recorrentes.” Disponível em: <http://entretenimento.uol.com.br/27bienal/artistas/ana_mendieta.jhtm> Acesso em: 11 jun. 2014.

⁹⁹ Informação fornecida por André Boll em entrevista cedida a Emyle Daltro, mensagem recebida por emylepellegrim@gmail.com em 02 mai. 2012.

¹⁰⁰ Informação fornecida por Renato Bolelli Rebouças em entrevista cedida a Emyle Daltro, mensagem recebida por emylepellegrim@gmail.com em 02 mai. 2012.

¹⁰¹ Informação fornecida por Renato Bolelli Rebouças em entrevista cedida a Emyle Daltro, mensagem recebida por emylepellegrim@gmail.com em 02 mai. 2012.

Lívio Tragtenberg – responsável pelo desenho de som de *Vestígios*, nos relata que são usados basicamente “quatro caixas em pedestal e dois *subwoofers*, não sei a potência, mas sempre compatível com o espaço” (2012 – entrevista para esta pesquisa). As caixas são colocadas em locais extremos do espaço onde se espera que as pessoas do público estejam, além disso, os *subwoofers* são colocados perto do monte de areia, no centro. Assim, o desenho de som contribui com a proposta de envolvimento do público com o desdobrar dessa exumação coreografada com as sonoridades da trilha, a qual é gravada em cd e se inicia quando as pessoas começam a entrar no espaço para assistir *Vestígios* e, como numa contagem regressiva, ela só acaba com o fim da performance, sendo, portanto, fixada.

Há alternância entre sons de vento, de pássaros e pausas na trilha sonora. A pausas possibilitam que movimentações sejam embaladas por sonoridades e temporalidades não previamente gravadas, mas pelas que são produzidas pelas materialidades/socialidades da cena, levando-se em conta a movimentação das pessoas do público com os espaços da obra.

Segundo Tragtenberg:

As pausas têm essa função de trazer o espectador para o espaço/tempo real e aí dialogar com o espaço/tempo do vídeo. Fazer uma localização geográfica no espaço da performance. A ideia do desenho sonoro é envolver o espectador espacialmente tentando "colocá-lo" naquele lugar. Assim, usei apenas sons captados lá, fiz alguma equalização enfatizando graves e agudos e agrupando os sons de pássaros e alguns graves – batidas de microfone! –, que viera no som direto original (informação pessoal)¹⁰².

Tragtenberg trabalhou em cima de sons captados na região onde ficam os sambaquis, no litoral sul de Santa Catarina. Marta esteve em várias ocasiões nessa região onde os sons ambientes foram gravados por Fernando Mastrocolla. Lívio separou esses sons ambientes em seções, umas com mais, outras com menos vento, mais agudos, mais graves...

[...] assim comecei a criar um percurso com as sonoridades que trouxesse a experiência do lugar, mas que também tivesse algum movimento. A Marta me passou algumas indicações de como seria a

¹⁰² Informação fornecida por Lívio Tragtenberg em entrevista cedida a Emyle Daltro, mensagem recebida por emylepellegrim@gmail.com em 03 abr. 2012.

performance, a dinâmica, aí criamos juntos uma curva dramática, refletindo na escolha das sonoridades (informação pessoal)¹⁰³.

Tragtenberg nos diz que não há uma relação de causa e efeito entre os elementos que constituem *Vestígios*, “assim os sons tem uma dinâmica própria, não buscam ilustrar o que acontece nos vídeos ou com a areia etc.” (informação pessoal)¹⁰⁴. Lívio aborda ainda a justaposição desses elementos e fala que “é o espectador que cria a totalidade e o percurso.” Ao nosso entender, criam-se percursos possíveis, mas não acabados e fixados. Esse trabalho é menos uma totalidade e mais um composto (LATOURE, 2012b), onde se agrupam diversas materialidades e socialidades em composições sem uma hierarquia estabelecida.

Nesse processo de composição, o tempo conta e, é em sua passagem que emergem as danças dos que, em outras situações, podem parecer imóveis.

Em uma das visitas aos sambaquis, o fotógrafo Ding Musa fez séries de imagens da paisagem do entorno usando a técnica de *time lapse* (fotografar a mesma imagem seguindo determinados intervalos de tempo). Estas fotografias foram convertidas em vídeo por Leandro Lima, com o objetivo de apresentar a transformação daquele espaço por meio do tempo. O resultado é visto em cena numa projeção de 12 m x 2,40m, dividida em dois telões de 6m x 2,40m cada (informação verbal)¹⁰⁵.

Propomos chamar de *vestígios materiais* essas séries de imagens da paisagem composta com os sambaquis e que foram fotografadas com o uso da técnica de *time lapse*, bem como as sonoridades captadas nessa mesma região, as quais compõem a trilha sonora de *Vestígios*. Entendemos como *vestígios materiais* os resquícios, restos, sinais de materialidades/socialidades que foram re-constituídas por novas associações de humanos e não/humanos, possibilitando o trânsito de entidades de um tempo para outro, de um espaço para outro, evidenciando a multiplicidade de tempos e espaços de que realidades são feitas. Tais *vestígios materiais* tornam possível que algum aspecto de que é feito um mundo – neste caso, o mundo sambaqui – seja compartilhado e reconstituído por um coletivo.

¹⁰³ Informação fornecida por Lívio Tragtenberg em entrevista cedida a Emyle Daltro, mensagem recebida por emylepellegrim@gmail.com em 03 abr. 2012.

¹⁰⁴ Informação fornecida por Lívio Tragtenberg em entrevista cedida a Emyle Daltro, mensagem recebida por emylepellegrim@gmail.com em 03 abr. 2012.

¹⁰⁵ Trecho do *release* de *Vestígios* cedido por Marta Soares para esta pesquisa. São Paulo, SP, 2012.

As fotografias em *time lapse*, por exemplo, figuraram como sinais da passagem do tempo, no local onde se encontram os sambaquis pesquisados para compor *Vestígios*, a qual se sincroniza a um tempo alargado com o qual os sambaquis e a área constituída com eles foram sendo co-constituídos.

[...] durante todo o período de ocupação sambaqueira nesta área, apesar da progressiva redução dos corpos d'água, o assoreamento intensivo e a conseqüente modificação na distribuição das formações vegetais e malacológicas envolvidas neste processo, a configuração geral do ambiente lagunar permaneceu bastante estável do ponto de vista da ocupação humana, sobretudo no sentido de que se manteve bastante produtiva e também navegável, um cenário bastante favorável para a longa duração dos padrões de organização espacial e territorial dos sambaquis (BLASIS, Paulo De et al., 2007, p. 45).

De Blasis nos informa também que, frequentemente, os sambaquis são construídos no decorrer de períodos relativamente longos. Como exemplo, usaremos o que esse autor escreve sobre um dos 65 sambaquis do litoral sul-catarinense, que a equipe de pesquisadores a qual ele compõe vem estudando:

As datações de Jaboticabeira II (cerca de 32% das datações disponíveis) mostram uma seqüência coerente e uniforme indicando que este sambaqui, o mais estudado da área, foi construído ininterruptamente ao longo de mais de mil anos (3050-1750 AP¹⁰⁶ aproximadamente), representando uma fase tardia da ocupação sambaqueira na região (BLASIS, P.A. et al., 2007, p. 37).

Trazemos aqui, a noção de intra-ação, apresentada no primeiro capítulo desta tese, que nos parece potente para explicar as relações co-constitutivas de sambaquis e paisagem, bem como para explicar, em *Vestígios*, como as materialidades/socialidades são co-constituídas engendrando danças como, por exemplo: a dança engendrada pela micromovimentação de Marta na relação com o movimento da areia que é **co-constituído** com o movimento do vento do ventilador que, por sua vez, é **constituído** como sonoridade na relação com a trilha sonora que é **constituída** na relação com os sons captados na região dos sambaquis, região que é **co-constituída** poeticamente, intensivamente e materialmente por imagens fotografadas em *time lapse* e por sonoridades captadas nesse local que é

¹⁰⁶ Em Arqueologia, AP é uma abreviação de significa Antes do Presente. “Tendo por base o ano de 1950, se um determinado facto ocorreu em 10.000 a.C., pode também ser notado como 11.950 ap” – Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Antes_do_Presente> Acesso em: 23 mai. 2014.

co-constituído por sambaquis em relações de intra-ação com a paisagem, na passagem do tempo que é **co-constituído** com as transformações da paisagem...

Nessa direção, Haraway nos lembra que “são os padrões de relacionalidade e, nos termos de Karen Barad, intra-ações em diversas escalas de espaço-tempo, que precisam ser repensadas” (2008, p. 17, tradução Lab. TeCC/UFMT).

2.5. Camadas de lugares e não lugares

No que tange à arte dos sambaquieiros, Maria Dulce Gaspar escreve que o pesquisador Luiz de Castro Faria, em seu estudo pioneiro realizado no sambaqui de Cabeçuda, em Laguna, Santa Catarina, na década de 1950, “apresenta as normas estéticas que orientaram a produção das esculturas em pedra e osso, recorrendo a especialistas para identificar os animais representados e indica ao leitor os traços diagnósticos” (2000, s/p).

Arte dos sambaquieiros? Normas estéticas? Sim!!

De acordo com Walter Mignolo (2010, p. 13), os significados da palavra *aisthesis*, que se origina no grego antigo, giram em torno de vocábulos como “sensação”, “processo de percepção”, “sensação visual”, “sensação gustativa”, “sensação auditiva”, entre outras. Mignolo escreve que:

A partir do século XVII, o conceito *aesthesis* se restringe e daí em diante passará a significar “sensação do belo”. Nasce assim a *estética* como teoria e o conceito de arte como prática. Muito se tem escrito sobre Immanuel Kant e a importância fundamental de seu pensamento na reorientação da *aesthesis* e sua transformação em estética. A partir daí, e em retrospectiva, se começou a escrever a história da estética e encontraram-se suas origens não só na Grécia, mas também na pré-história. Esta operação cognitiva constituiu, nada mais e nada menos, a colonização da *aesthesis* pela estética; posto que se *aesthesis* é um fenômeno comum a todos os organismos vivos com sistema nervoso, a estética é uma versão ou teoria particular de tais sensações relacionadas com a beleza. Esta foi uma ocorrência do século XVIII europeu. E em boa hora que assim o foi. O problema é que a experiência singular do coração da Europa transferida a uma teoria que “descobriu” a verdade da *aesthesis* para uma comunidade particular (por exemplo, a etnoclasse que conhecemos com o nome de burguesia) não é universalizável [...] Por razões complexas, que têm a ver com a construção da Europa a partir de 1492, a teorização particular de sua

experiência se universalizou¹⁰⁷ (2010, p. 13-14, grifos do autor e tradução nossa)

A partir daí, uma série de classificações foram e ainda são forjadas para identificar as diferenças, separar e hierarquizar as diversas formas de arte e, habitualmente, a arte ocidentalizada – e burguesa –, “erudita”, têm ocupado lugares com privilégios em relação a outras tais como a arte “popular”, “primitiva”, “naïf”, para citar somente umas poucas categorias.

Questionamos tal hierarquização e percebemos que Marta Soares realiza operação semelhante quando destaca a dimensão estética dos sambaquis:

Se você olha de cima, eles [os sambaquis] têm uma questão relacional, espacial, cada um tem uma cor, então são escolhas ali! [...] Ali tem um de concha escura, aqui tem um de concha branca, aí tem um que é de uma forma, outro parece uma serra... Tem uma composição ali!!! [...] Para mim é um trabalho de *land art* (informação verbal)¹⁰⁸.

A arte dos sambaqueiros – aqui se referindo aos sambaquis – mediou o encontro de Marta com a obra do artista da *land art* (arte da terra) Robert Smithson, cujo trabalho é conectado por Marta a *Vestígios*.

As relações entre as materialidades/socialidades que compõem *Vestígios* parecem favorecer o nosso trânsito de um lugar para outro, ou como se refere Marta, faz-nos experimentar relações entre *site* e *non site* (“lugar” e “não lugar”), expressões cunhadas por Robert Smithson.

¹⁰⁷ Texto original: “A partir del siglo XVII, el concepto *aesthesis* se restringe, y de ahí en adelante pasará a significar “sensación de lo bello”. Nace así la *estética* como teoría, y el concepto de *arte* como práctica. Mucho se ha escrito sobre Immanuel Kant y la importancia fundamental de su pensamiento en la reorientación de la *aesthesis* y su transformación en *estética*. A partir de ahí, y en retrospectiva, se comenzó a escribir la historia de la estética, y se encontraron sus orígenes no sólo em Grecia, sino en la prehistoria. Esta operación cognitiva constituyó, nada más y nada menos, la colonización de la *aesthesis* por la estética; puesto que si *aesthesis* es un fenómeno común a todos los organismos vivientes con sistema nervioso, la *estética* es una versión o teoría particular de tales sensaciones relacionadas con la belleza. Es decir, que no hay ninguna ley universal que haga necesaria la relación entre *aesthesis* y *belleza*. Esta fue una ocurrencia del siglo XVIII europeo. Y en buena hora que así lo fuera. El problema es que la experiencia singular del corazón de Europa traslada a una teoría que “descubrió” la verdad de la *aesthesis* para una comunidad particular (por ejemplo, la etnoclase que hoy conocemos con el nombre de burguesía), que no es universalizable [...] Por razones complejas, que tienen que ver con la construcción de Europa a partir de 1492, la teorización particular de su experiencia se universalizó.”

¹⁰⁸ Informação fornecida por Marta Soares em entrevista cedida a Emyle Daltro, em São Paulo, SP, em 2012.

Ana Lúcia Félix de Souza (2011) aborda a *Land art* (ou ainda *Earthwork*) como uma variante da arte conceitual, que também, segundo a autora, gera a noção de instalação. De acordo com a Enciclopédia Itaú Cultural – Artes Visuais, a *land art*:

[...] inaugura uma nova relação com o ambiente natural, sendo muitas vezes designada como ramo da *environment art* [arte do ambiente]. Não mais paisagem a ser captada e representada, nem manancial de forças e instintos passível de expressão plástica, a natureza agora é o *locus* onde a arte finca raízes.¹⁰⁹

É possível dizer que trabalhos de *land art* desestabilizam os limites entre dentro e fora, à medida que o ambiente em que estaria a obra passa a ser trabalhado de modo a integrar-se a ela, ou seja, a ser obra. Esse processo pode ser observado na relação dos sambaquis e do povo sambaquieiro com a região lagunar onde foram construídos. Região que possibilitava esses modos de vida, ou seja, que os constituía – pela riqueza de água e diversidade faunística e de vegetação – e que era constituída por eles. As fronteiras entre as noções de natural e cultural são problematizadas na *land art*, o que vem ocorrendo também com os estudos arqueológicos referentes aos sambaquis.

Um exemplo de *land art* em que essas discussões estão presentes é a obra *Spiral Jetty* (1970) de Robert Smithson, realizada no Grande Lago Salgado de Utah, nos Estados Unidos. Segundo Rosalind Krauss, a *Quebra-mar espiral* – tradução de *Spiral Jetty*:

[...] é uma trilha formada pelo acúmulo de basalto e areia, com 4,5m de largura e que avança 45 m em espiral pelas águas vermelhas do lago em Rozelle Point [...] destina-se a ser fisicamente penetrado. Só é possível apreciar o trabalho percorrendo seus arcos, que se estreitam à medida que nos aproximamos do final. Sendo uma espiral, essa configuração possui necessariamente um centro, que nós, como espectadores, podemos efetivamente ocupar. Contudo, a experiência do trabalho é a de estarmos sendo continuamente descentralizados em meio à vasta extensão de lago e céu (2007, p. 336).

¹⁰⁹ Disponível em:

<http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=3649> Acesso em: 20 fev. 2014.



Figura 11: *Spiral Jetty*, Robert Smithson, 1970. Foto de: George Steinmetz, setembro de 2002.
 Fonte: <http://www.robertsmithson.com/earthworks/spiral_jetty.htm>

Sobre seu primeiro contato com o local desse trabalho, Smithson¹¹⁰ escreveu:

Contemplando o local, ele reverberava para os horizontes sugerindo um ciclone imóvel, enquanto a luz bruxuleante fazia com que a paisagem inteira parecesse sacudir. Um terremoto dormente propagava-se por uma imensa circularidade. Desse espaço giratório surgiu a possibilidade do *Quebra-mar espiral* [*Spiral Jetty*] (apud KRAUSS, 2007, p. 336).

Rosalind Krauss argumenta que a *Spiral Jetty* é resultado não apenas do aspecto visual do lago, mas também da incorporação à obra do que ela chama de “ambientação mitológica”, que pode ser percebida na utilização que Smithson faz dos termos “ciclone imóvel” e “espaço giratório”. Krauss lembra que:

A existência de um imenso lago salgado interior parecera, durante séculos, uma excentricidade da natureza, e os primeiros habitantes buscaram no mito uma explicação para o fato. Um desses mitos era o de que o lago estava originalmente ligado ao Oceano Pacífico através de um gigantesco curso d’água subterrâneo, cuja presença levava à formação de perigosos redemoinhos no centro do lago. Ao utilizar a forma da espiral para imitar o redemoinho mítico dos colonos, Smithson incorpora a existência do mito ao espaço da obra (2007, p. 336-337 e 341).

¹¹⁰ SMITHSON, Robert. **O quebra-mar espiral**. Manuscrito não publicado.



Figura 12: *Spiral Jetty*, Robert Smithson, 1970. Fonte: <<http://www.robertsmithson.com/>>

Mito *com* realidade e realidade *com* mito; cultura que se constitui *com* natureza e natureza *com* cultura; espaço interno que se expande para o externo que constitui o interno; tempo e espaço como passagens; lugar (*site*) e não lugar (*non-site*). Entendemos, assim como Marta, que tanto os sambaquis como a *Spiral Jetty* de Smithson são constituídos nessas relações.

De acordo com a equipe de produção de *Vestígios*, na acepção de Smithson, é possível entender o lugar como:

[...] a realidade crua e física, a terra ou o chão dos quais não estamos realmente conscientes quando estamos no interior de uma sala ou algo do gênero e, o não lugar, sendo a galeria ou o estúdio para o qual ele [Smithson] transferia o material encontrado no lugar durante o processo de criação de suas obras (informação verbal)¹¹¹.

¹¹¹ Trecho do *release* de *Vestígios* cedido por Marta Soares para esta pesquisa. São Paulo, SP, 2012.



Figura 13: Robert Smithson, Non-site (Palisades–Edgewater, N.J.), 1968.
 Fonte: <<http://www.robertsmithson.org/art.php>>

De acordo com Elaine Tedesco (2004, s/p), com os conceitos de lugar e não lugar, Smithson “procurou estabelecer ligações e extensões entre o lugar no qual se situa a obra (em uma situação extra galeria) e os elementos (mapas, desenhos, fotografias, filmes, pedras)” coletados nesse lugar/obra, que são expostos em galerias e outros espaços convencionais de exibição de arte. De modo semelhante, *Vestígios* é constituído. Sobre a composição desse trabalho artístico, Renato Bolelli Rebouças nos fala que ela se dá processualmente, na relação entre as coisas:

[...] que se organizam de maneira que valorize as obras que compõem o conjunto [...] Acaba sendo difícil enquadrar o trabalho numa nomenclatura, pois se trata exatamente do “avanço” entre fronteiras e disciplinas artísticas. Todos os elementos presentes ali são parte e ao mesmo tempo, possuem certa “autonomia”. Como disse, não foram pensados exatamente como conjunto, mas formam um conjunto ao colocarem-se em situação (informação pessoal)¹¹².

Esses elementos, conectados parcialmente e provisoriamente, fazem-nos entender as noções de “lugar” e “não lugar”, emprestadas de Smithson, co-

¹¹² Informação fornecida por Renato Bolelli Rebouças em entrevista cedida a Emyle Daltro, mensagem recebida por emylepellegrim@gmail.com em 02 mai. 2012.

constituindo *Vestígios*. Nessa instalação coreográfica, lugar e não lugar, humano e não/humano, natureza e cultura são compostos mutuamente e tais agências são colocadas em posições para poder atuar, recalitrar, mover e fazer mover – dançar e criar danças.

2.6. Camadas de corpos/devires

Soares, em entrevista (2012), fala das camadas dos/nos sambaquis: restos de fogueiras, sepultamentos, vestígios faunísticos, conchas, terra, areia que constituem o que os arqueólogos chamam de “concreto” e que é muito resistente. A esse “concreto”, Marta relaciona o corpo (humano), como se o mesmo se constituísse por camadas sobrepostas, mas, parece-nos, com uma organização que possa ser constantemente (re)com-posta. A artista lembra que os arqueólogos falam de raízes e tatus que entram e alteram a constituição dos sambaquis, mencionam a gravidade e ressaltam que os esqueletos encontrados nos sambaquis estão achatados. Também podemos incluir nessa lista de atores que constituem os sambaquis, a chuva e sua ação que “deforma as estruturas dos moluscos e dos ossos enterrados, difundindo o cálcio em toda a estrutura e petrificando os detritos e ossadas porventura ali existentes.”¹¹³ Marta fala que “o corpo humano é aquilo tudo lá [...] É um concreto que é feito desses materiais orgânicos [...] Não tem dentro, nem fora. São devires. O devir é eu penetrando e [sendo] penetrada pelo ambiente” (informação verbal)¹¹⁴.

A artista ressalta que o corpo em/de *Vestígios* é não categorizado, é liminar, de fronteira, de passagem, é um corpo anônimo – o rosto de Marta, por exemplo, nunca está visível durante as apresentações -, vivo e morto, é um corpo que pode ser muitas coisas. Corpo constituído a partir da destituição “das camadas de organização introjetadas socialmente, então, [é] a construção de um corpo sem órgãos, que é um corpo não classificável, não representacional, não interpretativo, é o corpo do butô” (informação verbal)¹¹⁵.

¹¹³ Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Sambaqui>> Acesso em: 04 fev. 2014.

¹¹⁴ Informação fornecida por Marta Soares em entrevista cedida a Emyle Daltro, em São Paulo, SP, em 2012.

¹¹⁵ Informação fornecida por Marta Soares em entrevista cedida a Emyle Daltro, em São Paulo, SP, em 2012.

Marta expõe, nessa mesma entrevista, a imbricação de *Vestígios* com a noção de “corpo sem órgãos” de Antonin Artaud¹¹⁶ e de Gilles Deleuze e Félix Guattari, a qual é articulada com influências de estudos da artista com Peter Pál Pelbart¹¹⁷ e Suely Rolnik¹¹⁸ e com o trabalho de Kazuo Ohno¹¹⁹, com quem Marta

¹¹⁶ Antonin Artaud (1896 – 1948) foi um ator, escritor e encenador francês que escreveu inúmeros textos a respeito da recriação de um “teatro ritual”, além de, como escreve Cassiano Sydow Quilici, “imprimir uma nova dimensão existencial para essa busca, inspirando diversos artistas e pensadores. Artaud fez do teatro não só um campo de atuação e expressão cultural, mas uma forma de engajamento num processo radical de reconstrução de si. O sentido ‘ritual’ do seu teatro pode ser buscado nesse anseio por uma arte ‘eficaz’ como processo de transformação física e espiritual do homem. Artaud soube também explorar as dimensões políticas e culturais mais amplas dessas questões. Mas, mesmo anteriormente à sua aparição na cena teatral européia, tais temáticas surgem, de modo mais ou menos difuso, na obra de diversos criadores. Pode-se dizer que são preocupações que nunca desapareceram totalmente da cultura ocidental, mesmo no alvorecer da modernidade” (2004, p. 21).

¹¹⁷ Peter Pál Pelbart possui graduação em Filosofia pela Sorbonne (Paris IV- 1983) e doutorado em Filosofia pela Universidade de São Paulo (1996). Atualmente é professor titular da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Trabalha com Filosofia Contemporânea, atuando principalmente nos seguintes temas: Deleuze, Foucault, tempo, loucura, subjetividade, biopolítica. É bolsista de Produtividade em Pesquisa do CNPq. Disponível em: <<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4781065E3>> Acesso em: 04 mar. 2014.

¹¹⁸ Suely Rolnik é psicanalista, crítica de arte e cultura, curadora, Professora Titular da PUC-SP e, desde 2007, docente convidada do Programa de Estudos Independientes do Museu de Arte Contemporâneo de Barcelona. Sua investigação enfoca as políticas de subjetivação em diferentes contextos, abordadas de um ponto de vista teórico transdisciplinar e indissociável de uma pragmática clínico-política. Desde os anos 1990, atua, sobretudo, no campo da arte contemporânea (...) Criadora do Arquivo para uma obra-acontecimento, projeto de pesquisa e ativação da memória corporal das proposições artísticas de Lygia Clark e seu contexto, no qual realizou 65 filmes de entrevistas no Brasil, na França, na Inglaterra e nos EUA. Disponível em: <<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?metodo=apresentar&id=K4727858Y4>>

Acesso em: 04 mar. 2014.

¹¹⁹ Segundo informações veiculadas no site wikidanca.net, Kazuo Ohno (Hakodate, 27 de outubro de 1906 – Yokohama, 1 de junho de 2010) foi um bailarino e coreógrafo japonês conhecido por sua notoriedade na dança *Butô*. Graduiu-se no *Japan Athletic College* em 1926; estudou dança com os pioneiros da Dança Moderna japonesa, Baku Ishii e Takaya Eguchi, que haviam estudado com *Mary Wigman* na Alemanha, tendo tal experiência possibilitado que ele ensinasse dança na *Soshin Girls School*, uma escola cristã. Em 1938, foi convocado para o exército japonês, lutou na China e na Nova Guiné por nove anos; foi capturado e preso pelos australianos como prisioneiro de guerra. Após a guerra, voltou a dançar. Em 1949 fez estréia nos palcos no Concerto de Dança Moderna nº I, no Kanda Kyoritsu Hall, em Tóquio. Em 1950, apresentou o recital *Jellyfish Dance (Dança da Medusa)* inspirado nos horrores que vira na guerra [...] Ainda nesse ano, Ohno conheceu *Hijikata Tatsumi*, com quem desenvolveu uma nova forma de movimentação que chamaram de *Ankoku Butoh*. Aos 71 anos apresentou seu primeiro solo, coreografado por Hijikata Tatsumi, *La Argentina Sho (Admiring La Argentina, Admirando La Argentina)* baseado num espetáculo que o marcou muito em sua juventude. Essa foi a obra que deu ao *butô* o reconhecimento mundial a partir de 1980, quando Kazuo Ohno foi convidado para o 14º Festival Internacional de Nancy, na França. Ainda com a direção de Hijikata criou outras duas importantes obras *My Mother (Minha Mãe)* e *Dead Sea (Mar Morto)*, interpretadas com seu filho Yoshito Ohno. Em 1999, teve um problema na visão, mas não parou de dançar. “Quando ele não podia dançar sozinho, dançou se apoiando, e quando não podia se apoiar, dançava sentado. No momento em que suas pernas não se moviam como gostaria, dançou com as mãos [...] Kazuo Ohno morreu aos 103 anos [...] As grandes inspirações para sua dança eram a origem da vida, vida e morte (se e shi), a relação entre mãe e filho e, assim, sua própria mãe e seus ancestrais. Acreditava em uma conexão forte entre esses elementos que o motivavam a dançar, e motivam também todo o universo, pois desde o nascimento há um conflito entre vida e morte.” Disponível em: <http://www.wikidanca.net/wiki/index.php/Kazuo_Ohno> Acesso em: 11 jun. 2014.

estudou butô, evidenciando, assim, mais “camadas” constituidoras da obra em questão.

De acordo com Antonin Artaud, o teatro – e isso pode ser estendido à dança – deve conseguir “questionar organicamente o homem, suas idéias sobre a realidade e seu lugar poético na realidade (1993, p. 88). Cassiano Sydow Quilici escreve que, para Artaud:

O corpo é “organizado” de uma certa forma, em função de uma ordem maior a que ele está ligado: a ordem social. Ele deve se tornar e se manter engrenado no organismo social. Na poética artaudiana a palavra “organismo” não designa propriamente uma estrutura biológica, mas essa operação social que se faz sobre o corpo, essa operação de canalização de suas forças e de seus apetites, de recorte e ligação de seus fluxos, de mapeamentos de seus fenômenos. Constrói-se um corpo organizado, em função de certos imperativos sociais. Uma operação de fabricação que, no nosso caso, torna o corpo funcional, dócil, produtivo, adaptado (2004, p. 201).

O corpo sem órgãos cunhado por Artaud aspira a uma reflexão sobre a reinvenção de um conhecimento, de uma “ciência”, que para Artaud significa “o domínio dos procedimentos que nos liberariam de certas formas sedimentadas de apreensão do corpo, através de processos de sutílização da percepção e da consciência” (Quilici, 2004, p.199).

No capítulo I do vol. 3 de Mil Platôs, Gilles Deleuze e Félix Guattari desdobram a noção de corpo sem órgãos de Artaud com a proposta de responder à inquietação de “como criar para si um corpo sem órgãos” (DELEUZE; GUATTARI, 1996). Desse modo, mostram-nos o corpo sem órgãos como um conjunto de práticas imediatamente políticas. Deleuze e Guattari escrevem que um corpo sem órgãos (CsO):

[...] é feito de tal maneira que ele só pode ser ocupado, povoado por intensidades. Somente as intensidades passam e circulam. Mas o CsO não é uma cena, um lugar, nem mesmo um suporte onde aconteceria algo. Nada a ver com um fantasma, nada a interpretar [...] Percebemos pouco a pouco que o CsO não é de modo algum o contrário dos órgãos. Seus inimigos não são os órgãos. O inimigo é o organismo [...] O organismo não é o corpo, o CsO, mas um estrato sobre o CsO, quer dizer um fenômeno de acumulação, de coagulação, de sedimentação que lhe impõe formas, funções, ligações, organizações dominantes e hierarquizadas, transcendências organizadas para extrair um trabalho útil. Os

estratos são liames, pinças. "Atem-me se vocês quiserem". Nós não paramos de ser estratificados (1996, s/p).

A articulação entre o corpo sem órgãos e o butô é possível e muito potente, visto que, de acordo com António Pinto Ribeiro, no Japão na década de 1950, o movimento da “rebelião dos corpos”, protagonizado pelos bailarinos Hijikata¹²⁰ e Kazuo Ohno, afirmava a necessidade de se romper com a *Modern Dance*, introduzida no Japão pelos norte-americanos, após a Segunda Guerra Mundial, e que, “do ponto de vista dos rebeldes, representava um forte meio de implantação de uma cultura estranha, a cultura americana” (1994, p. 59). Ainda segundo Ribeiro, na procura por fontes de inspiração para a criação de uma outra Dança Japonesa, os bailarinos desse país contagiaram-se com o trabalho de “escritores malditos” europeus como Sade¹²¹, Lautréamont¹²², Genet¹²³, Artaud, entre outros, o que

¹²⁰ Tatsumi Hijikata (9 de março de 1928 – 21 de janeiro de 1986) foi um coreógrafo, professor e diretor japonês, criador de uma nova dança no Japão dos anos de 1950 e 1960. De acordo com Édén Peretta (2012, s/p), o Ankoku Butô de Tatsumi Hijikata – origem da atual dança Butô – enfatiza “a carnalidade do corpo. Os diversos níveis de composição da fisicidade do organismo humano apresentam-se, em seu projeto político-artístico, como epicentro bidirecional do qual tudo parte e para o qual tudo retorna. Considerado tanto um conjunto de fluxos de sensações como um reservatório da memória, o ‘corpo de carne’ foi tensionado até os seus limites por Hijikata, tornando assim possível o esboço de uma nova concepção de dança: uma dança do e desde o corpo. Uma dança que possibilita uma valência política e subversiva ao gesto, uma vez que assume como protagonista de si a corruptibilidade da esfera biológica humana: sua materialidade, seus instintos, sua animalidade e, sobretudo, seu ankoku: suas ‘trevas’.” Disponível em: <http://www.portalabrace.org/viicongresso/completos/etnocenologia/Eden_PERETTA%20-%20Memorias%20e%20politicicas%20do%20corpo%20de%20carne.pdf> Acesso em: 11 jun. 2014.

¹²¹ Donatien Alphonse François, o marquês de Sade (2 de junho de 1740 – 2 de dezembro de 1814) foi um aristocrata francês e escritor considerado libertino, “filósofo e ateu convicto, passou boa parte da vida aprisionado, foi processado por prostitutas, perseguido por suas ideias libertinas e abominado por monarquistas e republicanos. Morreu no sanatório de Charenton, na França.” Disponível em: <<http://www1.folha.uol.com.br/livrariadafolha/1155836-conheca-o-livro-de-marques-de-sade-proibido-na-coreia-do-sul.shtml>> Acesso em: 16 jun. 2014. Eliane Robert Moraes, no livro **Lições de Sade**: ensaios sobre a imaginação libertina, publicado em 2006, pela Editora Iluminuras, escreve que Sade foi considerado “maldito” em vida e mesmo depois de morto e sua obra foi publicada na clandestinidade, foi “condenada ao fogo pela censura francesa do século XIX, e proibida em diversos países até meados do século XX [...] Sade nunca se preocupou em poupar seus leitores. Afinal, trata-se de um escritor que, ao longo de sua existência, dedicou-se com rigor e paixão a provar que a liberdade humana só se realiza plenamente no mal [...] Para tanto, ele elegeu como personagem central de seus romances a figura perturbadora do libertino que, inspirada em alguns de seus contemporâneos, aliava o maior grau de egoísmo ao máximo de prazer na crueldade. Por certo, menos que contar a história da libertinagem setecentista, o que o marquês pretendia com isso era examinar o ser humano em profundidade, conhecê-lo nas particularidades mais obscuras, dissecá-lo se necessário” (2006, p. 9).

¹²² De acordo com André Fabiano Voigt, no artigo Gaston Bachelard e a biografia: o caso “Lautréamont”, o Comte de Lautréamont, pseudônimo de Isidore Ducasse é um literato pouco comentado, nascido em 1846, em Montevidéu, filho de um chanceler do consulado francês do Uruguai, tendo morrido com 24 anos na França, em 1870, país de seus pais, no qual passou a maior parte de sua vida. *Cantos de Maldoror* foi sua principal obra [...] “Lautréamont tornou-se um enigma para os críticos literários e intérpretes de sua obra. Não era possível fazer sequer um paralelo entre

engendrou a “Dança das Trevas”, ou “Ankoku Butô”. Para Ribeiro, o Butô constitui-se hoje como “um gênero abarcando uma diversidade de estilos e de propostas de coreógrafos necessariamente japoneses e contemporâneos” (1994, p. 58).

A noção de corpo sem órgãos parece acompanhar a “exumação poética” em *Vestígios*, aliás, parece acompanhar toda a pesquisa de movimento que constitui esse trabalho – a qual abarca relações entre humanos e não/humanos compondo-se e decompondo-se artística, social e politicamente. O corpo sem órgãos é um corpo em constante devir e segundo Viveiros de Castro, “todo devir é uma aliança”¹²⁴ (2010, p. 171, tradução nossa), mas nos adverte que nem toda aliança é um devir. Castro escreve sobre dois tipos de aliança, uma “extensiva, cultural e sociopolítica, e uma aliança intensiva, contranatural e cosmopolítica. Se a primeira distingue filiações, a segunda confunde espécies¹²⁵...” (2010, p. 171, tradução nossa). Esse autor nos lembra que, para se referir a devir, Deleuze usa expressões como “deslizamento”, “proximidade extrema”, “contigüidade absoluta”, “aliança contra natural”¹²⁶ (CASTRO, 2010, p. 171, tradução nossa). É com essa aliança – o

sua obra, sua vida e sua época. Não havia dados suficientes. Autores como Remy de Gourmont e, principalmente, Léon Bloy, partiram para as explicações mais óbvias. Consideraram amplamente a loucura do autor. Por quê? Em seus ‘Cantos de Maldoror’, Lautréamont coloca em movimento imagens agressivas de um verdadeiro bestiário. Imagens de víboras, caranguejos e aranhas; piolhos de pupilas amarrotadas, que se tornam tão grandes quanto elefantes ao se alimentarem de sangue. Imagens animais cheias de garras, pinças, presas e ventosas. Como pensar um poeta do século XIX, época da razão e da ciência, em meio a tantas imagens bizarras? [...] Curiosamente, tanto direita quanto esquerda centralizaram em um mesmo adjetivo [alienado] toda a carga de repulsa àquele que não conseguimos compreender, àquele que não se encaixa em nosso limitado universo de possibilidades, enfim: ao diferente” (VOIGT, 2012, p. 56) Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/oficinadohistoriador/article/view/11945/8313>> Acesso em 16 jun. 2014.

¹²³ Jean Genet (19 de dezembro de 1910 – 15 de abril de 1986) foi um escritor, poeta e dramaturgo francês. Segundo Pedro C. do Lago, em texto publicado na revista brasileira Piauí, “Jean Genet foi o autor maldito por excelência da primeira metade do século XX. Nascido de pai desconhecido, abandonado pela mãe aos sete meses, criado no orfanato, Genet, – homossexual declarado numa época em que opções sexuais eram ocultas, – fez todo tipo de biscates, passou pelo reformatório e acabou preso, já adulto, por vários pequenos roubos e crimes. Com esse perfil, dificilmente teria chegado a qualquer destaque, não fosse seu fabuloso gênio literário, que cedo chamou a atenção de luminares como Jean Cocteau e muitos outros intelectuais franceses, que também manifestaram intensa admiração por sua poesia, suas peças de teatro e seus romances. Jean-Paul Sartre [...] chegou a escrever um ensaio de 500 páginas a seu respeito, intitulado “São Genet, ator e mártir”, publicado em 1952, quando Genet tinha 42 anos” Disponível em: <<http://revistapiaui.estadao.com.br/blogs/questoes-manuscritas/geral/o-testamento-de-jean-genet>> Acesso em: 16 jun. 2014.

¹²⁴ Texto original: “Todo devenir es una alianza.”

¹²⁵ Texto original: “extensiva, cultural y sociopolítica, y una alianza intensiva, contranatural y cosmopolítica. Si la primera distingue filiaciones, la segunda confunde especies...”

