

Rosemeri Rocha da Silva

# *Uno, mapa de criação:*

ações corporalizadas de um corpo  
propositor num discurso em Dança





## **Universidade Estadual do Paraná**

<b>Reitora</b>	Saete Machado Sirino
<b>Vice-Reitor</b>	Edmar Bonfim de Oliveira
<b>Chefe de Gabinete</b>	Ivone Ceccato



## **Editora da Universidade Estadual do Paraná**

<b>Diretor</b>	Luis Fernando Severo
<b>Assessora Editorial</b>	Anna Glaucia de Moraes Vieira
<b>Assessora Editorial</b>	Terezinha Eckelberg

### **Conselho Editorial**

Adilson Anacleto  
Ana Carolina de Deus Bueno Krawczyk  
Aurea Andrade Viana de Andrade  
Bruno Flávio Lontra Fagundes  
Cleber Broietti  
Denise Adriana Bandeira  
Fernando Henrique Lermen  
Gislaine Cristina Vagetti  
Jane Kelly de Oliveira  
Maria Ivete Basniak  
Ricardo Desidério da Silva  
Rogério Antonio Krupek

Rosemeri Rocha da Silva

# *Uno, mapa de criação:*

*ações corporalizadas de um corpo  
propositor num discurso em Dança*

© 2024 Universidade Estadual do Paraná

Todos os direitos reservados. É proibida a reprodução total ou parcial desta obra sem autorização expressa da editora.

#### Equipe

Revisão gramatical e Normalização	Kdu Sena   MC&G Design Editorial
Projeto gráfico e Diagramação	Glauco Coelho   MC&G Design Editorial
Capa	Glauco Coelho*   MC&G Design Editorial

\*Finalização do arquivo sobre arte criada pela ilustradora Gabriela D'Angelis

---

#### Dados Internacionais de Catalogação na publicação (CIP)

---

S586 Silva, Rosemeri Rocha da.  
Uno, mapa de criação : ações corporalizadas de um corpo propositor num discurso em dança [recurso eletrônico] / Rosemeri Rocha da Silva – Paranavaí : Edunespar , 2024.  
Dados eletrônicos (pdf) .

Inclui bibliografia.

ISBN: 978- 65-6115-034-7

1. Dança – Processo criativo. 2. Dança – Estudo e ensino. 3. Dança moderna. 4. Arte e dança. I. Título.

---

CDD23 : 920 . 9943086

---

Biblioteca: Priscila Pena Machado – CRB-7/6971



DOI: 10.61367/9786561150347

Esta obra está licenciada com uma Licença Atribuição-Não Comercial-SemDerivações 4.0 Brasil

Unespar – Universidade Estadual do Paraná  
Avenida Rio Grande do Norte, 1525 | Paranavaí-PR  
CEP 87.701-020 – Brasil

Edunespar – Editora da Universidade Estadual do Paraná  
Rua Saldanha Marinho, 131, 1º andar | Curitiba-PR  
CEP 80.410-150 – Brasil

# SUMÁRIO

<b>PREFÁCIO</b>	<b>7</b>
<b>APRESENTAÇÃO</b>	<b>11</b>
<b>1 CORPO PROPOSITOR: UM PONTO DE PARTIDA NA CRIAÇÃO ARTÍSTICA</b>	<b>17</b>
1.1 A Percepção do corpo sob o olhar cognitivo	18
1.2 O biotipo como organização da forma humana	25
1.2.1 O BMC como ferramenta para investigação do autoconhecimento da organização corporal-biotipo e do processo de criação	28
1.3 O movimento como sexto sentido	38
1.4 Enação, a mente incorporada	42
1.5 Enator, o corpo propositor	44
<b>2 UNO: O CONTEXTO, O PROCESSO REVISITADO, A PERFORMATIVIDADE E OS MODOS DE OPERAR</b>	<b>49</b>
2.1 O contexto: o trajeto do corpo propositor no contexto histórico do UM – Núcleo de Pesquisa Artística em Dança	50
2.1.1 Sobre os dois momentos do UM	51
2.1.1.1 Momento I: de 1986 a 1995	52
2.1.1.2 Momento II: de 2000 em diante	53
2.1.2 Repertório do UM	56
2.1.3 Repertório dos Núcleos	56
2.2 A crítica de processo: a gênese da obra <i>Uno</i> , o processo revisitado	56

2.2.2 A Gênese de <i>Uno</i>	64
2.2.3 Princípios direcionadores	66
2.2.4 Solo 1: pernas	67
2.2.5 Solo 2: espiral	68
2.2.6 Solo 3: cabeça e quadril	68
2.3 O performativo, a performatividade e o fazer-dizer	69
2.4 Modos de operar do corpo propositor	74
2.4.1 A estrutura de <i>Uno</i>	74
<b>3 MAPA DE CRIAÇÃO: PROCEDIMENTOS E ESTRATÉGIAS DE INVESTIGAÇÃO E O DISCURSO DA DANÇA</b>	<b>83</b>
3.1 <i>Etapa 1</i> : Princípio direcionador – a percepção corporal	92
3.1.1 Discurso 1: foco na percepção	97
3.2 <i>Etapa 2</i> : Princípio direcionador – a performatividade	100
3.2.1 Discurso 2: foco na fala	101
3.3 <i>Etapa 3</i> : princípio direcionador – configurações temporais/dramaturgia	103
3.3.1 Discurso 3: Foco na Dramaturgia	113
<b>CONSIDERAÇÕES</b>	<b>117</b>
<b>REFERÊNCIAS</b>	<b>123</b>



## PREFÁCIO

Algumas danças contemporâneas de caráter investigativo já deram o que falar no Brasil. Desenvolvidas por grupos específicos a partir de núcleos de pesquisa, quer artísticos ou acadêmicos e, usualmente, articulando estes universos distintos de reflexão e em diferentes estados e regiões brasileiras, estas danças que pressupõe entendimentos distanciados de uma lógica basal de entretenimento provocam e exigem um olhar curioso e interessado no que dá a ver aos sentidos e percepções de seus públicos. Ao mesmo tempo, a crise e/ou pandemia instalada pelo vírus SARS-COV-2, causadora da doença covid-19, nos afastou de continuidades de trabalho e de pesquisa colaborativa e interrompeu, sobretudo, fluxos de produção, criação e publicação. Nossa atenção se voltou a sobrevivência, a tentativas de compreender os detalhes de como “se pegava” ou não o vírus, a como lidar com a própria coisa dentro de nossos corpos ou a atender amigos e familiares, a colhimento das dores de perdas e lutos; enfim, sequestrou uma espécie de corpo coletivo e, com isto, os sentidos e a atenção.

Ao emergirmos desse contexto, saímos à luz reencontrando projetos e priorizando iniciativas. Esta publicação, que era projeto anterior à pandemia, se faz produto no ar respirável e, possivelmente, pós-pandêmico, cumpre a função de sinalizar que as temporadas estão abertas às continuidades e à potência de se interligar, estudar e produzir por meio de redes de colaboração em dança e de chamar a atenção para como tem sido bem-sucedido

o casamento entre o que promovem cursos de dança nas universidades públicas, por meio de projetos de extensão e o que estes viabilizam para a permanência de grupos que integram conceitos e pesquisa às práticas nas danças.

No ambiente destas práticas, pensar, estudar e sobretudo pesquisar e criar dança é como estabelecer um mosaico de saberes, no qual o que está em questão é o modo de articular, por um viés de vivência e experiência própria, cada um dos saberes que se seleciona para resultar em novas e outras elaborações na área. O corpo propositor em dança que a autora desta publicação institui como conceito de corpo e de procedimento de criação como aquele que gesta e gera danças é este encontro feliz entre vários aspectos e conhecimentos da vida da profissional, artista e especialmente diretora de grupo de dança em universidade pública, a professora Rosemeri Rocha. Esta, na qualidade de diretora artística e pesquisadora, nos presenteia com esta publicação de sua tese intitulada *Uno, Mapa de Criação: Ações Corporalizadas de um Corpo Propositor num Discurso em Dança*.

A base do que Rosemeri Rocha nos apresenta em sua pesquisa/livro, parte da sua experiência dirigindo o grupo UM – Núcleo de Pesquisa Artística em Dança, da Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR). É aí que Rosemeri atua e reorganiza seus entendimentos e jeitos de dirigir e de processar criação em dança, desde do seu surgimento em 1999, mas oficializado em 2000. De partida, este grupo de dança era organizado por uma direção central, e como o livro nos possibilitará entender, houveram reorganizações a exemplos da criação de núcleos operados por egressos dos Cursos de Bacharelado e Licenciatura em Dança, articulados a professores e a profissionais convidados que se tornaram colaboradores fiéis, suscitando a manutenção da qualidade das criações e daquele ar revigorado de ideias e conceitos em diálogo constante e efervescente com o que se criava em dança. Mas esta publicação trata de muito mais, pois a tese resulta deste ambiente vivo em virtude de constante adaptação, no qual Rosemeri Rocha conectava as compreensões entre o que discutia e ministrava em aulas com o que pesquisava, escrevia e criava colaborativamente, neste Núcleo. É desta abertura e dedicação à prática integrada de diversas direções e saberes,

sem preconceito entre Conhecimentos e Artes e sem receio à complexidade que se gera quando se dança as pesquisas que se produz que se constitui este livro, a partir de um lócus específico e muito importante para a permanência e para as danças no Brasil, que é aquele que integra saberes entre espaços formais e não formais de ensino e criação.

Assim, a organização destas experiências e estudos de um modo todo próprio em escrita acadêmica no formato de tese em 2013, e que ora se lê publicada, esmiúça verticalmente abordagens sobre corpo e proposição ao nominar conceitos de procedimentos e estratégias de investigação em processos criativos por meio da obra artística *UNO*, criada em 2008 e revisitada sob o olhar de análise da Crítica Genética/ Processo e sob seus modos de operar no papel de corpo propositor e de corpo performativo na dança. E o corpo, neste livro, elucida conceitos, por meio das experiências com abordagens somáticas, pressupondo estudos sobre a Percepção e Cognição, mais especificamente à cognição corporalizada e conectado a estudos da anatomia e da fisiologia como fundamentais para a abertura da consciência e, portanto, para o conhecimento do indivíduo e suas possibilidades de movimento do corpo que dança. Nesta linha e premissa, técnicas, sistemas e métodos ensinados e experimentados no Núcleo foram inúmeros, abrangendo os Fundamentos de Barternieff, o Método Pilates, os Movimentos Fundamentos de Béziers, alguns sistemas corporais pelo viés do BodyMind Centering® e a Improvisação de Contato, demonstrando que a Educação Somática é um dos saberes integrados ao desenvolvimento das criações do Núcleo e que fundamentam, sobremaneira, a construção da noção e conceito de corpo propositor.

Corpo propositor trata do estudo da cognição como ação encarnada que codepende de experiências em razão do corpo ser dotado de inúmeras habilidades sensório-motoras imersas e codependentes do que um corpo experiencia em contextos como o biológico, o cultural e o psicológico nos quais conhecer, perceber e sentir o corpo é via sensório-motora e cognitiva, é proposição-ação. Porém, quais os modos de operar do corpo propositor? Bem, isto a leitora e leitor terá oportunidade de verificar na leitura deste livro entre várias outras questões fundamentadas pela criação em dança.

Rosemeri Rocha avança nestes estudos da cognição junto ao diálogo com autoras e autores importantes no universo da pesquisa sobre Cognição e Neurociência em virtude, muito, de sua habilidade em

amalgamar e colocar junto pessoas para criar, estudar e pesquisar e por sua habilidade de modificar entendimentos os complexificando, ao longo dos últimos 23 anos.

Esta publicação, ainda nos oportuniza observar a importância de um grupo de dança de universidade pública estadual que como Programa de Extensão estabelece um espaço em consonância múltipla entre a universidade pública e comunidades, repleto de egressos que foram gestados, também como promissores criadores e diretores de outros grupos, a exemplo de uma grande ciranda dançada por mais de duas décadas, estando Rosemeri Rocha como um centro pivotante, a partir do qual outros centros se desdobram e se formam pautados na arte de dançar e criar dança, profissionalmente.

Assim como falamos pelas salas de aula e corredores da UNESPAR em corpo propositor, o convite é para estudantes, professores, artistas e interessados em criação e em danças articuladas a diferentes saberes, que sejam alçados pela motivação em produzir e pesquisar dança, ao criá-las.

Boa leitura!

**Marila Annibelli Vellozo**  
Curitiba, 15 de outubro de 2023



## APRESENTAÇÃO

Este livro apresenta um mapa conceitual sobre abordagens do corpo nos processos criativos em dança, com ênfase na proposta de corpo propositor e nos mapas de criação. Para tanto, a pesquisa se debruça sobre a análise dos procedimentos artísticos desenvolvidos no *UM – Núcleo de Pesquisa Artística em Dança*, que pertence ao curso de Dança da Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR),<sup>1</sup> na qual sou artista-docente e pesquisadora desde 1996.

Criado em 1987, primeiramente com o nome de Grupo de Dança da Faculdade de Artes do Paraná (GDFAP), passou por vários formatos de existência e, a partir de 2000, sob minha coordenação, assumiu a característica de espaço laboratorial de pesquisa artística prático-teórica. O UM é voltado para a produção de autonomia da pessoa criadora/intérprete, que, por sua vez, é entendida como sujeito e objeto de estudo nos processos investigativos, que resultam em produções de obras artísticas colaborativas.

---

<sup>1</sup> O curso de Bacharelado e Licenciatura em Dança foi criado em 1984, num convênio firmado entre a Fundação Teatro Guaíra e a Pontifícia Universidade Católica do Paraná, passando, em 1993, a integrar a estrutura de cursos da FAP. Em 2013, a FAP se transformou em UNESPAR e, em 2021, ocorreu o desmembramento em dois cursos, cada qual com sua habilitação própria: o curso de Bacharelado em Dança (no qual estou lotada) e o curso de Licenciatura em Dança.

Entre as obras artísticas desenvolvidas no UM, este livro aborda especificamente o processo de criação de *Uno* (2008), uma vez que expressa o modo como percebo minha trajetória como artista, intérprete, docente, pesquisadora e coreógrafa. Sobretudo, a escolha apresenta os discursos e posicionamentos ético-estéticos, em suas dimensões políticas, implicados em um modo de ser e estar na dança que concebe as singularidades do corpo como potência de criação artística no coletivo.

A formulação desta pesquisa artístico-acadêmica deu-se a partir das minhas experiências pessoais e dos estudos e reflexões sobre o corpo, fruto dos estudos teórico-práticos em dança que tenho desenvolvido nos últimos 30 anos. Desde o início da minha trajetória como bailarina, percebi que meu biotipo não é o mais adequado para determinadas linguagens/técnicas de dança, a exemplo do balé clássico, que exige um corpo com aptidões e condições físicas favoráveis para executar os códigos que fazem parte dele. Depois, em outro contexto – estudando no curso superior de Dança (Faculdade de Artes do Paraná – FAP) e participando do GDF<sub>AP</sub> (1991 a 1995) –, mergulhei nos estudos de outras propostas artísticas (dança moderna, improvisação e consciência corporal). Nessa época, passei por grandes transformações no meu corpo; ganhei muito peso e, por esse motivo, comecei a sentir dificuldades na execução das práticas propostas nas aulas, o que resultou em inquietações e insatisfações devido à incompatibilidade entre o biotipo e algumas técnicas de dança oferecidas na época.

A partir dessas percepções e reflexões, direcionei-me para os estudos do corpo, em busca do desapego de linguagens específicas de dança ou de modos padronizados de movimentação. Comecei a olhar o corpo sob outro prisma. Deixei os palcos por um tempo – de 1996 a 2003 – e passei a me dedicar à investigação do corpo, à descoberta de possibilidades de movimento e à exploração da criatividade. Tudo isso reverberou em minha atuação como docente<sup>2</sup> e coreógrafa, o que fez com que os meus alunos se conscientizassem ainda mais sobre seus corpos,

---

<sup>2</sup> Fui docente efetiva na Escola de Danças Clássicas do Centro Cultural Teatro Guaíra (1995–2011) e professora, *maitre* e ensaiadora do G2 Cia de Dança.

padrões e atitudes, contribuindo para o seu crescimento individual e artístico.

Nesse percurso, constatei que meu entendimento de dança se modificou substancialmente ao longo dos anos. Compreendi que as técnicas de linguagens específicas de danças cênicas não são o único caminho de formação para o corpo da pessoa artista, uma vez que elas dão suporte ao corpo que escolhe se direcionar para um tipo específico de linguagem. Com esse entendimento, decidi olhar para o corpo-biotipo, como ponto de partida para o autoconhecimento e criação, possibilitando o surgimento de outro formato de dança. Defendo que, enquanto a investigação corporal acontece, ela pode ser material para criação de movimento, abrindo possibilidades de criação a partir das organizações corporais que potencializam o movimento.

Portanto, o corpo-biotipo é a questão motivadora deste estudo, que investe nos processos investigativos para iniciar uma discussão sobre a proposta do conceito de corpo propositor em dança. Parto do entendimento do corpo como ponto gerador da criação artística, pela via das abordagens somáticas e, conseqüentemente, pela experiência da percepção, do modo como ele se envolve em processos investigativos e onde está localizado/contextualizado. Além disso, proponho a noção de *mapa de criação*, uma estratégia que apresenta procedimentos investigativos que direcionam a pessoa criadora/intérprete para articular seu projeto poético de forma efetiva. Defendo que, para pesquisar a dança, um dos caminhos é olhar para o criador-intérprete, agindo como sujeito e objeto da investigação. Mesmo dentro de um processo de criação, individual ou coletivo, ele tem autonomia para gerar os modos de construção do tipo de dança que se propõe a fazer.

A metodologia desta pesquisa é teórico-prática e se destaca a utilização da crítica genética, a partir da proposta de Cecília Salles, que possibilita visitar a obra e entender os modos de organização dos processos criativos. Nesse sentido, foi incluído um laboratório prático-teórico, no qual dois integrantes do núcleo revisitaram a obra *Uno*, mediante vídeos, textos, fotografias, questionários e arquivos. Durante esse processo colaborativo e compartilhado, além de o processo de criação da obra

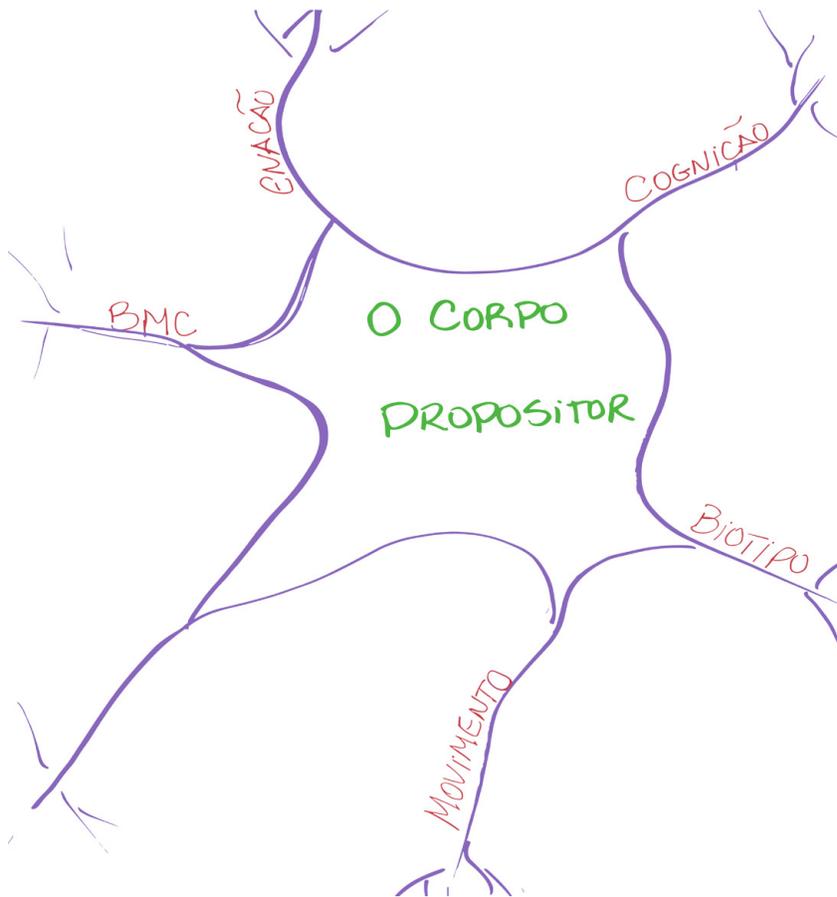
ser revisitado, ocorreu também o desenvolvimento do mapa de criação, em que os procedimentos foram nominados. Simultaneamente, foi desenhado um solo com um dos integrantes que participaram dessa colaboração.

Para sistematizar e ordenar a leitura, o livro foi organizado em três capítulos. O primeiro tem como objetivo apresentar algumas abordagens do corpo como ponto de partida para a criação artística, além de discutir possibilidades de como se dá a operação desse corpo pela via da experiência da percepção e dos processos cognitivos. A partir dessa proposta, discuto o corpo como ideia e proposição em dança, sobretudo com vistas a explanar o modo como foi o percurso para a formulação do conceito de corpo propositor nesta pesquisa. O entendimento de corpo propositor parte do artista criador-intérprete, que investiga as possibilidades de movimento a partir do seu biotipo, reconhecendo suas potencialidades e propondo modos de fazer dança como corpo e processo, que se transforma enquanto vive esse processo de se transformar como artista-indivíduo.

No capítulo 2, é realizada a contextualização da experiência do corpo propositor no UM, identificando as relações envolvidas e estabelecidas dentro de um processo criativo, especificamente na obra *Uno*, criada em 2008. Essas abordagens são pontuadas sob os seguintes aspectos: o contexto – o trajeto do corpo propositor; a crítica genética/processo – a gênese da obra; *Uno*, o processo revisitado; o conceito de performatividade na dança; e os modos de operar do corpo propositor.

Por fim, o capítulo 3 objetiva apresentar um mapa de criação, estratégia a ser aplicada na construção dos processos de criação em composição.

A escrita é resultante da pesquisa de doutoramento em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), desenvolvida entre 2009 e 2013. A tese foi transformada em livro para facilitar o acesso à pesquisa por parte do corpo discente dos cursos de Licenciatura e Bacharelado em Dança da UNESPAR, como também para expandir as possibilidades de contato com artistas de outras localidades. Ademais, desejo que esta proposta desperte interesse não apenas para a dança mas também para as outras artes performativas (o teatro, a *performance*, a música e as artes visuais).







## 1 CORPO PROPOSITOR: UM PONTO DE PARTIDA NA CRIAÇÃO ARTÍSTICA

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

(Rosemeri Rocha da Silva)

A proposta deste capítulo é apresentar algumas abordagens do corpo e seus processos cognitivos como ponto de partida para a criação. A partir disso, discuto sobre o corpo como ideia e proposição, ou seja, o modo como ele se constrói num entendimento relacionado com a dança contemporânea. Essas abordagens são pontuadas a partir dos seguintes aspectos:

- i) cognição – o próprio corpo em sua via sensório-motriz, traçando a percepção do modo como ele opera como investigação de si mesmo;
- ii) biotipo – organização da forma humana;

- iii) estudo do Body–Mind Centering® (BMC): ferramenta para investigar a maneira como essa organização corporal se estabelece;
- iv) movimento: sexto sentido da percepção; e
- v) enação: uma proposta de proposição em dança.

## 1.1 A Percepção do corpo sob o olhar cognitivo

Início esta seção tecendo algumas considerações em relação à educação somática e ao termo “soma”.

É possível dizer que existem três períodos no desenvolvimento da educação somática:

- (i) da virada do século passado aos anos 1930: quando os pioneiros desenvolveram seus métodos, geralmente a partir de uma questão de autocura;
- (ii) de 1930 a 1970: período em que houve a disseminação dos métodos graças aos estudantes formados por esses pioneiros;
- (iii) dos anos 1970 até hoje: período em que vemos diferentes aplicações se integrarem às práticas e aos estudos terapêuticos, psicológicos, educativos e artísticos.

O termo “educação somática” começou a se desenvolver nos anos 1970, com Thomas Hanna, que publicou, nos Estados Unidos, o periódico *Somatics*. Ele reabilitou a noção de *soma*, voltando-se para as origens da filosofia grega com Hesíodo, para quem o termo significava *corpo vivo*. Em seguida, o termo “soma” tomou outro sentido, completamente diferente, distinguindo-se progressivamente de *psique*.

“A Educação Somática define corpo não como um objeto, mas como um processo corporificado de consciência interna e comunicação” (Greiner, 2010 *apud* Domenici, 2010, p. 73). Em certo ponto da história, os educadores somáticos tentaram nomear essa diferença, propondo o termo “soma” em lugar de *corpo*.

O corpo percebido a partir de si mesmo, como percepção em primeira pessoa. Quando o ser humano é percebido de fora, do ponto de vista de um terceiro, o fenômeno do corpo humano é percebido [...]. O soma, sendo percebido internamente, é categoricamente distinto de um corpo,

não porque o sujeito é diferente, mas porque o modo de percepção é diferente – é a propriocepção imediata – um modo de sensação que fornece dados únicos (Hanna, 2003 *apud* Fortin, 2002, p. 128).

O corpo é aquilo que se percebe, sustenta-se a partir das sensações e emoldurações construídas por meio da sua propriocepção e de outros inúmeros processos que são parte do seu modo de atuar no mundo. Como um ato ou efeito de propor, a noção de *propositor* seria aquele que apresenta uma proposição ou ideia. Então, o que seria uma proposição/sugestão de corpo na dança?

O ponto de partida para a construção do entendimento de corpo propositor foi o envolvimento e conhecimento da educação somática, além de um desdobramento da minha pesquisa de mestrado, que se voltou ao tema corpo, especificamente em relação à *forma corporal* e imagem corporal. Nesse sentido, é importante mencionar brevemente uma síntese da dissertação desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (UFBA) e defendida em 2008. Nela, desenvolvi a formulação do termo “forma corporal”, definido a partir do diálogo com os conceitos de forma humana e imagem corporal, propostos por Stanley Keleman e Leonardo Maturana.

Segundo Keleman (1992) (*apud* Silva, 2008), a forma humana está associada a um princípio de organização da vida: a existência. Um indivíduo segue os impulsos da funcionalidade da sua própria forma e aprende suas regras de organização, construindo sua linguagem única a partir do espaço interno em que se conecta, se move e informa ao mundo suas interações somáticas. O ser humano é vida e existência via materialização, seu corpo biológico estabelece relação com o mundo por diferentes linguagens, cria grupos e comunidades com autonomia e elabora estratégias de sobrevivência.

Conforme Maturana (s.d.) (*apud* Silva, 2008), a imagem corporal é a figuração do próprio corpo, formada e estruturada na mente do mesmo indivíduo, ou seja, a maneira como o corpo se apresenta para si próprio. É o conjunto de sensações sinestésicas construídas pelos sentidos (audição, visão, tato,

olfato e paladar), oriundas de experiências vivenciadas pelo indivíduo, que cria um referencial do seu corpo, para o seu corpo e para o outro.

Esses dois conceitos, que constituem o termo “forma corporal”, estão ligados diretamente aos aspectos da anatomo-fisiologia do corpo humano e propiciam ao criador-intérprete investir num caminho que focaliza a descoberta das propriedades armazenadas em cada parte do corpo em relação às demais. Para Silva (2008), a *forma corporal* é um ponto de partida para investigar e criar o movimento, é por meio dela que cada indivíduo identifica suas características corporais distintas; a movimentação resultante é única e específica de cada um.

Na época do estudo para o mestrado, essa discussão sobre *forma corporal* surgiu para falar dos tipos de biotipo das pessoas integrantes do GDFAP, mas de certa maneira essa discussão está presente hoje no mesmo lugar de estudo que atualmente é chamado UM.

Na ocasião, mencionei que a formulação do termo “forma corporal” dialoga com a diversidade dos corpos que participam do grupo de dança, a relevância de distinções de fisicalidades e a inexistência de uma única estética corporal, assim gera a multiplicidade de formas corporais presentes no grupo. Outro fator que também fez parte da importância da criação da *forma corporal* foi o modo como foram desenvolvidos os trabalhos artísticos do repertório do grupo, isto é, a partir de uma parte específica do corpo, cujo conhecimento possibilita a percepção da importância de uma parte sobre as outras, sem exclusão, e sim com a inclusão das partes restantes.

Segundo Hackney (1998) (*apud* Silva, 2008), a integração corporal é importante para conectar os vários padrões corporais, fraseando-os para uma possibilidade de movimento mais pleno e para dar mais conhecimento corporal para a vida, com a proposta de as partes trabalharem cooperativamente para um todo inter-relacionado. Em sintonia, Fortin (*apud* Silva, 2008) afirma que qualquer iniciação é um impulso poderoso, é o início de uma onda de acontecimentos e, toda vez que se inicia um movimento, ele pode se propagar pelo corpo por uma infinidade de formas. Foi a partir dessa discussão sobre corpo que a pesquisa teórico-prática foi se aprofundando no decorrer dos

anos, gerando a ideia de falar de corpo propositor em dança – eixo direcionador deste livro. Sobretudo, o viés que direciona e permeia o termo parte do entendimento de indissociabilidade do corpo, no que se refere à experiência corporal.

