



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLAS DE TEATRO E DE DANÇA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS
MESTRADO E DOUTORADO**

ROSEMERI ROCHA DA SILVA

**UNO, MAPA DE CRIAÇÃO: AÇÕES CORPORALIZADAS DE UM CORPO
PROPOSITOR NUM DISCURSO EM DANÇA**

**SALVADOR
ABRIL/2013**

ROSEMERI ROCHA DA SILVA

**UNO, MAPA DE CRIAÇÃO: AÇÕES CORPORALIZADAS DE UM CORPO
PROPOSITOR NUM DISCURSO EM DANÇA**

Tese apresentada ao programa de Pós Graduação em Artes Cênicas, Escola de Dança, na Linha de Pesquisa Poéticas e Processos de Encenação, da Universidade Federal da Bahia, para a obtenção do grau de Doutor em Artes Cênicas.

Orientadora: Profa. Dra. Eliana Rodrigues
Silva

**SALVADOR
ABRIL/2013**

Escola de Teatro - UFBA

Silva, Rosemeri Rocha da.

Uno, mapa de criação: ações corporalizadas de um corpo propositor num discurso em dança / Rosemeri Rocha da Silva . - 2013.

204 f. il.

Orientadora: Profa. Dra. Eliana Rodrigues Silva.

Tese (doutorado) – Universidade Federal da Bahia, Escola de Teatro, 2013.

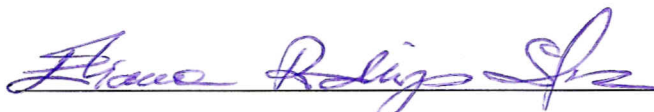
1. Dança. 2. Criação. 3. Percepção. 4. Corpo. II.
Título.

CDD 793.3

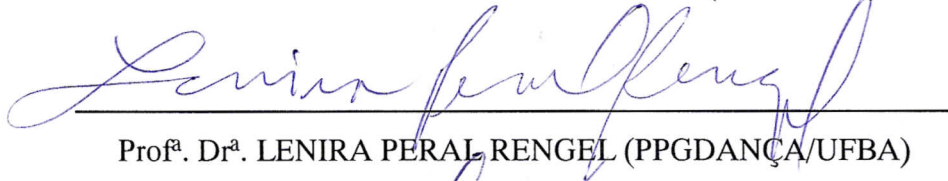
TERMO DE APROVAÇÃO

ROSEMERI ROCHA DA SILVA

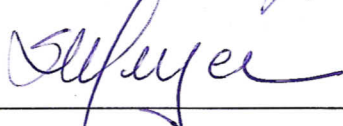
Tese Aprovada Como Requisito Parcial Para Obtenção do Grau de Doutora em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia, pela Seguinte Banca Examinadora:



Prof^ª. Dr^ª. ELIANA RODRIGUES SILVA (Orientadora)



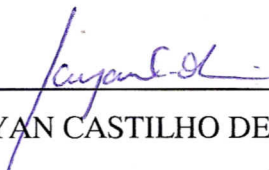
Prof^ª. Dr^ª. LENIRA PERAL RENGEL (PPGDANÇA/UFBA)



Prof^ª. Dr^ª. SANDRA MEYER NUNES (UDESC)



Prof^ª. Dr^ª. ANTONIA PEREIRA BEZERRA (PPGAC/UFBA)



Prof^ª. Dr^ª. JACYAN CASTILHO DE OLIVEIRA (PPGAC/UFBA)

Salvador, 1º de abril de 2013.

Dedico este trabalho a todos os colaboradores do UM – Núcleo de Pesquisa Artística em Dança da FAP, desde 2000, pela participação na ignição de várias reflexões que estão instauradas nesta tese.

Em especial, à minha Avó do coração Abigail Coelho Rocha.

AGRADECIMENTOS

A Eliana Rodrigues Silva – por sua presença constante no processo de orientação com afeto, carinho e amizade.

A Antonia Pereira, Jacyan Castilho, Lenira Rengel e Sandra Meyer – pelas colaborações efetivas no processo de qualificação e pelo prazer de tê-las presentes na banca de defesa.

Ao PPGAC e aos professores do programa – pela oportunidade de questionamentos e de estar me graduando doutora.

A Cinthia Kunifas, Deferson de Melo, Gládis Tridapalli e Marila Velloso – pela amizade e a parceria contínua nos diálogos sobre dança.

A Carolina Laranjeira, Fran Teixeira, Leonardo Sebiani, Nadir Nóbrega, Patrícia Caetano e Valécia Ribeiro – pelo coleguismo, pela amizade e acolhida em Salvador.

A Camila Chorilli, Isabela Schwab, Mariana Batista, Patrícia Zarske e Ryan Lebrão – pela credibilidade, pelos relatos e pela colaboração intensa no processo artístico deste estudo.

A Alessandra Lange, Frínia Côrrea e Luciana Brégola – pelas terapias corporais e pelos cuidados durante esses quatro anos.

A Amábilis de Jesus, Angela Reis, Cinthia Andrade, Candice Didonet, Daniel Marques, Scheila Maçaneiro, e ao Batton – Organização de Dança – pelo carinho e amizade.

A Bruna Spoladore pelas imagens selecionadas para serem incluídas no texto e na elaboração e criação da imagem do *power-point* e convite de defesa.

A Renata Roel, pela elaboração do vídeo apresentado na defesa.

À professora Celina Mizuta, pela contribuição da bibliografia relacionada aos Mapas Mentais.

[...] porque a dança não é um mero reflexo da realidade que lhe é exterior, mas é sobretudo um processo de construção de formas e de sentidos através da ação do corpo.

Laurence Louppe
(2012)

RESUMO

Esta pesquisa trata inicialmente do conceito de corpo propositor e reflete sobre questões relacionadas ao corpo e ao processo criativo na dança contemporânea. O objeto de estudo são os processos investigativos da obra *UNO*, do UM – Núcleo de Pesquisa Artística em Dança da Faculdade de Artes do Paraná (FAP), de Curitiba/PR. O objetivo principal é apresentar um mapa conceitual com abordagens sobre corpo e proposição, na criação em dança, com o intuito de ampliar, reformular e nominar os conceitos de procedimentos em processos criativos do núcleo de pesquisa da FAP. Assim, a pesquisa utiliza-se de obras dos teóricos da Educação Somática, das Ciências Cognitivas, da Dança, da Crítica Genética e das Artes performativas. Com esse conjunto de referências é possível criar diálogos e interconexões com os principais temas sobre corpo, percepção e o processo criativo. O estudo utiliza a noção de biotipo como organização; o BMC como ferramenta para investigar essa organização; os estudos da percepção para compreender como o corpo opera, a partir do conceito da *Enação* – a cognição corporalizada; discute também o conceito de performatividade e os estudos sobre Crítica Genética/Processo para revisitar os processos da obra; apresenta a proposta de um mapa de criação, uma estratégia que indica procedimentos de criação que direcionam a composição, a dramaturgia e o discurso do corpo propositor. As principais fontes teóricas são Francisco Varela e Humberto Maturana, Stanley Keleman, Bonnie Bainbridge Cohen, Evan Thompson, Eleanor Rosch, Alain Berthoz, John Langshaw Austin Cecília Almeida Salles Jussara Setenta, Antônio Damásio, Rosa Hercoles e Ana Pais.

Palavras-chaves: Corpo Propositor. Percepção. Processo de criação.

ABSTRACT

This research deals initially with the concept of proposer body and reflects on issues related to the body and the creative process in contemporary dance. The object of study is the investigative processes of the piece UNO, of the "UM" - Nucleus of artistic dance research in Dance of the College of Arts of Paraná (FAP). The main objective is to present a conceptual map with approaches on body and proposition, in dance creation, to expand, reformulate and nominate the concepts of procedures in creative processes of the research nucleus/group of FAP. So, the research uses the works of Somatics theorists, Cognitive Science, Dance, Performing Arts and Genetic Criticism. With this set of references it is possible to create dialogues and interconnections with major themes on body, perception and the creative process. The study will use the notion of biotype as the organization; the BMC as a tool for investigating this organization; studies of perception to understand how the body operates, from the concept of "Enation"- embodied cognition; discuss the concept of performativity and the studies on Genetic Criticism/Process to revisit the work processes; presents a map o creation, a strategy which indicates creation procedures which direct the composition, dramaturgy and the discourse of the proposer body. The main theoretical sources are Francisco Varela and Humberto Maturana, Stanley Keleman, Bonnie Bainbridge Cohen, Evan Thompson, Eleanor Rosch, Alain Berthoz, John Langshaw Austin Cecília Almeida Salles Jussara Setenta, Antônio Damásio, Rosa Hercoles and Ana Pais.

Key-words: Proposer Body. Perception. Creative Process.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Spin (2006), com Renata Roel. UM – Núcleo de Pesquisa Artística da FAP	37
Figura 2 – FOZ (2003), com Rosemeri Rocha	41
Figura 3 – Sistema Esquelético.....	44
Figura 4 – Sistema de Ligamentos.....	45
Figura 5 – Sistema Muscular	45
Figura 6 – Sistema dos Órgãos	46
Figura 7 – Sistema Endócrino	47
Figura 8 – Sistema Nervoso	47
Figura 9 – Sistema Fluido	48
Figura 10 – Fáschia.....	48
Figura 11 – Gordura	49
Figura 12 – Pele	50
Figura 13 – FOZ (2009), com Rosemeri Rocha – criação e interpretação	56
Figura 14 – Primeira foto do processo do UNO (2008), no Centro Cultural Teatro Guaíra, em Curitiba/PR	85
Figuras 15a e 15b – Estreia do UNO (2008) – SESC Centro, em Curitiba/PR	88
Figura 16 – UNO (2009). Casa Hoofmann, em Curitiba/PR	89
Figura 17 – UNO (2008). Museu Oscar Niemeyer, em Curitiba/PR	95
Figura 18 – UNO (2009). Casa Hoffmann, em Curitiba/PR	96
Figura 19 – UNO (2009). Casa Hoffmann, em Curitiba/PR	98
Figura 20 – UNO (2008). Casa Hoffmann, em Curitiba/PR	99
Figura 21 – Mapa mental	116
Figura 22– Estrutura do mapa mental	117
Figura 23 – Colunas do córtex	122
Figura 24 – As três etapas do mapa de criação	125
Figura 25 – Mapa da etapa 1	130
Figura 26 – Conexão cabeça-cóccix	133
Figura 27 – Cavidades	134
Figura 28 – Coluna	135

Figura 29 – Braço	136
Figura 30 – Pernas	137
Figura 31 – Cabeça	138
Figura 32a, 32b e 32c – Sistemas	139
Figura 33 – Patrícia Zarke	142
Figura 34 – Mapa da etapa 2: a performatividade	143
Figura 35 – Registros	144
Figura 36 – Investigação corporal	145
Figura 37a e 37b – História/trajetória na dança	146
Figura 38 – Questões/trajetória na dança	146
Figura 39a e 39b – Estratégias	147
Figura 40a e 40b – Outros materiais	148
Figura 41a e 41b – Discurso da artista	149
Figura 42 – Etapa III. Configurações temporais	150
Figura 43 – Mapa de Criação do Processo Compartilhado, Patrícia Zarske	162
Figuras 44a, 44b, 44c – Configurações de movimento com início no chão	162
Figuras 45a, 45b e 45c – Configurações de movimento com deslocamento no espaço-tempo	162
Figura 46 – Experimento do processo com o cenário criado por Ryan Lebrão	163

LISTA DE SIGLAS

BTG – Balé Teatro Guaíra

BPI – Bailarino-Pesquisador-Intérprete

BMC – Body-Mind Centering®

CCs – Ciências Cognitivas

CCTG – Centro Cultural Teatro Guaíra

c.e.m – centro em movimento

CI – Criador-intérprete

CP – Corpo propositor

DC – Dança Contemporânea

CNRS – Centro Nacional de Pesquisa Científica

EDTG – Escola de Dança Teatro Guaíra

EUA – Estados Unidos da America

FAP – Faculdade de Artes do Paraná

FEMP – Faculdade de Educação Musical do Paraná

FIA – Formação Intensiva Acompanhada

GDFAP – Grupo de Dança da Faculdade de Artes do Paraná

IES – Instituição de Ensino Superior

ITEM – Institut des Textes et Manuscrits Modernes

PPGAC/UFBA – Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas da Universidade
Federal da Bahia

PUC-SP – Pontifícia Universidade Católica do Paraná

SNC – Sistema Nervoso Central

SNP – Sistema Nervoso Periférico

TECPAR – Tecnologia do Paraná

UNICAMP – Universidade Estadual de Campinas

UNESPAR – Universidade estadual do Paraná

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 14

CAPÍTULO 1

CORPO PROPOSITOR: UM PONTO DE PARTIDA NA

CRIAÇÃO ARTÍSTICA 25

1.1 A PERCEPÇÃO DO CORPO SOB O OLHAR COGNITIVO..... 25

1.2 O BIOTIPO COMO ORGANIZAÇÃO DA FORMA HUMANA37

1.2.1 O BMC COMO FERRAMENTA PARA INVESTIGAÇÃO DO AUTOCONHECIMENTO DA ORGANIZAÇÃO CORPORAL-BIOTIPO E CONSEQUENTEMENTE DO PROCESSO DE CRIAÇÃO..... 41

1.3 O MOVIMENTO COMO SEXTO SENTIDO56

1.4 ENAÇÃO – A MENTE INCORPORADA60

1.5 ENACTOR – O CORPO PROPOSITOR 64

CAPÍTULO 2 *UNO*: O CONTEXTO, O PROCESSO REVISITADO,

A PERFORMATIVIDADE E OS MODOS DE OPERAR 68

2.1 O CONTEXTO – O TRAJETO DO CORPO PROPOSITOR NO CONTEXTO HISTÓRICO DO UM – NÚCLEO DE PESQUISA ARTÍSTICA EM DANÇA DA FAP 69

2.2 A CRÍTICA DE PROCESSO – A GÊNESE DA OBRA: *UNO*, O PROCESSO REVISITADO 77

2.3 A PERFORMATIVIDADE (O PERFORMATIVO, A PERFORMATIVIDADE, O FAZER-DIZER) 100

2.4 MODOS DE OPERAR DO CORPO PROPOSITOR 106

CAPÍTULO 3

MAPA DE CRIAÇÃO: PROCEDIMENTOS E ESTRATÉGIAS

DE INVESTIGAÇÃO E O DISCURSO DA DANÇA 115

3.1 ETAPAS 1, 2 E 3 130

3.1.1 ETAPA 1 – PRINCÍPIO DIRECIONADOR: A PERCEPÇÃO CORPORAL 131

3.1.2 ETAPA 2 – PRINCÍPIO DIRECIONADOR: A PERFORMATIVIDADE ... 143

3.1.3 ETAPA 3 – PRINCÍPIO DIRECIONADOR: CONFIGURAÇÕES TEMPORAIS – DRAMATURGIA 150

CONSIDERAÇÕES FINAIS 172

REFERÊNCIAS 178

APÊNDICE – CRONOLOGIA DO GRUPO DE DANÇA DA FAP	
PERÍODO: 2000 A 2002	183
ANEXO A – HISTÓRICO DO GRUPO DE DANÇA FAP	186
ANEXO B – PROGRAMAS DO REPERTÓRIO DO UM	192
ANEXO C – CRONOLOGIA	201
ANEXO D – DVD – vídeo <i>Uno</i>; e vídeo <i>À volta de: tudo acontece</i>	204

INTRODUÇÃO

Esta pesquisa de doutorado está vinculada ao Programa de Pós- Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia e insere-se na linha de pesquisa Poéticas e Processos de Encenação.

No início dos estudos, em 2009, devido ao acesso a um vasto arcabouço teórico, o contato com essas leituras gerou muitas discussões e infinitas inquietações a respeito dos processos criativos em arte, especificamente nas artes cênicas e, conseqüentemente, no foco deste projeto: o corpo propositor no processo criativo em dança contemporânea.

Atualmente, a pesquisa em dança, no Brasil, tem apresentado um crescimento acadêmico satisfatório, por conta do investimento das faculdades, universidades e dos cursos de pós-graduação, que promovem diálogos com outras áreas de conhecimento. Dessa maneira, aumentam as interfaces dos projetos de dança, dando ao pesquisador possibilidades de inserir no meio acadêmico essas pesquisas que nascem dos estudos desses ambientes que produzem modos de pensar/fazer dança, produzindo conhecimento em artes.

Esta pesquisa tem como objetivo apresentar um mapa conceitual com abordagens sobre o corpo, entendimento de sujeito e proposição na perspectiva das estratégias de criação em dança, com o intuito de ampliar, reformular e nominar os procedimentos dos processos criativos, especificamente no UM – Núcleo de Pesquisa Artística em Dança. Desejo que esta proposta desperte interesse não apenas para a dança, mas também às outras artes performativas (o teatro, a performance, a música e as artes visuais).

Sou professora pesquisadora da Faculdade de Artes do Paraná (FAP) desde 1996, concluí com distinção o Mestrado em Artes Cênicas na Universidade Federal da Bahia (UFBA), em 2008, sobre processos de criação na área de dança. A pesquisa de mestrado teve como propósito registrar, por meio das análises das etapas dos procedimentos de criação de cinco (5) obras, o caminho estético da produção artística do Grupo de Dança da Faculdade de Artes do Paraná (GDFAP). Esse grupo foi criado em 1985, pertence ao Curso Superior de Dança da Faculdade de Artes do Paraná e, desde 2000, está sob minha direção. Atualmente, é denominado UM – Núcleo de Pesquisa Artística em Dança da Faculdade de Artes do Paraná (FAP).

A presente pesquisa de doutorado busca seu suporte teórico-prático na produção artística do Núcleo de Pesquisa Artística em Dança da Faculdade de Artes do Paraná (FAP), mais especificamente sobre a obra *UNO*, criada em 2008. Essa produção artística está atrelada ao modo como percebo minha trajetória como artista, intérprete, docente, pesquisadora e coreógrafa.

Nos últimos vinte anos, tenho me dedicado com afinco à pesquisa prática em dança, e a formulação desta pesquisa acadêmica dá-se a partir dessa experiência artística e dos estudos e reflexões sobre o corpo. Como intérprete, meu biotipo não era o mais adequado para algumas técnicas que fizeram parte da minha formação, dentre elas o balé clássico, que exige um corpo com aptidões e condições físicas favoráveis para executar os códigos que fazem parte dela. A propósito, na época anterior à graduação, tive pouco contato com a técnica da dança moderna, que, no entanto, já me havia provocado o interesse em buscar outros caminhos na dança.

No período em que fui aluna do curso e também participante do GDFAP (1991 a 1995), tive contato com outros profissionais em festivais de dança e no Curso Superior de Dança da FAP, o que despertou meu interesse pela dança moderna e para a necessidade de ampliar meus conhecimentos. Foi com essas novas experiências que meu entendimento em relação ao corpo que dança foi tomando outra dimensão.

Algumas disciplinas práticas como a dança moderna, a improvisação e a consciência corporal, com as quais tinha mais contato, naquele momento, proporcionavam maiores possibilidades de criação de movimento. Nessa mesma época, meu corpo passava por grandes transformações. Ganhei muito peso e, por esse motivo, comecei a sentir dificuldades na execução das práticas propostas em aula, o que resultou em inquietações e insatisfações devido à incompatibilidade entre o biotipo e a técnica. Foi uma fase em que tive de lidar com muitas diferenças: de corpos, de cultura, de técnicas. Fazia pouco tempo que eu tinha chegado a Curitiba, então, estava num período de adaptação com os hábitos e as propostas da cidade, do povo e da dança.

Com o passar do tempo, a experiência de bailarina, professora e coreógrafa cada vez mais me levava para o caminho do estudo do corpo, à busca pelo desapego de alguma técnica de dança como prioridade ou de um determinado padrão. Começava 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

novas possibilidades de movimento e à exploração da criatividade. Tudo isso reverberou positivamente em minha atuação como docente e coreógrafa, o que fez com que meus alunos se conscientizassem ainda mais sobre seus corpos, padrões e atitudes, contribuindo para o seu crescimento individual e artístico.

Nesse percurso, constatei que meu entendimento de dança modificou-se substancialmente ao longo desses anos. A técnica de dança deixou de ser uma escolha de formação para o corpo e passou a ser mais uma ferramenta para dar suporte ao corpo, direcionando-o para um tipo específico de linguagem. A escolha de olhar para o corpo-biotipo, como ponto de partida para o autoconhecimento e criação, possibilitou o surgimento de outro formato de dança a partir justamente das características desse corpo-biotipo. 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 a este estudo que investe nos processos investigativos acerca do corpo, contudo, para esta pesquisa, o corpo-biotipo é ponto de partida para iniciar a discussão sobre a proposta do conceito de corpo propositor (CP)¹ em dança. Parte-se do corpo como ponto gerador para criação artística, pela via das abordagens somáticas e, conseqüentemente pela experiência da percepção e, no modo como ele se envolve em processos investigativos e onde está localizado/contextualizado.

O estudo da anatomia e da fisiologia são fundamentais para focar a consciência do corpo e é ponto de partida para o conhecimento do indivíduo e suas possibilidades de movimento, com suas diferenças inerentes. A área da Educação Somática dá suporte para entender esse corpo que cria a partir de si mesmo. As abordagens das técnicas e/ou dos métodos que partem do pensamento somático possibilitam ao criador-intérprete² compreender seus modos de organização interna do corpo, dialogar com o meio, posicionando-se como indivíduo consciente das suas

¹ CP – sigla que será utilizada, nesta tese, para designar corpo propositor.

² O criador-intérprete, aqui referido, por meio da sua experiência estética, forma redes de relações com as ideias propostas para a pesquisa artística, criando, assim, um corpo pensante que gera questões no meio da dança. Ele atua como um pesquisador capaz de aprender a criar e a se relacionar com as ideias e propostas surgidas e organizadas no decorrer do processo. O termo criador-intérprete foi baseado nos Estudos do método bailarino-pesquisador-intérprete (BPI), termo cunhado pela pesquisadora Graziela Estela Fonseca Rodrigues, da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP). Bailarino-Pesquisador-Intérprete (BPI) é um método coreográfico desenvolvido no Brasil na década de 1980 que prioriza a identidade do bailarino em todo o processo de construção do espetáculo de dança. Disponível em:

<<http://www.portalseer.ufba.br/index.php/revteatro/article/viewFile/4675/3493>>.

ações e que está em constante observação e questionamento do seu papel de pesquisador e investigador do movimento.

Educação Somática é um termo atual, nasceu na Europa e América do Norte, entre os séculos XIX e XX, surgido para qualificar diversas práticas que trabalham com o *soma*, nome dado à percepção e consciência que cada pessoa possui acerca de seu próprio corpo-mente. Sua abordagem de educação busca trazer a teoria para a experiência, enfatizando a 'corporalização' do conhecimento, ou seja, o processo de tornar o conhecimento uma parte de nosso soma. Para tanto, diversas técnicas e ferramentas de aprendizado são utilizadas, como o movimento somático, o estudo de anatomia e fisiologia, o trabalho com imagens, a visualização, a sonorização e o toque. (TAYLOR, 2007, p. 87).

Como vimos, trata-se de uma área de conhecimento que abarca as práticas e as teorias pelo viés da experiência corpórea. Inicialmente apareceu com foco na autocura, mas com o passar dos anos foi disseminada por meio das práticas, abordagens e/ou técnicas, atingindo outros campos de estudo. A partir dos anos 1970 a dança foi se aproximando da busca pela cura. Na época, alguns bailarinos e atores descobriram alguns métodos que possibilitaram o reaprendizado do corpo, a partir dos próprios desequilíbrios corporais, criaram seus próprios métodos a partir do entendimento dessa experiência.

Atualmente a Educação Somática é considerada uma área que concede ferramentas ao corpo, dá ao indivíduo um momento de reavaliar e modificar seus hábitos, inclusive, fazer dessa vivência e de suas ferramentas um aporte para sua pesquisa individual de corpo e atuação pelo movimento no espaço-tempo. As questões sobre Educação Somática serão mais enfatizadas no capítulo 1 desta tese.

As atuais pesquisas em Ciências da Educação concedem um espaço cada vez mais importante para os processos de aprendizado que solicitam a relação com o corpo como uma oportunidade de desenvolver atividades cognitivas e comportamentais de uma pessoa em formação.³

Dentro de algumas abordagens da Educação Somática, praticantes de dança e das artes performativas, em geral, têm se envolvido com alguns dos princípios de áreas distintas, com intenção de conhecer novos caminhos para melhor compreensão do corpo, como também refinar o movimento e a presença cênica.

³ Para Fortin (1999, p. 40), "A educação somática nos conduz a inúmeras possibilidades relativas à renovação dos sistemas tradicionais do ensino da dança".

Ao longo dos anos, especificamente nesta pesquisa, o ponto de partida para pensar na compreensão e construção de um tipo de pensamento de corpo/movimento se dá por meio das experiências de técnicas e métodos, tais como: *Body-Mind Centering*[®] (BMC), Fundamentos Bartenieff, Técnica de Pilates,⁴ Princípios da Coordenação por Béziers, Técnica de Alexander, Eutonia, Improvisação de Contato entre outros princípios de técnicas de respiração.

Além desses princípios, o diálogo contínuo com algumas linhas de pesquisa e metodologias de artistas, coreógrafos e pesquisadores que discutem os pensamentos os quais norteiam a dança contemporânea, abrem portas e provocam reflexões e desdobramentos, transformando e possibilitando a formulação de novas metodologias e procedimentos para acessar o corpo que dança.

Essas concepções metodológicas acerca do corpo, as quais foram se tornando mais potencializadas ao longo da continuidade dos trabalhos artísticos do UM – Núcleo de Pesquisa Artística em Dança da FAP, ressaltaram ainda mais a necessidade de organização mais consistente e de estudos mais aprofundados a respeito do corpo e dos processos investigativos.

Sobretudo, desde o mestrado, os formatos modificavam-se e reconfiguravam-se – tanto o formato da pesquisa acadêmica de mestrado, como os formatos da criação artística do UM – Núcleo de Pesquisa Artística em Dança da FAP. Um dos fatores importantes no percurso acadêmico e artístico, durante o mestrado, foi reconhecer que a metodologia teórico-prática utilizada durante essa fase, propiciou um novo formato para o grupo, com a criação de núcleos específicos de pesquisa.

A obra *UNO*, criada em 2008, foi resultante de um dos núcleos de pesquisa e apresenta elementos instigantes que sinalizam a continuidade dos estudos desenvolvidos no UM – Núcleo de Pesquisa Artística em Dança da FAP. Inclusive, o processo de criação dessa obra é o objeto de estudo desta pesquisa de doutorado.

Por esse viés, a pesquisa vem também refletir e problematizar sobre as questões que envolvem o corpo propositor e o processo de criação. Entende-se como *propositor* aquele que apresenta uma proposição ou ideia, então, a proposta desta pesquisa é de formular o conceito de corpo propositor, que se dá a partir da

⁴ Alguns pensadores da Educação Somática não consideram essa técnica inclusa nessa área, mas aqui ela é pontuada por alguns princípios que fazem parte do treinamento.

aproximação com conceito *enação*,⁵ como condutor para discutir o CP, entre outras discussões com autores relacionados. No capítulo I esse conceito será enfatizado por fazer parte da construção da ideia de corpo propositor.

Num segundo momento, pretende-se revisitar os procedimentos do processo criativo do *UNO*, identificar o modo de operar do corpo propositor no percurso dessa obra, sob o olhar das ferramentas da Crítica Genética, apontando ainda o conceito de *performatividade* na construção do discurso em dança.

Em seguida, é lançada a proposta de um mapa de criação, uma estratégia que apresenta procedimentos investigativos que direcionam o criador-intérprete articular seu projeto poético de forma efetiva.

Uma das principais ferramentas para testar os processos investigativos é a improvisação que se relaciona diretamente ao corpo propositor, um modo, um jeito de investigar o movimento-corpo. É na relação da experiência da improvisação⁶ que se encontra uma das pistas para falar de proposição, do sujeito.

Como procedimento investigativo, a improvisação é uma ferramenta de criação direcionadora dos processos criativos do UM – Núcleo de Pesquisa Artística em Dança da FAP. Essa estratégia pode ser considerada uma característica dos procedimentos criativos que se mantém durante os doze anos de existência desse Núcleo. Para Cleide Martins (2002), a improvisação é vista como uma dança não planejada, garante a existência e permanência do movimento porque é capaz de elaborar conhecimento.

Para se 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 criar os modos de construção do tipo de dança que se propõe a fazer. O criador-intérprete produz movimentos, que por sua vez também se propõem a criar múltiplas relações entre os diversos aspectos, físico, mental, emocional e cultural para a construção de um caminho estético dentro da dança contemporânea. A esse respeito nos diz Lourence Louppe:

⁵ *Enaço*, é um termo cunhado pelos biólogos chilenos Humberto Maturana e Francisco Varela (1980), a partir da expressão espanhola *em acción*, enfatizando a ação sobre a representação.

⁶ As práticas de improvisação são introduzidas nos EUA, no começo dos anos 1930, por intermédio de uma aluna de Mary Wigman, a bailarina e coreógrafa alemã Hanya Holm (COURTINE, 2008).

[...] a individualização de um corpo e um gesto sem modelo, exprimindo uma identidade ou um projeto insubstituível, 'produção' (e não reprodução) de um gesto (a partir da própria esfera sensível de cada um – ou de uma adesão profunda e quista a partir de um prisma de um outro). O trabalho sobre a matéria do corpo, a matéria de si, (de maneira subjetiva ou, ao contrário, em função da alteridade); a não antecipação sobre a forma [...], a importância da gravidade como competência (ou ignição) do movimento (que se trate de jogar com ela ou de se deixar abandonar). De valores morais, também, como a autenticidade pessoal, o respeito ao corpo do outro, o princípio de não arrogância, a exigência de uma solução 'correta' e não somente espetacular, a transparência e o respeito pelo processo e por condutas engajadas. (LOUPPE, 2004, p. 37).

A dança é forma de conhecimento, portanto precisa ser explorada, articulada e compreendida. O conhecimento se dá quando o indivíduo corporifica as experiências e informações partilhadas no ambiente onde está inserido. A pesquisa em dança é um caminho para o artista encontrar outros nexos de sentido nas suas relações com a dança, com a arte e com a vida, no entanto, o corpo é o lugar onde a investigação do movimento acontece, na relação da ação-percepção-contexto. Essa experiência é um modo de acionar e articular a fisicalidade do criador-intérprete, pois ela possibilita e viabiliza que o indivíduo-artista atualize suas sensorialidades, subjetividades e corporalidades, construindo configurações artísticas diferenciadas.

O CP inventa a sua fala enquanto investiga as possíveis transações que partem da potencialidade do próprio corpo, ou seja, dialoga entre alguns rastros de movimento que já existem com o que o corpo vive no momento da experiência da percepção, trazendo para o momento aquilo que o corpo está produzindo de movimentos e de ideias, no espaço-tempo vivido.