¹²⁶ Termos originais: “deslizamiento”, “proximidad extrema”, “contigüidad absoluta”, “filiación natural”, “alianza contra natura”.

segundo tipo de que fala Castro – que pensamos memórias sendo ativadas em *Vestígios*.

2.7. Camadas de memórias

É importante lembrar que os sambaquis resultam da repetição de cerimônias fúnebres durante longos anos, que geraram a acumulação de grandes quantidades de restos humanos e não/humanos, compondo intrincada camada estratigráfica, cujas memórias são ativadas com *Vestígios*.

Para a constituição de *Vestígios*, vinculam-se diferentes memórias, sejam as memórias ativadas pelo processo de composição/recomposição dos sambaquis, sejam as acionadas com o processo de composição da instalação coreográfica, sejam as experimentadas pelo público que acompanha o desdobrar desse trabalho, durante os 55 minutos de apresentação. Temporalidades que tendem a possibilitar a existência de campos intensivos propícios para a ativação de memórias.

Vestígios faz-nos ativar e atualizar no corpo memórias dançantes que borram os limites entre dimensões individuais e coletivas, humanas e não/humanas de produção de memória, *memórias de associações*, que abrangem diversas materialidades/socialidades em movimentos de constituição mútua.

Para situarmos a noção de memória nesse processo co-constitutivo, entendendo-a não como representação, mas como composto, aproximamo-nos dos estudos de cognição realizados por Virgínia Kastrup.

Kastrup escreve que Simondon¹²⁷ (1989) indica que tratemos a cognição como um sistema metaestável, “isto é, um sistema portador de uma diferença de potencial. Usando uma linguagem energética, ele descreve o funcionamento de um sistema complexo e heterogêneo, portador de uma diferença interna” (2007, p. 83). Kastrup registra que:

[...] o ser individuado tem condições problemáticas. Em tais condições, a individuação surge como solução de um problema. Mas Simondon adverte que se trata aí de uma “resolução parcial e relativa”, o que significa que a individuação não abole a metaestabilidade [...] Há sempre um resto. O sistema continua guardando uma certa incompatibilidade em relação a si mesmo (2007, p. 83).

¹²⁷ SIMONDON, Gilbert. **L'individuation psychique et collective**. Paris: Aubier, 1989.

Assim, de acordo com Kastrup, a individuação é tanto gênese das formas individualizadas, como de um devir do indivíduo (2007, p. 83).

As formas emergem de um fundo de processualidade e restam nele imersas. As **condições** da forma não são formais, mas metaestáveis ou complexas. Se o indivíduo não é dado, mas resultado da individuação, **há que se conceber um regime anterior ao das formas individuadas**. Simondon denomina-o regime pré-individual. Ele remete a um nível de realidade onde **não existem unidades definidas, mas singularidades, partículas descontínuas**, semelhantes às concebidas pela física quântica (KASTRUP, 2007, p. 83, grifos nossos).

Nesse fundo de processualidade, dançam as singularidades com suas memórias – que articulamos a húmus –, ativadas no presente, que se voltam para o devir das materialidades/socialidades, nutrindo processos de “tornar-se com”. Segundo Kastrup, a física quântica evidenciou que:

[...] o real se desdobra em dois planos ou regimes distintos e coexistentes, o macroscópico e o microscópico. Para Simondon, o nível pré-individual [que também é pré-representacional] é semelhante ao nível quântico, correspondendo a um plano de forças ou partículas invisíveis, que **condicionam** as formas individuadas visíveis e **respondem** pelo seu devir. **O importante é que, mesmo após a operação de individuação, o regime pré-individual persiste num nível próprio, distinto do das formas individuadas**. A diferença interna aparece na forma de duas ordens de grandeza, ou dois regimes coexistentes: o pré-individual e o do sistema individuado (2007, p. 84, grifos nossos).

Associamos memória a esse regime pré-individual que persiste mesmo nos resultados da individuação, com isso queremos habitar, mesmo que temporariamente, esse lugar da diferença de nós mesmos enquanto seres individuados. Queremos dançar abrindo-nos a processos de tornar-se com; dançarmos com, exercitarmos nossa potência de problematizar-nos, inventando-nos e inventando mundos. Daí que precisamos acionar essas memórias com as quais nos tornamos outros, podendo então considerá-las como memórias inventivas – nos termos de Kastrup – que podem ser acionadas por humanos e por não/humanos. Voltaremos à questão da invenção no quarto capítulo desta tese.

Para ativar essas memórias inventivas talvez tenhamos que nos movimentar com muito mais cuidado, pensando/realizando o movimento a partir da atenção redobrada aos outros com os quais nos relacionamos, de maneira a horizontalizar relações muito verticalizadas; a assumir responsabilidades e a trabalhar a afetividade com as mais diversas agências. Afinidades que são engendradas da lida com o chão, com o solo onde o húmus – produto da decomposição de animais e plantas, composto orgânico rico em nutrientes – pode se constituir para que floresçam as mais diversas formas de vida. Como acessarmos essas memórias húmus na lida com os solos com que dançamos e que nos tornam dançarinos? *Vestígios* parece indicar caminhos possíveis para responder essa questão. Daí nossa aposta em danças que trilham os caminhos da “experimentação coletiva”.

Movimentos ativam memórias, que acionam movimentos, que engendram ações, que produzem danças em que movimentos de diferentes materialidades/socialidades sensibilizam, tornam vivas relacionais (HARAWAY, 2008). Haraway fala da “reeducação do afeto e das sensibilidades morais, isto é, o cultivo da capacidade de sentir e pensar *com* outros seres mortais, não apenas sobre eles” (HARAWAY; AZERÊDO, 2011a, p. 6), acrescentamos também a capacidade de “dançar com”, indicando modos experimentais e coletivos de pensar/realizar conexões e danças *com* o outro.

Propomos, então, o entendimento de corpo(s) como relacionalidade(s). Relações imbricadas com relações que constituem corpos que, para dançar juntos, precisam se conhecer e não só se reconhecer, precisam fazer com que os mundos que os constituem sejam trazidos a lume, na esperança de podermos ativar o que chamamos de *memórias húmus*, as quais nos possibilitam tornarmo-nos outros, *com* outros – humanos e não/humanos com possibilidade de devir – tornarmo-nos *corporrelacionalidades* em dança.

Entendemos que Marta Soares embrenha-se nesse processo de conscientização e de conhecimento das relacionais que nos constituem e que constituímos. A artista relata que “ficou muito” onde realizou a pesquisa de campo para compor *Vestígios*, ficou muito embaixo da areia, ficou muito nesses lugares... (informação verbal)¹²⁸. Entendemos que esse “ficar muito” não tenha a ver com se

¹²⁸ Informação fornecida por Marta Soares em entrevista cedida a Emyle Daltro, em São Paulo, SP, em 2012.

apropriar dos lugares, mas se articule melhor a realizar uma atenta escuta do/no, ou seja, *com* tal lugar, seria um ficar junto, um *ficar com*; um estar sob a responsabilidade de alguém, de algo, por um tempo que não é fixo, que pode ser mais longo ou mais curto. O que está em jogo é como, nesse tempo, se dão as conexões entre as agências e o que, nesses encontros, é engendrado e que faz com que os envolvidos se tornem outros na relação. Propomos que esse *ficar com* pode ser articulado ao que Donna Haraway (2008) chama de relacionalidade, a qual engendra *memórias húmus*, que são encorporadas, ganham corpos nessas relações – *corporrelacionalidades*.

É na temporalidade alargada da prática de exumação que a insurgência de *corporrelacionalidades* se intensificam tanto nos sambaquis, como no desdobrar de *Vestígios*, trabalhos nos quais permanecemos no processo de eternamente tornar-se, onde convivem lado a lado morte e vida.

[...] esse movimento de exumar é como se eu estivesse falando, resgatando junto com as pessoas que estão ali, essa possibilidade de um corpo sensível e que, em vários âmbitos, em vários momentos históricos, seja pelo movimento de colonização, seja pela ditadura, seja pelo regime neoliberal, isso [corpo sensível], para controle, tem que ser constantemente abafado, por questões religiosas, políticas, econômicas, de poder... (informação verbal)¹²⁹

Com a noção de *corporrelacionalidade* queremos repensar as classificações usadas para hierarquizar, as categorizações cristalizadas, as representações de humanos e não/humanos, tarefa que, do modo como *Vestígios* propõe, podemos realizar para compor *corporrelacionalidades em dança*. Também nesse caminho, Viveiros de Castro, ao escrever *com* os conhecimentos dos índios que ele pesquisa, nos fala que:

[...] “humano” não é o nome de uma substância, mas de uma relação, de uma certa posição em relação a outras posições possíveis [...] O humano não é uma questão de ser ou não ser; é estar ou não em posição de humano. A humanidade é muito mais um pronome do que um nome. A humanidade somos ‘nós’ [...] Todas as espécies podem ser consideradas como humanas em um momento ou outro. Tudo é humanizável. Nem tudo é humano, mas tudo tem a possibilidade de se tornar humano, porque tudo pode ser pensado em termos de auto-reflexão. É isto o ‘animismo’ indígena: um permitir a tudo a possibilidade de reflexão (CASTRO, 2008, p. 113).

¹²⁹ Informação fornecida por Marta Soares em entrevista cedida a Emyle Daltro, em São Paulo, SP, em 2012.

É possível dizer que, em dança, ativar *memórias húmus* – e que consideramos inventivas – exige um movimento que não fica restrito ao corpo separado da mente; ao humano apartado do não/humano; ao sujeito que se impõe e domina o objeto; um movimento mais responsável, com o qual nos percebamos movendo e sendo movidos pelo outro. Essa movimentação se faz levando em conta a multiplicidade das *corporrelacionalidades*.

Walter Benjamin (1994) atrela memória também à capacidade de contar (e recriar) histórias. Daí que a partir de trabalhos como *Vestígios*, novos modos de pensar o passado podem ser engendrados, os contatos ocorridos possibilitam que vejamos mundos esquecidos que podem ser reconsiderados em novas histórias, surgidas de práticas outras. Dessa forma, *Vestígios* problematiza o lugar de encontro entre diferentes culturas humanas; entre tempos e espaços distintos e entre humanos e não/humanos.

Compartilhar nossas memórias, ou melhor, perceber que as memórias são mesmo nossas, no sentido de que há memória em tudo o que nos constitui como essa agência intitulada “humana”, pode favorecer a complexidade nas relações e talvez a possibilidade de desatarmos alguns nós muito apertados como os que hierarquizam e dominam movimentos, espaços, corpos, saberes... Nós que por conta do peso das relações – que ganham esse peso com custos financeiros, institucionais, burocráticos, com informações descorporificadas que distanciam pessoas, desagregam humanos de não/humanos, fixando-os num único ponto das redes de relações que performam a sociedade globalizada – tornam-se muito difíceis de serem afrouxados, desatados e reatados de outras maneiras. Perceber o outro (seja humano ou não) como agente faz-nos experimentar a incerteza constantemente – como nos ensinam diversos povos ameríndios estudados por Viveiros de Castro – mas também pode nos conduzir a uma bem mais cuidadosa lida com o nosso peso e com o peso das relações que nos constituem e que constituímos.

2.8. Tempo para encontros outros

As luzes que iluminam a mesa se apagam, as projeções nos telões se findam, já não escutamos a trilha sonora, somente o barulho das hélices do ventilador que logo também cessam de girar. Sair desse encontro com *Vestígios* não é algo

simples. Muitos ainda permanecem lá... No momento em que aquele corpo (humano) está parcialmente descoberto, entramos no tempo de um segundo sepultamento ainda por vir - como ocorria nos sambaquis, sepultamentos secundários. Desse modo, Soares relata que *Vestígios* se configura como uma inversão de tempo e uma sobreposição de camadas temporais, instaurando um tempo em suspensão que parece interminável, fazendo-nos experimentar resquícios de eternidade.

Uma luz orienta a saída do público, salientando as arcadas metálicas que constituem o teto do galpão...

Ao entrevistar cinco pessoas, após o término de *Vestígios*, pudemos perceber que Marta, ao se colocar na obra do modo como ela se coloca, torna a relação com o público muito intensa. É como se nos tornássemos cúmplices ao assumimos alguns riscos juntos – o risco, por exemplo, de Marta não conseguir respirar estando embaixo da areia.

Já o tempo dilatado instaura estados meditativos e também uma atmosfera meio mágica.

[...] o ventilador é uma enunciação do tempo, mas, de repente, é... estar em pé parado e estar em movimento, de repente é... o eixo cartesiano muda e nós não estamos num plano real, a gravidade muda e de repente tudo fica mais ligeiro... A reação dela é(em) nós [...] Há momentos que nós vemos o pulmão [de Marta] encher, e talvez não seja ele que se mexe, somos nós que, ao respirar, sentimos isso. Está tudo em volta de uma coisa muito pequena que normalmente nós não a observamos, seja o respirar, seja a gravidade, esse trabalho enuncia um conjunto de fatores que aparentemente são banais, mas que têm uma simplicidade, uma beleza incrível (informação verbal)¹³⁰.

Quando já não há mais público dentro do galpão e assim que a porta – único acesso à apresentação da obra – é trancada por dentro por um dos produtores de *Vestígios*, é que a artista se ergue do monte de areia onde ainda está submersa parcialmente. Ao se levantar, os grãos de areia não param de jorrar dela. Marta senta sobre a mesa, limpa os olhos, retira os bolinhos de algodão das orelhas e os grãos de areia continuam a esguicharem dela intermitentemente; ela sacode os

¹³⁰ Informação fornecida por Filipe Miguel dos Santos Barroquias – arquiteto, fotógrafo e espectador de *Vestígios* – em entrevista cedida a Emyle Daltro, em São Paulo, SP, em 2012.

cabelos e muito mais grãos alçam vôos; Marta sai da mesa, ficando em pé e como há muita areia no vestido – que vez ou outra também é sacudido pela artista –, acontece uma movimentação que nos lembra uma cachoeira constituída por uma correnteza de inúmeros e minúsculos grãos de areia que vão ininterruptamente caindo no chão.

Durante essa “dança com” a areia, que só acompanhamos após o término da última apresentação que assistimos, Marta fez perguntas às pessoas ali presentes, desejando que nossas impressões e sensações fossem compartilhadas com ela. Nesse momento em que se iniciava o processo de desfazimento da obra, era difícil não ver esse desfazer como um fazer, como uma continuidade muito potente – em termos de afetos e sensações – do que acabávamos de presenciar durante os 55 minutos cronometrados da apresentação.



Figura 14: Cuidados dos assistentes de produção com a areia, após o término de uma apresentação de *Vestígios*, no Liceu de Artes e Ofícios, São Paulo, abril de 2012.

Foto: Emyle Daltro.

Continuamos, então, acompanhando as coreografias da areia que muito nos chamavam a atenção: após todo esse processo de jogar de Marta, os grãos de areia foram varridos da mesa e do chão com vassouras de pelo, por dois assistentes de

produção que costumam cuidar da coleta, transporte e limpeza da areia. Rebouças nos relata que os processos de montagem e desmontagem fazem com que um pouco da areia se perca, “mas nada significativo [...] Ela vai sendo repostada de acordo com a necessidade; a quantidade é sempre a mesma e prevista anteriormente” (informação pessoal)¹³¹.

A areia é peneirada em baldes de plástico e só depois é ensacada novamente para estar pronta para outra apresentação. Acompanhando as coreografias da/na/com a areia, continuamos a presenciar coreografias de humanos com não/humanos que, juntos, nos mais diversos momentos de constituição de *Vestígios*, adensaram relacionalidades e produziram *corporrelacionalidades* em dança.

¹³¹ Informação fornecida por Renato Bolelli Rebouças em entrevista cedida a Emyle Daltro, mensagem recebida por emylepellegrim@gmail.com em 16 mai. 2014.

3. VERDADES INVENTADAS: OU DE COMO DANÇAS SÃO ENGENDRADAS DO/NO COLETIVO.

Acendem-se as luzes e vemos um tablado de madeira, baixo, próximo ao chão, mais ou menos na altura da canela da dançarina que, sutilmente, sobe na tábua da ponta dessa espécie de palco, afundando-a um pouco com um leve pisar. De olhos fechados, Thembi Rosa – a dançarina – favorece a cinestesia, acionando outros sentidos. Em diferentes momentos da apresentação, os olhos da artista ficam fechados ou semi-abertos.

Em pé, Thembi testa lentamente a transferência de peso de um pé para outro, num constante afundar e voltar das tábuas que recebem e respondem ao peso da artista. Os pés estão paralelos e pisam em tábuas diferentes, havendo um pequeno espaço entre eles.



Figura 15: *Print screen* do vídeo de Osmar Zampieri, *Verdades Inventadas*, 2011.

A dançarina caminha por toda a extensão do tablado, percebendo os sons que surgem a cada passo, ao pisar de diversos modos nas tábuas. Como nos movemos, como nos governarmos, como lidamos com o nosso peso sem um chão

estável e ainda por cima que emite sons? Um chão que responde, que não parece neutro às ações humanas?

A possibilidade de experimentações artísticas com um chão de tábuas moventes e sonoras – um *alarm floor* – uniu a artista visual Rivane Neuenschwander, os músicos Marcos Moreira Marcos e Nelson Soares do duo O Grivo, a dançarina e coreógrafa Thembi Rosa, o designer e estilista Ronaldo Fraga e o videasta Roberto Bellini em torno da proposta de composição do trabalho que recebeu o nome de *Verdades Inventadas*, inspirado, segundo Rosa (informação verbal)¹³², no trecho “Não quero ter a terrível limitação de quem vive apenas do que é passível de fazer sentido. Eu não: quero uma verdade inventada”¹³³, do livro *Água viva*, da escritora Clarisse Lispector.



Figura 16: Print screen do vídeo de Osmar Zampieri, *Verdades Inventadas*, 2011.

A descrição de *Verdades Inventadas* foi possibilitada pelo vídeo de Roberto Bellini que registrou o trabalho na ocasião de sua estréia, no auditório da Escola Guignard, em novembro de 2008, compondo a programação do Fórum Internacional de Dança - FID, em Belo Horizonte, Minas Gerais e, principalmente, com base na

¹³² Informação fornecida por Thembi Rosa em entrevista cedida a Emyle Daltro, em São Paulo, SP, em 2012.

¹³³ Disponível em: <http://www.fid.com.br/2008/tm_verdades.php> Acesso em: 18 jan. 2014.

gravação em vídeo – realizada por Osmar Zampieri - da apresentação no evento Semanas de Dança, no Centro Cultural São Paulo CCSP/SP, em junho de 2011. Além disso, realizamos entrevistas com Thembi Rosa, com Marcos Moreira Marcos e com Nelson Soares, do duo musical O Grivo.

Na apresentação, com duração de cerca de 40 minutos, gravada em vídeo por Zampieri, a iluminação geral ficou a cargo de André Boll, o trabalho permaneceu em cartaz até o ano de 2011, sendo apresentado em diversos locais. Tal circulação foi possibilitada graças ao Prêmio Funarte de Dança Klauss Vianna (2010)¹³⁴.

3.1. Há algum chão, movimento ou som neutro?

André Lepecki, escrevendo sobre a impossibilidade de neutralidade dos chãos em que dançamos, nos faz perceber os chãos aparentemente firmes e aplainados forjados com os princípios do projeto moderno de sociedade e destinados às danças cênicas – ocidentalizadas –, como terrenos movediços e instáveis. A discussão de Lepecki nos faz ver a pseudo suficiência do movimento do sujeito humano auto-movente (LEPECKI, 2010), centro gerador de todo movimento.

Verdades Inventadas brinca com um chão aplainado, mas faz questão de fazer esse chão mover e falar, incitando-nos a ver mais que um chão preparado para a dança da Thembi: um chão de associações de humanos e não/humanos, que mutuamente se constituem em diferentes coreografias. Apesar do alisamento das tábuas, a relação de Thembi e de O Grivo com esse chão torna evidente a sua recalitrância (LATOURE, 2008; 2012a), ou seja, o seu não domínio, um chão que incita uma relação de composição com os humanos. Esse tablado sonoro, com sua capacidade de resposta, co-constitui dança e música com Thembi e O Grivo. É uma experimentação da relação, articulando com o que Donna Haraway escreve sobre:

¹³⁴ O projeto que viabilizou a montagem de *Verdades Inventadas* foi contemplado com o Prêmio Funarte de Dança Klauss Vianna (2007). Além da participação no FID, o trabalho foi apresentado no SESC Consolação, SP (2009); na Bienal SESC Santos de Dança, SP (2009); na Bienal de Dança do Ceará – Alpendre (2010); no Festival Panorama de Dança, Parque Lage, RJ (2010); Música e Dança Contemporânea / CPFL – Campinas, SP (2011); Semanas de Dança / CCSP (2011); Interação e Conectividade / MAM – Salvador, BA (2011); MAMAM, Recife, PE (2011); INHOTIM em Cena / Teatro do Inhotim, Brumadinho, MG (2011); Bafo de Agosto / Núcleo do Dirceu, Teresina, PI (2011); Casa do Conde / Funarte, Belo Horizonte, MG (2011).

[...] uma comunicação encarnada, que pode ser entendida como dança, onde “o fluxo de corpos significativos entrelaçados no tempo, seja irregular e nervoso ou flamejante e fluido, se ambos os parceiros se movem em harmonia ou dolorosamente fora de sincronia ou algo completamente diferente, é a comunicação sobre o relacionamento, o relacionamento em si, e os meios de reformulação do relacionamento que são acionados (2008, p. 34, tradução Grupo de Pesquisa Lab. TeCC/UFMT).

Nesse relacionamento, confundem-se a cor da pele com a cor do chão, num tom sobre tom; há pintas, nas tábuas, no pescoço; o tecido deslizante – segunda pele da artista e do chão – entremeia e estende o que é de carne e o que é de madeira.



Figura 17: Thembi Rosa, *Verdades Inventadas*, 2010.

Fonte: <<http://www.nucleododirceu.com.br/thembi-rosa-bh-mg-verdades-inventadas/>>

Thembi dança com as possibilidades que esse chão apresenta. Chão que, com o molejo de suas duras tábuas, restringe e possibilita movimentos do corpo, que engendram sons que coreografam movimentos. Essa dança nega a neutralidade do chão, que é antes um parceiro, um actante (LATOUR, 1994), ou uma entidade não inerte, que realiza ações.

Marcos Moreira Marcos, do grupo O Grivo, lembra que o estudo para a construção da instalação proposta por Rivane Neuenschwander – inspirada no

nightingale floor (chão dos rouxinóis)¹³⁵, um sistema de alarme utilizado no piso de alguns templos e palácios no Japão para avisar sobre a chegada ou passagem de alguém – teve início com um bastão de metal que raspava numa lata, produzindo uma espécie de canto (informação verbal)¹³⁶. Após esse primeiro experimento, os músicos buscaram vários tipos de lata, de metais que se atritavam a um bastão pesado e grosso e, desse mecanismo, várias amostras de som foram geradas e a instalação finalizada, exposta na Alemanha e vendida ao *Jerusalem Museum*, onde o trabalho foi montado pelos músicos de O Grivo.

Thembi relata que no chão de *Verdades Inventadas*, os bastões são de ferro e cobre e que as latas, que costumam ser cortadas e às vezes amassadas, são de leite, farinha láctea, entre outras (informação verbal)¹³⁷. Há ocasiões em que preparam e usam também pequenas chapas de ferro para se atritar ao bastão.



Figura 18: Latas, bastões, microfones embaixo das tábuas, compondo o chão de *Verdades Inventadas*. Foto: Renato Paschoaleto.

¹³⁵ Estes pisos foram usados nos corredores de alguns templos e palácios, o exemplo mais famoso sendo Nijo Castle, em Kyoto, no Japão. Tábuas secas rangem naturalmente sob pressão, mas estes pisos foram projetados de modo que os pregos do revestimento friccionados contra um casaco ou um grampo causassem ruídos estridentes. Os pisos ragedores foram usados como um dispositivo de segurança, garantindo que ninguém pudesse esgueirar-se pelos corredores sem ser detectado. De acordo com o mito, estes pisos foram desenvolvidos como um meio de defesa contra ninjas. (Tradução nossa) Disponível em: <http://en.wikipedia.org/wiki/Nightingale_floor> Acesso em 27 mai. 2014.

¹³⁶ Informação fornecida por Marcos Moreira Marcos em entrevista cedida a Emyle Daltro, em Belo Horizonte, MG, em 2013.

¹³⁷ Informação fornecida por Thembi Rosa em entrevista cedida a Emyle Daltro, em Belo Horizonte, MG, em 2013.



Figura 19: Thembi e Marcos montando o chão sonoro, no Teatro do Inhotim, Brumadinho, MG, 2011.
Foto: Igor Marotti.

Marcos Moreira Marcos lembra que:

A Thembi não teve a oportunidade de andar nesse chão inteiro, mas vendo a nossa pesquisa, imediatamente ela teve a ideia de envolver uma dança, uma coisa em nível de organização de movimentos corporais em cima do chão. A Thembi conversou com a Rivane sobre essa proposta e ela achou ótima, então, a Thembi começou a trabalhar com um chão que a gente montou com 25 tábuas. Era uma faixa considerável, mas bem menor [cerca de dois metros de largura, por cinco metros de comprimento] que o chão de 400 tábuas da instalação do *Jerusalem Museum*. Para a Thembi construímos uma espécie de ponte, um palco (informação verbal)¹³⁸.

Esse chão é feito de tábuas de pinus. “Em geral, na base do chão, onde se apóiam as tábuas, usamos ripas de 20 ou 25 cm de Madeira parajú, normalmente usadas para a estrutura de telhados”, lembra Thembi (informação pessoal)¹³⁹. Às vezes, quando é necessário lixar as tábuas, os músicos e a dançarina precisam contar com a ajuda de um marceneiro ou técnico, mas são O Grivo, junto com Thembi os responsáveis pela montagem do tablado, em cada lugar de apresentação de *Verdades Inventadas*.

¹³⁸ Informação fornecida por Marcos Moreira Marcos em entrevista cedida a Emyle Daltro, em Belo Horizonte, MG, em 2013.

¹³⁹ Informação fornecida por Thembi Rosa em entrevista cedida a Emyle Daltro, mensagem recebida por emylepellegrim@gmail.com em 17 mar. 2014.

Na apresentação na Escola Guinard, em 2008, os músicos sentiram a necessidade de amplificar o som produzido na relação de Thembi com o *alarm floor*, para que a platéia, que ficava distante do tablado, pudesse perceber melhor a sonorização.

Eram os mesmos bastões, o mesmo mecanismo, mas só que com o som amplificado você tem uma outra sensação sonora [...] ele fica muito mais presente. Daí amplificando o som, depois, a gente sentiu a necessidade de fazer umas brincadeiras [...] a gente começou a interferir nesse som amplificado (informação verbal)¹⁴⁰.



Figura 20: Mecanismo sonoro microfonado (com foco em um bastão e peça de ferro), compondo o chão de *Verdades Inventadas*. Foto: Igor Marotti.

O tablado sonoro, pela série de práticas que o constitui, torna-se um dispositivo que nos faz transitar por temporalidades e espacialidades múltiplas: a inspiração vem de uma tecnologia pré-moderna que os japoneses desenvolveram para construir os *nightingale floors*; para a sonorização do tablado, os músicos usam do atrito de bastões com latas e chapas de metal – fontes sonoras acústicas, estamos na “modernidade”; o *alarm floor* de Neuenschwander e O Grivo remete a um corredor, mas em *Verdades Inventadas*, como é montado em um tamanho menor, pode remeter a um palco – a ideia de palco alude à antiguidade grega e ao

¹⁴⁰ Informação fornecida por Marcos Moreira Marcos em entrevista cedida a Emyle Daltro, em Belo Horizonte, MG, em 2013.

surgimento das artes cênicas modernas; o som produzido é microfonado – ainda estamos na modernidade; então, entram em cena as câmeras que captam o que acontece em cima e em baixo do tablado, onde bastões e latas se atritam, sendo que todas essas imagens são projetadas em uma parede durante a apresentação dessa instalação coreográfica – se pensarmos em vídeo arte, já estamos no que se convencionou chamar de “pós-modernidade”... Esse nosso relato atesta o quanto todas essas divisões temporais convencionadas para se referir a moderno, pré-moderno e pós-moderno se enlaçam numa mesma obra de arte, instabilizando tais separações. Sobre a “pós-modernidade”, por exemplo, Néstor García Canclini percebe o quanto tem de equívoca essa noção, “se quisermos evitar que o *pós* designe uma superação do moderno” (2011, p. 356), o que, como discutimos no primeiro capítulo desta tese, não aconteceu.

Néstor García Canclini escreve também que a arte contemporânea é entremesclada com o “popular” e o “primitivo” – noções que também são evidenciadas por esse autor como forjadas em operações de divisão e hierarquização que serviram/servem ao projeto moderno – e está incessantemente a “reestruturar seus códigos para comunicar-se com receptores diferentes” (2011, p. 356).

Ao nosso entender, *Verdades Inventadas* se conecta a uma arte – contemporânea – marcada por múltiplas temporalidades e espacialidades e por “construções culturais multicondicionadas por agentes que transcendem o artístico e o simbólico” (GARCÍA CANCLINI, 2011, p. 23). Essa instalação coreográfica nos direciona para a questão da imbricação de diferentes tecnologias com dança e a dimensão de uma criação transnacional e do hibridismo cultural se faz presente, por exemplo, na conexão entre Brasil e Japão possibilitada pelo acesso que a artista visual Rivane Neuenschwander teve a aspectos da cultura japonesa, estando pessoalmente nesse país.

Canclini se pergunta se “é possível democratizar não só o acesso aos bens, mas também a capacidade de hibridá-los, de combinar os repertórios multiculturais que esta época global expande?” (2011, p. XXXVII) e uma das respostas que ele aponta é que essa democratização precisa resistir aos perigos da redução da arte:

[...] a discurso de reconciliação planetária. As versões estandardizadas dos filmes e das músicas do mundo, do “estilo

internacional” nas artes visuais e na literatura, suspendem às vezes a tensão entre o que se comunica e o separado, entre o que se globaliza e o que insiste na diferença, ou é expulso para as margens da mundialização (2011, p. XL).

Lembramo-nos da democracia de que fala Latour – a qual nos referimos no segundo capítulo desta tese –, a qual não tem nada de apaziguador. Com essa democracia pensamos que pode ser possível nos aparelhar contra as armadilhas da “lógica homogeneizadora com que o capital financeiro tende a emparelhar os mercados, a fim de facilitar os lucros” (GARCÍA CANCLINI, 2011, p. XXXVIII) – lógica esta também atuante nos mundos da dança –, visto que, para Latour, essa democracia só pode ser julgada “na condição de poder atravessar livremente a fronteira, agora desmantelada, entre ciência e política” (2004, p. 132) o que estendemos também à arte, ou seja, poder atravessar livremente a fronteira entre artes, ciências e políticas mundiais, “a fim de acrescentar à discussão uma série de vozes novas, inaudíveis até então, ainda que seu clamor pretendesse cobrir todo o debate: *a voz dos não-humanos*” (LATOUR, 2004, p.132, grifos do autor).

Essa noção de democracia nos remete ao debate ocorrido na Espanha do século XVI, de que falou Ramón Grosfoguel no segundo capítulo desta tese, movido pela questão em torno da humanidade ou não humanidade dos povos que, à época, viviam no continente americano – o qual foi invadido e tomado por povos europeus, como os espanhóis, portugueses, ingleses, franceses, holandeses, entre outros – não tendo sido considerados seriamente nessa discussão, ou seja, não se falou *com* eles, mas somente *sobre* eles, como costuma se expressar Donna Haraway (2011b).

A democracia proposta por Latour nos faz pensar em danças que mobilizam “aparelhagens sutis” capazes de acrescentar vozes novas às discussões que constituem os mundos da dança hoje. Destacamos que essas vozes, na dança, podem ser atreladas a *movimentos* a serem acrescentados a essas mesmas discussões. Movimentos ainda não considerados seriamente e que podem até mesmo mudar o rumo das discussões que costumam envolver humanos e não/humanos em relações complexas com um mundo entendido como rede de relações.

Em se tratando de tais vozes, Latour fala de “aparelhos de fonação” que se constituem com investigação, instrumentos, técnicas, entre outros procedimentos

que permitem aos não/humanos participar nas discussões dos humanos (2004, p.128). Os não/humanos fariam por meio de “porta-vozes” e, com a noção de porta-voz, Latour escreve que “*estendemos aos não-humanos a dúvida sobre a fidelidade da representação*” (2004, p.133 – grifos do autor). Esse pesquisador pergunta: “como se haver para *fazer falar por si mesmos os que em nome de quem se vai falar?*” (2004, p.134 – grifos do autor). Talvez, fazer falar levando em conta os movimentos de quem/o que se vai *falar com*, possa ser uma boa estratégia.

Desde o *nightingale floor*, passando pela instalação *alarm floor* e chegando à instalação coreográfica *Verdades Inventadas*, o que parece estar em questão são os movimentos encorporados nos sons produzidos com esses chãos que anunciam a presença humana, detectando e provocando seus movimentos, definidos na relação com esses chãos.

De acordo com Marcos, em *Verdades Inventadas*, Thembi segue a musicalidade dos sons à medida que os provoca junto com o chão, aproximando a dançarina da função do músico (informação verbal)¹⁴¹. Ainda de acordo com Marcos, Thembi explora a movimentação para que certas sonoridades sejam produzidas ao vivo. Tais sonoridades afetam a artista produzindo movimentos dançados. Essa dança evidencia o chão que produz sons também como um chão que produz dança. Chão, dança e música são (re)feitos na relação, são co-constituídos – isso é o que esse chão parece falar junto com Thembi, Marcos e Nelson e é nessa espécie de jogo que as agências envolvidas tornam-se porta-vozes umas das outras. Tal jogo é possibilitado por e com os movimentos detectados e provocados nesse processo.

Aliás, pensamos que inclusive o processo de montagem do tablado – que já envolve uma série de movimentos – pela Thembi e os músicos de O Grivo possibilita o aflorar de afinidades com as quais são forjadas movimentações que acompanhamos no desdobrar da apresentação de *Verdades Inventadas*. Movimentações estas que dão condições para que as vozes de dançarinos e músicos – humanos e não/humanos – sejam ouvidas.

¹⁴¹ Informação fornecida por Marcos Moreira Marcos em entrevista cedida a Emyle Daltro, em Belo Horizonte, MG, em 2013.

Marcos relata que foram realizadas interferências no som, depois dele ter sido amplificado (informação verbal)¹⁴². Um teclado foi colocado em cena produzindo sons semelhantes aos engendrados por Thembi *com o chão* - como se fossem ecos dessas sonoridades – e então esses sons gravados passaram a ser “disparados” durante a dança numa brincadeira entre teclado, músico, dançarina, chão e outros elementos. Nós, espectadores, não sabemos quando esses sons gravados serão disparados, essa interferência inconstante nos conduz a um permanente estado de atenção.

As sonoridades produzidas nessas relações não confortam e em alguns momentos fazem nossos músculos contraírem-se. Esses sons invadem o espaço como produto de danças e como desafio para a fluidez. Tais vozes ferríferas nos transportam para o interior de um mecanismo maquínico: materialidades/socialidades que intensificam o caráter expressivo de humanos e não/humanos em dança.

3.2. As imagens em vídeo: presença e actância não/humana na dança

Duas câmeras capturam imagens do desdobrar da instalação coreográfica e essas imagens são projetadas em uma parede – mas também já foram projetadas em telão –, durante cada apresentação do trabalho. Thembi fala que ela tem “a preocupação de tirar essa coisa *egotrip* de solo” (informação verbal)¹⁴³, para tanto, em *Verdades Inventadas*, Roberto Bellini e ela propuseram-se a multiplicar as imagens, gerando múltiplos sentidos e possibilidades. Isso foi realizado no vídeo, onde uma câmera captou:

[...] de pertinho esse desnível da madeira, essa instabilidade, [de modo a] ampliar a sensação que está ali nesse chão, buscando fortalecer o que essas ações podem gerar em termos de sensação. [Visa] fortalecer essa cumplicidade entre corpo artista e corpo de cada um que assiste o trabalho; desfocar o solo (eu); mostrar como funciona o mecanismo (informação verbal)¹⁴⁴.

¹⁴² Informação fornecida por Marcos Moreira Marcos em entrevista cedida a Emyle Daltro, em Belo Horizonte, MG, em 2013.

¹⁴³ Informação fornecida por Thembi Rosa em entrevista cedida a Emyle Daltro, em São Paulo, SP, em 2012.

¹⁴⁴ Informação fornecida por Thembi Rosa em entrevista cedida a Emyle Daltro, em São Paulo, SP, em 2012.

Outra câmera, colocada em baixo do *alarm floor*, grava a dança das peças de metal com as tábuas que cedem um pouco ao peso de Thambi, relação que produz sonoridades abertas e bastante imprevisíveis. Essa câmera mostra os bastões de ferro raspando na lata, as tábuas afundando, os microfones, a luz que entra pelas frestas entre as tábuas, o tecido do vestido que, vez ou outra, vaza por entre essas fendas...



Figura 21: *Print screen* do vídeo de Roberto Bellini – imagem capturada por baixo do *Alarm Floor* de *Verdades Inventadas*, 2008.

Em *Verdades Inventadas*, entendemos que materialidades/socialidades se tornam coreógrafas de danças feitas e refeitas na relação. Nesse movimento, os olhos são bastante comprometidos – todos eles, incluindo mais que os nossos olhos orgânicos. Olhos que, para Haraway, “são sistemas de percepção ativos, construindo traduções e modos específicos de ver, isto é, modos de vida” (1995, p. 22).