No tocante à educação somática, ela é uma porta de entrada para a transformação de uma pessoa pela via corporal, ou seja, pelo conhecimento e compreensão do corpo. Para Fortin (1999), essa é a via mais concreta e apta para catalisar a globalidade da transformação do corpo. Esse caminho somático permite ao criador-intérprete fazer algumas escolhas e ter novos posicionamentos em seu meio, como estabelecer certo tipo de dança, ou seja, constitui um caminho possível de ser seguido.

A experiência pelo/no corpo se dá por meio da atenção ao foco interno aos sentidos da percepção e oferece a possibilidade de construir um ser que se move conscientemente e que estabelece relação com o momento presente. As propostas corporais, que estão ligadas a algumas abordagens da educação somática e direcionam o trabalho artístico, são o ponto de partida para o conhecimento, a formação e a criação. Assim, é no diálogo com as áreas da educação somática e as ciências cognitivas que esta pesquisa evidencia como o corpo que dança se fortalece, a partir da sua própria potencialidade.

Sendo a educação somática uma área reconhecida na ciência, a dança contemporânea a adotou como campo que traz certo entendimento de corpo e dos processos perceptivos. Trata-se de um caminho que possibilita entrar em contato com algumas ferramentas que dão acesso à organização e ao autoconhecimento do corpo, a exemplo do BMC.

Por sua vez, as ciências cognitivas dialogam com outros aspectos que lhes são intrínsecos e fazem parte do entendimento do corpo, principalmente neste estudo, que discute como se dá essa percepção via processos cognitivos, como também apresentam o termo “enação” para aproximar a ciência da arte, produzindo outros entendimentos de dança, fortalecendo-a como campo de conhecimento em artes. Nesse sentido, a dança instiga a pessoa pesquisadora a falar sobre a experiência vivida, especificamente na área de criação, foco deste livro. Desse modo, o estudo das ciências cognitivas é relevante para o entendimento

de como o corpo propositor opera como experiência corpórea (sensório-motora).

No percurso de investigação para falar de corpo propositor, chamo atenção para o termo/conceito “enação”, modelo proposto por Varela (1998), dentro da ciência cognitiva, para se opor aos dois outros modelos desenvolvidos, o *cognitivismo* e o *conexionismo*, que mantêm a ideia de que o mundo é anterior à experiência do observador e a cognição corresponde a representações mentais. De acordo com o referido autor, a experiência é o lócus de toda unidade cognitiva, uma vez que “o cérebro existe num corpo, o corpo existe no mundo e o organismo age, move-se, caça, reproduz-se, sonha e pensa. É dessa atividade permanente que emerge o sentido de seu mundo e as coisas” (Varela, 1998, p. 109).

As abordagens recém-apresentadas contribuíram para o entendimento de corpo propositor, em que o conhecer, o perceber e o sentir o corpo se dão via sensório-motora e cognitiva. Tanto a educação somática quanto as ciências cognitivas fortalecem a ideia de que o corpo é potência na sua constituição e potencializa-se no ato de se conhecer/perceber. A *enação* é um argumento importante sobre as razões de esse corpo ser propositor, em que ele se situa, se contextualiza e participa dos processos criativos do UM.

Ainda, esta pesquisa teórico-prática sobre corpo propositor foi realizada e compreendida a partir do estudo do biotipo, tendo como caminho a experiência da percepção, que se dá mediante modalidades sensoriais (visual, auditiva, olfativa e somatossensitiva), em conexão consciente com a estrutura corporal (pele, músculos, ossos, vísceras e líquidos).

O caminho da percepção faz com que o intérprete reconheça suas modalidades sensoriais, refine seus sentidos, identifique os modos de funcionamento de suas estruturas corporais e descubra outras sensações. Por conseguinte, vai estabelecendo outros posicionamentos, escolhas e modos de se relacionar com a dança e com a vida. Nesse sentido, o UM é composto por pessoas que estão atentas aos processos sensíveis, especificamente por estarem à disposição da experiência com os estudos perceptivos, em que a proposta corporal altera o entendimento do corpo, resultando em uma gama de transformações (físicas, emocionais,

políticas e estéticas). Por isso, o integrante do UM é atravessado pelas vivências que são proporcionadas pelo núcleo, além de trazer suas vivências das aulas teóricas e práticas do curso de dança do qual faz parte. Estar atento às propostas de dança faz com que o corpo/movimento seja mais ativo, capaz de transitar entre as informações apresentadas pelo ambiente de forma flexível.

O interesse pelo estudo da cognição vem ao encontro da vontade de compreender como o corpo que dança estabelece acordos, relações e proposições como criador, pesquisador e intérprete, na sala de aula, na cena, no processo criativo ou nos posicionamentos como artista. Para tal compreensão, é preciso investigar e identificar processos que envolvem o mecanismo do corpo utilizados para conhecer e operar.

Para os biólogos Humberto R. Maturana e Francisco J. Varela (2001), a cognição é aquisição de conhecimento, resultado do processamento de informações, seja do meio ambiente, seja de outros sistemas vivos. O conhecedor é qualquer sistema vivo e os sistemas vivos são sistemas cognitivos. A vida, entendida como processo, é um processo de cognição. Isso é válido para todos os organismos, com ou sem sistema nervoso, com ou sem cérebro. De modo análogo, a circularidade é um conceito importante de autorreferência.

Segundo Katz (2005, p. 68), “seja qual for a origem da cognição humana é preciso observar algumas características do cérebro”. A autora diz que muito já se conquistou desde a metade do século passado, quando se acreditava que a camada que recobre o cérebro – o córtex – era o local onde os pensamentos moravam. Atualmente, a maior parte dos pensamentos e percepções é chamada ações potenciais, que se movem pelo córtex.

É importante ressaltar que muitos pesquisadores se dedicaram ao estudo evolutivo do cérebro e isso possibilitou o entendimento acerca dos seus modos de funcionamento de acordo com os modelos estabelecidos pelos cientistas. Por meio dessas descobertas, chegou-se ao entendimento de que a mente não está localizada apenas no cérebro, mas está no resto do corpo também. Ainda, corpo e mente estão integrados e agem mutuamente, não de forma separada, estando interligados pelos processos relacionados aos mecanismos do conhecer o corpo.

Ainda, Katz (2005) menciona que o entendimento sobre corpo e mente integrados surgiu nas últimas décadas do século passado, pela aproximação da neurobiologia e da psicologia cognitiva com a fronteira das ciências cognitivas, tomando como objeto de estudo as bases biológicas das funções mentais. Ao falar dessas relações de integração entre mente e corpo, corpo e ambiente, espaço interno e externo, reforça-se que essas relações acontecem simultaneamente, uma em função da outra.

Cabe ressaltar que a integração com o ambiente se dá pelo sistema nervoso, que é responsável pelo ajuste do organismo ao ambiente. Sua função é perceber e identificar as condições ambientais externas, bem como as condições reinantes dentro do próprio corpo, além de elaborar respostas que o adaptem a essas condições. A unidade básica do sistema nervoso é a célula nervosa, denominada neurônio, que é uma célula extremamente estimulável e capaz de perceber as mínimas variações que ocorrem em torno de si, reagindo com uma alteração elétrica que percorre sua membrana: denominada impulso nervoso. As células nervosas estabelecem conexões entre si de tal maneira que um neurônio pode transmitir a outros os estímulos recebidos do ambiente, gerando uma reação em cadeia.

O sistema nervoso divide-se em sistema nervoso central e sistema nervoso periférico. O primeiro é composto pelo encéfalo e medula espinhal, e o segundo é dividido em somático e autônomo. Este, por sua vez, dividido em três partes: simpático, parassimpático e entérico. Os nervos aferentes transmitem estímulos aos centros nervosos e, em seguida, os nervos eferentes (que partem do centro) conduzem estímulos à periferia, pondo em movimento partes do corpo ou o corpo inteiro. Os movimentos centrífugos do sistema nervoso podem provocar o deslocamento do corpo ou das suas partes; já os movimentos centrípetos – ou, pelo menos, alguns deles – fazem o indivíduo compreender a representação do mundo exterior.

A obra *Spin* (2006), concebida e dirigida por mim, numa criação compartilhada com o UM, teve como ponto de partida o estudo do sistema nervoso, de modo que essa obra investiu no estudo do sistema nervoso e do movimento espiralado, discutindo a relação dentro e fora do corpo, integrando-o com o ambiente.

## 1.2 O biotipo como organização da forma humana

A discussão acerca do biotipo como organização da forma humana foi introduzida pelo princípio trazido por Stanley Keleman (1992), no seu livro *Anatomia Emocional*, em que apresenta uma introdução visual às formas da existência humana, às imagens e às camadas da vida. Para ele, a anatomia emocional significa camada de pele, músculos, órgãos, ossos e a invisível camada de hormônios.

O livro baseia-se no estudo das emoções e da noção de *soma* e segue a anatomia como destino da pesquisa. Para Keleman (1992), é o processo anatômico que dá origem à imagem interna dos sentimentos e às formas externas do corpo, bem como às formas internas dos órgãos, que nos falam da motilidade celular, da organização, do movimento da psique e da alma. Os sentimentos gerados dessas formas fundamentam os programas cerebrais da consciência, os modos de pensar e sentir.

Seu trabalho possui uma psicologia formativa e uma metodologia somático-emocional que repousa solidamente em bases anatômicas e fisiológicas, bem como numa compreensão psicológica e mitológica. Em *Anatomia Emocional*, Keleman (1992) oferece uma abordagem contemplativa e fenomenológica da anatomia ocidental, mostrando uma abertura para outro sentir: o corpo é a experiência e a transformação do organismo como estratégia de pulsação vital em face da existência. A compreensão do organismo, não do ponto de vista dos órgãos, mas da organização dos tecidos, segundo sua origem embriológica, permite pensá-los como uma forma cuja função permanentemente construtora contém, mantém, intensifica e desintensifica a pulsação vital.

Com uma visão focada no diálogo entre os diferentes registros de experiências do corpo, Keleman (1992) afirma que a vida produz formas, que são parte de um processo de organização que dá corpo às emoções, pensamentos e experiências, fornecendo-lhes uma estrutura, a qual, por sua vez, ordena uma existência. As formas evidenciam o processo de uma história protoplasmática que caminha para uma forma pessoal humana – concepção, desenvolvimento embriológico e estruturas da infância, adolescência e vida adulta.

Segundo o autor, “a existência é um tributo à vida organizada em formas vivas. Ser um indivíduo é seguir os impulsos da própria forma e aprender suas regras únicas de organização” (Keleman, 1992, p. 15). Esse princípio de organização é um imperativo para a forma, é a linguagem do universo, da sociedade e da nossa própria linguagem. O universo é um processo, um evento organizado de existência, contendo micro-organizações e sendo cada um de nós um processo, um todo constituído de eventos, com impulso para organização.

Esse impulso de organização ou princípio expressa-se nos seres humanos, apresentando como a forma humana é constituída de eventos vivos, assim como o universo é constituído de subsistemas vivos. Assim, o processo de criação é pesquisado no seu micro e no seu macrodesenvolvimento, desde a descamação de um pequeno evento até a organização em camadas da existência cada vez maiores e mais complexas. A vida é um evento inteiro e todas as formas de vida estão interligadas, brotando de uma única matriz comum. O princípio organizacional, portanto, envolve um projeto do corpo que engloba uma forma genética, pessoal e social, sendo revelado pelo modo como crescemos embriologicamente.

Nós, seres humanos, somos parte da vida biológica. Sheldon (2001 *apud* Keleman, 2001), em sua teoria dos tipos constitucionais, descreve três temperamentos baseados nas três camadas embriológicas, a saber: os endomórficos, os mesomórficos e os ectomórficos. Essas organizações somáticas são herdadas e determinam o modo como as pessoas experienciam a si mesmas e como o mundo faz sentido para elas.

Para o autor, as características dos temperamentos são as seguintes:

- (i) o endomórfico, tipo metabólico, brota da camada visceral, predominando os hormônios, os tecidos da digestão e da respiração; seu temperamento orienta-se para o cuidado e para a intimidade;
- (ii) o ectomórfico brota da membrana externa, predominando os neuro-hormônios e os órgãos da sensação; seu temperamento está orientado para complementar informações sensoriais;

- (iii) o tipo mesomórfico brota da camada intermediária, predominando os hormônios da ação, os grandes músculos e os ossos; seu temperamento orienta-se para a ação (Sheldon, 2001 *apud* Keleman, 2001).

Alguns princípios apresentados por Keleman (1992, 2001), como o impulso para a organização, a forma humana, a embriologia e o processo anatômico e fisiológico, foram a fonte desta discussão sobre a organização do corpo propositor no processo criativo, por dialogarem e sinalizarem a organização do corpo em sua forma humana, com suas diferenciações na formação embriológica e no processo anatômico.

O corpo é propositor pelo simples fato de se apropriar do conhecimento do seu corpo-biotipo. Ele se apresenta à vida com um tipo de organização, como seu corpo-biotipo, que, embora semelhante aos outros humanos, é distinto de cada um dos seres humanos, ou seja, cada corpo é um corpo, cada corpo tem seu biotipo. O corpo propositor potencializa os conteúdos internos, externalizando-os por meio do movimento, que nasce da necessidade de expor ao mundo as ideias relacionadas a esse corpo. Portanto, apresenta diferenças dentro das estéticas tradicionais da dança cênica, no sentido de que o corpo não se apropria do balé clássico nem da dança moderna ou de outra estética já codificada, mas se apropria do próprio biotipo para construir na experiência investigativa uma estética específica de dança. Por esse viés de pensar o corpo que dança, não há necessidade de se apropriar de uma técnica específica, e sim das possibilidades de investigação potenciais desse corpo, bem como de escolher um modo de estar no mundo pela motivação e por proposições do movimento.

As percepções da forma humana, as suas definições corporais, as suas possibilidades de se mover, a sua escuta interna e o impulso do movimento são pontos que possibilitam discutir essas organizações corporais e como vão construindo o movimento enquanto a experiência acontece. Esse impulso faz parte dessa forma humana constituída de eventos vivos, que se expressa nos seres humanos em camadas das menores às mais complexas, do micro ao macrodesenvolvimento, dentro de um universo chamado vida.

O movimento retrata um modo de perceber a forma do organismo como estratégia da pulsação vital diante da existência humana, vivencia as camadas formativas desse corpo, relaciona-se com os aspectos trazidos por essas camadas (pele, músculos, órgãos, ossos e a invisível camada de hormônios). Os impulsos que vêm das camadas são elementos constituintes da forma humana, mobilizam os órgãos, as vísceras, dão forma ao movimento que se constrói nesse ir e vir de relações que se estabelecem durante as ações vividas do processo anatômico do intérprete/criador.

### **1.2.1 O BMC como ferramenta para investigação do autoconhecimento da organização corporal-biotipo e do processo de criação**

O Body-Mind Centering (BMC) é uma ferramenta para o corpo propositor investigar seu biotipo, conhecer como seus sistemas corporais e suas funções proporcionam uma percepção mais refinada e, por consequência, apoderar-se do próprio corpo para criação artística. Segundo Cohen (2006), constitui uma jornada experimental feita pelo corpo e pode ser também um caminho para influenciar mudanças na compreensão corpo-mente. No BMC, *centramento* é um processo de equilíbrio, não um lugar de chegada, é baseado no diálogo, e este, por sua vez, na experiência.

Um importante aspecto da jornada no BMC é a descoberta da relação entre o menor nível de atividade dentro do corpo e o mais expansivo movimento corporal – alinhando o movimento interior celular com a expressão do movimento externo pelo espaço. Isso envolve identificação, articulação, diferenciação e integração dos vários tecidos que formam o corpo, descobrindo as qualidades que contribuem para um movimento específico, como esses tecidos têm evoluído nesse processo de desenvolvimento e o papel que eles representam na expressão da mente. O alinhamento, em si mesmo, não é o alvo, mas sim um contínuo diálogo entre consciência e ação de tornar-se ciente das relações que existem por todo o corpo-mente e de agir a partir dessa consciência.

A Escola de BMC foi fundada em 1973, por Bonnie Bainbridge Cohen, após anos de experiência e investigação com seus alunos, como um meio de formalizar e articular a pesquisa em curso e

como um veículo para o contínuo intercâmbio de informação e descoberta. Seus princípios emergem das próprias experiências das técnicas e aplicações, focando não no material, mas na consciência de como as pessoas aplicam os princípios em suas vidas. Em outras palavras, nós somos o material, o meio de nossa exploração. Logo, a pesquisa é experimental, assim como é o material. Nós somos, cada um, o estudo, o estudante, o professor. Além dessa investigação, desenvolvemos uma ciência empírica, observando, contrastando, corroborando e recordando nossas experiências de incorporação de todos os sistemas do corpo e os estágios de desenvolvimento humano. Portanto, os princípios emergem dessas experiências coletivas.

No BMC, são usadas terminologias e mapeamentos anatômicos, como o mapa da medicina ocidental e sua ciência (anatomia, fisiologia, cinesiologia), além de ser influenciado pelo sentido das filosofias do Oriente. Ante isso, o estudo de BMC inclui os aprendizados dos sistemas corporais no âmbito cognitivo e experimental – esqueleto, ligamentos, músculos, fáscia, gordura, pele, órgãos, glândulas endócrinas, nervos, fluidos, respiração e vocalização, sentidos e dinâmicas da percepção, desenvolvimento do movimento e integração psicofísica.

Trata-se de um conjunto de princípios, de uma aproximação do movimento, toque e aprendizado, o sistema correntemente é aplicado por pessoas envolvidas em muitas áreas de interesse, como a dança e artes do movimento, trabalho corporal, fisioterapia, terapia ocupacional, terapias do movimento, dança-terapia, psicoterapia, medicina, desenvolvimento infantil, educação, voz, música e artes visuais, meditação, yoga, atletismo, artes marciais e outras disciplinas do corpo-mente.

Embora o material básico do BMC tenha sido estabelecido em 1982, os princípios continuam a ser reelaborados e refinados, e mudanças fazem surgir outros pontos de vista. Por isso, em seguida, faço breves descrições dos sistemas corporais, os quais foram mapeados pela Escola de BMC (Cohen, 2006).

Cada célula do nosso corpo tem inteligência, é capaz de saber de si mesma, iniciando ação e comunicando-se com todas as outras células. A célula individual e a comunidade das células (tecidos, órgãos, corpo) existem como entidades separadas e

como uma totalidade ao mesmo tempo. *Celular personificação* é um estado no qual todas as células têm igual oportunidade de expressão, receptividade e cooperação. Nesse sentido, a percepção de uma célula é única, individual, mas a sensação ou qualidade mental é a mesma para todas as células. Essa sensação, ou o estado, da mente é única para cada tecido, estando, por baixo dessa unicidade, sensações gerais, num contínuo entre ansiedade celular e facilitação, repouso e atividade, foco interior e exterior, receptividade e expressividade.

Embora cada sistema faça sua própria contribuição, separadamente, para o movimento corpo-mente, eles são todos interdependentes; juntos, eles provêm uma completa estrutura de suporte e expressão. Certos sistemas são percebidos como tendo afinidades naturais com outros, as quais, contudo, variam entre indivíduos, grupos e culturas. Essas ressonâncias são conscientes e inconscientes quando exploradas em diferentes combinações.

Cohen (2006) apresenta, em seus estudos, os seguintes sistemas corporais.

- A)** *Sistema esquelético*: é a estrutura básica de suporte, composta de ossos e articulações. Os ossos nos alavancam pelo espaço, sustentam nosso peso em relação à gravidade e à forma do nosso movimento no espaço. O sistema esquelético dá ao corpo a forma básica, por meio da qual podemos nos locomover, esculpir e criar a forma de energia no espaço, chamada *movimento*, além de agir no ambiente, relacionando-nos com as outras formas ao redor. Pela incorporação do sistema esquelético, a mente torna-se estruturalmente organizada, providenciando terreno de suporte para nossos pensamentos, alavancando nossas ideias ou espaços entre nossas ideias, para a articulação e o entendimento das relações entre elas. Este sistema é um referencial que dá suporte para o corpo no mundo.
- B)** *Sistema de ligamentos*: os ligamentos determinam as fronteiras do movimento entre os ossos, sendo responsáveis por manter os ossos juntos. Assim, eles guiam as respostas musculares, orientando o percurso do movimento entre os ossos e sustentando os órgãos dentro da cavidade torácica e abdominal. Este sistema provê especificidade, clareza e eficiência para o

alinhamento e movimento dos ossos e órgãos. A clareza de foco e a concentração são frutos da consciência dos ligamentos.

- C)** *Sistema muscular*: os músculos estabelecem uma forte trama tridimensional para proporcionar o suporte equilibrado e o movimento da estrutura óssea, providenciando as forças elásticas que movem os ossos pelo espaço. Eles fornecem o conteúdo dinâmico que envolve a superfície exterior da estrutura óssea. Por meio deste sistema, nós incorporamos nossa vitalidade, expressamos nosso poder e estabelecemos um diálogo entre resistência e resolução.
- D)** *Sistema dos órgãos*: os órgãos carregam as funções de nossa sobrevivência interna – respiração, nutrição e eliminação –, são os conteúdos que preenchem internamente o recipiente ósseo-muscular. Eles dão o sentido de volume, de preenchimento corporal e de autenticidade orgânica. São o primeiro hábitat e ambiente natural de nossas emoções, aspirações, memórias e reações internas relacionadas à história pessoal.
- E)** *Sistema endócrino*: as glândulas endócrinas constituem o mais importante sistema que governa a química do corpo e estão estreitamente ligadas ao sistema nervoso. Trata-se do sistema responsável pelo equilíbrio interno, pela alternância e/ou coexistência dos estados de caos e ordem e pela cristalização da energia em experiências arquetípicas. As glândulas endócrinas motivam a intuição, percepção e compreensão da sabedoria universal.
- F)** *Sistema nervoso*: é o sistema de documentação do corpo, que registra nossas percepções e experiências e as armazena. Pode lembrar o padrão de uma experiência e modificá-la, integrando-a com padrões de outras experiências prévias. Pode iniciar a aprendizagem de novas experiências pela intuição, criatividade e jogo. Este sistema sublinha a atenção, a reflexão, a precisão da coordenação e estabelece a base perceptiva por meio da qual interagimos com nosso mundo interno e externo.
- G)** *Sistema fluido*: os fluidos constituem o sistema de transporte do corpo, sendo os principais o celular, intersticial, sangue, linfa, sinovial e cérebro-espinhal. Este sistema dá a característica de liquidez ao movimento e à mente. Os fluidos sublinham o senso

de presença e transformação e fazem a mediação das dinâmicas do fluxo entre repouso e atividade.

- H)** *Sistema fascial:* o tecido fascial conjuntivo estabelece um macio revestimento para todas as outras estruturas do corpo. Ele tanto separa quanto integra todos os outros tecidos e os provê de uma superfície lubrificante semiviscosa. Por isso, eles possuem independência de movimento dentro dos limites estabelecidos do corpo como um todo. Pelo sistema fascial, conectamos nossos sentimentos internos com nossa expressão exterior, isto é, o que fica mais exposto ao externo dos tecidos internos do nosso corpo.
- I)** *Gordura:* é energia em potencial armazenada no corpo, proporcionando isolamento de calor para o corpo e isolamento elétrico para os nervos. Sua síntese, armazenamento e transporte são intensamente controlados pelo sistema endócrino.
- J)** *Pele:* é a camada mais externa, cobrindo nosso corpo por inteiro. Definindo-nos como indivíduos, nos distingue do que não somos. Por meio da pele, nós tocamos e somos tocados pelo mundo externo. Essa fronteira exterior é a nossa primeira linha de defesa e de integração, estabelecendo nosso tônus geral de abertura e fechamento para estar no mundo. Por intermédio da pele, nós somos tanto invadidos quanto protegidos; é o meio pelo qual recebemos e fazemos contato com os outros.

A importância do BMC para tratar de corpo propositor está exatamente nos princípios trazidos por Cohen (2006), que fortalecem, influenciam e abrem caminhos para a mudança do entendimento da relação corpo-mente. É uma ferramenta via corpo que possibilita ao intérprete compreender que o corpo e a mente são indissociáveis, são integrados e trabalham sob os aspectos do equilíbrio, do diálogo e da experiência do trânsito entre dentro e fora do corpo, a partir do eixo do estudo, o movimento.

Outro aspecto abordado no estudo do BMC e importante para esta discussão é a relação entre o menor nível de atividade dentro do corpo e o mais expansivo movimento corporal. Esse fator influencia a compreensão do corpo do intérprete/criador, especificamente no acesso às especificidades e particularidades das células de cada tecido que constitui o corpo. O envolvimento do

intérprete/pesquisador faz com que ele entre em contato com o seu mais íntimo espaço corporal, conhecendo, explorando e identificando seus sistemas corporais. Dessa forma, seu movimento torna-se mais refinado e, aos poucos, vai expandindo no espaço, seguindo o tempo em que a experiência acontece.

Esse entendimento dá-se, também, pelo fato de que cada célula do corpo tem inteligência, conhece a si mesma, inicia a ação e se comunica com as outras células do corpo. Isso torna o corpo um sistema integrado, mesmo que, em cada agrupamento de células-tecidos-sistema, o funcionamento seja independente e, ao mesmo tempo, interligado com o todo corporal. A consciência e ação acontecem nesse fluxo de percepção e ação do corpo-movimento, gerando uma qualidade única no corpo-mente.

É importante ressaltar que o estudo dos sistemas corporais propicia que a mente-corpo entre numa jornada experimental. Por meio do diálogo da consciência e ação, o corpo em movimento torna-se ciente das relações e começa a agir a partir dessa consciência, descobrindo qualidades que contribuem para um movimento específico. O foco na anatomia, fisiologia, cinesiologia e suas influências orientais, com os aprendizados dos sistemas corporais, no âmbito da experiência cognitiva, propicia a criação de um conjunto de princípios e uma aproximação do movimento, toque e aprendizado.

Outro aspecto desenvolvido por Cohen (2006) é o desenvolvimento do movimento, que traz as formas de nossa expressão via sistemas corporais e o processo de desenvolvimento do movimento, tanto ontogenético (desenvolvimento da espécie humana) quanto filogenético (a evolucionária progressão por meio das espécies animais).

O desenvolvimento do movimento não é um processo linear, mas ocorre em sobreposição de ondas, com cada estágio contendo elementos de todos os outros. Algum tipo de interrupção ou falha para completar um estágio do desenvolvimento pode resultar em problemas de alinhamento no movimento, desequilíbrios nos sistemas corporais e bloqueios de percepção, no sequenciamento, organização, memória, criatividade e comunicação.

Os reflexos, as reações de correção e as respostas de equilíbrio são elementos fundamentais, constituindo o *alfabeto* de

nossos movimentos. Eles se combinam para a estruturação dos *padrões neurológicos básicos*, os quais são firmados nos padrões de movimento pré-vertebrados e vertebrados. O primeiro dos quatro padrões pré-vertebrados é a respiração celular (processo de expansão/contração no movimento da respiração em cada e toda célula do corpo), que corresponde ao movimento de animais unicelulares e acompanha todos os outros padrões de movimento e postura tônica.

Para Cohen (2006), os padrões vertebrados são constituídos por:

- *movimento espinhal*: relação cabeça-cóccix, ou seja, o movimento dos peixes;
- *movimento homólogo*: movimentos simétricos de dois membros superiores e/ou inferiores simultaneamente, o movimento dos anfíbios;
- *movimento homolateral*: movimentos assimétricos de um membro superior e um inferior do mesmo lado, o movimento dos répteis; e
- *movimento contralateral*: movimento diagonal de um membro superior com o oposto membro inferior, o movimento dos mamíferos.

O desenvolvimento dos padrões neurológicos básicos estabelece nossos *padrões básicos de movimento*, estando ligados às relações de percepção, incluindo orientação espacial, imagem corporal e elementos básicos de aprendizagem e comunicação.

A progressão do desenvolvimento do movimento/perceptivo estabelece uma estrutura de processo orientada para o diálogo dos sistemas do corpo. Alinhando a sabedoria interior celular e o movimento exterior consciente pelo espaço no contexto do processo de desenvolvimento, é possível facilitar a evolução de nossa consciência corporal e aliviar os problemas do corpo-mente em suas origens. Isso nos torna mais hábeis para experimentar nossa consciência em nível celular e nos tecidos. Consequentemente, tornamo-nos mais hábeis para compreender a nós mesmos.

À medida que aumentamos o conhecimento de nós mesmos, aumentamos também a compreensão e a compaixão pelos outros.

Como experimentamos a unicidade de nossas células dentro do contexto da harmonia do tecido, aprendemos sobre individualidade no contexto da comunidade. Como ganhamos consciência da diversidade de nossos tecidos e da natureza de suas expressões no mundo exterior, expandimos nossa compreensão de outras culturas no contexto da Terra como um todo e a consciência de nosso planeta dentro da consciência expandida do universo.

Sobre as dinâmicas da percepção, Cohen (2006) afirma que, mediante nossos sentidos, recebemos informações do ambiente interno (nós mesmos) e externo (os outros e o mundo). O modo como filtramos, modificamos, distorcemos, aceitamos, rejeitamos e usamos essas informações faz parte do ato de perceber. Quando optamos por absorver informações, ligamo-nos aos estímulos do ambiente. Quando bloqueamos essas informações, defendemo-nos desses estímulos. Assim, a aprendizagem é o processo pelo qual variamos nossas respostas às informações, com base em cada situação. Para percebermos claramente, nossa atenção, concentração, motivação ou desejo nos leva a focar ativamente no que estamos percebendo, o que é denominado *foco ativo*, o qual estabelece padrões de interpretação da informação sensorial; sem esse foco ativo, nossa percepção permanece precariamente organizada.