Visto que a Dança Contemporânea disponibiliza muitos caminhos para a pesquisa e que poucos processos são mostrados e conhecidos, apresentar um mapa conceitual sobre abordagens de corpo na criação é uma oportunidade de disseminar uma forma diferente de criar, pensar, discutir e pesquisar a dança, fortalecendo, também, a bibliografia na área, sobretudo, aquelas que mapeiam o desenvolvimento de processos criativos.

Para Curitiba, uma cidade que já apresenta uma demanda em pesquisas sobre dança, esse projeto apresenta-se como uma contribuição significativa, especificamente por meio da proposição em dança como fio condutor para legitimar

a produção do Curso Superior de Dança da FAP, pela via do UM – Núcleo de Pesquisa Artística em Dança da FAP. Faz-se assim uma ponte importante entre arte e universidade, contribuindo para a dança contemporânea criada em Curitiba.

A metodologia desta pesquisa é teórico-prática, dialoga com alguns autores que discutem os temas abordados e utilizara também as ferramentas da Crítica de Genética e o vocabulário, desenvolvido por Cecília Salles, modalidade que possibilita revisitar a obra e entender os modos de organização dos processos criativos. Tais ferramentas da Crítica Genética serão explicitadas no capítulo II.

Nesse sentido foi incluído um laboratório prático-teórico, no qual dois integrantes do núcleo revisitam a obra *UNO*, através de vídeos, textos, fotografias, questionários e arquivos. Durante esse processo colaborativo e compartilhado além do processo de criação da obra ser revistado, sucedeu-se também a criação do mapa de criação, em que os procedimentos de criação foram nominados. Simultaneamente a esse processo colaborativo, foi criado um solo com um dos integrantes que participaram dessa colaboração.

Logo, a escolha da Crítica Genética é pertinente para esta pesquisa, porque é um estudo que possibilita revisitar a obra e entender os modos de organização dos processos criativos. Toda a discussão é sustentada pelas pesquisas dedicadas ao acompanhamento desses percursos de criação a partir dos documentos deixados pelos artistas: diários, anotações, esboços, rascunhos, maquetes, projetos, roteiros e cópiões.

Serão abordados os estudos da área das ciências cognitivas, que apresentam um pensamento filosófico consciente e que buscam pesquisar a operação de como se dá o conhecer e colocar o corpo (uma pessoa, o humano, gente, aspectos anatomofisiológicos, intelectuais, sensoriais, etc.) como objeto de investigação (RENGEL, 2009).

Em suma, os assuntos apresentados nesta tese serão discutidos por autores das áreas: da Educação Somática, das Ciências Cognitivas, assim, como na área da Linguística, da Dança entre autores das Artes Performativas (Judth Butler, Jussara Setenta, Ana Pais e Rosa Hercoles) Os conceitos-chaves são: a *enação*, (*corpo propositor*), *performatividade* (*discurso*), *mapa mental/criação* (*composição/dramaturgia em dança*). Como um modo de sistematizar e ordenar a leitura, a tese foi dividida em três capítulos.

O Capítulo I tem como objetivo apresentar algumas abordagens do corpo como uma proposta de 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. Os assuntos norteadores desse capítulo serão abordados pelos seguintes autores: Francisco Varela, Evan Thompson, Eleanor Rosch, Stanley Keleman, Bonnie Bainbridge Cohn, Alan Berthoz, Antônio Damásio, entre outros.

A partir dessa proposta, pretende-se discutir o corpo como ideia e proposição em dança, sobretudo, visando a explicar o modo como foi o percurso para a formulação do conceito de corpo propositor nesta pesquisa, apresentando o conceito de *enação*, termo cunhado pelos biólogos chilenos Humberto Maturana e Francisco Varela.

As abordagens que instrumentalizam a discussão do corpo como ideia e proposição são o biotipo como organização da forma humana; o estudo do Body-Mind Centering® (BMC) como ferramenta para investigar o modo como esta organização se estabelece; a percepção como o modo que este corpo opera enquanto investigação corpórea; o termo/conceito *enação* que salienta a formulação do entendimento de corpo propositor em dança 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 enquanto corpo e processo, que se transforma enquanto vive esse processo de se transformar como artista-indivíduo.

No capítulo 2 o objetivo é contextualizar a experiência do corpo propositor dentro do UM – Núcleo de Pesquisa Artística em Dança da FAP, identificando quais as relações que estão envolvidas e estabelecidas dentro de um processo criativo, especificamente na obra *UNO*, criada em 2008. Essas abordagens serão pontuadas sob os seguintes aspectos: o contexto – o trajeto do corpo propositor dentro do UM – Núcleo de Pesquisa Artística em Dança da FAP; a Crítica Genética/ Processo – a gênese da obra; *UNO* o processo revisitado; o conceito de performatividade na dança; os modos de operar do corpo propositor.

Será apresentado um breve panorama sobre o UM – Núcleo de Pesquisa Artística da FAP, abordando o percurso do processo, especificamente os

procedimentos da obra *UNO* no seu trajeto artístico, motivos que levaram ao estudo do corpo propositor, a partir das ferramentas da Crítica Genética.

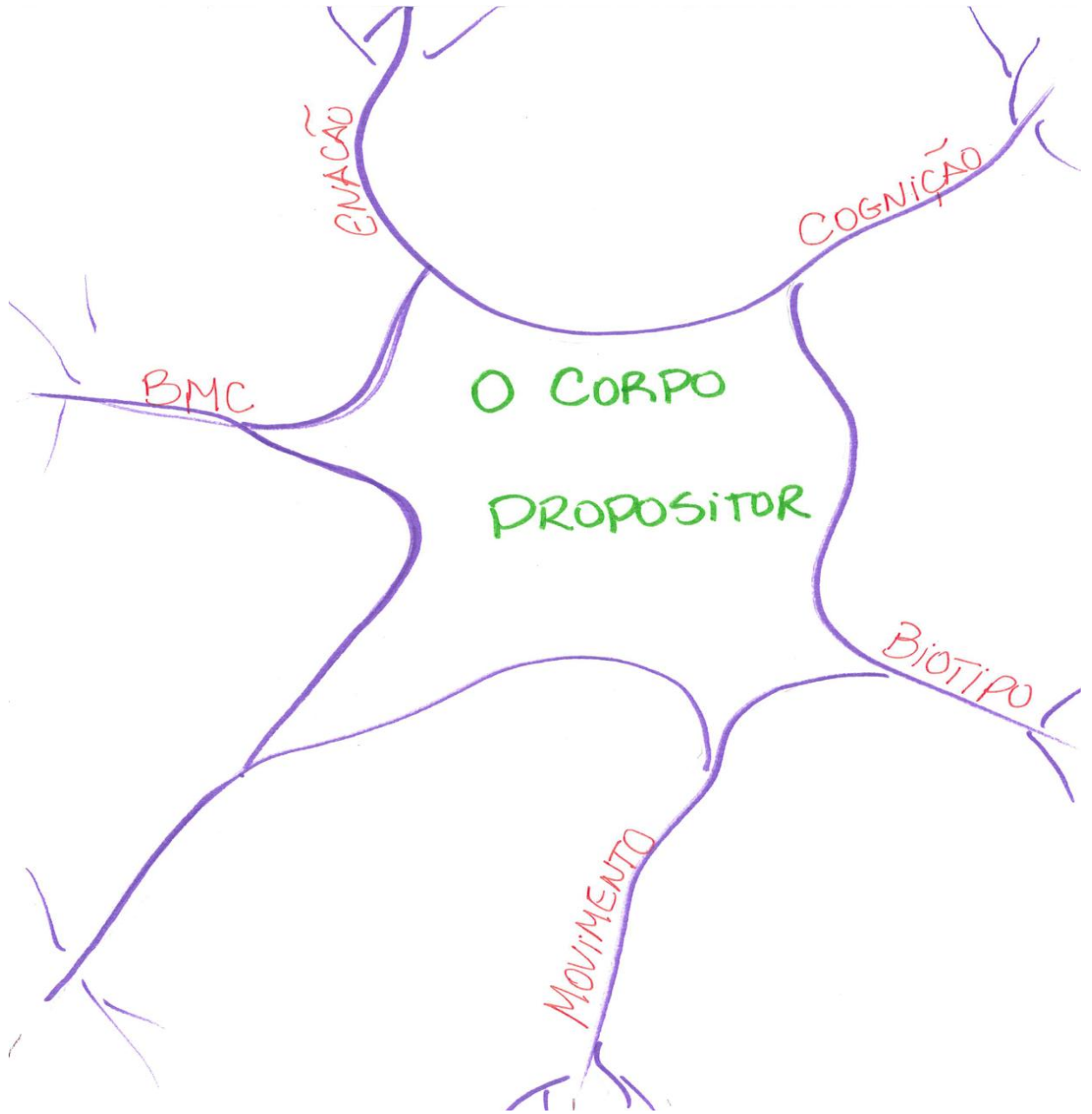
Sobre o conceito de performatividade, inicialmente, a discussão parte do entendimento dos seguintes termos: *performativo*, apresentado pelo filósofo linguístico John Langshaw Austin, *performatividade* pela filósofa pós-estruturalista Judith Butler e *pelo termo fazer-dizer pela autora da dança Jussara Setenta*.

O capítulo 3 tem por objetivo apresentar um mapa de criação – uma estratégia para ser aplicada na construção dos processos de criação em composição. Esse mapa é norteado pelos conceitos que foram apresentados e discutidos durante o percurso de escrita dos capítulos anteriores nesta tese, bem relacionados com outros autores.

Tais autores como Tony Buzan, Antonio Damásio, Rosa Hercoles e Ana Pais são trazidos para esta discussão que trata dos seguintes assuntos: mapa mental; mapa cognitivo; processo colaborativo/compartilhado; dramaturgia e dramaturgo-colaborador.

Nas considerações finais, será apresentada uma síntese da experiência e as convicções em relação à tese, desenvolvidas a partir da, a problematização e objetivos da pesquisa por meio do diálogo teórico. Sobretudo concluirei o pensamento sobre o percurso do entendimento do conceito de corpo propositor, o contexto onde esse corpo foi gerado/pensado, bem como visitar a obra e seus procedimentos e o como esse corpo é apresentado ao espectador. Finalmente apresentarei a proposta do mapa de criação, uma estratégia que sintetiza, neste momento, a pesquisa como um todo, reconfigurando e propondo outros modos de criação, com margem de abertura as outras áreas das artes.

Esta tese apresenta ainda em anexos: Material relacionado ao UM – Núcleo de Pesquisa Artística em Dança da FAP, o histórico de 1986 a 1995 e, de 2000 a 2012; e os programas das obras do repertório do UM.



CAPÍTULO 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
(2011)

Este capítulo tem como objetivo apresentar algumas abordagens do corpo como uma proposta de ponto de partida para a criação, além de discutir possibilidades de como se dá a operação desse corpo nos processos cognitivos. A partir dessa proposta, pretendemos discutir corpo como ideia e proposição, ou seja, no modo como ele se constrói em um entendimento de corpo na dança contemporânea. Essas abordagens serão pontuadas sob os seguintes aspectos:

- 1) a cognição – o próprio corpo em sua via sensória motora traçando a percepção do modo como ele opera enquanto investigação de si mesmo;
- 2) o biotipo – organização da forma humana;
- 3) o estudo do *Body-Mind Centering*[®] (BMC) – ferramenta para investigar o modo como essa organização corporal se estabelece;
- 4) o movimento – sexto sentido da percepção;
- 5) a enação – uma proposta de proposição em dança.

1.1 A PERCEPÇÃO DO CORPO SOB O OLHAR COGNITIVO

A proposta é iniciar este tópico trazendo algumas considerações em relação à Educação Somática e o termo *soma*. Logo em seguida, um breve percurso sobre a pesquisa de mestrado da autora desta tese, onde apontou alguns indícios sobre o tema corpo, são eles: forma corporal e imagem corporal.

Foi a partir desses dois termos apontados que emergiu a necessidade de tornar a pesquisa mais consistente no caminho de pensar o corpo como ponto de partida para criação. Dessa forma, surge, a proposta do corpo propositor aqui nesta

tese, entretanto para adquirir uma provável formulação do conceito de corpo propositor, deu-se continuidade no pensamento que norteia este estudo já há algum tempo, a Educação Somática e o encontro mais desenvolvido com as ciências cognitivas, em que se estabeleceu a relação com o termo *enação*.

Recentemente, Mangione (1993, apud FORTIN, 1998) distinguiu três períodos no desenvolvimento da Educação Somática:

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

Segundo Bois (2008), o termo *Educação Somática* começou a se desenvolver nos anos 1970, com Thomas Hanna, que publica nos EUA o periódico *Somatics*. Ele reabilita 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* toma outro sentido completamente diferente, pois que *soma* distingue-se progressivamente de *psique*.

“A Educação Somática define corpo não como um objeto, mas como um processo corporificado de consciência interna e comunicação” (GREENER 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*.

A palavra corpo foi proposta por alguns educadores somáticos como *soma*, um conceito definido por Hanna apud Fortin:

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 apud FORTIN, 2002, p. 128).

O corpo é aquilo que ele se percebe, se sustenta a partir das sensações e emoldurações construídas por meio da sua propriocepção e de outros inúmeros processos que são parte do seu modo de atuar no mundo. Como um ato ou efeito de propor, trazer como uma tese uma proposta a ser verificada, explicita-se a noção de *propositor* sendo 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 do corpo propositor foi o envolvimento e conhecimento com a Educação Somática, já estudada e pontuada nos estudos do mestrado, hoje aparece como um referencial de entendimento de corpo. Esse é um fator importante nesta pesquisa, porque, ao mesmo tempo, dá continuidade ao estudo e dá início ao assunto sobre o corpo propositor na dança.

Nesse sentido, faz-se pertinente uma breve menção à dissertação finalizada em 2008. Nas discussões do mestrado, surgiu a formulação do termo denominado *forma corporal*, definido a partir das referências no diálogo com os seguintes conceitos: forma humana e imagem corporal, propostos pelos autores Stanley Keleman e Leonardo Maturana.

Segundo Keleman 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 integrações somáticas. O ser humano é vida e existência através da materialização, e o corpo biológico que estabelece relação com o mundo através de diferentes linguagens, cria grupos e comunidades com autonomia e estratégias de sobrevivência.

Conforme Maturana, apud Silva (2008) a imagem corporal é a figuração do próprio corpo formada e estruturada na mente do mesmo indivíduo, ou seja, a maneira pela qual o corpo apresenta-se para si próprio. É o conjunto de sensações sinestésicas construídas pelos sentidos (audição, visão, tato, olfato e paladar), oriundos de experiências vivenciadas pelo indivíduo, que cria um referencial do seu corpo, para o seu corpo e para o outro.

Esses dois conceitos que constituíram o termo forma corporal estão ligados diretamente aos aspectos da anatomofisiologia do corpo humano. Propicia ao criador-intérprete investir num caminho que focaliza a descoberta das propriedades

armazenadas em cada parte do corpo em relação as outras partes. Para SILVA (2008), a forma corporal é um ponto de partida para investigar e criar o movimento e é por meio dela que cada indivíduo identifica suas características corporais distintas e 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 biotipos dos integrantes do Grupo de Dança da FAP, mas de certa maneira essa discussão está presente nos dias de hoje no mesmo lugar de estudo que atualmente é chamado de UM – Núcleo de Pesquisa Artística em Dança da FAP.

Na ocasião foi mencionado 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, gerando, assim, 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 criados os trabalhos artísticos do repertório do Grupo, isto é, a partir de uma parte específica do corpo. O conhecimento de uma parte específica do corpo possibilita a percepção da importância de uma sobre as outras, sem exclusão, e, sim, com a inclusão das partes restantes.

Segundo Hackney 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 das partes trabalharem cooperativamente para criar um todo inter-relacionado.

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 (CP) que é o eixo direcionador desta pesquisa de doutorado. Sobretudo, aponta-se que o viés que direciona e permeia o termo corpo propositor parte do entendimento de indissociabilidade no corpo, no que se refere à experiência corporal. Como diz o neurobiólogo Damásio (1996, p. 282), a mente deve “ser relacionada com todo organismo que possui cérebro e corpos integrados”.

Para Maturana, a imagem corporal:

[...] é a figuração do próprio corpo formada e estruturada na mente do mesmo indivíduo, ou seja, a maneira pela qual o corpo se apresenta para si próprio. É o conjunto de sensações sinestésicas construídas pelos sentidos (audição, visão, tato, paladar e olfato), oriundos de experiências vivenciadas pelo indivíduo, onde o referido cria um referencial do seu corpo, para o seu corpo e para o outro, sobre o objeto elaborado. (MATURANA, 2004, p. 1).

A Educação Somática é uma porta de entrada para a transformação de uma pessoa pela via corporal, ou seja, pelo conhecimento e pela compreensão do corpo pois, segundo 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, por exemplo, estabelecer certo tipo de dança, ou seja, constitui-se em um caminho possível de ser seguido.

A experiência pelo, e no, corpo se dá por meio da atenção ao foco interno aos sentidos da percepção e oferece a possibilidade de construir um ser que se move conscientemente e que estabelece uma relação com o momento presente. As propostas corporais, que são ligadas a algumas abordagens da Educação Somática direcionam o trabalho artístico, elas são o ponto de partida para o conhecimento, a formação e criação.

É no diálogo com as áreas da Educação Somática e as Ciências Cognitivas que a pesquisa pretende evidenciar como o corpo que dança se fortalece, a partir da sua própria potencialidade. A Educação Somática é uma área reconhecida na ciência, e a dança contemporânea a adota como um campo que traz um entendimento de corpo e dos processos perceptivos ao longo de algumas décadas. É um caminho que possibilita entrar em contato com algumas ferramentas que dão acesso à organização e ao autoconhecimento do corpo, como, por exemplo, o *Body-Mind Centering*[®].

As Ciências Cognitivas dialogam com outros aspectos que lhes são intrínsecos e fazem parte do entendimento de corpo, mas principalmente nesse estudo, que discute o como, se dá essa percepção via processos cognitivos, como também apresentam o termo chamado *enação* para aproximar a ciência da arte, produzindo outros entendimentos de dança, fortalecendo-a como um campo de conhecimento em artes.

Nesse sentido, a dança instiga o pesquisador a falar sobre a experiência vivida, especificamente, na área de criação, que é o foco desta pesquisa. Desse modo, o estudo das Ciências Cognitivas é relevante para o entendimento de como o corpo propositivo opera enquanto experiência corpórea (sensório-motora). Para Rengel,

As Ciências Cognitivas constituem-se em um pensamento filosófico compartilhado, multifocado e flexível, necessário ao conhecimento (conhecimento como sendo processo criativo e em dinâmicas que se movimentam), do contrário haveria trabalhos específicos de cada área. Todavia, a coexistência não implica em falta de singularidades. A beleza e a seriedade das Ciências Cognitivas contemporâneas estão no esforço colaborativo continuado e na produção de conhecimento que não poderia ser produzido isoladamente. Compostas de instrumentais da Psicologia, da Linguística, Filosofia, Ciências da Computação, Neurobiologia, Neurofilosofia, da História, etc., as Ciências Cognitivas buscam pesquisar a operação de como se dá o conhecer e colocaram o corpo (uma pessoa, o humano, gente, aspectos anatomofisiológicos, intelectuais, sensoriais, etc.) como objeto de investigação. (RENGEL, 2009, p. 4).

Domenici também aponta:

[...] que nos anos 1980-90, uma corrente teórica denominada *embodied cognition*, apresenta que a experiência corporal (sensório-motora) é a base para a construção de qualquer tipo de conhecimento. A ciência chega à conclusão que o corpo está diretamente implicado no conhecimento do mundo – a maneira como se experimenta o mundo interfere determinadamente no *que* se conhece. Então, uma vez que experiência é algo individual, que pode ser compartilhada apenas parcialmente, é impossível uniformizar o conhecimento de cada corpo diante do mesmo objeto ou evento. Corpo não é um ambiente passivo que reage ao mundo de maneira sempre previsível; é um ambiente ativo que constrói novos conhecimentos na interação com o mundo, em tempo real. (DOMENICI, 2010, p. 73).

Para Varela, Thompson e Rosch (1991), há três grandes momentos a serem analisados numa exploração das Ciências Cognitivas: o cognitivismo, o conexionismo e a enação.

A intuição central do cognitivismo, segundo esses autores, aponta que a inteligência assemelha-se de tal forma à computação, em suas características essenciais, que a cognição pode ser definida por computações sobre representações simbólicas. Baseado na afirmação de que o comportamento inteligente pressupõe a capacidade de representar o mundo de certa maneira, o

ponto de vista cognitivista deduz que só será possível explicar o comportamento cognitivo se for possível supor um agente se representando traços pertinentes das situações em que se encontra. “Na medida em que sua representação de uma situação seja precisa o comportamento do agente será bem sucedido” (VARELA et al., 1991, p. 73).

No conexionismo, avaliam os autores, considera-se que os cérebros operam de maneira distribuída com base em interconexões massivas, de forma que as conexões efetivas entre conjuntos de neurônios modifiquem-se em função do desenrolar da experiência. Enquanto o tratamento da informação simbólica, no modelo cognitivista repousava em regras sequenciais, localizadas, no conexionismo, os conjuntos apresentam capacidades auto-organizadoras distribuídas, o que garante uma equipotencialidade e imunidade relativas em face de possíveis mutilações do sistema.

No conexionismo não há necessidade da intervenção de uma unidade central de tratamento visando a guiar o conjunto da operação. O sistema opera com a noção complexa de propriedades emergentes. Segundo Varela et al., a

[...] passagem de regras locais a uma coerência global está no coração do que se costumava chamar auto-organização, nos anos cibernéticos. Hoje, prefere-se falar de propriedades emergentes ou globais, de dinâmica de redes, de redes não lineares, de sistemas complexos, ou mesmo de sinérgica. (VARELA et al., 1991, p. 136).

A pressuposição tácita do cognitivismo e do conexionismo, segundo Varela et al. (1991), é a de um realismo cognitivo: o mundo pode ser dividido em regiões de elementos e tarefas discretas. A cognição, nessa abordagem, consistirá numa resolução de problemas que deve, para ser atingida, respeitar os elementos, as propriedades e relações próprias a essas regiões dadas. Em ambos os modelos permanece o projeto de incorporar o conhecimento do mundo anteriormente existente na forma de uma representação (com a (re)apresentação desse mundo).

Varela et al. (1991) pretendem inverter esse projeto e tratar o saber dependente do contexto não como um artefato residual que poderá ser eliminado progressivamente pela descoberta de regras cada vez mais elaboradas, mas sim como a essência mesma da cognição criativa.

“Nossa intenção é contornar inteiramente esta geografia lógica do ‘interior contra exterior’ estudando a cognição não como reconstituição ou projeção, mas como ação encarnada” (VARELA et al., 1991, p. 234). A cognição dependerá dos tipos de experiência que decorrem do fato de se ter um corpo dotado de diversas capacidades sensorio-motoras que se inscrevem num contexto biológico, psicológico e cultural mais amplo.

Recorrendo ao termo ação, queremos sublinhar [...] que os processos sensoriais e motores, a percepção e a ação são fundamentalmente inseparáveis na cognição vivida. Com efeito, eles não estão associadas nos indivíduos por simples contingência; eles evoluíram juntos. (VARELA et al., 1993, p. 234).

Para Thompson (1996), que escreveu o livro *The Embodied Mind*, as Ciências Cognitivas (CCs) voltaram a atenção para a consciência e deram início às discussões sobre a corporalização (*embodiment*) e a experiência vivida.

As CCs não apresentam mais a visão representacionista com um sistema de metáforas de dentro e fora e como os membros desse dualismo sendo independentes. Nesse sentido, a mente seria um *container* de representações do mundo de fora, um processo mental separado, porém essa concepção mudou muito nos últimos anos com o conceito de que mente-corpo são mutuamente constitutivos.

Nesse percurso de investigação para falar de corpo propositor, como já mencionado, chama-se a atenção para o termo/conceito denominado *enação*. A enação pode ser compreendida de acordo com o que afirma Varela, citado por Gebauer e Wulf:

A cognição não é formada por representações, mas por ações corporizadas. De igual modo, podemos dizer que o mundo por nós conhecido não é pré-definido, mas sim efetivado (*enacted*) mediante a nossa história de conexão estrutural e, os eixos temporais que articulam a efetivação estão radicados no número de micromundos alternativos ativados em cada situação. (VARELA apud GEBAUER; WULF, 2004, p. 11).

A enação foi um modelo proposto por Varela, dentro da Ciência Cognitiva, para se opor aos dois outros modelos desenvolvidos anteriormente, o *cognitivismo* e o *conexionismo*, que mantêm a ideia de que o mundo é anterior à experiência do observador e que a cognição corresponde a representações mentais. Para ele, “a ciência não deve se afastar da experiência”. A experiência é o *locus* de toda unidade

cognitiva. “O cérebro existe num corpo, o corpo existe no mundo e o organismo age, move-se, caça, reproduz-se, sonha, pensa. É dessa atividade permanente que emergem o sentido de seu mundo e as coisas” (VARELA, 1998, p. 109).

Assim essas abordagens constroem o entendimento de corpo propositor, em que o conhecer, perceber e sentir o corpo é via sensório-motora e cognitiva. Tanto a Educação Somática como as Ciências Cognitivas fortalecem a ideia de que o corpo é potência na sua constituição e potencializa-se ato de se conhece/percebe. E a enação é um argumento importante sobre as razões de esse corpo ser propositor, onde ele se situa, contextualiza-se e participa dos processos criativos do UM – Núcleo de Pesquisa Artística em Dança da Faculdade de Artes do Paraná.

A pesquisa teórico-prática sobre corpo propositor é investigada e compreendida no estudo do biotipo e tem como caminho a experiência da percepção, que se dá através das modalidades sensoriais (visual, auditiva, olfativa e somato-sensitiva), em conexão consciente com a estrutura corporal (pele, músculos, ossos, vísceras, 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 o intérprete vai estabelecendo outros posicionamentos, outras escolhas e modos de se relacionar com a dança e com a vida. Dessa maneira, o movimento é construído nesse trânsito entre o dentro e fora, representado pelo fluxo das ações no espaço/tempo (GREINER, 2005). Entende-se o corpo como um estado sempre provisório do que acontece nas redes de informação corpo-ambiente., apresenta um papel fundamental nas criações artísticas e/ou pedagógicas em dança e artes em geral, pois explica “como os seres vivos proliferam no *habitat* por disposições relativas às suas trocas com o meio” (QUEIROZ, 2009, p. 22).

A mesma autora nos diz, citando Lewontin que “meio e organismo são indissociáveis e isso traz implicações para um entendimento de ambiente não como demarcação territorial ou distribuição geográfica e temporal das espécies, mas como espaço definido pelas atividades dos próprios organismos” (LEWONTIN, apud QUEIROZ, 2002, p. 53).

Pode-se afirmar que é nessa trama que se compreende o papel do movimento, no qual o corpo e o ambiente estão sempre em constante transformação, sendo que o fluxo de informações entre eles nunca estanca.

Como exemplo, no UM – Núcleo de Pesquisa Artística em Dança da FAP encontram-se corpos que estão em constante transformação, especificamente por esses corpos estarem à disposição da experiência com os estudos perceptivos. A proposta corporal altera o entendimento do corpo, resultando em transformações (físicas, emocionais, políticas e estéticas).

Por isso, um integrante do UM é transformado pelas vivências que são proporcionadas pelo núcleo, como ele também traz suas vivências das aulas teóricas e práticas que tem no curso de dança, da qual fazem parte em outro período. 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 mais flexível.

Na estrutura de fluxo, o movimento irriga para frente e para trás, ligando o corpo a cadeias cada vez mais gerais. Nesse aspecto, vê-se instalada no corpo a própria condição de estar vivo e ela se apoia, basicamente, no sucesso da transferência permanente de informação (GREINER; KATZ, 2001, p. 73). Segundo essas autoras, a relação entre corpo e ambiente dá-se por processos coevolutivos que produzem uma rede de pré-disposições perceptuais, motoras e de aprendizado emocional. Faz-se pertinente ressaltar a importância da implicação do corpo no ambiente, o que cancela a possibilidade de entendimento de mundo como um objeto aguardando um observador. As informações que são capturadas pelo nosso processo perceptivo, que as reconstrói, num processo de transmissão, passam a fazer parte do corpo de forma bastante singular.

O fluxo de informações não é estanque e o corpo não pode apenas ser chamado de recipiente de informações. O corpo é um lugar onde os cruzamentos entre as informações que entram e as que já existem são negociadas, coparticipando no processo coevolutivo de trocas com o ambiente. É importante ressaltar que o prefixo *co-* é usado para enfatizar essa ideia de que as trocas acontecem no trânsito entre as informações que estão com as que chegam e, que são juntas, envolvidas no processo.

O interesse pelo estudo da cognição vem ao encontro da vontade de se compreender como o corpo que dança estabelece acordos, relações e proposições como criador, pesquisador e intérprete, seja na sala de aula, na cena, no processo criativo ou nos posicionamentos como artista. Para tal compreensão, é preciso

investigar e identificar quais processos envolvem o mecanismo do corpo utilizado para conhecer e operar

Para os biólogos Humberto R. Maturana⁷ e Francisco J. Varela,⁸ a cognição é aquisição de conhecimento. Esse conhecimento é resultado do processamento de informações, seja ele do meio ambiente ou 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 e com ou sem cérebro. De modo análogo, a circularidade é um conceito importante de autorreferência. Maturana aprofundou sua teoria de vida, como sistema cognitivo circular que se cria continuamente.⁹

Para 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. E que, atualmente, a maior parte dos pensamentos e percepções é chamada ações potenciais, que se movem pelo córtex.

Nesse sentido, esse estudo foi um avanço na área das ciências, refletindo nas pesquisas em dança. Iniciando outro olhar sobre o corpo que dança, alguns paradigmas de corpo foram quebrados com o avanço sobre o entendimento de cognição humana.

Importante ressaltar que muitos pesquisadores dedicaram-se ao estudo evolutivo do cérebro, e isso possibilitou o entendimento acerca dos seus modos de funcionamento de acordo com os modelos estabelecidos pelos cientistas. E que foi por meio dessas descobertas que se chegou ao entendimento de que a mente não está localizada apenas no cérebro: ela se localiza no resto do corpo também. Entende-se que corpo-mente são integrados e que agem mutuamente, não de forma

⁷ PhD em Biologia (Harvard, 1958). Nasceu no Chile. Estudou Medicina (Universidade do Chile) e depois Biologia na Inglaterra e nos EUA. Como biólogo, seu interesse orienta-se para a compreensão de ser vivo e do funcionamento do sistema nervoso e, também, para a extensão dessa compreensão no âmbito social humano. É professora na Universidade do Chile.