O mecanismo de alarme no palácio em Tóquio com todas as suas relações foram traduzidos – por meio de visões, conexões e práticas – como instalação, que, por sua vez, foi traduzida – também com visões, conexões e práticas – como instalação coreográfica, evidenciando modos específicos de ver que podem

continuar se desdobrando com o uso de tecnologias diversas de visualização, como, por exemplo, o vídeo. Em *Verdades Inventadas*, tanto as câmeras, como o vídeo produzido com as imagens que elas captam são importantes mediadores, ou seja, quando as projeções das imagens são agregadas ao trabalho, elas modificam “os elementos que supostamente veiculam” (LATOURE, 2012a, p. 65), dando mais camadas à obra, modificando-a por inteiro. Com a dança das imagens projetadas, distraímos-nos da presença incisiva de Thembi e acessamos o que passaria despercebido ou estaria mesmo invisibilizado na cena – detalhes das presenças atuantes de não/humanos.



Figura 22: Thembi Rosa, *Verdades Inventadas*, 2011. Foto: Renato Paschoaleto.

Verdades Inventadas constitui-se de conexões parciais em que se misturam abordagens – ou mundos – da música, da dança, das artes visuais e do audiovisual.

Nos procedimentos de produção de imagens de *Verdades Inventadas*, sentimo-nos provocados: Como somos afetados – não só visualmente – pelos pontos de vista das duas câmeras que captam diferentes aspectos do tablado e da movimentação que se desdobra na cena? Como constituímos junto com *Verdades Inventadas* outros pontos de vista sobre o que vemos e sobre o que não vemos?

Ou, indo com esse trabalho artístico a situações cotidianas: quantos pontos de vista conseguimos ter? Ou ainda, quais os limites da visão para que possamos partir desses limites para cultivar outros poderes sensoriais além da visão (HARAWAY, 1995)?

Recorremos a Michel Serres para nos ajudar a percorrer essa complexidade no que tange aos nossos sentidos. De acordo com Serres, nossos sentidos se entrelaçam, a pele, por exemplo, além de compreender, explicar, expor, implicar todos os nossos sentidos (2001, p. 55), nos vincula a outros sentidos – os das coisas do mundo. Serres convoca os sentidos por meio de um deles que vai ativando os demais, visto que estão todos alinhavados uns com os outros e com o nosso cultivo ou ambiente. A construção do corpo próprio para Serres assemelha-se a uma ficção (2001, p. 57). É pelos detalhes de imagens captadas pelas câmeras que a pele de Thambi se estende à superfície das tábuas, as nervuras das tábuas se estendem às do vestido, os movimentos de bastões com latas e os de Thambi com as tábuas se integram e toda essa operação vai tornando o corpo algo um tanto expandido, um tanto instável, com limites um tanto borrados.

Segundo Serres, quando “estabilidades fortes retornam diante do olhar, soam na orelha como refrão, a memória se converte em conhecimento e o ritmo em hábito e logo, em lei” (2001, p. 172). Mas, no caso de *Verdades Inventadas*, o que vemos e o que ouvimos são coisas improváveis, misturadas, específicas, singulares, instáveis, incertas em tempo e lugar, assim, como escreve Serres, uma mistura rara se apresenta “nas turbulências aleatórias do ar, que essa confusão única volte, improvavelmente...” (2001, p. 172). Serres registra que:

A confusão supõe um espaço e séries de vizinhanças, chega ao tempo, que sem dúvida, não está tão separado dos espaços como se imagina. Ela marca, guarda, conta o tempo. Faz muito tempo que concebo o tempo como um nó ou trevo ou confluente de vários tempos em que cada um é compreendido por esquema espacial (2001, p. 169).

Para Serres, é na confusão dos sentidos que a memória não se transforma em saber, mas em tempo – tempo de devires, de alianças transfronteiriças, contranaturais, intensivas (CASTRO, 2010), que no caso de *Verdades Inventadas*,

por meio das atuações das câmeras, simultaneamente com as dos demais atores e actantes, conseguimos acompanhar e participar.

Um exemplo de que essa multiplicidade de imagens geradora de confusão nos enlaça foi-nos dado com um relato de Thembi (informação verbal)¹⁴⁵, no qual a artista menciona que uma pessoa do público conversou com ela, após uma das apresentações desse trabalho, e disse-lhe que as imagens projetadas chamavam tanto a sua atenção que ela já não sabia muito bem para onde olhar. “A confusão associa, multiplica, verte, enlaça e não desenlaça, não desfaz nem separa, faz confluir o não analisável: eis o tempo” (SERRES, 2001, p. 174).

A ativação dos sentidos experimentada com Verdades Inventadas é registrada por Mônica Medeiros Ribeiro, pesquisadora e espectadora desse trabalho durante o ano de em 2011, que destaca a articulação visual, auditiva e cinestésica que constitui essa obra. Em se tratando de cinestesia, Ribeiro escreve que:

O corpo, que oscila entre suspensão e afundamento, cria uma experiência multissensorial para o espectador. Ela [Thembi] brinca com os elementos som e movimento num jogo cujo operador é o equilíbrio. E, como uma brincante da sensorialidade, ela compartilha conosco as surpresas do percurso que desenha [...] a artista, mais preocupada com o ato de dançar do que com o resultado da dança, faz uma dança que parece decidir ter como tema de investigação a propriocepção¹⁴⁶, ressaltando o elemento do fazer consciente e do prazer de saber-sentir onde e quando acontece o movimento (2012, p. 169-170, grifo da autora).

Ribeiro diz que seus sentidos foram colocados à prova quando assistiu Verdades Inventadas e, segundo ela, “permito-me dizer isso, pois na atualidade sabe-se que os multimodais neurônios espelho¹⁴⁷ favorecem esse tipo de empatia cinestésica” (2012, p. 170).

¹⁴⁵ Informação fornecida por Thembi Rosa em entrevista cedida a Emyle Daltro, em Belo Horizonte, MG, em 2013.

¹⁴⁶ Propriocepção – que é também denominada cinestesia – de acordo com Mônica Medeiros Ribeiro, “é a percepção que se tem de cada parte do corpo em relação ao espaço-tempo, sendo decorrente da atividade de receptores sensoriais localizados nos músculos, tendões e cápsulas articulares, podendo ser consciente ou inconsciente. Assim, por meio da propriocepção somos informados de onde e como está nosso corpo” (2012, p. 167).

¹⁴⁷ De acordo com Ribeiro (2012, p. 176), “os neurônios espelho são uma classe de neurônios visuomotores que são ativados tanto quando um indivíduo observa uma ação executada por outro indivíduo, sempre e quando for uma ação proposital, quanto ao fazer a ação. A multimodalidade desses neurônios permite que o indivíduo execute internamente a ação, no modo de uma simulação neural, sem que o movimento seja externamente executado. Esse fato aproxima o observador e

Thembi (2013 – entrevista para esta pesquisa) lembra que em cada local de apresentação dessa obra, a projeção do vídeo muda de lugar em relação ao tablado, com isso, cada público responde diferentemente às imagens projetadas, bem como ocupa diferentes posições em relação à instalação coreográfica.

Na apresentação de *Verdades Inventadas* no evento Semanas de Dança, no Centro Cultural São Paulo, em 2011, registradas em vídeo por Osmar Zampieri – o qual possibilitou nossa descrição do trabalho –, as pessoas do público estão no escuro e parecem ocupar somente a área de um dos lados (ou frentes) do tablado, ou seja, não há pessoas ao redor do “palco”, estão numa disposição que se assemelha a platéia do tradicional palco italiano.



Figura 23: *Print screen* do vídeo que registrou a apresentação de *Verdades Inventadas* no Festival Panorama, Escola de Artes Visuais do Parque Lage, Rio de Janeiro, 2010. Fonte: <<http://www.youtube.com/watch?v=cbK4dqBnSvl>>

Em um trecho de uma apresentação de *Verdades Inventadas* – mostrado na imagem acima –, no evento Panorama de Dança 2010, ocorrido na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, na cidade do Rio de Janeiro, percebemos o público em posição similar à descrita acima e com as pessoas sentadas em cadeiras e também no chão. Contudo, nessa ocasião, não havia o tradicional jogo de luz – claro e

observado, sem perder a distinção entre o eu e o outro. Diversos pesquisadores têm considerado essas células como a base neural da empatia (Gallese, 2001; Jeannerod, 2008, entre outros)”.

escuro – entre espetáculo e plateia, ambos recebiam a luz do dia que entrava pelas grandes janelas da edificação.

Rosa pontua que, para ela, a relação com as pessoas do público, no claro, parece mais instigante que quando elas ficam no escuro (informação verbal)¹⁴⁸. A artista lembra também que, em algumas ocasiões, as pessoas do público circulavam no espaço de apresentação da obra. Um exemplo que ela destacou foi quando o trabalho foi apresentado no Museu de Arte Moderna (MAM) de Salvador, por ocasião do evento de dança Interação e Conectividade, ocorrido no ano de 2011. Thembi fala que:

[...] lá no MAM tem uma capela, que já é um espaço expositivo, com um mesanino em cima, as pessoas circulavam, mas ainda tinha um pouco dessa dureza da hora, tem hora para começar e terminar, tem outro espetáculo para acontecer depois... A relação que tenho com os materiais, aquilo tudo tenta que eu fique ali, mas às vezes para terminar eu saio, ou há um movimento que marca um fim. Esse trabalho ainda tem a estrutura de espetáculo, foi o [nosso] primeiro trabalho dentro desse contexto de instalação (informação verbal)¹⁴⁹.

O trabalho participou de diversos eventos, em diferentes locais com os quais eram definidos os modos de apresentação do mesmo. Em geral, o tablado já está colocado no lugar onde se desdobrará a apresentação, o público se coloca e só depois Thembi entra em cena, “mas já teve situações que eu já fiquei em cena e as pessoas chegaram depois”, lembra Thembi (informação verbal)¹⁵⁰.

Thembi relatou-nos que depois que cada apresentação se encerra, ela costuma convidar o público para subir no tablado e experimentar modos de se relacionar com ele (informação verbal)¹⁵¹. Em uma dessas ocasiões em que Mônica Ribeiro era espectadora do trabalho, ela registra que:

No final, ela deixou o tablado sonoro e agradeceu. Então nos abriu a possibilidade de experimentar o espaço [...] Memorizar o que acontece em cada canto do piso pareceu-me tarefa improvável, senão impossível. Parece que Rosa dança sabendo sem saber e

¹⁴⁸ Informação fornecida por Thembi Rosa em entrevista cedida a Emyle Daltro, em Belo Horizonte, MG, em 2013.

¹⁴⁹ Informação fornecida por Thembi Rosa em entrevista cedida a Emyle Daltro, em São Paulo, SP, em 2012.

¹⁵⁰ Informação fornecida por Thembi Rosa em entrevista cedida a Emyle Daltro, em São Paulo, SP, em 2012.

¹⁵¹ Informação fornecida por Thembi Rosa em entrevista cedida a Emyle Daltro, em Belo Horizonte, MG, em 2013.

isso gerou em quem a presenciou uma atenção e excitação dos sentidos (2012, p. 170).

No relato acima, percebemos que memorizar está sendo usado como “conhecer” em um sentido tradicional, mais ligado ao processo de armazenar, acumular, representar e resolver problemas, como discutiremos no quarto capítulo desta tese. Por ora, destacamos que, nesse mesmo relato, Ribeiro fala que esse memorizar é impossível, pois Thembi dança “sabendo sem saber”, o que reforça que atrelemos o que ocorre em *Verdades Inventadas* àquela outra memória, de que fala Serres, a qual não se transforma em conhecimento – no sentido acima exposto –, a que, com Simondon e Kastrup, no segundo capítulo deste trabalho, propusemos chamar de memória inventiva ou *memória húmus*.

Reiteramos que, enquanto público que assiste ao trabalho, participarmos dele, somos cúmplices da dançarina e do tablado dançantes e musicais, bem como de todos os atores humanos e não/humanos que constituem a cena, embalados pelos sons, movimentos e imagens dessa instalação coreográfica.

3.3. Pesquisas de movimento também com o figurino

Na dança de Thembi com o chão, algumas contrações abdominais parecem surgir como resposta dela ao ranger do mesmo, que por sua vez, é uma resposta ao peso da dançarina que é dada pelo chão. Grande instabilidade experimentamos quando o metatarso de um dos pés de Thembi pisa numa tábua e o calcanhar desse mesmo pé permanece em outra, ficando a abertura entre as tábuas no meio de um pé. Desequilíbrios acontecem, os braços são acionados para reestabelecer alguma estabilidade; a brincadeira com a transferência de peso de um pé para o outro mobiliza também os quadris que vão se soltando, começam a pesar mais. Os quadris movem-se lateralmente e também realizam movimentos que desenham no ar o numeral oito; movimentos circulares com os quadris são experimentados. A dançarina testa seu eixo, ora seu peso se concentra mais no calcanhar, ora nos dedos, ora no centro dos pés...

O tronco da dançarina vai sendo mobilizado, assim como braços, mãos, ombros e cabeça, movimentos que acompanhamos com o balançar do vestido, de suas dobras verticais que partem da altura de baixo do peito e seguem até a altura

dos tornozelos. Há uma fenda em cada um dos lados do vestido, essas aberturas dançam cobrindo e descobrindo as pernas da Thembi. A parte de cima do vestido – a que cobre seios, ombros e escápulas – é ajustada ao corpo, diferente do restante do vestido que dança leve, solto, bastante suscetível a responder ao mínimo movimento, seja da dançarina, seja do chão. O vestir e o se mover com algo semelhante - em termos de cor, nuances - ao chão parece estender o vestido ao chão e vice-versa, num jogo de camuflagem que nos faz perceber também características opostas, mas complementares das materialidades/socialidades que estão em relação.

Essa história de querer me transformar um pouco em chão, na verdade, foi uma escolha do Ronaldo Fraga¹⁵² [...] Eu queria um figurino que me protegesse um pouco do chão, pois ele machuca muito, algo como um quimono, uma coisa mais dura, mas o Ronaldo, vendo as fotos, pensou em um tecido muito leve, bem o oposto da dureza do chão, mas que se confundisse com ele visualmente, tivesse aspecto de madeira. (informação verbal)¹⁵³.

Com esse figurino – proposto por Ronaldo Fraga – de tecido fino e com tonalidades semelhantes as do chão, com caimento, que se move com o mínimo gesto de Thembi, contrapondo-se à dureza do chão e suas armadilhas – fendas –, Thembi experimenta “uma relação nova com o chão supostamente neutro da dança” (LEPECKI, 2010, p. 15).

3.4. Pesquisas de movimento: articulações e improvisações

De vez em quando, as mãos de Thembi Rosa se fixam nas tábuas, mas falseiam e com isso, dobram-se as articulações dos pulsos, cotovelos, ombros, o

¹⁵² Ronaldo Fraga é um estilista brasileiro. Nascido em Minas Gerais, graduado em estilismo pela Universidade Federal de Minas Gerais, tendo estudado em Nova York e aprendido chapelaria em Londres. “As roupas de Ronaldo Fraga são vendidas em duas lojas próprias, uma em Belo Horizonte e outra em São Paulo, e em 30 multimarcas espalhadas pelo Brasil” Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Ronaldo_Fraga> Acesso em 16 de junho de 2014. Fraga tem grande reconhecimento nacional e internacional como estilista. Em seu blog, há um breve texto de apresentação que diz o seguinte: “Ronaldo Fraga, nascido em Belo Horizonte, quarenta e uns anos atrás, tornou-se estilista no susto. Nunca desejou sua carreira, não teve mãe costureira ou irmãs provando vestidos em casa e nunca brincou de boneca. Começou pelo simples fato de saber desenhar. Trezentos anos depois, continua ilustrando personagens para suas histórias: o que muitos chamam de moda” Disponível em: <<http://ronaldofraga.com/blog/>> Acesso em 16 jun. 2014.

¹⁵³ Informação fornecida por Thembi Rosa em entrevista cedida a Emyle Daltro, em São Paulo, SP, em 2012.

que provoca o desabar de algumas partes do corpo sobre o chão. Dessa movimentação surge uma qualidade de movimento proposta pelo Grupo

Oficina Multimídia (GOM)¹⁵⁴, que foi a escola de Rosa durante três anos. “No chão de *Verdades Inventadas* já tem um pouco disso, aquele [movimento] que fica quebrando é meio ‘molengueition’”- como costuma ser chamado no GOM -, comenta Thembi (informação verbal)¹⁵⁵. Ela experimentou várias qualidades de movimento propostas pelo GOM – as quais considera recorrentes em seu trabalho de dança – nessa relação com o chão de *Verdades Inventadas*.

Uma das tábuas do tablado passa a ser experimentada por Thembi como se fosse uma mola, num jogo de empurra-empurra rápido e repetido que mobiliza todo o corpo que vai desabando lentamente sobre o chão – níveis mais baixos passam a ser experimentados. Várias partes do corpo tocam o tablado de modo pesado e insistente e produzem um balanço que vai ficando cada vez mais rápido, numa movimentação que agita o vestido e nos deixa ver as pernas da artista que, de costas para o tablado, com joelhos e cotovelos dobrados, com as plantas dos pés e palmas das mãos no chão, empurra-o e é empurrada por ele, remetendo-nos, com essa movimentação, a uma tentativa de cópula com o chão. Aos poucos, o balanço vai cessando e a artista passa a rolar de um lado para outro, numa espécie de acalento de cadeira de balanço, depois fica de quatro e engatinha cuidadosamente.

¹⁵⁴ Possui 36 anos ininterruptos de atuação cultural em Belo Horizonte, Minas Gerais. O Grupo Oficina Multimídia (GOM), desde 1983, sob a direção de Ione de Medeiros, mantém um permanente trabalho de corpo, voz, rítmica corporal e pesquisa de material cênico, elaborando diversos espetáculos cênicos. Pertence à fundação de Educação Artística desde 1977, quando foi criado pelo compositor Rufo Herrera no Curso de Arte Integrada do XI Festival de Inverno da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Outras informações estão disponíveis em: <<http://oficcinamultimedia.com.br/v2/>> Acesso em: 29 jan. 2014.

¹⁵⁵ Informação fornecida por Thembi Rosa em entrevista cedida a Emyle Daltro, em Belo Horizonte, MG, em 2013.



Figura 24: Themi Rosa, *Verdades Inventadas*. Fonte: <<http://vimeo.com/28834241>>

As movimentações mais afáveis, como arrastar-se vagorosamente, gatinhar e rolar, por exemplo, com seus sons mais amenos, transportou-nos para nossa primeira infância, tempo de experimentações e negociações com o chão até conseguirmos ficar em pé. Sobre essas experimentações, Ciane Fernandes escreve que:

Pouco a pouco, o bebê vai de uma posição de repouso com pouca habilidade de locomoção até ser capaz de deslizar, transferir o peso de partes alternadas do corpo no sentar, engatinhar, até manter-se de pé com apoio de um adulto ou de objetos, até sustentar-se nas duas pernas e caminhar. Esse não é um processo linear, mas em espiral, onde sempre se “volta” ao anterior, porém modificado pela nova descoberta (2006, p. 56).

Essa experimentação de movimentos, nos primeiros anos de vida, sedimentam “padrões em todo o organismo, inclusive no sistema neuromuscular [...] influenciando a capacidade do indivíduo para ser e mover-se no mundo” (HACKNEY¹⁵⁶, 1998 apud FERNANDES, 2006, p. 56). Daí que a improvisação, ao possibilitar a experimentação de novos percursos no/do corpo, vai permitindo que

¹⁵⁶ HACKNEY, Peggy. **Making connections**. Total body integration through Bartenieff Fundamentals. Amsterdam: Gordon and Breach Publishers, 1998.

movimentos ainda não experimentados sejam realizados, reprogramando padrões, ativando outras memórias e outros modos de existir.

Já as movimentações pequenas, rápidas e repetitivas que mais fazem as tábuas parecerem molas, sugeriu-nos uma espécie de acasalamento de Thembi com o tablado, favorecendo que nos atentemos à fecundidade dessa relação que concebe humanos e não/humanos performando dança, música e imagem. Memórias da/na Thembi, do/no chão de madeira que se imbricam na improvisação conduzida por dançarina, músico e seus parceiros co-constitutivos. Nessa improvisação, há partituras de movimentos temporariamente fixas que Thembi experimenta com o tablado.

Sou meio viciada em partituras, faço milhares de partituras, ensaio sempre meia hora antes de apresentar, vou passar por isso, isso, isso, tenho uma estrutura coreografada que vai se modificando, é improvisação estruturada, dá para identificar padrões estabelecidos (informação verbal)¹⁵⁷.

Os artistas marcam a passagem do tempo pelo uso, em cena, de materiais pré-estabelecidos, a exemplo dessas partituras de movimento que podem ser:

[...] caminhar sem produzir barulho – tarefa quase impossível já que os sons são amplificados pelos microfones que ficam nas estruturas embaixo do chão; desmoronar, trabalho com quedas, peso e uso das articulações para ficar novamente na vertical; exploração de equilíbrios e uma qualidade [de movimento] aerada etc. (informação verbal)¹⁵⁸.

Thembi fala também de uma partitura que ela criou com números, na qual movimentos iniciados por partes diferentes do corpo são conectados um a um, a cada um dos números de 0 a 9. Por exemplo:

0 - pausa, 1 - olhos, 2 - ombros, 3 - quadril, 4 – pés, 5 – joelhos, 6 – cotovelos, 7 – mãos, 8 – cabeça, 9 - escápula. Nessa lógica sigo de 0 a 100, mantendo os comandos do movimento e estabelecendo uma estrutura rítmica (informação verbal)¹⁵⁹.

¹⁵⁷ Informação fornecida por Thembi Rosa em entrevista cedida a Emyle Daltro, em Belo Horizonte, MG, em 2013.

¹⁵⁸ Informação fornecida por Thembi Rosa em entrevista cedida a Emyle Daltro, em Belo Horizonte, MG, em 2013.

¹⁵⁹ Informação fornecida por Thembi Rosa em entrevista cedida a Emyle Daltro, em Belo Horizonte, MG, em 2013.

Uma espécie de notação coreográfica¹⁶⁰ particular e (re)inventada que é compartilhada com os músicos durante cada apresentação.

Essas sequências todas de movimentos não são fixas, desdobram-se na cena, pois o tablado sonoro instiga que renovadas conexões entre Thembi, chão, sonoridades, Marcos e teclado sejam experimentadas, favorecendo e abrindo espaço também para a composição instantânea.

Para Zilá Muniz (2004), na composição instantânea não há planejamento ou há apenas uma estrutura, ou um tema, ou uma trajetória é definida e outras desdobram-se dela instantaneamente, no momento em que o(a) artista cria e executa o movimento, já compondo a cena. Nesse processo que se abre para a experiência coletiva, há sempre espaço para esse acontecimento que é o surgir de movimentos e de sons que acionam sensações desconhecidas, que chamam a nossa atenção para a possível produção de memórias que podem ir sendo encorporadas durante o desdobrar da instalação coreográfica.

Thembi explica que trabalham com:

[...] uma estrutura flexível tanto na dança, quanto na música, com alguns elementos e partituras que se repetem. A ordem da exploração dos materiais podem variar entre uma e outra apresentação, mas já conhecemos certas combinações entre os movimentos, os sons que eu produzo pelos movimentos e que dialogam bem com certos arquivos sonoros e com as manipulações de áudio que o Canário [Marcos] faz ao vivo. Em 2008, havia uma trilha, pré-fixada. Mas, nas temporadas de 2010 e 2011, partimos para improvisação do som também ao vivo, pois era muito mais instigante e mais flexível para a proposta do trabalho (informação verbal)¹⁶¹.

Importante mencionar o uso do vídeo como processo que auxilia a percepção da passagem do tempo, pois ele tem início com a câmera em cima da madeira, mostrando também Thembi.

¹⁶⁰ Raoul Feuillet (1700) estabeleceu o termo coreografia para um método da notação de dança, ou seja, para a escrita de dança. Segundo Ana Lígia Trindade, “desta forma, o termo ‘coreografia’ surge na dança em 1700, na corte de Luiz XIV, para nomear um sistema de signos gráficos, notação da dança, capaz de transpor para o papel o repertório de movimentos do balé daquela época [...] A partir do século XIX, a técnica de ‘escrever o movimento’ recebeu um nome: ‘notação coreográfica’” (2008, s/p) e não mais coreografia, que de acordo com o que discutimos no primeiro capítulo desta tese, ganha outros significados.

¹⁶¹ Informação fornecida por Thembi Rosa em entrevista cedida a Emyle Daltro, em Belo Horizonte, MG, em 2013.

Depois, o Canário [Marcos] modifica para a câmera de segurança que tem infravermelho e capta a estrutura embaixo das tábuas, que mostra o mecanismo do som. E pode ter mais uma ida [para] cima e outra volta para baixo. Também ajuda a delimitar alguns blocos com imagens que são interessantes de serem exploradas com cada câmera. A imagem é mais um elemento do diálogo que também estabelece essa relação com o tempo (informação verbal)¹⁶².

Muniz escreve que a improvisação em dança pode ser parte de um processo exploratório em coreografias a se fixar, nesse sentido, tem:

[...] a finalidade de criar situações onde surgem novas associações de movimentos, explorando um vocabulário diferenciado ou fazendo surgir novas conexões para um vocabulário já existente. Durante a improvisação, o dançarino executa movimentos em sequências de seu repertório corrente de habilidades. Uma pré-disponibilidade em algum momento faz com que uma quebra dessas cadeias habituais aconteça, o que permite que novas cadeias associativas surjam, ampliando o repertório (2004, p. 56).

Na citação acima, a noção de improvisação que Muniz nos apresenta pode ser entendida como **pesquisa de movimento** e, pensamos ser nessa pesquisa – ainda mais se estendida a não/humanos, entendendo que eles estão em processos de intra-ação conosco – que as memórias inventivas, as quais colocam problemas capazes de quebrar hábitos estabelecidos, são ativadas.

Lembramos que para Bruno Latour, “além de ‘determinar’ e servir de ‘pano de fundo’ para a ação humana, as coisas precisam autorizar, permitir, conceder, estimular, ensejar, sugerir, influenciar, interromper, possibilitar, proibir etc.” (2012a, p. 108). Uma das proposições de Latour, junto a outros autores da Teoria Ator-Rede (TAR), não é a de que os objetos fazem coisas no lugar dos humanos, mas sim a de que nenhuma ciência do social e, estendendo à criação em dança, nenhuma pesquisa de movimento pode existir “se a questão de o quê e quem participa da ação não for logo de início plenamente explorada” (LATOURE, 2012a, p. 109).

Verdades Inventadas constitui-se das mais diversas associações de movimentos de Thembi, Marcos, Nelson, Rivane, das tábuas do chão, dos mecanismos sonoros, dos sons, do figurino, do Ronaldo, do Roberto, das câmeras, das projeções, dos mais diversos públicos, associações que, no caso de *Verdades*

¹⁶² Informação fornecida por Thembi Rosa em entrevista cedida a Emyle Daltro, em Belo Horizonte, MG, em 2013.

Inventadas, geram tanto composições instantâneas, como coreografias que permanecem mais fixas, durante algum tempo.

Segundo Themi, a improvisação seria “essa qualidade que se apresenta no instante; a relação do corpo com o ambiente; essa percepção do momento, que eu acho que está no meu trabalho” (informação verbal)¹⁶³.

A dançarina conduz a improvisação também como exercícios de regras e tarefas que têm “como objetivo desenvolver o potencial criativo do dançarino” (MUNIZ, 2004, p. 53). Para Laurence Louppe, a improvisação, na dança contemporânea, é:

[...] simultaneamente uma matriz da obra, uma técnica de formação e também um meio de investigação da matéria e do próprio bailarino, do potencial produtivo de cada um e do “campo potencial” no ateliê de dança e na comunidade que lhe dá vida (2012, p. 234).

Para pensar improvisação como técnica, articulamo-nos aos estudos da cognição realizados por Virgínia Kastrup. Essa autora nos lembra que:

[...] se queremos que a relação com a técnica assegure a continuidade da invenção da cognição, devemos pensar em práticas que viabilizem o desencadeamento de um processo de problematização que não se esgote ao encontrar uma solução (2007, p. 223).

Entendemos que em *Verdades Inventadas* é esse modo de relação com a técnica, de que fala Kastrup, que está sendo experimentado, por meio da improvisação que se configura, nesse caso, como prática de constante problematização, pois mesmo encontrando soluções em termos de movimento, formas, expressões, procedimentos, registros, não cessa de colocar problemas – inventar-se – a cada apresentação do trabalho, onde o mesmo tende a se recompor com diferentes condições que lhe são apresentadas.

Propomos que técnica em dança tem a ver com o gerenciamento dos processos com os quais nos tornamos humanos, sempre na relação com o outro que constituímos e que nos constitui. Estabelecer ligações e nexos com os mais

¹⁶³ Informação fornecida por Themi Rosa em entrevista cedida a Emyle Daltro, em Belo Horizonte, MG, em 2013.

diversos tipos de movimentos envolve uma mobilização nossa *com* outros seres – modos de vida.

Kastrup nos informa, por exemplo, que há uma errância envolvida em nosso trato com as máquinas, escreve ainda que:

[...] nossa relação com elas, com seu programa, comporta uma experimentação, um tateamento. Nesse caso, a relação que o sujeito estabelece com os objetos técnicos não é marcada pela redundância, não se esgota numa relação identificatória ou especular. É uma relação inventiva, criadora – e isso é, a meu ver, o mais importante – do próprio organismo e da própria cognição. A natureza artificializante do homem acaba por se potencializar no ambiente social, no qual ele se encontra imerso (2007, p. 201-202).

Ao se falar em técnicas, costumam-se falar em repetição. Sylvie Fortin (1998) desafia-nos a encontrar um tipo de repetição que estimule a aprendizagem da/na dança. E, nesse caminho, os diversos modos de repetir criando novas variações, possibilitados por improvisações que são largamente experimentadas e difundidas principalmente a partir dos anos de 1960, vêm contribuir para se instaurar modos de aprender e compor dança *com* não/humanos, com as quais possamos ter condições de fugir de conformismos, conservações reacionárias e relações de poder dominadoras dos/nos corpos que dançam.

Thembi Rosa lembra que, durante os anos de 1960-70, nos Estados Unidos, quando a dança chamada de pós-moderna estava insurgindo, “o padrão restrito de dançarino profissional se modifica e agrega profissionais de diversas outras áreas e com habilidades peculiares desvinculadas das técnicas de dança clássica ou moderna” (2010, p. 27). Esse pensamento/procedimento é reforçado ainda hoje, por exemplo, no ensino e prática de dança articulados a abordagens da Educação Somática, onde Fortin (1998) lembra que o uso das técnicas não está limitado a um ou outro determinado estilo de dança, ou seja, desestabiliza a premissa de que para dançar seja necessário um treinamento a partir de técnicas codificadas de dança.

Quanto à improvisação, a dançarina e coreógrafa Trisha Brown¹⁶⁴, em 1978, relata que:

¹⁶⁴ LIVET, Anne (org.). Brown, em **Contemporary Dance**. Nova York: Abbeville Press, 1978, p. 44-45.

[...] se você se solta numa forma de improvisação, você tem de dar soluções muito rapidamente e aprende como consegui-lo. É esse o estímulo da improvisação [...] se no começo você coloca uma estrutura e decide lidar com os materiais X, Y e Z de uma certa maneira, prega isso ainda mais adiante e diz que só pode caminhar para frente, você não pode usar sua voz ou tem de fazer 195 gestos antes de acertar na parede de outra extremidade da sala, essa é uma improvisação dentro de fronteiras assentadas. Esse é, como exemplo, o princípio por trás do jazz. Os músicos podem improvisar, mas têm uma limitação na estrutura (apud BANES, 1999, p. 279).

Thembi cita o músico John Cage e o dançarino e coreógrafo Merce Cunningham como referências para o trabalho de O Grivo e dela; menciona também Yvonne Rainer¹⁶⁵ e a relação dessa artista com o cinema e com as artes plásticas; relata a grande empatia que tem com os trabalhos que unem instalação e tecnologia, de William Forsythe; destaca a parceria que fez com o coreógrafo Alejandro Ahmed, do Grupo Cena 11¹⁶⁶, com o qual trabalhou em *Confluir* (2006), lembrando que esse artista “traz muito essa coisa da tecnologia, do trabalho com objetos e esse modo de pensar o movimento surgindo de tarefas, de regras” (informações verbais)¹⁶⁷. Thembi cita também que a convivência com o cineasta e

¹⁶⁵ Yvonne Rainer, nascida em 1934, é uma dançarina, coreógrafa e cineasta estadunidense. Mariana Patrício Fernandes (2010, s/p) escreve que: “Participante do movimento da *Judson Church*, que revolucionou, nos anos 1960, quase todos os pressupostos da dança ocidental (desde a utilização de espaços cênicos não convencionais até o primado do virtuosismo no ofício do bailarino), Rainer esteve particularmente empenhada em problematizar o caráter de espetacularidade em suas coreografias, realizando peças coreográficas marcantes pelo seu minimalismo e pela recusa à teatralidade, posturas que, acreditava, impediam que a dança se desviasse de seu principal elemento cênico: o corpo. *The mind is a muscle* (1968), título de um dos seus mais conhecidos espetáculos, que tinha a duração de praticamente uma noite inteira, expressa bem essa preocupação. Ao longo de sua trajetória, no entanto, Rainer começa a deixar cada vez mais em segundo plano as atividades coreográficas para dedicar-se ao cinema...”

¹⁶⁶ De acordo com a wikidança, o Grupo Cena 11, sediado no sul do Brasil, em Florianópolis, estado de Santa Catarina, “é uma das principais e mais importantes companhias de dança contemporânea do país. Fundado em 1993, sob a direção de Alejandro Ahmed, o Grupo Cena 11 é hoje uma companhia de formação e pesquisa em dança, incluindo ações que contribuem para profissionalização do ambiente onde estão inseridos. Na busca constante por uma dança de múltiplas facetas, o grupo trabalha em colaboração com pesquisadores e técnicos de diversas áreas, animais, tecnologia, e tudo que possa contribuir para uma construção mais ampla de dança [...] Por pesquisar a relação entre dança e tecnologia há mais de dez anos, o trabalho da companhia vem se intensificando e atualmente já possui uma mediação tecnológica consistente e sofisticada” Disponível em: <http://www.wikidanca.net/wiki/index.php/Grupo_Cena_11> Acesso em: 16 jun. 2014.

¹⁶⁷ Informação fornecida por Thembi Rosa em entrevista cedida a Emyle Daltro, em São Paulo, SP, em 2012.

artista visual Cao Guimarães¹⁶⁸ a impulsiona, assim como o instante, o movimento, o corpo não bailarino: “me agrada esse corpo ‘normal’, acho isso atual e quando o contexto muda, algo novo é realizado” (informação verbal)¹⁶⁹.

Mas, ao nosso ver, é com O Grivo que Thembi definitivamente volta sua atenção de modo diferenciado aos não/humanos. O trabalho desses músicos com materialidades atua como um importante mediador da relação de Thembi com as mesmas. Tivemos a oportunidade de visitar uma exposição de instalações sonoras de O Grivo, no Espaço Cultural Oi Futuro, em Belo Horizonte, em janeiro de 2013. Lá, além de visitar a exposição, assistimos a um concerto dos músicos, acompanhando o processo deles darem voz àquelas materialidades e suas memórias e delas darem voz aos músicos, operação onde também o movimento é vital. Essa experiência nos entusiasmou ainda mais a seguir O Grivo, Thembi e seus parceiros humanos e não/humanos de criação e vislumbrar o alcance dessas associações que se renovam sempre que mais não/humanos são convocados.

¹⁶⁸ Cao Guimarães “é cineasta e artista plástico, nasceu em 1965, em Belo Horizonte, onde vive e trabalha. Atua no cruzamento entre o cinema e as artes plásticas. Com produção intensa desde o final dos anos 1980, o artista tem suas obras em numerosas coleções prestigiadas como a Tate Modern (Reino Unido), o MoMA e o Museu Guggenheim (EUA), Fondation Cartier (França), Colección Jumex (México), Inhotim (Brasil), Museu Thyssen-Bornemisza (Espanha), dentre outras. Participou de importantes exposições como XXV e XXVII Bienal Internacional de São Paulo, Brasil; Insite Biennial 2005, México; Cruzamentos: Contemporary Art in Brazil, EUA; Tropicália: The 60s in Brazil, Áustria; Sharjah Biennial 11 Film Programme, Emirados Árabes Unidos e Ver é Uma Fábula, Brasil, uma retrospectiva com grande parte das obras do artista expostas no Itaú Cultural, em São Paulo.” Informações disponíveis em: <<http://www.caoguimaraes.com/bio/>> Acesso em 16 jun. 2014.

¹⁶⁹ Informação fornecida por Thembi Rosa em entrevista cedida a Emyle Daltro, em São Paulo, SP, em 2012.



Figura 25: Esta é uma das instalações sonoras de O Grivo, que estava exposta no Oi Futuro, em Belo Horizonte. 2013. Foto: Emyle Daltro.

O Grivo e Thembi pesquisam juntos padrões e qualidades de movimentos, sons e imagens constituindo-se mutuamente. Quando Thembi agrega-se à relação de O Grivo com o *alarm floor*, não só ela se modifica na relação, mas também a lida dos músicos com esse chão e o próprio chão se modificam. Outros não/humanos, microfones, as câmeras e o vídeo, por exemplo, são acrescentados para atender a novas situações com as quais a instalação terá que compor, tornando-se uma instalação que abrange também a composição de dança.

Embates e quedas são experimentados por Thembi, enquanto as tábuas experimentam mais peso e a flexibilidade das mesmas tem seus limites testados. Quando a dançarina salta, abre-se mais espaço entre as tábuas. A velocidade de realização de pequenos saltos aumenta e a dança vai se tornando mais arriscada. O ranger das tábuas se intensifica e nos transporta para sons de molas novamente.



Figura 26: *Print screen* do vídeo de Osmar Zampieri, *Verdades Inventadas*, 2011.