Para Cohen (2006), o toque e o movimento são os primeiros sentidos a serem desenvolvidos e estabelecem a base para as futuras percepções via paladar, olfato, audição e visão. A boca é a primeira extremidade a agarrar, soltar, dimensionar, alcançar e recuar. Isso prepara o surgimento do movimento de outras extremidades (mãos, pés e cauda-cóccix) e desenvolve associação de afinidade com o nariz. Movimentos da cabeça iniciados pela boca e nariz dão suporte aos movimentos da cabeça iniciados pelos ouvidos e olhos. Da mesma forma, tônus auditivo, tônus postural, vibração e movimento são registrados no interior do ouvido e estão intimamente relacionados. A visão é dependente de todos os outros sentidos e, quando giramos em torno de nosso eixo, ela nos ajuda a integrá-los em padrões mais complexos.

Ainda sobre esse estudo, Mark Taylor (2007) apresenta alguns princípios importantes para entender como a percepção pode ser desenvolvida a partir dos princípios do BMC. Para

ele, “os primeiros organismos vivos eram células simples flutuantes, e dentro de nossos corpos células individuais permanecem como unidades de vida primária” (Taylor, 2007, p. 1). Cada célula independente, ou dentro de uma comunidade, é composta por uma membrana que a circunda de um fluido interno. Essa membrana chama-se *plasmática* e tem a função de separar o mundo interior do organismo do mundo externo.

Continuando, afirma que a primeira consciência ou sentido da célula é o toque. Segundo Taylor (2007), é por meio da célula que a membrana celular se torna capaz de diferenciar entre o que é da célula e o que é do mundo. O resultado é a percepção daquilo que é seu, em contraste com aquilo que é do outro. Quando criança, um dos primeiros processos de desenvolvimento é diferenciar a percepção de si mesmo da percepção do outro. Perceptualmente, é importante manter essa distinção conforme nossos sentidos chegam mais longe em direção ao mundo e conforme lidamos com o ambiente cada vez mais complexo.

Para Taylor (2007), os nossos sentidos começam a se desenvolver ainda no útero, mas se aguçam em resposta às experiências após o nascimento e por toda a vida; no entanto, os padrões perceptuais básicos são estabelecidos no útero, começando com o codesenvolvimento do toque e movimento, que, juntos, estabelecem a linha de base para a percepção do paladar, olfato, audição e visão. O autor informa também que cada sentido precisa desenvolver a própria autonomia e se integrar com os outros sentidos. Isso permite a cada um deles, por vezes, liderar nossa consciência, com todos os outros sentidos em papéis coadjuvantes. À medida que nossos sentidos aprendem a mudar em relação uns aos outros fluidamente, alternando o papel dominante, ganhamos um máximo de flexibilidade para responder ao ambiente. Essa interação dinâmica dos sentidos nos permite a escolha de estabilidade ou mobilidade a qualquer momento, cuja hierarquia deles, segundo seu desenvolvimento da consciência, é: toque e movimento, paladar, olfato, audição e visão.

Ainda com relação ao movimento e ao toque, Taylor (2007, p. 2) menciona que “o toque e o movimento se desenvolvem simultaneamente e estão inextricavelmente ligados um ao

outro”. Para ele, trazer a consciência ao movimento e ao toque pode acontecer em dois níveis: no somático e no celular. O nível somático é o da experiência do corpo movendo-se pelo espaço e do contato da nossa pele com o mundo externo; já o nível celular envolve o movimento das células dentro de seu ambiente fluido e a consciência da membrana celular do mundo externo.

Taylor (2007) apresenta o princípio *ligando e defendendo* em termos bem simples, considerando *ligação* quando aceitamos o estímulo e nos movemos em sua direção e *defesa* quando não aceitamos o estímulo e/ou nos movemos para longe dele ou nos retraímos. O autor aponta também que nós nos ligamos ou defendemos por meio de cada um dos nossos sentidos e que a nossa experiência de vida e nossas percepções, da infância até a vida adulta, criam padrões habituais de ligação e defesa em cada um dos órgãos do sentido.

Por sua vez, o princípio denominado *abrindo os sentidos* apresenta como característica a capacidade de explorar e mudar o ambiente e de transformar o estímulo que entra em respostas criativas e individuais. Taylor (2007) reforça que, para aprender eficientemente e variar as respostas, é vital manter e continuamente renovar todos os nossos sistemas sensórios, para não estreitar a capacidade de mover e responder apropriadamente. Em continuidade, menciona que, para vivermos o grande ciclo do ser, precisamos utilizar e *corporalizar* inteiramente cada um dos nossos órgãos do sentido e suas vias relacionadas, bem como permitir que, em cada experiência sensória, se resolva uma resposta motriz, reciclando o ato motor em novas experiências sensórias.

O foco interno e externo é útil para encontrar modos de refinar nosso acesso a nossas vias sensórias para que não fiquem sobrecarregadas, sendo preciso nos tornarmos consciente da diferença entre a informação sensória que recebemos de nós mesmos e aquela que recebemos do ambiente externo – ambas são necessárias para a sobrevivência, daí a importância de alternar nosso foco de informação de fontes internas e externas.

O foco interno converge para a respiração e nos move em resposta à informação do nosso corpo: a qualidade da respiração, fluxo de peso através de tecidos, informação proprioceptiva

e vestibular do ouvido interno e articulações, pulso do coração, ritmos do sangue e outros fluidos e sensações de tecidos específicos e movimentos; também podemos escolher focar em emoções direcionadas para dentro. Já no foco para fora, damos atenção a estímulos externos e nos movemos em resposta ao ambiente: à luz e ao que vemos, ao som e ao que escutamos, à interação com outras pessoas, ao toque e à temperatura e aos cheiros e à antecipação do paladar, podendo o foco externo incluir emoções direcionadas externamente (Taylor, 2007).

De acordo com Taylor (2007), é impossível sentir, perceber e ser neutro emocionalmente, porque todas as respostas, decisões e comportamentos são filtrados pelas lentes das emoções. Cada *bit* de informação sensorial que alcança o córtex ou os centros integrativos superiores do cérebro passam, primeiro, pelos centros inferiores que estão associados com o processo emocional.

Essas duas abordagens sobre percepção (Cohen, 2006; Taylor, 2007) são importantes para compreender que o BMC é um caminho de investigação para que o corpo propositor possa explorar seu sistema sensorio-motor e a sua autoconsciência. A partir dessa experiência corpórea, o corpo propositor adquire maiores possibilidades de criação dentro de um processo artístico e seus sentidos ficam mais refinados, dando ao movimento um toque mais definido. Um segundo momento de pesquisa da obra *FOZ* apresentará um refinamento mais definido sobre o estudo dos sistemas corporais.

### 1.3 O movimento como sexto sentido

Berthoz (2001) argumenta que temos mais um sentido, além dos cinco conhecidos (visão, olfato, tato, audição e paladar), que são os captadores sensoriais espalhados pelos músculos, tendões e articulações. Nos músculos, eles medem o comprimento e a velocidade do estiramento muscular; nos tendões, as forças que exercem os músculos; e, nas articulações, o ângulo que nossos membros fazem entre si e a velocidade de flexão de um membro sobre outro. Esse conjunto constitui o que chamamos *propriocepção muscular e articular*.

Além disso, dentro da orelha interna, há captadores perceptivos, que formam o *sistema vestibular*, composto, de cada lado da cabeça, por cinco captadores, três dos quais são denominados *canais semicirculares*, semelhantes a anéis de cortinas minúsculas que permitem medir as acelerações angulares da cabeça (rotações). Eles se encontram em três planos perpendiculares: um deles define a horizontalidade da cabeça, que é o plano fundamental, enquanto os outros dois estão situados em dois planos, a 45° em relação ao plano sagital e frontal do corpo. Esses três canais semicirculares formam um referencial fundamental, euclidiano, perpendicular, para medir as rotações angulares da cabeça; eles medem as acelerações, as mudanças de velocidade, mas não sabem nada sobre a posição da cabeça.

Os dois captadores suplementares fundamentais medem as acelerações lineares da cabeça e as translações (um mede as translações horizontais e o outro, as verticais), assim como a inclinação estática da cabeça, constituindo os referenciais que nos permitem saber quanto nossa cabeça está inclinada no espaço, visto que a gravidade é equivalente à aceleração e, quando inclinamos a cabeça, produz-se uma variação da ação da gravidade sobre os captadores. Apesar de importantes, esses captadores são ambíguos, pois podem enganar o cérebro, sendo necessários outros captadores para complementar a informação e permitir ao cérebro decidir-se. Isso é feito pela visão, que retira a ambiguidade advinda do fato de os captadores não poderem distinguir a aceleração de um sentido ou de outro.

O sistema visual é composto de vias paralelas que analisam a forma dos objetos, a velocidade e a cor, ou seja, o mundo a nosso redor é analisado por gradações entre vias muito rápidas e vias muito lentas. Existem pelo menos três sistemas neuronais de análise do movimento e é possível identificar pelo menos dez áreas do córtex cerebral que tratam de diferentes aspectos do mundo visual.

A propriocepção muscular e articular e os captadores vestibulares cooperam com a visão e com os captadores táteis da pele – em conjunto com os do corpo e os dos pés – para medir nossos movimentos. Todos esses captadores formam o que Berthoz (2001) chama o *sentido do movimento*, o sexto sentido.

Sobretudo, a partir desse conhecimento, não existem apenas cinco sentidos clássicos, mas oito ou nove.

Uma vez que as informações partem de todos os sentidos, o cérebro precisa construir uma percepção coerente e única da orientação e do movimento de nosso corpo no espaço. A coerência perceptiva é assegurada pela convergência das informações de todos os sentidos; por exemplo, a visão e o sistema vestibular devem trabalhar juntos para medir o movimento – a visão permite medir a velocidade permanente, e os captadores vestibulares só podem medir o momento da aceleração quando mudamos a velocidade. Cada captador – o da pele, o da orelha, o da visão – trabalha com uma geometria e dinâmica diferentes e o problema é a coerência. “Então compreendemos a que ponto nossa percepção é uma construção do nosso cérebro” (Berthoz, 2001, p. 3).

A primeira grande referência é a gravidade, que permite criar essa cabeça estabilizada no espaço e a partir da qual são coordenados os movimentos do corpo. Até a idade de 1 ou 2 anos, a criança começa a caminhar tendo como referência seus pés; depois que desenvolve uma série de mecanismos de controle, passa a ter locomoção controlada a partir da cabeça. A segunda referência é a visão; o mundo visual comporta diferenças verticais ou horizontais. O terceiro referencial é o nosso próprio corpo; mesmo havendo os captadores vestibulares, o eixo do corpo, do tronco, serve como referencial para coordenar os movimentos, o chamado *referencial idiótrópico*.

O cérebro, portanto, tem à sua disposição ao menos três ou quatro grandes sistemas de referência, mas pode utilizar outros. Ele escolhe seus referenciais em função da situação, das condições, das informações que estão disponíveis. Essa flexibilidade dos referenciais é uma propriedade interessante do cérebro, o que possibilita utilizar um ponto de apoio como referência, um tipo de referencial local, a exemplo de tocar num par enquanto dança, podendo-se estudar as relações de peso e gravidade em relação ao corpo do dançarino, ao par.

Para Berthoz (2001), a dança é um modelo absolutamente único do trabalho de criação de formas por dois ou mais parceiros. Na interação de dois parceiros dançarinos, existe uma importante propriedade que intervém: a *Lei do Movimento Natural*.

Esta lei, chamada (Puissance 1/3), liga a cinemática do gesto (a velocidade tangencial) à geometria do gesto. Ela é válida para um grande número de movimentos. É uma lei do movimento natural. Se não se respeita esta lei, o movimento parece artificial (Berthoz, 2001, p. 6).

Tendo em vista que as leis de produção do movimento natural influenciam as leis de percepção do movimento, quando dois dançarinos precisam combinar seus dois corpos em movimento, eles devem ter em mente que essas leis são ligadas aos mecanismos internos do cérebro, que, segundo Berthoz (2001), é parte de todo o conjunto do corpo. O cérebro é uma *máquina biológica* que prevê, antecipa. Ele não pode tratar as informações de todos os captadores ao mesmo tempo nem recebe passivamente as informações sensoriais para combiná-las, mas busca as informações que são úteis e importantes para a ação em curso.

Essa ação é a percepção acontecendo: o cérebro seleciona previamente as informações sensoriais e faz uma simulação mental dos movimentos que serão executados, ou seja, ele é um simulador da ação. Além disso, ao mesmo tempo que faz uma simulação mental dos movimentos, prevê o estado dos captadores sensoriais no momento determinado. “O cérebro é um simulador, um ‘adivinho’, um seletor de informações” (Berthoz, 2001, p. 86).

Enquanto os sentidos são os verificadores, o cérebro é um gerador de hipóteses que utiliza os sentidos unicamente para verificar as hipóteses que ele constrói em função das ações que planejou. Ao mesmo tempo que emite uma ordem motriz, envia aos centros da percepção uma *cópia* da ordem motriz. Esses sinais neurotonais são chamados *cópias eferentes* ou *descargas corolárias*.

Em resumo, o que guia nossos movimentos é uma representação interna, ou seja, uma representação mental das trajetórias desejadas; a partir dessa representação, o cérebro tem a capacidade de escolher os sentidos que vão lhe permitir guiar o movimento. Por exemplo, quando fechamos os olhos, o cérebro reorganiza completamente os tipos de informação sensorial que vai utilizar (como as informações táteis). Nos cegos de nascença, as experiências do imaginário cerebral revelam que as áreas do córtex

visual são ativadas quando leem em braile, isto é, as informações táteis transmitidas pelo dedo que lê em braile atingem o centro da visão. Assim, a percepção é sempre multimodal, multissensorial, havendo a influência da visão sobre os primeiros neurônios, que tratam das informações vestibulares.

O cérebro, em relação aos sentidos, prevê e, a partir dessa visão, aciona determinados captadores sensoriais. Logo, a percepção é guiada pela ação, não há resposta sensorial em que não encontramos influência de signos motores, como no olhar. No cérebro, os signos motores tratam as informações vestibulares e visuais do movimento; os neurônios são os que codificam essas informações sensoriais, influenciados pela direção do movimento do olho. Como resultado, a intenção da ação modifica a percepção.

Para predizer as consequências de determinada ação, o cérebro baseia-se na memória das ações passadas e de suas consequências. A memória, portanto, não é feita simplesmente para lembrar o passado, mas é uma ferramenta fundamental de *previsão do futuro*, ajudando a preparar os sentidos, a selecionar informações, a projetar sobre o mundo suas lembranças e a interpretar os sentidos. A memória projeta, prefigura e organiza nossa percepção.

Enquanto o cérebro trabalha dentro das múltiplas escalas de tempo, a percepção aciona mecanismos que são da ordem de milionésimos de segundos ou, pelo menos, de algumas dezenas de milionésimos de segundos – é necessário, pelo menos, 150 milionésimos de segundos para reconhecer uma forma natural.

## 1.4 Enação, a mente incorporada

A *enação*, termo cunhado pelos biólogos chilenos Maturana e Varela a partir da expressão espanhola “*en acción*” pode ser entendida a partir de dois pontos: a ação é guiada pela percepção; e a cognição, em suas estruturas, emerge dos sistemas sensório-motores. O estudo da percepção contempla a maneira como o sujeito perceptor consegue guiar suas ações numa situação local; já as estruturas cognitivas emergem dos esquemas sensório-motores recorrentes que permitem à ação ser guiada pela percepção. Essa estrutura sensório-motriz diz respeito à “maneira pela

qual o sujeito perceptor está inscrito num corpo, [...] que determina como o sujeito pode agir e ser modulado pelos acontecimentos do meio” (Varela; Thompson; Rosh, 1993, p. 235).

Varela, Thompson e Rosh (1991) defendem a cognição como uma *ação corporificada*. Para eles, o termo “corporificado” dá destaque a dois aspectos principais: a cognição, que depende dos tipos de experiência que surgem do fato de ter um corpo com várias capacidades sensório-motoras; e o fato de essas capacidades individuais encontrarem-se, elas próprias, mergulhadas em um contexto biológico, psicológico e cultural muito mais abrangente. Ao utilizar o termo “ação”, os autores destacam que os processos sensórios e motores, ou seja, percepção e ação, são inseparáveis na cognição vivida. Assim, a enação é constituída por dois elementos: (i) a percepção, que consiste em uma ação guiada perceptualmente; e (ii) as estruturas cognitivas, que emergem de padrões sensório-motores recorrentes, os quais permitem que a ação seja guiada pela percepção.

O ponto de partida para a abordagem da enação é o estudo de como o sujeito perceptor pode guiar suas ações na sua situação local. A partir desse pressuposto, a situação local (contexto) altera-se como resultado da própria atividade. A percepção não se dá por um mundo preestabelecido e independente deste, e sim pela estrutura sensório-motora dele mesmo, ou seja, pelo modo como o sistema nervoso estabelece ligações entre superfícies sensórias e motrizes. Dessa maneira, o sujeito perceptor encontra-se corporalizado, e não moldado por um mundo preestabelecido pelos acontecimentos do meio ambiente. Logo, a enação prevê um sujeito perceptor a partir das ligações do sistema nervoso/sensório-motor.

A percepção, na abordagem enativa, consiste na atividade guiada pelo sistema perceptual, e o sistema motor serve para orientar a percepção, que é uma atividade desempenhada por um agente corporalizado e situado, dependendo da organização neurofisiológica e da união de sua ação localizada. Nessa abordagem, é fundamental observar que: (i) a mente não é uma instância abstrata e separada do cérebro, isto é, ela está corporificada; (ii) o cérebro faz parte do corpo; e (iii) o corpo faz parte do mundo, nele vive sua história e segue o fluxo de sua existência.

Alva Nöe (*apud* Greiner, 2010) esclarece que a percepção não é algo que acontece para nós ou em nós, mas é algo que fazemos. O que percebemos é determinado pelo que fazemos, pelo que sabemos como fazer ou estamos prontos para fazer. Essas ações são sutilmente diferentes entre si, mas intimamente relacionadas.

A autora pontua que perceber é testar, implicitamente, os efeitos do movimento na estimulação sensorial. Greiner (2010) traz, ainda, a afirmação mais central e importante de Nöe: existe uma ação enativa que seria a própria habilidade de perceber, não sendo ela apenas dependente, mas constituída pelo fato de termos certo tipo de conhecimento sensorio-motor. Portanto, apenas criaturas com certas habilidades corporais podem ser perceptoras do tipo que somos (Greiner, 2010).

A descoberta de estudar a enação é uma possibilidade de compreender como acontecem as relações perceptuais no criador-intérprete. Considerando o pressuposto de que o estudo do biotipo é o ponto de partida para investigar o corpo propositor, objeto desta pesquisa, nas relações que acontecem nesse trânsito entre o sensorio-motor e o abstrato, constrói-se o movimento, as ações são materializadas a partir desse agente corporalizado e situado.

A ideia de enativo, de contínuo, presente da cognição é, então, algo performativo, situado no presente, pois a performatividade, como conceito, é um modo de operar que torna mais maleável a identidade como referencial do passado, por trazer o sujeito para o ambiente presente. No modo de posicionamento no mundo, a cognição faz com que as vontades e necessidades de se manifestar materializem-se por meio das ações.

## 1.5 Enator, o corpo propositor

O entendimento do corpo propositor parte inicialmente das potencialidades que são inerentes à sua anatomia e fisiologia humana. Essa premissa sugere que, a partir desse viés biológico, do funcionamento do corpo, dos seus sistemas corporais, das suas habilidades motrizes, o corpo move-se, percebe-se, sente-se e formula um modo de entendimento específico de dança. Nesse sentido, o corpo já é uma proposição, porque apresenta, sugere e

propõe modos de se mover, a partir das investigações anatomo-fisiológicas, produzindo uma dança da sua própria natureza biológica da existência humana.

Como organização, esse corpo propositor é agente corporalizado e suas ações são materializadas pelo processo anatômico e fisiológico no seu contexto corporal-biológico-cultural. O biotipo é a própria experiência de vida e transforma-se como organismo não apenas na compreensão dos órgãos, músculos, líquidos, mas também na organização dos tecidos, que seguem a origem embriológica, permitindo pensar em forma como pulsão vital em face da existência humana. O corpo propositor e seus impulsos geradores de movimento potencializam a forma humana, fazendo dela uma proposição de corpo, de ideia, de dança e de vida.

O corpo propositor propõe-se a se conhecer via sensório-motriz, em que percepção e ação acontecem juntas nas trocas com o ambiente, sendo o corpo um agenciador das informações que transitam entre seu interior e seu exterior. Podemos dizer que o corpo propositor é considerado uma espécie de membrana que possibilita uma maleabilidade e que essas trocas sejam constantes com o ambiente, oportunizando a transformação desse corpo no mundo.

O BMC, como ferramenta de autoconhecimento do corpo propositor, conseqüentemente, num processo criativo, tem papel importante para o entendimento do enativo. A experiência da percepção explorada pelos princípios do BMC possibilita que o sujeito perceptor vivencie mais profundamente seu sistema sensório-motor, compreendendo melhor suas ações e seus contextos. As especificidades dos sistemas corporais dão mais possibilidades para uma experiência investigativa do corpo propositor, em que ele faz um percurso perceptivo, identifica diferenciações entre um sistema e outro, acessa o passado, atualiza o presente e intenciona o futuro por meio de ações mais refinadas.

É possível dizer que todo ser humano tem um corpo propositor pelas suas potencialidades inerentes, pela via biológica de acesso; entretanto, para que essa proposição aconteça efetivamente, é necessário que o sujeito perceptor se proponha a se relacionar com outros aspectos do corpo que também são

inerentes (o físico, o mental, o emocional e o cultural), além de permitir as descobertas que essa experiência sensorial traz, mobilizando seus aspectos inerentes, transgredindo modos de estar e dançar no mundo. O movimento próprio depende dos modos de percepção da consciência, mas a propriocepção e a autoconsciência perspectiva são habilidades que nos relacionam não apenas com o próprio organismo, mas também com o entorno.

Esse corpo faz parte de determinado contexto. Nesse sentido, ele já carrega algumas informações, de vida, de dança ou não. No caso da dança, o sujeito perceptor possui suas experiências, dentro da sua realidade, o que implica que a produção de ideias de dança seja diferente de outros contextos. Assim, é importante identificar as linhas de pensamento, os entendimentos que os contextos apresentam, para ter clareza do tipo de abordagem que mais se conecta com as propostas de dança.

O UM configura-se como o espaço no qual o conceito de corpo propositor foi construído ao longo desses anos, tendo o pensamento de criação em dança se estabelecido a partir das escolhas das formas de abordar o estudo do corpo. Nesse contexto, o termo “enação” é uma proposta para discutir e entender o corpo propositor como ponto de partida para a criação artística e a importância dele em um contexto específico de dança que desenvolve e vivencia processos de criação, como também para fazer a ponte entre teoria e prática, no sentido de transformar a experiência artística em conhecimento teórico, contribuindo para o campo da dança e a área das artes.

Sob essa perspectiva, o corpo propositor conhece a si próprio e produz uma dança situada dentro do contexto em que vive e do tempo em que está localizado. A experiência sensorial que vivencia e que possibilita a construção dessa ideia de corpo se dá a partir de algumas abordagens da educação somática. É nessa experiência sensorial que o corpo propositor transita entre as várias percepções que experiencia, como as sensações do momento, os pensamentos que aparecem, as vontades, a memória que vem à tona; enfim, não só a percepção dos aspectos anatomofisiológicos, mas também de todos os aspectos que fazem parte desse corpo.

São esses nexos de entendimento que vão estabelecendo sentidos e fazem com que esse corpo propositor seja gerador de conhecimento na área da dança, no campo das artes e da ciência. O conhecer-se gera conhecimento, o corpo é ideia/proposição e pensamento em dança.







## 2 UNO: O CONTEXTO, O PROCESSO REVISITADO, A PERFORMATIVIDADE E OS MODOS DE OPERAR

*Sob a perspectiva do inacabamento, é impossível falar em processos e obras, na medida em que obras são parte do processo.*

(Cecília Salles)

Este capítulo tem como objetivo contextualizar a experiência do corpo propositor dentro do UM e identificar as relações que o envolvem e como são estabelecidas dentro de um processo criativo. A obra escolhida para elucidar essas relações é Uno, criada em 2008.

A partir dessa proposta, discuto a experiência do corpo propositor numa obra artística, sob o olhar da crítica genética e seus modos de operar no papel de corpo performativo na dança. Essas abordagens serão pontuadas sob os seguintes aspectos:

- (i) contexto: o trajeto do corpo propositor dentro do UM;
- (ii) crítica genética/processo: a gênese da obra *Uno*, o processo revisitado; e
- (iii) conceito de performatividade na dança: dos modos de operar do corpo propositor.

## 2.1 O contexto: o trajeto do corpo proponente no contexto histórico do Um - Núcleo de Pesquisa Artística em Dança

O GDF<sub>AP</sub> foi criado e nomeado em 1987, a partir de parceria com a Fundação Teatro Guaíra, atual Centro Cultural Teatro Guaíra (CCTG), situado na cidade de Curitiba, Paraná. O GDF<sub>AP</sub> foi desvinculado dessa instituição em 1994 e enraizado na FAP<sup>1</sup>. Entretanto,

1 Historicamente, a FAP teve seu início marcado pelo empenho de diversos músicos que compunham o Conservatório de Música do Paraná, escola fundada em 1913. O maestro Antônio Melillo, professor desse conservatório, antevendo a continuidade das propostas do ensino de Música no estado fundou, em 1931, a Academia de Música do Paraná. Em 1953, Clotilde Leinig, aluna da academia, com aperfeiçoamento em Canto Orfeônico no estado do Rio de Janeiro, projetou com determinação a fundação do Conservatório de Canto Orfeônico e, em 1956, seu projeto realizou-se, com o apoio do maestro, de alguns professores e do Legislativo do Paraná. Em 1966, ela assumiu interinamente a direção do conservatório e deu início ao projeto de transformação dele na Faculdade de Educação Musical do Paraná (FEMP). Com as mudanças no ensino da Arte, na década de 1970, a FEMP transformou seu curso de Licenciatura em Música em curso de Educação Artística. Nessa época, manifestava-se o interesse pela musicoterapia e a instituição oferecia curso de especialização nessa área. Na década de 1980, a FEMP incluiu, além da Habilitação em Música, a Habilitação em Artes Plásticas em seu curso de Educação Artística, além do curso de graduação em Musicoterapia. A instituição já delineava, assim, sua vocação e seu perfil dedicados à arte. Em 1991, passou a ser denominada FAP. No ano seguinte, incorporou mais uma habilitação ao curso de Educação Artística, na área de Teatro. A FAP, então, consolidou sua atuação como entidade pública de ensino superior, em Artes, e ampliou essa atuação recebendo os cursos de Bacharelado em Teatro e Bacharelado e Licenciatura em Dança, antes cancelados pela Pontifícia Universidade Católica do Paraná, em convênio com o Teatro Guaíra. Apesar de ter passado por precariedades em sua infraestrutura e pela falta de imóvel próprio, obteve, em 1997, a sua instalação na rua dos Funcionários, nº 1357, no bairro Juvevê, espaço anteriormente ocupado pelo Instituto de Tecnologia do Paraná. Com o crescimento da instituição, foi necessária a busca por mais espaço e, em 2002, a FAP iniciou a reforma e adaptação do Barracão, localizado na mesma rua, para atender aos cursos de Artes Cênicas e Dança. Em 2005, teve início o funcionamento do curso de Cinema e Vídeo no *campus* localizado no Parque Newton Freire Maia, em Pinhais. Em 2010, foram inaugurados o teatro laboratório e estúdios, espaços adequados para a realização das atividades dos cursos de Artes Cênicas, Dança e Licenciatura em Teatro. Todo esse percurso demonstra o empenho e o comprometimento das personalidades que acompanharam a construção e o desenvolvimento da instituição e tornaram possível seu reconhecimento como produtora de saberes em arte e educação e como promotora da cultura no Paraná. A FAP é uma instituição pública que prima pela produção e difusão do saber em artes. Em seus cursos de formação superior, oferece ao aluno a oportunidade de desenvolver aptidões, explorar habilidades e produzir conhecimentos nas áreas de artes visuais, cinema, dança, música e teatro. Oferta cursos de graduação nas modalidades de bacharelado e licenciatura. Como a maioria dos cursos de bacharelado ofertados no território nacional, os da FAP (Artes Cênicas, Dança, Cinema e Vídeo, Música Popular e Musicoterapia) têm duração de quatro anos, estão voltados para o mercado de trabalho e habilitam os alunos ao desenvolvimento de uma atividade profissional de nível superior. Por sua vez, os cursos de licenciatura (Artes Visuais, Dança, Música e Teatro), também com duração de quatro anos, habilitam os alunos a exercer o magistério nas séries finais do Ensino Fundamental e no Ensino Médio. Atualmente, a FAP

em 2013, a FAP passou a ser uma das instituições de ensino superior componentes da UNESPAR, denominada *campus* Curitiba II. Trata-se de um projeto de extensão proposto pelo colegiado do curso de Dança, que está sob a minha direção desde 2000. Devido às propostas de trabalho, ao conhecimento e à experiência na área artística e científica, os formatos desse grupo foram se modificando ao longo da sua existência. A despeito disso, o grupo tem como proposta artística criar caminhos para que o criador-intérprete possa descobrir sua própria individualidade, sendo o foco de atenção na pesquisa do movimento, a partir do estudo da percepção corporal, sob o olhar dos estudos dos processos cognitivos, buscando a expressividade do ser na dança e na arte.