⁸ PhD em Biologia (Harvard, 1970). Nasceu no Chile. Faleceu em Paris, 28 de maio de 2001. Depois de ter trabalhado nos EUA, mudou-se para a França, onde passou a ser diretor de pesquisas no Centro Nacional de Pesquisas (CNRS), no Laboratório de Neurociências Cognitivas do Hospital Universitário de Salpêtrière, em Paris, além de professor da Escola Politécnica, também em Paris.

⁹ Disponível em: <<http://www.joseeduardomattos.com.br/biologiadacognicao.html>>. Acesso em: 30 jun. 2011.

separada, porém, sim, interligados pelos processos relacionados aos mecanismos do conhecer o corpo.

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

É importante esclarecer que a relação de integração com o ambiente se dá pelo sistema nervoso, que é responsável pelo ajustamento do organismo ao ambiente. Sua função é perceber e identificar as condições ambientais externas, bem como as condições reinantes dentro do próprio corpo e 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. Essa alteração elétrica é o 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 (SNC) e Sistema Nervoso Periférico (SNP). O SNC divide-se em encéfalo e medula espinhal, e o SNP em somático e autônomo, sendo esse último, por sua vez, dividido em três partes: simpático, parassimpático e entérico. Os nervos aferentes transmitem estímulos aos centros nervosos, e, em seguida, nervos eferentes que partem do centro conduzem estímulos à periferia e põem em movimento partes do corpo ou o corpo inteiro. Os movimentos centrífugos do sistema nervoso podem provocar o deslocamento do corpo ou das partes do corpo; já os movimentos centrípetos, ou, pelo menos, alguns deles, fazem o indivíduo compreender a representação do mundo exterior. A Figura 1 ilustra a obra Spin (2006), concebida e dirigida por Rosemeri Rocha (autora desta tese), numa criação compartilhada com o UM – Núcleo de Pesquisa Artística em Dança da FAP. Na criação, teve como ponto de partida o estudo do Sistema Nervoso. Isso implica que essa obra investe no estudo do sistema nervoso e que o

movimento espiralado discute a relação dentro e fora do corpo, integrando o corpo e o ambiente.

Figura 1 – Spin (2006), com Renata Roel. UM – Núcleo de Pesquisa Artística da FAP



Fonte: foto Cayo Vieira.

Queiroz (2009), ao mencionar a obra *Philosophy and Flesh*, apresenta as teorias de Lakoff e Johson, nas quais os autores assinalam que o sistema sensório-motor inicia o processo de modelagem neural de categorias, orientado pelas direções dos fluxos do corpo no espaço-tempo. Isso implica a experiência vivida pelo corpo, como também as relações que se manifestam auto-organizadas, internalizadas e externalizadas pelo corpo.

1.2 O BIOTIPO COMO ORGANIZAÇÃO DA FORMA HUMANA

A discussão acerca do biotipo como organização da forma humana introduz-se no princípio trazido pelo autor Keleman (1992), no seu livro *Anatomia Emocional*. Esse autor apresenta uma introdução visual às formas da existência humana, às imagens e às camadas da vida. Para ele, *anatomia emocional* significa camada de pele, músculos, órgãos, ossos e a invisível camada de hormônios.¹⁰

¹⁰ Stanley Keleman, após fazer sua formação no curso de graduação de *Chiropractic Institute*, de New York, segue seu interesse pelo corpo na sua prática clínica, em que começa a observar o conflito emocional, movimento de órgão e distorção de postura corporal. Após ter estudado e participado como membro e *trainer* do Instituto de Análise Bioenergética de Alexander Lowen até o ano de 1970, seu pensamento foi afetado pelas ideias sobre inferioridade de órgão, a força de vontade e o papel da

O livro baseia-se no estudo das emoções e do *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 as 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, dos modos de pensar e sentir.

O trabalho de Keleman 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*, o autor oferece uma abordagem contemplativa e fenomenológica da anatomia ocidental. Mostra uma abertura para outro sentir: o corpo é a experiência e a transformação do organismo como uma estratégia de pulsação vital em face da existência. A compreensão do organismo não como ponto de vista dos órgãos, mas, sim, da organização dos tecidos, segundo sua origem embriológica, permite pensá-los como uma forma cuja função permanentemente construtora de forma contém, mantém, intensifica e desintensifica a pulsação vital. Sua visão foca o diálogo entre os diferentes registros de experiências do corpo.

Para Keleman (1992), a vida produz formas. Essas formas são parte de um processo de organização que dá corpo às emoções, aos pensamentos e experiências, fornecendo-lhes uma estrutura. Essa estrutura, 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 esse 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

sociedade no desenvolvimento da personalidade. Depois de participar de treinamento neurológico em um Hospital na Universidade de Columbia, associada à filosofia social experienciada anteriormente, aparecem as coordenadas do modelo somático neurológico de Keleman. No seu percurso do estudo, Keleman, aprofunda sua compreensão das tipologias caractereológicas, alarga o conceito de couraça caractereológica e vai além da ideia de potência orgástica como objetivo da psicoterapia baseada no corpo. Pois desde as primeiras classes bionergéticas vivencia e estuda padrões de movimento, sentimento e excitação, bem como forma somática. Mas foi na Califórnia, onde estabelece sua própria prática bionergética, trabalhando com conflitos emocionais e energéticos, interagindo-se com muitos líderes humanísticos. Conhece Joseph Campbell, o mitólogo, e inicia uma associação de quinze anos, no qual desenvolvem conexões de mito e corpo (KELEMAN, 1992).

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 que cada um de nós é um processo, um todo constituído de eventos, com impulso para organização.

O modo como esse impulso de organização ou princípio expressa-se nos seres humanos é apresentando como a forma humana é constituída de eventos vivos, assim como o universo é constituído de subsistemas vivos. O processo de criação é pesquisado no seu micro e no seu macro desenvolvimento, 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 não uma série de subsistemas, e todas as formas de vida são interligadas, brotando de uma única matriz comum. O princípio organizacional envolve um projeto do corpo que engloba uma forma genética, pessoal e social. Ele é revelado pelo modo como crescemos embriologicamente.

Nós, seres humanos, somos parte da vida biológica. Sheldon (apud KELEMAN, 2001, p. 31-32), em sua teoria dos tipos constitucionais, descreve três temperamentos baseados nas três camadas embriológicas, que são: 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.

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

- a) o endomórfico, tipo metabólico, brota da camada visceral, predominando os hormônios, os tecidos da digestão e da respiração. O temperamento orienta-se para o cuidado e para intimidade;
- b) o ectomórfico, que brota da membrana externa e no qual predominam os neuro-hormônios e os órgãos da sensação. O temperamento está orientado para complementar informações sensoriais;
- c) o tipo mesomórfico, que brota da camada intermediária, onde predominam os hormônios da ação, os grandes músculos e os ossos. O temperamento orienta-se para a ação.

Alguns princípios apresentados pelo estudo de Keleman como o impulso para a organização, a forma humana, a embriologia e o processo anatômico e fisiológico são a fonte desta discussão sobre a organização do corpo propositor no processo criativo. Eles dialogam e sinalizam quanto à 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, embora semelhante aos outros humanos, mas distinto de cada um dos seres humanos. Cada corpo é um corpo, cada corpo tem seu biotipo. Assim, o corpo propositor potencializa os conteúdos internos, externalizando-os por meio do movimento, que nasce da necessidade de expor ao mundo as ideias relacionadas a esse corpo. Portanto apresenta diferenças dentro da estética tradicional de dança. Essa estética aqui citada quer dizer que esse corpo não se apropria do balé clássico, nem da dança moderna ou de outra estética já codificada, mas sim de uma apropriação do próprio biotipo para construir na experiência investigativa uma estética específica de dança. Por esse viés de pensar o corpo que dança, não há necessidade de se apropriar de uma técnica específica e sim das possibilidades de investigação potenciais desse corpo, bem como de escolher um modo de estar e no mundo através da motivação e de proposições do movimento.

As percepções da forma humana, suas definições corporais, suas possibilidades de se mover, sua escuta interna e o impulso do movimento são pontos que possibilitam discutir essas organizações corporais e como estas 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 maiores às mais complexas, do micro ao macro desenvolvimento dentro de um universo chamado vida.

O movimento retrata um modo de perceber a forma do organismo como uma 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 (Figura 2). Essa obra chamada “FOZ” teve como ponto de partida o corpo, especificamente o estudo da embriologia, focalizado no corpo-biotipo, o endomorfo.

Figura 2 – FOZ (2003), com Rosemeri Rocha



Fonte: Foto Sérgio Ariel.

1.2.1 O BMC COMO FERRAMENTA PARA INVESTIGAÇÃO DO AUTOCONHECIMENTO DA ORGANIZAÇÃO CORPORAL-BIOTIPO E CONSEQUENTEMENTE 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, apodera-se do próprio corpo para criação artística.

Segundo Cohen (apud MIRANDA; KOVAROV, 2006) o BMC constitui-se em 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, que é baseado no diálogo e o diálogo é baseado na experiência.

Importante aspecto da jornada no *Body-Mind Centering*[®] 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 através do espaço. Isso envolve identificação, articulação, diferenciação e integração dos vários tecidos que constituem 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 nosso corpo-mente e agir a partir dessa consciência.

A Escola de *Body-Mind Centering*[®] foi fundada em 1973, por Bonnie Bainbridge Cohen, somente após anos de experiência e investigação com seus alunos é que foi fundada a escola. Como um meio de formalizar e articular a pesquisa em curso e, como um veículo para o contínuo intercâmbio de informação e descoberta. Os princípios emergem das próprias experiências das técnicas e aplicações, eles não são o material, mas sim a consciência de como as pessoas aplicam os princípios em suas vidas.

No BMC, nós somos o material, o meio de nossa exploração. A pesquisa é experimental, como é o material. Nós somos, cada um, o estudo, o estudante, o professor. Além dessa investigação, nós estamos desenvolvendo 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 as terminologias e os mapeamentos anatômicos, como o mapa da medicina ocidental e sua ciência – anatomia, fisiologia, cinesiologia, mas tem sido influenciado, também, pelo sentido das filosofias do Oriente. O estudo de BMC inclui os aprendizados dos sistemas corporais no âmbito cognitivo e experimental – esqueleto, ligamentos, músculos, fascia, gordura, pele, órgãos, glândulas endócrinas, nervos, fluidos –, respiração e vocalização, os sentidos e as dinâmicas da percepção, desenvolvimento do movimento e a integração psicofísica.

A autora ainda aponta que o BMC é um conjunto de princípios e uma aproximação do movimento, toque e aprendizado. O sistema é correntemente aplicado por pessoas envolvidas em muitas áreas de interesse, tais como: 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 *Body-Mind Centering*[®] tenha sido estabelecido em 1982, os princípios continuam a ser reelaborados e refinados, e mudanças fazem surgir novos pontos de vista. Em seguida, breves descrições dos tecidos-territórios-sistemas, os quais foram mapeados nos vinte e cinco anos de estudo na

Escola do *Body-Mind Centering*[®] (COHEN, apud MIRANDA; KOVAROV, 2006). São eles os que se encontram a seguir.

- **Os sistemas corporais**

Os sistemas corporais são apontados em breves descrições dos tecidos-territórios mapeados nos estudos da Escola do *Body-Mind Centering*[®]. 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.

Ela diz que nossa percepção de alguma célula é única, individual, a sensação ou qualidade mental é a mesma para todas as células. A sensação, ou o estado, da mente é única para cada tecido. Por baixo dessa unicidade estão sensações gerais, num contínuo entre ansiedade celular e facilitação, repouso e atividade, foco interior e exterior, receptividade e expressividade.

Enquanto cada sistema faz sua própria contribuição, separadamente, para o movimento do 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, contudo aquelas afinidades variam entre indivíduos, grupos e culturas. As ressonâncias são conscientes e inconscientes quando são exploradas em diferentes combinações. Cohen (apud, MIRANDA; KOVAROV, 2006) apresenta, em seus estudos, os sistemas corporais descritos a seguir.

1) *Sistema Esquelético*: é a estrutura básica de suporte, composta de ossos e articulações. Os ossos nos alavancam através do 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 nós podemos nos locomover, esculpir e criar a forma da energia no espaço, a qual chamamos movimento, e agir no ambiente, relacionando-nos com as outras formas ao redor. Através da incorporação do sistema esquelético a mente torna-se estruturalmente organizada, providenciando terreno de suporte para nossos pensamentos, o

alavancar de nossas ideias, ou espaços entre nossas ideias, para a articulação e o entendimento das relações entre elas. O sistema esquelético é um referencial que dá suporte para o corpo no mundo (Figura 3).

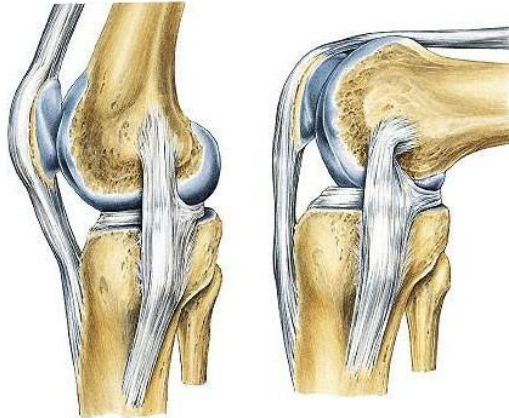
Figura 3 – Sistema Esquelético



Fonte: biologiaecologia1globalwarming.wordpress.com e belezaer7.com.br

2) *Sistema de Ligamentos*: os ligamentos determinam as fronteiras do movimento entre os ossos. São os 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. Esse 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. A Figura 4 demonstra esses ligamentos.

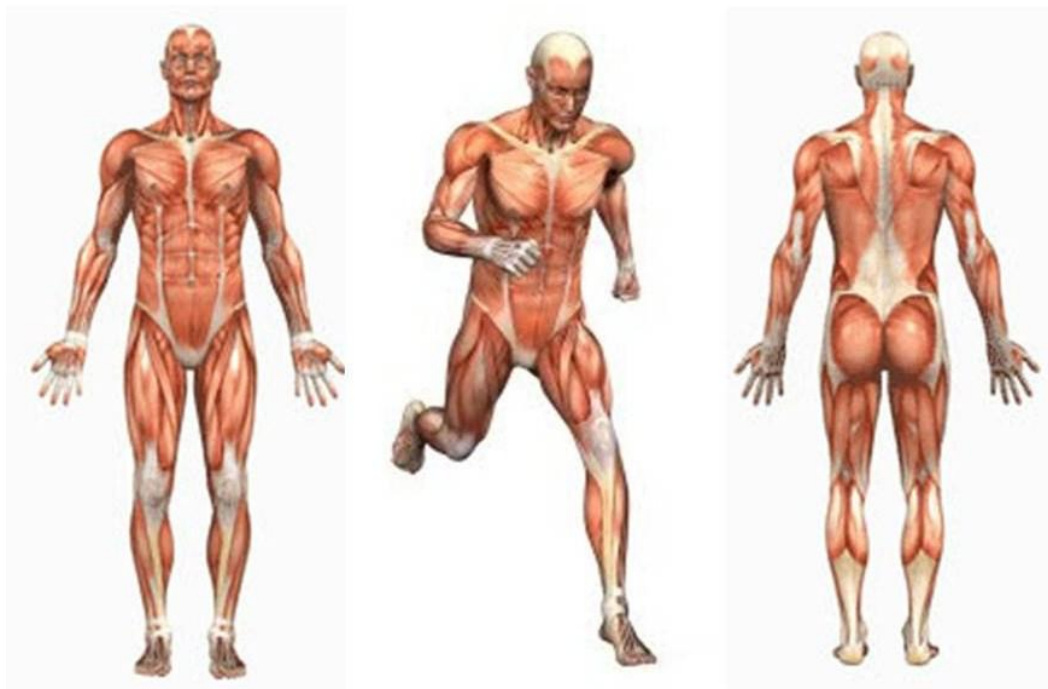
Figura 4 – Sistema de Ligamentos



Fonte: www.auladeanatomia.com

3) *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 através do espaço (Figura 5). Eles provêm o conteúdo dinâmico que envolve a superfície exterior da estrutura óssea. Através desse sistema, nós incorporamos nossa vitalidade, expressamos nosso poder e estabelecemos um diálogo entre resistência e resolução.

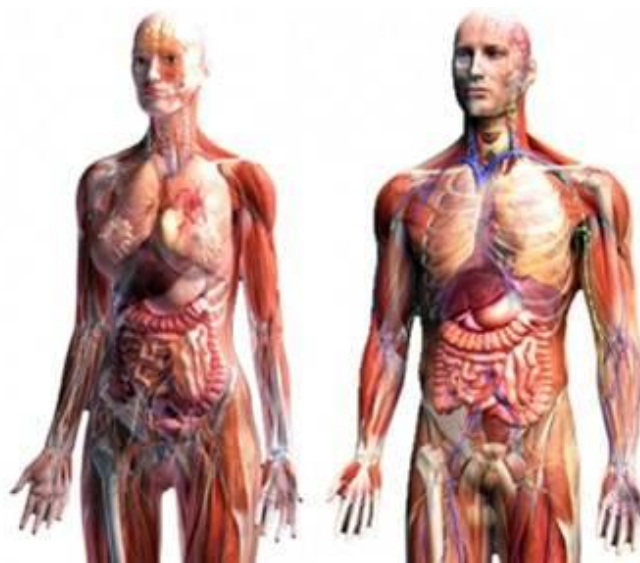
Figura 5 – Sistema Muscular



Fonte: <http://rpgcuritiba.wordpress.com/> e <http://www.grupoescolar.com/pesquisa/sistema-muscular.html>

4) *Sistema dos Órgãos*: os órgãos carregam as funções de nossa sobrevivência interna – respiração, nutrição e eliminação. Eles são os conteúdos que preenchem internamente o recipiente ósseo-muscular. Os órgãos nos dão o sentido de volume, de preenchimento corporal e de autenticidade orgânica. Eles são o primeiro *habitat* e ambiente natural de nossas emoções, aspirações e memórias e de nossas reações internas relacionadas à história pessoal (Figura 6).

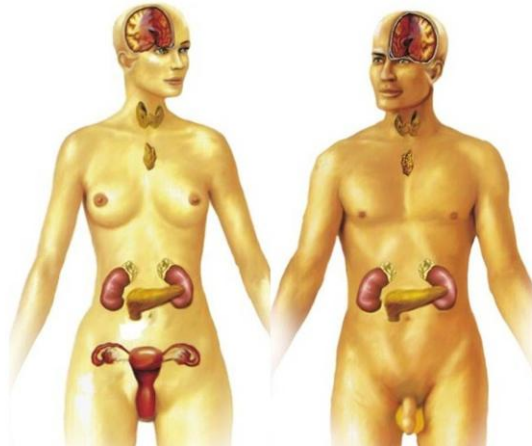
Figura 6 – Sistema dos Órgãos



Fonte: blog.codeconutrilife.com

5) *Sistema Endócrino*: as glândulas endócrinas constituem o mais importante sistema que governa a química do corpo e estão estreitamente ligadas ao sistema nervoso (Figura 7). Trata-se do sistema responsável pelo equilíbrio interno, pela alternância e (ou) coexistência dos estados de caos e ordem e da cristalização da energia em experiências arquetípicas. As glândulas endócrinas motivam a intuição, percepção e compreensão da sabedoria universal.

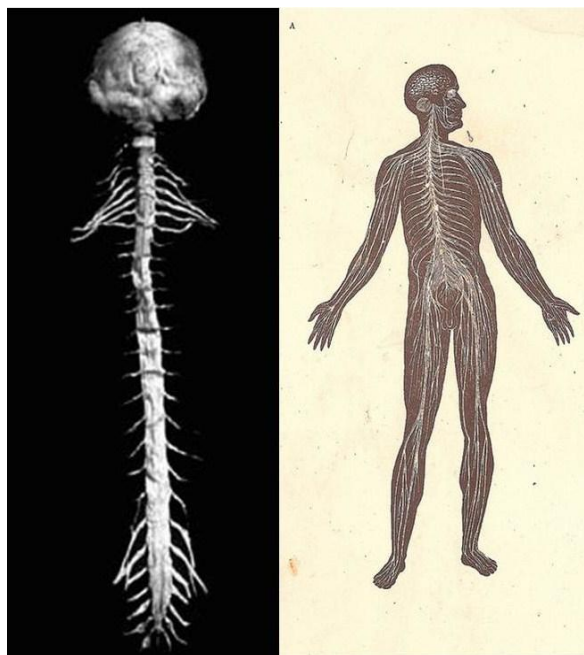
Figura 7 – Sistema Endócrino



Fonte: hotpotatoes.educagenesis.com

6) *O Sistema Nervoso:* é o sistema de documentação do corpo que registra nossas percepções e experiências e as armazena (Figura 8). 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 através da intuição, da criatividade e do jogo. O sistema nervoso sublinha a atenção, a reflexão, a precisão da coordenação e estabelece a base perceptiva através da qual interagimos com nosso mundo interno e externo.

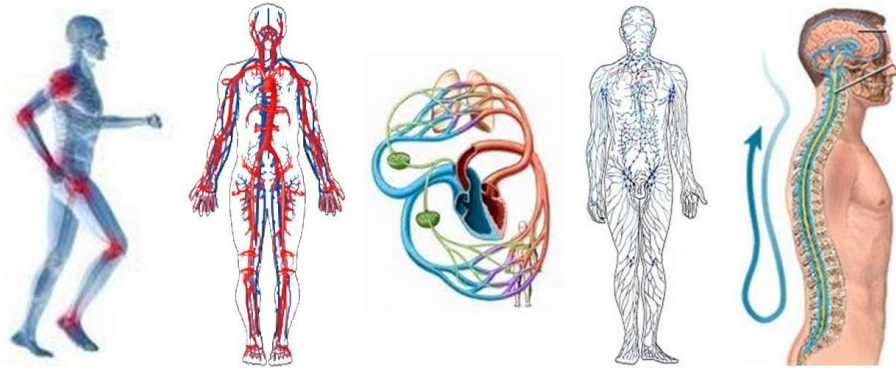
Figura 8 – Sistema Nervoso



Fonte: macrokosmos.blogspot.com e www.flickr.com

7) Sistema Fluido: os fluidos constituem o sistema de transporte do corpo (Figura 9). Os principais fluidos são: celular, intersticial, sangue, linfa, sinovial e cérebro-espinhal. O sistema fluido 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.

Figura 9 – Sistema Fluido



Fonte: www.marketingdomedico.com.br , www.prof2000.pt,
www.renann.com.br, www.medicinageriatrica.com.br, mairascarvalho.blogspot.com
 – cérebro espinhal

7) *Sistema Fascial*: o tecido fascial conjuntivo estabelece um macio revestimento para todas as outras estruturas do corpo. Ele tanto separa como 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. Através do Sistema Fascial (Figura 10), conectamos nossos sentimentos internos com nossa expressão exterior, isto é, o que fica mais exposto ao externo dos tecidos internos do nosso corpo.

Figura 10 – Fásia



Fonte: vilmalucas.blogspot.com

8) *Gordura*: a gordura é energia em potencial armazenada no corpo (Figura 11). Ela proporciona isolamento de calor para o corpo e isolamento elétrico para os nervos. Sua síntese, armazenamento e transporte são intensamente controlados pelo Sistema Endócrino.

Figura 11 – Gordura



Fonte: sobnovadirecao.livre-forum.com

9) *Pele*: a pele é a camada mais externa, cobrindo nosso corpo por inteiro (Figura 12). Definindo-nos como indivíduos, nos distingue do que não somos. Através da pele, nos tocamos e somos tocados pelo mundo externo. Essa fronteira exterior é a nossa primeira linha de defesa e de integração. Ela estabelece nosso tônus geral de abertura e fechamento para estar no mundo. Através da pele nós somos tanto invadidos como protegidos; é o meio pelo qual recebemos e fazemos contato com os outros.

Figura 12 – Pele



Fonte: www.flickr.com e Foto de Lidia Ueta

A importância do BMC para tratar de corpo propositor está exatamente nos princípios trazidos por Cohen (2006), porque eles fortalecem, influenciam e abrem caminhos para a mudança do entendimento da relação corpo-mente. É 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 que é abordado no estudo do BMC, que é importante para essa discussão, é a relação do menor nível de atividade dentro do corpo e o mais expansivo movimento corporal. Esse fator influencia na 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, ao mesmo tempo é 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, 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 juntamente com os aprendizados dos sistemas corporais, no âmbito da experiência cognitiva, propiciam a criação de um conjunto de princípios e uma aproximação do movimento, toque e aprendizado.

Outro aspecto desenvolvido por Cohen (apud MIRANDA; KOVAROV, 2006) é o desenvolvimento do movimento que traz as formas de nossa expressão através dos sistemas corporais, 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, em que cada estágio contém 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, na organização, memória, criatividade e comunicação.

Os reflexos, as reações de correção e respostas de equilíbrio são elementos fundamentais, constituem 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), o qual corresponde ao movimento de animais unicelulares. A respiração celular acompanha todos os outros padrões de movimento e postura tônica.

Para Cohen (apud MIRANDA; KOVAROV, 2006), os padrões vertebrados são constituídos por: *movimento espinhal* (relação cabeça-cóccix), o movimento dos peixes; *movimento homólogo* (movimentos simétricos de dois membros superiores

e/ou dois membros inferiores simultaneamente), o qual corresponde ao movimento dos anfíbios; *movimento homolateral* (movimentos assimétricos de um membro superior e um inferior do mesmo lado), o qual corresponde ao movimento dos répteis; o *movimento contralateral* (movimento diagonal de um membro superior com o oposto membro inferior), o qual corresponde ao movimento dos mamíferos.

O desenvolvimento dos Padrões Neurológicos Básicos estabelece nossos Padrões Básicos de Movimento e correspondem às relações de percepção, incluindo orientação espacial, imagem corporal e os elementos básicos de aprendizagem e comunicação.

A progressão do desenvolvimento do movimento-perceptivo estabelece uma estrutura de processo orientado para o diálogo dos sistemas do corpo. Alinhando a sabedoria interior celular e o movimento exterior consciente através do espaço no contexto do processo de desenvolvimento, podemos 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 dos 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 dentro do 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 dentro do contexto da Terra como um todo e a consciência de nosso planeta dentro da consciência expandida do Universo.

O que a autora apresenta sobre as dinâmicas da percepção é que através de nossos sentidos recebemos informações do ambiente interno (nós mesmos) e do ambiente externo (os outros e o mundo). O modo pelo qual 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. A aprendizagem é o processo pelo qual variamos nossas respostas às informações, baseados no contexto de cada situação. Para percebermos

claramente, nossa atenção, concentração, motivação ou desejo focam-nos ativamente sobre o que estamos percebendo. Denomina-se esse ato de perceber de *foco ativo*. Esse ato estabelece padrões de interpretação da informação sensorial e sem esse foco ativo nossa percepção permanece precariamente organizada.

Para Cohen (apud MIRANDA; KOVAROV, 2006), o toque e o movimento são os primeiros sentidos a serem desenvolvidos. Eles estabelecem a base para as futuras percepções através do 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 uma 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. 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.

No diálogo com outro autor, ainda sobre esse estudo, alguns Princípios da Percepção apresentados por Mark Taylor são importantes para entender como a percepção pode ser desenvolvida a partir dos princípios do BMC.

Segundo Taylor (2007, p. 1), “Os primeiros organismos vivos eram células simples flutuantes, e dentro de nossos corpos células individuais permanecem como unidades de vida primária”. 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.

A primeira consciência ou sentido da célula é o toque. Segundo Taylor (2007), é através da célula que a membrana celular torna-se capaz de diferenciar entre o que é da célula e o que é do mundo. O resultado é percepção de aquilo que é eu 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 respostas 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.

Taylor (2007) aponta, também, que cada sentido precisa desenvolver sua própria autonomia e se integrar com cada um dos outros sentidos. Isso permite a cada um deles que, por vezes, liderem 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. A interação dinâmica dos sentidos nos permite a escolha de estabilidade ou mobilidade a qualquer momento.

A hierarquia dos sentidos, segundo o desenvolvimento da consciência de cada um deles é:

- toque e movimento;
- paladar;
- olfato;
- audição;
- 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, o modo de trazer a consciência ao movimento e ao toque pode acontecer em dois níveis: no somático e no celular. Isto é, o nível somático é o da experiência do corpo movendo-se através do espaço e o 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.

Já o princípio denominado *abrindo os sentidos* apresenta como característica a capacidade de explorar e mudar o ambiente e a de integrar o

estímulo que entra em respostas criativas e individuais. Taylor reforça que para apreendermos eficientemente e variar as repostas, é vital que mantenhamos e continuamente renovemos todos os nossos sistemas sensórios, para que não nos estreitemos na nossa capacidade de mover e responder apropriadamente.

Taylor (2007) menciona, também, que para vivermos inteiramente 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 sensoria resolva-se uma resposta motora, reciclando o ato motor em novas experiências sensorias.

O foco interno e externo é útil para encontrar modos de refinar nosso acesso a nossas vias sensorias para que não fiquemos sobrecarregados de informação sensoria, como refinamento simples de se tornar consciente da diferença entre a informação sensoria que recebemos de nós mesmos e a informação que recebemos do ambiente externo. Ambas são necessárias para a sobrevivência e a importância de alternar nosso foco de informação de fontes internas e externas.

O foco interno converge para a respiração e nos movemos 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, o pulso do coração, os ritmos do sangue e de outros fluidos, e as sensações de tecidos específicos e movimentos. Também podemos escolher focar em emoções direcionadas para dentro.

O foco para fora é quando damos atenção a estímulos fora do corpo e nos movemos em resposta ao ambiente: à luz e ao que vemos, ao som e ao que escutamos, à interação de se relacionar com outras pessoas, ao toque e à temperatura e aos cheiros e à antecipação do paladar. Foco externo pode incluir foco em emoções direcionadas externamente (TAYLOR, 2007).

O autor diz que é impossível sentir e perceber e sermos neutros emocionalmente, porque todas as nossas respostas, decisões e comportamentos são filtrados através das lentes de nossas emoções. Cada *bit* de informação sensorial que alcança nosso córtex ou os centros integrativos superiores do cérebro passam, primeiro, através de centros inferiores que estão associados com o processo emocional.

Essas duas abordagens sobre percepção trazidas por Cohen (apud MIRANDA; KOVAROV, 2006) e Taylor (2007) são importantes para se compreender

que o BMC é um caminho de investigação para que o corpo propositor possa explorar seu sistema sensório-motor e a sua autoconsciência. A partir dessa experiência corpórea, o corpo propositor adquire maiores possibilidades de criação dentro de um processo artístico. Seus sentidos ficam mais refinados, dando ao movimento um toque mais definido. Um segundo momento de pesquisa da obra FOZ, apresenta um refinamento mais definido sobre o estudo dos sistemas corporais (Figura 13).