Esses embates da dançarina com o chão de madeira e os sons assim produzidos nos fizeram transitar por coreografias do/no/com esse chão – o plantio de árvores e também o desmatamento ilegal que assola nosso país; o corte dos troncos das árvores; a ação das motosserras; os caminhões que transportam a madeira; a transformação da madeira em tábuas nas serralherias; a montagem do tablado; a instalação dos dispositivos sonoros de metal na parte de baixo da estrutura de madeira; a amplificação dos sons pelos microfones; as viagens do dispositivo sonoro para cada local onde o trabalho se apresentou... Apesar de nem todas essas agências terem sido mencionadas por Themi ou por O Grivo, entendemos que elas e suas ações geram movimentos co-constituindo corpos e danças que agem em cena, principalmente por meio do chão, por isso falamos em coreografias do/no/com o chão – dançarino, coreógrafo, rede de relações.

O peso de Themi – o qual percebemos de diferenciadas maneiras, à medida que somos conduzidos pelas mais diversas qualidades de movimentos experimentadas em rastejamentos, rolamentos, quedas, embates, entre outros – agindo com o tablado aciona memórias, as quais podem ser compartilhadas se entrarmos no campo das intensidades humanas e não/humanas.

A associação de movimentos humanos e não/humanos da qual surge *Verdades Inventadas* parece investir, tentar estratégias para lidar com a fixidez, a rigidez, as limitações que nós produzimos em operações que pretendem dominar a “natureza”, ou que favorecem o domínio da “mente” sobre “o corpo”, usando-os como recursos a serem explorados em prol de uma sociedade – hegemônica – que se representou como separada de uma natureza – idealizada.

As relações que podem produzir mundos comuns e bons a mais modos de vida, requerem que nos tornemos mais flexíveis a esses outros modos de vida, lembrando que, nem sempre, as relações que nos propusermos serão harmoniosas. Daí que as imagens, sons e movimentos que *Verdades Inventadas* engendra fazem-nos perceber corpo como pro-posição, na acepção de Latour – segundo o que definimos no primeiro capítulo desta tese. Proposição que precisa ser articulada e rearticulada para formar com-posições que possam fazer diferença com um mundo e consigam ressoar com outros mundos.

Thembi pára de saltar e anda ainda em velocidade acelerada para diferentes direções. Ela vira, pára, vira de novo... Dá passos ora mais largos, ora mais estreitos e o ranger aumenta, o tablado fala mais alto. A dançarina, então, pára e vai recomeçando devagar a fazer transferências de peso de um pé para o outro. Realiza também movimentos lentos, sem ou com pouca tensão muscular, envolvendo braços, mãos, elevação de pernas que não chegam a formas estáveis ou fixas, mas experimentam passagens. Thembi gira nas bordas do tablado, de modo leve e testando um certo descontrole desses/nesses movimentos. De repente, um braço corta o ar com mais força e experimentamos com a dançarina um instante de desequilíbrio que logo recupera equilíbrio. Thembi volta a caminhar lentamente, dá passos à frente e também para trás, de costas. Sonoridades melodiosas surgem, instaurando suspense.

O balanço contínuo com as tábuas volta à cena, a dançarina vai curvando-se, deitando-se e começa a rolar lentamente no chão, de uma extremidade a outra do tablado, sonoridades mais agudas entram em cena.



Figura 27: *Print screen do vídeo de Osmar Zampieri, Verdades Inventadas, 2011.*

Os quadris impulsionam esse rolamento na relação com as tábuas do chão. Thembi encolhe-se e alonga-se de diferentes maneiras, desloca-se muito rente ao chão; passa de um nível espacial baixo para um intermediário e fica em pé com a ajuda do impulso dos dois pés sobre uma das tábuas. Vira para um lado, o tronco cai para baixo e logo retorna à posição ereta, então, é movida/move-se em pé. Ela passa agora mais rapidamente de um nível espacial alto, para outro baixo e também médio, alguns movimentos parecem se repetir. Ao barulho das tábuas, articulam-se outras sonoridades que são emitidas por Marcos e seu teclado. Um som percussivo marca uma espécie de pulsação, esse som vai ficando mais baixo até desaparecer, surge novamente e cessa... Thembi passa de posições deitadas, para outras sentadas e também em pé, embalada pelo molejo que ela e chão criam juntos.

Os embates entre chão e dançarina aumentam o rangido dessa coisa humana e não/humana e fazem um cansaço ganhar corpo, corpo que, deitado de costas no tablado, vai se arrastando lentamente até a extremidade do mesmo, por onde Thembi entrou em cena. A cabeça é a primeira parte do corpo que sai para fora do tablado, onde a luz não incide, depois os ombros ficam no escuro, um braço cai no chão logo abaixo do tablado e a luz se apaga totalmente. A apresentação chega ao fim. As luzes se acendem, Thembi desce do tablado e agradece as pessoas do

público, chama Marcos Moreira Marcos que também estava em cena operando o teclado e, juntos, agradecem as palmas.

3.5. Respostas e coreografias inusitadas

A artista experimenta planos verticais e horizontais, usa diversos níveis e direções espaciais e trabalha diferentes dinâmicas de movimento *com* o chão que a move e que ela move. Desse modo, a ilusão da “automotricidade” é evidenciada em *Verdades Inventadas* que confronta a ideia do sujeito moderno automovente:

O sujeito moderno é aquele que se define como soberano de seu próprio movimento. Simultaneamente dançarino e coreógrafo de seus passos, vai (ou pensa que vai) aonde bem quiser. Nesse ir, ajuda bastante se o chão onde se desloca já foi alisado, de modo que a violência de seu movimento se transforme numa experiência de deslizar relaxante (LEPECKI, 2010, p. 16).

Esse “deslizar relaxante” é impossibilitado pelas duras tábuas moventes e pelas sonoridades produzidas. Ao contrário, estados de atenção, de cuidado, de tensão e de resistência parecem ser acionados na dança que se constitui por Thembi com o chão, engendrando modos outros de dançar com um chão que “responde” (HARAWAY, 2011b) – dotado de responsabilidade – e não apenas “reage” aos nossos movimentos, desejos, ações. A dança em *Verdades Inventadas* surge de relacionalidades situadas, onde o chão:

[...] é uma restrição, é um limite que já modifica muito o meu movimento. Uma relação de amor e ódio, de embate, de adorar que me modificasse tanto, mas ao mesmo tempo, que me restringisse tanto, por causa da instabilidade, porque o som fica terrível dependendo do movimento. Foi super longo esse processo de descoberta... (informação verbal)¹⁷⁰

Parece-nos que os embates com a madeira – largamente explorada como recurso a serviço da humanidade, em relações de dominação ditadas pelos usos que fazemos dela e que geram muitos lucros econômicos – possibilitam que padrões fixados, hábitos arraigados, normativas disciplinadoras que afetam e constituem Thembi sejam desestabilizados, abrindo espaço para que a artista se desvencilhe da

¹⁷⁰ Informação fornecida por Thembi Rosa em entrevista cedida a Emyle Daltro, em São Paulo, SP, em 2012.

“automovência” alienada e alienante (LEPECKI, 2010). Para nós, essa luta possibilita que *corporrelacionalidades* insurjam e dancem.

Propomos considerar a resistência da madeira, por exemplo, como um responder, uma maneira de se colocar presente no mundo como materialidade, intensidade e forma expressiva – uma forma de dançar. Ao propor que não só humanos, mas também não/humanos respondem, Donna Haraway escreve que:

A resposta, é claro, cresce com a capacidade de responder, ou seja, responsabilidade. Tal capacidade pode ser moldada apenas em e para relacionamentos multidirecionais, nos quais sempre mais de um ente responsivo está em processo de vir a ser. Isso significa que os seres humanos não são os únicos devedores e dotados de responsabilidade [...] a responsabilidade é um relacionamento construído em intra-ação através do qual os entes, sujeitos e objetos, passam a existir (2011b, s/p).

Haraway lembra-nos, porém, que a capacidade de responder não é a mesma para todas as partes, “a resposta não pode emergir dentro de relacionamentos de autossimilaridade” (2011b, s/p), ou seja, não/humanos não respondem como nós (humanos).

O chão de *Verdades Inventadas* é montado em cada lugar que esse trabalho é apresentado e as tábuas são deixadas nesses lugares, após o término das apresentações, pois as características do tablado impossibilitam que se viaje com ele, apenas a estrutura que produz o som costuma itinerar. Thembi lembra, por exemplo, que integrantes do Núcleo do Dirceu, situado em Teresina, Piauí, atuando em diferentes linguagens das artes performáticas, após as apresentações desse trabalho, lá realizadas, utilizaram as tábuas para fazer prateleiras, dentre outras coisas... (informação verbal)¹⁷¹. Thembi relata também que ela e as artistas Margô Assis e Renata Ferreira, que juntas compõem o Dança Multiplex¹⁷², vêm pensando em reaproveitar tábuas do chão de *Verdades Inventadas* para a construção de outro trabalho. Os movimentos, sons, percursos e vozes das/nas tábuas podem variar, há que se continuar percebendo possibilidades de compor com eles e com suas memórias inventivas.

¹⁷¹ Informação fornecida por Thembi Rosa em entrevista cedida a Emyle Daltro, em Belo Horizonte, MG, em 2013.

¹⁷² Dança Multiplex é um coletivo formado pelas artistas Margô Assis, Renata Ferreira e Thembi Rosa que investigam questões relacionadas à dança, tais como partituras coreográficas, improvisação, composição, pesquisa em qualidades de movimentos e inter-relações com outros campos artísticos.

O *alarm floor* é um chão preparado com a aposta de que, com sua dureza, mas ao mesmo tempo, com sua flexibilidade, ele possa participar efetivamente de coreografias, desestabilizando-as sempre, até que se abram fendas grandes o bastante para discutir pesquisas de movimento e composição que abarquem tábuas, latas, bastões, sons, câmeras, vídeos, pessoas do público, dançarina, músicos, artistas visuais, entre outros, como co-autores de danças, adensando relações entre materialidades/socialidades que muitos ainda insistem em apartar.

3.6. Algumas considerações sobre *Verdades Inventadas*

A evidência de um chão que move e faz mover, que emite sons e que instiga a produção de outros sons por outros coletivos de humanos e não/humanos – como é o caso dos músicos com o teclado –, desestabiliza nossas certezas quanto à origem da ação, o que abriu-nos possibilidades de desdobrar *Verdades Inventadas*, no sentido de problematizarmos (inventarmos) os chãos com os quais dançamos, rastreando a rede de relações que os constituem e podem vir a constituir chãos “outros”.

Os *nightingales floors* japoneses eram elaborados de modo um tanto bem cuidado, anunciando, com suas sonoridades, presenças muitas vezes inesperadas, indo além do caráter utilitário e, em nosso entendimento, constituindo-se também como trabalho de arte.

É a produção conjunta de dança e música com o *alarm floor* que nos pareceu criar condições para que experimentássemos “dançar com” as memórias encorporadas nesse chão, remetendo-nos a outros chãos com os quais aprendemos a nos deitar, rolar, sentar, ficar em pé, andar, dançar, viver, tornar-nos “humanos”. Chãos entendidos como efeitos relacionais entre diversas coisas de diferentes ontologias. Humanos/não/humanos que são abstraídos, têm seus corpos, suas histórias esquecidas para que sua forma estabilizada possa servir para determinados fins, como para dançar, por exemplo. Mas, lembremos com Lepecki (2010), que desses chãos, podem surgir tocos de corpos inesperados, inusitados, que nos fazem tropeçar... Que corpos surgem e podem surgir do/no tablado de *Verdades Inventadas*? Como são ativadas as memórias desse chão? Memórias que possam desestabilizar esse chão enquanto forma individuada – *memórias húmus*,

pois pré-representacionais, constituídas por elementos em potencial, ainda não estabilizados e que, portanto, podem nutrir modos de dança e de vida “outros” – possibilitando a produção de conhecimentos parciais, situados e potentes *com* o mundo. Conhecimentos de/em corpos, movimentos, danças, músicas que possam ser validados e legitimados. Thembi não anuncia tais questões, mas nos abre a possibilidade de fazê-lo e, é pela ativação desse tipo de memória – húmus – das/nas materialidades/socialidades que compõem a obra, que pudemos, com a escrita de nosso relato de pesquisa, desdobrar esse trabalho artístico.

4. UMA TRAJETÓRIA DE APRENDIZAGEM EM DANÇA

Neste capítulo abordamos uma proposição voltada ao ensino/aprendizagem em dança, no âmbito do ensino superior, que constituímos com estudantes¹⁷³ matriculados/as na disciplina Corpo e Espaço, ofertada nos cursos de Bacharelado e Licenciatura em Dança da Universidade Federal do Ceará (UFC). Nossa proposta foi constituída levando-se em conta humanos e não/humanos como dançarinos coreograficamente ativos, aproximando-nos do que acompanhamos em termos de composição nas/das/com as duas instalações coreográficas estudadas e que foi articulado a estudos sociotécnicos.

Mas antes de descrevermos nossa proposição, entendemos ser importante destacar alguns procedimentos que constituem as duas instalações coreográficas estudadas, pois eles nos motivaram a realizar com os/as alunos/as pesquisas de movimento *com* não/humanos e uma série de práticas com vistas a ativar *memórias húmus* na busca por conduzirmos processos de ensino/aprendizagem que possibilitassem a cognição como invenção, conforme discutiremos neste capítulo.

4.1. Articulando proposições

O “dançar com” não/humanos verificado nas duas instalações coreográficas estudadas, possibilitou-nos acompanhar esses dois processos de composição, entendendo-os como a constituição de coletivos. Coletivos que para se compor vão acessando diversos mundos, nós e linhas de redes de relações que vão se tornando visíveis à medida que mais não/humanos são considerados seriamente, ou seja, são levados em conta como co-coreógrafos de corpos e danças que habitam as mais diversas temporalidades e espacialidades.

Com *Vestígios*, fomos sensibilizados quanto à nossa respiração, micromovimentação, a experimentarmos estados meditativos, deixando-nos afetar

¹⁷³ Agradeço aos alunos e alunas Ana Carla de Souza Campos, Ana Carolina Moreira de Oliveira, Ariel Ferreira do Nascimento, Bruno Rodrigues Mendonça, Danilo Batista de Sousa, Edcleyton (Ed) Rodrigues da Silva, Franciely Ketelyn Lima de Sousa, Gustavo de Paula Mineiro, Inélia Cardoso Brito, Isabella Moreira de Oliveira, Jéssica Maria Fernandes Noronha, Leonice Pereira de Oliveira, Luisa Viana Elizeu da Silva, Vanessa Santos Viana, Vitória Avelina Barboza Almeida e William Deimyson Pereira da Silva, que cursaram a disciplina Corpo e Espaço, no segundo semestre de 2013 e com os quais pudemos compartilhar as experimentações que compõem esta tese.

por intensidades, ativando *memórias húmus* na relação com não/humanos. Ao incorporar as mais diversas materialidades/socialidades que constituem os sambaquis, *Vestígios* abriu-nos possibilidades para pensar/experimentar “alianças transfronteiriças”, como se refere Eduardo Viveiros de Castro (2010, p. 172), ou seja, afinidades entre humanos/não/humanos¹⁷⁴.

Vestígios fez-nos levar em conta não/humanos como importantes participantes das discussões humanas que questionam as danças que se conectam com outros mundos. Nesse sentido, *Vestígios* se mostrou sem medo de não mais se identificar como dança, uma dança com identidade, padrões e hábitos fixos.

Ao dançar na fronteira de dança, música, artes visuais e audiovisual, com um chão que dança e faz dançar, fala e faz falar, *Verdades Inventadas* também nos fez questionar os mundos da dança, os chãos com os quais se dançam em cada um desses mundos e as alianças transnacionais que são firmadas para que esses mundos perdurem.

Questionamo-nos também como aparelhar nossos alunos – futuros pesquisadores, artistas, docentes e produtores de dança – para transitarem por esses mundos e nossa aposta é que eles o façam como mediadores – que modificam o estado de coisas – por meio de conexões parciais e de conhecimentos situados, conduzindo-se pela composição de coletivos, que resistem ao individualismo egocêntrico humano e também aos grandes grupos estabilizados por relações duradouras e indiscutíveis.

É importante tornar relevante que tanto *Vestígios* como *Verdades Inventadas* nos levam para zonas fronteiriças, cada uma das obras com diferentes visões possibilitadas por diferentes práticas. Esses trabalhos fazem com que pisemos em diferentes chãos, que trilhemos caminhos distintos, mas ambos suscitaram-nos questões no que tange a processos de nos tornarmos humanos dançantes, inventando-nos à medida que experimentamos danças *com* humanos/não/humanos, tornando diferentes hábitos e padrões de todos os envolvidos.

Verdades Inventadas articula corredores de templos medievais do Japão com arte contemporânea; fontes sonoras acústicas como tábuas, latas e bastões com um

¹⁷⁴ A esta altura do relato de nossa pesquisa, precisamos registrar que o modo de escrita “humanos e não/humanos” não nos é mais muito confortável, iniciaremos a escrever neste capítulo *humanos/não/humanos*.

teclado eletrônico; improvisação em dança com improvisação em música. Enquanto *Vestígios* articula práticas remotas de ioga – hoje transnacionalizadas – com dança contemporânea; sambaquis pré-históricos com *land art*; práticas ancestrais encorporadas nos sambaquis com práticas que compõem esse trabalho artístico no tempo presente. E, propomos que ambos os trabalhos nos possibilitam articular procedimentos da dança “moderna” e “pós-moderna” (re)inventando-os à medida que os situamos e os evidenciamos em relações de co-constituição.

Com *Verdades Inventadas*, experimentamos um chão movente e que nos move e, com as imagens projetadas na parede, viajamos para o mundo das engrenagens, o que nos provocou a querer saber como são construídas as coisas, os chãos para dançarmos. Nesse sentido, Latour lembra que é preciso explicar “de que tipo de material não social o social é feito” (2012a, p. 355). Assim, fomos conduzidos por *Verdades Inventadas* a pensar improvisações coletivas – de humanos/não/humanos em dança, em processos de intra-ação que são evidenciados e que, com a participação das câmeras e das projeções das imagens por elas captadas, são refeitos.

Destacamos o papel imprescindível das projeções do vídeo tanto em *Vestígios* quanto em *Verdades Inventadas* para que a multiplicidade temporal/espacial pudesse ser constituída em ambos os trabalhos.

Salientamos a horizontalidade das relações que percebemos nos dois trabalhos artísticos e a atenção contínua aos humanos/não/humanos com os quais as obras são compostas.

Com ambas as instalações coreográficas pensamos composições coletivas em dança: desde pesquisa de movimento – improvisações com caráter de investigação de movimentos de humanos/não/humanos; improvisações estruturadas co-conduzidas por humanos/não/humanos; improvisações instantâneas performadas por humanos/não/humanos; coreografias, onde a composição de danças e dançarinos experimenta uma estabilização, mesmo que provisória. Percebemos esses modos de compor presentes nos dois trabalhos estudados.

Em termos de movimento, a negociação constante entre humanos/não/humanos que percebemos ocorrer tanto em *Vestígios* quando em *Verdades Inventadas*, fortalece a importância desse procedimento para que a

composição possa trabalhar na complexidade das relações que constituem os mundos da dança. Relações que precisam ser conhecidas e (re)inventadas continuamente, de modo que danças experimentais *coletivas* contemporâneas possam ser constituídas no trânsito, cada vez mais efetivo, pelas artes, ciências, políticas e modos de vida, evidenciando sua multiplicidade e sua potência em produzir questões e respostas que podem nos fazer experimentar a constituição de mundos com os quais processos contínuos de transformação, favorecedores da não fixação e estabilização permanente de ideias e práticas, sejam vivenciados e valorizados.

Poderíamos ser questionados se o estudo de duas instalações coreográficas não estaria reforçando uma lógica hegemônica nas artes, a qual privilegia a instalação em relação a outras abordagens, mas ao destacarmos nos trabalhos estudados o aspecto da consideração séria de não/humanos em seus processos de composição e desenvolvermos essa questão em termos artísticos, na imbricação com a ciência e a política, atrelando-os aos estudos sociotécnicos e decoloniais, acreditamos estar tensionando tal lógica hegemônica, à medida que nossa proposta é inserir nos estudos e composições de dança movimentos, vozes e imagens que não costumam ser considerados de modo decisivo nas discussões que permeiam os mundos da dança, abrindo espaço para que *em* e *com* dança possamos trabalhar na perspectiva de uma “interculturalidade crítica” que:

[...] amplia e envolve “em aliança” setores que, da mesma forma, buscam alternativas à globalização neoliberal e à racionalidade ocidental, e que lutam tanto pela transformação social como para a criação de condições de poder, saber e ser muito diferentes. Pensada dessa maneira a interculturalidade crítica [...] como argumenta Adolfo Albán¹⁷⁵ (2008), é um projeto que aponta à reexistência e à própria vida, para um imaginário “outro” e uma agência “outra” de *com-vivência* – de viver “com” – e de sociedade (WALSH, 2009, p. 22).

Vestígios acenou-nos esse caminho e *Verdades Inventadas*, aparentemente não nos apontou tal direção, mas, com os procedimentos adotados, mostrou-nos o

¹⁷⁵ ALBAN, Adolfo. Interculturalidad sin decolonialidad? Colonialidades circulantes y prácticas de re-existencia. In: BONILLA, Arturo Grueso; VILLA, Wilmer (eds.). **Diversidad, interculturalidad y construcción de ciudad**. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogota y la Universidad Pedagógica Nacional, 2008.

quanto a atenção aos chãos *com* os quais dançamos pode fazer com que tomemos esse rumo.

É importante destacar que Themi Rosa, com *Verdades Inventadas*, se aproxima ainda de um entendimento mais tradicional de dança – nos parâmetros das danças que conhecemos como cênicas ocidentais – repletas de movimentos da dançarina, enquanto Marta, com sua micromovimentação imperceptível, mostra-nos sutilezas de danças de outros elementos, como por exemplo, a areia e o vento, entre outros. Porém, ao dar movimento e voz a não/humanos e inserir as projeções do vídeo do modo que descrevemos, *Verdades Inventadas*, ao nosso ver, nos faz acompanhar a mediação desses elementos nas ações humanas, ou seja, as ações humanas/não/humanas se efetivam modificando sonoridades, movimentos, imagens e instaurando temporalidades e espacialidades múltiplas e também acionando memórias inventivas. Desse modo, cada trabalho, conduzindo diferentemente relações, pode nos auxiliar a pensar danças experimentais *coletivas* contemporâneas.

Quando um coletivo é constituído em composições artísticas que (re)fazem modos de ver/modos de vida, atuam aí, ao nosso entender, visões parciais, que se situam e se especificam, visões encarnadas que provocam a atuação de outras visões desse mesmo tipo. Práticas habilidosas de visualização (HARAWAY, 1995) que ao serem compartilhadas instigam questionamentos.

Nós nos interessamos pela possibilidade de compor um coletivo com alunos de graduação em dança e seus estudos de movimento primeiramente com uma sala de aula do Instituto de Cultura e Arte (ICA) da Universidade Federal do Ceará e depois com o bosque da Reitoria dessa mesma instituição.

Com a articulação dos estudos sociotécnicos aos trabalhos artísticos pesquisados, pensamos/experimentamos estratégias para entrar e sair da modernidade; entrar e sair dos estudos de Rudolf Laban – que pautam a ementa e os objetivos da disciplina Corpo e Espaço que conduzimos com os/as alunos/as dos cursos de graduação em dança da UFC; entrar e sair da sala de aula de dança; entrar e sair de conhecimentos hegemônicos, na busca por acessar conhecimentos e práticas “outras”. Iniciamos a conduzir a disciplina Corpo e Espaço, movidos por

essas ideias que se imbricaram com nossas práticas com os/as alunos/as da referida disciplina.

Em consonância com o que escrevem André Lepecki e Ric Allsopp, propomos que as duas instalações coreográficas estudadas, bem como nossa proposição com os/as estudantes estão trabalhando com enfoques coreográficos que abalam relações normativas entre movimento, composição e a produção de dança e expandem “a noção de coreografia para uma arte que inclui uma gama abrangente de ferramentas conceituais, de materiais e de estratégias” (LEPECKI; ALLSOPP, 2008, s/p).

Propusemos a primeira etapa de uma “trajetória de aprendizagem” com os/as estudantes da disciplina Corpo e Espaço, a qual teve como desafio propor modos de compor dança *com* humanos/não/humanos. Não buscamos necessariamente que tais composições figurassem como instalações coreográficas, mas que constituíssem coletivos em dança. Nas duas obras estudadas descrevemos os caminhos que levaram as/os artistas a comporem-nas coletivamente e, com os/as estudantes, abrimo-nos para outras condições, outras motivações, outras localidades, outros humanos/não/humanos para experimentar dançar coletivamente.

Nossa ênfase no trabalho com os estudantes dos cursos de graduação foi a pesquisa de movimento *com* humanos/não/humanos como um modo de composição em dança experimental *coletiva* contemporânea. Essa trajetória que assim se inicia, tem possibilidade de diversos desdobramentos que – por uma série de razões pertinentes à duração da disciplina, ao acesso a materiais, à parceria com outros profissionais, entre outras – ainda não foram experimentados, mas acreditamos que esse modo de conduzir *corporrelacionalidades* em danças pode desdobrar-se em trabalhos artísticos e educacionais de dança “outros”, nos termos dos estudos decoloniais.

Durante a pesquisa de doutorado que se intrinca com as aulas de Corpo e Espaço, fomos percebendo que a constituição de *corporrelacionalidades* era imprescindível para que danças “coletivas” pudessem ser instauradas e pudéssemos compor e aprender inventivamente em dança.

Para tanto, propusemo-nos a realizar experimentações que abrangeram cada um dos alunos/as com uma coisa, ou coisas; vários/as alunos/as com uma coisa;

além também de realizar experimentações envolvendo todos os 16 alunos com a sala de aula e posteriormente com o bosque da Reitoria da UFC.

No que tange às coisas *com* as quais dançamos, há que se destacar a discussão que Latour propõe relativa à separação operada por todas as disciplinas científicas entre as “coisas mudas” e os “homens falantes”, informando-nos, como já dito no terceiro capítulo, que “*as coisas se tornam, no laboratório, por meio indireto dos instrumentos, pertinentes àquilo que dizemos delas*” (2004, p. 129, grifo do autor). Tal situação colocou e ainda coloca a palavra do cientista como indiscutível, mas quando tais entidades – as “coisas mudas” – ficam livres da obrigação, tradicionalmente delegadas a elas pelas disciplinas científicas, de “fecharem a boca dos humanos” (LATOURE, 2004, p. 128), temos aí um modo outro de reconhecermos a realidade exterior.

Sabemos que a separação de que fala Latour também está encarnada no âmbito das danças cênicas ocidentais, onde as “coisas mudas” – lembrando que durante muito tempo e ainda hoje, bailarinos se comportam como “coisas mudas” – se tornam, na sala de aula, de ensaio (laboratórios), por meio indireto dos instrumentos – técnicas de dança codificadas, hierarquização de funções, além de chão e música adequados para essas danças, barras, sapatilhas, entre outros – pertinentes àquilo que dizemos delas, o que colocou e, em muitos casos, ainda coloca a palavra do coreógrafo e a do professor como indiscutível. Atentos a essa situação e apostando que com o foco no movimento, ou seja, em quem/o que move; quem/o que faz mover; quem/o que compõe dança, podemos fazer diferença nessas relações, propusemos desestabilizar a divisão entre “humanos dançantes” e “coisas paradas”, percebendo de que modo as relações que os constituem se estendem para além dessas categorizações, fazendo com que as danças compostas em conjunto possam figurar de modos diversos.

Voltando aos estudos de Latour, esse pesquisador escreve que cada uma das disciplinas científicas:

[...] pode definir-se como um mecanismo complexo, para tornar os *mundos capazes de escrever ou de falar*, como uma alfabetização geral das entidades mudas [...] Os não-humanos, lembremos, não são objetos e menos ainda fatos. Eles aparecem primeiro como entidades novas que fazem falar aqueles que se reúnem em torno delas, e que discutem entre si, a seu propósito (2004, p. 128).

Laboratórios, salas de aula, instrumentos, pesquisas, programas, livros, textos, vídeos, entre outras coisas podem ser considerados, como discutido no capítulo 3, “*aparelhos de fonação que permitem aos não-humanos participar nas discussões dos humanos quando se tornam perplexos a propósito da participação das entidades novas na vida coletiva*” (LATOURE, 2004, p. 128-129, grifo do autor).

Em nosso caso, ao estudarmos as duas instalações coreográficas, podemos situá-las como aparelhos que fazem dançar, escrever – como estamos a fazer – e falar, compondo danças problematizadoras de movimentos/pensamentos em ações definidas por associações de humanos/não/humanos. Podemos aproximar uma instalação coreográfica de uma sala de aula de dança. Entendemos que quando uma sala de aula de dança passa a figurar como instalação coreográfica, ela se torna um *non-site* na acepção de Robert Smithson, como exposto no capítulo dois desta tese, ou um recorte de espaço, um mundo artificial, mas também um híbrido, um mediador cuja rede que o constitui e da qual ele é nó, extrapola e muito suas paredes. Para percebermos a mediação da/sala de aula, nossa proposta foi evidenciar as coisas “mudas” e “paradas” que a constituem como entidades que fazem dançar. Esse mesmo procedimento foi realizado com o bosque da Reitoria da UFC.

A sala de aula número 18, do Instituto de Cultura e Arte e o bosque da Reitoria, ambos da Universidade Federal do Ceará (UFC) – locais *com* os quais nossa proposição ganhou corpos/espacos – contaram e contam com uma gama de humanos/não/humanos trabalhando em associações em sua construção e manutenção, cujas ações agiram e agem compondo esses espaços, além de fazerem agir quem/o que venha a compor com os mesmos. Sendo assim, nossa proposta foi realizar pesquisas de movimento *com* a sala 18 e posteriormente *com* o bosque da Reitoria, como experimentações coletivas que favorecessem composições de humanos/não/humanos em dança.

4. 2. Corpo e Espaço: a disciplina

A disciplina Corpo e Espaço é optativa para o curso de Licenciatura em Dança e obrigatória para o de Bacharelado em Dança. É uma disciplina sem pré-requisitos, mas observamos que a maioria dos/as estudantes que a cursou no segundo semestre de 2013 – período no qual éramos responsáveis em ministrá-la –

estava no sexto semestre dos cursos supracitados. Contou com 22 alunos/as matriculados/as, mas constituiu-se com 16 estudantes que a cursaram do início ao fim do semestre.

Possui uma carga horária total de 48 horas e foi ofertada pelas manhãs, no horário de 09 às 12 horas, na sala 18 do Instituto de Cultura e Arte (ICA), da Universidade Federal do Ceará (UFC).

De acordo com o formulário de criação dessa disciplina, o qual consta nos Projetos Políticos Pedagógicos dos Cursos de Licenciatura e Bacharelado em Dança, sua criação tem o seguinte texto como justificativa:

A tematização das relações entre corpo e espaço permite experimentar aspectos como direção, percurso, projeção e nível espacial. Tal experiência esclarece e potencializa tanto a análise quanto a performance e a pesquisa de movimento.

Segundo o já mencionado formulário de criação, seus objetivos são “estabelecer elementos para a compreensão das relações entre o corpo em movimento e o espaço; experimentar o corpo em movimento como produtor do espaço, desdobrando ações através do trânsito articulado entre as dimensões vertical, horizontal e sagital.” A ementa prevê a “investigação das inscrições do corpo em movimento no espaço. Percepção das linhas de força do movimento como parâmetros geométricos do espaço; análise do movimento.”

Nesta tese, optamos por escrever Corpo/Espaço – procedimento que expusemos para os/as estudantes que cursaram esta disciplina, durante o segundo semestre de 2013 – no intuito de provocar pensamentos e discussões sobre os limites entre corpo e espaço. O uso da barra inclinada tende a favorecer que corpo possa ser pensado/vivido como espaço e vice-versa, desestabilizando o entendimento que um contém o outro e incitando o de que ambos estão em processo de constituição mútua. Para fortalecer esse procedimento no que tange a escrever/pensar/viver corpo e espaço, lembramos que, segundo Kastrup, o que parece comum a todas as concepções psicológicas de aprendizagem “é considerar a aprendizagem como aprendizagem acerca de algo **exterior** ao organismo e como processo de **solução de problemas**” (2007, p. 171, grifos nossos). No entanto, a autora nos lembra que, como asseguram Maturana e Varela, a aprendizagem coincide com a plasticidade estrutural do sistema nervoso e se dá “num sistema que

não distingue perturbações internas e externas” (KASTRUP, 2007, p. 171). Daí que “a aprendizagem, como a adaptação, é compatibilidade **com** o meio, e não adequação ao meio ou representação do meio” (KASTRUP, 2007, p. 172, grifo nosso); a aprendizagem se consuma quando a relação simbólica é transformada em acoplamento direto e o intermediário da representação é eliminado por meio de um **agenciar-se com o meio**. Ainda para Kastrup, há que se fazer a reformulação de todo quadro topográfico pautado nas noções de interior e exterior (2007, p. 111).

Em Corpo/Espaço propusemo-nos a trabalhar com um dançar que não ocorre com um adequar-se a padrões dados de movimento corporal e a determinados espaços e figuras já estabilizados, mas provocamos situações em que fôssemos forçados a encontrarmo-nos com os resíduos, com o que ainda permanece instável, com a “memória cósmica”, o húmus, que pode abrir possibilidades de invenção *com* corpos e *com* espaços (onde haja a invenção de ambos) e que pode constituir-se como solução parcial e relativa – como um produto de dança e também como uma trajetória de aprendizagem em dança.

Guiamo-nos pela ementa, justificativa e objetivos previstos para a disciplina, reescrevendo-os no intuito de encontrar o que poderíamos “inventar” neles e com eles. Nesse sentido a ementa reescrita que nos serviu como guia foi:

A partir da noção de ação (LABAN; LATOUR), o que se propõe é a investigação das inscrições dos/nos corpos em movimento *com* o espaço, analisado como “um conjunto inseparável de sistemas de objetos e sistemas de ações” (SANTOS, 2012, p. 103). Percepção das linhas de força do/no movimento, experimentando possíveis geometrias espaciais, pesquisa e composição de movimentos e danças.

Os objetivos passaram a ser:

Compor situações com as mais diversas materialidades/socialidades para favorecer a experimentação e o acompanhamento de relações entre corpos em movimento *com* o espaço. Experimentar corpos em movimento como produtores de espaço e espaços como produtores de corpos.

Já a justificativa foi ressignificada da seguinte maneira:

A tematização das relações entre corpo e espaço permite experimentar aspectos como direção, percurso, projeção, nível espacial, além do uso do espaço e de tudo que o compõe como parceiros na composição de dança. Dançar *com* o espaço. Chão, paredes, humanos, revestimentos, teto, cadeiras, entre outros elementos, passam a ser considerados mediadores que performam ações conjuntas que engendram danças. Tal experiência pode potencializar tanto a pesquisa de movimento, quanto a performance e a composição de dança e de corpos em dança.

A metodologia foi pensada com a realização de aulas práticas que se abrem à improvisação em dança; às diversas interferências promovidas por leituras e discussões de textos; à exibição de vídeos e fotos; aos relatos de experiências, entre outros.

No que tange à avaliação, esta foi processual, considerando que o/a aluno/a aprende ao mesmo tempo em que realiza as atividades propostas. Foi critério de avaliação, o comprometimento dos/as discentes com a constituição da proposição que estávamos a expor, onde cada estudante foi avaliado/a em relação ao desdobramento de seu trabalho no decorrer das aulas, bem como em relação à dedicação à investigação, experimentação e composição de dança que incluíram relatos textuais.

É importante ressaltar que não tiramos fotos ou filmamos as nossas aulas realizadas na sala 18 do Instituto de Cultura e Arte - ICA, pois, a princípio, não tínhamos a intenção de tornar nosso trabalho com Corpo/Espaço parte de nossa pesquisa de doutorado, mas como a intenção – voltaremos a esse assunto neste capítulo – é partilhada, não partindo unicamente de nós, as proposições de Corpo/Espaço fizeram-se parte de nossa investigação, imbricado que está, em nosso caso, o trabalho de pesquisa com o trabalho de docência artista¹⁷⁶ em dança.

¹⁷⁶ Um dos objetivos do ensino-aprendizagem em dança hoje é formar profissionais como artistas e docentes, integrando teorias e práticas, ensino e fazer artístico. Essa proposta encontra-se evidenciada nos Parâmetros Curriculares Nacionais (PCN)/Artes (1997, p. 72 e 73), que nos dão referências sobre a produção do professor de arte. Entendemos que, em muitos pontos, a produção docente proposta nos PCNs se articula com a do artista, possibilitando e tornando promissora a figura do artista-docente. Propõe-se “uma integração do ensino com a criação artística, pressupõe-se, assim, a efetividade das relações educacionais implícitas e explícitas nos processos artísticos” (Trecho do Projeto Político Pedagógico do curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal do Ceará, 2010, p. 17).

4.3. A Sala 18 – um híbrido



Figura 28: Sala 18 do Instituto de Cultura e Arte (ICA) da Universidade Federal do Ceará (UFC). Foto: Emyle Daltro. Março de 2014.

A sala 18 é ampla, com cerca de 14 metros de comprimento e seis metros e quarenta centímetros de largura, sem carteiras, sem mesa, com apenas uma cadeira que geralmente fica próxima do equipamento de som. Possui assoalho aplainado, de madeira, coberto com faixas de linóleo preto, unidas umas às outras com fitas adesivas de cor cinza. Além do equipamento de som que toca CDs, há um aparelho de DVD, caixas de som no teto, lâmpadas frias, além de projetor data show, três aparelhos de ar condicionado e janelas de vidro em dois dos lados do salão. Uma barra móvel e um quadro branco – no período que ministramos essa disciplina, não havia ainda o quadro branco.



Figura 29: Sala 18 do Instituto de Cultura e Arte (ICA) da Universidade Federal do Ceará (UFC), Março de 2014. Foto: Emyle Daltro.

Essa sala de aula parece ter sido preparada para favorecer a fluidez de danças a se constituírem sem tropeços, sem maiores resistências e interferências, para que humanos pudessem ter sua **intencionalidade naturalmente** como elemento central da ação desencadeadora de dança.