Em 2010, o GDF<sub>FAP</sub> passou a ser chamado UM – Núcleo de Pesquisa Artística em Dança da FAP, sendo composto, em média, por 15 integrantes, alunos e ex-alunos do curso de Dança, Artes Cênicas, Música, Musicoterapia, Artes Visuais e interessados da comunidade curitibana. O núcleo apresenta-se em diversos eventos de todo o País, recebeu vários prêmios e foi reconhecido pelos críticos por desenvolver uma linguagem vinculada a um pensamento que se insere na dança contemporânea.

### 2.1.1 Sobre os dois momentos do UM

O UM existe há 36 anos e sua trajetória conta com dois momentos bem distintos, que caracterizam o tipo de compreensão artística em relação ao corpo que dança. O primeiro período foi de 1986 a 1995; e o segundo, de 2000 em diante. Entre 1996 e 1999, o grupo permaneceu desativado, principalmente por falta de carga horária disponível do quadro docente.

Suas propostas de trabalho, os objetivos dos diretores e o caminho estético resultante de cada fase foram sempre influenciados pelos diferentes formatos de organização de um núcleo de dança, ou seja, o entendimento de dança era estabelecido pelas pessoas que estavam à frente do direcionamento do grupo. As ações dessas pessoas caracterizavam-se por suas referências

---

é uma instituição de ensino superior da UNESPAR, com processo em trâmite para tornar-se uma universidade.

do conceito de corpo, como também pela maneira de oferecer ferramentas para construir um corpo que dança e pela escolha do tipo de trabalho coreográfico.

### ■ 2.1.1.1 Momento I: de 1986 a 1995

Em seu primeiro momento, o grupo repetia, de certa forma, os modelos estabelecidos pelo Balé Teatro Guaíra (BTG), em que as relações eram determinadas pelo diretor, responsável pela escolha dos diferentes coreógrafos. Isso resultava em várias coreografias distintas, além de ter, como treinamento corporal, somente as aulas de técnica do balé clássico. Esse modelo deu-se por conta de o grupo ser dirigido por bailarinos/professores/coreógrafos integrantes do BTG e da Escola de Dança Teatro Guaíra (EDTG).

Naquela época, o dançarino apenas tinha como foco dançar as ideias e propostas dos coreógrafos envolvidos, isto é, apenas fazia e repetia as sequências prontas. Ele ainda não trazia suas especificidades para criar uma dança de autoria individual ou grupal. Esse entendimento tomou frente na condução do GDFAP desde a sua fundação e foi repetindo e seguindo, de alguma forma, a filosofia da época.

As diferenças nas propostas coreográficas, por um lado, possibilitaram aos dançarinos experimentar diferentes coreografias, aumentando o vocabulário individual e do GDFAP, respondendo, assim, a um dos objetivos do grupo, a saber: convidar vários coreógrafos com linguagens/vocabulários distintos e diferenciados dentro da área da dança neoclássica, moderna e contemporânea, criadas ou remontadas pelos próprios diretores. Por outro lado, o dançarino ainda não participava efetivamente como criador, pois, mesmo com uma participação interpretativa ativa, a relação com os coreógrafos ainda era a de dançar o movimento e a ideia destes.

A entrada e saída de alguns artistas que participaram do grupo, nesse período, independentemente das suas funções, provocaram algumas mudanças no funcionamento e no andamento das atividades, a exemplo de coreógrafos que enfocaram a exploração de movimentos a partir de uma ideia, saindo da lógica de entregar ao dançarino as sequências de movimento prontas. Além disso, propostas mais inovadoras desestabilizaram alguns padrões estabelecidos pelo próprio sistema formado durante as respectivas gestões de cada uma das direções.

Essas novas formas de fazer e pensar a dança, trazidas pelos artistas Eduardo Laranjeira, Dagmer Simek e Deferson de Melo,<sup>2</sup> foram percebidas nas aulas ministradas, que focalizavam os desvios de padrões de movimento. As propostas coreográficas também eram diferentes das anteriores e já apontavam novos caminhos para a criação, como a mistura de sequências prontas com tarefas solicitadas pelos coreógrafos. Além disso, passou-se a trabalhar com alteração de contagens, sem a obrigatoriedade de ficar preso aos tempos de uma música ou à partitura fixa de um movimento. Essas propostas foram desenvolvidas nos últimos anos de existência deste primeiro momento do grupo (1991 a 1995).

### ■ 2.1.1.2 Momento II: de 2000 em diante

Desde 2000 até o momento presente, sob minha direção, a proposta focaliza o criador-intérprete, a investigação do corpo para criar um trabalho coreográfico; contudo, entre 2000 e 2001, de certa forma, ainda se repetia o formato anterior, a exemplo da proposta de contar com vários coreógrafos convidados para trabalhar com o grupo, resultando na realização de espetáculos com diversas coreografias. A partir de 2002, porém, permaneceu a proposta de ter aulas com profissionais diferentes, focando a investigação corporal e dando suporte para o desenvolvimento do criador-intérprete. O que mudou na estrutura do grupo foi que os profissionais convidados não mais coreografavam, mas passaram a colaborar com suas propostas investigativas na criação de trabalhos artísticos pensados como obras inteiras, apresentadas nos espetáculos anuais.

O diferencial percebido nesse segundo momento está na escolha dos professores que ministram as aulas preparatórias, os quais trazem outra abordagem de dança e outro entendimento de corpo. A demanda de profissionais que circulam pelo núcleo faz com que sejam desenvolvidos alguns conhecimentos do corpo para investigar o movimento, não tendo a técnica como ponto de partida, e sim como mais uma ferramenta para dar suporte ao corpo que dança.

<sup>2</sup> Eduardo Laranjeira: bailarino do BTG, coreógrafo e diretor do grupo de 1991 a 1992; atualmente, reside na Alemanha, onde trabalha com o Método Pilates. Dagmar Simek: artista e coreografa do grupo nesse período. Deferson de Melo: professor do curso de Dança de 1990 a 1996 e coreógrafo do grupo nessa época; especialista em Coreografia pela UFBA e graduado em Licenciatura em Educação Artística com Habilitação em Artes Plásticas pela Universidade Federal de Uberlândia.

Durante seis anos, o núcleo criou um repertório de coreografias que teve como resultado algumas obras relevantes, as quais foram criadas e dirigidas por mim e tornaram-se objeto de estudo da pesquisa de mestrado. Em 2006, Gladis Tridapalli,<sup>3</sup> artista e professora do curso superior de Dança da FAP, assumiu a direção do grupo por um semestre, uma vez que eu estava em Salvador (BA) cursando as disciplinas da pós-graduação.

A partir de 2007, foi criado um grupo de proponentes para participar do processo colaborativo de estudo das obras. Dessa ação, resultou a criação de *Uno* (2008), obra que finalizou o meu estudo de mestrado e foi ponto de partida para a entrada no processo do doutorado. Essa experiência colaborativa instigou a necessidade de estabelecer a criação de pequenos núcleos específicos dentro do UM.

O formato de núcleos justifica-se pela criação de um modo mais coerente para um grupo que ocupa lugar em um curso superior, com caráter de pesquisa e extensão. O ambiente criativo possibilita não apenas a formação de criadores-intérpretes, mas também de artistas coreógrafos. Com a estruturação dos núcleos, as pesquisas foram aprofundadas e multiplicadas, dando mais visibilidade e crescimento para o UM, para a dança em Curitiba e no Brasil.

Atualmente, o UM continua com o formato de núcleos específicos, em que as pesquisas individuais dos proponentes são desenvolvidas, de modo colaborativo, entre todos os integrantes. Essa ideia desenvolve uma linha de pensamento que dialoga com o significado da palavra “um”, que, segundo Jean Chevalier (2003, p. 918), “é princípio ativo; o criador; fonte e fim de todas as coisas, centro, cósmico e ontológico; é universal do número como base e como ponto de partida”.

O conhecimento de dança construído nesse percurso de existência teve o corpo como lugar para criação de movimento. O estudo da anatomia e da fisiologia tem sido fundamental para a consciência do corpo, sendo o ponto de partida para o conhecimento do indivíduo e suas possibilidades de movimento do corpo

<sup>3</sup> Gladis Tridapalli é doutora em Teatro, mestra e graduada em Dança. Desde 2005, é docente e pesquisadora na graduação em Dança da FAP/UNESPAR, onde atualmente também é coordenadora do curso de licenciatura e vice-coordenadora do Núcleo de Educação para Relações Étnico-Raciais.

que dança, com suas diferenças inerentes. Ainda, a experiência corporal tem sido baseada na área da educação somática, focando nos estudos perceptivos do corpo – a cognição corporalizada –, e o BMC ganha destaque por ser a abordagem mais adequada para o estudo do corpo propositor.

A escolha de trabalhos corporais, na área da educação somática, deve-se ao fato de se acreditar que essas técnicas e/ou métodos/abordagens de ensino dão suporte para o criador-intérprete dialogar com o meio, posicionando-o como indivíduo consciente das suas ações e que está em constante observação e questionamento do seu papel de pesquisador e investigador do movimento. Esse caminho somático permite a ele fazer algumas escolhas e ter novos posicionamentos em seu meio, como estabelecer certo tipo de dança, ou seja, constitui um caminho passível de ser seguido. O entendimento do corpo por essa via oferece a possibilidade de construir um ser que se move conscientemente e que estabelece uma relação com o momento presente. As propostas corporais direcionam o trabalho artístico, sendo o ponto de partida para o conhecimento, a formação e a criação.

No UM, o criador-intérprete participa efetivamente da investigação do movimento e composição do trabalho, com as propostas do diretor/coreógrafo. A criação parte da relação de compartilhar entre as pessoas envolvidas no processo, como coreógrafo, diretor, criadores-intérpretes, cenógrafo, músicos, figurinista e iluminador; a parceria com músicos é, também, um fator significativo para a criação. A improvisação é a ferramenta fundamental, é o ponto de partida para que músicos e criadores-intérpretes construam suas partituras e dá suporte para criar relações com a ideia do trabalho em andamento, selecionando, identificando e compondo a trilha sonora junto da coreografia.

Com efeito, esse caminho da improvisação leva o criador-intérprete a investigar as possibilidades de movimento, formular perguntas e resolvê-las durante a ação. Para Cleide Martins (2002, p. 98), “o improvisador na busca de novas soluções, procura novas ações e aprende a fazer novos arranjos e combinações de movimentos”; no entanto, a improvisação como investigação é o que guia a experiência do corpo propositor durante o processo criativo, como também evidencia um modo de estar em cena.

### 2.1.2 Repertório do UM

Os trabalhos a seguir foram todos concebidos e dirigidos por mim, com colaboração de proponentes do UM, e apresentam pistas para o entendimento do corpo propositor: *Quíron* (2002), *Poiétikus* (2003), *O Universo Elegante* (2004), *Kaibalion* (2005), *Spin* (2006), *Uno* (2008) e *Paisagens Contínuas* (2010).

### 2.1.3 Repertório dos núcleos

Os seguintes trabalhos gerados pelos núcleos foram propostos por artistas colaboradoras do UM:

- a) *Não expor ao Sol – Vida e Videoclip*, de Luciana Navarro;<sup>4</sup>
- b) *Errantes do Espaço*, de Juliana Alves;<sup>5</sup>
- c) *Ucronico*, de Mariana Batista;<sup>6</sup>
- d) *Assim por Diante e Calafrios no Pelo*, de Renata Roel.<sup>7</sup>

Todas elas foram convidadas a fazer parte desses núcleos específicos após terem passado por uma experiência de alguns anos no UM, como criadoras-intérpretes e propositoras no processo colaborativo.

## 2.2 A crítica de processo: a gênese da obra *Uno*, o processo revisitado

O foco da discussão, nesta segunda seção, está no processo criativo em dança. Para elucidar esse propósito, revisito a obra *Uno*, sob o olhar das ferramentas da crítica genética, discutidas pela pesquisadora Cecília Almeida Salles, entre outros autores.

A crítica genética nasceu oficialmente em Paris, França, em 1968, no Institut des Textes et Manuscrits Modernes, no Centro Nacional de Pesquisa Científica. Surgiu da constatação de que o texto definitivo de uma obra é caracterizado por uma transformação progressiva.

---

<sup>4</sup> Graduada em Artes Cênicas – Interpretação Teatral e especialista em Arte Contemporânea – Arte, Teoria e História.

<sup>5</sup> Mestra em Artes, especialista, bacharela e licenciada em Dança e técnica em Dança.

<sup>6</sup> Doutora em Artes Cênicas, mestra em Dança, especialista em Arte Contemporânea – Arte, Teoria e História, bacharela e licenciada em Dança. Professora colaboradora da Licenciatura em Dança da UNESPAR, desde 2023.

<sup>7</sup> Doutora em Teatro, mestra, bacharela e licenciada em Dança. Professora colaboradora da Licenciatura em Dança da UNESPAR, desde 2015.

No início, desenvolveu-se na área da literatura, estendendo-se posteriormente, no Centro de Estudos de Crítica Genética da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, para outras áreas, como música, artes plásticas, cinema, teatro e arquitetura.

Como metodologia, ela estabelece sua linha de pesquisa e delimita seu objeto de estudo com o intento de atingir o propósito de interrogar o processo de criação artística e compartilhar com o artista o segredo desse processo. Em seu objetivo de indagar a obra, estuda o material que guarda as etapas sucessivas da gênese e tenta compreender o tempo da concepção e gestação do produto considerado final por seu criador. Nesse sentido, Salles apresenta, em suas obras, meios de compreender o modo como se desenvolvem os diferentes processos de construção em arte. Toda a discussão é sustentada pelas pesquisas dedicadas ao acompanhamento dos percursos de criação a partir dos documentos deixados pelos artistas, como diários, anotações, esboços, rascunhos, maquetes, projetos, roteiros e copiões.

No fim dos anos 1990, alguns problemas surgiram por conta da restrição da crítica genética em abranger somente a literatura. A partir desse momento, alguns pesquisadores da área avançaram em direção a formas de sistematização dos aspectos gerais da criação, isto é, aprofundaram-se nas especificidades de cada artista estudado (Salles, 2006). Assim, nasceu o que Salles (2006) chama crítica de processo, envolvendo a pesquisa crítica e da produção, reciprocamente estimulantes sob uma perspectiva processual que se ocupa dos fenômenos em sua mobilidade. Tem por finalidade observar e analisar o processo, para manter uma interlocução com os artistas e com as estéticas do processo. Trata das obras como objetos móveis e inacabados e, na criação artística, visa a entender os procedimentos que tornam essa construção possível.

A crítica de processo vai além dos estudos sobre o processo de criação, a partir dos documentos deixados pelos artistas, indicando que essas pesquisas “podem e devem ir além do olhar retrospectivo dos estudos genéticos, isto é, da crítica da história da obra” (Salles, 2006, p. 169). Sobretudo, falar do processo de uma obra artística, de qualquer área, é entrar num mundo de relações que são estabelecidas durante o exercício da criação, é desvendar os procedimentos de criação adotados durante esse exercício, identificar as

teorias e práticas utilizadas pelo autor e indagar, minuciosamente, os documentos do processo deixados por ele.

No estudo das manifestações artísticas, além de aparecerem repetições e similaridades nos modos de fazer em processos do mesmo artista, possibilitando a sistematização destes, percebem-se modificações dos modos de fazer de um processo para o outro do mesmo autor. Um dos fatores responsáveis por essas modificações é a aproximação de outras teorias que cruzam o novo processo iniciado, tendo em vista que essas teorias são atravessadas pelas que já acompanham os processos anteriores, alterando os modos como o artista criador lida com o processo criativo.

Essa ação é transformadora para os processos e para o artista, que é propositor contínuo de ações artísticas nas trocas com o ambiente. Esse entendimento envolve questões pertinentes que direcionam outra discussão, no sentido de pensar a autoria num percurso criativo. Esses atos de remexer e reordenar remetem ao que André Parente (2004 *apud* Salles, 2006, p. 150) explica: “A contemporaneidade se caracteriza cada vez mais pela edição ou a forma como as partes do sistema são montadas e articuladas”. Já Calvino (1990 *apud* Salles, 2006, p. 151) traz duas questões bastante importantes para essa discussão: “Por um lado, a multiplicidade de interações não envolve absoluto apagamento do sujeito; ao mesmo tempo, o próprio sujeito é múltiplo”.

Entendo que o corpo propositor é múltiplo, agente comunicativo, editor, articulador de ideias e um transformador dos modos de fazer. Sobretudo, as características são bastante significativas para compreender a ação desse sujeito/corpo propositor num projeto poético. Esse processo poético me remete à reflexão acerca da habilidade criativa da pessoa artista, de maneira que compreendo que o lócus da criatividade é pluralizado e historicizado (Colapietro, 2003 *apud* Salles, 2006). Nesse aspecto, não há separação entre artista, projeto poético e constituição da subjetividade.

Trazer questões referentes ao sujeito e à criatividade possibilita chegar ao entendimento que Salles (2006, p. 152) apresenta sobre o conceito de autoria:

[...] surge na interação entre o artista e os outros. É uma autoria distinguível, porém, não separável dos diálogos com o outro; não se trata de uma autoria fechada em um

sujeito, mas não deixa de haver espaço de distinção. Sob esse ponto de vista, a autoria se estabelece nas relações, ou seja, nas interações que sustentam a rede, que vai se construindo ao longo do processo de criação.

Esse diálogo entre os conceitos de autoria e criação sustenta o pensamento, sob o aspecto relacional do processo de criação. Desse ponto de vista, torna-se visível que, a qualquer momento, o processo é simultaneamente gerado e gerador. Para Salles (2006, p. 153),

[...] a criação é um processo de inferências, mostra que os elementos aparentemente dispersos estão interligados; já a ação transformadora dos elementos mediadores envolve o modo como um elemento inferido é atado a outro [...] a criação é, sob esta ótica, um processo de transformação que envolve uma grande diversidade de mediações.

O artista/propositor é autoral. Em seu percurso criativo, revela uma maneira diferenciada de lidar com os elementos escolhidos para serem trabalhados e desenvolvidos durante o processo criativo da obra. Os modos de organizar a dança interligam-se e emergem, muitas vezes, do ato de lidar com esses elementos e/ou assuntos específicos que constroem o processo. Esses modos nem sempre são preestabelecidos pelo criador; porque, a cada nova criação, surgem elementos para contribuir com o processo. Logo, eles se constroem na relação presente de cada projeto poético.

São as inúmeras diferenciações no modo de organizar os pensamentos/ideias que norteiam e rodeiam o universo de cada criador. As especificidades das escolhas teóricas e práticas de cada artista fazem com que as metodologias também sejam singulares, isto é, não sigam uma fórmula única para os processos em dança contemporânea, a qual não é uma dança que parte de uma técnica fechada, mas de um pensamento que norteia a criação de um tipo de dança.

Ainda, as ações entre os criadores de uma mesma obra são compartilhadas, discutidas, pontuadas e inseridas num processo constante de modificações, com resultados provisórios, inacabados e abertos para transformações e continuidade de uma ideia/obra. Existe aí uma mobilidade na forma de pensar e fazer as interações,

também por não estabelecer questões do processo como estanques, prontas e fixas. É o que nos diz Salles (2006, p. 207), em *Redes de Criação: Construção da Obra de Arte*: “O acompanhamento dos processos criativos nos colocam frente a frente a um fenômeno marcado por intensa dinamicidade, caracterizada pela simultaneidade de ações, ausência de hierarquia e de linearidade”.

Para a crítica de processo, esse ambiente processual e criativo é dinâmico e aberto para inúmeras modificações nas maneiras de fazer de cada artista e promove ações que se revezam, mobilizando o processo criativo. Percebo, em alguns trabalhos de dança contemporânea, a necessidade de passar por processos criativos que apresentem capacidades de ser móveis, variáveis e dinâmicos, uma vez que é uma dança que acompanha as transformações do tempo, das diferenças, das multiplicidades de questões, de procedimentos diferenciados e de propostas distintas.

A respeito dessa temática, Salles (2004), citando o pensador francês Pierre Musso, fala da explosão do conceito de rede, que parece ser um novo paradigma ligado a um pensamento das relações. A autora exprime a importância da associação da noção de rede a um modo de pensamento em construção, para estabelecer nexos; por outro lado, informa que Musso define rede como uma estrutura de interconexão instável, composta de elementos em interação e cuja variabilidade obedece a alguma regra de funcionamento. Pensemos nas implicações de propor esse conceito para a abordagem da criação artística. É por esse viés conceitual de rede que a obra *Uno* é revisitada, porque entendo que esse conceito já está imbricado no seu processo criativo. Revisitar a obra tem como propósito seguir o percurso investigativo do processo criativo de *Uno*, com o desejo de identificar como o corpo propositor insere-se num processo criativo e como estabelece as relações entre os elementos e os fatores que envolvem o processo. Sobretudo, revisitar esse processo criativo, discutir e contextualizar a experiência do corpo propositor é entender como ele vivencia um processo artístico, com as suas características de corpo inativo, ativo, perceptivo e performativo.

A partir dessas ferramentas, especificamente do vocabulário criado por Salles (2006), será discutida a gênese de *Uno*. Os conceitos utilizados como ferramentas para fazer o cruzamento

com alguns aspectos do percurso e do processo da obra são: processo de criação; processo contínuo; inacabamento; redes de criação; interações; transformação; memória; percepção; picos ou nós de rede; princípios direcionadores; restrição; e procedimentos. Em relação aos aspectos do processo, serão considerados o percurso do projeto poético desde sua criação, as obras que fizeram parte dessa obra, a estrutura da obra e os princípios direcionadores, assim como alguns procedimentos adotados na criação da obra. Algumas informações para esse diálogo foram cedidas, por meio de um questionário, pelas criadoras-intérpretes de *Uno*, Mariana Batista e Isabela Schwab.<sup>8</sup>

### 2.2.1 *Uno*

*Uno* é entendido como uma base e ponto de partida. Trata-se da atualização de um corpo carregado de conceitos geradores de uma pesquisa colaborativa, que hoje se desestabiliza em seus próprios princípios existentes. Ele busca o equilíbrio dinâmico dos contrários, reconciliados na individualidade e na continuidade de uma obra.

Em relação ao conceito de *processo de criação*, compreendo que *Uno* realizou um percurso sensível e intelectual de construção de objetos artísticos e midiáticos, sustentado pela lógica da incerteza e aberto para a introdução de ideias novas. Foi um processo contínuo sem um ponto inicial nem final.

A obra foi construída simultaneamente ao último ano do mestrado em Artes Cênicas, em 2008, na UFBA. Essa pesquisa acadêmica teve como propósito revisitar as obras que foram criadas no UM, de 2002 a 2006, a fim de identificar e compreender como foram construídas e estabelecidas as metodologias dos processos criativos de cada uma delas. Durante esse estudo, especificamente em 2007, as seguintes obras foram revisitadas e reconfiguradas a partir de um processo colaborativo: *Quíron* (2002), *Poiétikus* (2003), *O Universo Elegante* (2004), *Kaibalion* (2005) e *Spin* (2006), sob o olhar de seis criadoras-intérpretes, participantes do UM (Mariana Hilda Batista, Juliana Alves, Naiara Araújo, Viviane Morteau, Mábile Borsatto e Camila Chorilli).<sup>9</sup>

<sup>8</sup> Mestra em Dança, especialista em Estudos Contemporâneos em Dança, licenciada e bacharela em Dança. Certificada em Pilates Matwork pelo Demarkondes Pilates®/PhysicalMind Institute®, de Nova Iorque.

<sup>9</sup> Naiara Araújo é licenciada e bacharela em Dança. Viviane Morteau é mestra em

É pertinente essa explicação sobre a pesquisa acadêmica cursada para explicitar o motivo que gerou o projeto poético da obra *Uno* no término do mestrado. Também é importante ressaltar que essa obra não fez parte da escrita da dissertação, mas foi uma continuidade do pensamento teórico e prático norteador das pesquisas do UM em 2008.

Nessa linha de raciocínio, a noção de *processo contínuo* é tomada pelo sentido de continuidade do processo e do inacabamento que lhe é inerente, havendo sempre uma diferença entre aquilo que se concretiza e o projeto que está por ser realizado. Onde há qualquer possibilidade de variação contínua, a precisão absoluta é impossível.

*Uno* é uma obra que se apresenta como um processo contínuo de transformações de outras obras, que traz os rastros dessas outras obras inacabadas e possibilita um olhar crítico processual. Assim, o conceito de *inacabamento* é intrínseco ao de *processo contínuo* ou à perspectiva processual que olha para todos os objetos de nosso interesse, como possível versão daquilo que pode vir a ser ainda modificado. Relativiza-se a noção de conclusão. Qualquer momento do processo é, simultaneamente, gerado e gerador. Os ditos *pontos iniciais e finais* das obras são em rede, ou seja, referem-se a diferentes momentos interconectados.

Relativizando a noção de conclusão das obras do UM, em 2008, ainda com o mestrado em andamento e já com uma visão panorâmica das obras revisitadas durante a pesquisa, foram escolhidas entre elas apenas três para dar continuidade à pesquisa do UM, as quais foram referência e ponto de partida para a criação de *Uno*, sobretudo finalizando o estudo do mestrado nesse mesmo ano, como já citado. A obra teve sua estreia no primeiro semestre de 2008, no Serviço Social do Comércio (Sesc) Centro, em Curitiba. Depois, foi apresentado na IV Mostra e I Simpósio de Dança da FAP e em outros eventos (IX Fórum de Dança na Comunidade e no Projeto Intercorpos, em Belo Horizonte, Minas Gerais).

Articulando com o conceito de *redes em construção*, a criação de *Uno* pode ser compreendida como um processo contínuo de

---

Artes do Espetáculo, especialista em Arte Contemporânea e graduada em Dança. Mábile Borsatto é doutora em Teatro, mestra e graduada em Dança e professora colaboradora da Licenciatura em Dança da UNESPAR, desde 2017. Camila Chorilli é graduada em Dança e especialista em Corpo Contemporâneo.

interconexões instáveis, gerando nós de interação, cuja variabilidade obedece a alguns princípios direcionadores. Essas *interconexões* envolvem a relação do artista com seu espaço e seu tempo, questões relativas à memória, à percepção, recursos criativos, assim como os diferentes modos como se organizam as tramas do pensamento em criação, com o artista deixando rastros desse percurso nos diferentes documentos do processo criativo. Em 2009, essa *rede em construção* do processo contínuo de *Uno* passou a ter influências do meu processo de doutoramento. O estudo dessa rede se fez com interferências na prática e na teoria, com discussões feitas via *e-mail*, Skype e alguns encontros em Curitiba, durante as minhas estadias na cidade.

Em relação ao conceito de *interconexões*, a noção de criação alimenta-se e troca informações com seu entorno, que sofre um processo de transformação. Essas interações são responsáveis pela proliferação de novas possibilidades: ideias expandem-se, percepções são exploradas, acasos e erros geram possibilidades de obras. Nesse sentido, algumas *interconexões* e *interações*, durante a investigação do processo, levaram a novas possibilidades de modificar a obra, como a entrada de mais dois participantes: Aline Vallim e Peter Abudi,<sup>10</sup> a fim de que o estudo prático-teórico do doutorado se tornasse mais móvel, dinâmico na relação com as disciplinas teóricas e a obra.

Nesse momento, em 2009, no início do doutorado, a obra apresentava uma resultante com um modo estático e linear, isto é, sem muitos novos acontecimentos nas *performances*. Logo, a intenção de ter a presença de outros olhares, além das três antigas integrantes, era visitar a obra de maneira mais instigante, como também olhar para prática e modificar o modo de falar da pesquisa, o que é influenciado pelo que se escolhe para ler, por direcionar nas escolhas para avançar o estudo.

*Uno* foi, então, apresentada em 2009, com a nova configuração de cinco integrantes, em dois eventos: II Simpósio e V Mostra de Dança da FAP (em Curitiba); e Projeto Circuito Compartilhado (nas seguintes cidades do Paraná: Curitiba, Guarapuava, Campo Mourão e Londrina).

<sup>10</sup> Artistas graduados pelo curso de Dança da FAP e colaboradores da pesquisa da obra *Uno*.

Posto isso, é relevante trazer para a escrita o conceito de *transformação*, que indica que as interconexões destacam o campo relacional, mas o ato criador dá-se na maneira como as relações são estabelecidas. A singularidade dessa construção encontra-se na unicidade da transformação – as combinações são singulares. Assim, as realidades ficcionais são formadas a partir de um processo de transformação que se revela nas relações entre percepção e memória e nos modos como os recursos criativos são utilizados pelo artista, ou seja, o espaço da subjetividade transformadora.

### 2.2.2 A Gênese de *Uno*

Para ilustrar o processo contínuo e inacabado dessa obra, trago para esta discussão o Quadro 1, criado na dissertação do mestrado, com o intuito de mostrar como se deu o estudo dos processos criativos das cinco obras revisitadas durante a pesquisa, as quais se tornaram material para a criação do *Uno*.