Figura 13 : FOZ (2009), com Rosemeri Rocha



Fonte: foto Valécia Ribeiro

1.3 O MOVIMENTO COMO SEXTO SENTIDO

Berthoz (2001)¹¹ apresenta aprofundada argumentação empírico-teórica a qual diz que temos mais de um sentido, além dos cinco conhecidos (visão, olfato, tato, audição e paladar). São os captadores sensoriais que são espalhados pelos músculos, pelos tendões e pelas articulações. Nos músculos, eles medem o

¹¹ Prof. Alain Berthoz. Honoraire professor da cadeira de Fisiologia da Percepção e Ação. Collège de France; Membro da Academia de Ciências – Instituto de França. Disponível em: <<http://www.lppa.college-de-france.fr/equipes/people/Berthoz/>>. Acesso em: 7 fev. 2013.

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 de *propriocepção muscular e articular*.

Além disso, dentro da orelha interna, há captadores perceptivos. Eles formam o *sistema vestibular*, que é composto de cada lado da cabeça, por cinco captadores. Três deles são os *cinco semicirculares*, semelhantes a anéis de cortinas minúsculos, que permitem medir as acelerações angulares da cabeça (rotações). Existem três captadores desse tipo e se encontram em três planos perpendiculares. Um deles define a horizontalidade da cabeça, que é o plano fundamental. Os outros dois estão situados em dois planos que não é o frontal e o sagital, mas que estão a 45 graus em relação ao plano sagital e frontal do corpo. São três canais semicirculares formando um referencial fundamental, euclidiano, perpendicular, para medir as rotações angulares da cabeça. Eles medem suas acelerações, as mudanças de velocidade, mas não sabem nada sobre a posição da cabeça.

Existem também na orelha interna, dois captadores suplementares fundamentais, que medem as acelerações lineares da cabeça, as translações. Um mede as translações horizontais, e o outro mede as translações verticais. Esses dois captadores também medem a inclinação estática da cabeça e constituem os referências que nos permitem saber quanto nossa cabeça está inclinada no espaço. Isso porque a gravidade é equivalente à aceleração.

No momento em que inclinamos a cabeça, produz-se uma variação da ação da gravidade sobre os captadores. Eles são importantes porque medem as translações e a inclinação estática da cabeça, mas, ao mesmo tempo, são ambíguos, pois podem enganar o cérebro já que não podem fazer distinção entre os dois. É necessário, portanto, que haja outros captadores para complementar a informação e permitir ao cérebro decidir-se. Isso é feito pela visão que retira a ambiguidade, advinda do fato dos captadores não poderem distinguir uma 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. O mundo ao redor de nós é analisado por gradações entre vias muito rápidas e vias muito lentas. Existem pelo menos três sistemas neuronais de análise do movimento, e podemos 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 o autor chamou no seu livro o *Sentido do movimento*, onde fala que o movimento é o sexto sentido. Sobretudo, a partir desse conhecimento, não existem apenas cinco sentidos clássicos, serão oito ou nove.

Já 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, enquanto 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 diferente e o problema é a coerência. Segundo o autor “então compreendemos a que ponto nossa percepção é uma construção do nosso cérebro”. (BERTHOZ, 2011, 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, o homem 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 tendo nossos captadores vestibulares, o eixo do corpo, do tronco, serve também como referencial para coordenar os movimentos. Chama-se referencial idiótrópico.

O cérebro, portanto, tem a 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. A flexibilidade dos referenciais é uma propriedade interessante do cérebro. Pode-se utilizar um ponto de apoio como referência, um tipo de referencial local, como exemplo, tocar num par enquanto dança. Há possibilidade de estudar as relações de peso, gravidade, em relação ao corpo do dançarino, ao par.

Para Alain Berthoz (2011), 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, que é 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, 2011, p. 6).

As leis da produção de movimento natural influenciam as leis da percepção do movimento. No momento em que dois dançarinos precisam combinar seus dois corpos em movimento, eles devem perceber que essas leis são ligadas aos mecanismos internos do cérebro. O autor entende o cérebro como parte de todo o conjunto do corpo.

O cérebro é uma *máquina biológica* que prevê, que antecipa. O cérebro não pode tratar as informações de todos os captadores ao mesmo tempo. Ele não recebe passivamente as informações sensoriais para combiná-las, ele 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 sensórias, faz uma simulação mental dos movimentos que serão executados. Ele é um simulador da ação. Além disso, ao mesmo tempo em que faz uma simulação mental dos movimentos, prevê que o estado do qual os captadores sensoriais, ou determinados captadores sensoriais, deverão estar no momento determinado. “O cérebro é um simulador, um ‘adivinho’, um seletor de informações” (BERTHOZ, 2001, p. 86).

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 ele planejou. Ao mesmo tempo em que o cérebro emite uma ordem motora, ele envia aos centros da percepção uma *cópia* da ordem motora. Esses sinais neurotonais foram chamados *cópia eferente* ou *descarga corolária*.

O que guia nossos movimentos é uma representação interna, ou seja, uma representação mental, das nossas trajetórias desejadas e, a partir dessa representação, o cérebro tem a capacidade de escolher os sentidos que vão permitir-lhe guiar o movimento. Por exemplo, quando fechamos os olhos, o cérebro reorganiza completamente os tipos de informações sensoriais que ele 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. As informações táteis transmitidas pelo dedo que lê em Braile atingem o centro da visão. A percepção é sempre multimodal, multissensorial. Existe 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 tenhamos encontrado influência de signos motores, como por exemplo, no olhar. No nosso cérebro os signos motores tratam as informações vestibulares e visuais do movimento, os neurônios que codificam essas informações sensoriais são influenciados pela direção do movimento do olho. A intenção da ação modifica a percepção.

Uma das funções do cérebro é prever as consequências de uma determinada ação. Para, isso, baseia-se na memória das ações passadas e de suas consequências a fim de prever os resultados da ação. A memória não é feita simplesmente para lembrar-se do passado, é uma ferramenta fundamental de *previsão do futuro*. Ela ajuda a preparar os sentidos a selecionar informações, serve ao cérebro para projetar sobre o mundo suas lembranças, para interpretar os sentidos. A memória projeta, prefigura. A memória organiza nossa percepção.

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 (apud VARELA et al., 1993), a partir da expressão espanhola *en acción* pode então ser entendida a partir de dois pontos: a ação é guiada pela percepção, e a cognição, em suas estruturas, emerge dos sistemas sensoriais motores. O estudo da percepção é o estudo da maneira pela qual o sujeito percebido consegue guiar suas ações numa situação local. Segundo Varela et al.,

Na medida em que estas situações locais se transformam constantemente devido à atividade do sujeito percebido, o ponto de referência necessário para compreender a percepção não é mais um mundo dado anteriormente, independente do sujeito da percepção, mas a estrutura sensório-motora do sujeito. (VARELA et al., 1993, p. 235).

As estruturas cognitivas emergem dos esquemas sensório-motores recorrentes que permitem à ação ser guiada pela percepção. É a estrutura sensório-motora, “a maneira pela qual o sujeito percebido está inscrito num corpo, [...] que determina como o sujeito pode agir e ser modulado pelos acontecimentos do meio” (VARELA et al., 1993, p. 235).

Como diz Boyer (2008) o conceito de enação (atuação) veio romper, radicalmente, com a noção de representação nas Ciências da Cognição. São vários os pesquisadores que vão contestar a ideia de representação mental, apoiando-se em sua ideia inversa: *embodied mind* ou mente incorporada, *i. e.*, cognição incorporada. Ou seja, o ponto de vista inverso da representação é o da *cognição incorporada*, presente nos trabalhos de Maturana e Varela (mais recentemente), que têm suas raízes em diferentes correntes filosóficas e em trabalhos de diferentes pesquisadores, como Johnson (1987); Minsky (1986); Lakoff (1987); Jackendoff (1987); Edelman (1987); Damásio (2003;2004).

A representação mental é a noção do cognitivismo que elabora a hipótese de que a cognição é a manipulação de símbolos como a dos computadores microeletrônicos. Em outras palavras, uma representação mental equivaleria a um reflexo da natureza pela mente, como se esta espelhasse aquela. Sob o ponto de vista representacionista, a mente funciona manipulando símbolos de modo a espelhar o mundo ou representar suas características.

Sob a égide da representação,

[...] acredita-se que a mente opera manipulando símbolos que representam características do mundo, ou representam o mundo como tendo determinada forma. De acordo com essas hipóteses cognitivistas, o estudo da cognição enquanto representação mental estabelece o domínio adequado das ciências cognitivas, um campo considerado independente da neurobiologia, num extremo, e da sociologia e antropologia, no outro. (VARELA et al., 1991; 2003. p. 24-25).

Os autores Varela, Thompson e Rosch (1991), no livro *A Mente Corpórea*, propuseram ultrapassar a geografia lógica de interior *versus* exterior, estudando a cognição não como uma projeção ou recuperação, mas como uma ação corporalizada.

Para os autores, o termo *corporalizada* dá destaque a dois aspectos principais: a cognição, que depende dos tipos de experiência que surgem do fato de se ter um corpo com várias capacidades sensório-motoras, e o fato de essas capacidades sensório-motoras individuais encontrarem-se, elas próprias, mergulhadas em um contexto biológico, psicológico e cultural muito mais abrangente.

Ao se utilizar do termo ação, destaca-se que os processos sensórios e motores, percepção e ação, são inseparáveis na cognição vivida.

A enação é constituída por dois elementos:

- a) a percepção consiste em uma ação guiada perceptualmente;
- b) as estruturas cognitivas 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 atividade do próprio. A percepção não se dá por um mundo preestabelecido e independente desse e, sim, pela estrutura sensório-motora dele mesmo, ou seja, pelo modo como o sistema nervoso estabelece ligações entre superfícies sensórias e motoras. Dessa maneira, o sujeito perceptor encontra-se corporalizado e não moldado por um mundo preestabelecido pelos acontecimentos do meio ambiente. Logo, a enação prevê um sujeito perceptor através das ligações do Sistema Nervoso/Sensório Motor.

Já apontava Merleau-Ponty (apud THOMPSON; VARELA; ROSCH, 1991, p. 227), no seu trabalho inicial sobre a fenomenologia, que “as propriedades do objeto e as intenções do sujeito [...] não estão apenas misturadas; constituem também um novo todo”, salientando, ainda, que “uma vez que todos os movimentos do organismo são sempre condicionados por influências externas, podemos, se quisermos, tratar deste logo o comportamento como um efeito do meio”. Uma vez que todos os estímulos os quais o organismo recebe só foram possíveis pelos seus movimentos precedentes que culminaram na exposição do órgão receptor a

influências externas, o comportamento é a primeira causa de todas as estimulações.

Os autores mencionados, ainda citando Merleau-Ponty, pontuam que a percepção não apenas se encontra mergulhada e limitada ao mundo que a rodeia, mas também contribui para a atuação desse mundo envolvente. Organismo e ambiente são, assim, ligados por uma especificação e seleção recíprocas.

A percepção, na abordagem enativa, consiste na atividade guiada pelo sistema perceptual que serve para guiar a ação e o sistema motor 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.

Na abordagem enativa, é fundamental observar que:

- 1) a mente não é uma instância abstrata e separada do cérebro, isto é, ela está corporificada;
- 2) o cérebro faz parte do corpo;
- 3) o corpo faz parte do mundo e 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. 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 sensória. Greiner (2010) traz a afirmação mais central e importante de Alva Nöe que existe uma ação enativa que seria a própria habilidade de perceber, sendo que essa não é apenas dependente, mas constituída pelo fato de termos certo tipo de conhecimento sensório-motor. Portanto, apenas criaturas com certas habilidades corporais podem ser perceptores 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. Partindo do pressuposto de que o estudo do biotipo é o ponto de partida para investigar o corpo propositor que, por sua vez, é o objeto desta pesquisa, são nas relações que acontecem nesse trânsito entre o sensório-motor e o abstrato que se

constrói 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 enquanto referencial do passado, por trazer o sujeito para o ambiente presente. No modo de posicionamento no mundo, a cognição está presente fazendo com que as vontades e necessidades de manifestar materializem-se por meio das ações.

1.5 ENACTOR – O CORPO PROPOSITOR

O entendimento do corpo propositor (CP) parte inicialmente das potencialidades que são inerentes a sua anatomia e fisiologia humana. Essa premissa sugere que a partir desse viés biológico, do funcionamento do corpo, dos seus sistemas corporais, das suas habilidades motoras, o corpo move-se, percebe-se, sente-se e formula um modo de entendimento específico de dança. Nesse sentido, o corpo já é uma proposição, porque apresenta, sugere e propõe modos de mover o corpo, a partir das investigações anatomofisiológicas, produzindo uma dança da sua própria natureza biológica da existência humana.

Como organização, esse corpo propositor é agente corporalizado, suas ações são materializadas pelo processo anatômico e fisiológico dentro do seu contexto corporal-biológico-cultural. O biotipo é a própria experiência de vida e transforma-se como organismo não apenas na compreensão dos órgãos, músculo, 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 CP propõe-se a se conhecer via sensório-motor, em que a percepção e ação acontecem junto na relação com as trocas com o ambiente, em que o corpo é um agenciador das informações que transitam entre o dentro e o fora do corpo. Pode-se dizer que o CP é considerado uma espécie de membrana que possibilita uma maleabilidade e permite que essas trocas sejam constantes com o ambiente, possibilitando a transformação desse corpo no mundo.

O BMC, como ferramenta de autoconhecimento do corpo propositor, consequentemente, num processo criativo, tem um 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 sensorio-motor, compreendendo melhor suas ações e seus contextos. As especificidades dos sistemas corporais dão mais possibilidades para uma experiência investigativa do CP, 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, mas, para que essa proposição aconteça efetivamente, é necessário que o sujeito perceptor proponha-se a se relacionar com outros aspectos do corpo que também são inerentes (o físico, o mental, o emocional e o cultural). E que se permita a novas descobertas que essa experiência sensorial traz, mobilizando seus aspectos inerentes, transgredindo modos de estar e dançar no mundo. Consoante Greiner (2010), o movimento próprio depende dos modos de percepção da consciência, mas a propriocepção e a autoconsciência perspectiva são habilidades que nos relacionam não apenas como próprio organismo, mas com o entorno.

Esse corpo faz parte de um determinado contexto. Nesse sentido, ele já carrega algumas informações, seja de vida, de dança ou não. No caso da dança, o sujeito perceptor já possui suas experiências, cada um dentro da sua realidade, uns com mais outros com menos conhecimento. Esse fato faz com que a produção de ideias de dança seja diferente de outros contextos. É importante identificar quais as linhas de pensamento, de entendimentos que os contextos apresentam, para ter clareza do tipo de abordagens que mais se conectam com as propostas de dança.

O UM – Núcleo de Pesquisa Artística em Dança foi o espaço no qual esse conceito de corpo propositor foi se construindo ao longo desses anos, em que um pensamento em criação em dança foi se estabelecendo 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 dentro de 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 tornar a experiência artística em conhecimento teórico, acrescentando para o campo da dança e na área das artes.

Assim, sob essa perspectiva, o CP conhece a si próprio e produz uma dança situada dentro do contexto em que vive e no tempo em que está localizado... A experiência sensória que vivencia e que possibilita a construção dessa ideia de corpo é que se dá a partir de algumas abordagens da Educação Somática. É nessa experiência sensória que o CP transita entre as várias percepções que vivencia, como as sensações no momento, os pensamentos que aparecem, as vontades, a memória que vem à tona, enfim, não só a percepção dos aspectos anatomofisiológicos, mas também de todos os aspectos que fazem parte desse corpo.

São esses nexos de entendimento que vão estabelecendo sentidos e que fazem com que esse CP 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.



CAPÍTULO 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
(2006)

Este capítulo tem como objetivo contextualizar a experiência do corpo propositor dentro do *UM* – Núcleo de Pesquisa Artística em Dança da FAP e identificar quais as relações que envolvem o corpo propositor e como são estabelecidas dentro de um processo criativo. A obra escolhida para elucidar essas relações é o *UNO*, criada em 2008.

A partir dessa proposta, pretende-se discutir a experiência do corpo propositor numa obra artística, sob o olhar das ferramentas da Crítica Genética e seus modos de operar no papel de corpo performativo na dança. Essas abordagens serão pontuadas sob os seguintes aspectos:

- a) o contexto – o trajeto do corpo propositor dentro do *UM* – Núcleo de Pesquisa Artística em Dança da FAP;
- b) a Crítica Genética/Processo – a gênese da obra: *UNO* o processo revisitado;
- c) o conceito de performatividade na dança;
- d) os modos de operar do corpo propositor.

2.1 O CONTEXTO – O TRAJETO DO CORPO PROPOSITOR NO CONTEXTO HISTÓRICO DO UM – NÚCLEO DE PESQUISA ARTÍSTICA EM DANÇA DA FAP (a)

O Grupo de Dança da Faculdade de Artes do Paraná (GDFAP) foi criado e nominado em 1987. A partir de parceria realizada com a Fundação Teatro Guaíra, atualmente, Centro Cultural Teatro Guaíra (CCTG), situado na cidade de Curitiba (PR). O GDFAP foi desvinculado dessa instituição em 1994 e desde então está enraizado na Faculdade de Artes do Paraná (FAP).¹ Atualmente, denomina-se UM – Núcleo de Pesquisa Artística em Dança da FAP, é um projeto de extensão proposto pelo colegiado do curso de dança²

¹ Historicamente, pode-se considerar que a Faculdade de Artes do Paraná 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 funda, 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, projeta com determinação a fundação do Conservatório de Canto Orfeônico e, em 1956, seu projeto realiza-se com o apoio do maestro, de alguns professores e do legislativo do Paraná. A Profa. Clotilde, em 1966, assume interinamente a direção do Conservatório e dá início ao projeto de transformação dele para 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 e, também, o curso de graduação em Musicoterapia. A Instituição já delineava, assim, sua vocação e seu perfil dedicado à arte. Em 1991, passa a ser denominada Faculdade de Artes do Paraná (FAP). No ano seguinte, já incorporava mais uma habilitação ao curso de Educação Artística, na área de Teatro. A FAP, então, vai consolidando sua atuação como entidade pública de Ensino Superior, em Artes, e amplia 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 do Juvevê, espaço anteriormente ocupado pelo Instituto de Tecnologia do Paraná (TECPAR). 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 os cursos de Artes Cênicas e Dança. Em 2005, tem início o funcionamento do curso Cinema e Vídeo no *Campus* localizado no Parque Newton Freire Maia, em Pinhais. Em 2010, são 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 que 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. A FAP oferta cursos de graduação em modalidades de bacharelado e licenciatura. Como a maioria dos cursos de bacharelado ofertados no território nacional, os cursos 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 da FAP (Artes Visuais, Dança, Música e Teatro), também com duração de quatro anos, habilitam os alunos a exercerem o magistério nas séries finais do Ensino Fundamental e no Ensino Médio. Atualmente, a FAP é uma Instituição de Ensino Superior (IES) da Universidade estadual do Paraná (UNESPAR), processo em trâmite para tornar-se uma universidade.

² Curso de Bacharelado e Licenciatura em Dança da Faculdade de Artes do Paraná (FAP) foi criado em 1984, num convênio firmado entre a Fundação Teatro Guaíra e a Pontifícia Universidade Católica do

dessa Faculdade. Desde 2000, está sob a minha direção. Devido às propostas de trabalho, o conhecimento e a experiência na área artística e científica, os formatos desse grupo foram se modificando ao longo dos seus doze anos de existência. O grupo tem como proposta artística, criar novos caminhos para que o criador-intérprete possa descobrir sua própria individualidade, em que o foco de atenção é na pesquisa do movimento a partir dos 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 GDFAP passa a ser chamado de UM – Núcleo de Pesquisa Artística em Dança da FAP e é composto, em média, por 15 integrantes, alunos e ex-alunos do curso de Dança, Artes Cênicas, Música, Musicoterapia, Artes Visuais e interessados da comunidade curitibana. O Núcleo apresenta-se em diversos eventos de todo o país, tendo recebido vários prêmios e sendo reconhecido pelos críticos por desenvolver uma linguagem vinculada à um pensamento que se insere na Dança Contemporânea (DC).

✓ ***Sobre os dois momentos do UM e suas propostas e formatos***

O UM – Núcleo de Pesquisa Artística em Dança da Faculdade de Artes do Paraná (FAP) existe há vinte e seis anos, sua trajetória consta de dois momentos bem distintos, que caracterizam o tipo de compreensão artística em relação ao corpo que dança. O primeiro período vai de 1986 a 1995 e o segundo de 2000 a 2012. No intervalo de tempo 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 caracterizados pelos diferentes

Paraná passando, em 1993, a integrar a estrutura de cursos da FAP. Buscando abarcar aspectos éticos, estéticos, políticos e comunicacionais, tem adquirido um importante papel no ambiente da dança no país, alimentando sua pesquisa, criação, discussão e difusão. Sua estrutura delinea-se a partir do entendimento da dança como campo de conhecimento, tendo, seu projeto pedagógico, sido formulado no sentido de promover diferentes abordagens da dança no que concerne à pesquisa, à criação e ao ensino, ou seja, traz como meta fazer emergir como norteadoras práticas e modos de organização que ampliem e problematizem os entendimentos não só de dança, mas também de corpo e suas relações com o ambiente. Assim, cria um campo de possibilidades para que os envolvidos nesse processo possam desenvolver competências que os levem, a partir de suas experiências corpóreas, a atuar nos vários campos ligados à criação e ao ensino da dança.

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

➤ **I momento: de 1986 a 1995**

Em seu primeiro momento, o Grupo repetia, de certa forma, os modelos preestabelecidos 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 *ballet* clássico. Esse modelo que de certa forma repetia o formato do Balé Teatro Guairá (BTG), deu-se por conta de o Grupo ser dirigido por bailarinos/professores/coreógrafos integrantes do BTG e da Escola do 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 experimentarem 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, independente das suas funções, provocaram algumas mudanças no funcionamento e no andamento das atividades, tais como coreógrafos que enfocavam na exploração de movimentos a partir de uma ideia, saindo da lógica de entregar ao bailarino as sequências de movimento prontas. Além disso, propostas mais inovadoras desestabilizaram alguns padrões já 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,³ foram percebidas no tipo de aulas ministradas, que focalizavam a desconstrução de padrões de movimento. As propostas coreográficas trazidas também eram diferentes das anteriores e já apontavam novos caminhos para a criação, como por exemplo, a mistura de sequências prontas com tarefas solicitadas pelos coreógrafos. Além disso, passou-se a trabalhar com alteração de contagens, sem a obrigatoriedade de se ficar *preso* aos tempos de uma música ou à partitura fixa de um movimento. Essas propostas foram desenvolvidas nos últimos anos de existência desse primeiro momento do Grupo (de 1991 a 1995).

➤ **II momento: de 2000 a 2012**

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 os anos 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. Isso resultava na realização de espetáculos com diversas coreografias, mas a partir de 2002, permaneceu a proposta de ter aulas com profissionais diferentes, focando a

³ Eduardo Laranjeira: bailarino do BTG, coreógrafo e diretor do Grupo de Dança de 1991 a 1992, atualmente, reside na Alemanha, onde trabalha com o Método Pilates; Dagmar Simek: artista e coreografa do Grupo nesse período. Déferon de Melo: professor do Curso de dança de 1990- 1996, coreógrafo do Grupo nessa época; especialista em Coreografia pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), graduado em Licenciatura em Educação Artística com Habilitação em Artes Plástica pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU).

investigação corporal e dando suporte para o desenvolvimento do criador-intérprete.

O que mudou na estrutura do Grupo é que os profissionais convidados não coreografavam mais, eles colaboravam com suas propostas investigativas na criação dos trabalhos artísticos que começaram a ser pensados com obras inteiras, apresentadas nos espetáculos anuais.

O diferencial percebido nesse segundo momento estava, justamente, na escolha dos professores que ministravam as aulas preparatórias, os quais já traziam uma outra abordagem de dança e outro entendimento de corpo. A demanda de profissionais que circulavam pelo Núcleo fez com que esses introduzissem cada vez mais o conhecimento do corpo para investigar o movimento e não mais a técnica como ponto de partida e, sim, como mais uma ferramenta para dar suporte ao corpo que dança.

Durante seis anos, o Núcleo criou um repertório de coreografias em que teve como resultado algumas obras relevantes. Essas obras foram criadas e dirigidas por mim e tornaram-se objeto de estudo na pesquisa de mestrado. Em 2006 a artista e professora do Curso Superior de Dança da FAP Gládis Tridapalli⁴ dirigiu o grupo por um semestre por eu estar em Salvador (BA) cursando as disciplinas do mestrado.

A partir de 2007, devido a esta pesquisa, foi criado um grupo de proponentes para participar do processo colaborativo de estudo dessas obras. Dessa ação resultou a criação do *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.

Esse formato de núcleos justifica a criação de um modo mais coerente para um grupo que ocupa um lugar dentro de 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 criação dos núcleos, as pesquisas são mais aprofundadas e multiplicadas, dando mais

⁴Gládis Tridapalli, como uma pesquisadora interessada nos diálogos entre educação e criação, é professora da Faculdade de Artes do Paraná (FAP) e artista integrante da *Entretantas Conexão em Dança*. Dentre seus principais projetos artísticos estão: *Samambaia: prima da monalisa*; *De maçãs e Cigarros*; e *Próximas Distâncias e Swingnificado*.

visibilidade e crescimento para o UM, para a dança em Curitiba-PR, como também no Brasil.

Atualmente, o UM continua com esse formato de núcleos específicos, em que as pesquisas individuais dos proponentes são desenvolvidas, de modo colaborativo, entre todos os integrantes do Núcleo. Essa ideia constrói uma linha de pensamento que dialoga com o significado da palavra *UM*, segundo Jean Chevalier, no Dicionário dos Símbolos: “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” (CHEVALIER, 1906/2003, p. 918).

O conhecimento de dança construído nesses doze anos 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, é o ponto de partida para o conhecimento do indivíduo e suas possibilidades de movimento do corpo que dança, com suas diferenças inerentes.

A experiência corporal tem sido baseada na área da Educação Somática, focando nos estudos perceptivos do corpo – a cognição corporalizada. A experiência corporal inclui algumas técnicas e/ou métodos ensinados e experimentados no Núcleo, tais como: Fundamentos de Barternieff, Método Pilates, os Movimentos Fundamentos de Béziers, *Body-Mind Centering*[®] e Improvisação de Contato, entre outros que foram apresentados, detalhadamente no capítulo I da dissertação do mestrado. E o *Body-Mind Centering*[®] foi mencionado novamente no capítulo I desta tese, talvez por ser a abordagem mais focada para este estudo do corpo propositor.

As escolhas de trabalhos corporais, na área da Educação Somática, deve-se ao fato de que se acredita 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.

Segundo Fortin (1999, p. 44), “o aporte das práticas somáticas para formação dos dançarinos reside em sua possibilidade de aumentar a capacidade expressiva do dançarino”. Para a autora, “é essencial para o dançarino residir em exprimir em movimento a comunicação que ele estabelece

com ele mesmo, a relação que ele cria com seu meio e o olhar que ele porta sobre sua cultura e sociedade na qual ele vive”.

Esse caminho somático permite ao criador-intérprete fazer algumas escolhas e ter novos posicionamentos em seu meio, como, por exemplo, estabelecer certo tipo de dança, ou seja, constitui-se em 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, elas são o ponto de partida para o conhecimento, a formação e a criação.

No UM, o criador-intérprete participa efetivamente na investigação do movimento e composição do trabalho, juntamente 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 juntamente com a 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. “A improvisação é uma estratégia indispensável para que a comunicação seja evolutiva também” (MARTINS, 2002, p. 101).

✓ **Repertório do UM:⁵ algumas obras relevantes para o entendimento da construção do corpo propositor nesse processo criativo**

Os trabalhos, a seguir, foram todos concebidos e dirigidos por mim com colaborações de proponentes do UM:

- *Quíron (2002)*
- *Poiétikus (2003)*
- *O Universo Elegante (2004)*
- *Kaibalion (2005)*
- *Spin (2006)*
- *Uno (2008)*
- *Paisagens Contínuas (2010)*

✓ **Alguns trabalhos gerados pelos Núcleos específicos desde 2007**

Estes trabalhos gerados pelos Núcleos foram propostos por artistas colaboradoras do UM. Todas elas foram convidadas a fazer parte desses Núcleos específicos, após terem passado por uma experiência de alguns anos no UM, como criadoras-intérpretes epositoras no processo colaborativo, como nas aulas.

- *Não Expor ao Sol – vida e vídeo clip*, de Luciana Navarro⁶
- *Errantes do Espaço*, de Juliana Alves⁷
- *Ucronico*, de Mariana Batista⁸
- *E Assim por Diante; e Calafrios no Pêlo*, de Renata Roel⁹

⁵ No anexo B, encontram-se os programas das obras que pertencem ao repertório do Grupo.

⁶ Atua em projetos artísticos envolvendo pesquisa, investigações poéticas, cena contemporânea, dramaturgias do corpo e imagem nas áreas de dança, teatro e artes visuais. Graduada em Artes Cênicas- Interpretação teatral, pela Faculdade de Artes do Paraná em 2006 e pós-graduada em Arte Contemporânea – Arte Teoria e História pela Universidade Tuiuti do Paraná em 2009. Foi Bolsista da Casa Hoffmann em 2006, 2008 e 2010, integrante da Obragem em 2006 e 2007 e residente do 20 minutos.mov no Cafofo Couve-Flor em 2010 e 2012. É integrante e fundadora do BATTON Organização de Dança desde 2008 e do BoaHora (Núcleo Materno) criado em 2011. Criadora da trilogia de dança-performance Pública (2008) Instaurada (2009) e Materna (2010).

⁷ Bailarina e pesquisadora. Graduada e Especialista em Dança, pela Faculdade de Artes do Paraná. Estudou e trabalhou no c.e.m – centro em movimento em Lisboa. Atualmente investiga o corpo na migração, na criação e na relação da arte com pessoas e lugares.

⁸ Integrante do Batton – organização de dança, e produz trabalhos independentes de Dança contemporânea. Pós-Graduada em Arte Contemporânea – Arte, Teoria e História pela Universidade Tuiuti do Paraná. Bacharel e licenciada em Dança pela Faculdade de Artes do Paraná.

⁹ Integrante do Batton – organização de dança, é mestranda no Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia. Bacharel e Licenciada em Dança pela Faculdade de Artes do Paraná. Foi contemplada com a pesquisa solo intitulada: *Entre os dois lados*, no Programa de Pesquisa em Dança Contemporânea da Casa Hoffmann – Centro de Estudos do Movimento nas modalidades de Participação e Iniciação à Pesquisa, Bolsista Residente e Estruturação Coreográfica pela Fundação Cultural de Curitiba. Foi bolsista no intercâmbio da Casa Hoffmann para o c.e.m – centro em movimento, participando

2.2 A CRÍTICA DE PROCESSO – A GÊNESE DA OBRA: *UNO*, O PROCESSO REVISITADO

O foco de discussão, neste segundo tópico, é sobre processo criativo em dança. Para elucidar esse propósito, pretende-se revisitar a obra *UNO*, sob o olhar das ferramentas da Crítica Genética, discutida pela pesquisadora Cecília Almeida Salles¹⁰ entre outros autores.