Os psicólogos já demonstraram que mesmo um bebê de dois meses consegue distinguir claramente movimentos intencionais e não intencionais. Humanos e objetos são nitidamente diferenciados [...] No entanto, uma diferença não é uma divisão. Os bebês são bem mais racionais que os humanistas: embora percebam as muitas diferenças entre bolas de bilhar e pessoas, isso não os impede de acompanhar o modo como suas ações se misturam nas *mesmas* histórias (LATOURE, 2012, p. 113 e 114, nota de rodapé).

Milton Santos, no processo de definir o espaço geográfico como um híbrido, “um resultado da inseparabilidade entre sistemas de objetos e sistemas de ações” (2012, p. 100), escreve que:

A ação é tanto mais eficaz quanto os objetos são mais adequados. Então, à intencionalidade da ação se conjuga a intencionalidade dos objetos e ambas são, hoje, dependentes da respectiva carga de ciência e de técnica presente no território (2012, p. 94).

Latour reivindica simetria entre humanos e não/humanos, mas pontua que obter simetria “[...] significa *não* impor *a priori* uma *assimetria* espúria entre ação humana intencional e mundo material de relações causais” (2012a, p. 114).

Se necessariamente nos esquecemos ou não conhecemos o processo de construção e de adequação da sala de aula de dança, por exemplo, não significa que tais processos não agiram e não estejam agindo com ela/nela e conosco/em nós que dançamos com a sala no tempo presente, condicionando nossos atos *com* esse espaço híbrido de ações humanas/não/humanas, ou, referindo-se a não/humanos, ações de “objetos vivos” ou “objetos expressando vida” (WHITEHEAD¹⁷⁷, 1919 apud SANTOS, 2012, p. 102).

Se quiséssemos projetar num mapa geográfico comum as conexões estabelecidas entre uma sala de conferências e todos os lugares que o afetam ao mesmo tempo, teríamos de traçar setas e mais setas para incluir, digamos, a floresta de onde veio a madeira da mesa, o escritório que planejou as salas de aula, a gráfica responsável pelo folheto que nos permitiu encontrar o recinto, o zelador que cuida do edifício etc. E isso não seria um exercício ocioso, pois esses locais afastados de algum modo anteciparam e preformataram o recinto transportando, por diferentes meios, o conjunto de padrões que o tornaram um local adequado – e ainda o administram (LATOUR, 2012a, p. 289).

E em nota de rodapé de parte do trecho acima, Latour escreve: “com efeito, a cognição está de tal forma distribuída que a ideia de um indivíduo fazendo cálculos é controversa” (2012a, p. 289 e 290), assim como o é a ideia de um indivíduo automovente, a qual abordamos em capítulos anteriores. Latour reforça essa ideia, escrevendo que:

As habilidades cognitivas não residem em “você”: estão distribuídas por todo o cenário formatado, feito não apenas de localizadores, mas também de inúmeras proposições suscitadoras de competência, de incontáveis e pequenas tecnologias intelectuais (2012a, p. 306).

Em nossas pesquisas de movimento, propomo-nos levar em conta esses padrões que tornaram um local preparado para dançar e que ainda o administram, como escreve Latour, o que para nós, foi possível trazendo à tona as memórias encorporadas nas coisas e, quando – por meio de práticas, conversas, leituras –

¹⁷⁷ WHITEHEAD, Alfred North. **An Enquiry Concerning the Principles of Natural Knowledge**. Cambridge: Cambridge University Press, 1919.

conseguimos “ficar com” e “dançar com” essas coisas, entrando no movimento de seus devires, estávamos a nos constituir como *corporrelacionalidades* em dança.

Latour chama de “localizadores” ou “articuladores” as presenças transportadas de uns lugares para outros, por meio de interações distribuídas no tempo e no espaço, trazidas à cena (no tempo presente) por inúmeros atores não/humanos (2012a, p. 281). Essas presenças, segundo Latour, ao comporem ações *não* sociais, tornam visível o social (2012a, p. 280). Exemplos disso são as duas instalações coreográficas estudadas, trabalhos de arte que tornam modos de organização de corpos e espaços visíveis, tornam visível o social.

Nos passos de Latour (2008), pensamos que uma maneira de conduzir esse tipo de experimentação foi atermo-nos à recalcitrância das “coisas mudas” (LATOURE, 2004) e “paradas” – acrescentamos. Também nos ativemos aos “sujeitos falantes” e “moventes” que compunham, por exemplo, a sala 18, durante nossas aulas de dança. Recalcitrância evidenciada em seu assoalho “mudo” e “parado” que nem sempre está limpo, o que requer a mobilização da pessoa “falante” e “movente” que responde pela limpeza das salas “mudas” e “paradas”, pois caso contrário, os estudantes “falantes” e “moventes” costumam se recusar a realizar rolamentos e outros movimentos em que muitas partes do corpo tocam o chão ou ficam rentes a ele. Recalcitrância observada em relação ao cabo que liga meu *notebook* ao aparelho de som, o qual nem sempre está funcionando adequadamente e tenho que mobilizar o técnico responsável para fazer os ajustes necessários para termos música em aula; e também no aparelho refrigerador de ar que o esfria demasiadamente, causando frio nos/nas estudantes que pedem para desligá-lo. Então, abrimos as janelas de vidro por algum tempo e o calor que embala – e é embalado por – afazeres cotidianos dos moradores da cidade de Fortaleza retorna à sala e temos que fechar as janelas e ligar novamente o aparelho de ar condicionado, tendo de constantemente regularmos a temperatura do ar produzido; há também o barulho que esse aparelho refrigerador “mudo” produz que, muitas vezes, dificulta escutarmos materiais em vídeo e sonoridades que com frequência compõem nossas aulas; sem falar que quando há uma quantidade grande de discentes, as paredes da sala tornam-se obstáculos/possibilidades para danças acontecerem; em outras situações, com menos alunos/as, a amplitude do espaço “vazio” pede que o ocupemos e aí parece que, em alguns momentos, nós sujeitos “moventes” é que

resistimos e começamos delimitar espaços para nossas ações na sala de aula; quando a proposta é assistir e discutir material videográfico na sala 18, sentimos falta das cadeiras, uns se sentam, dali a algum tempo se deitam, depois mudam de posição, condicionados pelo chão e assim, as aulas ocorrem com uma presença/interferência marcante em nossas ações de diversos humanos/não/humanos – chão, som do aparelho de ar condicionado, frio ocasionado pela temperatura muito baixa do ar, ação dos zeladores da sala, equipamento de som, cabos, aparelho data show, janelas, entre outros. Ou seja, somos sensibilizados e acionados, aula após aula, por todos esses humanos/não/humanos acima mencionados que, com sua recalitrância movem-nos a realizar as danças que extrapolam os limites da sala 18.

Entendemos a sala 18 como um espaço híbrido de ações oriundas de associações de humanos/não/humanos. Essa percepção, juntamente a leituras de textos que abordavam essa temática; a relatos de vivências em que os/as alunos/as se viam sendo levados a agir por outras agências – também fora da sala de aula; a exercícios que favoreceram o entendimento de corpo/espaço como multiplicidade heterogênea, conduziram nossas aulas de dança.

E como seria forjar outros espaços para dança? Queríamos experimentar humanos/não/humanos co-constituindo danças conosco, estender nossa pesquisa de movimento a outros corpos/espaços para acompanhar composições em dança.

4.4. Aprendizagem como invenção

Ao estudarmos as instalações coreográficas *Vestígios e Verdades Inventadas*, veio à tona a importância da intra-ação – operação inventiva que constitui mutuamente as materialidades/socialidades na relação – para pensarmos movimento e dança. Como já discutimos intra-ação nos capítulos anteriores, pensamos ser importante discutir neste capítulo como a invenção e a experimentação coletiva conduzem nossa proposição com os/as alunos/as da disciplina Corpo/Espaço, onde a aprendizagem tem como ponto de partida a problematização de corpo e de espaço, que passam a ser experimentados como *corporrelacionalidades em dança*, sejam danças com a sala de aula, ou com o bosque da Reitoria da UFC.

Para constituirmos e acompanharmos uma trajetória de aprendizagem em dança possibilitada pela intra-ação, pela invenção e pela experimentação coletiva, aproximamo-nos do estudo da cognição realizado por Virgínia Kastrup (2007). Nesse estudo, Kastrup destaca que a invenção “consiste num movimento de problematização das formas cognitivas constituídas” (2007, p. 17). Orlandi nos lembra que:

Um conceito radical de cognição criativa leva em conta não só a invenção de problemas, mas também a constituição de linhas de solução, de formações discursivas e não-discursivas que lhes sejam favoráveis, de dispositivos complexos capazes de inseri-los em um campo multirrelacional que, ao atualizá-los, viabilize um melhor encaminhamento possível para a sua solução (2007, p.13-14).

Problema e solução são mutuamente engendrados no coletivo e quanto mais agências forem levadas em conta na produção do problema e continuamente na da resposta, mais estará se caminhando em direção da constituição de mundos (me)moráveis, que abarquem cada vez mais entes, em parcerias simétricas, em que todos possam se beneficiar.

Kastrup enfatiza a invenção como colocação de problemas para voltar-se ao plano das condições (que variam) da cognição. Kastrup fala de sair do plano da experiência e passar para o plano das condições da experiência.

Movimento parecido estamos a fazer ao estudarmos a composição de duas instalações coreográficas para problematizar e sugerir linhas de solução às condições de composição de danças e de dançarinos, reivindicando a prática constante do experimental e do inventivo da/na/com dança como componente imprescindível de processos de aprendizagem nessa área.

Gilbert Simondon¹⁷⁸ propõe pensar a cognição:

[...] à luz da noção de individuação. A individuação é um processo, e não um princípio. Não é um *a priori* regulador. Sua vantagem é exatamente não prefigurar, de nenhum modo, o que ela se propõe a explicar. A individuação é invenção de formas, aqui entendidas como realidades individuadas [...] é “necessário partir da individuação [...] e não de um indivíduo substancializado diante de um mundo estranho a ele” (1989 apud KASTRUP, 2007, p. 82).

¹⁷⁸ SIMONDON, Gilbert. **L'individuation psychique et collective**. Paris: Aubier, 1989.

Esse pensamento pode favorecer uma trajetória de aprendizagem que considere todos os aprendizes como indivíduos não prontos, por isso potentes, capazes de se individualizar.

A noção de forma faz parte do mesmo sistema de pensamento que a de substância, ou que a de relação como relação posterior à existência dos termos: essas noções foram elaboradas a partir dos resultados da individuação; elas não podem apreender senão um real empobrecido, sem potenciais e, por conseqüência, incapaz de se individualizar (SIMONDON¹⁷⁹, 1989 apud KASTRUP, 2007, p. 82).

Com Simondon, entendemos que os processos cognitivos precisam ser pensados não somente a partir dos resultados da individuação, mas de antes dos resultados, ou seja, a partir do processo de colocação dos problemas a serem resolvidos. Ainda seguindo Simondon, Kastrup escreve que:

Em física, um sistema que tende ao equilíbrio é um sistema que tende à anulação de suas forças. Quando uma força é introduzida em seu interior, ele tende à sua distribuição equitativa, à sua redução tendencial a zero, à anulação de toda diferença interna. Não há resíduo (2007, p. 83).

Como já expusemos no segundo capítulo desta tese, a cognição, nos termos de Simondon, é um sistema que porta uma diferença interna – é metaestável –, onde a individuação surge como solução de um problema, mas essa resolução é sempre parcial e relativa, havendo, assim, continuamente um resíduo, um resto (KASTRUP, 2007, p. 83). Então, a individuação seria tanto gênese das formas individualizadas, como de um devir do indivíduo e é a este segundo plano de forças que respondem pelo devir das formas individuadas que associamos as *memórias húmus* que são, portanto, inventivas e que, quando ativadas, tendem a provocar mudanças em processos de composição e aprendizagem. Para Kastrup – que seguiu estudos realizados por Henri Bergson e Gilles Deleuze –, é possível definir a invenção “como movimento pelo qual a cognição penetra no tempo, na memória cósmica” (2007, p. 121).

Com Humberto Maturana e Francisco Varela, Kastrup destaca que a plasticidade e a mudança estrutural contínua se potencializam no sistema nervoso humano, o qual constitui uma imensa rede, comportando cerca de 10 bilhões de

¹⁷⁹ SIMONDON, Gilbert. **L'individuation psychique et collective**. Paris: Aubier, 1989.

neurônios (2007, p. 171). A autora nos mostra que esse fato “se revela como uma imensa capacidade de aprendizagem. Mas o que se observa é que, à luz da noção de rede, a aprendizagem surge inteiramente ressignificada, bem como a de memória, que lhe é correlata” (KASTRUP, 2007, p. 171). Experimentar essa outra memória seria experimentar esses restos, esse húmus, o que pode haver de “humano” – nos termos latinos que Haraway (2009) nos apresentou – em todas as coisas.

Eduardo Viveiros de Castro, ao nos apresentar vieses do animismo ameríndio, provoca-nos a arriscar tal experimentação, pois na perspectiva ameríndia:

[...] outrora, todos os animais eram humanos, todas as coisas eram seres humanos, ou, mais exatamente, pessoas: os animais, as plantas, os artefatos, os fenômenos meteorológicos, os acidentes geográficos... O que narram os mitos é o processo pelo qual os seres que eram humanos deixaram de sê-lo, perderam sua condição original (CASTRO, 2008, p. 94).

Daí que para esses grupos indígenas, é o mundo que varia, e não o modo de vê-lo, já para nós (ocidentais e colonizados pelo pensamento ocidental hegemônico), “são as visões do mundo que diferem, mas o mundo permanece igual a si mesmo” (CASTRO, 2008, p. 98). A estratégia ameríndia faz com que humanos e não/humanos permaneçam nessa constante instabilidade no que tange à estabilização de formas de ser, fazendo com que eles encarem e constituam suas vidas com o risco dos devires incessantes.

Apresentamos essas ideias de Viveiros de Castro aos estudantes de Corpo/Espaço, com a proposta de entendermo-nos como singularidades – nos termos de Simondon – que não seguem uma trajetória definida, estando sempre em devir (KASTRUP, 2007). Trabalhar tais questões com os aprendizes de Corpo/Espaço exigiu bastante esforço deles/as e nosso, habituados que estamos a aprender dando respostas a problemas já dados. Aprender a aprender levando em conta uma condição pré-individual e problemática comum a toda individuação, seja ela física, biológica, psíquica ou coletiva (KASTRUP, 2007) foi nosso grande desafio.

Primando a invenção como colocação de problemas – e não como solução dos mesmos –, Kastrup aposta em um tipo de solução que não anula a

problematização. Para Kastrup, inventar é criar problema e também problematizar-se com ele.

Nos passos de Gilles Deleuze, Kastrup escreve que:

[...] a problematização não vem de um movimento meramente subjetivo. Há algo do objeto que força a problematização, mas não se trata aqui do objeto, como categoria da representação, objeto estabilizado numa forma percebida, mas de seu diferencial [...] A invenção depende, portanto, de uma abertura para um campo de multiplicidades ou, antes, para o que não foi codificado pela representação (2007, p. 94).

Daí que a aprendizagem pode ser definida como “um movimento de vaivém, como uma série de saltos do objetivo para o subjetivo e vice-versa” (DELEUZE¹⁸⁰, 1987 apud KASTRUP, 2007, p. 174).

Ainda seguindo Deleuze¹⁸¹ (1988), Kastrup discute a aprendizagem entendida como movimento de problematização – anterior ao movimento de solução do problema –, do/no qual as condições da cognição devem ser extraídas (2007, 1995). Kastrup nos lembra que “não dispõe de melhor aprendizagem aquele que toca repetindo a música sempre da mesma forma, mas aquele que é capaz de interpretá-la, ou seja, aquele que em suas repetições, é capaz do maior número de variações” (2007, p. 174).

Nas improvisações que propusemos, por exemplo, tentamos sensibilizar a atenção tanto no sentido de criar variadas respostas a um mesmo problema – que podemos chamar também de obstáculo, ou perturbação –, mas também no sentido da colocação de novos problemas que pedem por respostas que se diferenciem das já experimentadas. Esse jogo vai ocorrendo porque mesmo tendo chegado a uma possível resposta, a experimentação não cessa, ela continua a desdobrar-se em busca de novas respostas, busca esta que tende a gerar outros problemas, à medida que cada resposta – ou movimentação temporariamente estabilizada – pode ser reproblematicada. Exemplos disso foram exercícios trabalhados com os/as alunos/as, com destaque para o do “cardume” e o de “uma cadeira para 16 alunos”, os quais descrevemos no subcapítulo *Aulas de Corpo/Espaço*.

¹⁸⁰ DELEUZE, Gilles. **Proust e os signos**. Trad. Antonio C. Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

¹⁸¹ DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. Trad. Luís Orlandi e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Graal, 1988.

Nessa trilha, entendemos que inventar não é des-cobrir soluções já previstas, mas estarmos atentos à criação de problemas diferentes dos que já estão dados, sendo que nem sempre são os “humanos” que colocam esses problemas. Seguindo esse caminho, durante o desdobrar da disciplina Corpo/Espaço, sentimos que precisávamos sair de nós mesmos como centros geradores de ações controladas por nós e eficazmente consumadas; sair da apreensão do já representado; ativar as memórias encorporadas na sala 18 para que dançássemos *com* elas, conscientizando-nos delas; sair da sala de aula para dançar com outros corpos/espacos; sair da compreensão de relações do tipo já experimentadas, para buscar condições de coreografar com as memórias das/nas coisas para colocá-las em movimento, em danças de “tornar-se com”.

A aprendizagem que se constitui como colocação de problemas, ou seja, como invenção, para nós, se confunde com experimentação e composição coletiva. Em nossa proposição com os/as estudantes de Corpo/Espaço, não fechamos as possibilidades em termos de composição, não elegemos as duas instalações coreográficas estudadas como modelos, mas acompanhamos nelas humanos/não/humanos em movimento e em permanente devir, co-constituindo-se como dançarinos e coreógrafos, o que também foi foco de nossas propostas com os/as discentes da referida disciplina.

O eu cognoscente é parcial em todas suas formas, nunca acabado, completo, dado ou original; é sempre construído e alinhavado de maneira imperfeita e, portanto, capaz de juntar-se a outro, de ver junto sem pretender ser outro. Eis aqui a promessa da objetividade: um conhecedor científico não procura a posição de identidade com o objeto, mas de objetividade, isto é, de conexão parcial (HARAWAY, 1995, p. 26).

4.5. Experimentação coletiva e trajetória de aprendizagem

Nossa proposição com os/as estudantes de Corpo/Espaço pautou-se por um entendimento de que “não são os indivíduos que têm experiência, mas os sujeitos é que são constituídos através da experiência”, como escreveu Joan W. Scott (1999, p. 27). Teresa de Lauretis¹⁸² diz que experiência “é o processo pelo qual, para todos os seres sociais, a subjetividade é construída” (1984 apud SCOTT, 1999, p. 31), porém, se contrapõe à operação que ocorre nesse processo, em que:

¹⁸² De LAURETIS, Teresa. **Alice Doesn't**. Bloomington: Indiana University Press, 1984.

[...] a pessoa se coloca ou é colocada na realidade social e, assim, percebe e compreende como subjetivas (que se originam no indivíduo e se referem a ele próprio) aquelas relações – materiais, econômicas e interpessoais – que são, de fato, sociais, e, numa perspectiva maior, históricas (De LAURETIS, 1984 apud SCOTT, 1999, p. 31).

Ou seja, tanto Scott, quanto De Lauretis criticam a constituição de sujeitos fixos e autônomos, “que são considerados fontes confiáveis de um conhecimento que se origina do acesso ao real através da experiência” (SCOTT, 1999, p. 31) e entendem a experiência como processo coletivo, político e histórico.

Scott escreve também que “experiência é, ao mesmo tempo, já uma interpretação e algo que precisa de interpretação. O que conta como experiência não é nem auto-evidente, nem definido; é sempre contestável, portanto, sempre político” (1999, p. 48). Ela fala também da necessidade de os/as historiadores/as terem um projeto – necessidade que estendemos a educadores, artistas e cientistas das diversas áreas – não de “reprodução e transmissão de um conhecimento ao qual se chegou pela experiência”, mas sim de “análise da produção desse conhecimento” (SCOTT, 1999, p. 48).

Em consonância com as ideias de Scott, Latour nos remete à etimologia da palavra experiência, a qual atesta que a mesma consiste em:

“[...] passar através” de uma prova e em ‘sair de’ para tirar delas as lições [...] Define-se, não pelo conhecimento de que dispõe no começo, mas pela qualidade da *trajetória de aprendizagem*, que permitiu passar por intermédio de uma prova e de ficar sabendo um pouco mais. A experiência, todo pesquisador digno deste nome sabe bem, é difícil, incerta, arriscada [...] Uma experiência ruim não é aquela que falha, mas aquela da qual não se tira nenhuma lição para preparar a experiência seguinte. Uma experiência boa não é a que oferece um saber definitivo, mas a que permite redesenhar o *caminho de provas* pelo qual vai ser necessário passar, de maneira que a iteração seguinte não se cumpra em vão” (2004, p. 318-319, grifos do autor).

Latour conecta a experiência do coletivo com a experiência de laboratório, não sem criticar a Ciência¹⁸³ tradicionalista, construída a partir de dualismos como natureza e cultura, corpo e mente, entre outros, onde “as essências fundadas na

¹⁸³ Latour define a Ciência, no singular e com letra inicial maiúscula, “como a politização das ciências pela epistemologia (política), para tornar impotente a vida pública, fazendo pesar sobre ela a ameaça de uma salvação por uma natureza já unificada [...]” (2004, p. 372).

natureza são cada vez mais discutíveis e as identidades fundadas sobre o arbítrio cada vez menos discutíveis” (LATOURE, 2004, p. 316), ciência que, segundo autores como Donna Haraway e Bruno Latour, precisa de outra(s) ciência(s) que a suceda(m).

O termo experiência, para Latour, qualifica “o movimento pelo qual um coletivo qualquer passa assim de um estado passado a um estado futuro, do bom senso ao senso comum” (2004, p. 318). O bom senso representa o passado da coletividade entendida ainda como sociedade, o que nos leva ao encontro de uma má distribuição de poderes e do projeto moderno de sociedade que a aprisiona na divisão entre o mundo dos objetos e o dos sujeitos; “o senso do comum, ou da busca do comum” (LATOURE, 2004, p. 371), tem a ver com o que pode ser comum a mais entidades, o que pode ser compartilhado, representando seu futuro, abrindo a experiência para o coletivo, fazendo-a abarcar humanos/não/humanos em processos de co-constituição.

Jorge Larrosa entende experiência como “algo que nos constitui ou nos põe em questão naquilo que somos” (2009, p. 12) e fala da experiência como produtora de pluralidade. Larrosa escreve também sobre a importância da “escuta” - termo muito usado na dança - para nos relacionarmos com a alteridade:

[...] na escuta, alguém está disposto a ouvir o que não sabe, o que não quer, o que não precisa. Está disposto a perder o pé e a deixar-se tombar e arrastar pelo que lhe vem ao encontro. Está disposto a transformar-se em uma direção desconhecida. O outro, enquanto outro é algo que não posso reduzir à minha medida (2009, p. 13).

Em processos de ensino/aprendizagem que prezem pela experiência tanto de discentes como de docentes, o/a professor/a, entendido/a como mediador/a, precisa trabalhar com os/as estudantes “uma forma de atenção, uma atitude de escuta, uma inquietude, uma abertura” (LARROSA, 2009, p. 15), favorecendo encontros e invenções que não deixam jamais que a composição se feche por muito tempo e que a experimentação continue sem cessar.

Larrosa escreve que “talvez reivindicar a experiência seja também reivindicar um modo de estar no mundo, um modo de habitar o mundo, um modo de habitar, também, esses espaços e tempos educativos” (2009, p. 24). Esse autor volta-se para a ação “humana”, mas se pensarmos esse humano como húmus, como propõe

Haraway (2009), seremos provocados a nos debruçar sobre a “experiência coletiva”, como faz Latour (2004), que nos força a pensar, perceber não só a nossa experiência humana (em separado dos outros que constituem o coletivo “humano”), como também a experiência não/humana, pois não/humanos – inclusive os humanos que nos discursos oficiais da modernidade não se enquadravam muito bem na categoria hegemônica de humano (a de homem, branco, heterossexual, “com alma” etc.) – precisam ter suas existências seriamente consideradas por todos aqueles cujos hábitos eles irão modificar (LATOURE, 2004, p. 209), sempre que agem e que são mediadores de ações coletivas. Segundo Latour, o coletivo se define “como uma experimentação coletiva” (2004, p. 319), que se constitui de conexões e desconexões que permitirão ao coletivo identificar intermediários e mediadores em relacionalidades situadas e em movimentação constante de “tornar-se com” (HARAWAY, 2008).

Uma “experimentação coletiva”, para Latour, se dá:

[...] a partir do momento em que não se pode mais definir uma natureza e as culturas, o coletivo deve explorar a questão do número de entidades a levar em consideração e integrar por uma procura cujo protocolo é definido pelo poder de acompanhamento. Retoma-se, da palavra experimentação, tal como usada nas ciências, o fato de que ela é instrumentalizada, rara, difícil de reproduzir, sempre contestada e que se apresenta como uma prova custosa, cujo resultado deve ser decifrado (2004, p. 376 e 377).

Falamos, então, em “trajetória de aprendizagem” (LATOURE, 2004) como a que se propõe a “consagrar-se a uma triagem meticulosa dos mundos possíveis, sempre a recomençar” (LATOURE, 2004, p. 318). Trajetória que constantemente se abre à reconstituição de aprendizagens, portanto inventivas; que modifica as essências tornando-as hábitos mais abertos ao devir, de modo a rearticular propostas e constituir uma nova temporalidade que “multiplica os aliados potenciais” (LATOURE, 2004, p. 317).

Para tanto, Latour nos lembra que “nada substitui a experiência que deve se efetuar sempre sem certezas” (2004, p. 324). Mas há que se guardar o caminho feito, há que se registrar as respostas dadas a cada questão que sempre se reabre, relativa ao número de entidades que constituem o coletivo, “comparando sem cessar

o que se pôde absorver e o que ficou de fora” (LATOURE, 2004, p. 324) e escreve ainda que:

[...] para empregar cientemente as noções de experimentação e trajetória de aprendizagem, é-nos necessário, sem dúvida, tirá-las dos laboratórios e partilhá-las com o grupo dos que, humanos e não/humanos, se encontram engajados (2004, p. 319).

Entendemos que o mesmo pode ser feito no âmbito da arte e da educação e de seus “laboratórios” – ateliês, estúdios, salas de ensaio, galerias, palcos, escolas, salas de aula, entre outros. Sabemos também da importância de seguirmos as pistas do/com o “laboratório” tradicionalmente instalado, extrapolando suas paredes, borrando seus limites e entendendo-o como nó de uma rede mais abrangente. Dessa maneira, entendemos como complementares nosso trabalho *com* a sala de aula e *com* o bosque da Reitoria da UFC e pensamos a experiência sempre como processo coletivo, em que humanos, não/humanos e os mundos que constituem estão sendo feitos e refeitos, contrapondo-se a um conjunto de ideias que regeu/rege o projeto moderno de sociedade, o qual ainda move tipos de relações que insistem em perdurar. Sobre essas ideias, Eduardo Viveiros de Castro, a partir de seus estudos com sociedades ameríndias do Xingu, escreve que:

A vulgata metafísica ocidental consiste na ideia de que não existe senão uma única natureza externa, e várias culturas, várias subjetividades que giram em torno dessa natureza. Esta funciona, assim, como sobrenatureza, é um correlativo de Deus. Deus se ausentou, mas em seu lugar, deixou-nos uma Natureza como princípio de unidade, algo que “está aí” para que as coisas possam se manter juntas (2008, p. 93).

Em nossa experimentação com os/as estudantes, questionamos essa noção de natureza – externa, única, recurso, objeto – para questionarmos o espaço *com* o qual dançamos e entendemos espaço como híbrido de naturezas e culturas, associações de humanos e não/humanos que forjam modos de se movimentar e de viver os mais diversos.

Daí que a relação corpo/espaço é tensa, pois é preciso cuidar para não tornarmos outros modos de vida meramente como recursos para nossos estudos, sejam de dança ou de qualquer outra área de conhecimento. Sobre isso, Donna Haraway escreve que é necessário realizar o trabalho de dar atenção e garantir que o sofrimento de todos os modos de vida que se agenciam num experimento

(científico, artístico, educacional) seja mínimo, necessário e consequente. “Se qualquer uma dessas garantias for considerada impossível, o que é sempre um julgamento arriscado feito na base de **razões**, mas sem a garantia da **Razão**, então o trabalho responsável é fazer parar o empreendimento” (HARAWAY, 2011b, s/p, grifos nossos).

Haraway fala de razões como contraponto à Razão – hegemônica, instaurada com o projeto moderno de sociedade que se globalizou, e propõe que:

As abstrações, nossos melhores cálculos, matemáticas, razões, são construídas a fim de poderem se desfazer para que invenções, especulações e proposições – ideias de mundo – mais ricas e mais responsivas possam ir em frente (HARAWAY, 2011b, s/p).

Construir conhecimento para poderem se desfazer e dar lugar a invenções e proposições outras, mais ricas e responsivas... Como fazer isso no âmbito da universidade, cujos princípios se guiam pela Razão? Encontramos no ensino superior das artes possibilidades de trabalharmos com essas razões, no plural e com letra minúscula, de que fala Haraway, razões que movem naturezas/culturas, em associações não estanques, em movimento, que se diferenciam constantemente. Aqui o movimento é requisitado para inventar humanos híbridos de corpos e mentes, de corpos e espaços, de naturezas e culturas. Movimento que, ao nosso ver, gera *corporrelacionalidades* que, em dança, possibilitam modos outros de dançar, de pensar/fazer dança como experiência coletiva.

Bruno Latour (2004), quando aborda o coletivo, propõe gerar uma nova exterioridade formada não mais por tudo o que antes foi considerado objeto do conhecimento do sujeito humano - ou seja, tudo o que representava a exterioridade do humano (natureza), onde este (em sociedade) se inseria – mas por outros sujeitos em potencial, os quais para a instituição do coletivo por meio do ordenamento, foram excluídos, mas podem retornar ao chamado para compô-lo, inquietando o poder de consideração. Daí que o coletivo se define pelo seu movimento, sempre em busca de agregar, complexificar, tornar o mundo habitável a mais modos de vida.

Acompanhamos a experimentação ocorrida durante o desdobrar da disciplina Corpo/Espaço, propondo-nos a retomar contato com os outros (LATOURE, 2004), como a proposição de “vir a ser com aqueles com quem ainda não estamos”

(HARAWAY, 2011b, s/p), definindo o coletivo por uma trajetória de aprendizagem a ser constituída por humanos com não/humanos performando *corporrelacionalidades em dança*.

4.6. Aulas de Corpo/Espaço

Com o relato de nossas aulas de Corpo/Espaço, a proposta é compartilhar o que trabalhamos com os/as discentes, evidenciando pensamentos e práticas que levaram em conta humanos/não/humanos ativos em termos de compor dança e fazer dançar. Não realizamos uma descrição de aula por aula, mas discorreremos sobre práticas que as constituíram.

As aulas de Corpo/Espaço foram conduzidas de modo a acionar entendimentos, imagens e ações *com* o espaço e não no espaço, entendendo-o não como “ponto ou totalidade [...] meio, abstrato, denso, homogêneo, quase estável [...] parte da geometria sólida”, conforme escreve Michel Serres (2001, p. 77), mas como um híbrido, como se refere Milton Santos (2012).

Michel Serres propõe que experimentemos o mundo e suas diferenças com coisas que existem em vez de volumes abstratos que não existem (2001, p. 80). Seguindo os caminhos trilhados por Serres e por estudos sociotécnicos, nossa proposta foi iniciar com os/as alunos/as experimentações com corpo/espaço, trabalhando-os como *corporrelacionalidades em dança*, lembrando que com essa noção o que está em jogo é como se dão as conexões entre as agências e o que é engendrado que faz com que os envolvidos se tornem outros na relação. *Corporrelacionalidades em dança* entendidas como relacionalidades situadas (HARAWAY, 2008; HARAWAY; GANE, 2009) que, com dança, são ativadas como memória capaz de mobilizar humanos e não/humanos como corpos com possibilidade de devir e de invenção.

Para tanto, pensamos que a noção de “rede” proposta por Latour, pode ser bem articulada à nossa proposta com Corpo/Espaço, lembrando que, para esse estudioso “a rede não designa um objeto exterior com a forma aproximada de pontos interconectados, como um telefone, uma rodovia ou uma ‘rede’ de esgoto” (2012a, p. 189), mas uma série de ações em que cada participante seja abordado como um mediador completo. A rede constitui-se da capacidade que cada ator tem “para

induzir outros atores a *fazer* coisas inesperadas” (LATOOUR, 2012a, 189, grifos do autor). Latour define um bom relato “como aquele que tece uma rede” (2012a, p. 189) e, propomos, uma boa pesquisa de movimento, uma boa composição em dança são aquelas que tecem redes.

Em Corpo/Espaço não usamos a rede como uma representação gráfica já imaginada, que venha a substituir cubos, esferas, icosaedros – figuras usadas por Rudolf Laban em seus estudos espaciais, os quais conduzem a ementa e os objetivos da referida disciplina. Nosso intuito foi compor também com essas figuras, mas não fechamos nossa experimentação nelas e com elas e nem com humanos sempre no centro dessas figuras que temos de imaginar. Então, seguindo o conselho de Michel Serres (2001), focamos grande parte de nossa pesquisa de movimento com coisas que “existem”. Precisávamos sair de figuras já estabilizadas e enxergar o espaço mais como linhas e pontos em processos de composição e recomposição, daí a ideia de rede, que vem para nos mostrar possibilidades diversas de fazer conexões, compondo figuras inusitadas e provisórias. A rede é chamada para multiplicar as figuras e os modos de constituição das mesmas, os quais abrangem danças humanas/não/humanas, e nos auxiliar a traçar caminhos a seguir quando o assunto é compor movimentos, danças, vidas, mundos.

4.6.1. Práticas

Conduzimos práticas de improvisação, com vistas a trabalhar atenção em relação ao outro com o qual se dança e compartilhar com ele/ela a responsabilidade pelos movimentos que são constituímos por e que constituem quem dança.

Realizamos experimentações procurando compor com os estudos espaciais de Rudolf Laban, o que a princípio, pareceu-nos um grande desafio. Mas, ao realizarmos pesquisas de movimento *com* humanos/não/humanos, pensamos/praticamos direções, níveis espaciais, cinesfera, iniciação de movimento e zonas corporais – noções usadas por Laban – inventando-as – abrindo-as à problematização.

Nossas aulas foram compostas por rolamentos frequentes *com* o chão ajudando-nos a iniciar o movimento com diversas partes do corpo e a usar os níveis baixo, médio e alto, trabalhando, desse modo, iniciação de movimento e zonas

corporais¹⁸⁴ (LABAN, 1990), bem como níveis espaciais (LABAN, 1978; 1990), porém, sensibilizando o chão como parceiro na realização de nossos movimentos, procurando tornar consciente a ação do chão em nós e os tipos de movimento que aquele chão da sala de aula favorecia e que outros tipos de chão não permitiriam.

A esfera de movimento – a noção de cinesfera¹⁸⁵ de Rudolf Laban (1978;1990) – foi trabalhada em sala de aula. A princípio, problematizamos a noção de esfera:

Uma esfera é um objeto tridimensional perfeitamente simétrico. Na matemática, o termo se refere à superfície de uma bola. Na física, esfera é um objeto (usado muitas vezes por causa de sua simplicidade) capaz de colidir ou chocar-se com outros objetos que ocupam espaço.¹⁸⁶

Iniciamos uma discussão a partir da seguinte questão: “Somos perfeitamente simétricos?” Com essa questão transitamos por esferas de movimento “pessoal”¹⁸⁷ que não se tratavam de esferas, e sim de figuras que denunciavam constantemente nossa assimetria, a qual era observada também nas relações que constituímos e que nos constituem socialmente. E como essa assimetria afeta/efetua meu movimento “pessoal” ou a constituição de minha “esfera” de movimento? Questionamos se não/humanos teriam cinesfera e como elas comporiam as nossas “cinesferas” – “Se dançamos *com* um não/humano, temos duas esferas, com dois centros, ou apenas uma esfera – a humana – expandida? Pensamos em pessoas

¹⁸⁴ “Os pontos que uma extremidade pode alcançar facilmente delimitam sua zona normal. Para isso, pode-se distinguir tanto uma zona do braço direito ou esquerdo como uma zona da perna direita ou esquerda. O fato de poder incrementar a extensão das zonas é sinal de um grau mais alto de mobilidade” (LABAN, 1990, p. 92).

¹⁸⁵ No livro **The Language of movement**, A guide book to Choreutics, editado por Lisa Ullmann, Laban (1976 apud FERNANDES, 2006, p. 182) escreve que “a cinesfera é a esfera ao redor do corpo cuja periferia pode ser alcançada através dos membros facilmente estendidos sem dar um passo além do ponto de suporte, quando de pé em uma perna, o que podemos chamar de ‘base de apoio’ (algumas vezes chamada de lugar). Somos capazes de desenhar o limite de uma esfera imaginária com nossos pés tanto quanto com nossas mãos... Quando nos movemos para fora dos limites de nossa cinesfera original, criamos uma nova base de apoio... Nós, é claro, nunca deixamos nossa esfera de movimento, mas a carregamos conosco, como uma aura”.

¹⁸⁶ Disponível em: <<http://pt.wikipedia.org/wiki/Esfera>> Acesso em: 11 ago. de 2013.