**Quadro 1 – Modos de estudo dos processos criativos das cinco obras**

Obras	Parte motivadora	Configuração de grupo	Assuntos relacionados	Matriz geradora	Reconfiguração de grupo
Quíron (2002)	Cabeça e quadril	17 dançarinos (50 min.)	Centauro	Espaço / tempo	Solo (5 min)
Poiétikus (2003)	Pernas	10 dançarinos (40 min.)	Obras de Matisse	Forma corporal	Trio (12 min.)
O Universo Elegante (2004)	Coluna vertebral	16 dançarinos (40 min.)	Teoria das Super Cordas	Movimento	Grupo com 6 dançarinos (14 min.)
Kaibalion (2005)	Mãos	19 dançarinos (50 min.)	4 elementos da natureza	Diferenças	7 dançarinos (15 min.)
Spin (2006)	Espiral	10 dançarinas	Sistema nervoso	Quatro matrizes	Solo

Fonte: Silva (2008, p. 66).

Esse quadro evoca o conceito de *memória como ação*, ou seja, de natureza plástica, não é um lugar onde as lembranças se fixam e se acumulam. Isso porque as redes de associações, responsáveis pelas lembranças, sofrem modificações ao longo da vida. O tempo passa e, assim, altera-se a percepção que se tem do passado, modificando as lembranças, ou seja, cada nova impressão impõe modificações ao sistema. Memória, com espaço de liberdade, é seletiva, sendo feitas escolhas livres, porém não arbitrarias. As percepções

interagem com a experiência passada; portanto, *percepção* não é divorciada da memória: não há percepção que não seja impregnada de lembranças. As sensações têm papel amplificador, permitindo que certas percepções fiquem na memória. Assim, não há lembrança sem imaginação e a lembrança a serviço da criação pode ser explicada como uma espécie de memória especializada.

Para ilustrar o percurso das três obras originais que foram reconfiguradas, desdobradas e deram continuidade ao processo de criação de *Uno – Quíron* (2002), *Poiétikus* (2003) e *Spin* (2006) –, o Quadro 2 mostra esse percurso e os princípios direcionadores de criação dos três solos que foram ponto de partida de *Uno*.

**Quadro 2 – Gênese de *Uno***

Solo	Obra original	Reconfiguração 2007 e 2008	Proponentes e criadoras-intérpretes	Princípio direcionador
1	Poiétikus (2003)	Trio	Mariana Batista, Juliana Lorenzi, Isabela Schwab, Viviane Morteau	Pernas
2	Spin (2006)	Solo	Rosemeri Rocha, Mariana Batista	Espiral
3	Quíron (2002)	Solo	Mábile Borsatto, Nayara Araújo, Camila Chorilli	Cabeça/bacia

Fonte: Autoria própria (2012).

A *percepção artística*, como atividade criadora da mente humana, é uma ação transformadora. O filtro perceptivo processa o mundo em nome da criação e, em uma coleta sensível e seletiva, o artista recolhe aquilo que, sob algum aspecto, o atrai, havendo renitências em seu olhar, que são seus modos de se apropriar do mundo. Essa sensação é intensa, mas fugaz e, muitas vezes, responsável pela construção de imagens geradoras de descobertas. Em outras palavras, a construção de mundos ficcionais é decorrente da estimulação interna e externa recebida mediante lentes originais. Segundo Salles (2006, p. 23), “as percepções interagem com a experiência passada, portanto, não é divorciada da memória. As sensações têm papel amplificador, permitindo que certas percepções fiquem na memória”.

A configuração de *Uno* envolve três partes, cada uma focada inicialmente num solo, cuja intérprete estabelece relações com

as outras integrantes durante esse percurso. Os três solos foram criados e dançados pelas artistas Mariana Batista, Isabela Schwab e Camila Chorilli, sendo resultantes de obras (*Quíron*, *Poiétikus* e *Spin*) anteriores, as quais foram revistadas e reconfiguradas.

O *solo 1* é parte do estudo de reconfiguração da obra *Poiétikus*, criada em 2002 e reconfigurada em 2007, em dois momentos, por Mariana Batista. No primeiro momento de estudo, a etapa foi finalizada no formato de um trio, dançado pelas criadoras-intérpretes Juliana Lorenzi, Isabela Schwab e Viviane Morteau. No ano seguinte, Mariana deu continuidade ao estudo e manteve o formato trio, chamado *Ucronico*, dançado pelas criadoras-intérpretes Isabela Schwab, Juliana Lorenzi e Majú Minervino<sup>11</sup>; mas, na continuidade do processo de *Uno*, permaneceu apenas uma delas (Isabela Schwab).

O *solo 2* é parte do estudo de reconfiguração da obra *Spin*, criada em 2006 e reconfigurada em 2007. O solo sempre foi dançado pela criadora-intérprete Mariana Batista. Por fim, o *solo 3* é parte da reconfiguração da obra *Quíron*, criada em 2002 e reconfigurada em 2007, por Mábile Borsatto e Nayara Araújo. O formato resultante foi um solo dançado por Camila Chorilli.

Os solos 1, 2 e 3 podem ser considerados *picos ou nós* e são parte dos focos que conectam a estrutura da obra. Os picos ou nós da rede são elementos de interação ligados entre si; nesse contexto, correspondem às questões que sustentam o processo de criação de um artista específico. São recorrências em seu modo de ação que levam aos procedimentos de criação e à compreensão do desenvolvimento do pensamento daquele artista.

### 2.2.3 Princípios direcionadores

As tendências do percurso podem ser observadas como atratores, que funcionam como uma espécie de campo gravitacional e indicam a possibilidade de que determinados eventos ocorram. Nesse espaço de tendências vagas, está o projeto poético do artista, que são princípios direcionadores, de natureza ética e estética, presentes nas práticas criadoras, relacionados à produção de uma obra específica e que atam a obra daquele criador, como um todo.

<sup>11</sup> Juliana Lorenzi é graduada em Dança. Majú Minervino é especialista em Dança e bacharela em Comunicação das Artes do Corpo.

Trata-se de princípios relativos à singularidade do artista, de planos de valores, formas de representar o mundo, gostos e crenças que regem o seu modo de ação: um projeto pessoal e singular, o qual está inserido no espaço e tempo da criação, que inevitavelmente afetam o artista. A busca, como processo contínuo, é sempre incompleta e o próprio projeto que direciona, de algum modo, a produção das obras pode mudar ao longo do tempo. Os princípios direcionadores principais dos solos de *Uno* são: solo 1 – as pernas; solo 2 – a cabeça e o quadril; e solo 3 – o movimento espiralado.

Já os procedimentos de criação são os modos como o artista lida com as propriedades das matérias-primas, ou seja, os modos de transformação, havendo uma potencialidade de exploração dada por elas e, ao mesmo tempo, limites ou restrições a que o artista pode se adequar ou burlar, dependendo do que ele pretende de sua obra. Toda ação sobre as matérias-primas gera seleções e tomadas de decisão, tendo o artista as ferramentas como instrumentos mediadores que o auxiliam nessa manipulação (Salles, 2006).

A seguir, serão apresentados alguns procedimentos adotados durante a criação dos solos de *Uno* e, conjuntamente, haverá o compartilhamento de depoimentos que fizeram parte do questionário respondido pelos artistas colaboradores desta pesquisa.

#### 2.2.4 Solo 1: pernas

- a) Revisitar a obra *Poiétikus*, reconfigurar e criar *Ucronico*.
- b) Escrever a história da criadora-intérprete.
- c) Dançar essa história com as pernas.
- d) Selecionar momentos, memórias da trajetória das pernas até os dias atuais da criadora-intérprete.
- e) Investigar a movimentação das articulações, com o intuito de ultrapassar os limites de cada movimento pesquisado.
- f) Levantar e/ou elaborar uma questão própria/individual que dialogue com o dia e o contexto da obra.
- g) Propor uma dança que se relacionasse com o contexto em tempo real.
- h) Criar uma sequência principal/única.
- i) Experimentar com o equilíbrio do corpo, entre frente e costas, traçando uma diagonal no espaço.

“Os elementos mais enfatizados no solo e suas relações são o espaço, fluxo, percepção e ressignificação do movimento do outro” (Isabela Schwab, 2012).

### 2.2.5 Solo 2: espiral

- a) Revisitar a obra original *Spin* e reconfigurar.
- b) Focar no movimento espiral.
- c) Mover o corpo a partir da coluna vertebral.
- d) Iniciar e retornar ao centro do corpo.
- e) Investigar a relação centro-periferia do corpo e corpo-espaço.

O elemento norteador do Uno é a relação espacial. Da relação com o espaço é que surgem os outros elementos, os quais fazem parte dos três (3) solos, sendo eles: as pernas, a espiral e a cabeça-quadril. Esses solos são que estruturam as improvisações no Uno e fazem da improvisação um jogo entre os criadores-intérpretes, compondo desenhos no espaço. Partindo disso ocorre uma ligação com o centro e a periferia, como se fossem três partículas em constante movimento para dentro e fora se movendo até a exaustão. O movimento não para! (Mariana Batista, 2012).

### 2.2.6 Solo 3: Cabeça e Quadril

- a) Revisitar a obra original *Quíron* e reconfigurar.
- b) Investigar a relação da cabeça com o quadril como ponto de partida para mover-se.
- c) Perceber a conexão óssea (cabeça-cóccix).
- d) Experimentar o uso do peso nas ações de ceder e suspender.
- e) Relacionar o impulso e a queda corporal.
- f) Deixar que outras partes do corpo participem da investigação.
- g) Propor uma dança que provoque capacidade à alteração do estado corporal.
- h) Realizar em cena propostas/tarefas das outras intérpretes.
- i) Romper e arriscar seus limites corporais na cena.

As *restrições* dizem respeito à criação que se realiza na tensão entre limite e liberdade – limite dado por restrições internas ou

externas à obra oferecem resistência à liberdade. Criar livremente não significa poder fazer qualquer coisa, a qualquer momento, em quaisquer circunstâncias e de qualquer maneira. O artista é um livre criador de restrições, as quais se revelam, muitas vezes, propulsoras da criação. Ele é incitado a vencer os limites estabelecidos por si mesmo ou por fatores externos, como a matéria-prima com a qual está lidando, data de entrega, orçamento ou delimitação de espaço. Assim, as tendências do processo, mesmo que de caráter geral e vago, são orientadoras dessa liberdade ilimitada.

É importante ressaltar a importância da escolha de investigar o processo da obra *Uno* para estudar os procedimentos utilizados e identificar a ação do corpo propositor, levando a identificar que os procedimentos adotados resultaram num formato que apresenta as seguintes características: o inacabamento, a processualidade, a dinamicidade de trabalhar a confluência de acasos, a flexibilidade, a plasticidade móvel e a não fixidez das estruturas existentes.

### **2.3 O performativo, a performatividade e o fazer-dizer**

Esta seção discute a questão do corpo propositor como corpo performativo, autônomo e ativo no processo da obra *Uno*. O referencial teórico que direciona essa discussão do corpo em movimento num processo criativo é o conceito de *performatividade*, a partir do pensamento de Jussara Setenta (2008), no livro *O Fazer-Dizer do Corpo: Dança e Performatividade*. Inicialmente, a discussão parte do entendimento dos seguintes termos mencionados pela autora que dão pistas para a discussão do conceito na relação com o corpo propositor: *performativo*, *performatividade* e *fazer-dizer*.

O termo “performativo” provém da teoria dos atos de fala do filósofo J. L. Austin, que apresenta a linguagem como uma forma de ação, estendendo para além do domínio verbal a possibilidade de tratar a linguagem fora da tirania do entendimento de ela ser um processo de transmissão e veiculação de informações. Essa teoria de Austin é vista por Setenta (2008) como uma questão compartilhável com a área da dança, por considerar a linguagem uma forma de ação, que é o interesse na dança. Nesse sentido, a linguagem

passa a ser produtiva, e não apenas reprodutiva, ou seja, a comunicação deixa de ser entendida como mera transmissão de informação para ser reconhecida a intenção do comunicador.

A partir da teoria de Austin, Judith Butler, filósofa americana, expande o conceito de performativo para o conceito de performatividade. De maneira ampliada, compreende os atos de fala como atos corpóreos, estando seu interesse nos atos de fala como organizações no corpo, a partir de um entendimento linguístico de que a fala não está só no verbo, mas também no corpo (Setenta, 2008).

Considerando o conceito de performatividade de Butler e alguns princípios da teoria dos atos de fala de Austin, Setenta (2008, p. 76) instigou-se a pensar e considerar “que a dança se diz em seu fazer. É, portanto, um fazer-dizer. Aquele que não ‘comunica’ apenas uma ideia, mas ‘realiza’ a própria ideia que comunica”. A autora salienta que é por intermédio do modo como essa fala se produz que surge a percepção de que existe, entre os distintos tipos de fala, um que inventa o modo de dizer. Para ela, essa fala distingue-se exatamente por não ser sobre algo exterior à fala, mas por inventar o modo de dizer, ou seja, inventar a própria fala de acordo com aquilo que está sendo falado, o que denomina fala de *fazer-dizer*.

Logo, fazer-dizer é um conceito que emergiu após a expansão dos estudos do corpo, especificamente, na área da dança. É no ato de fazer que “em cada movimento o corpo expõe configurações e reconfigurações que se organizam no espaço-temporalmente e provocam inúmeras percepções” (Setenta, 2008, p. 11). Segundo Setenta (2008), tratar o corpo que dança como um fazer-dizer significa conjugar pensamentos que se distanciam da noção de causa-efeito e da moldura fato-prova. O fazer-dizer do corpo que dança sustenta, então, modos de pensar que percorrem caminhos indiretos, imprecisos, circunstanciais e arriscados na maneira de enunciar e implementar ideias no corpo; “parte-se da proposta de que a organização da dança em um corpo pode ser tratada como sendo uma espécie de fala desse corpo” (Setenta, 2008, p. 17).

O conceito de performatividade trazido por Setenta (2008) refere-se ao corpo que dança, ao jeito de discutir e problematizar corpos que organizam pensamentos-falas na forma de dança. Enfatiza que essa fala é construída no fazer *no* e *pelo* corpo e refere-se ao jeito de estar no mundo, podendo ser aplicada às

relações pessoais, sociais, políticas, culturais e artísticas. Assim, é um conceito que não tenta fixar o presente; em vez disso, desloca-o, trazendo para o presente marcas passadas e indicando, no mesmo presente, marcas futuras.

Sobretudo, a performatividade interessa-se pela presentidade do presente que está em movimento, isto é, a partir do contato com as redes de circulação de ideias, materiais e pessoas, deslocando e descentralizando poderes e crenças. A forma de tratar esse conceito na contemporaneidade é instigar e provocar discontinuidades e tentar subverter procedimentos que se fixem.

Esses conceitos reforçam e materializam ainda mais a formulação do conceito propositor discutido neste livro. A performatividade do corpo propositor está exatamente no seu modo de se apresentar ao mundo, de expor sua dança a partir das potencialidades do corpo humano e seus respectivos aspectos. O corpo propositor cria um modo de falar que é construído no tempo presente, traz na sua fala o que foi estudado, pesquisado e investigado durante o processo criativo e atualiza na cena, apresentando sua fala ao mundo, uma fala que pretende compartilhar a experiência de vida desse corpo, suas vivências e abordagens em dança, entre outras áreas, de forma a dialogar com o presente, produzindo uma fala, e não reproduzindo o que já foi vivido, atualizando o corpo/momento.

Para mim, o conceito do corpo propositor significa autonomia, percepção do outro, e até mesmo ficar atento ao momento de não fazer nada, e claro que essas são coisas que acabam reverberando em outras instâncias da vida não só na dança, mas também como pessoa em suas relações no dia a dia! (Marina Batista, 2012).

Setenta (2008) aponta o termo “autoria” como tema que tem o corpo como foco da performatividade na dança contemporânea, considerado corpo agente, agenciador, socialmente inscrito, voltado para negociações que investigam. O corpo não se entende como um sujeito isolado e único, mas sim como um sujeito que se lança com uma posição original e única, estando esse único na forma de organizar as informações compartilhadas com outros sujeitos.

A autora potencializa sua fala com a ideia do sujeito na performatividade contemporânea, entendendo-o como autor

de rearranjos das informações que são suas, como também de informações de muitos outros sujeitos. Isso se dá na experiência com outros sujeitos, a partir de encontros, colaborações e cooperações; no entanto, o único modo de organizar e rearranjar aquilo que compartilha é só seu, do próprio sujeito (Setenta, 2008).

É na ação performativa que os fazedores de dança contemporânea trabalham com o entendimento de que as ideias estão no mundo e são compartilhadas por diversos sujeitos e sociedades, pois “toda ideia que se materializa já está contaminada por muitas outras” (Setenta, 2008, p. 90). Assim, o sujeito performativo não combina com a ideia de sujeito individualizado, e sim com a ideia de sujeito compartilhado, que lida com o fazer e dizer as ideias do coletivo.

Vejo uma ação construída em tempo real apoiada nas trajetórias, histórias e memórias, nos trabalhos e nas pessoas que passaram pelo grupo sempre deixando um rastro de movimento que vai chegar e se transformar no tempo (Isabela Schwab, 2012).

Retomando Austin e os atos de fala, citados por Setenta (2008), entendo que o autor apresenta dois tipos de proferimento (constativo e performativo).

[...] a formulação do enunciado performativo não descreve a ação, mas a realiza; a significação como ação mais que um significado referencial; a diferença entre proferimento constativo (aquele que descreve e afirma) e performativo (aquele que produz enquanto ação de linguagem); linguagem como uma ação produtiva e não apenas reprodutiva (Setenta, 2008, p. 19).

Ainda de acordo com Setenta (2008), tais proposições operam transformações nos estudos do corpo, ajudando a entender melhor como, por exemplo, o corpo que dança está dizendo enquanto está fazendo a sua dança. Esse tipo de proferimento constativo e performativo traz a visão do diferencial entre ação e atuação, como também ajuda a tratar o corpo como um produtor de ações, e não um receptáculo reprodutor de passos ordenados, “longe de pretender encontrar soluções e respostas definitivas,

investigar de que maneira os questionamentos do corpo estão se resolvendo no próprio corpo” (Setenta, 2008, p. 20).

Austin (1990 *apud* Setenta, 2008) diverge da compreensão de que a linguagem é significativa, porque representa algo que está além da própria linguagem, dando-lhe uma função de referência (referir-se a algo no mundo). Sua teoria dos atos de fala traz o entendimento de significação como ação de linguagem; pois, quando se fala, esta significa mais do que o significado referencial daquilo que se profere: realiza-se uma ação.

Ao diferenciar enunciados constativos (afirmação, descrição) dos enunciados performativos (ação da palavra), Austin (1990 *apud* Setenta, 2008) mostra que a significação não deve ser entendida apenas como referência ou representação, mas também como ação de linguagem. Então, considera a linguagem *performance*.

A diferença entre descrição e ação dos enunciados constativos e performativo parece aproximar a linguagem verbal da linguagem corporal. A ênfase no agir, em vez de descrever, traz um modo de organização de fala que remete a certa configuração típica do corpo. No caso da descrição (ato constativo), os elementos distanciam-se do corpo, porque são buscados em referentes externos. O que conta é a referência a algo externo, é uma linguagem sobre, ao passo que na ação/realização a proximidade corporal é definitiva para a ocorrência do enunciado, que deixa de ser sobre e passa a ser um enunciar-se (Setenta, 2008).

Para Setenta (2008), nesses modos de organização que propõem e permitem aprender que existem diferentes modos de enunciar, o modo constativo de enunciação pode equivaler a um corpo que, ao dançar, simplesmente relata seus assuntos, sejam eles quais forem, sempre com uma linguagem já pronta. Trata-se do uso da linguagem da dança como um universal pronto para ser usado para relatar qualquer tema.

Esse tipo de dança diferencia-se do outro, que realiza/performatiza e não se interessa apenas pelo relato do assunto na linguagem já pronta. Assim como na linguagem, são os verbos presentes nas ações constativas e performativas que fazem a articulação entre a linguagem e seus temas, sendo preciso se atentar para o que corresponde a esses verbos nas ações

produzidas no/pelo corpo que dança quanto à constituição e enunciação de sua fala (Setenta, 2008).

Conforme Setenta (2008), na dupla articulação, constativo e performativo não anulam um ao outro, mas se considera que, na teoria dos atos de fala de Austin, a enunciação verbal produz falas que se distinguem (aquelas que apenas descrevem e aquelas que agem). É por essa via do conceito de performatividade, focalizando o proferimento performativo, que esta pesquisa continua a discussão da construção do corpo propositor na dança, que se contextualiza num processo criativo, especificamente no processo da obra *Uno*.

Não vejo uma questão única que permeie o trabalho, mas questões que se constroem a cada encontro no espaço, há desafios, propostas, passividade, dentre encontros desencontros, há momentos de não saber como agir e então pausar pelo fluxo que se interrompe, ou apenas pausar para observar o outro e a sua potência no espaço, há movimentos únicos e intensos e outros não tão intensos, apenas únicos, encontros que propomos uns para os outros (Isabela Schwab, 2012).

## 2.4 Modos de operar do corpo propositor

A proposta desta seção é mostrar como se dá a operação do corpo propositor, como vivência da experiência perceptiva e estética na obra *Uno*. Para tanto, mostro como os conceitos de *enação*, *performatividade* e *processualidade* são compreendidos e estão corporalizados na experiência do corpo propositor nesse processo coreográfico.

### 2.4.1 A estrutura de *Uno*

A obra apresenta três momentos distintos, cada um tendo como ponto de partida um solo que inicia a cena, dançado por cada uma das três criadoras-intérpretes. Enquanto um dos solos está em ação, as outras duas criadoras-intérpretes, inicialmente, ficam observando o leque de movimentos apresentados. Após determinado tempo, elas começam a se relacionar com a proponente do solo, estrutura que se repete nos três momentos da obra.

As proponentes dos solos em pauta exploram os princípios norteadores estabelecidos para cada momento, que sinalizam

a criação do momento da dança. Esses princípios são explorados e aprofundados durante um período, iniciando com ênfase nos movimentos mais axiais e seguindo com a exploração dos deslocamentos espaciais. Ainda, cada solo possui uma sequência móvel, que se desdobra, se desmembra, se transforma na relação com os elementos do espaço (som, luz, colegas, público, o próprio corpo). O objetivo é que cada um dos solos investigue todas as possibilidades de movimento do seu biotipo e traga para a cena a habilidade de entender e conhecer seu corpo, enquanto investiga e constrói sua própria dança.

No solo 1, a investigação do biotipo tem como princípio norteador e foco central o sistema musculoesquelético, especificamente a exploração das articulações das pernas. Os movimentos gerados dessa investigação transitam entre a parte anterior e posterior do eixo da coluna vertebral, resultando em desequilíbrios e instabilidades do corpo.

A relação entre as intérpretes acontecia de forma que aquela que estava em cena como solo foco abria o leque, mostrando as informações que havia encontrado dentro do seu estudo, seus princípios norteadores, potencializando a sequência móvel e improvisando em cima dela. As demais intérpretes se relacionavam com aquelas informações e transformavam a sua maneira de entender aquele tipo de informação/movimento, gerando assim outra informação e mais possibilidades para todas dialogarem em cena. O movimento percorria num fluxo constante de receber, transformar e colocar na investigação das três a informação em forma de dança/movimento, podendo compor estavelmente ou desestabilizar o outro com sua ação/reação em tempo real, sempre se relacionando e costurando os movimentos individuais com as situações/ações que eram construídas junto das demais intérpretes e do ambiente (Isabela Schwab, 2012).

No solo 2, o foco do princípio norteador é o sistema nervoso central, a partir da coluna vertebral, desenvolvendo o movimento espiralado. A movimentação transita entre o centro e a periferia do corpo, explorando o movimento espiralado para outras partes do corpo e expandindo no espaço.

A relação acontecia num primeiro momento pelo olhar, observando o espaço onde cada um estava e como se moviam. Depois evoluía penetrando no espaço de quem estava solando, entrando, saindo e passando pelo outro, deixando-se influenciar por seus movimentos. Ao mesmo tempo em que havia uma relação com quem estava solando, havia também conexão com os outros criadores-intérpretes. As relações aconteciam através da percepção, da presença de outro corpo dividindo o mesmo espaço e da contaminação de fluxos de movimento (Mariana Batista, 2012).

O solo 3 possui como foco também o sistema musculoesquelético do quadril e cabeça, com a exploração afinando-se na insistência da investigação da conexão cóccix-cabeça, gerando uma movimentação de suspensão e queda corporal. A intensidade do movimento é forte e brusca, alterando o estado corporal da intérprete a ponto de a respiração ficar ofegante.

Tive a oportunidade de dançar no Grupo desde o Universo Elegante e depois de participar como proponente da reconfiguração dos trabalhos desenvolvidos anos anteriores, além de dançar um solo nesse mesmo trabalho de reconfiguração, sobre cabeça e quadril, e ter a orientação de duas integrantes do GDFAP e daí então toda a construção do Uno. Essa troca de informações e como elas se estabeleceram foram essenciais para a construção da relação entre quem dançava o solo e as outras integrantes. Isso contribuiu muito para que as relações entre as intérpretes fossem intensas e conectadas. Foi o processo, que teve um longo tempo de vivência e estudo, essa consistência e propriedade, dizendo por mim, sobre o solo e o que estávamos dizendo e fazendo que nos dava autonomia para podermos fazer as conexões e construir novas relações a cada vez que dançávamos sem perder o fio condutor da proposta e muitas vezes resgatando situações que haviam sido descobertas em outros momentos. Era tudo tão latente que vários canais de conexão eram abertos, aumentando a percepção em que, além da proposta de cada corpo, o ambiente e as pessoas interferiam totalmente na performance (Camila Chorilli, 2012).

Inicialmente, a investigação parte desse corpo propositor enativo, que se dá via experiência perceptiva do biotipo, focada

no aspecto anatomofisiológico, e seus princípios norteadores. Enquanto o corpo propositor vive essa experiência, passa por um processo de transformação da sua percepção corporal, devido ao mergulho na exploração mais individualizada do seu biotipo, que o leva a investir, perceber e escolher outros aspectos e focos de atenção, estabelecendo outras relações espaço-temporais entre ele e o grupo durante o processo.

O viés perceptivo e sensorial de entendimento para essa experiência está atrelado ao conceito que traduz o corpo propositor na criação de um tipo de dança, a partir do entendimento da enação. Na visão da *enação*, o sujeito perceptor se estabelece na experiência da percepção pela estrutura sensório-motriz e pelo sistema nervoso, e não por um mundo preestabelecido. Ainda, o sujeito perceptor pode guiar sua situação local (contexto), que se altera de acordo com a própria atividade.

É na experiência sensório-motora que o corpo propositor performatiza o modo particular do seu biotipo, em que os aspectos anatomofisiológicos, os pontos iniciais do movimento, são atravessados por outros aspectos do corpo, construindo uma dança que emerge das ações situadas. Essa via sensorial dá ao corpo propositor ferramentas de articular o próprio corpo, fazendo com que corporalize suas ações, resultando numa performatividade enativa em dança, propondo um modo de formular e de manifestar esteticamente seus anseios como artista. Assim, o corpo propositor é também performativo, porque é na obra que se manifesta como experiência estética, trazendo para sua ação artística a própria fala, isto é, a dele mesmo, do lugar que habita, com todas as suas experiências/vivências práticas, teóricas, acadêmicas, artísticas e pessoais. Ele apresenta um modo de fazer, de articular e atualizar seu corpo, mobilizando todos os aspectos dele no tempo presente.

O conceito do corpo propositor fez com que o Uno fosse uma obra aberta, a cada apresentação, o trabalho se configurava de um jeito novo. Isso faz com que o criador-intérprete tenha autonomia em cena se conectando com o espectador de forma direta e constante. Essa autonomia em cena acarreta responsabilidade, atenção redobrada para tudo que acontece em sua volta e, principalmente, exige

uma atenção para o seu eu, como está você agora? O que você está fazendo? (Mariana Batista, 2012).

Esse corpo propositor apontado em *Uno* está diretamente associado ao modo do proferimento performativo, visto se tratar de produzir ações no tempo presente, e não reproduzir algo. A proposta não é levar para a cena de *Uno* um corpo que reproduz movimentos e/ou partituras com um significado de algo que está além dele, como um assunto, uma imagem, uma personagem etc. Fala-se do que realmente o corpo está vivendo enquanto se move, num diálogo entre acordos internos e externos que se revezam enquanto ele se move. Como corpo performativo, ele indica o proferimento de uma fala em ação, ou seja, ele não diz algo pronto e fixo, mas propõe negociações e acordos que deem significações às próprias falas que se enunciam pelo/no movimento.

Essas falas dizem não somente das suas referências da criação da obra, mas também das relações com as ações que se constroem no tempo presente. O corpo propositor enuncia ao público, por meio das suas ações corporais, uma fala que é construída na relação entre suas ideias/movimentos que são processadas.

A referência dessa fala vem do próprio corpo como propositor de movimentos, ideias e relações perceptivas no momento da ação/percepção/movimento, partindo de alguns referenciais, como o eixo do corpo, o tronco, a gravidade e a visão. Segundo Berthoz (2001), o cérebro possui alguns pontos de referência à sua disposição e uma propriedade interessante: a flexibilidade de escolher os referenciais em função da sua situação, das condições, das informações que estão disponíveis. Os referenciais selecionados são, de certa forma, princípios geradores do movimento, que impulsionam o corpo propositor a conhecer a potencialidade do seu biotipo, sendo propositor para com ele mesmo enquanto transita pelas investigações corporais, caracterizando-o como agente, autônomo e produtor da própria fala, ai mesmo tempo em que percebe/move/aciona as ideias/corpo/movimento.