Esse percurso de revisitação tem como objetivo dar visibilidade ao envolvimento do corpo propositor num processo criativo. Falar de processo de criação, especificamente dessa obra, contextualiza a ação artística do corpo propositor (CP) da pesquisa em pauta e também enfatiza a produção de conhecimento na área da dança contemporânea, na relação com autores de áreas que dialogam com processos criativos em arte. Logo, a escolha da Crítica Genética é pertinente para essa pesquisa, porque é um estudo que possibilita revisitar a obra e entender os modos de organização dos processos criativos.

A Crítica Genética nasceu oficialmente em Paris/França, em 1968, no Institut des Textes et Manuscrits Modernes (ITEM), no Centro Nacional de Pesquisa Científica (CNRS). Nasceu da constatação de que o texto definitivo de uma obra é caracterizado por transformação progressiva. No início, ele desenvolveu-se na área da literatura, estendendo-se, posteriormente, no Centro de Estudos de Crítica Genética da PUC-SP, para outras áreas, tais que música, artes plásticas, cinema teatro e arquitetura.¹¹

Como metodologia, a Crítica Genética estabelece sua linha de pesquisa e delimita seu objeto de estudo com o intento de atingir o determinado propósito de interrogar o processo de criação artística e compartilhar com o artista o segredo deste processo. Em seu objetivo de indagar a obra, estuda o material que guarda as etapas sucessivas da gênese

da FIA – Formação Intensiva Acompanhada em Lisboa – PT. De 2003 a 2011 foi bailarina intérprete criadora, professora do UM – Núcleo de Pesquisa Artística em Dança da Faculdade de Artes do Paraná.

¹⁰ Cecília Almeida Salles é professora do curso de graduação em Arte: História, Crítica e Curadoria e do Programa de Pós-Graduação em Comunicação em Semiótica da PUC/SP. Coordenadora do Grupo de Pesquisa em Processos de Criação. Autora dos livros: *Gesto Inacabado* (1998), *Crítica Genética* (2008), *Redes de Criação* (2006), e *Arquivos de Criação* (2010). É curadora do evento Redes de Criação, desde 2008 (Itaú Cultural).

¹¹ Rosana, *Van langendonk-sagração da primavera – dança e gênese*, p.15 e 16 (1996).

e tenta compreender o tempo da concepção e gestação do produto considerado final por seu criador.

A autora Cecília Almeida Salles¹² 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.

Salienta-se que, no fim dos anos 1990, alguns problemas surgiram por conta da restrição da Crítica Genética em abranger somente a literatura. A partir desse momento, constata-se que alguns pesquisadores da área avançam em direção a formas de sistematização dos aspectos gerais da criação, isto é, aprofundam-se nas especificidades em cada artista estudado (SALLES, 2006).

Assim, nasce o que a autora chama de Crítica de Processo, a pesquisa crítica e da produção, reciprocamente estimulante 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-se das obras como objetos móveis e inacabados e, na criação artística visa a entender os procedimentos que tornam essa construção possível.

A autora, em estudos com seus pares da Academia, diz que

[...] a crítica processual tornou-se, portanto, fundamental para discutir a arte, principalmente aquela produzida nas últimas décadas, que necessita de um olhar capaz de abarcar a obra em sua dinamicidade, dado que leituras de objetos estáticos não se mostram mais satisfatórias nem eficientes. (SALLES, 2006).¹³

¹² “De 30 de maio a 15 de junho de 2008, o Itaú Cultural realizou a série de encontros Redes da Criação, um conjunto de espetáculos, debates e oficinas. O evento teve curadoria da professora e ensaísta Cecília Almeida Salles e propunha uma discussão do processo de criação em suas diversas manifestações: arte, literatura, mídia e ciência. Redes da Criação realiza uma abordagem crítica que não enfoca somente a criação final tal como é entregue ao público. Pretende-se, assim, gerar mais conhecimento sobre processos e oferecer um denominador comum para tratar as diferentes formas de expressão. Muitas questões da produção contemporânea envolvem uma complexa e intrincada relação entre obras e seus processos de construção.” Sobre o Redes da Criação: Disponível em: <http://www.redesdecriacao.org.br/?page_id=126>. 13 out. 2011.

¹³ In: Redes da Criação. Disponível em: <http://www.redesdecriacao.org.br/?page_id=126>.

A crítica de processo vai além dos estudos sobre o processo de criação, a partir dos documentos deixados pelos artistas, “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, seja de qualquer área, é entrar num mundo de relações que são estabelecidas durante o exercício da criação. É desvendar os modos adotados dos procedimentos de criação realizados durante esse exercício, identificar as teorias e práticas utilizadas pelo autor e indagar, minuciosamente, os documentos do processo deixados por ele. Aponta Salles, em seu texto *Redes de criação: construção da obra de arte*, que

[...] os estudos de dossiês diversos, em diferentes manifestações artísticas, deixam transparecer repetições ou recorrências significativas, que nos possibilitam avançar em direção à sistematização de alguns princípios que norteiam uma possível teoria da criação. (SALLES, 2010, p. 207).

O que é percebido nesses processos de estudos das manifestações artísticas, é que além de aparecerem repetições e similaridades nos modos de fazer em processos do mesmo artista, possibilitando a sistematização destes, percebem-se também modificações dos modos de fazer de um processo para o outro do mesmo autor.

Um dos fatores responsáveis por essas modificações nos processos criativos é a aproximação de outras teorias que cruzam no novo processo iniciado e, acontece que essas teorias são revezadas 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. “Os artistas – sujeitos constituídos e situados – agem em meio à multiplicidade de interações e diálogos, e encontram modos de manifestação em brechas que seus filtros mediadores conquistam” (SALLES, 2006, p. 152).

Esse entendimento de sujeito é foco de discussão em pesquisas desenvolvidas pela arte e pela ciência contemporâneas, envolve questões pertinentes que direcionam outra discussão que é como pensar autoria num

percurso criativo. Para melhor entendimento, mencionamos alguns autores apresentados por Salles (2006).

Morin (apud SALLES, 2006) diz:

[...] que as interações no ambiente macro da cultura, ao enfatizar que a existência de uma vida cultural e intelectual dialógica, na qual convive uma grande pluralidade de pontos de vista, propicia o intercâmbio de idéias [...] este movimento resulta em crescimento e na possibilidade de expressão de desvios, ou seja, em modos de evolução inovadora, reconhecidos e saudados como originais. (MORIN apud SALLES, 2006, p. 150).

Já para Colapietro a ideia de sujeito,

[...] descreve o sujeito sob o ponto de vista semiótico, como fonte não primordialmente livre de pensamento e ação, mas um ser profundamente incrustado em seu tempo e espaço, a ponto de ser bastante, mas não completamente limitado em sua cognição e conduta. (COLAPIETRO apud SALLES, 2006, p. 150).

Calvino (apud SALLES, 2006, p. 150), coloca nesse âmbito de interações, ao explicar que “cada vida é uma enciclopédia, uma biblioteca, um inventário de objetos, uma amostragem de estilos”, enfocando o que Salles (2006) chamou de manifestação da subjetividade: “onde tudo pode ser continuamente remexido”.

Salles (2006, p. 150) argumenta que esses atos de remexer e reordenar remetem ao que André Parente (2004, apud Salles 2006, p. 150) explica: que “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”. Colapietro (1989), diz que o sujeito não é uma esfera privada, mas um agente comunicativo.

Todos esses argumentos manifestados por esses autores discutem o entendimento de sujeito que dialoga e se aproxima do entendimento do corpo propositor em dança contemporânea, trazido como foco nesta pesquisa.

Entende-se que este 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 deste sujeito/corpo propositor num processo de um projeto poético.

E por falar em processo poético/criativo, Salles (2006) citando Colapietro, diz que:

[...] ao discutir criatividade, fala da impossibilidade de identificar o seu locus com a imaginação, especialmente quando a imaginação é concebida como um poder inerente à psique individual, em outras palavras, o locus da criatividade não é a imaginação de um indivíduo. (COLAPIETRO apud SALLES, 2006, p. 151).

Para o autor, existe uma mudança do enfoque do *self* em si mesmo para a explicação do sujeito sob o ponto de vista das práticas entrelaçadas, o *locus* da criatividade é pluralizado e historicizado. Como também não

[...] faz assim mais sentido localizar a criatividade no sujeito, que é, na realidade, constituído e situado. É constituído por seus engajamentos, dificuldades e conflitos; e é situado espacialmente, temporalmente, historicamente e possivelmente em outros aspectos. (COLAPIETRO apud SALLES, 2006, p. 151).

Logo, para Colapietro o descentramento significa a centralidade das práticas em sua materialidade, pluralidade, historicidade e, portanto, mutabilidade. Essa discussão mostra a impossibilidade de definir um lugar específico em que a criação acontece. Mostra que o descentramento do sujeito ressalta a relação entre o artista e as obras nos processos de criação, não havendo separação entre artista e o projeto poético e a constituição da subjetividade. “Obras e artistas não só são estão imbricados de modo vital, como estão sempre em mobilidade. São redes em permanente constituição.” (SALLES, 2006, p. 152).

Trazer questões referentes ao sujeito e à criatividade possibilita chegar ao entendimento que Salles 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. (SALLES, 2006, p. 152).

Esse diálogo entre os conceitos de autoria e criação sustentam o pensamento, sob o aspecto relacional do processo de criação. Sob esse ponto de vista, torna-se visível que a qualquer momento do processo é simultaneamente gerado e gerador. Para Salles,

[...] 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. (SALLES, 2006, p. 153).

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, no 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 novos 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 seguem uma fórmula única para os processos em Dança Contemporânea. Considera-se que a DC não é uma dança que parte de uma técnica fechada, mas de um pensamento que norteia a criação de um tipo de dança.

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 uma mobilidade na forma de pensar e

fazer as interações e, também por não estabelecer questões do processo como estanques, prontas e fixas.

É o que nos diz Salles 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” (SALLES, 2010, p. 207).

A Crítica de Processo constata que esse ambiente processual e criativo é dinâmico e aberto para inúmeras modificações das maneiras de fazer de cada artista e promove ações que se revezam, mobilizando o processo criativo.

Essas ações geram diferentes possibilidades de obras convivendo nas séries de rascunhos; propostas de obras se modificando ao longo do processo; ou ainda partes de uma obra que reaparecem em outras do próprio artista, só para citar algumas das conseqüências desses gestos do artista. (SALLES, 2010, p. 207).¹⁴

Percebem-se em alguns trabalhos de Dança Contemporânea a necessidade de passar por processos criativos que apresentem capacidades de ser móveis, variáveis e dinâmicos. É uma dança que acompanha as transformações do tempo, das diferenças, das multiplicidades de questões, de procedimentos diferenciados e de propostas distintas.

Sendo assim, Salles¹⁵ cita o pensador francês Pierre Musso (2004) e 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, no entanto, Musso (2004) 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 se propor esse conceito para a abordagem da criação artística.

É por esse viés conceitual de rede que a obra *UNO* será revisitada, porque entende-se que esse conceito já está imbricado no processo criativo do *UNO*. Desse modo, a crítica processual aparece com intuito de entender e

¹⁴ In: *Redes de Criação: construção da obra de arte*.

¹⁵ In: *Redes de Criação: construção da obra de arte*.

identificar os modos de construção da obra, por meio dos documentos do processo, os procedimentos adotados, assim como as teorias e práticas escolhidas pelo artista.

Revisitar a obra tem como propósito seguir o percurso investigativo do processo criativo do *UNO*, com o desejo de identificar o modo como o corpo propositor insere-se num processo criativo e como estabelece as relações entre os elementos e fatores que envolvem o processo. Sobretudo, revisitar esse processo criativo, discute e contextualiza a experiência do corpo propositor, isto é, de entender como ele vivencia um processo artístico com as suas características de um corpo enativo, ativo, perceptivo e performativo .

É a partir das ferramentas, especificamente do vocabulário criado por Cecília Salles, no Blog Redes de Criação¹⁶ que será discutido a gênese do *UNO*. Acredita-se que estas ferramentas darão subsídios para olhar o percurso do processo investigativo do *UNO*, dando suporte para identificar possíveis diálogos entre a Crítica de Processo, os documentos de processo, os princípios geradores da obra, o percurso da obra e o envolvimento do corpo propositor, que se contextualiza nesse processo criativo.

São doze os conceitos desse vocabulário que serão utilizados como ferramentas para fazer o cruzamento com alguns aspectos do percurso e do processo da obra *UNO*:

- ✓ conceitos da Crítica de Processo: processo de criação, processo contínuo, inacabamento, redes de criação, interações, transformação, memória, percepção, picos ou nós de rede, princípios direcionadores, restrição e procedimentos;
- ✓ aspectos do processo: 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 do *UNO*, *Mariana Batista e Isabela Schwab*.¹⁷

¹⁶ Disponível em: <http://www.redesdecriacao.org.br/?page_id=126>.

¹⁷ Isabela Schwab, bailarina, professora e pesquisadora em Dança, Graduada em Licenciatura e Bacharelado em Dança pela Faculdade de Artes de Paraná, Pós-Graduada em Estudos

Na Figura 14, UNO, primeira foto do processo (2008), com Camila Chorili, Isabela Schwab e Mariana Batista.

Figura 14 – Primeira foto do processo do UNO (2008), no Centro Cultural Teatro Guaira, em Curitiba/PR



Fonte: foto Rodrigo Slompo.

Release: UNO

UNO – UM, 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. *UNO* busca o equilíbrio dinâmico dos contrários, reconciliados na individualidade e na continuidade de uma obra.

- O *processo de criação* é um percurso sensível e intelectual de

construção de objetos artísticos, científicos e midiáticos que pode ser descrito, como movimento falível com tendências, sustentado pela lógica da incerteza, englobando a intervenção do acaso e abrindo espaço para a introdução de idéias novas. É um processo contínuo sem um ponto inicial, nem final. Um percurso de construção inserido no espaço e tempo da criação, que inevitavelmente afetam o artista.

A obra *UNO*, foi construída simultaneamente no último ano do percurso de finalização do Mestrado em Artes Cênicas, em 2008, pelo PPGAC/UFBA. Essa pesquisa acadêmica teve como propósito revistar as obras que foram criadas no UM – Núcleo de Pesquisa Artística em Dança da FAP, no período de 2002 a 2006. O objetivo foi identificar e compreender como essas obras foram construídas e como foram estabelecidas as metodologias dos processos criativos de cada uma delas.

Durante esse estudo do mestrado, especificamente em 2007, as seguintes obras foram revisitadas e reconfiguradas a partir de um processo colaborativo, são elas: *Quíron* (2002), *Poiétikus* (2003), *O Universo Elegante* (2004), *Kaibalion* (2005) e *Spin* (2006), sob o olhar de seis (6) criadoras-intérpretes, participantes do UM (Mariana Hilda Batista, Naiara Araújo, Juliana Alves, Viviane Morteau, Mábile Borsatto e Camila Chorilli).¹⁸

Portanto, é pertinente essa explicação anterior, sobre a pesquisa acadêmica cursada, para explicitar o motivo que gerou a criação do projeto poético da obra *UNO* no término do mestrado. Também importante ressaltar

¹⁸ Naiara Araújo: Licenciada e Bacharel em Dança – FAP; Estagiária da Casa Hoffmann – Centro de Estudos do Movimento (Curitiba), 2006/2007; Integrante do Grupo de Dança da FAP, 2005 a 2007; atualmente professora de *ballet* clássico na Escola Isadora Duncan, no período de março de 2009 a dezembro de 2011 (Campo Grande-MS).

Viviane Morteau: Graduada em Dança pela Faculdade de Artes do Paraná e especialista em Arte Contemporânea pela Universidade Tuiuti do Paraná, foi bolsista residente na Casa Hoffmann/Curitiba e no c.e.m – Centro em Movimento/Lisboa. Seu interesse são aspectos visuais na Dança Contemporânea e hoje mora em Montpellier/FR.

Mábile Borsatto: pesquisadora na área da Dança Contemporânea. É Graduada em Dança e Pós-Graduada em Artes e Ensino das Artes pela Faculdade de Artes do Paraná (FAP). É produtora da Entretantas Produções – movimentando ideias. Trabalha como professora e produtora de eventos artísticos no Colégio Nossa Senhora Medianeira. Camila Chorilli: professora e bailarina, formada pelo Curso de dança da FAP, especialista pela FAP, o Corpo Contemporâneo, atualmente, professora da Escola do Teatro Guáira – CCTG/PR.

que essa obra não fez parte da escrita da dissertação, mas fez parte da continuidade do pensamento teórico e prático que estava norteando as pesquisas do UM nesse ano de 2008.

- Processo contínuo – Tomando a continuidade do processo e o inacabamento que lhe é inerente, há 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, traz os rastros destas outras obras inacabadas, possibilita o olhar crítico processual.

- O conceito de *inacabamento* é intrínseco ao conceito de *processo contínuo* ou à perspectiva processual que olha para todos os objetos de nosso interesse, como uma 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, as quais serão apresentadas no Quadro 1, foram escolhidas dentre todas as obras revisitadas, apenas três para dar continuidade à pesquisa do UM. Essas três obras foram referências e ponto de partida para a criação do *UNO*, sobretudo, finalizando o estudo do mestrado nesse mesmo ano, como citado anteriormente.

O *UNO* teve sua estreia no primeiro semestre de 2008, no Serviço Social do Comércio (SESC) Centro, em Curitiba/PR (Figuras 15a e 15b). Depois, foi apresentado na IV Mostra e I Simpósio de Dança da FAP e em outros eventos, tais que IX Fórum de Dança na Comunidade e no Projeto Intercorpos, em Belo horizonte (MG).

Figuras 15a e 15b – Estreia do UNO (2008) – SESC Centro, em Curitiba/PR



Fonte: fotos Rodrigo Slompo.

- *Redes em construção* – a criação como rede pode ser descrita como um processo contínuo de 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. O artista deixa rastros desse percurso nos diferentes documentos do processo criativo.

Em 2009, a *rede em construção* do processo contínuo do *UNO*, passa a ter interferências em virtude do processo de estudo da autora desta tese de doutorado. O fato do processo criativo dessa obra ser o objeto de estudo da pesquisa de doutorado, provocou a continuidade de ensaios no UM, mas os encontros aconteciam somente entre os participantes presentes em Curitiba.¹⁹

O estudo dessa rede se fez com interferências na prática e na teoria, em que nossas discussões eram feitas via, e-mail, *skype* e em alguns encontros em Curitiba, durante as minhas estadias nessa cidade.

- *Interconexões*: a criação alimenta-se e troca informações com seu

¹⁹ Nesse ano, eu estava cursando as disciplinas do doutorado, em Salvador/BA, motivo pelo qual não podia comparecer aos encontros do grupo. Esse fato gerou um novo modo de estudar a obra.

entorno, que sofrem um processo de transformação. As interações são responsáveis pela proliferação de novas possibilidades: idéias expandem-se, percepções são exploradas, acasos e erros geram novas possibilidades de obras.

Algumas interconexões e interações, durante essa investigação do processo, fizeram surgir novas possibilidades de modificar a obra, tais como a entrada de mais dois participantes: Aline Vallim e Peter Abudi.²⁰ Essa ideia de trazer outros dois participantes para interferir na processo, veio para que o estudo prático-teórico do doutorado se tornasse mais móvel, dinâmico na relação com as disciplinas teóricas e a obra. Na Figura 16, a versão com outros dois artistas.

Figura 16 – UNO (2009). Casa Hoofmann, em Curitiba/PR



Fonte: foto Julia Grassato.

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. A intenção de ter a presença de outros olhares, juntamente com as três (3) antigas integrantes possibilitaria revisitar a obra de maneira mais instigante, como também o olhar para prática causa modificações no modo de falar da pesquisa, interfere no que se escolhe para ler, enfim, acaba que direciona nas escolhas para avançar o estudo.

A partir desse estudo, o *UNO* foi apresentado em 2009, com a nova configuração de cinco (5) integrantes, em dois eventos: II Simpósio e V Mostra de Dança da FAP, em Curitiba (PR); e no Projeto Circuito Compartilhado, nas

²⁰ Peter Abudi e Aline Vallin, artistas graduados pelo curso de dança da FAP e colaboradores dessa pesquisa da obra *UNO*.

seguintes cidades do Paraná (Curitiba, Guarapuava, Campo Mourão e Londrina).

- Transformação – As interconexões destacam o campo relacional, mas o ato criador dá-se na maneira como as relações são estabelecidas. Essa elaboração dá-se em um processo de transformação. A singularidade da construção encontra-se na unicidade da transformação: as combinações são singulares. A construção das realidades ficcionais dá-se em 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.

Estrutura do UNO/ gênese

Para ilustrar o processo contínuo e inacabado dessa obra, traz-se para essa discussão o Quadro 1, criado na dissertação do mestrado, com intuito de mostrar como se deu o estudo dos processos criativos das cinco (5) 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 (5) obras

Obras	Parte motivadora	Configuração	Assuntos relacionados	Matriz geradora	Reconfiguração
<i>Quíron</i> (2002)	cabeça e quadril	grupo com dezessete dançarinos (50min)	Centauro	espaço/ tempo	solo (5min)
<i>Poiétikus</i> (2003)	Pernas	Grupo com dez dançarinos (40min)	obras de Matisse	Forma corporal	trio (12min)
<i>O Universo Elegante</i> (2004)	coluna vertebral	grupo com dezesseis dançarinos (40min)	Teoria das Super Cordas	movimento	grupo com seis dançarinos (14min)
<i>Kaibalio n</i> (2005)	Mãos	grupo com dezenove dançarinos (50min)	4 elementos da natureza	diferenças	grupo com sete dançarinos (15 min)
<i>Spin</i>	Espiral	grupo com dez dançarinas	sistema nervoso	quatro matrizes	Solo

Fonte: SILVA, Rosemeri R., (2008, p. 66) *Spin*, a velocidade da partícula: procedimentos de criação em dança contemporânea pelo grupo de dança da faculdade de artes do Paraná (Programa de Pós Graduação em Artes Cênicas/UFBA).

- *A memória* – Memória é ação, ou seja, essencialmente plástica, não é um lugar onde as lembranças fixam-se e acumulam-se. 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, alterando as lembranças. Cada nova impressão impõe modificações ao sistema. Memória, com espaço de liberdade, é seletiva. São 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. 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 do *UNO*, apresentam-se as obras: *Quíron* (2002), *Poiétikus* (2003) e *Spin* (2006), o Quadro 2 mostra esse percurso e indica o modo como foram sendo elencado os princípios direcionadores da criação dos três solos que foram ponto de partida do *UNO*.

Quadro 2 – gênese do *UNO*

Solos	Referencial da obra original	Reconfig. 2007 e 2008	Proponentes e criadoras/intérpretes	Princípios direcionadores
1	<i>Poiétikus</i> (2003)	Trio	Mariana Batista/ Juliana Lorenzi, Isabela Schwab, Viviane Morteau	Pernas
2	<i>Spin</i> (2006)	Solo	Rosemeri Rocha/ Mariana Batista	Espiral
3	<i>Quíron</i> (2002)	Solo	Mábile Borsatto e Nayara Araújo/ Camila Chorilli	cabeça/bacia

Fonte: elaborado pela autora desta pesquisa, em 2012.

- *Percepção* – A percepção artística, como atividade criadora da mente humana, é uma ação transformadora. O filtro perceptivo vai processando o mundo em nome da criação. Em uma coleta sensível e seletiva, o artista recolhe aquilo que, sob algum aspecto, o atrai. Há renitências em seu olhar. 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. A construção de mundos ficcionais é decorrente de estimulação interna e externa recebida através de lentes originais.

Segundo Salles, “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” (SALLES, 2010, p. 23).

A configuração do *UNO* é composta por três partes, sendo que cada parte é focada inicialmente por um solo, mas que estabelece relações com as outras integrantes durante o percurso do solo que está enfatizado. Os três solos foram criados e dançados pelas artistas Mariana Batista, Isabela Schwab e Camila Chorilli. Esses solos são resultantes de três (3) obras (*Quíron*, *Poiétikus* e *Spin*), construídas anteriormente pelo UM, as quais foram revistadas e reconfiguradas para chegar nesses solos iniciais.

O *Solo 1* é parte do estudo de reconfiguração da obra *Poiétikus*, criado em 2002 e reconfigurado em 2007. A reconfiguração foi feita em dois momentos por Mariana Batista. No primeiro momento de estudo, a etapa foi finalizada no formato de um trio, dançado pelas criadoras-intérpretes²¹ Juliana Lorenzi, Isabela Schwab e Viviane Morteau. No ano seguinte, Mariana dá continuidade ao estudo e mantém o formato trio, que chama de *Ucronico*, dançado pelas criadoras-intérpretes Isabela Schwab, Juliana Lorenzi e Majú Minervino,²² mas na continuidade no processo do *UNO*, permanece apenas uma das criadoras-intérpretes: Isabela Schwab.

O *Solo 2* é parte do estudo de reconfiguração da obra *Spin*, criado em 2006, e reconfigurado em 2007. O solo sempre foi dançado pela criadora-intérprete Mariana Batista.

O *Solo 3* é parte da reconfiguração da obra *Quíron*, criado em 2002 e reconfigurado 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 os pontos da estrutura da obra.

- Os picos ou *nós da rede* são elementos de interação ligados entre si. Os nós, nesse contexto, correspondem às questões que sustentam o processo de criação de um artista específico. São recorrências em seu modo de ação que nos levam aos procedimentos de criação e à compreensão do desenvolvimento do pensamento daquele artista em criação.

²¹Juliana Lorenzi é artista graduada em Dança pela FAP, atualmente, mora e faz aperfeiçoamento em dança em Munique (Alemanha).

²² Majú Minervino é atriz, arte educadora e preparadora corporal; é Especialista em Dança pela FAP-PR; Bacharel em Comunicação das Artes do Corpo pela PUC-SP.

Princípios direcionadores

As tendências do percurso podem ser observadas como atratores, que funcionam como uma espécie de campo gravitacional e que 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. São princípios relativos à singularidade do artista. São planos de valores, formas de representar o mundo, gostos e crenças que regem o seu modo de ação: um projeto pessoal e singular.

Esse projeto está inserido no espaço e tempo da criação que inevitavelmente afetam o artista. A busca, como processo contínuo, é sempre incompleta. O próprio projeto que direciona, de algum modo, a produção das obras pode mudar ao longo do tempo.

Os princípios direcionadores principais dos solos do *UNO*, são: *solo 1* (as as pernas); no *solo 2* (a cabeça e o quadril); e no *solo 3* (o movimento espiralado).

- Procedimentos de criação: os recursos criativos são os modos como o artista lida com as propriedades das matérias-primas, ou seja, os modos de transformação. Há uma potencialidade de exploração dada por elas e, ao mesmo tempo, há limites ou restrições a que o artista pode se adequar ou burlar, dependendo do que ele pretende de sua obra. Toda a ação sobre as matérias-primas gera seleções e tomadas de decisão. O artista tem as ferramentas como instrumentos mediadores que o auxiliam nessa manipulação (SALLES, 2010, p. 32).

Figura 17 – UNO (2008). Museu Oscar Niemeyer, em Curitiba/PR



Fonte: foto Flávia Mattos.

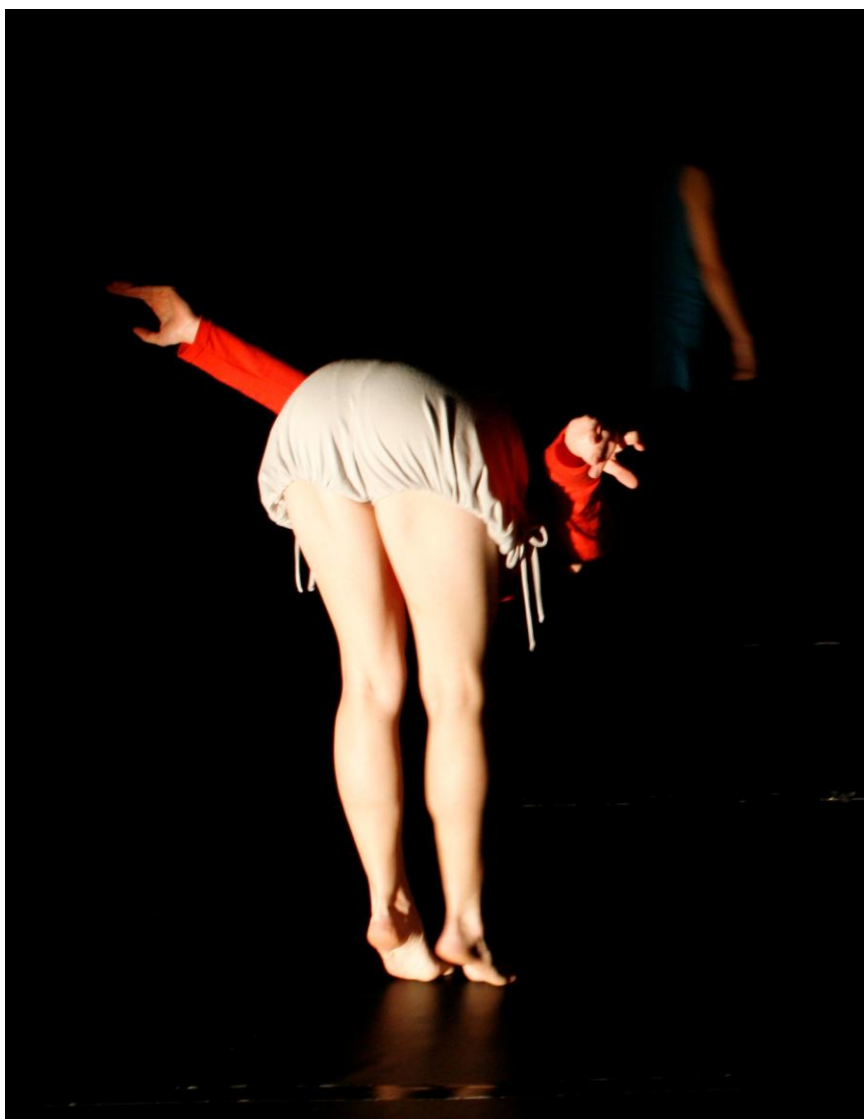
Alguns procedimentos adotados durante a criação dos solos do *UNO*:

Solo 1 – Pernas

- Revisitar a obra *Poétikus*, a reconfiguração e o Ucronico;
- escrever sobre a história da criadora-intérprete;
- dançar esta história com as pernas;
- selecionar momentos, memórias da trajetória das pernas até os dias atuais da criadora intérprete;
- investigar a movimentação das articulações com intuito de ultrapassar os limites de cada movimento pesquisado;
- levantar e/ou elaborar uma questão própria/individual que dialogasse com o dia e o contexto da obra;
- propor uma dança que se relacionasse com o contexto em tempo real;
- criar de uma sequência principal/única;
- experimentar com o equilíbrio do corpo, entre a frente e trás do corpo, traçando um diagonal no espaço.