¹⁸⁷ O termo ator, assim como pessoa, para Latour (2012a) – conforme já escrevemos no segundo capítulo desta tese –, representa uma multiplicidade. Ainda de acordo com Latour, “[...] ninguém sabe quantas pessoas agem simultaneamente num indivíduo; em contrapartida, ninguém pode afirmar quanta individualidade existe num conjunto de dados estatísticos” (2012, p. 86). E escreve ainda: “Interpretar coloca-nos imediatamente num tremendo *imbróglío*, onde o problema de quem está desempenhando a ação é insolúvel” (LATOUR, 2012, p. 75).

com alguma deficiência – sendo que há muitas delas que dançam – e suas cinesferas não esféricas imbricadas com as de próteses, cadeiras de rodas, entre outros instrumentos que mediam suas danças. Nessa direção, cabe citar Georges Canguilhem¹⁸⁸, para quem “o organismo vivo atua segundo um empirismo. A vida é experiência, quer dizer, improvisação, utilização de ocorrências; é tentativa em todo seu sentido” (1976 apud KASTRUP, 2007, p. 199) e Kastrup completa, “definido por esse empirismo, por essa experimentação, o organismo é marcado pelo inacabamento, e não por limites fixos e invariantes” (2007, p. 199). Pessoas com deficiência ou não, compartilhamos todos do inacabamento, por isso a invenção é sempre possível, se não nos fecharmos em ideias, conceitos e essências cristalizadas e abrirmo-nos para nos “tornarmos com” instrumentos técnicos, inclusive. Canguilhem¹⁸⁹ argumenta que “a invenção técnica não seria amplificação de algum órgão ou ação instintiva particular, mas maximização da potência de experimentação, equivocação e errância” (1983 apud KASTRUP, 2007, p. 199). O que reforça nossa proposta de trabalhar com figuras cujas bordas não tenham tamanha definição, mas sim que se pareçam com esboços que possam ser apagados, redesenhados, desaprendidos para que essa figura se torne outra, sempre que for chamada a reconstituir-se, reconstituindo um mundo em que mais agências se beneficiem. Latour lembra que é importante que as propostas se apresentem “como tendo contraído hábitos, que pesam certamente o mesmo peso que as essências, mas que contrariamente a estas, podem ser revisadas, em cursos de procedimento, se a coisa valer a pena realmente” (LATOURE, 2004, p. 158).

Também realizamos traduções (em dança e discussões orais) de situações e seres não/humanos cotidianos que levaram os/as alunos/as a fazerem coisas, experimentando possibilidades de pensar a cinesfera na relação de humanos com não/humanos. Para tanto, fizemos aos/às alunos/as os seguintes questionamentos: Como as socialidades/materialidades afetam/efetuam/mobilizam nosso movimento pessoal? Detecto movimentos de outros em mim? E de mim em outros? Como constituímos nossas esferas de movimento cotidianamente?

¹⁸⁸ CANGUILHEM, Georges. **El conocimiento de la vida**. Barcelona: Editorial Anagrama, 1976.

¹⁸⁹ CANGUILHEM, Georges. La nouvelle connaissance de la vie. In: CANGUILHEM, G. **Études d'histoire et de philosophie des sciences**. Paris, Vrin, 1983.

Experimentamos direções dimensionais – vertical, horizontal e sagital, além das diagonais e também direções diametrais¹⁹⁰ – com cadeiras, onde cada estudante compôs tais linhas imaginárias com uma cadeira.

Em outra aula, dançamos com não/humanos – como uma camiseta, uma garrafinha de água e uma cadeira – que levaram os/as alunos/as a fazerem coisas, com os não/humanos enquanto centro de geração de movimentos e os/as alunos/as como pontos que não estariam fixos, moviam e faziam mover. Era um “objeto” para grupos de três e quatro alunos. Com isso, os/as discentes experimentaram diferentes posições, numa situação em que o centro das ações que desencadeavam movimentos podia ser tanto um não/humano, quanto um do/as discentes do grupo, num processo mais de descentramento em que ora se estava em posição de propor, ora em posição de seguir, desdobrando a proposição e tornando o agrupamento dinâmico em termos de movimentos e formas adquiridas.

Em outro exercício, a atenção e responsabilidade foi direcionada para as relações entre “humanos” – alunos/as na relação com outros/as alunos/as – com a sala de aula, em um exercício chamado “cardume”¹⁹¹, onde trabalhamos um tipo de atenção que envolve efetivamente todos os nossos sentidos e onde o desafio era fazer com que o grupo de alunos/as, todos/as juntos/as dançassem com a sala de aula, o que foi um desafio, pois os/as estudantes, dada a atenção que precisavam investir uns com os outros, tendiam a anular os espaços/coisas que constituem a sala. Nesta proposta, os/as alunos/as se juntam em um único grupo e permanecem bem próximos uns dos outros, mas sem se tocar. O desafio é movimentarem-se como os peixes de um cardume que não se esbarram, mas permanecem juntos – nadando sincronizadamente – em diferentes formações que desenham espaços com a sala de aula que deveria se tornar parceira do grupo. Orientei-os que o “cardume”

¹⁹⁰Laban discerniu vinte e sete direções de orientação espacial. Segundo Leniral Peral Rengel, “as direções indicam locações (lugares no espaço) de mesmo nome [...] Em relação ao corpo do agente, a sensação é que estas direções são irradiadas a partir do **centro** do corpo. No centro do corpo ocorre a intersecção das três dimensões, que formam **seis** direções **dimensionais**. A partir do centro do corpo, entre as dimensões, correm quatro linhas oblíquas que formam as **oito** direções **diagonais**. A partir do centro do corpo, entre duas dimensões e duas diagonais, correm seis linhas oblíquas que formam as **doze** direções **diametrais**” (2001, p. 28). Para visualização das 27 direções de orientação espacial ver RENGEL, Lenira Peral. *Dicionário Laban*. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes. Campinas, SP, 2001, p. 29-32.

¹⁹¹Sou grata ao dançarino, coreógrafo e professor Andrew de Lotbinière Harwood, que propôs esta experimentação com o grupo de “movedores” – do qual fiz parte – que participou da oficina de contato improvisação por ele ministrada no âmbito do projeto *DF Improvisa Dança: contato improvisação e a somática da performance*, no ano de 2012, em Brasília, DF.

precisava de um líder, cujos movimentos, bem como os planos espaciais por ele usados, as diferentes velocidades, as relações propostas com os espaços teriam de ser experimentados por todos os/as alunos/as concomitantemente, ou seja, todos teriam de seguir esse líder, o qual não seria sempre o mesmo. A cada mudança de direção, o/a aluno/a que ficasse mais à frente dos demais seria responsável em liderar o grupo – o que nem sempre era fácil, vários hesitavam em liderar, mesmo quando se viam mais à frente do grupo tendo de assumir a posição de propor ações. Aconteceu também de mais de um/uma aluno/a ficar em posição de liderar e assim a dúvida se instaurava. O fato de estarem na posição de líder nem sempre era suficiente para que eles assumissem esse encargo. Nesses momentos, percebíamos a complexidade que envolve a constituição de um modo de ser, de ser líder de um grupo, por exemplo. Eu percebia que tínhamos de praticar outras vezes tal exercício para que os/as estudantes fossem criando estratégias para dançar o “cardume” com a sala de aula, de modo mais consciente da participação desse espaço – repleto de espaços que carregam possibilidades que vão além das mais evidentes e condicionadoras de movimentos – no coletivo em dança que se esboçava. Via também o quanto era difícil para eles encarar outros constituintes do espaço, que não fosse um colega, como parceiros de dança que pudessem fortalecer seu movimento como “líder” e como “seguidor”.

Registramos que, em algum momento, alguém poderia desistir de seguir o/a líder da vez e, quebrando a regra, poderia tornar-se líder inusitadamente. Daí, esse/a dissidente poderia ou não ser seguido/a por outros/as colegas, constituindo outro agrupamento, e daí outro/a dissidente poderia formar mais outro grupo, assim como um grupo poderia se reintegrar a outro... Instaurando uma dinâmica formação e transformação de grupos. Essa prática era realizada, em um primeiro momento, sempre sem música, com nossas atenções voltadas para os ritmos e andamentos que iam sendo constituídos pelo “cardume” com sua movimentação, porém, após algum tempo de experimentação, inseríamos alguns trechos de músicas e observávamos como os/as alunos/as compunham com mais esse elemento.

Registramos algumas dificuldades, tais como a de todos/as os/as estudantes realizarem junto com o líder – ao mesmo tempo – o movimento proposto por ele, o que era um objetivo a alcançar; a de, às vezes, um/a aluno/a que se propunha a liderar, não ser seguido pelos outros que não percebiam sua “intenção” – ainda um

tanto centrada neles mesmos – e não o seguiam, seguindo talvez um/a outro/a que se propunha quase que concomitantemente ao primeiro. Repetimos essa experimentação em mais de uma aula, incitando-os a buscar estratégias para dançarem conjuntamente, inclusive com a sala. Todos/as que constituíssem o cardume precisavam ajustar constantemente seus modos de agir, seu tempo de ação, seu dançar *com* o espaço, atentando-se sempre às relações, de modo que, com essa movimentação, estavam constituindo o “cardume” e sendo constituídos por ele. Ora um/a estudante seguia, ora era seguido/a, o revezamento de posições tinha como objetivo manter todos/as atentos/as em qualquer posição que ocupassem, sentindo-se sempre responsáveis pelo grupo. Os/as alunos/as experimentaram esse jogo de afetar e ser afetado, de conduzir e ser conduzido, de responder e de ser responsável por, tendo que, inevitavelmente, levar em consideração também os não/humanos que atuavam no processo de gerar a movimentação do “cardume”.

Entendemos que esse tipo de aprendizado requer que estejamos abertos às mais diversas ações – de humanos/não/humanos – nas danças que dançamos juntos. A sala de aula, por exemplo, precisa ser mobilizada, a atenção a seus espaços auxilia cada aluno/a a se atentar aos modos como outros colegas dançam *com* esses espaços, para que assim componha também suas danças *com* eles.

Além do “cardume”, realizamos um exercício que chamou minha atenção e também dos/das alunos/as: coloquei apenas uma cadeira na sala e pedi que os/as 16 estudantes presentes improvisassem com ela. Todos/as iniciaram juntos suas pesquisas de movimento com a cadeira, subiam e desciam dela das mais diversas formas; afastavam-se dela, acolhiam-se nela, com ela; sentavam-se de diferentes maneiras, alternavam-se; os movimentos de todos/as os/as alunos/as relacionavam de algum modo com a cadeira que, “parada”, no local onde eu a coloquei, parecia “reger” a movimentação do grupo de alunos/as formado com ela. Quando já estavam a improvisar por cerca de 20 minutos com a cadeira, de modo fluido, todos participando, o grupo coeso, subitamente eu retirei a cadeira do local onde ela estava desde o início da improvisação e afastei-a do grupo, mantendo-a comigo. Olhares confusos questionaram-me: “E agora? O que fazemos?” Alguns mostraram, além da dúvida, uma certa indignação! Percebi até uma *intenção* de alguém de pegar a cadeira de volta, mas isso não foi feito... Pedi que o grupo continuasse,

mesmo sem a cadeira, a improvisação de dança que estavam a fazer juntos. O problema é que a cadeira manteve-se, o tempo todo, como centro da movimentação, mesmo aos movimentos que se desdobravam abarcando vários/as estudantes, chão, entre outros elementos, parecia ser a cadeira quem lhes dava sentido, nexos. Então, quando a mesma foi retirada, o agrupamento foi, pouco a pouco, desfazendo-se, não conseguiu mais se manter unido, grupos menores foram feitos, duplas, outros não/humanos mobilizados... Foi a cadeira que os manteve agregados. Sem cadeira, sem grupo. Após mais um tempo de improvisação sem a cadeira, sentamos no chão, em círculo, para conversarmos. Os/as alunos/as disseram que gostariam de experimentar novamente essa situação, mostrando interesse no que havia ocorrido ali. Falaram que tentaram, mas realmente foi muito difícil continuarem dançando juntos, sem a cadeira. Parece-me que minha proposta “improvisarem com a cadeira” ganhou corpo como “dançar todos juntos com a cadeira” e assim esse grupo coeso se estabilizou temporariamente. Com a sua retirada, mesmo os/as alunos/as – ou a maioria deles/as – tendo a *intenção* de continuar juntos, no mesmo grupo, isso não ocorreu.

Numa outra aula, além dos constituintes da sala – chão forrado com linóleo, paredes, aparelhos de ar condicionado, uma barra, janelas, porta, projetor, entre outros – coloquei no chão, rente a uma das paredes da sala, outras coisas como uma rede de balanço vermelha de nylon; pedrinhas; um brinquedo de pelúcia; lenços de tamanhos variados; bolsas; mochilas e coisas que os alunos/as haviam levado para a sala e sugeri que cada um deles improvisasse com algum ou alguns desses não/humanos, de modo a escutar e ver quais deles convidavam os/as alunos/as a dançarem e o que e como eles faziam cada discente dançar *com* eles. Após a pesquisa de movimento, conversamos e cada discente falou sobre as estratégias usadas para fazer os não/humanos dançarem e como, nessa relação, humanos/não/humanos propuseram movimentos.

Conduzimos também uma experimentação com pequenos movimentos gerados a partir da ideia de se estar dançando com espaços muito estreitos e também realizamos a operação inversa, percebendo como a mobilização de certas partes do corpo e não de outras, as formas a que chegam nossos movimentos, entre outras possibilidades, são condicionadas pelo tamanho do espaço *com* o qual dançamos.

Para iniciar duas de nossas aulas, experimentamos a “pequena dança”. Steve Paxton, um dos bailarinos do *Judson Dance*, quando pesquisava o que viria a se constituir como princípios do contato-improvisação – forma de dança e técnica de movimento – nos anos de 1970, propôs a *small dance* – “pequena dança” –, que segundo José Gil (2004, p. 109) é “o movimento efetuado no próprio ato de estar de pé [...] não é um movimento conscientemente dirigido, mas pode ser conscientemente observado [...]” É o movimento microscópico que descobrimos em nós e que nos mantém em pé. Esse exercício pareceu-nos estratégico para acionar o tipo de atenção que Henri Bergson¹⁹² (1979 apud KASTRUP, 2007) apontou como de suma importância para uma aprendizagem inventiva, atenção esta que também experimentamos acionar com a prática da meditação sentada – “zazen”. Voltaremos a tal noção de atenção e ao zazen no próximo subcapítulo.

Para problematizar a centralidade do humano como gerador de ações em figuras imaginárias, com formas mais estabilizadas como as propostas por Laban, discutimos espaço a partir da leitura com os/as alunos/as de um trecho do livro *A Natureza do Espaço*, de Milton Santos. Santos, em diálogo com vários autores, dentre eles Bruno Latour, entende espaço como um híbrido (2012, p. 100), onde não é possível separar sistemas de ações e sistemas de “objetos”, ou, nos termos de Latour, podemos entender espaço como mediador de ações humanas/ não/humanas que o constitui e que são constituídas por ele. Auxiliou-nos também o texto *Como falar do corpo: a dimensão normativa dos estudos sobre a ciência*, de Bruno Latour (2008), com o qual discutimos noções de corpo, articulações e proposições; lemos também o texto *Obras e objetos*, trecho do livro *Poética da Dança Contemporânea*, de Laurence Louppe (2012), mostrando que não existem danças sem não/humanos, mas nossa proposta tinha uma outra especificidade em relação a esse assunto quando pensava, conhecia e reconhecia não/humanos como artisticamente ativos, como co-autores de movimentos e danças; expusemos e discutimos a entrevista com Eduardo Viveiros de Castro, cujo título é *Se tudo é humano, então tudo é perigoso* (2008), no qual ele discorre sobre pontos de vista humanos e não/humanos e sobre o entendimento não inerte da natureza cultivado pelo animismo ameríndio. Viveiros de Castro escreve sobre culturas e naturezas sem a separação realizada pelo projeto moderno de sociedade, capitaneado pela Ciência moderna. Vale

¹⁹² BERGSON, H. O pensamento e o movente. Introdução. **Bergson**. Trad. Franklin L. e Silva. São Paulo: Abril Cultural, 1979 (Col. Os Pensadores).

destacar que talvez esse tenha sido o texto que os/as alunos/as tiveram mais dificuldade em incorporar, merecendo outros modos de aproximação com o tema e mais discussão. O último texto que discutimos foi *Planos de composição*, de André Lepecki (2010), fazendo conexões entre nossa sala de aula e o que ele escreve sobre os chãos aplainados, calcados e recalçados onde danças cênicas ocidentais foram/são forjadas e atentamo-nos especialmente ao que esse autor chama de “plano da coisa” – já apresentado no segundo capítulo desta tese. Em seguida, mostramos trechos em vídeo das instalações coreográficas *Vestígios* e *Verdades Inventadas*, discutindo a articulação desses dois trabalhos com o “plano da coisa” e abordamos nossos estudos com essas proposições artísticas.

Sobre a relação entre “humanos” e “coisas”, Latour, esse estudioso das ciências, provoca:

[...] é absurdo se opor a “tratar pessoas como coisas”. Isso, no pior dos casos, apenas colocaria os humanos *lado a lado* com outras questões de interesse da física, biologia, ciência da computação etc. Complexidade acrescentada a complexidade, nada mais. Longe de “degradar-se”, os “humanos coisificados” se *elevariam* ao nível das formigas, macacos, *chips* e partículas! [...] O reducionismo não é um pecado de que se deva privar, nem uma virtude que deveria ser praticada firmemente: é uma impossibilidade prática, pois os elementos aos quais algo de “nível superior” fica reduzido revelam-se tão complexos quanto os do “nível inferior” (2012a, p. 363).

Com isso, Latour faz-nos pensar que a visão de um humanismo enganador que coloca “o humano” (mas um determinado modelo de humano) como entidade que tem privilégios sobre outras agências – o que cada vez mais nos parece uma falácia, haja vista os investimentos cada vez menores que percebemos ocorrer, pelo menos no Brasil, em áreas consideradas “humanas” e “sociais” – acaba por criar problemas que podem se tornar insolúveis ao apartar e hierarquizar modos de existência que, desconectados, aí sim tendem a se degradar – principalmente modos de vida “humanos”.

Em relação às leituras de textos realizadas, é importante registrar que, de acordo com Larrosa, a experiência da leitura é uma relação, onde o texto tem algo de incompreensível, algo de ilegível para o/a leitor/a, “de todo modo, o decisivo, desde o ponto de vista da experiência, não é o livro, mas o que nos passa com sua leitura” (LARROSA, 2009, p. 9). Larrosa escreve sobre o/a leitor/a que se põe em

jogo no que lê e da importância de formarmos “leitores abertos à experiência, a que algo lhes passe ao ler, abertos, portanto, a não se reconhecer no espelho” (2009, p. 9).

Salientamos que combinávamos em uma mesma aula, a leitura compartilhada ou exposição em *power point* dos textos mencionados, bem como a discussão dos mesmos, com outras práticas aqui descritas. Evidenciamos a experiência com os textos lidos agindo com as pesquisas de movimento dos/as alunos/as, bem como com os textos escritos produzidos por eles/as, de modo a inventá-los/as como dançarinos/as, pesquisadores/as, aprendizes.

Nas aulas de Corpo/Espaço, conduzimos uma série de práticas de improvisação como estratégias de “experimentação coletiva” (LATOURE, 2004) e “invenção” (KASTRUP, 2007) de movimentos de humanos com não/humanos, com a sala de aula e com o bosque da Reitoria da UFC.

Em nosso caso, um dos problemas que guiou nossas ações durante as improvisações de dança foi como evidenciar não/humanos como “actantes” (LATOURE, 2012a) – ou seja, atores muitas vezes ainda sem figuração definida que estão envolvidos na ação de modo ativo, que agem, que não são inertes, além de ficarmos atentos a problemas outros que se desdobrassem desse.

Importante ressaltar que, desde o primeiro dia de aula dessa disciplina, solicitamos que os/as discentes mantivessem consigo, em nossas aulas, um caderno para registro de processo.

4.7. Pesquisa de movimento e composição com o bosque da Reitoria da Universidade Federal do Ceará

Propusemos como encerramento dessa disciplina, um trabalho que experimentasse propostas de corpos, espaços e composição em dança, com um local que não fosse a sala de aula, de modo a (re)inventar nossas pesquisas de movimento. A ideia foi, depois de todas as experimentações com a sala 18, percebendo como ela favorecia ou não alguns tipos de movimentos e danças, realizar estudos de movimento com outra localidade, dando continuidade à proposta do dançar *coletivo*, o que ao nosso entender, parte da busca por conhecer a rede de

relações que está a constituir nossas danças e as posições em que nos situamos e que podemos nos situar, tecendo e sendo tecidos por essa rede.

Juntos, decidimos que nossa experimentação seria em algum local da própria UFC. Foram sugeridos, pelos/as alunos/as, o campus do PICI — que fica bem afastado do Instituto de Cultura e Arte (ICA), onde acontecem as aulas das graduações em dança —; o bosque das Letras (Centro de Humanidades) — que fica próximo ao ICA e onde costumam ser realizados alguns eventos e intervenções estudantis — ; e a Reitoria da UFC — que também é próxima ao ICA, constituindo-se como principal arena política dessa instituição federal, local onde inúmeras decisões são tomadas, marcado por manifestações de professores e estudantes.

No dia 18 de novembro, antes de encerrarmos nossa aula, fomos – os/as discentes e eu – caminhando primeiramente até o bosque das Letras, olhamos, nos sentamos em alguns bancos, andamos pelo local, mas a maior parte dos/as estudantes achou o bosque muito protegido da movimentação da cidade e pediu que fôssemos visitar o bosque da Reitoria, que é “separado” da rua apenas por uma grade que cerca toda essa área.



Figura 30: No bosque da Reitoria, essa pequena plataforma onde colocamos nossas bolsas ficou como ponto de apoio e de encontro para nós e parece ter se tornado um lugar convidativo a um descanso para essa senhora, transeunte, que aparece na foto acima, 2013. Foto: Emyle Daltro.

Fomos, então, ao bosque da Reitoria, sentamo-nos em uma espécie de plataforma arredondada, revestida de pequenos azulejos brancos, onde colocamos nossas bolsas e mochilas e onde os alunos disseram que costumam se reunir quando, por algum motivo, vão a essa parte da frente da reitoria, onde se encontra um bosque com diversas mangueiras.

Observamos os caminhos revestidos de pedras por onde as pessoas cruzam o bosque e caminhamos sobre alguns deles; observamos movimentos das pessoas tanto dentro, como fora do bosque; escutamos sons emitidos por buzinas e motores de carros, bem como vozes dos vendedores ambulantes, entre outras sonoridades; escutamos também sons de passarinhos – alguns alunos disseram ser canários – e pombas; andamos, tocando o solo em seus trechos de terra, grama e areia, com alguns pés calçados e outros descalços; tocamos com nossas mãos algumas árvores; sentamos em um banco de cimento; andamos pelas vagas destinadas a carros autorizados a estacionar em frente à Reitoria e pelos degraus que conduzem às entradas do palacete¹⁹³.

Decidimos que nossa proposição ocorreria mesmo com o bosque, nem fomos ao Campus localizado no bairro Pici. Motivados pelo que vimos, combinamos então que na próxima aula – a do dia 25/11/2013 – já seria com o bosque, algumas alunas levariam regadores, borrifadores de água na tentativa de com eles compor ações com o bosque. Acordamos que cada aluno/a teria de levar um caderno e caneta nos próximos três dias de experimentação, para que fizesse registros do processo. Foi cogitado também que os/as discentes levassem peças e roupas a serem usadas, de modo a compor com nossas pesquisas de movimento.

Antes da finalização da aula, um aluno – o Gustavo – aconselhou-me a solicitar uma autorização formal para que pudéssemos realizar nossa proposta. A princípio, pensei não necessitar de autorização, já que nossa proposição era de ensino/aprendizagem com um local pertencente a uma instituição pública à qual éramos ligados, eu como docente e eles enquanto discentes, mas resolvi, nesse mesmo dia, ir ao gabinete da Reitoria para me informar sobre quais seriam os procedimentos para que pudéssemos dançar com o referido bosque.

¹⁹³ O histórico do prédio da Reitoria da UFC encontra-se disponível no site: <<http://www.ufc.br/a-universidade/reitoria-da-ufc/47-historia-da-reitoria>>

Entrei no suntuoso prédio e perguntei ao recepcionista quem autorizava a realização de ações educativas em frente à Reitoria e ele me respondeu que eu procurasse a chefia do gabinete do atual Reitor, Professor Doutor Jesualdo Pereira Farias. Subi as escadas e segui um longo corredor que me conduziu à sala do chefe de gabinete, Professor José Maria de Sales Andrade Neto, onde fui informada que era preciso escrever um ofício, em que a coordenação dos cursos de graduação em dança solicitasse o bosque e explicasse nosso intento. Tal situação remeteu-me à discussão feita por Latour sobre “quem é o dono do espaço no qual vivemos coletivamente” (2012b, p, 23) e perguntei-me: Quem autoriza dançarmos com o bosque?

A solicitação do bosque da Reitoria foi formalizada por meio de ofício endereçado ao Chefe de Gabinete da Reitoria da Universidade Federal do Ceará – UFC. Porém, pude perceber que eram nossos encontros, nossas experimentações *com* o bosque que iam construindo um sentimento de pertença, íamos, pouco a pouco, nos sentindo “donos” do bosque da Reitoria, à medida que o reencenávamos com danças de humanos e não/humanos, constituindo outras versões para esse local.

4.7.1. Atos políticos com dança – composição ocorrida em 25 de novembro de 2013

Iniciamos, oficialmente, no dia 25 de novembro de 2013, nossa primeira experimentação de/em/com dança com o bosque da Reitoria da UFC, realizando composições com humanos e não/humanos. Nossas experimentações ocorreram também nos dias 02 e 09 de dezembro de 2013, sempre às segundas-feiras, das 9 às 12 horas, horário da aula de Corpo/Espaço Registrei em fotos e filmagens¹⁹⁴ nossa proposição com o bosque.

A proposta foi considerar o bosque como ator:

[...] um ator que não faz diferença não é um ator [...] um ator [...] é justamente aquilo que *não* se pode substituir. Constitui um evento único, não redutível a nenhum outro – exceto se o tornamos compatível com outro, mediante algum processo de padronização.

¹⁹⁴ Tais registros foram feitos com a minha câmera fotográfica, marca Sony (Cyber-shot, DSC-H50) que também é filmadora.

Mas ainda assim seria necessário um *terceiro* ator, um terceiro evento (LATOURE, 2012a, p. 221).

Em nosso caso, substituímos o termo ator por dançarino com o qual compusemos danças? *Happenings*? Intervenções urbanas? Performances? Se nos propusermos a padronizar esse ator/dançarino – o bosque da Reitoria – nas relações que experimentamos *com* ele, poderíamos torná-lo compatível com todas essas noções, mas o que consideramos mais importante neste trabalho é conhecer e reconhecer o bosque, bem como nossa experimentação com ele, como híbridos, como mediadores. Em nossa pesquisa de movimento com o bosque, processo compositivo que o mesmo participa como ator/dançarino, insubstituível que é, nossa proposição foi, a princípio, deixarmos-nos afetar por todas as coisas que o constituem, compondo danças com elas.

No dia 25, quando chegamos, vimos que bem em frente ao prédio da Reitoria e em parte do bosque, ocorria uma manifestação. Segundo um manifestante e também nosso aluno, havia sido convocada uma reunião para discutir uma determinada ação em relação ao hospital universitário, mas antes que a mesma se desdobrasse, já logo no início, em poucos minutos, sem debate sobre o assunto com a assembleia que fora convocada para a ocasião, foi decretada a resolução para uma questão que estaria em debate.



Figura 31: Manifestantes em frente ao prédio da Reitoria da UFC, 2013. Foto: Emyle Daltro.

Concomitante à ação imediatamente identificada como política – manifestação, revolução, luta por poder etc. – que acompanhávamos (escutávamos, víamos e alguns alunos até degustaram algum lanche e refrigerantes que a coordenação desse movimento oferecia aos manifestantes), realizamos alguns exercícios de aquecimento e alongamento e depois, cada estudante foi realizar pesquisas de movimento – as quais também chamaremos, ao longo deste capítulo, de improvisações, acentuando a dimensão da experimentação, da investigação que tece composições de dança – com alguma coisa ou local do bosque e ao mesmo tempo com tudo aquilo que acontecia. Tarefa nada fácil. Alguns/algumas alunos/as ficaram mais próximos/as dos/as manifestantes, outros/as mais distantes, em termos de localização. O Ed, um dos alunos, veio me dizer que estava muito difícil para ele conseguir se concentrar, por isso permaneceu “parado” a maior parte do tempo, olhando o desenrolar da manifestação.



Figura 32: O aluno Edcleyton em sua “paragem” e a aluna Franciely movendo-se suavemente *com a grama*, 2013. Foto: Emyle Daltro.

Outra aluna, a Vanessa, que pesquisava movimentos com a grade que cerca o bosque, quando resolveu subir na mesma, foi advertida por um segurança que fazia sinal para que ela descesse, enquanto ela gritava meu nome. Corri ao encontro da Vanessa e pedi a ela que descesse, na frente do segurança, explicando à aluna

que naquele dia, os ânimos estavam alterados e que era melhor tomarmos cuidado com que fazíamos ou éramos induzidos a fazer...

Compúnhamos dança com a manifestação e, enquanto eu registrava fotograficamente alguns desses momentos, questionava-me quanto à manipulação de situações em nome de interesses restritos e também quanto as respostas que são dadas a tais ações, bem como em nome de quem/o que são dadas, para quem/o que se beneficiar com isso; questionava-me como é que eu entendia essa nossa ação em dança naquele lugar, e quem/o que mais estava agindo conosco e nos movendo a agir. Aqui, saberes da dança, ativismo e política pareciam estar se encontrando e se misturando, abrindo possibilidades para a redefinição de seus atores – manifestantes, dançarinos, transeuntes, não era mais tão fácil identificar quem era quem.



Figura 33: A aluna Vanessa improvisando *com* a grade, 2013. Foto: Emyle Daltro.

Nesse dia, encontramos-nos também com garrafas plásticas com água, da qual se serviam as pessoas responsáveis por varrer os canteiros e passagens, mantendo-os livres das folhas que caem das mangueiras e de coisas como bitucas de cigarro, copos e sacos plásticos, entre outras, que algumas pessoas ainda

costumam jogar em locais públicos. Lembrei-me, nesse momento, que uma das coisas que me moveu aos estudos sociotécnicos e à mediação não/humana de nossas ações em dança, foi acompanhar como as relações humanas, nas quais a solidariedade e a cooperação muitas vezes tornam-se supérfluas, podiam se tornar mais promissoras.

Não podemos ser indiferentes à existência de tantos outros que não temos levado em conta, nesse sentido diversas tecnologias de visualização podem nos ajudar a ver humanos e não/humanos como parceiros. Daí que consideramos também o registro fotográfico e fílmico que fizemos das experimentações com o bosque como um modo de dançar *com* esse espaço e suas intensidades, tensões, com as memórias que se ativavam naquele momento e que se inscreviam em nós, docente, discentes, manifestantes, grades, árvores, terra, areia, grama, bancos, seguranças, transeuntes, pombas, sacos plásticos voadores...



Figura 34: A aluna Inélia improvisando *com* o tronco de uma mangueira, próxima à manifestação, 2013. Foto: Emyle Daltro.

Articulávamos nossos corpos a esses corpos, fomos afetados, afetamos, como afetamos? Não temos controle sobre isso, mas ao articularmo-nos ao que estava a constituir esse espaço, reivindicávamos corpos/espacos como

possibilidades de invenção, de arte, de vida, de habitação de um número maior de entidades, reivindicávamos o bosque da reitoria como espaço comum, a beneficiar mais associações de humanos e não/humanos. Nossa dança, apesar de não panfletária, também se constituiu como uma proposição política.

De acordo com o que Luiz B. L. Orlandi escreveu no prefácio do livro *A invenção de si e do mundo: uma introdução do tempo e do coletivo no estudo da cognição*, de Virgínia Kastrup, politizar “vem a ser gritar criativamente seu problema, criar um caso gritante com ele, conquistar o respeito a ele, forçar sua clara colocação em pautas que não o previam originariamente ou que eram destinadas a escondê-lo ou a ignorá-lo” (2007, p. 13)

De repente a arte, a dança estava lá – ao lado, junto com uma manifestação de funcionários/as, professores/as e alunos/as da UFC – gritando silenciosamente seus pontos de pauta para uma ainda utópica assembleia em que humanos, sem todas as classificações – de raça, gênero, idade, classe social, entre outras – que nos segregam, e não/humanos são levados em conta em relações heterárquicas.

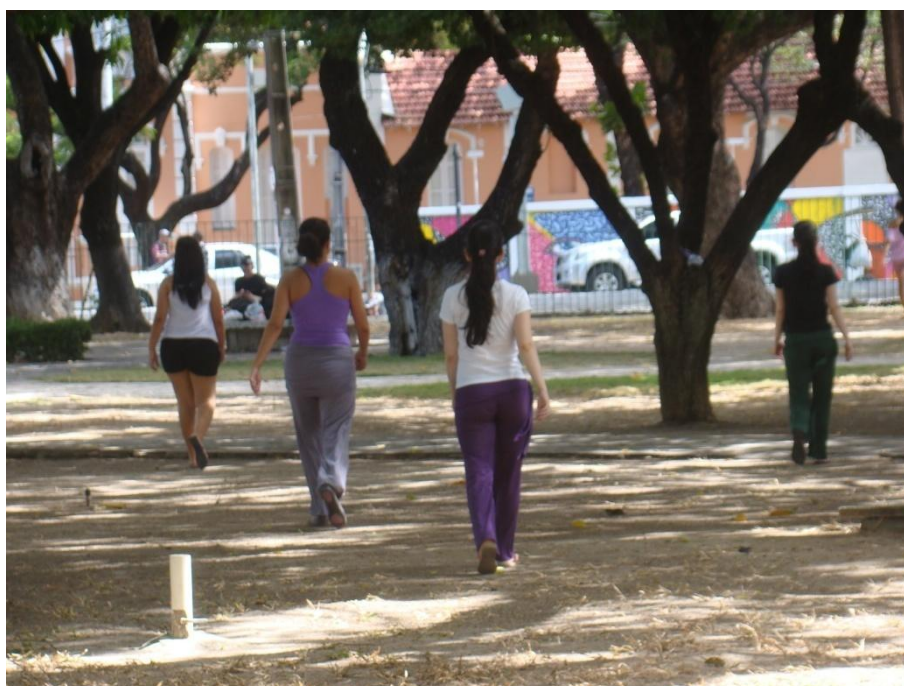


Figura 35: Da esquerda para a direita, as alunas Franciely, Ana Carla, Ana Carolina e Isabella em composições com as árvores, 2013. Foto: Emyle Daltro.

Nesse caminho, Donna Haraway escreve: “Gosto da linguagem da ‘política’ como ela é usada por Despret, Latour e Stengers, que a meu ver está relacionada a *polis* e *polido*: boas maneiras (*politesse*), que responde a e com alguém” (2011, s/p).

Nos passos de Isabelle Stengers, Haraway (2011b) entende essas práticas como cosmopolíticas ao articularem corpos a outros corpos com cuidado para que diferentes significantes possam prosperar.

Do modo como atuamos, é possível aproximar nossa dança à arte da performance e, para Eleonora Fabião:

A performance é politizada e politizante porque cria formas de pertencimento ativo, porque propõe modos de convívio e inventa modos de conhecimento impensáveis antes da realização dos programas, porque ativa maneiras de circulação afetiva extremamente originais. Suspende valores estabelecidos e rearranja pontos de vista e sensibilidades para que se dê, em micro ou macro escala, uma revisão de modos de existência pessoais e coletivos (2011, p. 18).

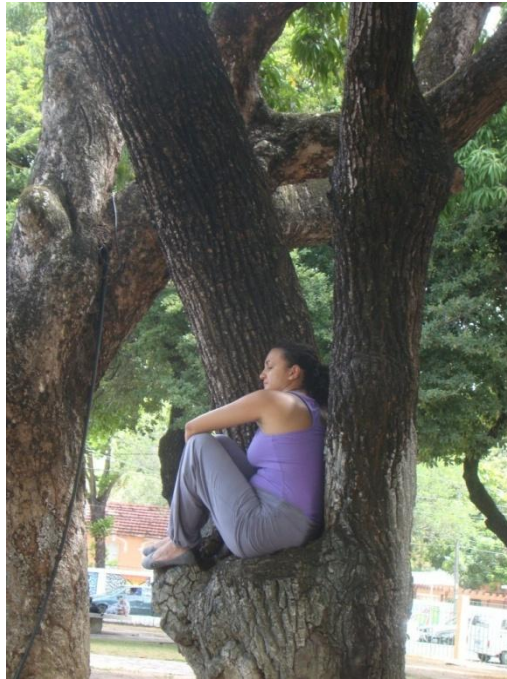


Figura 36: Ana Carla sendo acolhida por uma mangueira em sua pesquisa de movimento *com* essa árvore, 2013. Foto: Emyle Daltro.

Latour vem usando o termo composição para agrupar elementos vindos da arte e da ciência “com um vocabulário suficientemente comum, mas sem uma hierarquia estabelecida” (LATOURE, 2012b, p. 27). Para esse autor, a composição pode se tornar uma alternativa possível à modernização, que usa a diferença entre agências para colocá-las em posições opostas e hierarquizadas (2012b, p. 27).

Seguindo essa proposição referente à composição, realizávamos nossas pesquisas de movimento com o bosque da Reitoria.

Antes que o tempo destinado à aula se extinguisse, reunimo-nos e esboçamos um roteiro para conferir um pouco de estabilidade – provisória – para nossa composição, a qual se desdobraria em nossos próximos encontros, a partir das pesquisas de movimento que havíamos acompanhado nessa nossa primeira experimentação com o bosque. Esse roteiro marcava algumas ações orientadoras das improvisações, tais como: distribuição de todos/as os/as alunos/as pelo bosque; realização de uma “parada”, em pé ou em outra posição, para realização da “pequena dança” – como a nomeou Steve Paxton – aos moldes do exercício que fizemos com a sala 18, observando toda a movimentação que ocorria para que cada aluno/a se mantivesse em alguma posição; improvisação – pesquisa de movimento – com a coisa; um momento de “coleta”, em que pouco a pouco todos os/as alunos/as se reunissem – como no exercício do “cardume” – e dançassem juntos com corpos/espacos do/no bosque.