Essas referências e princípios que caracterizam esse corpo agente, autônomo, potencializa o sentido do corpo propositor enativo, ao investigar, apresentar e atualizar o movimento enquanto a própria ação, percepção e movimento do corpo atuam

juntos na formulação dos modos de fazer a dança de *Uno*. Logo, a performatividade do corpo propositor está atrelada ao modo como esse corpo se percebe como referencial investigativo.

Como já mencionado, a fala do corpo propositor traz nas suas ações um assunto que não está além dele, mas que é acionado quando esse corpo está ou não em movimento. Esses assuntos estão associados ao caminho que ele faz na sua experiência da percepção, ou seja, o modo como os nexos de sentido são estabelecidos por ele mesmo, enquanto performatiza. Assim, o corpo propositor é performativo, porque parte dessa lógica cognitiva, em que a cognição é corporalizada, isto é, o sujeito perceptor/corpo propositor apresenta várias capacidades sensório-motrizas que estão mergulhadas nos seus contextos (biológico, sociológico e cultural). Além disso, os processos sensórios e motores, a percepção e a ação são inseparáveis da cognição vivida, dando-se no imediato fazer artístico como uma fala que se reconhece; em outros fazeres, a percepção ocorre como uma fala em eco, que se repete e vem se encostar aos poucos (Setenta, 2008).

Nesse fazer artístico, o sujeito, o corpo propositor, traz na sua fala performativa falas que vêm de outros sujeitos, originadas do movimento de outras obras e vivências práticas/teóricas/artísticas. Na ação de performar, o corpo propositor mostra suas maneiras de investigar, propor e resolver as situações que o próprio corpo apresenta como agente do movimento na construção poética da dança.

Em *Uno*, a performatividade é manifestada pela potencialidade do corpo propositor, que pode ser vista de várias maneiras, tais como: perceber-se enquanto se move, mover-se apenas pelo jeito próprio de formular o seu mover ou mover-se pelas partituras de movimento estabelecidas como pontos iniciais dos três momentos da obra. Essas partituras norteadoras, pontos iniciais de *Uno*, vieram de outras obras e ambas, obras e partituras, são baseadas em partes do corpo específicas ou em conteúdos internos geradores do movimento. Em outras palavras, como geradores da produção da fala construída de *Uno*, esses referenciais trazem assuntos revisitados, não com o intuito de reproduzir partituras, mas como pontos de partida para acessar o corpo e criar outros modos de falar de algo que já existe.

Logo, essa fala se dá nessa outra movimentação, que é criada e recriada a partir de fala anterior, havendo um encontro com estímulos que vêm da relação do próprio corpo com o ambiente, possibilitando ao corpo propositor gerar diferentes movimentos. Ainda, esse modo de falar traz o corpo propositor para o tempo presente, atualizando suas sensações pela percepção das relações quanto à performatividade de *Uno*.

Após três (3) anos, essa atenção–percepção com o seu eu, com o outro e o espaço ainda fazem parte da minha dança, e colaboram para realizar outros tipos de trabalhos (Mariana Batista, 2012).

Austin (1990 *apud* Setenta, 2008, p. 19), em seu arcabouço teórico, escolhe as ações sempre no presente, sempre na primeira pessoa e sempre sendo um verbo de ação, que “[...] sempre constitui um ato de fala – ou uma cena no caso da dança – que não usa a linguagem para descrever o que está fora dela”. O corpo propositor, assim, manifesta-se quando seus impulsos internos e geradores acionam o movimento, tornando-se visível nas ações independentes de cada um dos criadores–intérpretes. No caso de *Uno*, cada uma das três integrantes tem um assunto específico demonstrado na diferenciação da movimentação da respectiva partitura inicial.

Para mim, ficam momentos de parceria, conversas dançadas e faladas, uma dança que se configura líquida no espaço, mas recheada de momentos sólidos e potentes de estudos sim, estudos sobre a improvisação em tempo real, estudos de construção e desconstrução de células coreográficas, estudos sobre como se colocar em determinado contexto dançando, percebendo e compartilhando o espaço com o outro. Um emaranhado de corpos costurando o espaço, cada qual no seu modo de construir dança (Isabela Schwab, 2012).

Esses assuntos são discutidos em cada momento, sempre na relação e nas possibilidades de troca de informação na percepção entre corpo e ambiente. Essas informações partem dos sentidos, mas é o cérebro que faz uma percepção coerente e única de orientação e do movimento do corpo no espaço, construindo a

performatividade por meio das ações que acontecem no trânsito perceptivo dos rastros dos processos vividos e atualizados em cada momento da cena.







### 3 MAPA DE CRIAÇÃO: PROCEDIMENTOS E ESTRATÉGIAS DE INVESTIGAÇÃO E O DISCURSO DA DANÇA

*Ação e mapas, movimentos e mentes  
são parte de um ciclo sem fim.*

(António Damásio)

Este capítulo apresenta um mapa de criação, estratégia aplicada nos processos de criação em composição em dança, o qual é norteado pelos conceitos discutidos ao longo dos capítulos anteriores, que se tornaram referência das etapas e dos procedimentos investigativos, apresentando o tipo de discurso em dança desenvolvido no UM – Núcleo de Pesquisa Artística em Dança.

A decisão pelo mapa de criação se deu devido à sua relação com o conceito de: mapa mental (ligado à área de neurolinguística) e mapa cognitivo (oriundo das ciências cognitivas), ambos convergentes com o termo “enação”, aqui discutido para a compreensão do corpo propositor.

O mapa mental foi desenvolvido pelo autor britânico Tony Buzan (2009), para quem se trata de um método para armazenar, organizar e priorizar informações (em geral, no papel), usando palavras e imagens-chave, que desencadeiam lembranças e novas reflexões e ideias. O mapa mental é desenhado como um neurônio e projetado

para estimular o cérebro a trabalhar com mais rapidez e eficiência, empregando um método que ele já utiliza naturalmente – existe, aliás, uma relação entre o formato do neurônio e algumas estruturas da natureza, como as folhas e galhos de árvores, fazendo-nos refletir sobre como o ser humano é criado e ligado. Assim, o autor apresenta os *mapas mentais* como uma ferramenta de pensamento baseada na eficiência dessas estruturas naturais.



Segundo Buzan (2009), para entender a eficiência dos mapas, é útil compreender que o cérebro é um órgão que processa e recupera informações, não raciocinando de forma linear e monótona. Ao contrário, pensa em várias direções ao mesmo tempo, partindo de ativadores centrais presentes em imagens ou palavras-chave. É o que ele chama *pensamento radiante*, uma vez que o mapa mental é criado para operar de modo semelhante ao cérebro, as informações representadas no papel tendem a ser mais assimiladas e lembradas pelo sujeito.

Ainda para Buzan (2009), a criação do mapa mental serve para intensificar o pensamento radiante. Na sua estrutura, as

palavras e imagens-chave funcionam da seguinte maneira: (i) a palavra-chave, ou frase, representa uma imagem específica ou um conjunto de imagens; (ii) a imagem-chave é aquela que, quando enviada ao cérebro, resgata a lembrança não apenas de uma única palavra ou frase, mas também de uma série de informações, relacionadas de modo multidimensional.



A proposta de construção de um mapa de criação, a partir do conceito de mapa mental, é uma estratégia que dá ao criador-intérprete um foco de atenção no processo de criação, enfatizando algumas pistas e/ou princípios direcionadores do seu projeto poético, possibilitando direcioná-lo e desenvolvê-lo, num processo individual ou em grupo. Essa proposta parte da ideia de desenvolver o mapa focado no processo criativo, promovendo caminhos que possibilitem ações ao criador, assim como a expansão do modo como o cérebro funciona, ou seja, do *pensamento radiante*. De certa forma, esse mapa se materializa em ações pelo e no movimento do corpo, traduzindo as ideias propostas pelo projeto poético e pelas inúmeras imagens que o cérebro humano é capaz de produzir, enquanto realiza essas ações.

O mapa dá sentido para o corpo propositor direcionar suas ideias, percepções e ações, de maneira mais atenta e ativa, transitando entre os mapas criados no cérebro antes e durante as ações, que também constroem e reconstróem outros mapas, os quais surgem durante a ação-percepção-cognição. Ainda, ele promove e fortalece o entendimento de revezamento entre teoria e prática, materializando em ações as ideias do artista propositor que estão em processo de maturação.

Para esse tipo de representação do mapa cognitivo, é preciso relacionar a *enajção*, cujo entendimento se complexifica nesse contexto; pois, por meio do mapa de criação, o corpo propositor tem a oportunidade de construir, estabelecer diálogos entre seu projeto poético, seus processos cognitivos e o esquema sensório-motor. Durante as etapas do mapa de criação, apresentadas adiante, o corpo propositor tem a chance de propor e resolver questões ligadas ao mapa criativo, como também aos mapas internos, via percepção-ação-cognição, no e pelo corpo. Logo, é no diálogo entre os conceitos de mapa, o processo criativo e o corpo propositor que se entende como são processadas no corpo as informações envolvidas numa intensa rede de relações, com infinitos elementos que fazem parte do projeto poético.

De acordo com Damásio (2011), a característica distintiva do cérebro é a capacidade para criar mapas e, por conseguinte, imagens mentais. As informações contidas nos mapas podem ser usadas de modo consciente para guiar com eficácia o comportamento motor e o raciocínio. Com base nisso, o corpo propositor que experimenta a construção de um mapa de criação tem a possibilidade de trazer para a materialidade da dança o que está na sua memória, como também materializar mediante ações motrizes as imagens ligadas aos seus mapas neurais, sendo a imagem entendida como

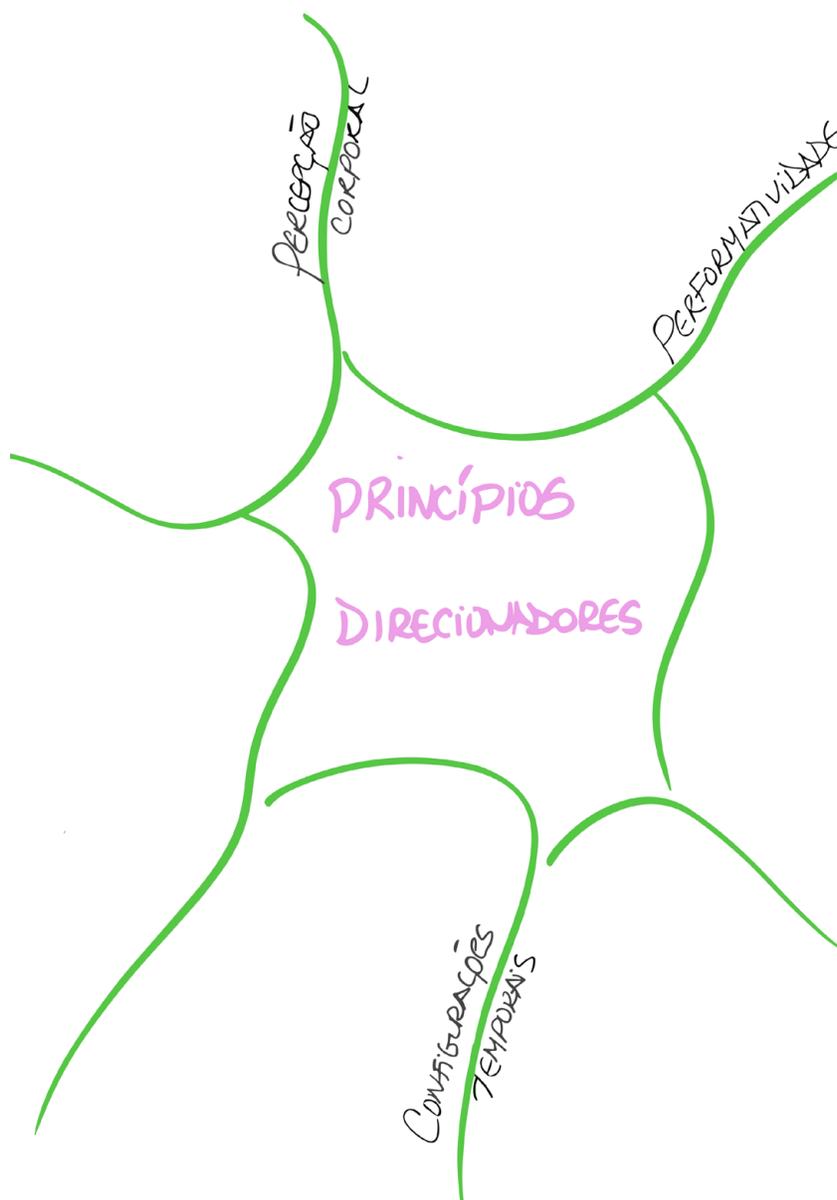
[...] “padrões mentais” com uma estrutura construída por sinais provenientes de cada uma das modalidades sensoriais – visual, auditiva, olfativa, gustatória, e sômato-sensitiva. A modalidade sômato-sensitiva inclui várias formas de percepção: tato, temperatura, dor, e muscular, visceral e vestibular (Damásio, 2000, p. 402).

As imagens baseiam-se em mudanças que ocorrem no corpo e no cérebro durante a interação física de um objeto com o corpo. Os sinais enviados por sensores localizados em todo o corpo constroem padrões neurais que mapeiam a interação do organismo com o objeto, os quais são formados transitoriamente nas diversas regiões sensoriais e motoras do cérebro, que normalmente recebem sinais provenientes de regiões específicas do corpo. A montagem desses padrões neurais transitórios é feita a partir de uma seleção de circuitos neuronais recrutados pela interação, que podem ser concebidos como tijolos preexistentes no cérebro para serem usados na construção das imagens (Damásio, 2011).

Ainda, o conceito de imagem enfatiza a proposição do corpo investigador do movimento via percepção-ação. Nesse sentido, os mapas neurais do corpo propositor seguem inicialmente a proposta direcionada pela organização do mapa de criação, mas, durante a experiência sensorio-motriz, estabelecem possíveis conexões, antigas e novas, no momento presente das ações. Nos dizeres de Damásio (2011), os mapas cerebrais mudam a todo momento para refletir as mudanças ocorridas nos neurônios, que lhes fornecem informações e, por sua vez, refletem mudanças no interior do corpo e no mundo ao redor.

O mapa de criação abre portas para o corpo propositor desenvolver o projeto poético no qual está inserido e dialogar com outros assuntos, que vêm do próprio corpo ou emergem do processo; esse movimento é materializado no corpo, enquanto se dão as relações em tempo presente. Outra oportunidade que o mapa de criação proporciona ao corpo propositor é a possibilidade de ele transitar por algumas etapas necessárias para a elaboração de uma criação artística.

Logo, o mapa apresenta três etapas distintas, cada uma focalizando alguns princípios direcionadores de criação, que apresentam procedimentos que ajudam a esmiuçar esse princípio norteador, oportunizando descobrir e entender os possíveis caminhos do processo criativo, a saber: (i) princípio direcionador – a percepção corporal; (ii) princípio direcionador – a performatividade; (iii) princípio direcionador – configurações temporais.



Essas três etapas foram testadas e formuladas durante a prática num processo colaborativo, que contou com a participação de dois integrantes do UM: Patrícia Zarske e Ryan Lebrão. O processo foi iniciado em maio de 2012, com a proposta de revisitar

o processo de criação de *Uno*, sem o propósito de reconfigurar a obra original, mas com o intuito de aplicar e testar alguns procedimentos e princípios direcionadores da obra original para auxiliar na construção do mapa criativo.

Os encontros com esses dois participantes aconteceram de forma separada, em horários e dias diferentes, sem interferência um do outro no andamento da investigação até certo ponto da pesquisa. Depois, foi acordado que os encontros seriam conjuntos, tendo em vista o formato que resultou do processo: um solo com criação compartilhada. A pesquisa se deu em encontros semanais, com duas horas de duração. Inicialmente, foi mostrado todo o material do processo de construção da obra *Uno*, incluindo os princípios direcionadores, os procedimentos adotados, os vídeos, as fotos e toda a leitura do capítulo 2 desta pesquisa.

O objetivo de revisitar a obra dessa maneira, inclusive via referências da crítica de processo, implicou testar e atualizar uma metodologia já utilizada no processo de criação original e na revisitação; ao mesmo tempo, a experiência desse processo colaborativo resultou em outro modo de criação. A partir do diálogo com esses dois artistas, foi possível atualizar as metodologias que o estudo se propôs a fazer, além de trazer outras pistas convergentes para o discurso do conceito de corpo propositor.

Olhando para o percurso da pesquisa e modos de criação durante toda a sua trajetória, identifica-se uma diferença na maneira como os artistas se envolveram e se posicionaram nas participações nos processos criativos desde que a obra original foi criada. Neste estudo, que foca no artista levando em conta o conceito de corpo propositor envolvido num processo criativo, a metodologia de entendimento desse corpo na criação parte da forma como a obra original foi construída e depois revisitada. Observo que os criadores-intérpretes anteriores e atuais, além de mim, participam de forma colaborativa, com uma função (coreógrafo, criador-intérprete, entre outras envolvidas no processo) interferindo na outra, ou seja, não existe uma hierarquia, as funções coexistem numa troca constante de conhecimentos, práticas e saberes.

O diferencial discutido neste estudo, que altera um pouco a maneira como são dadas as propostas e feitas as escolhas, em vista da criação dos processos anteriores, é como o artista traz e propõe suas ideias/assuntos para compor uma obra, a partir de um processo revisitado e atualizado. Ele se apropria das metodologias propostas, dialogando e mostrando seu lado propositor na ideia de criação, desenvolvendo uma nova obra coreográfica e apontando outras proposições em dança. Em outras palavras, o artista não colabora apenas com as ideias do propositor, mas é propositor de uma ideia criativa.

Essa constatação surgiu durante o desenho do mapa criativo, nas discussões realizadas nos encontros, nos quais conversávamos sobre a importância de o artista se colocar como propositor de uma ideia de criação, mesmo estando envolvido na proposta de visitar um processo anterior. Embora houvesse o intuito de testar metodologias já utilizadas durante o andamento dos testes das etapas do mapa, uma obra foi construída simultaneamente.

Quanto à escolha do princípio norteador, após o primeiro encontro, em que os criadores-intérpretes tiveram acesso ao material dos processos de *Uno* e houve algumas discussões sobre como seria iniciado o processo colaborativo, foi escolhido, dentre os três princípios norteadores da obra original (o movimento espiralado, a cabeça-quadril e as pernas), o princípio das pernas como foco inicial da pesquisa. Isso se deveu principalmente por Lebrão já estar estudando as pernas numa outra pesquisa individual. Por sua vez, Zarske apontou o interesse em escrever sobre sua trajetória na dança, procedimento que também foi utilizado na criação de *Uno*. Devido ao tempo de finalização da tese, decidi abordar apenas esse princípio norteador na criação do solo.

Ao longo das investigações, em conjunto optamos por criar apenas uma obra colaborativa, em vez de dois solos, consistindo num solo dançado por Zarske, com a colaboração de Lebrão na criação das imagens para vídeo, indo ao encontro do diálogo com as ideias de composição, inicialmente propostas por Zarske. O resultado foi um modo de testar, estabelecer e atualizar a metodologia, originando um olhar sobre a metodologia anterior. Sobretudo, essa proposta foi além dos estudos anteriores, por

conta do diálogo e entendimento das bibliografias discutidas no decorrer da tese, possibilitando o desenho do mapa de criação a partir da revisitação dos processos criativos e metodológicos em discussão, como também a criação compartilhada de um solo, dançado pela Zarske, com imagens em vídeo de Lebrão.

O mapa de criação possibilitou revisitar o processo da obra estudada sob a perspectiva de algumas ferramentas da crítica de processo, como também encontrar outras estratégias e procedimentos que dessem subsídios para a composição em dança. Sobretudo, a pesquisa buscou conhecer e entender o processo por essa via, revisitar os princípios direcionadores, testá-los e atualizá-los, proporcionando a criação simultânea do mapa de criação e de uma obra. Concomitantemente, foi um caminho para o corpo propositor se entender como criador e perceptor do seu corpo nas relações com os processos deste na construção da obra.

Consoante Tridapalli (2011, grifo do autor),

[...] o corpo, quando opera em investigação, é contaminado por informações diversas: há um contexto propício quando os corpos estão se movendo no teste de procedimentos, na busca de resoluções para as questões e na produção dos seus discursos de movimento. O corpo, quando está investigando, reformula suas questões, modificando e sendo modificado *com* e *no* ambiente.

O corpo propositor é, portanto, ponto de partida para a criação, atuando nas ações propositivas em processos colaborativos/compartilhados. Ele constrói seus saberes, porque se conhece e atualiza seus modos de fazer como um indivíduo/artista, capaz de articular seus aspectos físicos, emocionais, políticos e estéticos. As experiências por essa via perceptiva alteram o indivíduo como um todo, abrindo possibilidades de evolução como ser humano e, conseqüentemente, modificando seu modo de estar e agir no mundo da dança.

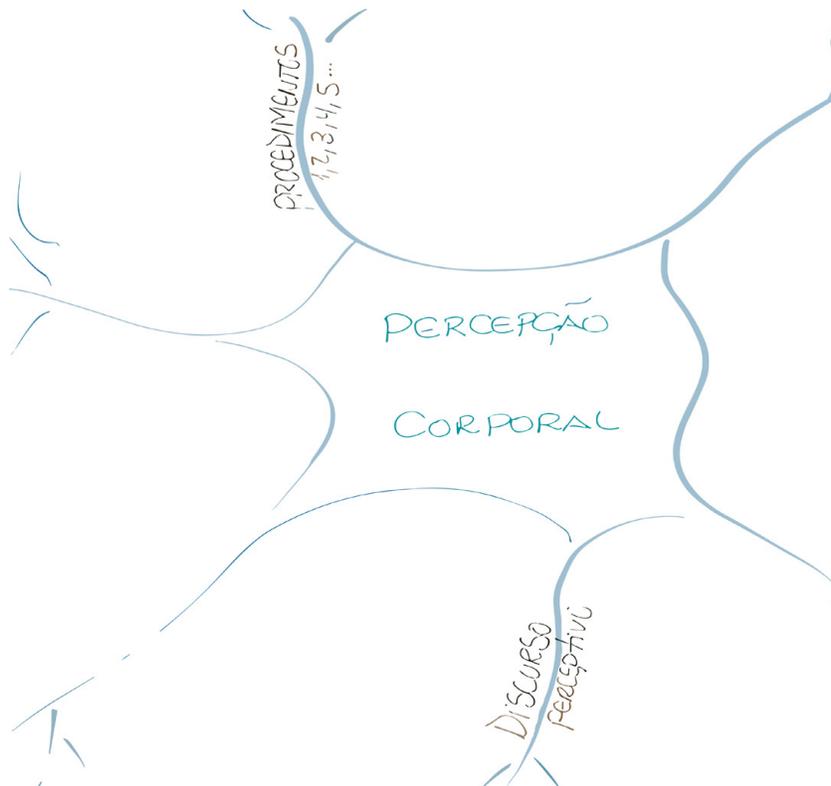
Diante disso, este capítulo aponta mais uma pista do corpo propositor: o *idealizador da obra compartilhada*.

Por essa natureza, a criação/investigação apresenta-se como uma experiência complexa, aberta, móvel, uma

contínua produção e contaminação de significados. Dessa forma, as informações no corpo não são rígidas e o modo de operação do processo criativo não é determinado a priori. A lógica de operação, assim como a coleção de informações que o corpo organiza, é sempre possibilidade de ocorrência (Tridapalli, 2011, p. 6).

A cada etapa apresentada, será mostrado o discurso do corpo propositor em curso, enquanto se inicia a investigação do mapa de criação, desenvolvendo seu projeto poético. Conta-se, ainda, com alguns relatos sobre a experiência da participante do processo colaborativo, a criadora-intérprete Patrícia Zarske.

### 3.1 Etapa 1: Princípio direcionador - a percepção corporal



A proposta da etapa 1 foi focalizar a experiência da percepção como caminho do mapeamento do biotipo do corpo propositador como ponto de partida do processo de desenvolvimento do projeto poético. O mapeamento corporal por essa via perceptiva propiciou ao corpo propositador focar no conhecimento e funcionamento do seu biotipo, dando a ele suporte para potencializar sua fisicalidade para entrar na próxima etapa de investigação. Esta primeira etapa foi fundamental para o corpo propositador entrar em contato com sua experiência perceptiva sutil, indicando procedimentos investigativos que promovessem acesso ao corpo, pela experiência da percepção, podendo esta acontecer de diversas maneiras. Esses procedimentos foram construídos a partir das técnicas, abordagens e/ou métodos da educação somática que acompanham esta pesquisa há muitos anos, a exemplo do BMC.

É importante ressaltar que o BMC é um caminho que possibilita ao artista investigar o corpo com mais ênfase, talvez por abarcar a complexidade dos sistemas corporais. Faz-se necessário salientar seus princípios para dar maior nitidez ao entendimento do biotipo/movimento no percurso perceptivo do corpo propositador, os quais, após anos de estudo e repetição, são considerados caminhos necessários para o corpo alinhar-se e conectar-se consigo mesmo.

Inicialmente, esse acesso dá-se por meio do mapeamento do corpo e seus sistemas (pele, músculos, ossos, líquidos, vísceras, linfas, gorduras etc.), da respiração, do alinhamento corporal e das conexões ósseas. O objetivo dessa experiência é proporcionar ao corpo propositador um contato mais íntimo com seu corpo, tendo uma vivência com certa duração; isso pode ser feito pelo toque das mãos ou não, individualmente, em dupla ou em mais pessoas. Alguns procedimentos foram escolhidos como principais para direcionar o trabalho desta pesquisa, mas existem outros, não sendo necessário citá-los neste momento.

#### **a) Procedimento 1: conexões ósseas**

- a. Deitados no chão, sem nenhuma posição estabelecida, perceber como está o corpo com os olhos fechados, sem nenhum julgamento ou intenção de trabalhar alguma parte específica.

- b. Aos poucos, pensar nas conexões ósseas do corpo e lentamente alinhá-lo com as costas no chão, seguindo as conexões: conexão topo da cabeça-cóccix (pernas paralelas), conexão ísqüio-calcanhar (joelhos dobrados direcionados para o teto) e conexão escápula-mão (braços ao longo do corpo).

**b) Procedimento 2: respiração e mapeamento das cavidades do corpo**

- a. Dar atenção às três cavidades do corpo (cabeça, caixa torácica e bacia/quadril).
- b. Focar na respiração nessas três cavidades com o toque das mãos, fazendo o movimento algumas vezes (quatro), enchendo e esvaziando as cavidades, percebendo o movimento delas.
- c. Iniciar o mapeamento da cabeça pelo toque das mãos, passando por todos os lados: **pescoço, caixa torácica, braços, antebraços, mãos, dedos, clavículas, ombros, costelas**, abdômen, quadril e ísquios.
- d. Ainda com o toque das mãos, levar a atenção ao quadril, especificamente a região em que se inicia a conexão ísqüio-calcanhar, e mapear toda a região.
- e. No movimento de inspirar, suspender a perna sobre o abdômen e, no movimento de expirar, soltar a perna, voltando à posição inicial. Repetir quatro vezes, alternadamente as duas pernas.
- f. Levar as duas pernas ao abdômen e fazer movimentos circulares com o sacro pressionando o chão.

**c) Procedimento 3: coluna vertebral**

- a. Em pé e em dupla, alinhar um dos corpos, com as conexões cabeça-cóccix, ísqüio-calcanhar e escápula-mão. O outro também passa por esse momento de perceber as conexões antes de trabalhar com o colega.
- b. Tocar um dos colegas nas três cavidades (cabeça, caixa torácica e quadril/bacia); perceber a respiração do colega pelo toque das mãos; focar na coluna, tocando cada vértebra, iniciando pelas primeiras vértebras cervicais; estender

o toque às vértebras torácicas até chegar às vértebras lombares e, por fim, ao cóccix. A pressão do toque se dá entre as vértebras e, enquanto a pessoa é tocada, vai cedendo o tronco para frente.

- c. Tocar com uma das palmas das mãos o sacro e com a outra a parte posterior da cabeça, fazendo pressão no sacro, levando o colega a desenrolar a coluna pela bacia até ficar totalmente na vertical.
- d. Repetir antes de passar para a próxima etapa.
- e. Segurar o colega com as duas mãos por trás da cabeça, na base da articulação occipital, e suspendê-lo, levando-o pelo espaço. Ele anda durante um tempo com a cabeça suspensa e logo se solta, continuando a andar pelo espaço, percebendo a sensação do corpo.

**d) Procedimento 4: escápulas e articulação do braço**

- a. Em dupla, em pé ou deitado, uma pessoa recebe o toque da outra, mapeando a escápula, clavícula, articulações (esterno, ombro, cotovelo e pulso) e mãos.
- b. Após fazer nos dois lados, a pessoa que toca pressiona com as mãos as escápulas, enquanto quem recebe faz alguns círculos com os braços para baixo e para fora.
- c. Trocar as funções.

**e) Procedimento 5: pernas**

- a. No chão, uma pessoa fica deitada e a outra mapeia as pernas por meio de toque, focando o sistema musculoesquelético.
- b. Após mapear, move as pernas do colega, dando ênfase às articulações e suas mobilidades.