*Depoimento*²³ 1: para Isabela Schwab, “os elementos mais enfatizados no solo e suas relação são o espaço, fluxo, percepção e ressignificação do movimento do outro”. (Figura 18).

Figura 18 – UNO (2009). Isabela Schwab. Casa Hoffmann, em Curitiba/PR



Fonte: foto Julia Grassato.

²³ Todos os depoimentos fazem parte do questionário respondido pelos artistas colabores desta pesquisa de doutorado.

Solo 2 – Espiral

- Revisitar a obra original *Spin* e a reconfiguração;
- foco no movimento espiral;
- mover o corpo a partir da coluna vertebral;
- iniciar e retornar ao centro do corpo;
- investigar a relação centro-periferia do corpo, e do corpo em relação ao espaço.

Depoimento 2 – segundo Mariana Batista (2012): “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!”. (Figura 19).

Figura 19 – UNO (2009). Mariana Batista. Casa Hoffmann, em Curitiba/PR



Fonte: foto Julia Grassato.

Solo 3 – Cabeça e quadril

- Revisitar a obra original *Quíron* e a reconfiguração;
- investigar a relação da cabeça com o quadril como ponto de partida para mover-se;
- perceber a conexão óssea (cabeça/cóccix);
- experimentar o uso do peso nas ações ceder e suspender;
- relacionar o impulso e a queda corporal;
- deixar que outras partes do corpo participem da investigação;
- propor uma dança que provoque capacidade à alteração do estado corporal;

- realizar em cena propostas/tarefas das outras intérpretes;
- romper e arriscar seus limites corporais na cena.
 - Restrições: A criação realiza-se na tensão entre limite e liberdade. Limite dado por restrições internas ou externas à obra, que 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. Essas restrições revelam-se, muitas vezes, como propulsoras da criação. O artista é incitado a vencer os limites estabelecidos por ele mesmo ou por fatores externos, como a matéria-prima com a qual está lidando, data de entrega, orçamento ou delimitação de espaço. As tendências do processo, mesmo que de caráter geral e vago, são orientadoras dessa liberdade ilimitada.

Figura 20 – UNO (2008). Camila Chorilli.
Casa Hoffmann, em Curitiba/PR



Fonte: foto Luana Navarro.

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 pelo fato de 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 A PERFORMATIVIDADE (O PERFORMATIVO, A PERFORMATIVIDADE, O FAZER-DIZER)

Este tópico pretende discutir a questão do corpo propositor, enquanto corpo performativo, autônomo e ativo no processo da obra *UNO*. O referencial teórico que direcionará essa discussão do corpo em movimento num processo criativo é o conceito de *performatividade* que, a princípio, para esta pesquisa, foi acessado no livro *O fazer-dizer do corpo: dança e performatividade* (2008), escrito por Jussara Setenta.²⁴

Inicialmente, a discussão parte do entendimento dos seguintes termos mencionados pela autora que darão pistas para discussão desse conceito na relação com o corpo propositor, são eles: *performativo*, *performatividade* e *fazer-dizer*, os quais a autora se apropriou para a construção da ideia de performatividade.

O termo performativo provém da teoria dos atos de fala do filósofo J. L. Austin²⁵ que apresenta a linguagem como uma forma de ação, estendendo para fora do domínio do verbal a possibilidade de se tratar a linguagem fora da tirania do entendimento de ela ser um processo de transmissão e veiculação de informações.

Essa teoria trabalhada por Austin (1990) é vista por Setenta (2008) como uma questão compartilhável com a área da dança, por considerar a linguagem uma forma de ação, que é o interesse na dança. É, nesse sentido,

²⁴ Professora do Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia. Pesquisadora do grupo de pesquisa laboratório Co-adaptativo/LabZat.

²⁵ John Langshaw Austin (1911-1960).

[...] partir de uma abordagem pragmática, a linguagem passa a ser pensada como produtiva e não apenas reprodutiva. Nessa perspectiva, o falar (comunicar) pode deixar de ser entendido somente como uma mera transmissão e veiculação de informação, pois ocorre um outro tipo de atribuição de valor que é comunicado. Manifesta-se, no ato de fala, a intenção de um sujeito em se comunicar com outro sujeito a partir do reconhecimento da intenção do primeiro. (SETENTA, 2008, p.18).

A partir da teoria de Austin, Judith Butler,²⁶ filósofa americana, expande o conceito de performativo para o conceito de performatividade. De maneira mais ampliada, vai compreender os atos de fala como atos corpóreos. Seu interesse está nos atos de fala como organizações no corpo, a partir de um entendimento linguístico de que a fala não está só no verbo, mas também no corpo.

Portanto, é a partir do entendimento dessa fala, que se organiza também no corpo, e do conceito de performatividade, apresentado por Butler apud Setenta (2010), com alguns princípios da Teoria dos Atos de Fala, de Austin apud Setenta (2010), que Setenta 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 idéia, mas ‘realiza’ a própria idéia que comunica” (SETENTA, 2010, p. 76).

A autora salienta que é por intermédio do modo como essa fala se produz que surge a percepção de que existe, dentre os distintos tipos de fala, um que inventa o modo de dizer-se. Segundo Setenta (2008), essa fala distingue-se exatamente por não ser uma fala sobre algo fora da fala, mas por inventar o modo de dizer, ou seja, inventar a própria fala de acordo com aquilo que está sendo falado. A autora denomina essa modalidade de fala de *fazer-dizer*.

Logo, pode-se falar que o *fazer-dizer* é um conceito que emergiu após a expansão dos estudos do corpo, especificamente, na área da dança. É no ato de fazer que “em cada movimento o corpo expõe configurações e reconfigurações que se organizam no espaço-temporalmente e provocam inúmeras percepções” (SETENTA, 2008, p. 11).

²⁶ Judith Butler (24 de fevereiro de 1956, Cleveland, Ohio) é uma filósofa pós-estruturalista estadunidense, que contribuiu para os campos do feminismo, Teoria Queer, filosofia política e ética.

Essa fala é iniciada pela abordagem do corpo humano. Segundo a autora, tratar o corpo que dança como um fazer-dizer significa conjugar pensamentos que se distanciam da noção de causa/efeito e da moldura fato/prova. O fazer-dizer do corpo que dança vai, então, sustentar modos de pensar que percorrem caminhos indiretos, imprecisos, circunstanciais e arriscados na maneira de enunciar e implementar ideias no corpo, “parte-se da proposta de que a organização da dança em um corpo pode ser tratada como sendo uma espécie de fala desse corpo” (SETENTA, 2008, p. 17).

O conceito de performatividade, trazido por Setenta (2008), refere-se ao corpo que dança, ao jeito de discutir e problematizar corpos que organizam pensamentos-falas na forma de dança. A performatividade enfatiza que essa fala é construída no fazer *no* e *pelo* corpo e refere-se ao jeito de estar no mundo, podendo ser aplicado às relações pessoais, sociais, políticas, culturais e artísticas. Um conceito que não tenta fixar o presente, em vez disso, deslocando, trazendo para o presente marcas passadas e indica, 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 trazidos pela autora reforçam e materializam ainda mais a formulação do conceito propositor discutido nesta pesquisa. A performatividade do corpo propositor está exatamente no seu modo de se apresentar ao mundo, de expor sua dança a partir das suas potencialidades do corpo humano e seus respectivos aspectos. O CP cria um modo de falar que é construído no tempo presente, traz na sua fala o que foi estudado, pesquisado e investigado durante o processo criativo e, atualiza na cena, apresentando sua fala ao mundo. Uma fala que pretende compartilhar a experiência de vida desse corpo, suas vivências e abordagens em dança entre outras áreas, mas de forma que dialogue com o presente, produzindo uma fala e não reproduzindo o que já foi vivido, atualizando o corpo/momento.

Depoimento: para Marina Batista (maio de 2012): “[...] 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!”

A autora 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 investiga. O corpo não se entende como um sujeito isolado e único, e sim como um sujeito que se lança com uma posição original e única, mas no sentido que esse único está na forma de organizar as informações que estão compartilhadas com outros sujeitos.

Setenta (2008) potencializa sua fala, ainda mais, na ideia do sujeito na performatividade contemporânea, quando diz que ele é autor de rearranjos das informações que são suas, como também de informações de muitos outros sujeitos. E que isso se dá na experiência com outros sujeitos, que podem ser em encontros, colaborações e cooperações, mas que o modo único de organizar e rearranjar daquilo que compartilha é só seu, do próprio sujeito.

Segundo 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 que “toda idéia 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; lida com o fazer e dizer e as ideias do coletivo.

Depoimento Isabela Schwab (maio de 2012): diz “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”.

Retomando Austin e os atos de fala, citado por Setenta (2008), entendemos que o autor apresenta dois tipos de proferimentos: o constativo e o performativo e vai considerar a linguagem performance:

[...] o termo performativo será usado em uma variedade de forma e construções cognatas, assim como se dá como o termo imperativo. Evidentemente que esse nome é derivado de verbo inglês *to perform*, verbo correlato ao substantivo 'ação', e indica que ao emitir um proferimento – está se realizando uma ação [...] caracterizamos, de modo preliminar, o proferimento performativo como aquela expressão lingüística que não consiste, apenas, em dizer algo, mas em fazer algo, não sendo um relativo verdadeiro ou falso sobre alguma coisa. (AUSTIN apud SETENTA, 2008, p. 21).

Consoante Setenta,

[...] 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 e 20).

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 proferimentos constativos e performativos nos traz a visão do diferencial entre ação/atuação, como também para 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 apud Setenta (2008) diverge da compreensão de que a linguagem é significativa porque representa algo que está fora 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 (AUSTIN, 1990).

Ao diferenciar enunciados constativos (afirmação, descrição) dos enunciados performativos (ação da palavra), Austin (1990) vai mostrar que a significação não deve ser entendida apenas como referência ou representação, mas também como ação de linguagem. Então, vai considerar a linguagem performance.

A diferença entre descrição e ação dos enunciados constativo 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 fora dele. O que conta é a referência a algo fora, é uma linguagem sobre, enquanto 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).

Segundo a autora, dentro desses modos de organização que propõem e que nos permitem aprender que existem diferentes modos de enunciar, o modo constativo de enunciação, portanto, pode equivaler a um corpo que, ao dançar, simplesmente relata seus assuntos, sejam quais forem, sempre com uma linguagem já pronta, pronta antes dos assuntos. 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, serão os verbos presentes nas ações constativas e performativas que vão dar a articulação entre a linguagem e seus temas. Precisa-se atentar para o que corresponde a esses verbos nas ações produzidas no/pelo corpo que dança quando da constituição e enunciação de sua fala (SETENTA, 2008).

Conforme Setenta (2008), na dupla articulação (constativo/performativo), ambos não anulam um ao outro, mas considera-se que na Teoria dos Atos de Fala, em Austin (1990), a enunciação verbal produz falas que se distinguem (aquelas que apenas descrevem e aquelas que agem). “O modo performativo de enunciação da linguagem, aquele que utiliza sempre verbos no presente, façam pensar nas ações corporais de dança que possam privilegiar ideias-movimentos, que se processam no fazer (o presente movimento).” (SETENTA, 2008, p. 23).

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*. Essa discussão será mais enfatizada no tópico 2.4 Modos de operar do corpo propositor.

Depoimento Isabela Schwab (2012)“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 pra 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”.

2.4 MODOS DE OPERAR DO CORPO PROPOSITOR

A proposta deste tópico é falar como se dá a operação do corpo propositor, enquanto vivência da experiência perceptiva e estética na obra *UNO*. Pretende-se mostrar como os conceitos de *enação*, *performatividade* e *processualidade* são compreendidos e estão corporalizados na experiência do corpo propositor nesse processo coreográfico.

Breve descrição da estrutura do UNO

A obra apresenta três momentos distintos, em que cada um tem como ponto de partida um solo que inicia a cena, dançado por cada uma das três (3) criadoras-intérpretes (CI).

Enquanto um dos solos está em ação, as outras duas CI, inicialmente, ficam observando o leque de movimentos que estão sendo apresentados pela CI do solo em pauta do momento. Logo após um determinado tempo de observação, as duas CI começam a se relacionar com a proponente do solo. Essa estrutura repete-se nos três momentos da obra.

As proponentes dos solos em pauta exploram os princípios norteadores estabelecidos para cada momento. Eles sinalizam a criação do momento da dança de cada uma delas. Esses princípios são explorados e aprofundados por elas durante um determinado tempo, iniciando com ênfase nos movimentos mais axiais e depois na exploração dos deslocamentos espaciais.

Cada solo possui uma sequência móvel, estabelece o início da investigação de cada momento e no decorrer da cena, essa sequência desdobra-se, desmembra-se, transforma-se, na relação com os elementos do espaço (som, luz, colegas, público, com seu próprio corpo).

O objetivo é que cada um dos solos investigue todas as possibilidades de movimento do seu biotipo; que ele traga para cena essa habilidade de entender e conhecer seu corpo, enquanto investiga e constrói sua própria dança, como seu tamanho, seu peso, seus espaços internos (sistemas corporais), sua pele, sua amplitude, longitude e expansão do movimento.

No caso do Solo 1, a investigação do biotipo tem como princípio norteador e foco central o sistema músculo-esquelético, especificamente, a exploração das articulações das pernas. Os movimentos que são gerados dessa investigação transitam entre a frente e trás do eixo da coluna vertebral, resultando em desequilíbrios e instabilidades do corpo.

Depoimento 1: Isabela Schwab (2012): para Isabela “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 na 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”.

No Solo 2, o foco do princípio norteador da investigação do biotipo 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.

Depoimento 2: Mariana Batista (2012). Para Mariana “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”.

O Solo 3, possui como foco do princípio norteador inicial também o sistema músculo-esquelético do quadril e cabeça. Essa exploração afina-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.

Depoimento 3 Camila Chorilli “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”.

Inicialmente, a investigação parte deste corpo propositor enativo, que se dá através da experiência perceptiva do seu biotipo, focada no aspecto anatomofisiológico e seus princípios norteadores. Enquanto o CP vive essa experiência, passa por um processo de transformação e alteração da sua

percepção corporal. Isso se dá devido ao mergulho na exploração mais individualizada do seu biotipo, que o leva a investir, perceber e escolher outros aspectos e focos de atenção do seu corpo, 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, como já mencionado no Capítulo I.

Na visão da *enação*, o sujeito perceptor se estabelece na experiência da percepção pela estrutura sensório-motora e o sistema nervoso e não por um mundo pré-estabelecido anteriormente. Há também a ênfase onde o sujeito perceptor pode guiar sua situação local (contexto) e, ele se altera de acordo com a atividade dele mesmo.

É na experiência sensório-motora que o CP performatiza seu 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 do CP.

Essa via sensorial dá ao CP ferramentas de articular seu próprio corpo, dando e fazendo com que ele corporalize suas ações, resultando numa performatividade enativa em dança, propondo um modo de formular e de se manifestar esteticamente seus anseios como artista.

O corpo propositor é performativo, segundo Setenta,

[...] pelo fato de falar de questões relativas ao corpo, onde as formulações seguem de definições diversas que se abrigam em discussões psicológicas, fisiológicas, sociológicas, antropológicas, psicanalíticas, políticas, tecnológicas, artísticas e culturais, dentre outra. (SETENTA, 2008, p. 17).

Logo, a obra *UNO* é o lugar que vem para contextualizar essa situação local que o CP vivencia a experiência perceptiva, sobretudo, discutindo o conceito de performatividade enquanto criador da cena.

Assim, constata-se que o corpo propositor também é performativo, porque é na obra que o CP manifesta-se enquanto experiência estética, em que traz para sua ação artística a sua própria fala, isto é, a dele mesmo, do lugar que habita, com todas as suas experiências/vivências práticas, teóricas,

acadêmicas, artísticas e pessoais. Ele apresenta um modo de fazer, de articular e atualizar seu corpo, mobilizando todos os aspectos desse corpo no tempo presente.

Depoimento Mariana Batista” 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?

Esse CP apontado no *UNO* está diretamente associado ao modo do proferimento performativo, apresentado por Austin, citado no tópico **c** deste capítulo. Onde ele diz que o proferimento performativo trata de produzir ações no tempo presente e não reproduzir algo que já existe. A proposta não é levar para a cena do *UNO* um corpo que reproduz movimentos e/ou partituras com um significado de algo que está fora dele, como um assunto, uma imagem, um personagem, etc.

Fala-se do que realmente o corpo está vivendo enquanto se move, no diálogo entre acordos internos e externos que se revezam enquanto o corpo se move, no entanto, pode-se dizer que o CP na obra *UNO* é um corpo performativo, porque ele indica um proferimento de uma fala em ação, onde ele não está ali apenas para dizer alguma coisa pronta e fixa, mas para propor ações de negociações e de acordos que deem significações nas 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 em tempo presente. O CP enuncia ao público, por meio das suas ações corporais uma fala que é construída na relação entre suas ideias/movimentos que são processadas, de acordo com Setenta:

[...] o ambiente (onde acontece o uso) interfere na significação. Passa, também, a ser estudada fora da moldura verdade-mentira, pois um enunciado performativo não tem aptidão para assegurar um valor de verdade, uma vez que seu objetivo não é o de enunciar algo sobre algo fora da enunciação que, então, necessita ser mais clara possível. A partir de uma linguagem

que passa a ser pensada como produtiva e não reprodutiva. (SETENTA, 2008, p. 23).

A referência dessa fala do CP vem do próprio corpo enquanto propositor de movimentos, ideias e relações perceptivas no momento da ação/percepção/movimento. Parte de alguns referenciais, como o eixo do corpo, o tronco, a gravidade e a visão. Como diz o autor Alan Berthog (2001), o cérebro possui alguns pontos de referência a sua disposição e uma propriedade interessante que é flexibilidade de escolher seus referenciais em função da sua situação, das condições, das informações que estão disponíveis.

Os referenciais escolhidos pelo cérebro são, de certa forma, princípios geradores do movimento. Esses princípios impulsionam o CP a conhecer a potencialidade do seu biótipo, sendo propositor para com ele mesmo enquanto transita nas investigações corporais, caracterizando-o como um corpo agente, autônomo e produtor da sua própria fala, enquanto percebe/move/aciona as ideias/corpo/movimento

Essas referências e esses princípios que caracterizam esse corpo agente, autônomo potencializa o sentido do corpo propositor enativo, porque investiga, apresenta e atualiza o movimento no momento em que a própria ação, percepção e movimento do corpo atuam juntos na formulação dos modos de fazer a dança do *UNO*. A performatividade do CP está atrelada ao modo como esse corpo percebe-se enquanto investe na percepção do seu próprio corpo como referencial investigativo.

Como já mencionado, a fala do CP traz nas suas ações um assunto que não está fora dele, mas que está acionando-o no momento em que 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 vão sendo estabelecidos por ele mesmo, enquanto performatiza.

Assim, o corpo propositor é performativo, porque é um corpo que parte dessa lógica cognitiva, em que a cognição é corporalizada, isto é, o sujeito perceptor/CP apresenta várias capacidades sensoriais-motoras que estão mergulhadas nos seus contextos (biológico, sociológico e cultural). Além disso, os processos sensoriais e motores, percepção e ação são inseparáveis da

cognição vivida. Essas percepções se dão no imediato fazer-artístico, como uma fala que se reconhece; já em outros fazeres, a percepção dá-se como uma fala em eco, que se repete e vem se encostar aos poucos (SETENTA, 2008).

Logo, é nesse fazer artístico que o sujeito, o CP traz na sua fala performativa outras falas que vêm de outros sujeitos. Essas se dão através do movimento que vem de outras obras e outras vivências práticas/teóricas/artísticas. É na ação de performar que o CP mostra seus jeitos de investigar, propor e resolver as situações que o próprio corpo apresenta enquanto agente do movimento na construção poética da dança.

No tópico 2.2 A crítica de processo – a gênese da obra: *UNO*, o processo revisitado (b), foi mostrada a gênese do processo *UNO*, uma possibilidade de dar pistas de entendimento dos modos do fazer da performatividade do CP, assim como o que ele traz na sua fala que é atualizada no tempo presente. Como já mencionado, no *UNO*, a performatividade é manifestada pela potencialidade do CP que pode ser vista de várias maneiras, tais como: se perceber enquanto se move; se mover apenas pelo seu jeito próprio de formular o seu mover, ou se mover pelas partituras de movimento estabelecidas como pontos iniciais dos três momentos da obra.

Sabe-se que essas partituras norteadoras foram pontos iniciais do *UNO* e vieram de outras obras criadas. Obras e partituras que foram baseadas em partes do corpo específicas ou em conteúdos internos geradores, iniciais do movimento, como foi visto nos Quadros 1 e 2, do tópico 2.2 A crítica de processo – a gênese da obra: *UNO*, o processo revisitado (b),

Esses referenciais foram geradores da produção da fala construída do *UNO*, que traziam assuntos revisitados de outras obras existentes, mas não com o intuito de reproduzir partituras já existentes e sim como pontos de partida de 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 dessa fala que já existe. Há um encontro com outros estímulos que vem da relação do próprio corpo com o ambiente, possibilitando o CP gerar outros diferentes movimentos, entretanto esse modo de falar se constrói

trazendo o CP para o tempo presente, atualizando suas sensações pela percepção das relações que se dão no momento da performatividade do *UNO*.

Depoimento Mariana Batista (2012): “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”.

Austin (1990), dentro do seu arcabouço teórico, escolhe as ações sempre no presente, sempre na primeira pessoa e sempre sendo um verbo de ação. “Esse tipo de verbo 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” (SETENTA, 2008, p. 19).

O CP manifesta-se no momento em que seus impulsos internos e geradores acionam o movimento, tornando-se visível nas ações independentes de cada um dos criadores-intérpretes. Cada um dos três (3) integrantes tem um assunto específico que se dá na diferenciação da movimentação da cada partitura inicial.

Depoimento Isabela Schwab (2012): “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”.

Cada um desses assuntos é discutido entre ambos em cada momento, sempre na relação e nas possibilidades de troca de informação na percepção entre corpo/ambiente. Essas informações partem dos sentidos, mas o cérebro é que constrói 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 entre eles em cada momento da cena.



CAPÍTULO 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.

Damásio
(2011)

Este capítulo tem por objetivo apresentar um mapa de criação – uma estratégia para ser aplicada na construção dos processos de criação em composição em dança. Esse mapa é norteado pelos conceitos que foram apresentados e discutidos durante o percurso de escrita dos capítulos anteriores nesta tese.

Tais conceitos tornaram-se fonte de referência das etapas e dos procedimentos investigativos desse mapa de criação, sobretudo, apresentando um tipo de discurso em dança que é desenvolvido no *UM* – Núcleo de Pesquisa Artística em Dança da FAP.

A formulação desse entendimento de mapa de criação veio inicialmente, a partir da relação com o conceito de mapa mental, trazido da área da Neurolinguística, relacionado com o conceito de mapa cognitivo trazido pelas Ciências Cognitivas. Ambos vieram ao encontro do termo *enação* discutido durante toda a tese na formulação do entendimento do corpo propositivo.

Esse tipo de proposta de mapa mental foi desenvolvido pelo autor britânico Tony Buzan (2009), que apresenta os *Mapas Mentais* como um método de armazenar, organizar e priorizar informações (em geral do papel), usando palavras-chave e imagens-chave, que desencadeiam lembranças e estimulam novas reflexões e ideias. Para Buzan “Um mapa mental é um diagrama que se elabora para representar ideias, tarefas ou outros conceitos que se encontram relacionados à palavra-chave ou uma ideia central, cujas informações relacionadas em si são irradiadas (em seu redor)”.¹

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 uma relação do formato do neurônio com algumas estruturas da natureza, como as folhas ou galhos de árvores, fazendo-nos refletir

¹ Disponível em: <<http://conceito.de/mapa-mental>>. Acesso em: 20 maio 2012.

como o ser humano é criado e ligado. O autor apresenta os *Mapas Mentais* como uma ferramenta de pensamento projetada conforme base na eficiência dessas estruturas naturais (Figura 21).

Figura 21 – Mapa mental



Fonte: criação da autora desta tese.

Segundo Buzan (2009), para entender a eficiência dos mapas é útil entender que o cérebro é um órgão que processa e recupera informações, não raciocina de forma linear e monótona. Ao contrário, o cérebro pensa em várias direções ao mesmo tempo-partindo de ativadores centrais presentes em imagens-chave ou palavras-chave. É o que ele chama de *pensamento radiante*.

Para o autor,

O cérebro tem a capacidade de criar uma infinidade de ideias, imagens e conceitos. Um 'Mapa Mental' é projetado para trabalhar do mesmo modo que esse órgão e é uma

representação, no papel do Pensamento Radiante em ação. Quanto mais você conseguir armazenar informações de uma forma que se assemelhe à maneira como o cérebro funciona naturalmente, mais facilidade ele terá para se recordar de fatos importantes e memórias pessoais. (BUZAN, 2009, p. 23).

Para Buzan (2009), a criação do mapa mental serve para intensificar o pensamento radiante. Para ele, dentro da estrutura do mapa (Figura 22) existem as seguintes terminologias: as palavras-chave e as imagens-chave que funcionam da seguinte maneira:

- Palavra-chave, ou frase, é aquela que representa uma imagem específica ou um conjunto de imagens.
- Imagem-chave é aquela que, quando enviada ao cérebro, resgata a lembrança não apenas de uma única palavra ou frase, mas de uma série de informações relacionadas de um modo multidimensional.

(BUZAN, 2009, p. 24)

Figura 22 – Estrutura do mapa mental



Fonte: criação da autora desta tese.

A proposta de construção de um mapa de criação, a partir desse conceito de *Mapa Mental* é uma estratégia que dará ao criador-intérprete um foco de atenção no processo de criação, enfatizando algumas pistas e/ou princípios direcionadores do seu projeto poético, dando possibilidades para direcioná-lo e desenvolvê-lo, seja 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, provocando a expansão e atividade no modo do como o cérebro funciona, o *pensamento radiante*, mencionado por Buzan (2009). 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 produz essas ações.

O mapa dá um sentido para o CP direcionar suas ideias, percepções e ações, de um modo mais atento e ativo, transitando entre os mapas criados no cérebro anterior à ação e durante as ações que também constroem e reconstróem outros mapas, os quais surgem durante a ação-percepção-cognição.

Como nos diz a autora Heloisa Neves:

Apesar da definição de mapa variar muito em cada área, há algo em comum em todas elas: mapear é representar alguma coisa, seja um fenômeno ou uma organização corporal. O mundo da representação é extremamente amplo, já que representar envolver criação; o que por sua vez está presente em toda e qualquer ação cognitiva. (NEVES, 2008 p. 1).

No entanto, esse mapa promove e fortalece o entendimento de revezamento entre teoria e prática, materializando, corporalizando em ações as ideias do artista propositor que estão em processo de maturação.

Especificamente as ciências cognitivas vêm usando o mapa em suas pesquisas para entender certos tipos de representação interna corporal. O mapa cognitivo é uma forma de representação transitória emergente da relação entre objetos e corpo (corpo-mente num continuum). (NEVES, 2008 p. 1).

Para esse tipo de representação do mapa cognitivo é considerável relacionar, no que diz respeito ao eixo norteador desta pesquisa, a *enação*, o termo que gerou o entendimento de corpo propositor, apontado no primeiro capítulo e discutido no decorrer da pesquisa nas relações com a criação artística.

A discussão da *enação* complexifica-se ainda mais nesse entendimento de mapas, porque por meio da construção do mapa de criação, o CP terá a oportunidade de construir, estabelecer diálogos entre seu projeto poético, seus processos cognitivos e o esquema sensório-motor. Durante a experiência das etapas do mapa de criação, que será apresentado mais adiante, o CP terá a chance de propor levantar e resolver questões vindas do mapa criativo, como também dos mapas internos, que acontece via percepção-ação-cognição, no e pelo corpo.

Essa transitoriedade, atualização e acesso aos mapas do corpo é possível no que diz Varela apud Neves (2008, p. 2) quando “discute a questão do tempo presente e as possibilidades de visualização de mapas que estão sempre se atualizando, além de suas formas de organização”.

De certa forma, esse entendimento de mapa, é um modo de sintetizar as discussões conceituais dessa tese, mesmo que o conceito de mapa esteja sendo apresentado somente neste capítulo, mas de extrema importância para dialogar e validar essa proposta de construir e elaborar uma prática criativa que é iniciada pelo estudo da experiência da percepção.

É no diálogo entre a proposta e os conceitos de mapas, o processo criativo e o CP, que se entende como são processadas no corpo as informações envolvidas numa intensa rede de relações com infinitos elementos que fazem parte do seu projeto poético.

Ainda vale ressaltar alguns aspectos trazidos por Damásio (2011) em relação aos mapas cognitivos, o cérebro, a mente:

Para Damásio,

[...] a característica distintiva de um cérebro como o nosso é sua impressionante habilidade para criar mapas. O mapeamento é essencial para uma gestão complexa. Mapear e gerir a vida andam de mãos dadas. Quando o cérebro produz mapas, *informa* a si mesmo. As informações contidas nos mapas podem ser usadas de modo consciente para guiar com eficácia o comportamento motor, uma consequência muito conveniente, uma vez que a sobrevivência depende de executar a ação certa. Mas, quando o cérebro cria mapas, também está criando imagens, o principal meio circulante da mente. E por fim a consciência nos permite experienciar os mapas como imagens, manipular essas imagens e aplicar sobre elas o raciocínio. (DAMÁSIO, 2011, p. 87).

Para tanto, esse modelo de mapa de criação, proporciona ao artista ativar a produção de mapas neurais, como Damásio (2011) afirma que os mapas são construídos de fora para dentro do cérebro e que a produção de mapas é proporcionar e melhorar as ações, que frequentemente acontece num contexto em que já existe ação.

O autor ainda explica que

[...] mapas também são construídos quando evocamos objetos que estão nos bancos de memória dentro do cérebro. A construção desses mapas não cessa nem mesmo durante o sono, como demonstram os sonhos. O cérebro humano mapeia qualquer objeto que esteja fora dele, qualquer ação que ocorra fora dele e todas as relações que os objetos e as ações assumem no tempo e no espaço, relativamente uns aos outros e também em relação à nave-mãe que chamamos de organismo, o proprietário exclusivo de nosso corpo, cérebro e mente. O cérebro humano é um cartógrafo nato, e a cartografia começou com o mapeamento do corpo que contém o cérebro. (DAMÁSIO, 2011, p. 88).

O CP 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, no banco de dados do seu cérebro, como também materializar através das suas ações motoras, as *imagens* que são produzidas em relação aos seus mapas neurais. O termo imagem é referido 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).

Damásio (2011) diz que já foi muito rigoroso no uso do termo *imagem* apenas como sinônimo de padrão mental ou imagem mental, e do termo *padrão neural* ou *mapa* como referência de um padrão no cérebro, e não na mente, mas, atualmente, ele entende e usa esses termos quase como permutáveis.