4.7.2. Composição no dia 02 de dezembro de 2013

Na outra segunda-feira, dia 02 de dezembro, não houve manifestação e os ânimos estavam bem mais amenos. No encontro anterior ninguém usou regadores, borrifadores de água ou outros elementos que já não compusessem com o bosque. Destaco somente que continuei “dançando com” minha câmera fotográfica para registrar o processo que ali se desdobrava. Fotos e filmagens talvez pudessem se tornar *vestígios materiais* da experiência coletiva que constituíamos. Experiência coletiva (LATOURE, 2004), agregando humanos e não/humanos “tornando-se com” (HARAWAY, 2008) as danças que permitiam/dificultavam.



Figura 37: A aluna Ana Carla improvisando com chão de areia e terra e chão de pedras, 2013.
Foto: Emyle Daltro.

Percebi que, após a pesquisa do dia 25 de novembro, algumas alunas pensaram sua roupa como elemento das composições realizadas nos dias 02 e 09 de dezembro.

Como por exemplo, a Vanessa que no dia 25 pesquisou movimentos com as grades, passou a vestir uma blusa de listras; a Inélia, que no dia 25 vestia um macacão floral, depois mudou para uma saia floral rodada que dava mais movimento à pesquisa que fazia com a areia de um dos canteiros; também a Ana Carla que usava calças cinzas, compondo, em termos de cor, com o tronco da árvore com a qual ela dançava, trocou-as por vestidos florais com uma calça *legging* ainda cinza por baixo e sapatilhas cinza fazendo um tom sobre tom com o chão.

Escolhemos um dos canteiros com grama, embaixo de uma grande mangueira produtora de uma ótima sombra, para realizar nosso aquecimento e alongamento, mas parece que outros animais também o escolheram, pois logo que iniciamos nossa movimentação, pisei em um cocô de cachorro.

Como compor com os sons dos pássaros e os sons dos carros?
 Como compor com o olhar dos transeuntes e com os dos guardas?
 Como compor com a areia e com o concreto do estacionamento?
 Como se mover nas escadas com restos de cocô de passarinho?
 Como compor com o verdejante dançante das folhas das árvores?
 Se entregar. Essa foi a estratégia de alguns! (informação verbal)¹⁹⁵

Estávamos lidando com um lugar não idealizado e não preparado para dançar, tínhamos que inventá-lo e inventarmo-nos para dançar com o bosque.



Figura 38: O aluno Gustavo de cabeça para baixo, contando com sua parceira, a grade, para segurá-lo, enquanto, ao lado, a aluna Ana Carolina – mediada pelas grades que ela toca com suas mãos – olha para a movimentação dos carros. Nota-se também que as grades seguram temporariamente um saco plástico, separando-o de outro plástico que está na calçada, ambos deslocando-se com a ação do vento que marca presença no cotidiano de humanos e não/humanos que vivem em Fortaleza. Bosque da Reitoria da UFC, 2013. Foto: Emyle Daltro.

No intento de mobilizarmos não/humanos como mediadores, resolvi experimentar um trabalho de conexão com os mesmos inspirado na meditação, lembrando que em sala de aula, já havíamos experimentado com os/as alunos/as a “pequena dança” proposta por Paxton –a qual se articula a práticas meditativas –, que inclusive foi experimentada por alguns/algumas dos/das discentes no dia 25/11.

Então, de modo improvisado, pois sem os habituais elementos–não/humanos – usados na ritualística budista, praticamos 10 minutos do Zazen, meditação do

¹⁹⁵ Relato de processo escrito conjuntamente pelos/as alunos/as: William, Vitória, Ana Carla, Ariel e Inélia, em Fortaleza, CE, 2013.

Budismo Zen que se faz sentada. O zazen é uma prática budista milenar de meditação que costuma ser feita:

[...] sobre uma almofada redonda, o zafu, com as pernas cruzadas em lótus ou semi-lótus, os joelhos apoiados em outra almofada ou em um tatame. O quadril está encaixado, a coluna ereta sem tensão, a cabeça estável sem pender para qualquer lado, a boca fechada e as espáduas relaxadas. As mãos estão apoiadas no colo, a esquerda sobre a direita, os polegares unidos. Os olhos estão semicerrados.¹⁹⁶

Essa postura é acompanhada de uma respiração ampla, na qual sugeri que os/as discentes prestassem atenção, percebendo a temperatura do ar que entrava e saía das narinas, o andamento da inspiração e da expiração, mantendo-se vigilantes a tudo o que acontecia, mas ao mesmo tempo tranquilos, observando os pensamentos, barulhos, sensações, sem se ater, sem se apegar a eles.

Nessa direção, é importante lembrar que, para escrever sobre técnicas corporais, Marcel Mauss (1974) escreveu que fez muitos estudos nos textos sânscritos da ioga, onde percebeu a importância dada à respiração, concluindo que há em todos os nossos estados considerados místicos, técnicas corporais que a China e a Índia estudam desde épocas muito antigas. No que tange às técnicas da respiração, Mauss acredita que apesar delas serem vistas como fundamentais na Índia e na China, essa importância dada aos modos de se respirar pode ser generalizada a outras sociedades.

Para nós, era importante que, com a atenção à respiração, os/as alunos/as tentassem ativar o que Kastrup chamou de “uma atenção desatenta”. Para Kastrup:

Aprender é estar atento às variações contínuas e às rápidas ressonâncias, mas isso implica, ao mesmo tempo, uma certa desatenção aos esquemas práticos da reconhecimento. O jogo entre uma certa atenção e uma espécie de desatenção que lhe é correlata foi tematizado por Bergson¹⁹⁷ (1934), que fala de uma atenção à vida pragmática utilitária, mas também uma “atenção suplementar”, que é atenção à duração (KASTRUP, 2007, p. 175).

¹⁹⁶ Trecho retirado da apostila *A prática do Zazen*, elaborado pela Comunidade Zen-Budista de Brasília – KZAZEN – da qual participei.

¹⁹⁷ BERGSON, Henri. (1934). O pensamento e o movimento. Introdução. **Bergson**. Trad. Franklin L. e Silva. São Paulo: Abril Cultural, 1979 (Col. Os Pensadores).



Figura 39: Discentes da disciplina Corpo/Espaço praticando a meditação sentada *com* o bosque da Reitoria da UFC, 2013. Foto: Emyle Daltro.

Para Kastrup, o primeiro modo de atenção a que se refere Henri Bergson conduz à aprendizagem como solução de problemas, mas a segunda modalidade de atenção – uma atenção desatenta – assegura a aprendizagem como colocação de problemas. Seguindo passos do Budismo Zen e de Virgínia Kastrup com Henri Bergson, conduzi a meditação com todos os/as estudantes ainda embaixo da mangueira.

Finalizando a meditação, os/as estudantes se espalharam pelo bosque, ficaram alguns minutos praticando a “pequena dança” e depois iniciaram as improvisações com não/humanos, nos passos do que havia sido feito no encontro anterior.

Mesmo vestidos com roupas corriqueiras, os/as alunos/as destoavam das outras pessoas que ali passavam por conta da movimentação que propunham com as mangueiras – alguns/algumas alunos/as, assim como fizeram no encontro anterior, tiraram os sapatos para dançar – com a terra e a areia dos canteiros, com a grama; com os bancos; grades; degraus, pombas, sonoridades, olhares, gestos que se tornavam nossos parceiros de dança, criando diferenças em nosso dançar habitual.



Figura 40: Estudantes da disciplina Corpo/Espaço improvisando *com* os degraus da frente do prédio da Reitoria da UFC e com uma pomba, 2013. Foto: Emyle Daltro.

Seguindo Marcel Mauss (1974), pensamos que toda aprendizagem começa com a aquisição de hábitos. Ainda de acordo com Mauss, os hábitos:

[...] variam não simplesmente com os indivíduos e suas imitações, mas, sobretudo, com as sociedades, as educações, as conveniências e as modas, com os prestígios. É preciso ver técnicas e a obra da razão prática coletiva e individual, ali onde de ordinário vêem-se apenas a alma e suas faculdades de repetição (1974, p. 214).

Para Mauss, hábito e técnica corporal estão associados, o autor entende como técnica corporal “as maneiras como os homens, sociedade por sociedade e de maneira tradicional, sabem servir-se de seus corpos” (1974, p. 211). Mauss desnaturaliza o nadar, o andar, o sentar-se à mesa, o cavar, o dormir, entre tantos outros “*habitus* do corpo”, dizendo que toda atitude corporal humana é aprendida, é técnica corporal. Assim, pessoas que transitavam pelo bosque, com suas “técnicas corporais” tornaram-se provisoriamente dançarinos de nossas composições.



Figura 41: Alunos/as da disciplina Corpo/Espaço dançando *com* uma das passagens e uma passante do/no bosque da Reitoria da UFC, 2013. Foto: Emyle Daltró.

Ser “catado” pelo grupo é um momento quase ritualístico que contém uma grande potência afetiva. O corpo se fez chão, se fez outro, se fez coletivo e cocriou junto aos corpos passantes, que mal percebiam a sutileza de suas danças. (informação verbal)¹⁹⁸

Ainda nessa direção, os/as estudantes Ana Carla, Ariel, Inélia, Vitória e William escreveram:

Foi uma experiência muito interessante, porque não era algo em um lugar fechado onde só nós poderíamos nos ver. Estávamos na cidade, as pessoas interagiram conosco e puderam ter a participação delas, interagindo e nos instigando, afetando e efetivando afetos (informação verbal)¹⁹⁹

¹⁹⁸ Relato de processo escrito conjuntamente pelos/as alunos/as: Edcleyton, Franciely, Jéssica e Luisa, em Fortaleza, CE, 2013.

¹⁹⁹ Relato de processo escrito conjuntamente pelos/as alunos/as: William, Vitória, Ana Carla, Ariel e Inélia, em Fortaleza, CE, 2013.



Figura 42: Transeuntes atravessam o bosque com suas coisas, enquanto a aluna Ana Carla “descansa” em sua improvisação com a mangueira, 2013. Foto: Emyle Daltro.

Propomos que toda técnica corporal, ou modo de conduta condiciona trajetórias de aprendizagem que podem produzir diferenças na técnica/conduta anterior do que aprende e do que é aprendido, desde que invistamos na experimentação continuada, desaprendamos permanentemente, impedindo que “a aprendizagem forme hábitos cristalizados” (KASTRUP, 2007, p. 174). Quanto ao tipo de relação com a técnica, o qual não queremos cultivar, Kastrup lembra que:

[...] o que prevalece é o objetivo de utilizá-la como veículo de dominação do mundo. Ocorre que, pretendendo dominar, acaba-se, ao final, dominado. Aferra-se aos hábitos formados no trato com o instrumento, como se a obediência a eles assegurasse o domínio do mundo. A política que impera aí é uma *política de reconhecimento* e ela se faz pela conversão, numa espécie de lei transcendente, do hábito que foi construído como regra imanente e que, por sua natureza transitória, seria passível de ser abandonado. Política despótica e opressiva, que configura uma relação servil com a técnica, que perde seu poder de pôr problemas e de virtualizar a ação (2007, p. 224, grifo da autora).

A aprendizagem que Kastrup defende conduz a um saber que é “singular, diferencial e provisório, não gera a ilusão de uma lei transcendente e universal. A aprendizagem não cessa com o saber, não obstaculiza a continuidade do processo de diferenciação de si mesmo” (2007, p. 225). Para aprender, então, torna-se necessário desaprender, ou seja, aprender a perder hábitos, os quais não são

considerados como a única fonte das ações, é fonte também aquilo que faz diferença e tensão com eles (KASTRUP, 2007). Nesse sentido, vale trazer a esta tese o relato do aluno Danilo, depois que finalizamos as experimentações com o bosque:

Geralmente tenho uma rotina muito agitada e isso se reflete claramente na minha dança. Com isso tenho dificuldade para me concentrar ou simplesmente parar, realizar qualquer tipo de paragem me é muito complicado. Quando foi proposto entrar em contato com o espaço, sentir as relações se estabelecerem, não consegui que isso se estabelecesse inicialmente. As minhas ausências no início do processo (bastante faltas) me atrapalharam, mas, aos poucos, me fui 'inteirando' do processo e aos poucos percebendo as conexões que apareciam. Então decidi que iria fazer uma meditação (paragem) em uma vaga de carro, o objetivo era entrar em total sintonia com o espaço, o que vai contra meu ritmo corporal agitado. Eu não tinha conhecimento da minha capacidade de ficar tanto tempo em uma única posição, e principalmente imersamente concentrado. Nos experimentos iniciais eu conseguia ficar cerca de cinco a dez minutos parado, mas logo em seguida sentia a necessidade de me mover. No penúltimo dia de 'ensaios' antes da performance em si, havia conseguido ficar tão imerso na minha proposta que isso afetou outras pessoas. Como estava em uma vaga para carros, um senhor que tinha estacionado seu carro vizinho a mim, veio me avisar que iria sair e que eu não me assustasse com o barulho de seu veículo. Isso mostra o quanto um corpo pode afetar outros, e sobretudo, estar presente naquilo que se propõe a fazer. (informação verbal)²⁰⁰



Figura 43: Danilo, em primeiro plano, em sua dança-paragem *com* uma vaga de carro; Ariel, em segundo plano, dançando *com* os degraus e, ao fundo, no terceiro plano, um rapaz responsável pela limpeza do local, caminhando, olhando a movimentação e compondo esta foto. Bosque da Reitoria, 2013. Foto: Emyle Daltra.

²⁰⁰ Relato de processo escrito pelo aluno Danilo, em Fortaleza, CE, 2013.

Bruno Latour escreve que nos tornamos sensíveis a diferenças que antes nos eram invisíveis, pela multiplicação dos instrumentos que registram distinções novas e, segundo Mauss, o primeiro objeto técnico, “e ao mesmo tempo meio técnico do homem é seu corpo [...] Antes das técnicas com instrumentos, há o conjunto de técnicas corporais” (1974, p. 217-218). A articulação entre as colocações de Latour e Mauss foi-nos importante para pensar corpo também como multiplicidade de técnicas e colocar a importância de multiplicarmos os corpos que dançam, vendo-os como capazes de nos afetar e de serem afetados por nós, gerando diferenças mutuamente.

As pessoas que transitavam pelo bosque nos olhavam com olhares de estranhamento, assim como pareciam ver também todos os não/humanos com os quais dançávamos, certamente um olhar que desnaturalizava as “coisas mudas” e “paradas” que “sempre” estiveram ali, aparentemente “daquele jeito” e que agora se tornavam outras ao ocuparem novas posições e funções com os movimentos que ensaiavam com aqueles/as jovens que... *dançavam* ali? Que coisa estranha é essa que estão fazendo? Questão que pode ser traduzida pela pergunta – “O que é isso?” – que três pessoas me fizeram durante o segundo e o terceiro dia de experimentação. Aliás, duas delas arriscaram e perguntaram logo em seguida à primeira questão: “É teatro?” E para as três eu respondi: “É dança!”



Figura 44: A senhora, ao fundo, olha a movimentação dos/das estudantes *com* um dos canteiros, pára e pega nos cabelos, participando com sua ação desse momento da composição de dança.

Oxigênio emanado das árvores com o gás carbônico dos carros. Pessoas que transitam. Pessoas que são barradas pelas grades. Olhares que vem e vão. Olhares curiosos. Olhares que se relacionam com o que está ocorrendo depois das grades. Olhares que ousam e ocupam o mesmo espaço. (informação verbal)²⁰¹

A associação que duas pessoas fizeram com o teatro fizeram-me pensar na questão da representação e de como essa noção costumava conduzir processos de aprendizagem. Kastrup discute a necessidade de não conduzir processos de aprendizagem reduzindo-os à representação, nesse sentido, nas pesquisas de movimento que alunos e alunas realizavam tanto com a sala de aula, quanto com o bosque, o campo problemático foi expandido, abrangendo de modo afetivo e efetivo outras agências e não só a humana, o que tende a ampliar as condições de resolubilidade para o problema da composição em dança, fazendo com que os/as estudantes de dança percebam-se como rede de relações, as quais não estão dadas, mas são condicionadas por materialidades/socialidades que agem conosco no engendrar de nossas danças e de nossas vidas.



Figura 45: Improvisação de dança da aluna Luisa com duas pilastras da frente do prédio da Reitoria da UFC, 2013. Foto: Emyle Daltro.

²⁰¹ Relato de processo escrito conjuntamente pelas alunas: Isabella, Vanessa, Leonice e Carolina, em Fortaleza, CE, 2013.



Figura 46: Tronco de mangueira com fios condutores de eletricidade e lâmpada, nesse momento, sendo abraçado pelo aluno Gustavo, 2013. Foto: Emyle Daltro.



Figura 47: A aluna Jéssica sentada, realizando movimentação *com* um dos caminhos revestidos com pedras, onde as pessoas costumam pisar, 2013. Foto: Emyle Daltro.

Registramos que a audição foi bastante mobilizada nas improvisações dos/as alunos/as com as coisas e o uso da visão amenizado, principalmente nos encontros do dia 02 e 09 de dezembro, nos quais a prática do zazen parece ter influenciado essa conduta ao longo das experimentações nesses dias. O tato, desde o nosso primeiro encontro com o bosque foi bastante explorado, a pele – não só por meio das mãos, mas também dos pés de alguns/algumas alunos/as, dos braços, pernas, rosto, entre outras regiões dos corpos – esteve em contato com as mais diversas texturas, cores, formas, (con)fundindo-se às qualidades das materialidades/socialidades que condicionavam a realização de movimentos.

Em uma pesquisa muito ligada a visão e ao tato, me deixei ser afetada pelas marcas no chão de terra e na circulação desses afetos no meu corpo, me movi até ser apanhada pelos colegas com o propósito de criarmos juntos um corpo coletivo com o Bosque. (informação verbal)²⁰²



Figura 48: Mãos da aluna Inélia em sua composição *com* terra e areia de um dos canteiros do bosque, 2013. Foto: Emyle Daltro.

Para Michel Serres, nossa pele:

[...] poderia ser chamada variedade, no sentido preciso da topologia: fina folha de pregas e planos, salpicada de acontecimentos e de singularidades, sensível às vizinhanças; discreta quando a perfuram,

²⁰² Relato de processo escrito pela aluna Inélia, em Fortaleza, CE, 2013.

constantemente olhos, panóptica, mas também contínua quando tatuada [...] (2001, p. 56).

Nosso paladar também foi mobilizado, sentíamos o gosto da sede movendo-nos a parar um pouco e caminharmos até a plataforma onde estavam nossas bolsas e garrafinhas plásticas com água que levávamos para o bosque. Não percebi o olfato movendo alguma ação específica, mas visto que, como escreveu Serres (2001), todos os nossos sentidos misturam-se, inclusive com o que aparentemente é-nos externo, não continuarei a tratá-los separadamente.

Nesse dia, além das composições de cada estudante com uma coisa que compõem o bosque, ocorreram pesquisas de movimentos de todos eles juntos com tais coisas, a saber: com o banco de cimento – articulando com propostas experimentadas em sala de aula, como por exemplo, a dança de 16 aluno/as com uma cadeira; com uma parte da grade que cerca o bosque; com folhas caídas no chão; com as árvores; com os caminhos de pedras, entre outras, sendo que cada uma dessas improvisações foram iniciadas pelo/a aluno/a que estava realizando anteriormente sua pesquisa com cada coisa. Porém, essas experimentações ainda estavam sem ligações minimamente estabilizadas com as pesquisas que realizavam antes de estarem todos juntos.



Figura 49: Discentes improvisando *com* o banco de cimento do bosque da Reitoria, 2013.
Foto: Emyle Daltro.



Figura 50: Estudantes da disciplina Corpo/Espaço improvisando com as grades que cercam o Bosque da Reitoria da UFC. 2013. Foto: Emyle Daltro

Para deslocar de um local para outro os/as estudantes iam juntos, sendo que um deles liderava o “cardume”, como realizamos em sala de aula, mas a proposição ainda não estava bem articulada, como diria Latour (2008).

A proposta era que após um período de improvisações em separado, os/as discentes se reunissem e fosse iniciada uma improvisação todo/as juntos com as coisas que foram mobilizadas. Porém, percebi que o *como se reunir* ainda não estava bem articulado, pois ao se encontrarem espalhados pelo bosque, tinham dificuldade em se agrupar e também de perceber a passagem do tempo, devido principalmente ao tamanho amplo da área onde estavam dispersos e à incidência agressiva dos mais variados sons que exigiam um esforço dobrado de cada aluno/a para se concentrar na pesquisa de movimento que realizavam com uma coisa específica.

Chamei-os para conversar e como o aluno Edcleyton ainda mostrava alguma dificuldade para realizar sua pesquisa de movimento “com a coisa”, sugeri que ele ficasse **responsável** em **coletar** todos os colegas para dançarem juntos. Então, enquanto cada colega realizava sua composição em separado dos demais, Edcleyton (Ed) decidiu permanecer sentado no banco de cimento, lugar estratégico para observar toda a movimentação do bosque.



Figura 51: Edcleyton *com* o banco de cimento. Bosque da Reitoria da UFC, 2013. Foto: Emyle Daltro.

Quanto ele iniciaria a “coleta”? Era uma questão importante, pois essa ação marcaria a quantidade de tempo destinada às composições do/as aluno/as ainda separado/as uns/umas do/as outro/as e o início de uma composição de todo/as junto/as com diversas coisas que compõem o bosque. Como o Ed faria essa “coleta”? Como mobilizaria outros colegas a segui-lo e a dançar com ele? Como esses colegas o seguiriam? Deixei que essas questões fossem resolvidas entre os/as discentes.

A primeira “coleta” ocorreu de modo confuso, alguns alunos e algumas alunas não percebiam o colega Ed passar próximos a eles/elas e continuavam a realizar suas composições sem serem afetados pelo suposto “coletor”. Outros/as simplesmente paravam de fazer o que estavam fazendo para segui-lo quando viam-no passar, o que, ao meu ver, provocava uma ruptura desnecessária nas danças que realizavam e não estabelecia vínculos anteriores com o “coletor”. Houve também uma questão relativa ao tempo, os que eram coletados por último, permaneciam mais tempo em suas pesquisas de movimento com a “coisa” e tinham, assim, que repensar suas composições agora guiadas por um tempo mais alongado. Os/as alunos/as sentiram-se desconfortáveis com a coleta, então, reunimo-nos para conversar, para que problemas fossem colocados e respostas fossem ensaiadas.

Discutimos e chegamos a seguinte proposta: Depois que os/as alunos/as estivessem já há um tempo (cerca de 10 minutos) em suas composições com as coisas, o Ed iniciaria a coleta, mas esta deveria incluir os não/humanos com os quais cada aluno/a estava a dançar, ou seja, para coletar um/a colega, o Ed teria de entrar na dança desse aluno/a com a coisa, realizar o mesmo tipo de movimento que estavam sendo propostos, os quais afetariam ambos/as os/as estudantes que, então, partiriam juntos, ainda desdobrando a movimentação realizada com a coisa, e coletariam outro/a colega. Experimentariam realizar a dança desse/a outro/a colega com a coisa que afetaria a todos que, após algum tempo, sairiam para coletar outro/a e assim sucessivamente.

Isso foi experimentado uma vez e, do início das composições com as coisas até a coleta ser finalizada, constituindo um grande grupo de estudantes e coisas dançantes, percebemos que nossa composição atingiu a duração de 60 minutos.

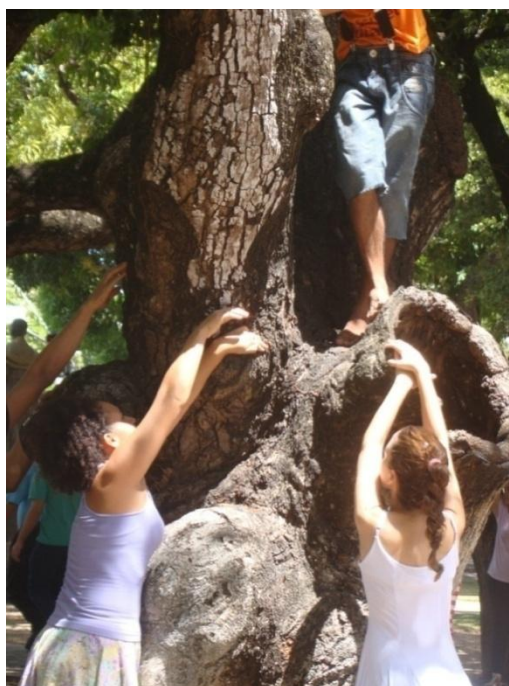


Figura 52: Alunos/as coletando e aluno sendo coletado com a movimentação que experimentava *com* a árvore. Bosque da Reitoria da UFC, 2013. Foto: Emyle Daltro.

De acordo com os/as estudantes Ana Carla, Ariel, Inélia, Vitória e William, em seu relato conjunto de processo, “em repetidos momentos, as árvores foram

protagonistas da nossa apresentação. Elas que nos instigaram e nos deram coragem para improvisar e compartilhar...”

Ao final do encontro, conversamos sobre esse modo de coletar em que as coisas e a movimentação com as mesmas foram levadas em conta e compartilhadas, o que nos pareceu promissor para a nossa composição de dança, que ganhou tramas mais nítidas no encontro do dia 02 de dezembro.

4.7.3. Composição no dia 09 de dezembro de 2013

Assim como no encontro anterior, realizamos nosso aquecimento e alongamento no mesmo canteiro. Depois que terminei de conduzir esse processo preparatório, peguei minha câmera para fotografar os/as alunos/as que iniciavam a meditação sentada – zazen. Coloquei-me bem próxima de um pequeno arranjo de plantas que, de repente, pareceu se mexer, fiquei curiosa e olhei para dentro dele, havia um gato ali que devia estar acabando de acordar – fotografei a indignação dele com minha indiscrição...



Figura 53: Gato com folhagens e areia. Bosque da Reitoria da UFC, 2013. Foto: Emyle Daltro.

Depois de finalizada a meditação, teve início as improvisações dos/das alunos/as com as coisas e continuei a minha improvisação com a câmera, fotografando, filmando e dançando com as composições forjadas com alunos/as e coisas.



Figura 54: A aluna Luisa em pesquisa de movimentos *com* árvore, 2013. Bosque da Reitoria da UFC, 2013. Foto: Emyle Daltro

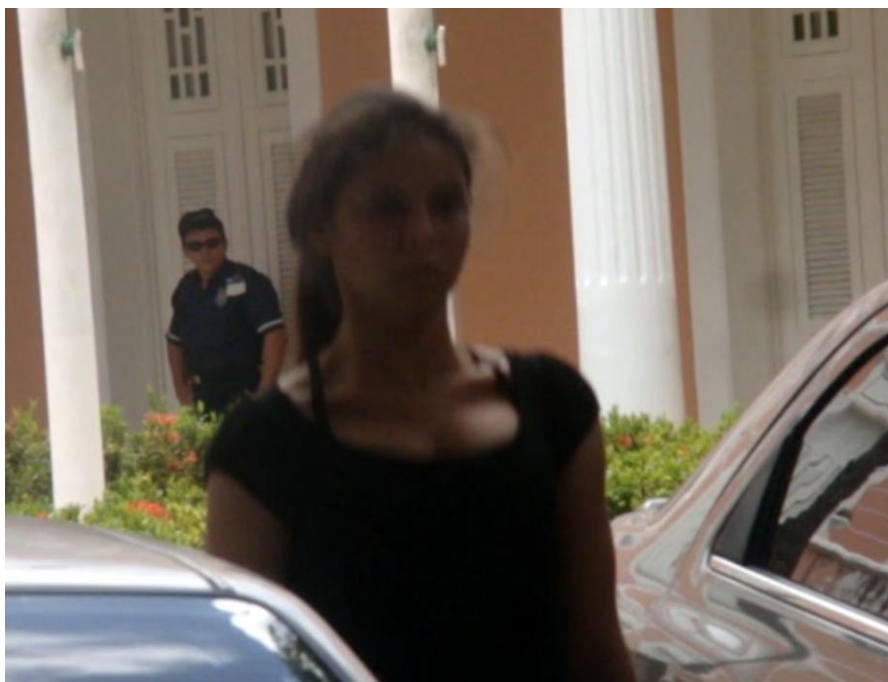


Figura 55: A aluna Leonice dançando *com* o asfalto e os carros estacionados, sendo observada por um dos seguranças do local. Bosque da Reitoria da UFC, 2013.
Print Screen de filmagem realizada por Emyle Daltro.

Segundo Carolina, Isabella, Leonice e Vanessa, em seu relato conjunto de processo, olhares exploraram o espaço e constituíram relações. “Relações com todos os outros sujeitos. Sujeitos que se tornam objetos. Objetos que se tornam sujeitos.”

Registro a participação do aluno Bruno, que só pôde estar conosco nesse último encontro com o bosque. Ele frequentou as aulas de Corpo/Espaço com a sala 18 e participou do aquecimento, alongamento e meditação realizada nesse dia 09/11. Antes de iniciarmos nossa composição de dança, situamos Bruno com base na última organização que experimentamos no encontro anterior, o que desejávamos ter como guia nessa última experimentação com o bosque da Reitoria. Rapidamente, Bruno foi agregado/agregou-se à nossa composição e começou a realizar uma pesquisa de movimento com a estátua do primeiro Reitor da UFC – Professor Antônio Martins Filho –, a qual ainda não havia participado de nossa composição, pois nenhum outro/a aluno/a a havia mobilizado. “A estátua do primeiro reitor, os movimentos dos colegas e principalmente a presença do ‘cardume’ me transmitiam coisas que tentei traduzir no meu corpo”, escreveu Bruno em seu relato de processo.



Figura 56: Bruno dançando com o pedestal da estátua do primeiro Reitor da UFC. Bosque da Reitoria da UFC, 2013. *Print Screen* de filmagem realizada por Emyle Daltro.

Em cada encontro, a coisa, ou as coisas com as quais os alunos compunham pareciam não serem as mesmas, visto que, a cada novo encontro, a improvisação parecia acionar memórias outras que nutriam devires outros, movimentos outros, condutas outras...



Figura 57: Alunos/as em pesquisa de movimento *com* vagas de carros e cones. Bosque da Reitoria da UFC, 2013. Foto: Emyle Daltro.

A composição, nesse dia, ocorreu mantendo roteiro e procedimentos experimentados no encontro anterior, mas as pesquisas de movimento de cada aluno/a com a coisa não permaneceram as mesmas, o que acarretou mudanças também nas improvisações de coletores/as e coletados/as, um exemplo disso foi que a dança com o banco de cimento não aconteceu nesse encontro. “A nossa ‘obra’ tinha um esqueleto, em que sabíamos uma rota mais ou menos DO QUE iria acontecer, mas COMO iria acontecer ninguém nunca sabia, era nesse momento em que a improvisação acontecia.” (informação verbal)²⁰³

O Ed assumiu a ação de coletar, que só se consumava porque era assumida junto com os outros colegas humanos e seus movimentos com não/humanos. Esses movimentos eram coletados, contaminando a todos que transitavam de um local a outro do bosque na tarefa de coletar, até que todos os/as alunos/as foram

²⁰³ Relato de processo escrito pelos/as alunos/as William, Vitória, Ana Carla, Ariel e Inélia, em Fortaleza, CE, 2013.

agrupados e a composição foi finalizada de maneira bem humorada nesse dia – uma bonita co-memoração...

Em cada novo encontro uma surpresa: no primeiro uma manifestação; no segundo, motorista de ônibus dando tchau, passarinho andando no chão, um sorriso largo de um aluno caboverdiano; no terceiro dia testes de luzes de natal, passantes se indagando se a gente “tava ficando doida”. Terminamos com risadas. (informação verbal)²⁰⁴



Figura 58: Alunos/as finalizando a composição de dança no dia 09/11/2013 com o bosque da Reitoria da UFC, 2013. Foto: Emyle Daltro.

Após as experimentações com o bosque, os alunos e alunas entregaram seus relatos – textos que foram redigidos por dois grupos de quatro estudantes, um grupo de cinco e outro de três alunos/as. Esses textos foram lidos em sala, durante nossa última aula do semestre. Nessa aula, conversamos sobre a composição com o bosque, vários alunos e alunas destacaram que foi muito promissora a experiência com corpos/espacos diferentes de salas de aula; apreciaram realizar juntos – todos/as os/as estudantes em um mesmo grupo – pesquisas coletivas de

²⁰⁴ Relato de processo escrito pelos/as alunos/as William, Vitória, Ana Carla, Ariel e Inélia, em Fortaleza, CE, 2013.

movimento. Mostrei as fotos na tela do computador, as quais tirei durante os dias 25/11, 02 e 09/12. Com elas, os/as estudantes lembraram momentos das composições com o bosque e se ativeram a detalhes que se tornaram possíveis de serem vistos com a mediação realizada pela câmera fotográfica. Combinei com eles que ainda nessa semana, conseguiríamos fazer a edição do material filmado²⁰⁵, o que foi realizado com o técnico em edição do ICA, Marcos Antônio da Silva. Enviei, por e-mail, a edição de trechos filmados das composições com o bosque a todos/as os/as alunos/as que cursaram a disciplina Corpo/Espaço.

4.8. Algumas considerações

Voltamo-nos ao aluno Bruno para registrar que ele é discente do curso de Letras da UFC e, no primeiro dia de aula, ele nos falou que se matriculou na disciplina Corpo/Espaço por se interessar por esse tema, mas pensando que a disciplina era somente “teórica”. Quando apresentamos nosso plano de ensino, ele percebeu que as aulas abrangiam sempre teoria e prática de modo intrincado. Já no primeiro dia de aula, Bruno demonstrou bastante dificuldade com a proposta prática, pois, diferente dos demais alunos, não praticava ou havia praticado nenhum tipo de dança, mas aceitou o desafio. Foi gratificante para mim e para os colegas de Bruno – que o acolheram com carinho, assim como o fizeram com o Gustavo que é aluno do curso de Cinema, mas que, diferente do Bruno, costuma fazer sempre algumas disciplinas nos cursos de Dança – acompanharmos seu processo de tornar-se dançante com as aulas de Corpo/Espaço.

Assim como Bruno foi mudado e mudou os que com ele dançaram, percebi esse processo ocorrendo de diferentes maneiras com cada um/a dos/as 16 alunos/as que finalizaram essa disciplina, participando de todas ou da maioria das proposições com ela engendradas e, também, certamente, comigo.

Dançar pode ser um verbo intransitivo, com ênfase somente na ação; pode ser também transitivo direto, significando executar passos. Entretanto, nessas aulas e na experiência no bosque da Reitoria, vi que é o adjunto adverbial “dançar com o espaço” que faz a diferença (informação verbal)²⁰⁶.

²⁰⁵ Esse trabalho editado encontra-se em dvd, nos anexos desta tese.

²⁰⁶ Relato de processo escrito pelo aluno Bruno, em Fortaleza, CE, 2013.

Com as propostas conduzidas em Corpo/Espaço, o que pudemos evidenciar acontecendo com os alunos e conosco, enquanto docente, foi uma potencialização de nossas presenças em dança. Ao trabalharmos a atenção ao outro – humano/não/humano –, nos ocupamos em conhecê-lo e não só a reconhecê-lo, e produzimos danças que experimentam abranger o movimento de seus devires, criamos condições de nos tornar presentes de modos até então não experimentados. As presenças dos/as estudantes nas cenas que constituíamos ganharam em complexidade. Isso pode ser dito também em relação aos seus movimentos, pois ao serem pensados/feitos abrindo-se à conscientização de actâncias humanas/não/humanas antes não levadas em conta, ensaiaram possibilidades de mudanças de padrões encorporados tanto em relação a movimentos, corpos e danças, quanto em relação aos espaços a serem mobilizados para aulas, experimentações e composições em dança.

Percebemos que nem todos/as o/as discentes usaram seus cadernos de registro de processos, mas quem o fez, pôde anotar e descrever situações e diferenças que enriqueceram a aprendizagem de todos nós, à medida que tais observações compuseram textos elaborados em grupos e lidos em sala de aula, após as experimentações com o bosque da Reitoria, além de compor com esta tese.

O bosque da Reitoria, pelo menos nos dias de nossos encontros, ganharam movimentos, olhares, atenção diferenciada dos que ali trabalham, vivem, tornou-se temporariamente uma grande *instalação coreográfica coletiva cidadina*, por que não?

A experiência da/na/com a disciplina Corpo/Espaço inventou-nos como seres dançantes, que aprendem, ensinam, compõem; inventou-nos como pesquisadores/as e como pesquisados/as, fez-nos transitar por posições de sujeito, de objeto, coisa, humano, não/humano – agências as quais iniciaram uma trajetória de aprendizagem agregando e não separando, opondo e hierarquizando...

A curiosidade; a abertura ao outro; relações de proximidade entre materialidades/socialidades; intensificação de trocas por meio do toque e de outras maneiras de contato, envolvendo todos os sentidos; coleta de humanos e não/humanos para compor o coletivo de dança; autoria compartilhada, entre humanos/não/humanos, de pesquisas de movimento e de situações que gerassem improvisações em dança; encorporação de acasos; não hierarquização de papéis e

posições nas etapas dos processos de criação; dançar junto e em conjunto; ativação de *memórias húmus*, humanas/não/humanas, no processo de constituição de movimentos e de conduta; escutas/convite, ou seja, escutar de modo a perceber como é que se está sendo convidado a dançar – todos esses procedimentos compuseram nossa experimentação coletiva em dança.

Seguindo Kastrup, consideramos a experiência de todo observador em seus aspectos inventivos e não só em termos de reconhecimento, repetição, reprodução, representação, senso comum, ou seja, não somente em seus aspectos cognitivos. Daí que percebemos que aprendizagens inventivas foram efetivadas de modos diversos em cada um dos encontros com o bosque, ou seja, se considerarmos os dias 25/11, 02/12 e 09/12 como os dias oficiais de nossa experiência com o bosque, podemos falar em três diferentes composições coletivas em dança. Não conduzimos as aulas, improvisações, composições incentivando repetições mecanicistas e sim agenciamentos, sendo que alguns deles foram estabilizados temporariamente.