**f) Procedimento 6: cabeça**

- a. Em dupla, uma pessoa fica deitada no chão e a outra, sentada bem próxima da cabeça do colega, acima dele, podendo estar de pernas abertas ou ajoelhada.
- b. A pessoa que está na função de tocar deixa os dois braços afastados da cabeça do colega e começa lentamente a

aproximar as mãos até tocá-lo; após o primeiro toque, começa a fazer vários toques leves em torno da cabeça do colega. Então, segura a cabeça por baixo e percebe seu peso e o quanto o colega solta o peso na sua mão. Depois, inicia alguns movimentos leves para algumas direções diferentes e solta lentamente no chão.

- c. Mapear o rosto e finalizar.

Nos procedimentos 1 a 6, o foco estava na percepção principalmente do sistema musculoesquelético, mas todos podem ser aplicados com ênfase em outros sistemas corporais (pele, órgãos, linfático, entre outros), podendo ser individuais ou em grupo.

### **g) Procedimento 7: sistemas**

- a. Num grupo (de três a cinco pessoas), uma pessoa fica deitada de costas no chão, enquanto as outras ficam sentadas no seu entorno e escolhem uma parte do corpo próximo de si.
- b. O toque pode ser feito com focos diferentes, ou seja, pode ser nos ossos, músculos, pele ou mais profundo, percebendo os órgãos.
- c. Após o toque, deixar a pessoa deitada perceber as sensações do toque dos colegas.

Todos esses procedimentos foram aplicados depois de uma breve explicação sobre o foco de atenção de cada um deles. Em geral, alguns materiais, a exemplo de textos, imagens, mapas de anatomia, esqueleto humano, entre outros objetos, são utilizados como subsídios metodológicos no direcionamento da experiência a ser desenvolvida. Essa estratégia é importante principalmente para quem não tem muito conhecimento nesse tipo de prática corporal, porque propicia mais segurança e uma prévia do caminho que será seguido pelo toque do(s) colega(s); mesmo para os que já conhecem esses tipos de procedimento, é importante rever tanto os materiais metodológicos quanto fazer novamente o procedimento. A experiência nunca é a mesma, por mais que o caminho seja igual; as percepções são outras, devido a fatores como diferentes tipos de toque, ambiente (som e temperatura), estado corporal no momento, entre outros.

### 3.1.1 Discurso 1: foco na percepção

Este primeiro momento de discurso apropriou-se do foco iniciado pela experiência da percepção do corpo e seus sistemas. Os procedimentos testados fizeram com que o criador-intérprete entrasse em contato com seu corpo e se deparasse com infinitas sensações, imagens, memórias, histórias, pensamentos, experiências de vida, práticas corporais, artísticas, entre outras.

O primeiro momento dos encontros sempre se destina à escuta e à percepção corporal, por meio de diferentes orientações e proposições. É a partir do desenrolar dessa etapa que surgem possibilidades de movimento que, ao serem problematizadas, levantam questões. Tais questões são discutidas enquanto me movo, criando subsídios para aprofundar as questões que estão regendo o processo criativo (Informação oral, 2013).<sup>1</sup>

O objetivo desta etapa foi dar oportunidade ao corpo proposit- tor de observar e ter a experiência da percepção corporal com a indicação dos procedimentos (em geral, um tipo de procedimento a cada encontro), ainda sem se manifestar em ações externas das percepções surgidas. Nesse contexto, foi importante não julgar o que o corpo exprimia, apenas ficar atento ao que estava proces- sando; tratou-se de um momento de registro da percepção ativa.

Noto que a cada dia é um procedimento diferente para iniciar o trabalho, porém algumas percepções se repetem, na verdade, isso não seria possível, então digamos que elas se renovam (Informação oral, 2013).

Nesta etapa, o corpo proposit- or deu atenção ao que estava aconte- cendo enquanto experienciava as investigações internas, sendo um momento no qual as observações eram sutis, provindas, geralmente, das diferenciações nos encontros. Houve o reconhecimento do que ele percebia como imagem do seu corpo, não só a partir da percepção indivi- dual, mas também do trabalho de toque ou aproximação do colegas.

<sup>1</sup> Todos os relatos desta seção foram feitos após os encontros do processo colaborativo, em janeiro de 2013. Depois da experiência prática, os colaboradores artistas faziam as suas anotações, relatavam verbalmente sobre a vivência e enviavam por e-mail os relatos mais elaborados para contribuir com a criação do mapa e dos procedimentos.

Esses procedimentos permitiram que o corpo propositor se reconhecesse e tivesse mais entendimento e consciência sobre as manifestações do seu corpo, tais como: as dimensões (a altura, a largura e a profundidade), o peso, relação dentro e fora, alteração da respiração, contato do corpo com o ambiente, sensações agradáveis e desagradáveis, pensamentos e todo e qualquer tipo de alteração do seu estado corporal durante o vivenciar do procedimento.

Perceber a relação entre um lado e outro do corpo, o toque no chão, são um jeito de me fazer presente, que às vezes é acessado antes mesmo de ouvir a orientação. Venho notando que quando repouso o corpo no chão para dar início ao trabalho, muitas vezes a escuta do corpo acaba se direcionando para questões que de algum modo se relacionam ao trabalho, penso ser um modo do corpo de se atualizar para estar no presente (Informação oral, 2013).

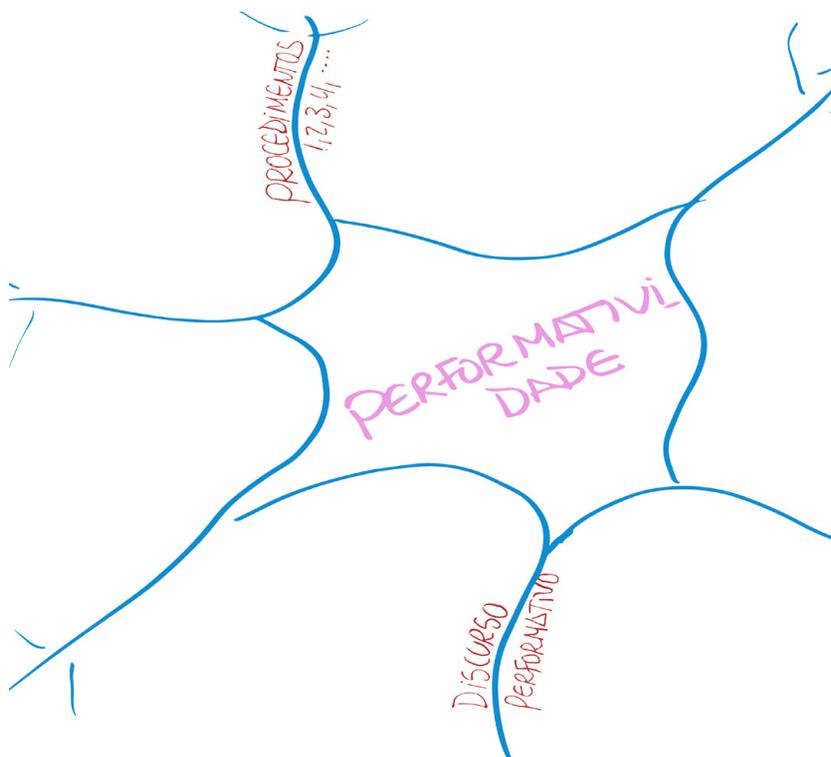
Além de testar procedimentos que acessassem o corpo, a etapa focalizou-se na atenção ao que emergia desses testes investigativos do corpo propositor, a exemplo das percepções, sensações, imagens e questões, que já são parte do processo criativo e, logo, material também para construção do discurso do artista.

Em um dos encontros senti duas palavras que definem o que seria essa primeira etapa (da percepção corporal): esvaziamento e preenchimento. O corpo nunca se esvazia, pois está o tempo todo criando e recriando relações. Entretanto, ao fechar os olhos e repousar sobre o chão, é como se ele pudesse ir se esvaziando do estado em que chegou e se tornando disponível para ser preenchido de consciência de si. Um ciclo em que o esvaziamento se preenche à medida que o preenchimento se esvazia, em uma conversa que possibilita o corpo habitar-se de si. Perceber cada parte permite compreender o corpo como um todo, para sentir o corpo integrado é preciso atentar para a relação entre as partes (Informação oral, 2013).

Os relatos do processo do corpo propositor ou dos colegas, assim como do propositor do procedimento, se mostraram necessários para materializar as investigações perceptivas,

corporalizando os procedimentos e tornando corpo/processo/obra. Há, portanto, uma necessidade de absorver essa fase da percepção para que o corpo esteja aberto a viver as demais.

Apesar de haver um princípio norteador (o assunto do processo de criação) para as investigações e improvisações, fica evidente o quanto esta primeira etapa, a cada encontro, determina o modo como eu darei continuidade à investigação. De alguma forma, as sensações são caminhos para a mobilidade do corpo no espaço, criando subsídios para aprofundar questões que surgem como desdobramentos do princípio norteador (Informação oral, 2013).



### **3.2 Etapa 2: Princípio direcionador – a performatividade**

A etapa 2 focalizou o segundo momento do processo de criação, isto é, o modo como o corpo propositor dá continuidade à construção da sua dança performativa, considerando os registros das percepções da experiência do mapeamento corporal da primeira etapa. Na sequência, iniciaram-se os testes dos procedimentos sugeridos, voltados a dar suporte para o corpo propositor criar material, movimento, elaborar partituras e/ou estruturas móveis. Sobretudo, foram agregados os registros das experiências desde a primeira etapa, possibilitando a construção da fala performativa, que se deu em processo contínuo do mapa criativo.

#### **a) Procedimento 1: registros**

- a. Registrar, anotar ou falar de algumas sensações que vieram a partir da experiência da primeira etapa.

#### **b) Procedimento 2: investigação corporal**

- a. Investigar, a partir das percepções do mapeamento corporal, as possibilidades de movimento do corpo no espaço, explorando o movimento axial e em deslocamento, no chão e nos outros níveis do corpo.
- b. Identificar as possibilidades de movimento gerado dessas investigações.

#### **c) Procedimento 3: história/trajetória na dança**

- a. Escrever sobre sua história/trajetória na dança na vida como artista.
- b. Selecionar trechos dessa história.
- c. Construir de uma a três partituras de movimento a partir desses trechos.

#### **d) Procedimento 4: questões/assuntos**

- a. Levantar questões e/ou assuntos motivadores.
- b. Identificar questões que surgiram durante o processo.
- c. Identificar os tipos de ação física originados dessas questões/assuntos abordados.

**e) Procedimento 5: estratégias**

- a. Criar estratégias para resolver essas questões.
- b. Aprofundar e amadurecer as questões levantadas.
- c. Perceber as possibilidades de movimento geradas dessas investigações.

**f) Procedimento 6: outros materiais**

- a. Selecionar textos e materiais de outras linguagens que se aproximem da pesquisa durante o processo e que de certa forma se relacionem com a questão/assunto.
- b. Coletar relatos de outras pessoas sobre o modo de dançar desse artista.
- c. Assistir a vídeos de trabalhos artísticos anteriores do artista.

### **3.2.1 Discurso 2: foco na fala**

O discurso 2 teve início com as percepções vivenciadas e relatadas da primeira etapa e continuou com as percepções do processo investigativo em movimento, com foco nos procedimentos desta segunda etapa.

A percepção–investigação–problematização–argumento. Entendo que essas quatro palavras permeiam um processo de criação. A partir da percepção é possível gerar uma investigação que possibilita levantar questões que podem ser problematizadas (Informação oral, 2013).

Esse discurso apareceu no *fazer-dizer* do corpo propositador, ou seja, na sua performatividade de estar em movimento produzindo um tipo de dança. O corpo propositador trouxe para a cena um modo de discutir um assunto a partir dos procedimentos testados no corpo, incansavelmente abordado pelas proposições e possíveis soluções que o artista buscou encontrar, a fim de compartilhar com o público a questão motivadora que lançou para o mundo ao se dizer propositador. À medida que as questões foram emergindo, surgiu a demanda de criação de procedimentos para o aprofundamento investigativo.

Ele é propositor na sua performatividade por apresentar um jeito de fazer-dizer sobre seu assunto/questão, com escolhas feitas no próprio fazer, articulando com os procedimentos indicados durante o processo, sintetizados ou restringidos para deixar cada vez mais claro o que deseja falar na sua dança. Assim, foram muitas as discussões, os questionamentos, as pontuações, repetições e tentativas durante o processo investigativo, com vistas a criar uma performatividade específica do tema a ser tratado e lançado no espaço-tempo.

Ao pensar que um processo criativo requisita um momento de ser exposto, ou seja, de ser configurado para que seja visto, compreendo que esteja aí a necessidade de criação de argumentos (Informação oral, 2013).

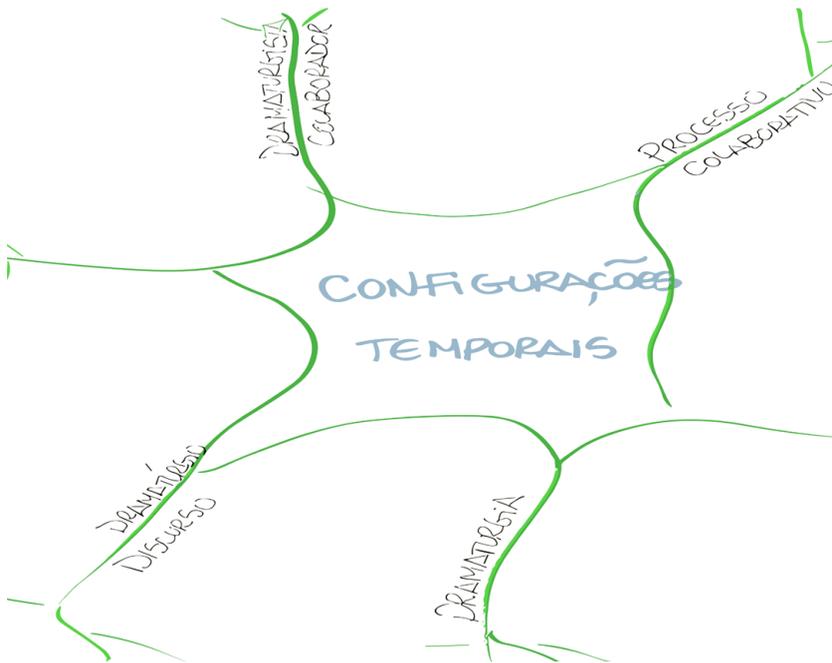
Foi preciso se lançar nas propostas, como também ser coerente nas escolhas para construir essa performatividade. A ideia não era construir uma narrativa linear, mas entender como se davam no corpo esses acordos dos processos cognitivos. Com isso, revelou-se uma performatividade cognitiva, construída na percepção-ação-cognição, ou seja, um processo entrecruzado que se deu no corpo e seus elementos no projeto poético, movido pelos procedimentos testados e discutidos durante esta etapa.

Um trabalho de dança contemporânea não tem a pretensão de apresentar formulações e verdades incontestáveis ao seu leitor, mas promover a geração de reflexões, entretanto tem a responsabilidade de propor uma vivência que deixe a ver argumentos que tratem a problemática até o ponto em que o processo criativo permitiu vivenciá-la (Informação oral, 2013).

Tratou-se de um discurso performativo por trazer à tona uma fala construída no tempo presente, articulada com a experiência dos procedimentos testados e as algumas escolhas feitas.

Desse modo, nessa linha de pensamento, a cena, mesmo apresentando improvisos em sua configuração, contempla um caráter argumentativo (Informação oral, 2013).

### 3.3 Etapa 3: Princípio direcionador – configurações temporais/dramaturgia



As configurações temporais foram o princípio direcionador das discussões desta terceira etapa do mapa de criação, cujo objetivo foi indicar/apontar pistas de como pensar a composição do projeto poético, ou seja, a trama que compõe a cena – a dramaturgia de um corpo que dança –, resultado de um processo criativo e do discurso do corpo propositor, vinculado ao UM. Diante disso, não foi proposto um modelo de composição coreográfica e/ou dramaturgia, mesmo porque não seria lógico dentro do percurso desta pesquisa, mas um momento para pensar sobre a organização do projeto poético proposto, pautada nas escolhas feitas nas etapas anteriores.

Esta terceira etapa proporcionou ao artista criador um entendimento que possibilitou formular um caminho para sintetizar o projeto poético, trazendo, de certa forma, rastros das etapas anteriores do processo. Logo, não teve a pretensão de indicar procedimentos específicos de configuração nem mesmo descrever o discurso que o corpo propositor vive num processo criativo, mesmo

porque o propósito era mostrar como os princípios norteadores das etapas anteriores direcionaram a configuração do projeto poético, como também explicitar como são permeados por outros elementos da obra, sintetizando o projeto e, conseqüentemente, apontando a construção de um tipo de discurso em dança.

Num momento inicial, mostrou-se pertinente enfatizar as pistas e elementos intrínsecos à elaboração da configuração temporal – dramaturgia – e que direcionaram o discurso do corpo proposit- tor. A discussão começou com alguns autores colaborando, com seus pontos de vista e especialidades profissionais no contexto da dança, sobre o termo “dramaturgia”.

Em seguida, foram abordados os rastros do processo, ou seja, os princípios direcionadores (a percepção corporal e a perform- tividade) das etapas anteriores do mapa de criação que aparecem nesta etapa da configuração temporal. Esses rastros consistiram em direcionadores e acionadores do corpo proposit- or, fazendo com que os mapas cognitivos se movessem nessa rede de experiências enquanto se relacionavam com outros elementos da cena (espaço- -tempo, luz, trilha, público, cenário, o próprio espaço onde a obra será apresentada, entre outros).

Outro fator que surgiu nessa discussão foi a função do dramaturgista/colaborador em dança, incluindo os encaminha- mentos e interferências que ele propõe ao criador-intérprete como colaborador/agente na obra. Essa trama cênica cria a dramaturgia da cena e, conseqüentemente, mostra o discurso do corpo proposi- tor, ou seja, o modo como ele traz para a cena o seu entendimento do projeto poético, quanto às suas escolhas artísticas e estéticas, ao seu modo de perceber o corpo e suas relações com os rastros do processo, elementos que, juntos, estão em cena, como as proposi- ções, os questionamentos e as soluções que se dão no corpo.

Sobre a relação da dramaturgia com o entendimento de corpo proposit- or, de processo contínuo/inacabado e da cena que se dá no *fazer-dizer*, cabe trazer o pensamento de autores que discutem o tema.

Segundo Pavis (1988) (*apud* Hercoles, 2005, p. 10), “etimologi- camente, a palavra dramaturgia, de origem grega, significa compor um drama”. Continuando, afirma:

Trata-se, portanto, em seu sentido mais geral, da instância que se ocupa com a identificação, a proposição e o estabelecimento dos critérios que irão orientar a construção de uma obra dramática. Atualmente, tais critérios não se encontram determinados a priori, mas, sim, surgem do conjunto de opções estéticas e conceituais que todos os profissionais envolvidos numa composição, coreográfica ou teatral, realizam ao longo do processo criativo. Ou seja, a dramaturgia de agora não cabe em definições por escola, estilo, etc., uma vez que se constrói no tempo real da criação – afinal, ela se constitui em um de seus parâmetros. Já a palavra drama, do grego drao, significa agir. Assim, a dramaturgia em um sentido mais particular, diz respeito à configuração da ação dramática. Por essa razão, definir o que é ação em dança torna-se crucial para a delimitação do entendimento do que vem a ser a sua dramaturgia (Pavis, 1988 *apud* Hercoles, 2005, p. 10).

Por esse viés, a dramaturgia dialoga com pensadores e criadores atuais que vêm pensando a dança contemporânea, no modo como atuam em processos criativos (individuais e em grupo), de forma colaborativa e compartilhada. Nesse sentido, durante todo o processo, os artistas envolvidos no projeto poético procuraram discutir como os entendimentos, as particularidades, os parâmetros dos criadores propositores se construíam a partir de uma ideia, um modo de estar no mundo com suas ações, desdobradas a cada processo de trabalho.

De acordo com Hercoles (2005, p. 11),

[...] hoje pensemos na ação como uma ocorrência que emerge do processo de implementação de uma questão temática no e pelo corpo. Isso significa tratar a dramaturgia como uma forma de expressão específica e adequada para cada composição e, de imediato, essa proposta carrega uma questão lógica que deve ser indicada: sendo local (específica de cada obra), como pode ser tratada como uma questão geral (de todas as obras)? Dentro desta perspectiva, a dramaturgia se relaciona a um processo de produção *sígnica* que se estabelece pela tradução de um conceito ou de uma ideia para a ação cênica, bem como,

diz respeito à exploração do que é passível de tradução através de protocolos investigativos particulares.

Nesta pesquisa, essa ação emergiu como uma questão temática, atrelada à proposta do mapa de criação, que se trata de uma estratégia de criação, investigação e composição que leva o criador a construir suas próprias ferramentas para abordar um tema, sem a necessidade de se apropriar de uma técnica específica ou seguir algum padrão já existente na dança. Pelo contrário, abre portas ao criador para produzir caminhos próprios, por meio de ações questionadoras e propositoras em processos criativos em dança. Assim, o campo temático foi estabelecido a partir de referenciais sobre corpo e das ocorrências durante o processo investigativo, como a fala que vem desse corpo e suas conexões com outros elementos da cena. Tais conexões se deram a partir dos princípios direcionadores do mapa de criação e das escolhas feitas para direcionar as configurações temporais.

Considero que a dramaturgia que surgiu nesse processo artístico está atrelada ao mapa de criação proposto para organizar o projeto poético específico, direcionando o processo e, conseqüentemente, apontando possíveis eixos de configuração para a cena, ou seja, o processo criativo é um direcionador da dramaturgia. No entanto, nesta etapa de configurações temporais, o material do processo deve ser selecionado, apontando possíveis estruturas móveis (sequências de movimento), ações e trajetórias específicas e procedimentos vindos do processo. Portanto, a dramaturgia tem sempre a ver com as estruturas: trata-se de “controlar” o todo, de pesar a importância das partes, de trabalhar com a tensão entre a parte e o todo, de desenvolver a relação entre os atores/bailarinos, entre os volumes, as disposições no espaço, os ritmos, as escolhas dos momentos, dos métodos etc. São referenciais que servem para organizar a cena, sendo função do corpo propositor atuar e atualizar os referenciais escolhidos, construindo uma relação direta com o público, apresentando um discurso dramatúrgico pelo e no corpo.

Essas escolhas resultam da vivência do processo, ou seja, do modo como todos os envolvidos na obra vão restringindo e sintetizando os materiais componentes da cena, incluindo trilha sonora, elementos cênicos, iluminação, vídeos, figurinos e o

ambiente onde o trabalho será apresentado (teatros, praças, museus, galerias, entre outros). Logo, o mapa de criação produz caminhos que direcionam a configuração temporal do projeto poético, devendo ser refeitos no decorrer do processo, por mais que se faça um planejamento inicial.

Como já mencionado, esse mapa possui etapas que são norteadas por princípios direcionadores, existindo a possibilidade de criar submapas relacionados às etapas definidas. Tanto o mapa geral quanto os submapas podem ser reelaborados no decorrer do processo, tendo em vista serem móveis e, nos testes dos procedimentos previstos, acontecerem desdobramentos, bifurcações e reflexões sobre o que o próprio processo emerge durante a construção da obra. Sobretudo, mesmo cada etapa sendo prevista, ela é reorganizada pelo que acontece na etapa anterior.

Os dois princípios direcionadores do mapa de criação – a percepção corporal e a performatividade – aparecem nesta etapa do mapa como rastros do processo, entrecruzados com outros elementos que configuram a cena no tempo presente. O corpo propositor traz para esta etapa o que ele vivenciou durante o processo; embora já tenha corporalizado a sua experiência, ele se propõe a transitar entre os pontos de referência selecionados para a cena, estando em momento de escuta para novas possibilidades do corpo no tempo presente.

A *percepção corporal*, princípio direcionador da primeira etapa, permitiu que o corpo propositor tivesse acesso ao conhecimento e entendimento do seu biotipo da maneira mais sutil pela via perceptiva. Isso se deu por meio de procedimentos focados na experiência perceptiva, proporcionando a corporalização do corpo propositor, dando a ele maior entendimento e compreensão da sua fisicalidade. Agora, a intenção nesta terceira fase foi que o corpo propositor potencializasse e atualizasse suas percepções, ao transitar entre ações moduladas pelo próprio corpo no tempo presente.

Visto que esse corpo é propositor, enativo/perceptivo, apresenta-se de maneira ativa ao que a cena sugere, estando esta atrelada especificamente ao que esse corpo produz, considerando sua intensidade e sensorialidade nas relações que se constroem

junto dos elementos no espaço-tempo. Isso se dá pelo modo como funcionam os mapas cognitivos de um corpo propositor, como ele atua no ciclo percepção-ação-cognição. Inicialmente, o corpo vai para a cena com a referência das escolhas feitas para configurá-la, de acordo com o mapa criativo previsto, que é uma referência, um rabisco de sua trajetória na cena. Já a autonomia do *fazer-dizer* do corpo propositor está no modo como ele transita entre os mapas cognitivos, no modo como ele percebe as alterações que acontecem no corpo, enquanto esses mapas se propagam pelas infinitas imagens mentais que são geradas no cérebro, o qual cria os mapas que direcionam as ações corporais, que se alteram de acordo com os sinais que vêm do próprio corpo no momento da cena.

Alguns desses mapas já estão desenhados, registrados na memória do corpo desde o processo, mas a cada etapa há uma referência/experiência de mapa de criação/cognitivo. Logo, no decorrer das etapas, eles se alteram de acordo com o andamento da investigação corporal dos procedimentos escolhidos, reorganizando-os, enquanto se movem. Esses rastros que vêm dos procedimentos anteriores já estão de certa forma corporalizados, sendo atualizados na cena por meio de ações enativas/performativas, enquanto se propõem a discutir o seu próprio corpo em movimento, estabelecendo nexos entre questionamentos e soluções para aquilo que vem do corpo (o movimento).

A referência dos procedimentos perceptivos serve não só como rastros ativadores que constroem a cena, mas também como treinamento necessário para entrar na cena. Isso implica o modo como essa dramaturgia vem sendo pensada e desenhada durante o processo, o qual é movido pelos procedimentos direcionadores, e não por códigos especificados. O corpo propositor constrói, ao longo do processo, estratégias corporais que acionam o corpo em cena, possibilitando construir falas performativas em seus discursos em dança.

A *performatividade* é o segundo princípio direcionador, que aparece de forma bem pontual como rastro nesta etapa, isto é, alguns procedimentos adotados na segunda etapa agora se tornam parte da elaboração da configuração do mapa de criação. Esses procedimentos são pontos visíveis para o criador quanto

às escolhas de referência para direcionar o corpo propositor na cena, de vivências do processo, servindo também para localizar as ideias do corpo propositor no espaço-tempo. Segundo Hercoles (2005), a formatação do movimento em dança pressupõe tanto a descoberta de suas qualidades formais quanto o estabelecimento de procedimentos lógicos, em que forma e significado coexistem. Considerando a exploração das capacidades corporais, busca-se uma forma de expressão específica e adequada para cada composição.

Dos procedimentos focados na segunda etapa com o objetivo de produzir material e/ou vocabulário para elaborar a fala/dança pelo e no corpo, aqui foram escolhidos alguns para compor o mapa criativo de configuração temporal, considerando que, neste momento, o corpo, que já está acionado para entrar na cena, focaliza e direciona suas ações para essas escolhas.

Enquanto o corpo propositor propõe-se a se organizar com esses pontos da cena, simultaneamente vai elaborando sua fala ao mesmo tempo em que se move, não com a ideia de falar ou repetir algo que já foi estabelecido e/ou configurado durante o processo ou que está fora desse corpo em processo, mas de se apropriar da experiência que o corpo viveu e discutir essa fala no momento presente. Essa fala/movimento é dita de modo performativo e se dá pela sensorialidade do corpo propositor, que se altera pela presentidade das suas ações perceptivas. O corpo propositor, então, traz à tona o que está na sua memória, assim como aquilo a que o cérebro se atém, quanto ao modo como o corpo se apresenta em movimento, produzindo e reorganizando os mapas cognitivos continuamente.

Portanto, essa fala performativa está atrelada aos nexos das redes neurais, que possibilitam ao corpo propositor perceber, compreender e ter consciência das vias perceptivas para que a fala exista e se propague na cena. Sobretudo, os mapas cognitivos continuam se modificando ao longo do processo, isto é, vão sendo modificados e redirecionados de acordo como o corpo propositor, que vai estabelecendo lógicas no tempo presente.

Conforme Hercoles (2005), a tradução dos conceitos e das ideias que emergem do processo de implementação de alguma questão temática no e pelo movimento se dá via protocolos

investigativos particulares, sendo pesquisadas as possibilidades de existência material e formal dessas questões no corpo que dança, considerando um processo de qualificação do movimento e de construção do conhecimento. De acordo com o conceito de corpo propositor, discutido permanentemente nesta pesquisa, essa via perceptiva dá ao corpo motivos para que sua potencialidade se aflore, produzindo sentidos e lógicas autorais, a partir do encontro sensório-motor, provocador dos aspectos intrínsecos aos seres humanos que são mobilizados por esse tipo de pensamento.