As imagens baseiam-se em mudanças que ocorrem no corpo e no cérebro durante a interação física de um objeto com o corpo. Sinais enviados por sensores localizados em todo corpo constroem padrões neurais que mapeiam a *interação* do organismo com o objeto. Os padrões neurais são formados transitoriamente nas diversas regiões sensoriais e motoras do cérebro que normalmente recebem sinais provenientes de regiões específicas do corpo. A montagem de padrões neurais transitórios é feita a partir de uma seleção de circuitos neuronais recrutados pela interação. Podemos conceber esses circuitos neuronais como tijolos preexistentes no cérebro para serem usados na construção das imagens. (DAMÁSIO, 2011, p. 89).

O conceito de imagem apresentado por esses autores enfatiza a questão da proposição do corpo investigador do movimento via percepção-ação.

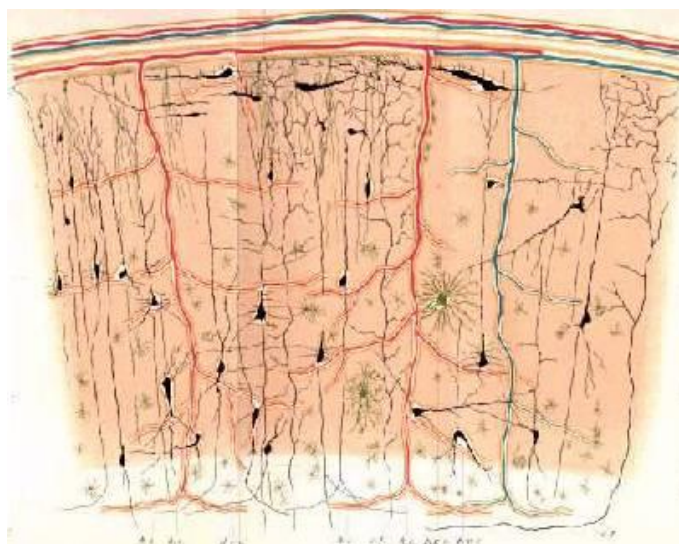
As imagens do corpo surgem por auto-organização de reverberações de informações entre diferentes níveis de descrição do corpo. Decorrem de traduções entre sinais de vísceras, órgãos, terminações nervosas, das trocas permanentes entre cérebro e ambiente. Trata-se de um procedimento variável e dinâmico, já que cada imagem singulariza um tipo de conexão ocorrida em um determinado momento. Como se trata de um procedimento que se organiza na ação-percepção, o que significa a ocorrência de movimento no corpo, as imagens se encontram implicadas em acordos constantes. (BITTENCOURT, 2012, p. 22).

Damásio fala sobre o mapeamento cerebral:

[...] as linhas de um mapa cerebral não são traçadas com uma pena ou um lápis; são resultado da atividade momentânea alguns neurônios e da inatividade de outros. Quando certos neurônios estão ativos, em determinada distribuição espacial, é 'traçada' uma linha, reta ou curva, grossa ou fina, e esse padrão se distingue do fundo, formado pelos neurônios que estão inativos. Outra grande diferença: a principal camada horizontal geradora de mapas encontra-se no meio de outras camadas, acima e abaixo dela; cada elemento importante dessa camada também é parte de um conjunto vertical de elementos, ou seja, de uma coluna. Cada coluna contém centenas de neurônios. As colunas fornecem inputs ao córtex

cerebral (informações provenientes de outras partes do cérebro, das sondas sensitivas, periféricas, como os olhos, e do corpo). As colunas também fornecem outputs, que seguem em direção a essas mesmas fontes e se encarregam das diversas integrações e modulações e dos sinais que estão sendo processados em cada localidade. (DAMÁSIO, 2011, p. 91).

Figura 23 – Colunas do cortex



Fonte: <<http://cerebroken.blogspot.com.br/2011/07/areas-de-associação.html>>.

A Figura 26 demonstra as colunas do cortex. Mostra que os mapas neurais são construídos/desenhados a partir da atividade e da inatividade dos neurônios. Concomitantemente, pode-se entender que os mapas neurais do corpo propositivo seguem inicialmente a proposta direcionada pela organização do mapa de criação, mas que, durante a experiência sensório-motora, esses mapas neurais estabelecem possíveis conexões pré-estabelecidas, como também novas conexões que se estabelecem no momento presente das ações do CP.

Nesse sentido, Damásio diz que:

Os mapas cerebrais não são estáticos como os da cartografia clássica. São instáveis, mudam a todo momento para refletir as mudanças que estão ocorrendo nos neurônios que lhes fornecem informações, os quais, por sua vez, refletem mudanças no interior de nosso corpo e no mundo à nossa volta. As mudanças nos mapas cerebrais também refletem o fato de que nós mesmos estamos constantemente em movimento. Vamos para perto dos objetos, nos afastamos deles, podemos tocá-los, não podemos mais, podemos provar

vinho, depois o gosto desaparece, ouvimos uma música, logo ela termina; nosso corpo muda conforme as diferentes emoções, e diferentes sentimentos sobrevêm. Todo o ambiente oferecido ao cérebro é perpetuamente modificado, de modo espontâneo ou sob o controle de nossas atividades. Os respectivos mapas cerebrais sofrem mudanças correspondentes. (DAMÁSIO, 2011, p. 91).

As mudanças correspondentes estão ligadas com o que Damásio enfoca, ao dizer que o

[...] cérebro tem a capacidade de representar aspectos da estrutura de coisas e eventos não pertencentes ao cérebro, o que inclui as ações executadas por nosso organismo e seus componentes, como membros, partes do aparelho fonador, etc. Como exatamente ocorre esse mapeamento é difícil de explicar. Não se trata de uma mera cópia, de uma transferência passiva do que está fora do cérebro para seu interior. A montagem conjurada pelos sentidos envolve uma contribuição ativa vinda de dentro do cérebro, disponível desde cedo no desenvolvimento, e a ideia de que o cérebro é uma tábula rasa já perdeu credibilidade há um bom tempo. A montagem frequentemente ocorre no contexto do movimento.

[...] nosso cérebro complexo produz naturalmente, com mais ou menos detalhes, mapas explícitos das estruturas que compõem o corpo. Por força, também mapeia de modo natural os estados funcionais que esses componentes do corpo assumem. ...[os mapas cerebrais são base das imagens mentais, o cérebro criador de mapas tem o poder de literalmente introduzir o corpo como um *conteúdo* do processo mental. Graças ao cérebro, o corpo torna-se um tema natural da mente.

[...]

Mas esse mapeamento do corpo pelo cérebro tem um aspecto singular e sistematicamente menosprezado: embora o corpo seja a coisa mapeada, ele nunca perde o contato com a entidade mapeadora, o cérebro. Em circunstâncias normais, os dois estão ligados do nascimento à morte. Igualmente importante é o fato de que as imagens mapeadas do corpo têm um modo influenciar permanentemente o próprio corpo em que se originam. É uma situação sem igual. Não tem paralelo nas imagens mapeadas de objetos e fenômenos externos ao corpo, que nunca podem exercer influência direta sobre esses objetos e fenômenos. Acredito que qualquer teoria da consciência que não leve em conta esses fatos está fadada ao fracasso.

[...]

O fato do cérebro ter o o corpo como tema traz outras duas consequências espetaculares, que também são indispensáveis para que possamos decifrar os enigmas da mente-corpo e da consciência. O disceminado e minucioso mapeamento abrange não só o que costumamos considerar como o corpo propriamente dito-o sistema músculoesquelético, os órgãos internos, o meio interno-, mas também os mecanismos especiais da percepção localizados em zonas específicas do corpo, seus postos avançados das espionagem: as mucosas do olfato e do paladar, os elementos táteis da pele,, os ouvidos, os olhos. Esses mecanismos fazem parte do corpo tanto quanto o coração e as vísceras, porém ocupam posições privilegiadas. Digamos que eles são como diamantes incrustados numa jóia. Todos esses mecanismos têm uma parte feita de ‘carne simples’ (a armação para os diamantes) e outra feita de delicadas e especiais “sondas neurais (os diamantes). [...] essa razão desse curioso esquema, a representação do mundo externo ao corpo só pode entrar no cérebro por intermédio do corpo, melhor dizendo, da sua superfície. O corpo interage com o meio circundante, e as mudanças causadas *no corpo* pela interação são mapeadas no cérebro. Sem dúvida, é verdade que a mente toma conhecimento do mundo exterior por intermédio do cérebro, mas é igualmente verdade que o cérebro só pode obter informações por meio do corpo. [...] A segunda consequência especial do fato de o tema do cérebro ser o corpo também é notável: mapeando seu corpo de modo integrado, o cérebro consegue criar o componente fundamental daquilo que virá ser o *self*. (DAMÁSIO, 2011, p. 88; 118; 119; 120).

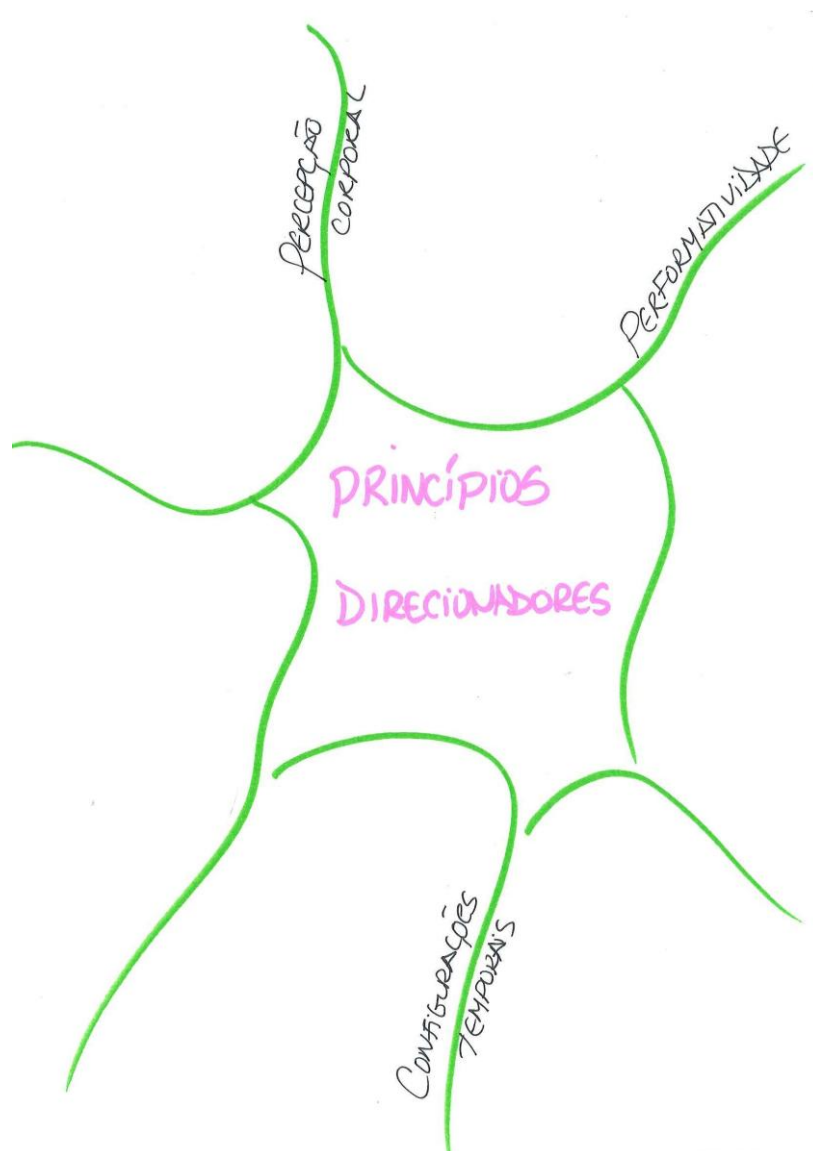
No entanto, o mapa de criação abre portas para o CP desenvolver o projeto poético em qual ele está inserido, dialogar com outros assuntos, que vêm do próprio corpo e que emergem no meio do processo. O movimento é materializado no corpo enquanto se dão as relações em tempo presente.

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, em que cada uma focaliza alguns princípios direcionadores de criação, que apresentam alguns procedimentos, que facilitam a esmiuçar esse princípio norteador, dando mais possibilidade de descobrir e entender os possíveis caminhos do processo criativo, são eles:

- a) etapa 1 – princípio direcionador: a percepção corporal;
- b) etapa 2 – princípio direcionador: a performatividade;

c) etapa 3 – princípio direcionador: configurações temporais.

Figura 24 – As três etapas do mapa de criação



Fonte: criado pela autora desta tese.

As três etapas do mapa de criação (Figura 24) foram testadas e formuladas durante a prática num processo colaborativo, que contou com a participação de dois integrantes do *UM* – Núcleo de Pesquisa Artística em Dança da FAP: Patrícia Zarske e Ryan Lebrão.²

²Patrícia Zarske – Possui graduação em Pedagogia pela Faculdade Estadual de Ciências e Letras de Campo Mourão (2009). Atuou como intérprete-criadora da Verve

O processo foi iniciado em maio de 2012, com a proposta de revisitar o processo de criação da obra *UNO* (2008), 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 e distinta 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 juntos, por conta do formato que resultou do processo, um solo com criação compartilhada.

A pesquisa se deu em encontros semanais, cada um com duas horas de duração. Inicialmente, foi mostrado todo o material do processo de construção da obra *UNO*, tais como: os princípios direcionadores, os procedimentos adotados, os vídeos, as fotos e toda a leitura do capítulo II desta tese.

O objetivo de revisitar a obra dessa maneira, inclusive revista por referências da Crítica de Processo no capítulo II, implicou o modo de testar e atualizar uma metodologia já utilizada no processo de criação original e na revisitação, ao mesmo tempo, a experiência desse processo colaborativo, criou outro modo de criação. “A experiência investigativa/criativa resulta de acordos, justamente porque o corpo aprende investigando, negociando suas relações entre ele próprio e o ambiente.” (TRIDAPALLI, 2011, p. 3).³

Foi no diálogo com esses dois artistas, que se tornou possível atualizar as metodologias que o estudo se propôs a fazer, como também trazer outras pistas que convergissem para o discurso do conceito de corpo propositor. “O corpo não produz sozinho; ele investiga e constrói informações/movimentos num espaço-tempo em que demais corpos também estão operando com investigação.” (TRIDAPALLI, 2011, p. 3).

Olhando para o percurso dessa pesquisa de doutorado e seus modos de criação durante os processos todos da sua trajetória, há uma diferença no modo como

Companhia de Dança (2004-2008), participando de turnês nacionais por diversos estados e internacionais na América do sul e Europa. Graduada em Dança pela Faculdade de Artes do Paraná. É pesquisadora integrantes do UM – Núcleo de pesquisa artística em dança da FAP. Atualmente é professora-estagiária da Escola de Dança Teatro Guaíra.

Ryan Lebrão – Profissional da dança desde 2006 e graduando em Dança desde 2010 na Faculdade de Artes do Paraná (FAP), onde é membro do grupo de pesquisa Arte, Sociedade e Imbricações Tecnológicas. Atuou como intérprete-criador na Verve Companhia de dança no período de 2005 a 2007. Atua também como professor de contato improvisação em Curso de Extensão da FAP e integra o UM – Núcleo de Pesquisa Artística em Dança da FAP.

³ *Gladis Tridapalli* – Pesquisadora interessada nos diálogos entre educação e criação, é professora da Faculdade de Artes do Paraná (FAP) e artista integrante da *Entretantas Conexão em Dança*. Dentre seus principais projetos artísticos estão: *Samambaia: prima da monalisa*; *De maçãs e Cigarros*; e *Próximas Distâncias e Swingnificado*.

os artistas se envolvem e se posicionam nas participações dos processos colaborativos criativos desde que a obra *UNO* original foi criada.

Atualmente, neste estudo de doutorado, que foca no artista levando em conta o conceito de CP envolvido num processo criativo, a metodologia de entendimento desse corpo na criação, parte do modo como a obra original foi construída e depois revisitada como foi apresentada no capítulo II. Observa-se que tanto a proponente da pesquisa, como os criadores-intérpretes anteriores e atuais participam de forma colaborativa, em que uma função (coreógrafo, criador-intérprete, ente outras envolvidas no processo) interfere na outra. Ou seja, não existe uma hierarquia no modo de organização, as funções coexistem numa troca constante de conhecimentos, práticas e saberes nesse processo proposto.

O processo investigativo ocorre como acordos co-evolutivos entre corpo e ambiente. São acordos que resultam de negociações, contaminações. Acordos que, longe de diálogos harmoniosos, são embates, ajustes, atritos que ocorrem quando um corpo investiga na tentativa de estabelecer relações com as condições do ambiente e de permanecer produzindo e comunicando ideias/movimentos. (TRIDAPALLI, 2011, p. 4).

O diferencial que aparece neste estudo de tese e que altera um pouco o modo como são dadas as propostas e são feitas as escolhas, em vista do modo de criação dos processos anteriores, vistos na pesquisa do mestrado, é como o artista traz e propõe suas ideias/assuntos para compor uma obra, a partir desse processo revisitado e atualizado. Entretanto, ele se apropria das metodologias propostas por este estudo, dialogando e mostrando seu lado propositor na ideia de criação, construindo junto ao autor dessa pesquisa, uma nova obra coreográfica, logo apontando outros modos de proposições em dança nos processos colaborativos. O artista não colabora apenas com as ideias do propositor, mas é propositor de uma ideia criativa.

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

Quanto à escolha do princípio norteador que se deu no início dessa etapa, aconteceu o que se segue. Após o primeiro encontro, em que os criadores-intérpretes tiveram acesso ao material dos processos do *UNO* e com algumas discussões sobre a escolha da forma 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.

A escolha de iniciar pelas pernas se deu principalmente porque Lebrão já estava estudando as pernas numa outra pesquisa individual fora esta. Por sua vez, Zarske, por causa do interesse em ter que escrever sobre sua trajetória na dança, um dos procedimentos que também foi utilizado na criação do *UNO*. No entanto, este foi o motivo que levou a iniciar a pesquisa com ambos, sendo as pernas o princípio direcionador. Por conta do tempo de finalização da tese, decidimos ficar apenas com esse princípio norteador na criação do solo.

Ao longo das investigações, foi resolvido criar apenas uma obra com a colaboração dos três (Rocha, Zarske e Lebrão), não mais dois solos como tinha sido pensado no começo desse processo colaborativo, um solo com Lebrão e o outro com a Zarske, no entanto a proposta estabelecida nessa fase foi focar na criação do solo, dançado pela Zarske, com a colaboração do Lebrão na criação das imagens para vídeo que faz parte da composição da obra. Essa proposta veio ao encontro do diálogo com as ideias de composição, inicialmente dadas por Zarske, como proponente, mas em diálogo contínuo entre os três envolvidos (ela, Lebrão e Rocha).

O resultado dessa proposta gerou um modo de testar, estabelecer e atualizar a metodologia, surgindo um novo 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. Possibilitou a criação do mapa de criação a partir desses testes de revisitação dos processos criativos e metodológicos em discussão, como também a criação compartilhada de um solo, dançado pela Zarske, com imagens em vídeo criadas por Lebrão.

A criação compartilhada se tece pelas diferenças, no entanto não as toma ou se fixa nelas separadamente. A experiência compartilhada, comunicativa e criativa vai além do *acolher* e/ou *respeitar* as diferenças, já que reconhece os diferenciados modos do corpo se organizar e produz outros modos de dança *com* e *a partir* das singularidades. É nesse diálogo tenso entre diferenças, que uma produção criativa coletiva é gerada e se torna partilhada. Sem comando único, sem transferência de informação, sem cópia de modelos pré-estabelecidos ou

práticas nascidas das desigualdades de saberes.
(TRIDAPALLI, 2011, p. 15).

O mapa de criação possibilitou revisitar o processo da obra estudada sob a perspectiva de algumas ferramentas da Crítica de Processo, apontadas durante esta pesquisa, como também encontrar outras estratégias e procedimentos que deram subsídios para composição em dança. Sobretudo, a pesquisa buscou conhecer e entender o processo por essa via, revisitar os princípios direcionadores, testá-los e atualizá-los e proporcionou a criação simultânea do mapa de criação e de uma obra. Causou efeito para este estudo de doutorado, num modo de revistar e entender a obra como processo. Concomitantemente, é um caminho para o corpo propositor se entender como criador e perceptor do seu corpo nas relações com os processos do corpo na construção da obra, consoante Tridapalli:

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.
(TRIDAPALLI, 2011, p. 6).

O corpo propositor é ponto de partida para a criação, atuando nas ações propositivas em processos colaborativos/compartilhados. Com o entendimento do termo *enação* e os princípios das outras fontes bibliográficas sobre percepção, entende-se que o CP se faz e é propositor, atrelado pela via perceptiva. 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, estéticos, etc.

As experiências por essa via perceptiva altera o indivíduo como um todo, abrindo possibilidades de evolução como ser humano e conseqüentemente modifica seu modo de estar e agir no mundo da dança. Portanto este capítulo aponta para mais uma pista do corpo propositor, o idealizador da obra compartilhada.

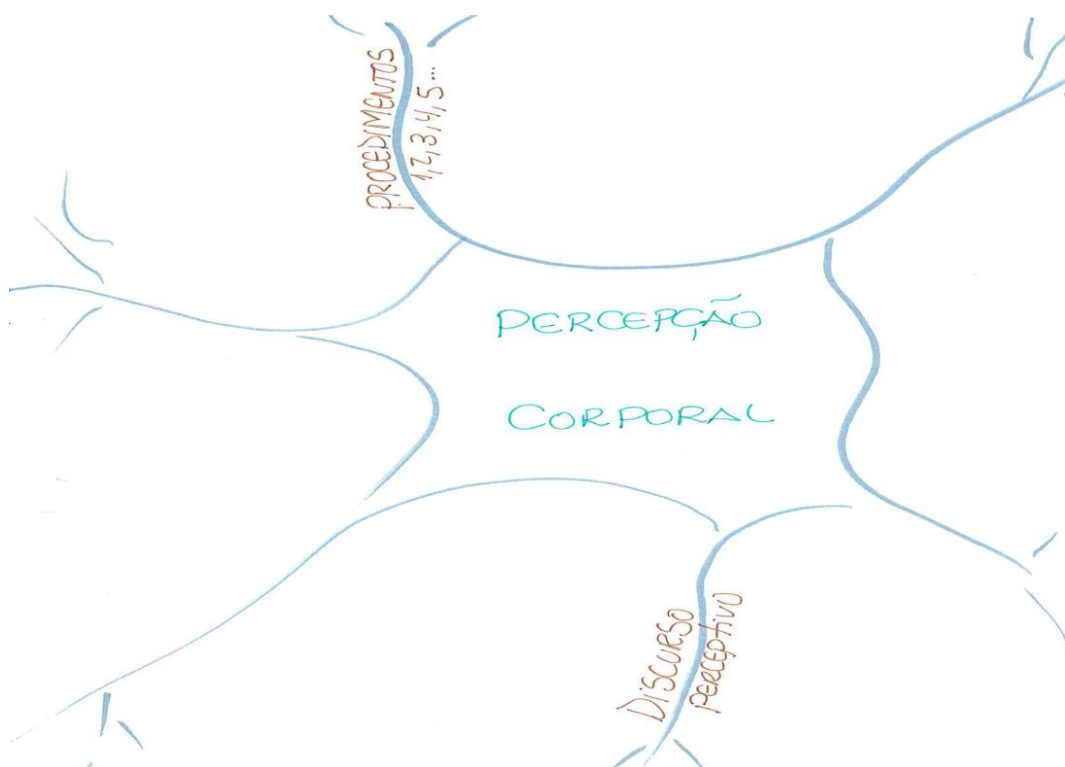
Por essa natureza, a criação/investigação apresenta-se como uma experiência complexa, aberta, móvel, uma contínua produção e contaminação de significados. Dessa forma, as informações no corpo não são rígidas e o modo de operação

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 modo de como o discurso do CP se faz em curso, enquanto inicia e investigação do seu mapa de criação, desenvolvendo seu projeto poético e conta com alguns relatos sobre experiência da participante do processo colaborativo nas etapas, a criadora-intérprete Patrícia Zarske.

3.1 ETAPAS 1, 2 E 3

Figura 25– Mapa da etapa 1



Fonte: a autora desta tese.

3.1.1 ETAPA 1 – PRINCÍPIO DIRECIONADOR: A PERCEPÇÃO CORPORAL

El territorio es el cuerpo-vivo y cambiante. El explorador es la mente – nuestros pensamientos, sentimientos, alma y espíritu. Los mapas son las interpretaciones o traducciones de la experiencia percibida y compartida por otros. Somos, a la vez, el objeto de estudio, el estudiante y el maestro.

*Bonnie Bainbridge Cohen*⁴

A proposta da etapa 1, cujo mapa encontra-se ilustrado na Figura 25, é focalizar a experiência da percepção como caminho do mapeamento do biótipo do corpo propositor como ponto de partida para iniciar o processo de desenvolvimento do projeto poético. O mapeamento corporal por essa via perceptiva propicia ao corpo propositor focalizar a atenção no conhecimento e funcionamento do seu biótipo, dando a ele suporte a fim de potencializar sua fisicalidade para entrar na próxima etapa de investigação. Essa primeira etapa é fundamental para o corpo propositor entrar em contato com sua experiência perceptiva sutil. Propõe indicar alguns procedimentos investigativos que promovam acessar o corpo, através da experiência da percepção.

Os procedimentos aplicados nessa etapa têm como foco de abrangência a atenção corporal, que se dá através da experiência perceptiva, podendo acontecer de diversas maneiras e focos de atenção. Esses procedimentos foram construídos a partir da prática das referências das técnicas e/ou abordagens e/ou métodos trazidos da Educação Somática que acompanham esta pesquisa há muitos anos e que no mestrado foram apresentados detalhadamente, tais como: o *Body-Mind Centering*[®] (BMC), o Sistema Laban/ Fundamentos Corporais de Bartenieff, Método Pilates, a Ideocinese, os Movimentos Fundamentais de Béziers, a Improvisação de Contato e a Técnica de Alexander.

É importante ressaltar que o BMC, apresentado no capítulo I, é um caminho que possibilita o artista investigar o corpo com mais ênfase, talvez por abarcar a complexidade dos sistemas corporais. Faz-se necessário salientar os seus princípios para dar maior clareza ao entendimento do conhecimento do biótipo/movimento nesse percurso perceptivo a corpo propositor.

Após alguns anos de estudo e repetição destes princípios, oriundos da Educação Somática, hoje são entendidos, nesta pesquisa investigativa, como caminhos necessários para o corpo alinhar-se e conectar-se com o próprio corpo.

⁴ Disponível em: <<https://www.facebook.com/bodymindcentering>>. Acesso em: 14 dez. 2012.

Inicialmente, esse acesso ao corpo dá-se por meio do mapeamento do corpo e seus sistemas (pele, músculos, ossos, líquidos, vísceras, linfas, gorduras, etc.), pela respiração, pelo alinhamento corporal e pelas conexões ósseas.

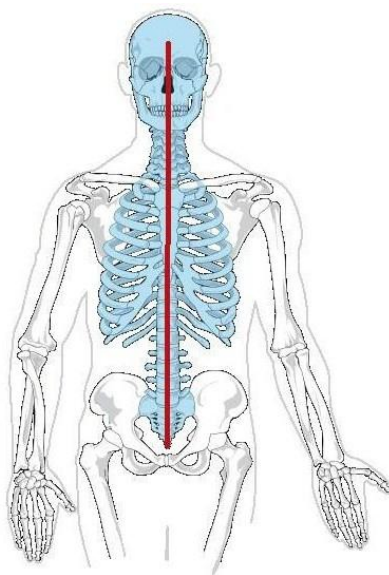
O objetivo desta experiência é proporcionar ao corpo propositos um contato mais íntimo com seu corpo, tendo uma vivência com certa duração de tempo. Pode ser feito pela via do toque das mãos ou não, individualmente, ou em dupla, ou em mais pessoas.

Alguns procedimentos foram escolhidos como principais para direcionar o trabalho desta pesquisa, mas existem outros que não são necessários serem citados neste momento.

Procedimento 1: conexões ósseas

- ✓ Deitados no chão sem nenhuma posição estabelecida, perceber inicialmente como está o corpo com os olhos fechados, sem nenhum julgamento ou intenção de trabalhar alguma coisa específica, apenas perceber o que o corpo está sinalizando nesse momento inicial;
- ✓ aos poucos ir pensando nas conexões ósseas do corpo e lentamente ir alinhando o corpo com as costas no chão, seguindo as seguintes conexões: conexão topo da cabeça/cóccix (Figura 29), pernas paralelas, conexão ísquios/calcanhar, joelhos dobrados direcionados para o teto, braços ao longo do corpo, conexão escápula-mão.

Figura 26 – Conexão cabeça-cóccix



Fonte: carolkohn.com

Procedimento 2:⁵ respiração e mapeamento das cavidades do corpo

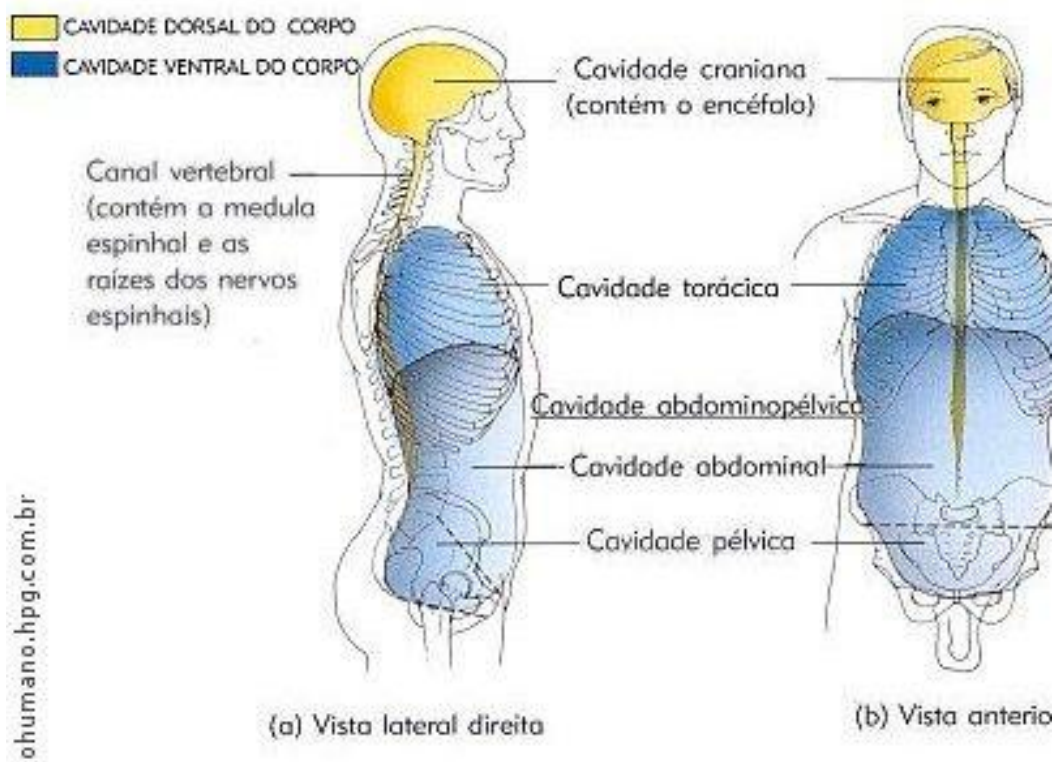
- ✓ Dar atenção às três cavidades do corpo (cabeça, caixa torácica e bacia/quadril);
- ✓ o foco na respiração nessas três cavidades com o toque das mãos e respirando algumas vezes (4x), passando pelo movimento de encher e esvaziar as cavidades, percebendo o movimento delas;
- ✓ após esse momento, iniciar o mapeamento da cabeça pelo toque das mãos, passar por todos os lados da cabeça, pescoço, caixa torácica, braços, antebraços, mãos, dedos, clavícula, ombros, costelas, abdômen, quadril e ísquios;
- ✓ ainda com o toque das mãos, levar a atenção ao quadril, especificamente na região que inicia a conexão íquio/calcanhar e mapear toda região do quadril;

⁵ Esse procedimento também pode ser feito, individualmente ou em dupla, em pé ou no chão. Quando em dupla, no chão, uma pessoa fica no chão e a outra toca com as mãos as mesmas cavidades e mapeamentos que foi citado anteriormente.