Submeter a aprendizagem à repetição é subsumi-la à forma da reconhecimento. Tanto como produção de respostas quanto como produção de regras, trata-se da ênfase na consolidação de seus resultados nas figuras estáveis da reconhecimento e do saber (KASTRUP, 2007, p. 95).

Propomos que os pensamentos/movimentos que precisam ser experimentados são os que envolvem técnica como “agenciamento com fluxos” e não como “repetição mecânica” (KASTRUP, 2007), de modo a forjarmos uma aprendizagem que envolva devires aparelhados, uma aprendizagem que exija “destreza no trato com o devir” (KASTRUP, 2007, p. 175). “Repetir” se for para diferenciar, para problematizar, para perceber as diferenças sendo produzidas.

Registramos que a câmera foi um importante não/humano participante de nossa proposição. Movida pela visão que ela me possibilitava, caminhei, corri, tive de me abaixar, sentar, levantar, parar, enfim, dançar *com* a câmera, registrando momentos, fazendo coisas e sendo levada a ver coisas que, sem ela, poderiam ter-nos passado despercebidas. Daí que quanto mais dispositivos envolvidos na ação, mais aumentam as realidades, os tempos e as possibilidades de invenção. Não compartilhei o uso da câmera com os/as alunos/as – mas pretendo fazê-lo em uma próxima proposição –, pois consideramos que o tempo que dispúnhamos era

escasso para as experimentações com os corpos/espacos do/no bosque e o manuseio da câmara pelos/as alunos/as exigiria ainda mais tempo e desdobramentos, por isso mantive a câmara somente comigo.

Mais tempo para coletar... Mais tempo para registrar os processos... Mais tempo para experimentar com, dançar com... Mais tempo para desdobrar composições, de modo também a gerar produtos... Mais tempo para inventar o coletivo... Este é só um início... (informação verbal)²⁰⁷

Mais tempo de aprendizagem como invenção, como colocação de problemas, voltada para o tempo presente, a articular-se com uma memória entendida como *memória húmus* que há em todos nós, humanos e não/humanos, como algo que vibra e faz vibrar, composto que nutre devires.

Percebemos os efeitos da “experimentação coletiva” em dança, do “dançar com” nos relatos dos alunos e na tentativa de, com suas pesquisas de movimento, fazer não/humanos dançarem, atentos a como eles também compõem e podem compor nossas danças. Desse modo, colocamo-nos em um processo que entende dançarinos humanos/não/humanos como criadores em dança, constituindo o que chamamos de danças experimentais “coletivas” contemporâneas, hábeis em transitar por diferentes mundos, estabelecendo entre eles conexões parciais e situadas que podem favorecer pensamentos/práticas decoloniais em dança/arte.

²⁰⁷ Relato de processo escrito por mim, em Fortaleza, CE, 2013.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao estarmos em dança, fazemos o mundo dançar e somos afetados pelas danças do mundo, com disposições que essas danças favorecem. Já pensamos/dançamos/vivemos com diferentes técnicas de dança e sempre nos colocamos disponíveis para novos encontros que nos façam pensar/dançar/viver de modos diferentes do que pensávamos/dançávamos/vivíamos.

Tornamo-nos outros com os encontros que este trabalho de pesquisa proporcionou e esperamos compartilhar nosso processo de “tornar-se com” (HARAWAY, 2008, 2011a) em encontros que favoreçam danças que agreguem cada vez mais modos de vida. É dançando, pensando, aprendendo e ensinando dança que nos empenhamos em desfazer hábitos que não estejam nos conduzindo em direção à composição de mundos que possam ser compartilhados por meio de conexões parciais e situadas (HARAWAY, 1995).

Durante a pesquisa que engendrou esta tese, fomos percebendo que composição pode ser um modo de conhecer e de viver que nos parece mais promissor que dominação. Para dançar, propusemo-nos a compor *com* o espaço e não a dominar o espaço; a compor *com* técnicas e não as dominar; a compor *com* objetos que transitam entre posições de sujeito e de objeto, posições as quais nós também ocupamos.

Não somos auto-suficientes, nem auto-moventes (LEPECKI, 2010), compomos dança e nós mesmos em relações, o que foi acompanhado com o estudo das duas instalações coreográficas e com a experimentação que propusemos com os/as estudantes de Corpo/Espaço. Esse pensamento/procedimento, o qual considera humanos/não/humanos como co-coreógrafos de danças, promove uma “articulação” – nos termos de Bruno Latour (2008) – entre diferentes temporalidades e espacialidades, mostrando como corpos, movimentos e danças são efeitos relacionais de performances com objetos, realidades, pessoas, entre outras agências.

Nessa trilha, esta tese propôs composição em dança em termos de “experimentação coletiva” (LATOUR, 2004), em que processos de “tornar-se com” (HARAWAY, 2008, 2011a) engendram mutuamente dançarinos –

humanos/não/humanos – e danças. Ao acompanharmos esse processo nos três trabalhos estudados, verificamos a insurgência de múltiplos modos de movimentar, de ser e de viver forjando um “dançar com” (MILIOLI, 2012) que aciona memórias inventivas. Memórias que se diferem do entendimento tradicional que as postulam em termos de representação, pautadas na resolução de problemas pertinentes aos processos de individuação (SIMONDON *apud* KASTRUP, 2007), mas se aproximam dos resíduos, restos desses processos, os quais possibilitam constantes devires mesmo às formas individuadas – *memórias húmus*, que nos possibilitam transgredir fronteiras, fazer alianças “outras” (WALSH, 2009) e nos diferenciarmos, mesmo que temporariamente, do que somos; memórias que nutrem mudanças.

Parece-nos que estamos habitados pelas mais diversas danças! Se queremos aprender a viver *com* maneiras diferentes de dançar, de modo a tornar “outra” a nossa relação com as mais diversas agências que performam mundos, havemos de rastrear danças de humanos/não/humanos, de modo a agregar mais dançarinos, coreógrafos para as danças que queremos dançar, ensinar e aprender juntos. Por isso nos colocamos em uma “trajetória de aprendizagem” (LATOUR, 2004) que é feita e pode ser refeita em processos inventivos – que acompanham a colocação de problemas e que pedem respostas que “precisam ser coletivamente encenadas, estabilizadas, revistas” (LATOUR, 2012a:202).

O acompanhamento, a mediação, o registro das relações que constituem humanos/não/humanos que passam a ser levados em conta heterarquicamente como agentes co-constituidores de corpos e danças pode ser um promissor caminho a nos conduzir a práticas decoloniais em dança. Foi esta “trajetória de aprendizagem” iniciada, e que precisa continuar, que nos parece potente para criar condições de experimentarmos danças articuladas à decolonialidade do ser, do saber, do poder e do viver.

Nesse sentido, a noção de figuração em Haraway, por exigir esforços diferenciados da visão, motiva-nos a ver, mediar e registrar refigurando humanos/não/humanos que dançam conjuntamente. Por meio da visão, é possível que outros sentidos intrincados a ela sejam mobilizados produzindo diferenças no que tange a composições em dança.

Apostamos no poder de articulação e proposição das/nas artes, dos/nos corpos, dos/nos movimentos. Daí que em nossas aulas de Corpo/Espaço, ao dançarmos, experimentamos considerar seriamente não/humanos, prática que foi sendo composta com a leitura e discussão de textos em sala de aula; com as improvisações em dança que realizamos; com a mostra de trechos das duas instalações coreográficas que pesquisamos durante o doutorado, além de outros trabalhos artísticos que consideramos que compunham com essa proposição.

Sabemos que ao conduzirmos, participarmos e registrarmos processos de “dançar com” humanos/não/humanos, estamos a constituir caminhos por onde danças experimentais *coletivas* contemporâneas se façam. Danças que nos possibilitem colocar questões nas discussões que atravessam os mundos da dança e de outras áreas artísticas e forjar algumas respostas, agregando novos movimentos e novas vozes a elas, dançando mundos “outros” que se contraponham a mundos regidos por dualismos e hierarquizações.

O estudo que realizamos com *Vestígios e Verdades Inventadas* nos incitou a querer trabalhar com profissionais de outras áreas de conhecimento, sejam artísticas ou não, assumindo riscos e responsabilidades pelas danças constituídas conjuntamente; provocou-nos a querer ter tempo suficiente para pesquisa, experimentações *coletivas*, para transitar por diferentes áreas, para vivermos as fronteiras, as mediações, sendo capazes de visualizar os nós das redes que tecemos e com as quais somos tecidos; a querer poder sair de cena, não ser mais nó de redes de opressão e preconceito; a querer “dançar com” tecnologias as mais diversas e inventar constantemente nossos fazeres artísticos, educacionais, nossas vidas. As instalações coreográficas estudadas nos provocaram a querer esse poder, para saber, ser, viver e dançar de modos “outros”.

Os trabalhos estudados, bem como nossa proposição com os/as estudantes, tendem a fortalecer o trânsito de um espaço tradicionalmente destinado à dança, para outros espaços; de um tipo de chão para outros chãos que forjam entendimentos de corpo, movimento e dança como formas provisórias resultantes de processos de mediação. Processos estes em que riscos são assumidos quando humanos *com* não/humanos, natureza *com* cultura, arte *com* política dançam juntos instaurando temporalidades não unilineares, capazes de colocar o tempo cronológico em suspensão e abrirem frestas para que revejamos, reouçamos,

repensemos e rehabitemos outras histórias, que possam constituir mundos a partir de projetos “de liberdade finita, abundância adequada de material, significado modesto em sofrimento e felicidade finita” (HARAWAY apud SCHNEIDER, 2005, p. 102 – tradução Lab. TeCC/UFMT), onde possamos morar – mundos co-memoráveis!

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALLSOPP, Ric; LEPECKI, André. On Choreography. **Performance Research Journal**, 13 (1), 2008. Editorial. Disponível em: <<http://on-the-move.org/news/article/12494/call-for-papers-performance-research-on/>> Acesso em 04 abr. 2011.

ARTAUD, Antonin. **O teatro e seu duplo**. Tradução de Teixeira Coelho. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BALLESTRIN, Luciana. América Latina e o giro decolonial. **Revista Brasileira de Ciência Política**, n. 11. Brasília, maio - agosto de 2013, pp. 89-117. Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/index.php/rbcp/article/view/9180>> Acesso em: 18 ago. 2014.

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

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas volume II: Rua de mão única**. 6ª reimpressão. Tradução Rubens Rodrigues Torres Filho e José Carlos Martins Barbosa. São Paulo, SP: Editora Brasiliense, 2011.

_____. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BLASIS, P.A.; KNEIP, Andreas; SCHEEL-YBERT, Rita; GIANNINI, P.C.; GASPAR, M.D. Sambaquis e Paisagem: dinâmica natural e arqueologia regional no litoral do sul do Brasil. **Arqueologia Suramericana/Arqueologia Sul-americana** 3 (1): 29-61, enero/janeiro, 2007.

CASTRO, Eduardo Viveiros de. **Metafísicas caníbales: líneas de antropología postestructural**. Trad. Stella Mastrangelo. Buenos Aires/Madrid: Katz Editores, 2010.

_____. Se tudo é humano, então tudo é perigoso. Entrevista concedida a Jean-Cristophe Royoux. Tradução de Iraci D. Poleti. In: SZTUTMAN, Renato (org.). **Eduardo Viveiros de Castro**. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008, p. 88 a 113.

CASTRO-GÓMEZ, Santiago; GROSGOUEL, Ramón (orgs). **El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global**. Bogotá: Siglo del Hombre Editores; Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, 2007.

COHEN, Renato. **Work in progress na cena contemporânea**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1998.

COHEN, Renato; GUINSBURG, Jacob. Do teatro à performance: aspectos da significação da cena. In: SILVA, Armando Sérgio da. (org.) **GUINSBURG, J: Diálogos sobre teatro**. 2ª ed. São Paulo: EDUSP, 1992.

COSTA, Ana Maria R. Objetos para dançar. In: THRALL, Karin; RENGEL, Lenira (orgs). **Coleção corpo em cena**. Vol. 3. São Paulo: Anadarco, 2011.

COULTER-SMITH, Graham. **Deconstructing installation art: fine art and media art, 1986-2006**. (2006) Disponível em: <<http://www.installationart.net/>> Acesso em 04 jun. 2011.

CUNHA, Antônio Geraldo da. **Dicionário etimológico da língua portuguesa**. 4ª ed. Rio de Janeiro: Lexikon, 2010.

DALTRO, Emyle; MATSUMOTO, Roberta; GALINDO, Dolores. A pesquisa de movimento em instalações coreográficas, ativando memórias e constituindo *corporrelacionalidades* dançantes. In: III ENCONTRO CIENTÍFICO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA, 2013, Salvador, BA. **Anais eletrônicos do III Encontro Científico Nacional de Pesquisadores em Dança**, Salvador, Bahia: UFBA, 2013. Disponível em: <<http://www.portalanda.org.br/anda/site/repositorio/anais/2013/48.pdf> > Acesso em: 21 jan. 2014.

DALTRO, Emyle; MATSUMOTO, Roberta. Nem todo azul, nem todo distante: um estudo sobre composição videocoreográfica a partir da relação entre humanos e não/humanos. In: #11. ART – ENCONTRO INTERNACIONAL DE ARTE E TECNOLOGIA, 2012, Brasília, DF. **Anais eletrônicos do #11. ART – Encontro Internacional de Arte e Tecnologia**, Brasília, DF: UnB, 2012. Disponível em: <http://medialab.ufg.br/art/wp-content/uploads/2012/09/EMYLE_E_ROBERTA.pdf> Acesso em 21 jan. 2014.

DANTAS, Mônica. Escolhas metodológicas no âmbito da pesquisa em dança. In: V CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 2008, Porto Alegre, RS. **Anais eletrônicos do V Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas**, Porto Alegre, RS: UFRGS, 2008. Disponível em: <<http://www.portalabrace.org/vcongresso/textos/pesquisadanca/Monica%20Faundes%20Dantas%20-%20Escolhas%20metodologicas%20no%20ambito%20da%20pesquisa%20em%20danca.pdf>> Acesso em 26 out. 2010.

Deleuze, Gilles & Guattari, Félix. **O que é a filosofia?** São Paulo: Editora 34, 1992.

_____. **Mil Platôs:** capitalismo e esquizofrenia. (Vol. 3). Tradução de A. Guerra Neto, A. L. de Oliveira, L. C. Leão & S. Rolnik. São Paulo: Editora 34, 1996.

DIAS, Belidson. **O /Mundo da educação em cultura visual.** Brasília: Editora da pós-graduação em arte da Universidade de Brasília, 2011.

DOMENICI, Eloisa. O encontro entre dança e educação somática como uma interface de questionamento epistemológico sobre as teorias do corpo. **Pro-Posições**, Campinas, v. 21, n. 2 (62), p. 69-85, maio/ago. 2010. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/pp/v21n2/v21n2a06.pdf>> Acesso em: 04 nov. 2012.

ENCICLOPEDIA ITAÚ CULTURAL – Artes Visuais. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/> Acesso em: jun. 2014.

FABIÃO, Eleonora. Fricções entre dança e performance. **OlharCe:** a revista de dança do Ceará, Fortaleza, CE, ano 2, n. 2, 2011, p. 14-19. Entrevista com Eleonora Fabião, depoimento a Thaís Gonçalves.

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

FERNANDES, Mariana Patrício. Por que calafrios?: interações entre imagem, corpo e desejo em Yvonne Rainer. **Revista Alea**, vol.12, n.1, Rio de Janeiro, Junho de 2010. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1517-106X2010000100011&script=sci_arttext> Acesso em: 13 jan. 2011.

FERRACINI, Renato. Solo = Coletivo. Rio de Janeiro, RJ: **Palco Giratório:** circuito nacional, Sesc, Departamento Nacional, 2013. Catálogo.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo dicionário Aurélio da língua portuguesa.** 4 ed., Curitiba: Ed. Positivo, 2009.

FORSYTHE, William. Choreographic objects. 2011. Disponível em: <<http://www.williamforsythe.de/essay.html>> Acesso em: 08 fev. 2012.

FORTIN, Sylvie. Quando a ciência da dança e a educação somática entram na aula técnica de dança. **Revista Pro-Posições.** Vol. 9, n. 2 (26), junho de 1998.

GALINDO, Dolores; MILIOLI, Danielle. Dançando com a pesquisa: invenção, ciência e cotidiano. In: II ENCONTRO NACIONAL DE PESQUISADORES EM DANÇA, 2011, Porto Alegre, RS. **Anais do II Encontro Nacional de Pesquisadores em Dança**, Porto Alegre RS: UFRGS, 2011, p. 1-15.

GALINDO, Dolores; MILIOLI, Danielle; MÉLLO, Ricardo. Dançando com grãos de soja, espécies companheiras na deriva pós-construcionista. **Psicologia & Sociedade**, v. 25 (1), p. 48-57, 2013. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/psoc/v25n1/07.pdf>> Acesso em: 12 jun. 2013.

GASPAR, Maria Dulce. **Sambaqui: arqueologia do litoral brasileiro**. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2004.

_____. CASTRO FARIA, Luiz de. 2000. Antropologia: Escritos Exumados 2. Dimensões do Conhecimento Antropológico. Niterói, RJ: EDUFF. 438 pp. Resenha. Mana. Vol.6, n.2, Rio de Janeiro Oct. 2000. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-93132000000200010&script=sci_arttext> Acesso em: 29 abr. 2013.

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

GLUSBERG, Jorge. **A arte da performance**. Tradução de Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 2008.

GOLDBERG, RoseLee. **A arte da performance: do futurismo ao presente**. Tradução Jefferson Luiz Camargo; revisão da tradução Percival Panzoldo de Carvalho; revisão técnica Kátia Canton. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GROSGOUEL, Ramón. Racismo/sexismo epistémico, universidades occidentalizadas y los cuatro genocidios/epistemicidios del largo siglo XVI. **Tábula Rasa**. Bogotá, Colombia, n.19, p. 31-58, julio-diciembre 2013. Disponível em: <http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1794-24892013000200002&lng=pt&nrm=iso&tlng=pt> Acesso em: 22 maio 2014.

HARAWAY, D.; AZERÊDO, S. Companhias multiespécies nas naturezaculturas: uma conversa entre Donna Haraway e Sandra Azerêdo. In: MARIA ESTHER MACIEL (Org.) **Pensar/escrever o animal** – ensaios de zoopoética e biopolítica, p. 389-417, Florianópolis: Editora da UFSC, 2011a.

HARAWAY, Donna. A partilha do sofrimento: relações instrumentais entre animais de laboratório e sua gente. **Horizontes Antropológicos**, Porto Alegre, 17, 27-64, 2011b.

HARAWAY, D.; GANE, N. Se nós nunca fomos humanos, o que fazer? Entrevista com Donna Haraway. **Ponto Urbe**, Revista do Núcleo de Antropologia Urbana da USP. Vol. 6, p. 1-5, 2009.

HARAWAY, D. **When species meet**. Posthumanities. Vol. 3. University of Minnesota Press: Minneapolis, 2008.

_____. **Testigo_Modesto@Segundo_Milenio.HombreHembra©_Conoce_Oncorotón®**: feminismo y tecnociencia. Barcelona: EdUOC (Colección Nuevas Tecnologías y Sociedad), 2004.

_____. Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. **Cadernos Pagu**. Vol. 5, p. 07-41, 1995a.

_____. **Ciencia, cyborgs y mujeres**: la reinvencción de la naturaleza. Traducción de Manuel Talens. Madrid: Ediciones Cátedra. Universitat de Valencia, Instituto de La mujer, 1995b.

HUCHET, Stéphane. A *instalação em situação*. In: NAZARIO, Luiz; FRANCA, Patricia (orgs.). **Concepções contemporâneas da arte**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2006.

HUMPHEY, Doris. **The art of making dances**. Hightstown, NJ: A Dance Horizons Book, Princeton Book Company, Publishers, 1987.

KASTRUP, Virgínia. **A invenção de si e do mundo**: uma introdução do tempo e do coletivo no estudo da cognição. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.

KATZ, Helena. Dança, coreografia, imunização. In: NOLF, Angela; MACEDO, Vanessa (orgs.). **Pontes Móveis**: modos de pensar a arte em suas relações com a contemporaneidade. São Paulo: Cooperativa Paulista de Dança, 2013, p. 41-47.

KRAUSS, Rosalind. **Caminhos da escultura moderna**. Tradução de Júlio Fischer. 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

_____. A escultura em campo ampliado. **Gávea**, revista do Curso de Especialização em História da Arte e Arquitetura, PUC-Rio, n. 1, 1984, p. 87-93. Disponível em: <http://www.eba.ufrj.br/ppgav/lib/exe/fetch.php?media=revista:e17:krauss.pdf> Acesso em: 04 mai. 2011.

LABAN, Rudolf. **Domínio do movimento**. Tradução de Anna Maria Barros De Vecchi e Maria Sílvia Mourão Netto. Ed. organizada por Lisa Ullmann. São Paulo: Summus, 1978.

_____. **Dança Educativa Moderna**. São Paulo: Ícone, 1990.

LAGO, Pedro Corrêa do. O testamento de Jean Genet. 2012. Disponível em: <<http://revistapiaui.estadao.com.br/blogs/questoes-manuscritas/geral/o-testamento-de-jean-genet>> Acesso em: 16 jun. 2014.

LARROSA, Jorge. Experiência e alteridade em educação. Tradução de Maria Carmem Silveira Barbosa e Susana Beatriz Fernandes. In: SKLIAR, Carlos; LARROSA, Jorge (orgs.). **Experiencia y alteridade em educación**. Argentina: Homo sapiens Ediciones, 2009.

LATOUR, Bruno. **Reagregando o social**: uma introdução à teoria do Ator-Rede. Salvador: Edufba, 2012; Bauru, São Paulo: Edusc, 2012a.

_____. Alguns experimentos em arte e política. Tradução de Eduardo de Jesus. **Dispositiva**: Revista do Programa de Pós-Graduação em comunicação social da faculdade de comunicação e artes da PUC Minas, 1, p. 7-27, 2012b.

_____. Como falar do corpo? A dimensão normativa dos estudos sobre a ciência. In: NUNES, João Arriscado; ROQUE, Ricardo. **Objetos Impuros**: Experiências em Estudos sobre a Ciência. Porto: Edições Afrontamento e autores, 2008.

_____. **Políticas da natureza**: como fazer ciência na democracia. Trad. Carlos Aurélio Mota de Souza. Bauru, SP: EDUSC, 2004.

_____. **Jamais Fomos Modernos**: ensaio de antropologia simétrica. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994.

LAUNAY, Isabelle. A elaboração da memória na dança contemporânea e a arte da citação. In: **Dança**. Salvador, vol. 2, n.1, p. 87-100, jan./jun. 2013.

LAW, John; MOL, AnneMarie. Notas sobre el materialismo. Traducción: Juan M. Irazo. **Política y Sociedad**, 14/15, p. 47-57, Madrid, 1993-1994.

LEITE, Vanessa Ferraz. **Tecnologias do Cuidado no Cotidiano**: descrições sociotécnicas de computadores que habitam uma pediatria. 2012. 300 f. Dissertação (Mestrado em Estudos de Cultura Contemporânea). Instituto de Linguagens,

Programa de Pós-Graduação em Estudos de Cultura Contemporânea, Universidade Federal de Mato Grosso, Cuiabá, MT, 2012.

LEPECKI, André. Planos de Composição. In: GREINER, C.; SANTO, C. E.; SOBRAL, S. **CARTOGRAFIA Rumos Itaú Cultural Dança 2009-2010**. São Paulo, 2010.

_____. Choreography as apparatus of capture. **TDR: The Drama Review** 51:2 (T194). New York University and the Massachusetts Institute of Technology, Summer, 2007.

_____. **Exhausting dance: performance and the politics of movement**. New York, NY: Routledge, 2006.

_____. Corpo Colonizado. 2003. Disponível em <<http://omelhoranjo.blogspot.com/2006/09/o-sindrome-de-stendhal-i-corpo.html>> Acesso em 18 fev. 2010.

LESTE, Themi Rosa. **Dança: modos de estar – princípios organizativos em dança contemporânea**. 2010. 87 f. Dissertação (Mestrado em Dança), Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, BA, 2010.

LIFAR, Serge. The choreographer's manifesto. 1935. Disponível em: <http://www.contemporary-dance.org/The_Dance_Thinker-choreographers-manifesto.html> Acesso em: 20 set. 2012.

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

MIGNOLO, Walter D. Decolonial Aisthesis and other options related to aesthetics. In: LOCKWARD, Alanna; MIGNOLO, Walter (Ed.). **The Skin Thing – BE.BOP 2012 BLACK EUROPE BODY POLITICS**, May 2012. Disponível em: <blackeuropebodypolitics.files.wordpress.com/2012/04/be-bop-2012interaktiv.pdf> Acesso em: 10 jan. 2013.

MIGNOLO, Walter D. Aisthesis Decolonial. **Calle14: revista de investigación en el campo del arte**, vol. 4, n. 4, enero-junio, 2010, p. 10-25.

_____. *La colonialidad: la cara oculta de la modernidad*. Barcelona: Museo de Arte Moderno de Barcelona (Spanish translation of "Coloniality: The Darker Side of Modernity"), 2009. Catalog of museum exhibit: Modernologies.

MILIOLI, D. **Dançando com não/humanos**: processos sociotécnicos em dança contemporânea como experimentos em pesquisa. 2012. 89 f. Dissertação (Mestrado em Estudos de Cultura Contemporânea), Instituto de Linguagens, Universidade Federal de Mato Grosso, Cuiabá, MT, 2012.

MINK, Janis. **Marcel Duchamp**: a arte como contra-arte. Tradução de Zita Morais. Lisboa: Taschen, 1996.

MORAES, Eliane R. *Lições de Sade: ensaios sobre a imaginação libertina*. São Paulo: Iluminuras, 2006.

MUNIZ, Zilá. **Improvisação como processo de composição na dança contemporânea**. 2004. 80 f. Dissertação (Mestrado em Teatro), Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, SC. 2004.

PERETTA, Éden. Memórias e políticas do “corpo de carne” no Ankoku Butô de Tatsumi Hijikata. In: VII CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS – ABRACE, 2012, Porto Alegre, RS. **Anais eletrônicos do VII Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas**, Porto Alegre, RS: UFRGS, 2012. Disponível em: http://www.portalabrace.org/viicongresso/completos/etnocenologia/Eden_PERETTA%20-%20Memorias%20e%20politicass%20do%20corpo%20de%20carne.pdf Acesso em: 11 jun. 2014.

PETRAKIS et al. Geologia de jazidas de brita e areia artificial de qualidade especial: exemplos do álcali sienito de Nova Iguaçu, RJ, e riolito de Nova Prata, RS. São Paulo, UNESP, Geociências, v. 29, n. 1, p. 21-32, 2010. Disponível em: http://www.revistageociencias.com.br/29_1/Art%2002_Petrakis.pdf Acesso em: 27 abr. 2014.

PORTO, Filipe R. C. et al. Entre dunas e o mar, um lugar de memória para repousar: da ancestralidade arqueológica à história viva do cemitério do Morro Branco em Barra Grande – PI. *Revista FSA*, Teresina, v.9, n.2, ago./dez. 2012. Disponível em: <http://www4.fsnet.com.br/revista/index.php/fsa/article/view/36> Acesso em: 10 jun. 2014.

PREMEBIDA, A.; NEVES, F.M.; ALMEIDA, J. Estudos sociais em ciência e tecnologia e duas distintas abordagens. **Sociologias**. Porto Alegre, v. 3, n. 26,

2011. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/sociologias/article/view/19919>> Acesso em: 19 ago. 2014.

QUEIROZ, Lela. **Corpo, mente, percepção**: movimento em BMC e dança. São Paulo: Annablume, Fapesp, 2009.

QUILICI, Cassiano S. **Antonin Artaud**: teatro e ritual. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2004.

RENGEL, Lenira Peral. **Dicionário Laban**. 2001. 138 f. Dissertação (Mestrado em Artes), Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, SP, 2001.

RIBEIRO, António Pinto. **Dança temporariamente contemporânea**. Lisboa: Vega, 1994.

RIBEIRO, Mônica Medeiros. O Prazer Estético: um laboratório somaestético na sala de aula de dança. **Revista brasileira de estudos da presença**, Porto Alegre, v. 2, n. 1, p. 163-178, jan./jun. 2012.

ROCHA, Thereza. Por uma docência artista *com* dança contemporânea. In: GONÇALVES, Thaís; BRIONES, Héctor; PARRA, Denise; VIEIRA, Carolina (orgs.). **Docência-artista do artista-docente**: Seminário Dança, Teatro, Educação. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2012.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço**: técnica e tempo, razão e emoção. 4 ed. 7. reimpr. São Paulo: Editora Universidade de São Paulo, 2012.

SCHNEIDER, Joseph. **Donna Haraway**: live theory. New York; London: Continuum, 2005.

SCOTT, Joan W. Experiência. Tradução de Ana Cecília Adoli Lima. In: SILVA, Alcione L.; LAGO, Mara C. S.; RAMOS, Tânia R. O. **Falas de Gênero**. Santa Catarina: Editora Mulheres, 1999.

SERRES, Michel. **Os cinco sentidos**: filosofia dos corpos misturados 1. Tradução Eloá Jacobina. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

SOUZA, Ana Lúcia Félix de. Instalação. In: CAMPELLO, S. M. C. R.; GUIMARÃES, L. M. de B. (orgs.) **Série GT Artes Módulo 27**: Atelier de Produção Interdisciplinar. Planaltina-DF: Artecó Gráfica e Editora Ltda., 2011.

SOUZA, Maurício Leonard de. **Veredas**: o corpo habitante da paisagem artística. 2008. 226 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura), Escola de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, MG, 2008.

SPINK, Mary Jane Paris. “Do rato não!” materialidades e socialidades na compra de cigarros. *PS/CO*, v. 40, n. 1, p. 110-120, jan./mar. 2009.

STRAZZACAPPA, Márcia. **Educação Somática e as artes cênicas**: princípios e aplicações. Campinas, SP: Papirus, 2012.

SUQUET, Annie. O Corpo Dançante: um laboratório da percepção. In: COURTINE, Jean-Jacques. **História do corpo**: as mutações do olhar. O século XX. Vol. 3. Tradução de Ephaim Ferreira Alves. Petrópolis: Editora Vozes, 2008.

TEDESCO, Elaine. Instalação: campo de relações. (2004) Disponível em: <<http://www.comum.com/elainetedesco/pdfs/instalacao.pdf>> Acesso em 14 mai. 2011.

TRINDADE, Ana Lígia. A escrita da dança: pequeno histórico sobre a notação do movimento. 2008. Disponível em: <<http://idanca.net/a-escrita-da-danca-pequeno-historico-sobre-a-notacao-do-movimento/>> Acesso em: 06 ago. 2011.

VALADÃO, J. A. D.; ANDRADE, J. A.; CORDEIRO NETO, J. R. Abordagens sociotécnicas e os estudos em tecnologia social. **Pretexto**. Belo Horizonte, v. 15, n. 1, p. 44-61, jan./mar. 2014. Disponível em: <<http://www.fumec.br/revistas/pretexto/article/view/1391>> Acesso em: 19 ago. 2014.

VOIGT, André Fabiano. Gaston Bachelard e a biografia: o caso “Lautréamont”, **Revista Oficina do Historiador**, Porto Alegre, EDIPUCRS, v. 5, n. 1, jan./jun. 2012. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/oficinadohistoriador/article/view/11945/8313>> Acesso em 16 jun. 2014.

WALSH, Catherine. Interculturalidade crítica e pedagogia decolonial: in-surgir, re-existir e re-viver. In: CANDAU, Vera Maria (Org.). **Educação intercultural na América Latina**: entre concepções, tensões e propostas. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2009. p. 12-43.

ZANINI, Walter. A atualidade de Fluxus. **Revista Ars** (São Paulo) vol. 2, n. 3, São Paulo, 2004. *Print version* ISSN 1678-5320. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1678-53202004000300002> Acesso em: 10 jun. 2014.

Sites:

<<http://pib.socioambiental.org/pt/c/no-brasil-atual/quem-sao/quem-e-indio>> Acesso em: 18 jun. 2014.

<<http://pib.socioambiental.org/pt>> Acesso em: 18 jun. 2014.

<<https://www.youtube.com/watch?v=UWbG7jYE-n8>> Acesso em: 10 jan. 2011.

<https://www.youtube.com/watch?v=s7_vdMEFudw> Acesso em: 10 jan. 2011.

<http://ogrivo.com/?page_id=226> Acesso em: 12 out. 2013.

<<http://arteherfonseca.blogspot.com.br/>> Acesso em: 20 jun. 2014.

<<http://sociedadedospoetasamigos.blogspot.com.br/2012/03/clovis-huguiney-irigaray-pintor.html>> Acesso em: 20 jun. 2014.

<<http://diariodecuiaba.com.br/detalhe.php?cod=64248>> Acesso em: 20 jun. 2014.

<<http://mam.org.br/exposicao/rivane-neuenschwander/>> Acesso em: 20 jun. 2014.

<http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=5370> Acesso em: 20 jun. 2014.

<<http://www.lygiaclark.org.br/biografiaPT.asp>> Acesso em: 20 jun. 2014

<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbete=2566> Acesso em: 20 jun. 2014.

<http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_verbete=2020> Acesso em: 20 jun. 2014.

<http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=artistas_biografia&cd_item=1&cd_idioma=28555&cd_verbete=877> Acesso em: 20 jun. 2014.

<<https://uspdigital.usp.br/tycho/CurriculoLattesMostrar?codpub=47A0AE7DFF74>> Acesso em: 22 mai. 2014.

<http://www.moma.org/collection/artist.php?artist_id=452> Acesso em: 10 jun. 2014.

<[http://www.infopedia.pt/\\$francis-bacon-\(pintor\)](http://www.infopedia.pt/$francis-bacon-(pintor))> Acesso em: 11 jun. 2014.

<<http://www.eai.org/artistBio.htm?id=373>> Acesso em: 11 jun. 2014

<http://entretenimento.uol.com.br/27bienal/artistas/ana_mendieta.jhtm> Acesso em: 11 jun. 2014.

<http://pt.wikipedia.org/wiki/Antes_do_Presente> Acesso em: 23 mai. 2014.

<http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=3649> Acesso em: 20 fev. 2014.

<<http://www.artevivo.com.br/index.php/noticias/premiada-bailarina-marta-soares-vive-experiencia-de-soterramento-em-vestigios/>> Acesso em: 02 mai. 2013.

<http://www.robertsmithson.com/earthworks/spiral_jetty.htm> Acesso em: 10 dez. 2013.

<<http://www.robertsmithson.org/art.php> > Acesso em: 10 dez. 2013.

<<http://pt.wikipedia.org/wiki/Sambaqui>> Acesso em: 04 fev. 2014.

<<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?id=K4781065E3>> Acesso em: 04 mar. 2014.

<<http://buscatextual.cnpq.br/buscatextual/visualizacv.do?metodo=apresentar&id=K4727858Y4>> Acesso em: 04 mar. 2014.

<http://www.wikidanca.net/wiki/index.php/Kazuo_Ohno> Acesso em: 11 jun. 2014.

<<http://www1.folha.uol.com.br/livrariadafolha/1155836-conheca-o-livro-de-marques-de-sade-proibido-na-coreia-do-sul.shtml> > Acesso em: 16 jun. 2014.

<<http://pt.wikipedia.org/wiki/Pleistoceno>>. Acesso em: 22 mai. 2014.

<<http://www.dicio.com.br/pleistoceno/>> Acesso em: 22 mai. 2014.

<<http://pt.wikipedia.org/wiki/Holoceno>>. Acesso em: 22 mai. 2014.

<<http://aulete.uol.com.br/holoceno>> Acesso em: 22 mai. 2014.

<URL: [http://www.infopedia.pt/\\$areia-\(petrologia\)](http://www.infopedia.pt/$areia-(petrologia))>. Acesso em: 27 abr. 2014.

<<http://www.dicio.com.br/clivagem/>> Acesso em: 21 mai. 2014.

<<http://www.rc.unesp.br/museudpm/banco/silicatos/tectossilicatos/tectossilicatos.html>
> Acesso em: 21 mai. 2014.

<http://www.fid.com.br/2008/tm_verdades.php> Acesso em: 18 jan. 2014.

<<http://vimeo.com/28834241>> Acesso em: 10 jan. 2013.

<http://www.wikidanca.net/wiki/index.php/Grupo_Cena_11> Acesso em: 16 jun. 2014.

<http://en.wikipedia.org/wiki/Nightingale_floor> Acesso em 27 mai. 2014.

<<http://www.caoguimaraes.com/bio/>> Acesso em: 16 jun. 2014.

<<http://ronaldofraga.com/blog/>> Acesso em 16 jun. 2014.

<<http://oficcinamultimedia.com.br/v2/>> Acesso em: 29 jan. 2014.

<<http://dramaturgiadacarne.wordpress.com/2009/09/07/entrevista-com-eleonora-fabiao/>> Acesso em: 13 fev. 2011.

<http://www.itaucultural.org.br/aplicExternas/enciclopedia_ic/index.cfm?fuseaction=termos_texto&cd_verbete=3647> Acesso em: 10 jun. 2014.

<<http://pt.wikipedia.org/wiki/Esfera>> Acesso em: 11 de ago. de 2013.

<<http://www.ufc.br/a-universidade/reitoria-da-ufc/47-historia-da-reitoria>> Acesso em: 12 dez. 2013.

ANEXOS

Cópia do Programa de *Vestígios*;

Cópia do Programa de *Verdades Inventadas*

DVD contendo *Verdades Inventadas* – com filmagem e edição de Osmar Zampieri;

DVD contendo *Vestígios* – com filmagem e edição de Osmar Zampieri;

DVD contendo trechos de filmagem realizada por nós durante a composição com o bosque da Reitoria da UFC.