Embora entendendo a dramaturgia como invisível, na função de um pensamento que norteia a práxis da organização do espetáculo, e não como fator determinante do início de um processo, ela se dá no seu *fazer-dizer*, ou seja, sua visibilidade ocorre pela materialidade que a cena apresenta, pelos rastros dos princípios direcionadores do processo que estão corporalizados nos discursos performativos do corpo propositor. Tais configurações são provisórias, por serem acordadas em tempo presente no corpo propositor; ainda, as conexões do corpo são contaminadas pelas relações que surgem com os elementos no espaço-tempo.

No processo colaborativo/compartilhado que aconteceu nesta pesquisa, foram escolhidos três procedimentos a serem discutidos: a anatomia das três articulações das pernas; a história/trajetória da dança escrita por Zarske; e a seleção de alguns relatos, tanto dela quanto de colegas da dança que acompanharam sua trajetória.

Os procedimentos realizados, no princípio dessa criação colaborativa, estiveram diretamente ligados aos procedimentos que emergiram da criação da obra *Uno*, por ser este trabalho, a princípio, uma pesquisa que teria como objetivo uma visita a essa obra, porém, no desenvolvimento da pesquisa, foram se desdobrando novas questões que trouxeram novos procedimentos. Um novo modo de entender pesquisa em dança foi uma grande aprendizagem nessa pesquisa. Sempre em minhas investigações pessoais tive como ponto de partida uma questão que possibilitava o movimento para investigá-la. Por outro lado nesse processo, o corpo foi o ponto de partida e as questões foram surgindo

de problematizações em movimento. Dentre os procedimentos selecionados do *Uno* estavam: investigar as três articulações das pernas, escrever a minha história e criar uma partitura. Já nos primeiros encontros, nas investigações por meio dessas ações, surgiu uma reflexão que foi se complexificando ao longo do processo permeando o surgimento de novos procedimentos. Essa questão pode ser sintetizada em como o corpo enquanto constituição anatômica pode estabelecer uma identidade, ou seja, como um sujeito pode ser as escolhas que não fez, o modo como nasce enquanto corpo já predispõe um jeito de ser/estar no mundo. Entretanto, ao construir uma trajetória na vida, são feitas escolhas que vão se contaminando e sendo contaminadas por essa anatomia, aqui entendida como uma espécie de destino. Para compreender melhor como essa relação seria discutida aqui nesse processo de criação em dança, foram construídos alguns mapas de criação. A palavra central foi escolhida provisoriamente, Identidade, que se ramificava em outras três: anatomia, trajetória e memória. Nessa organização, a memória é o diálogo entre a trajetória (escolhas que fiz/faço) e a constituição anatômica (escolhas que não fiz), é por meio dela que essa relação pode ser acessada. Passando alguns encontros surgiram questionamentos sobre a palavra central, que hoje talvez seja substituída para Tempo. Por ser um processo colaborativo de criação, não distribuímos funções, organização foi se estabelecendo em tempo presente, nada foi estabelecido antecipadamente, as relações foram sendo criadas e as tarefas estabelecidas pelo processo. À medida que a pesquisa acontece em um só corpo em movimento, acaba por mover e envolver os três colaboradores de diferentes modos, mas não menos importantes. A investigação gerou problematizações e são elas que vão sendo transformadas em argumento e resoluções para a estruturação em cena. As escolhas são feitas sempre juntas e os relatos e percepções de cada colaborador influenciam na mesma medida que são influenciadas, criando argumentos que já não podem ser identificados como de um dos colaboradores apenas. Tínhamos um ponto de partida, estamos encontrando um caminho juntos, mas também um ponto de chegada enquanto uma estrutura cênica, mas esse ponto é provisório, não sabemos ao certo por quanto tempo

iremos habitá-lo, pode ser que de repente ele volte a ser um ponto de partida (Patrícia Zarske, 2013).

Revisitar o espetáculo *Uno*, sob a orientação da professora Rosemeri Rocha, apontou para a possibilidade de ter o corpo (ou partes dele) como ponto de partida e chegada para investigação em dança. Oportunidade para pensar sobre o que acontece com a consciência enquanto se dança. Minha participação nesta pesquisa foi inicialmente no lugar de dançarino, onde as práticas estavam sempre associadas à improvisação, tendo como foco o movimento dos membros inferiores, e o reconhecimento das tomadas de decisão durante a improvisação (Ryan Lebrão, 2013).

Em um segundo momento, contando com a participação da dançarina Patrícia Zarske, minha colaboração passou a ter outro caráter, levantando junto do coletivo questões técnicas/estéticas sobre como formatar e apresentar esta pesquisa ao público, considerando corpo e memória em atualização em diferentes modos de organizar a criação artística com mídias digitais. A função que assumi nesta pesquisa, durante o processo colaborativo/compartilhado com os dois criadores-intérpretes, foi a de dramaturgista/colaboradora, entendida como a pessoa responsável por alimentar o processo com materiais e reflexões, ampliando o horizonte da pesquisa e das escolhas.

Assim como a dramaturgia em dança surge do pensamento e das ações que vão se organizando e direcionando o processo para a cena, o mesmo acontece com a dramaturgista/colaboradora no envolvimento com o projeto poético. Uma das grandes metas do artista, nessa função, é lidar com a hierarquia, ou seja, o modo como foram e ainda são estabelecidas certas funções/papéis dos profissionais de dança em alguns locais de trabalho: coreógrafo, diretor, ensaiador, bailarino/dançarino, criador-intérprete, entre outras. Isso não quer dizer que elas não possam mais existir, pois há espaço para todo tipo de organização de dança no Brasil e no mundo. Importa ressaltar que, quando se fala na pessoa dramaturgista/colaboradora, esta não é apenas mais uma função para o artista da dança, mas também um lugar onde se faz necessário entender o posicionamento, a função e a compreensão do artista nessa prática artística.

O desafio da pessoa nesse papel está diretamente ligado ao modo como se percebe em relação ao limite dessas funções/papéis, pois, de certa forma, já traz traços de referenciais da experiência artística quando inicia outro processo de trabalho. Da mesma maneira, tais funções se misturam durante o processo; apesar de existir um limite entre as funções, é no decorrer do processo que aparece uma nitidez sobre o posicionamento e especificidade de cada artista na obra.

Estar na função de dramaturgista/colaborador é ser propositador de ações que desestruturam as acomodações do processo e do(s) artista(s). É preciso rever e reorganizar os modos de criação, alterar posicionamentos, propor e indicar caminhos de investigação, instigar sobre os elementos cênicos escolhidos, transitar entre os pensamentos convergentes e divergentes do grupo e discernir os conflitos que emergem do processo. É ser um colaborador que compartilha seu conhecimento e suas experiências e, ao mesmo tempo, age com clareza perante as escolhas do processo.

Geralmente, o dramaturgo/colaborador não está na cena; então, ele tem um grau de responsabilidade na relação entre o criador-intérprete e o espectador, no sentido de ser um provocador, um interlocutor entre o que o artista deseja comunicar ao público e o que realmente está fazendo. É a pessoa que tem o olhar de fora da cena, dando retorno ao artista e levantando questionamentos, estimulando o criador-intérprete a criar estratégias, resoluções e perguntas. Logo, é uma função que delinea invisivelmente a dramaturgia da cena, a visibilidade do corpo propositador em cena.

### **3.3.1 Discurso 3: foco na dramaturgia**

No primeiro capítulo, falou-se da construção do pensamento que norteia a ideia de corpo propositador. O segundo capítulo referiu-se ao processo de criação, trazendo uma obra para contextualizar o ponto de partida para tratar do corpo propositador em um processo. Neste terceiro capítulo, apresentou-se uma proposta de mapa de criação, em que ferramentas são sugeridas como estratégias para criação de projetos poéticos, indicando procedimentos a partir dos referenciais dos capítulos anteriores. Para a organização desse mapa, portanto, as etapas seguiram o foco dos capítulos: o corpo/

percepção, o processo e, finalmente, a configuração temporal. O que diferiu em relação ao entendimento do corpo propositor trazido neste livro, especificamente, neste capítulo e na terceira etapa, foi o fator público/espectador, ou seja, o modo como ele se envolve na cena. Essa relação com o espectador é o momento de o corpo relacionar-se e compartilhar publicamente o conhecimento adquirido durante o processo criativo; é na cena que ele apresenta a trama cênica pelo e no seu discurso.

O discurso do corpo propositor começou a ser construído durante a experimentação dos procedimentos das etapas anteriores. Nesse sentido, Pais (2010, p. 88) aborda a relação entre dramaturgia e discurso:

[...] tal como a fotografia, o discurso do espetáculo sobrepõe um negativo – a dramaturgia – e um positivo – a composição estética – ambos produzidos no processo criativo e revelados no decorrer da apresentação da obra, que é uma. Por isso, quando tentamos discriminar a dramaturgia num espetáculo, nomeamos inevitavelmente as opções manifestadas da encenação, da cenografia, dos figurinos, da interpretação, do movimento, em suma, todas as escolhas reveladoras de relações de sentido possíveis cujas raízes estejam na sua concepção. Adjetivamos, muitas vezes, essas escolhas com qualidades dramáticas e isso mostra-nos, por um lado, a sua onipresença em cada opção e, por outro, a invisibilidade dessa presença. A dramaturgia é, rigorosamente, o outro lado do espetáculo, o espetáculo invisível de toda a extensão do visível, firmando a representação no espaço e no tempo em que ela acontece. A sua dimensão latente é aquela em que participam que o olhar artístico, fundado dramaturgicamente, quer as múltiplas leituras do espectador.

Embora algumas escolhas de procedimentos/movimentos/estruturas já tenham sido feitas para compor a cena, o caminho investigativo do movimento que se dá no corpo desde o início do processo permanece com caráter de ampla possibilidade de descobertas enquanto vivencia a cena. O discurso resultante deve estar aberto para novos eventos do corpo enquanto está na cena. Assim, o corpo propositor vivencia os procedimentos e revisita-os

nesta fase, propondo outras relações que surgem na investigação em tempo presente. Isso se dá pela experiência da percepção, que é contínua no corpo propositor, uma vez que esse sujeito perceptor é investigador, propositor e solucionador das questões geradas no corpo. Ele, de certa forma, já possui algumas ações corporalizadas pelas experiências que viveu durante o processo criativo, sendo a cena mais um momento de tornar o seu discurso mais corporalizado, vivo e atualizado com o seu entorno, o público.

Em outras palavras, o sujeito é enativo e assim se mantém do início ao fim do projeto poético; ser enativo é característica condutora do corpo propositor, é o que o faz ser criador/perceptor/propositor. Durante o processo, ele é absorvido pelos conceitos, pelas vivências corporais, pelos princípios direcionadores, pelos procedimentos e pelo material de acesso do projeto poético, dele ou de um propositor.

A materialização do projeto poético, por sua vez, se dá no seu discurso, no modo como o corpo propositor organiza seu material e como se propõe a estar em cena com todo o conhecimento adquirido durante o processo criativo. Para Pais (2010), a ação comum de dramaturgia estende-se nesse sentido: a experiência partilhada, num movimento de participação e construção, aliando a singularidade da relação estabelecida entre palco e plateia.

A proposta de corpo propositor apresentada nesta pesquisa apresenta um discurso performativo, porque ele se organiza em primeira pessoa, estabelecendo e compartilhando com o espectador a síntese do seu projeto poético, em tempo presente. Quando a cena acontece, pela via do corpo e relações com o ambiente, esse discurso altera-se, atualiza-se, com ações corporalizadas, vindas dos focos trabalhados nas etapas anteriores. Esse discurso possui na sua complexidade os discursos 1, 2 e 3, construídos simultaneamente durante a proposta investigativa das etapas, ao passo que os diálogos acontecem nos entendimentos entre corpo, processo e cena.





## CONSIDERAÇÕES

O entendimento do corpo propositor, princípio norteador deste livro, apontou algumas convicções sobre os principais blocos de assuntos abordados: o corpo e o processo de criação.

Foi importante revisitar o percurso desta pesquisa acadêmica atrelada à minha produção artística vinculada ao ambiente acadêmico, pois identifico a questão mobilizadora já presente há décadas, o corpo-biotipo. Por ser decorrente da história pessoal, a questão potencializa a premissa do pesquisador, que é arraigada à sua experiência pessoal, artística, acadêmica e política. Durante esse tempo de investigação, os entendimentos foram delineados pelos estudos perceptivos do corpo, a partir da experiência com as práticas da educação somática, articuladas com todo o referencial teórico de algumas áreas que se aproximavam da pesquisa, que efetivaram a proposta de formular o conceito de corpo propositor.

Até o momento do doutorado, muitos termos e conceitos foram discutidos e investigados com as práticas corporais, levando ao contato mais direto com um termo tão discutido na tese, a *enação*, relativo à cognição corporalizada. Esse termo traduz o modo como o sujeito adquire conhecimento no próprio ato de se conhecer pela experiência sensória, em que os processos sensoriais e motores entrecruzam-se e articulam-se a partir da investigação do movimento nas vivências de um processo de

criação (teorias, práticas, material do processo, vivências, entre outras questões relacionadas ao indivíduo).

Essa via cognitiva trata de representações que emergem de situações internas específicas, tendo em vista que o conhecimento emerge da própria experiência humana, e não de representações preestabelecidas. No que diz respeito ao corpo propositivo, esse conhecimento se dá pela proposição, que é a própria potência do corpo vivo, com as habilidades inerentes ao seu biotipo, as sensorialidades refinadas e o modo como se conscientiza do entrecruzamento dos aspectos do corpo (físico, emocional, cultural, político e estético).

O movimento, comprovado como sexto sentido por Alan Berthoz (2001), foi um elemento expressivo para compreender a relação dos captadores sensoriais espalhados pelas articulações, pelos músculos e localizados na cabeça, que formam o sistema vestibular responsável pelo equilíbrio e pela localização do corpo no espaço.

No Capítulo 1, também compreendemos o posicionamento do professor de fisiologia Alan Berthoz (2001), que dialoga com a proposta de corpo propositivo e reforça a ideia de enativo. Além da gravidade, o sistema visual e o eixo do corpo são as referências que localizam o corpo no espaço, mesmo se sabendo que o cérebro tem três ou quatro sistemas de referência. Portanto, o cérebro precisa construir uma percepção coerente e única da orientação e do movimento do nosso corpo no espaço, uma vez que as informações partem de todos os sentidos do corpo.

Nesse sentido, foi relevante entender o cérebro como uma *máquina biológica*, como diz Berthoz (2001), que prevê, que antecipa as ações. Não é possível, porém, tratar as informações de todos os captadores ao mesmo tempo. Assim, nesse processo, o cérebro não recebe passivamente as informações sensoriais para combiná-las, mas busca as informações que são úteis e importantes para a ação em curso. De tal modo, no corpo propositivo, a ação é a percepção acontecendo, com o cérebro selecionando previamente as informações sensoriais, fazendo uma simulação mental dos movimentos que serão executados. Ao mesmo tempo que faz uma simulação mental dos movimentos, o cérebro prevê o estado no qual os captadores sensoriais deverão

estar em determinado momento. Logo, os sentidos são os verificadores e o cérebro é um gerador de hipóteses que utiliza os sentidos unicamente para verificar as hipóteses que constrói em função das ações que planejou.

O contato com as bibliografias trazidas e a vivência por meio das práticas efetivaram a ideia do conhecimento pela via sensório-motriz, produzindo percepções-ações-cognições corporalizadas nos criadores-intérpretes. Com essa potencialidade, o corpo propositor é capaz de atuar nos processos criativos e atualizar sua presença cênica ao longo do projeto poético no qual está envolvido.

Quanto ao processo de criação, as ferramentas trazidas pela crítica genética e a abordagem da crítica de processo proliferaram e interferiram na metodologia de pesquisa. Aplicar o vocabulário criado por Cecília Salles (2006) foi essencial para discutir o percurso da obra dentro do UM – Núcleo de Pesquisa Artística em Dança da FAP e influenciou para que a trajetória da obra fosse discutida de modo crítico, a partir de um pensamento que dialoga com processos criativos.

Não há dúvida de que, por mais que uma pesquisa seja autoral, isto é, exibida por um sujeito/pesquisador, ela é definida pelas redes de relações que esse pesquisador tem com os outros sujeitos que interferem no estudo, direta ou indiretamente. As características de multiplicidade, simultaneidade e pluralidade fazem parte do pensamento que acompanha os modos de fazer e agir desse sujeito/pesquisador. Neste caso, o propósito de revisitar a obra *Uno* foi considerável diante dos formatos e desdobramentos da produção artística do UM, expondo as transformações dos formatos dessa obra diante das demais do repertório. Os rastros identificados durante as criações apresentadas apontam de certa forma o que se entende por processualidade e inacabamento de uma obra artística e continuidade de uma pesquisa em dança.

A discussão partindo dos termos “performativo”, “performatividade” e “fazer-dizer” indicou a construção do discurso performativo do corpo propositor, ou seja, a resultante do processo investigativo, o modo como ele compartilha seu projeto poético com o público e sua maneira de se posicionar artisticamente no mundo e na vida.

Os dois tipos de proferimento (constativo e performativo), demonstrados no Capítulo 2, trouxeram para a pesquisa a clareza das diferenças das danças que emergem de uma técnica com códigos específicos, como também das danças que surgem da própria feitura do corpo, no papel de problematizador das questões que chegam e se dão nele.

O discurso performativo parte da percepção corpórea e investe nas ideias que vêm do projeto e das propostas originadas do próprio corpo enquanto se lança na investigação do movimento. É assim denominado, porque constrói seu modo de mover, dialoga com as propostas, propõe estratégias de ação, atualiza e indica possíveis configurações, tudo no tempo presente.

Esse discurso mostra o quanto o corpo propositor é sujeito/objeto do tema da obra. Nesse sentido, a via sensória permite que o corpo propositor se depare com as instabilidades ao buscar soluções para as problematizações apresentadas em movimento, ao mesmo tempo que dá conta das estabilidades que fazem parte do discurso. Além disso, o artista/pesquisador traz as próprias motivações para discutir as questões artísticas do projeto poético proposto (dele mesmo ou de outro propositor), com autonomia para sugerir e encontrar resoluções para as sugestões dadas pelo corpo em ação.

Ter lançado a proposta de um mapa de criação gerou a impressão de organização da tese, sobretudo ao formular um modo de sintetizar os princípios examinados nos capítulos. O mapa de criação, assim, consistiu no momento da aplicação dos discursos citados por tantos autores e colaboradores da pesquisa, além de direcionar e materializar o projeto poético. De fato, ele levou à articulação das teorias e práticas, à diagramação das ideias do projeto; como consequência desse exercício, foi possível a criação dos procedimentos referentes aos assuntos e à produção de um solo. Do mesmo modo, seu desenho causou complexidade e estabeleceu relações entre os conceitos abordados e discutidos sobre o entendimento de corpo propositor.

Sobre a estrutura do mapa de criação, suas três etapas apresentaram detalhadamente os respectivos princípios direcionadores, focando nos procedimentos de criação, identificando-se que elas acontecem em sequência, com uma etapa sinalizando e influenciando a seguinte, preparando o corpo para a nova fase.

Tanto as etapas quanto o discurso foram formulados simultaneamente, gerando discursos específicos de cada etapa (o perceptivo, o performativo e o dramaturgico), tornando as particularidades das falas do corpo um elemento a mais na construção do discurso do corpo propositor.

Entender as configurações temporais como um momento de resoluções e organização do material trabalhado durante o processo de criação mostrou o quanto é necessário pensar na composição e dramaturgia de um projeto poético e no seu fechamento, mesmo que provisório. Sobretudo, foi importante reconhecer que a dramaturgia é delineada a partir das escolhas feitas desde o início do projeto poético, o qual aponta eixos para a configuração, instigados pelo mapa de criação. Logo, a dramaturgia não é algo pronto, colocado; pelo contrário, ela é o fio que tece os princípios norteadores do processo, definindo o traço da obra e pondo-a para dialogar com o espectador. A dramaturgia do corpo que dança, como sinônimo de composição, levantou algumas questões em relação ao próprio conceito, desde que esse termo surgiu na área do teatro, assim como em outras áreas das artes performativas. O próprio termo “dramaturgia” se modificou ao longo dos anos, provocando mudanças e transformações nas funções dos artistas envolvidos, como o dramaturgo, diretor, coreógrafo, ensaiador, entre outros.

O processo colaborativo com os dois integrantes do UM – Núcleo de Pesquisa Artística em Dança estabeleceu uma metodologia mais voltada a dar continuidade às pesquisas do núcleo. Nesse sentido, esclareceu-se a importância da função do dramaturgo/colaborador; pois, mesmo que a criação ocorra em conjunto e o processo também seja discutido com toda a equipe, é necessário ter a visão de alguém que não esteja na cena. Ficou evidente que o dramaturgo/colaborador deve ser um provocador das questões da obra, podendo transitar entre todas as funções de um processo, com o objetivo de traduzir essas questões. Ele tanto pode interferir quanto colaborar, mas com uma postura não tão impositiva, não tão definida quanto a de um coreógrafo, orientador ou diretor. Ademais, ele deve promover diálogos que provoquem restrições no processo e solucionem as questões, configurando a obra e definindo o seu discurso dramaturgico.

Ainda, a aproximação com o termo “enação” tornou possível aprofundar a discussão sobre corpo propositor, especialmente ao aproximar outros conceitos e reverberar na relação do corpo propositor com os processos de criação, aprofundando e complexificando a atuação deste e definindo funções dos envolvidos no processo.

Concluo esta pesquisa afirmando que aprofundar as questões acerca do corpo e do processo de criação modifica o modo de ser propositora/pesquisadora dentro do UM – Núcleo de Pesquisa Artística em Dança, tanto como docente no curso quanto como artista independente. Apresentar o corpo propositor ao leitor é um modo de disseminar um tipo de pensamento em dança, de modo que, a partir dos estudos do corpo, as pesquisas possam se propagar em distintos processos de criação, em diferentes áreas no campo das artes, das obras, dos documentários, de material bibliográfico para as instituições e centros de artes do país.

Ser corpo propositor é ser artista, ser criador-intérprete, propositor de ideias de projetos poéticos, colaborador, pesquisador e dramaturgo/colaborador. Trata-se de um lugar onde o artista/indivíduo se permite percorrer caminhos com o olhar crítico, político, ético e sensível, dialogando e transformando os formatos que coexistem, proporcionando uma dança/vida que mova a vida/arte e que deixe mover a própria dança.



## REFERÊNCIAS

BERTHOZ, A. O sentido do movimento. Entrevistador: Florence Corin. **Vu du Corps: Nouvelles de Danse**, Bruxelles, n. 48-49, p. 80-93, 2001.

BUZAN, T. **Mapas mentais**. Rio de Janeiro: Sextante, 2009.

CHEVALIER, J. **Dicionários de símbolos**: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números. 18. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.

COHEN, B. B. An introduction to Body-Mind Centering. *In*: KOVAROVA, M.; MIRANDA, R. (org.). **Proceedings of Conference Laban & Performing Arts**. Bratislava: Bratislava in Movement Association/Academy of Music and Dramatic Arts, 2006. p. 11-20.

DAMÁSIO, A. **O mistério da consciência**: do corpo e das emoções ao conhecimento de si. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

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

DOMENICI, E. Grupo “O encontro entre dança e educação somática como uma interface de questionamento epistemológico sobre as teorias do corpo”. **Revista Quadrimestral da Faculdade de Educação/UNICAMP**, Campinas, SP, v. 21, n. 2, maio/ago. 2010.

FORTIN, S. Educação somática: novo ingrediente da formação prática em dança. **Cadernos GIPE-CIT**, Salvador, BA, n. 2, p. 40-45, fev. 1999.

FORTIN, S. Living in movement development of somatic practices in different cultures. *Journal of Dance Educacion*, New Jersey, v. 2, n. 4, p. 128-136, 2002.

GREINER, C. **O corpo em crise**: novas pistas e o curto-circuito das representações. São Paulo: Annablume, 2010. (Coleção Leituras do Corpo).

HERCOLES, R. M. **Formas de comunicação do corpo**: novas cartas sobre dança. 2005. 138 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, SP, 2005.

KATZ, H. T. **Um, dois, três**: a dança é o pensamento do corpo. Belo Horizonte, MG: Helena Katz, 2005.

KELEMAN, S. **Anatomia emocional**: a estrutura da experiência. São Paulo: Summus, 1992.

KELEMAN, S. **Mito e corpo**. São Paulo: Summus, 2001.

MARTINS, C. **Improvisação dança e cognição**: os processos de comunicação no corpo. 2002. 129 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, SP, 2002.

MATURANA, H. R.; VARELA, F. J. **A árvore do conhecimento**: as bases biológicas da compreensão humana. São Paulo: Palas Athena, 2001.

PAIS, A. O crime compensa ou o poder da dramaturgia. In: NORA, S. (org.). **Temas para a dança brasileira**. São Paulo: SESC-SP, 2010.

SALLES, C. A. **Gesto inacabado**. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2004.

SALLES, C. A. **Redes de criação**: construção da obra de arte. São Paulo: Horizonte, 2006.

SETENTA, J. **O fazer-dizer do corpo**: dança e performatividade. Salvador, BA: EduFBA, 2008.

SILVA, R. R. **SPIN, a velocidade da partícula**: procedimentos de criação em dança contemporânea pelo Grupo de Dança da Faculdade de Artes do Paraná. 2008. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, BA, 2008.

TAYLOR, M. **Workshop corpo em movimento**. Curitiba, PR: FAP, 2007.

TRIDAPALLI, G. Criação compartilhada na tessitura do trabalho de maçons e

cigarros. 2011. *In*: ENCONTRO CIENTÍFICO DA ANDA, 2., 2011. **Anais** [...]. Porto Alegre, RS: UFRGS, 2011. Disponível em: <https://proceedings.science/anda/anda-2011/trabalhos/criacao-compartilhada-na-tessitura-do-trabalho-de-macas-e-cigarros?lang=pt-br>. Acesso em: 7 set. 2012.

VARELA, F. J. **Conocer Las ciencias cognitivas: tendencias y perspectivas**. Cartografía de las ideas actuales. 2. ed. Barcelona. Gedisa, 1998.

VARELA, F.; THOMPSON, E.; ROSH, E. **L'inscription corporelle de l'esprit: sciences cognitives et expérience humaine**. Paris: Editions du Seuil, 1993.

VARELA, F.; THOMPSON, E.; ROSH, E. **The embodied mind**. Cambridge: MIT, 1991.

Este livro foi composto com as famílias das fontes  
Niramit e Acumin Pro  
Feito no Brasil - Dezembro 2024

Conheci a Profa. Dra. Rosemeri Rocha em 2006, num módulo de estudos presencial do Mestrado Interdisciplinar, oferecido pelo Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia à Faculdade de Artes do Paraná. Tratava-se da disciplina Análise Crítica da Dança Contemporânea e a turma de professoras daquela instituição estava nos passos iniciais de elaboração de anteprojetos para Mestrado. Em 2008 Rosemeri Rocha defendeu seu Mestrado, sob orientação da Profa. Dra. Ciane Fernandes. Em seguida, iniciou seus estudos de Doutorado no mesmo programa, sob minha orientação, tendo defendido com louvor sua tese em 2013. Em todo o tempo de convivência durante seus estudos de Mestrado e Doutorado, me chamou a atenção sua dedicação, seriedade e determinação em todas as frentes de estudo. Sobretudo, estavam sempre evidentes os dois ingredientes primordiais na formação de um pesquisador de ponta: a paixão e o método. Sua tese intitulada *UNO, MAPA DE CRIAÇÃO: AÇÕES CORPORALIZADAS DE UM CORPO PROPOSITOR EM DANÇA*, agora publicado em livro vem contribuir significativamente para ampliar a bibliografia em dança no Brasil, sobretudo no que diz respeito à pesquisa teórica em arte vinculada à obra artística. Nesse estudo a autora apresenta o conceito de Corpo Propositor e cria um Mapa Conceitual com abordagens sobre corpo e criação em dança. O objeto de estudo foi a obra UNO, criada para o Grupo UM. O extenso diálogo teórico se dá a partir da Educação Somática, das Ciências Cognitivas, dos Estudos da Crítica Genética, dos Estudos da Teoria da Dança e das Artes Performáticas. Dra. Rosemeri apresenta um olhar original e aprofundado sobre o corpo e suas construções simbólicas, sobre a dramaturgia da dança e processos criativos inovadores. Destaco seu perfeito distanciamento em relação ao seu próprio processo criativo, feita a obra e posterior reflexão crítica para elaboração da sua tese, esse entre-lugar essencial nos papéis que ela tem desenvolvido como professora, coreógrafa e pesquisadora. Dessa forma, acredito ser essa publicação uma leitura essencial para estudantes, professores, pesquisadores e interessados em corpo, dança e seus processos criativos.

*Eliana Rodrigues*  
Doutora em Artes Cênicas, UFBA



Rosemeri Rocha da Silva nasceu em Porto Alegre (RS) em 1967. Virginiana. Artista/professora/pesquisadora interessada em processos investigativos e perceptivos do corpo nos processos de criação em arte. Doutora e Mestre em Artes Cênicas-UFBA. Especialista em Dança-FAP. Possui Graduação e Licenciatura em Dança - PUC/PR. Docente do colegiado do curso de Licenciatura e Bacharelado em Dança desde 1996-UNESPAR/FAP. Atuou como diretora do Centro de Artes (2018 a 2023) e faz parte do colegiado do Mestrado Profissional em Artes. Coordena Projeto de Extensão: *UM - Núcleo de Pesquisa Artística em Dança da UNESPAR* desde 2000.



ISBN 978-65-6115-034-7



9 786561 150347