- ✓ em seguida, com o movimento de inspirar suspender a perna sobre o abdômen e no movimento de expirar, soltar a perna para posição inicial. Repetir 4x alternadamente com as duas pernas;
- ✓ levar as duas pernas sobre o abdômen e fazer movimento circulares com sacro, pressionando o chão.

O Procedimento de respiração e mapeamento das cavidades do corpo encontra-se demonstrado na Figura 27.

Figura 27 – Cavidades



Fonte: www.sogab.com.br

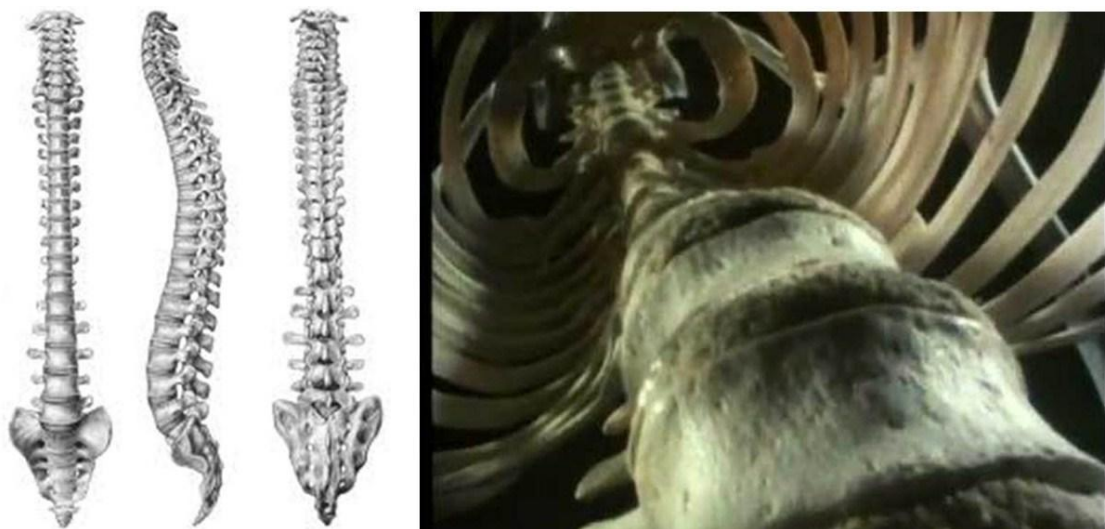
Procedimento 3: coluna vertebral

- ✓ Em pé e em dupla, um dos corpos, alinhado com as conexões cabeça/cóccix, ísqulo/calcanhar e escápula mão. Enquanto o outro também passa por esse momento de perceber essas conexões, antes de trabalhar com o colega;
- ✓ toque de um dos colegas nas três cavidades (cabeça, caixa torácica e quadril/bacia); perceber a respiração do colega pelo toque das mãos;

- ✓ foco na coluna: tocar cada vértebra, iniciando pelas primeiras vértebras cervicais. O toque se estende pelas vértebras torácicas até chegar às vértebras lombares e por final o cóccix. A pressão do toque se dá entre as vértebras e enquanto a pessoa é tocada, vai cedendo o tronco para frente até o final do toque na coluna toda;
- ✓ logo o colega toca com um das palmas das mãos no sacro e a outra na parte posterior da cabeça; faz uma pressão no sacro, fazendo que o colega comece a desenrolar a coluna pela bacia até ficar totalmente na vertical;
- ✓ repetir mais vez antes de passar para a próxima etapa;
- ✓ o mesmo colega segura com as duas mãos por trás da cabeça, na base da articulação occiptal e suspende o colega e leva ele pelo espaço, ele vai andando durante um tempo com a cabeça suspensa pelo colega e logo ele solta e ele continua andando pelo espaço percebendo a sensação do corpo.⁶

A Figura 28 ilustra a coluna vertebral.

Figura 28 – Coluna



Fonte: carolkohn.com e maxiocio.net

⁶ Depois eles trocam as funções. Esse exercício também pode ser feito individualmente, sem toque, apenas mapeando a coluna e movendo-a para frente e retornando-a, como foi feito em dupla.

Procedimento 4:⁷ escápulas e articulação do braço

- ✓ Em dupla, em pé ou deitado; uma pessoa recebe o toque da outra; o toque é o mapeamento da escápula, clavícula, as articulações (esterno, ombro, cotovelo e pulso) e mãos;
- ✓ repete na outra escápula;
- ✓ após fazer nos dois lados, a pessoa que toca pressiona com as mãos as escápulas, enquanto quem recebe faz alguns círculos com os braços por baixo e por fora.
- ✓ troca as funções.

A Figura 29 exemplifica o procedimento 4 - *escápulas e articulação do braço*.

Figura 29 – Braço



Fonte: www.3bscientific.com.br ; www.homelab.com.br ; Foto de Lídia Ueta, cafecomcarneiro.com

⁷ Pode ser feito no chão, sem os círculos dos braços, mas quem toca, segura os dois braços para cima e suspende o colega trazendo seu tronco para cima das pernas e depois retorna-o.

Procedimento 5.⁸ pernas

- ✓ No chão, uma pessoa fica deitada e a outra pessoa mapeia as pernas, através do toque, focando a o sistema músculo-esquelético. Após mapear, move as pernas do colega dando ênfase nas articulações e suas mobilidades.

Esse procedimento encontra-se ilustrado na Figura 30.

Figura 30 – Pernas



Fonte: www.3bscientific.es, www.abcdamassagem.com.br e barrigalisa.pt

Procedimento 6: cabeça

- ✓ Em dupla, uma pessoa fica deitada no chão e a outra fica sentada bem próxima da cabeça do colega, acima dele, podendo estar sentado com as pernas abertas, ou ajoelhada;
- ✓ a pessoa que está na função de tocar, deixa os dois braços afastados da cabeça do colega, começa lentamente a aproximar as mãos da cabeça do colega até tocá-lo; após o primeiro toque ele começa a fazer vários toques leves em torno da cabeça do colega; logo ele segura a cabeça por baixo e percebe o peso da cabeça do colega e o quanto ele solta o peso na sua mão; depois inicia alguns movimentos leves para algumas direções diferentes e solta lentamente no chão;
- ✓ mapeia o rosto e finaliza.

⁸ Este procedimento pode ser feito em pé e em dupla, mas sem a parte da mobilidade das articulações.

A Figura 31 demonstra o procedimento 6 – cabeça.

Figura 31 – Cabeça



Fonte: wesleyiguti.blogspot.com; e Foto de Lidia Ueta

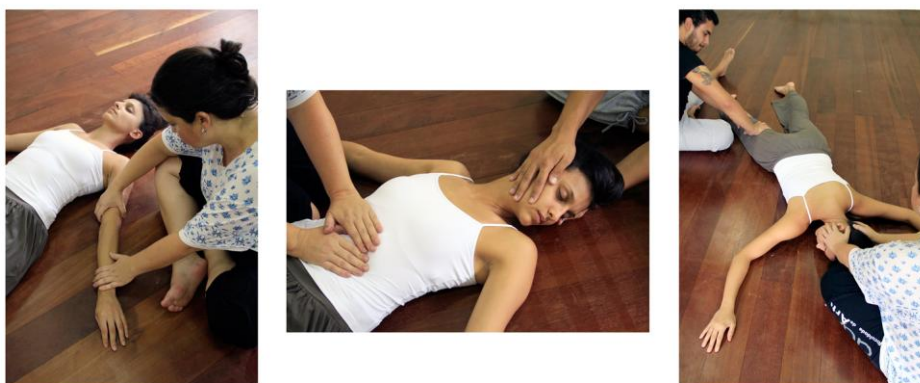
Nesses procedimentos apresentados, o foco se deu na percepção principalmente do sistema músculo-esquelético, mas todos eles, entre outros procedimentos, podem ser aplicados com foco nos outros sistemas corporais (pele, órgãos, linfático, entre outros), podem ser individual ou em grupo.

Procedimento 7: sistemas

- ✓ O procedimento 7 é feito em grupo (de três a cinco pessoas);
- ✓ uma pessoa fica deitada de costas no chão, as outras ficam sentadas no seu entorno e escolhem uma parte do corpo que está próximo da sua direção;
- ✓ o toque pode ser feito com focos diferentes, ou seja, pode ser: nos ossos, ou músculos, ou pele, ou mais profundo percebendo os órgãos, entre outros focos;
- ✓ após o toque deixar a pessoa que recebeu um tempo percebendo as sensações do toque dos colegas;

Nas Figuras 32a, 32b e 33c, temos um demonstrativo desse procedimento.

Figura 32a, 32b e 32c – Sistemas



Fonte: foto Lidia Ueta.

Todos esses procedimentos são aplicados depois de uma breve explicação sobre o foco de atenção de cada um deles. São direcionados, inicialmente, por meio de uma conversa sobre o procedimento a ser desenvolvido. Geralmente, alguns materiais, tais que textos, imagens, mapas de anatomia, o esqueleto humano, entre outros objetos, são utilizados como subsídios metodológicos nos direcionamentos na experiência a ser desenvolvida.

Essas estratégias com esses materiais são importantes 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), mas também, mesmo para os que já conhecem esses tipos de

procedimentos, é importante rever tanto os materiais metodológicos como fazer novamente o procedimento. A experiência nunca é a mesma, por mais que o caminho seja o mesmo, as percepções são outras, por causa de vários fatores como: diferentes tipos de toque, o ambiente (som, temperatura), estado corporal no momento, entre outros fatores que alteram a percepção no momento da experiência.

Discurso 1 – Foco na percepção

Este primeiro momento de discurso apropria-se do foco iniciado pela experiência da percepção do corpo e seus sistemas. Esses procedimentos testados nessa etapa fazem com que o criador-intérprete entre em contato com seu corpo e se depare com infinitas sensações, imagens, memórias, histórias, pensamentos, experiências de vida, de práticas corporais, artísticas entre outras.

Relato 1.⁹ “O primeiro momento dos encontros sempre se destina à escuta e a 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).

O objetivo dessa etapa é dar a oportunidade do CP de observar e ter a experiência da percepção corporal com a indicação dos procedimentos (geralmente é dado um tipo de procedimento a cada encontro), ainda sem se manifestar em ações externas das percepções que surgem. É importante não julgar o que o corpo exprime, apenas ficar atento ao que o corpo está processando, é um momento de registro dessa percepção ativa.

Relato 2 – “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).

Nessa etapa o CP dá atenção ao que está acontecendo enquanto experiencia as investigações internas, é um momento no qual as observações são sutis e geralmente surgem diferenciações nos encontros de que ele participa. Há um

⁹ Todos os relatos que contam neste capítulo foram dados após os encontros do processo colaborativo. 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, em janeiro de 2013.

reconhecimento do que ele percebe como imagem do seu corpo que vem não só da percepção individual, mas também pelo trabalho de toque ou aproximação do seu(s) colega(s).

Esses procedimentos permitem que o CP se reconheça e tenha 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.

Relato 3 – “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 de algum modo se relacionam ao trabalho, penso ser um modo do corpo de se atualizar para estar no presente” (Informação oral). (Figura 33).

Essa etapa, além de testar procedimentos que acessem o corpo, focaliza também na atenção ao que emerge destes testes investigativos do corpo propositor. As percepções, as sensações, as imagens e as questões que emergem dos procedimentos testados, já são parte do material do processo criativo e, logo, material também para construção do discurso do artista.

Figura 33 – Patrícia Zarke



Fonte: foto Lídia Ueta.

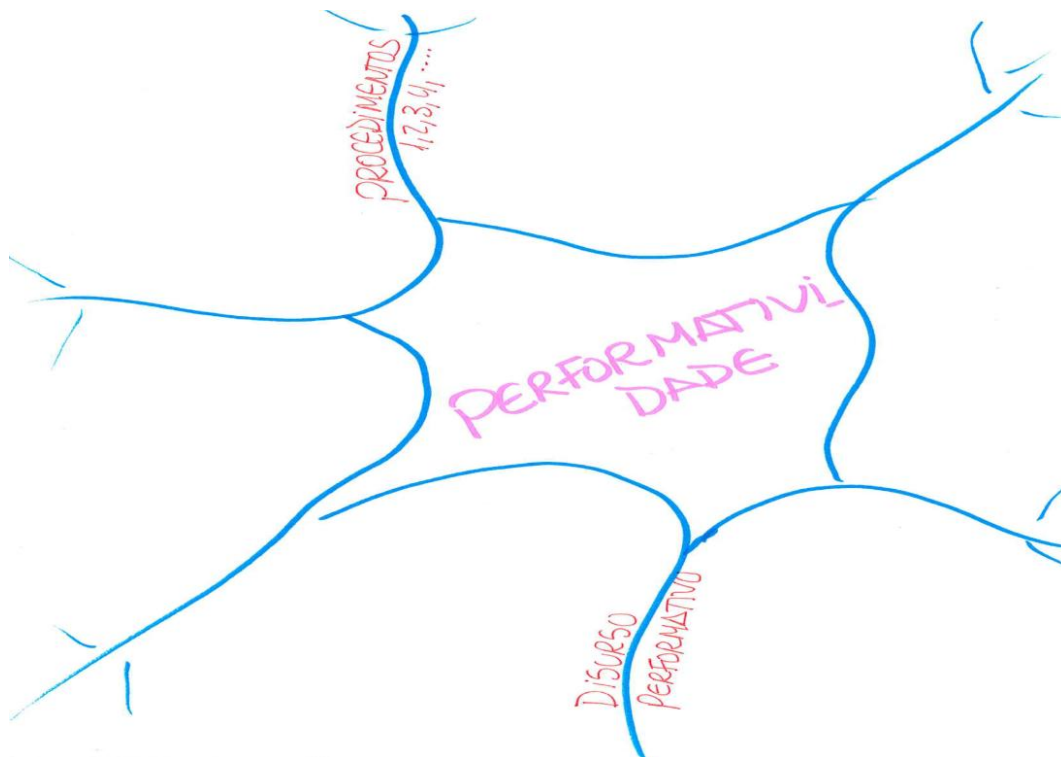
Relato 4: “Em um dos encontros senti duas palavras que definem o que seria essa primeira etapa (da percepção corporal): esvaziamento e preenchimento. O corpo nunca se esvazia, pois está o tempo todo criando e recriando relações. Entretanto, ao fechar os olhos e repousar sobre o chão, é como se ele pudesse 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 na medida em 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).

Os relatos do processo do CP ou dos colegas ou do proponente do procedimento são necessários para que ele possa materializar suas investigações perceptivas, corporalizando os procedimentos e tornando corpo/processo/obra. Há uma necessidade de absorver essa etapa da percepção para que o corpo esteja aberto para viver as próximas etapas.

Relato 5 – “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).

Figura 34 – Mapa da etapa 2: a performatividade



Fonte: criação da autora desta tese.

3.1.2 ETAPA 2 – PRINCÍPIO DIRECIONADOR: A PERFORMATIVIDADE

O sujeito da performatividade não trata sua subjetividade como propriedade privada, por isso o que ele faz é um pouco diferente – é performativo.

Setenta (2008)

A etapa 2 focaliza o segundo momento do processo de criação, isto é, o modo como o corpo propositor vai dando continuidade na construção da sua dança performativa (Figura 34).

Parte inicialmente dos registros das percepções da experiência do mapeamento corporal da primeira etapa. Na sequência, iniciam-se os testes dos

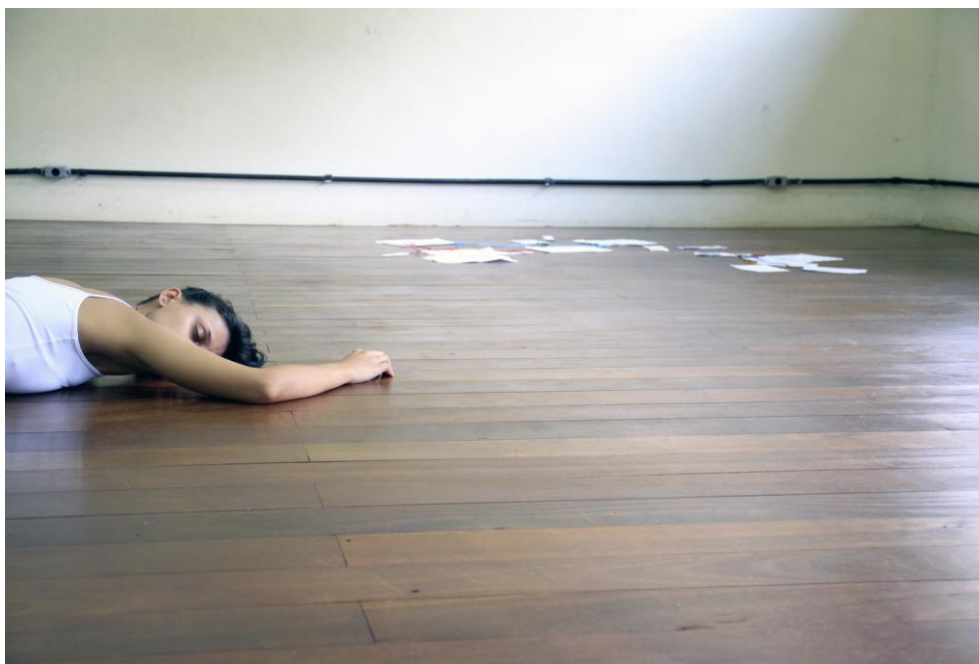
procedimentos sugeridos dessa segunda etapa, que se propõe a dar suporte para o CP criar material, movimento, elaborar partituras e/ou estruturas móveis.

Sobretudo, essa fala vai agregando os registros das experiências que veem desde a primeira etapa, possibilitando a construção dessa fala performativa, que se dá em processo contínuo do mapa criativo.

Procedimento 1: registros

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

Figura 35 – Registros



Fonte: foto Lídia Ueta.

Procedimento 2: investigação corporal

- ✓ 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;

- ✓ identificar as possibilidades de movimento que é gerado dessas investigações.

Na Figura 36, investigação corporal, com Patrícia Zarske.

Figura 36 – Investigação corporal



Fonte: Foto Lídia Ueta.

Procedimento 3: história/trajetória na dança

- ✓ Escrever sobre a sua trajetória da história da dança na vida como artista;
- ✓ selecionar trechos desta história;
- ✓ construir de uma a três partituras de movimento a partir desses trechos. (Figuras 37a e 37b).

Figura 37a e 37b – História/trajetória na dança



Fonte: Foto Lídia Ueta.

Procedimento 4: questões/assuntos

- ✓ Levantar questões e/ou assuntos motivadores;
- ✓ identificar questões que surgem enquanto o processo acontece;
- ✓ identificar quais os tipos de ações físicas surgem dessas questões/assuntos abordados.

Esse procedimento está exemplificado na Figura 38.

Figura 38 – Questões/trajetória na dança



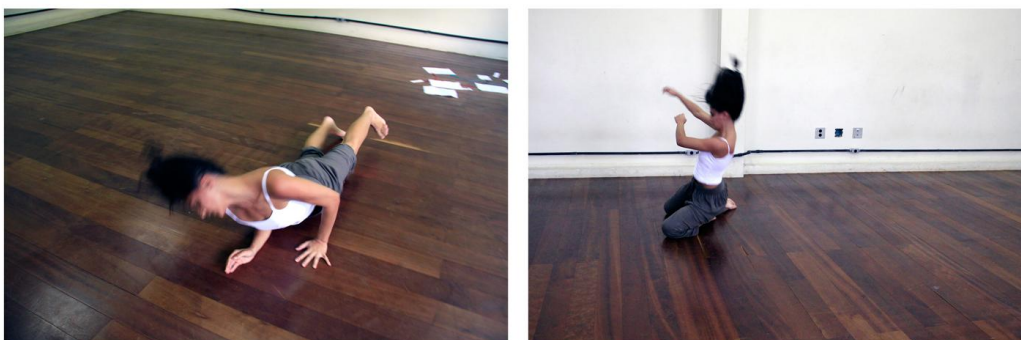
Fonte: foto Lídia Ueta.

Procedimento 5: estratégias

- ✓ Criar estratégias para resolver estas questões;
- ✓ aprofundar e amadurecer essas questões levantadas;
- ✓ perceber as possibilidades de movimento que é gerado dessas investigações.

As Figuras 39a e 39b ilustram esse procedimento.

Figura 39a e 39b – Estratégias



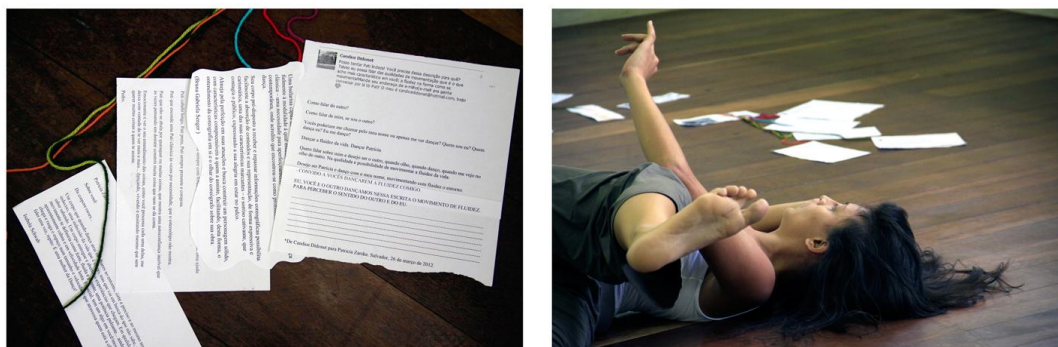
Fonte: foto Lídia Ueta.

Procedimento 6: outros materiais

- ✓ 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;
- ✓ relatos de outras pessoas sobre o modo de dançar deste artista;
- ✓ assistir vídeos de trabalhos artísticos anteriores dançados pelo artista.

Alguns desses outros materiais que podem ser utilizados nesse procedimento, estão ilustrados nas Figuras 40a e 40b.

Figura 40a e 40b – Outros materiais



Fonte: foto Lídia Ueta.

Discurso 2 – Foco na fala

O 2 é um discurso continuado, pois teve início com as percepções vivenciadas e relatadas da primeira etapa e logo foi procedido pelas percepções do processo investigativo em movimento, com foco nos procedimentos dessa segunda etapa.

Relato 5 – “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).

Esse discurso aparece no *fazer-dizer* do corpo propositor, ou seja, na sua performatividade de estar em movimento produzindo um tipo de dança (Figuras 41a e 41b). O CP traz para a cena um modo de discutir um assunto no corpo que surge desses procedimentos testados no corpo e que é incansavelmente abordado pelas proposições e as possíveis soluções que o artista busca encontrar para compartilhar com o público sua questão motivadora que lança para o mundo no momento em que se diz propositor. À medida que as questões vão emergindo, surge a demanda para criação de procedimentos que potencializem um aprofundamento investigativo.

Ele é propositor na sua performatividade por apresentar um jeito de *fazer-dizer* sobre seu assunto/questão, as escolhas são feitas no próprio fazer, articulando com os procedimentos indicados durante o processo e o que vai sintetizando ou restringindo para deixar cada vez mais claro o assunto que deseja falar na sua dança.

São muitas as discussões, os questionamentos, as pontuações, repetições e tentativas durante o processo investigativo, para que se possa criar uma performatividade específica desse assunto a ser tratado e lançado no espaço-tempo.

Relato 6 – “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).

Figuras 41a e 41b – Discurso da artista



Fonte: foto Lídia Ueta.

É preciso se lançar nas propostas como também ser coerente nas escolhas que constroem essa performatividade. A ideia não é construir uma narrativa linear, mas entender como que se dá no corpo esses acordos dos processos cognitivos. Aparece uma performatividade cognitiva, ou seja, que é construída na percepção-ação-cognição, é um processo entrecruzado que se dá no corpo e seus elementos do projeto poético, movidos pelos procedimentos testados e discutidos durante essa etapa.

Relato 7 – “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).

É um discurso performativo porque traz à tona uma fala que se constrói em tempo presente, que é articulada com a experiência dos procedimentos testados e as algumas escolhas feitas.

Relato 8 – “Desse modo, nessa linha de pensamento, a cena, mesmo apresentando improvisos em sua configuração, contempla um caráter argumentativo” (Informação oral).

Figura 42 – Etapa III. Configurações temporais



Fonte: criação da autora desta tese.

3.1.3 ETAPA 3 – PRINCÍPIO DIRECIONADOR: CONFIGURAÇÕES TEMPORAIS – DRAMATURGIA

A dramaturgia é invisível porque, por um lado, é uma práxis, um modo de fazer que se confina ao processo de gestação de um espetáculo; e, por outro, porque permanece nele como o conjunto de relações de sentido entre os materiais cênicos estruturados, decorrentes do olhar artístico. A dramaturgia é o outro lado do espetáculo, o seu avesso invisível que, como um objeto côncavo, implica uma complementação convexa.

Ana Pais (2004)

Configurações temporais constituem o princípio direcionador que norteia as discussões desta terceira etapa do mapa de criação (Figura 45). Esta etapa tem como objetivo indicar/apontar algumas pistas de como pode se pensar a composição do projeto poético, ou seja, na trama que compõe a cena – a dramaturgia de um corpo que dança, isto é, a resultante de um processo criativo e o discurso do corpo propositor, vinculado ao UM – Núcleo de pesquisa em Dança da FAP. De modo que não está sendo proposto um modelo de composição coreográfica e/ou dramaturgia, mesmo porque não seria lógico dentro do percurso do pensamento dessa pesquisa. É sim, um momento em que se está pensando sobre a organização de um projeto poético proposto, pautada nas escolhas feitas a partir do olhar das etapas anteriores.

Essa terceira etapa proporciona ao artista criador um entendimento que possibilita formular um caminho para sintetizar o projeto poético, traz de certa forma rastros das etapas anteriores do processo que fazem parte da configuração. Logo, essa etapa não tem a pretensão de indicar procedimentos específicos de configuração nem mesmo descrever sobre o discurso que o CP vive num processo criativo. Mesmo porque o propósito é mostrar como os princípios norteadores das etapas anteriores direcionaram a configuração do projeto poético, como também explicitar como os princípios são permeados por outros elementos que compõem a obra, sintetizando o projeto e conseqüentemente, apontando a construção de um tipo de discurso em dança.

Neste momento inicial desta conversa, é pertinente enfatizar as pistas e elementos que fazem parte e são intrínsecos na elaboração da configuração temporal-dramaturgia e que direcionam o discurso do CP. A discussão começa com alguns autores que entram na conversa, colaborando com seus pontos de vista e suas especialidades profissionais dentro do contexto da dança sobre o termo *dramaturgia*.

Em seguida, serão apontados como os rastros do processo, os princípios direcionadores (a percepção corporal e a performatividade) das etapas anteriores do mapa de criação que aparecem nesta etapa da configuração temporal. Os rastros são os direcionadores e acionadores do corpo propositor, fazendo com que os mapas cognitivos movam-se nessa rede de experiências enquanto se relacionam com outros elementos na cena (espaço-tempo, luz, trilha, público, cenário, o próprio espaço onde a obra será apresentada, entre outros).

Na sequência, como parte e exemplo da pesquisa, alguns relatos dos colaboradores do processo colaborativo/compartilhado que se realiza junto a esta pesquisa, com algumas imagens da configuração do solo que está em processo.

Outro fator que aparece nessa discussão é a função do dramaturgista/colaborador em dança, quais os encaminhamentos e interferências que

ele propõe ao criador-intérprete enquanto colaborador/agente na obra. Essa trama cênica cria a dramaturgia da cena e conseqüentemente mostra o discurso do corpo propositor, ou seja, o modo como ele traz para a cena o seu entendimento do projeto poético, quanto às suas escolhas artísticas e estéticas, o seu modo de perceber o corpo e suas relações com os rastros do processo, os elementos que juntos estão em cena, as proposições, os questionamentos e as soluções que se dão no corpo em cena.

Sobretudo, essa discussão dramaturgia está diretamente ligada ao entendimento de corpo propositor, de processo contínuo/inacabado e da cena que se dá no *fazer-dizer*, assuntos discutidos nesta pesquisa de doutorado.

Dramaturgia

Para esta discussão, trago alguns autores, colaborando com seus pontos de vista e suas especialidades profissionais dentro do contexto da dança sobre o termo *dramaturgia*. Ressalto que “Etimologicamente, a palavra dramaturgia, de origem grega, significa compor um drama” (PAVIS apud HERCOLES, 2005, p. 10). A autora diz:

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 apud HERCOLES, 2005, p. 10).

Por esse viés apontado, esse entendimento de dramaturgia dialoga com pensadores e criadores atuais que veem pensando a dança contemporânea, no modo

como atuam em processos criativos (individuais e em grupo), de forma colaborativa e compartilhada. Durante todo o processo, desde o início, os artistas envolvidos no projeto poético procuram discutir como que os entendimentos, as particularidades, os parâmetros dos criadores propositores possam estar construindo com uma ideia, um modo de estar no mundo com suas ações, essas, que podem ser desdobradas a cada processo de trabalho.

Segundo Hercoles:

[...] 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 sónica que se estabelece pela tradução de um conceito ou de uma idéia para a ação cênica, bem como, diz respeito à exploração do que é passível de tradução através de protocolos investigativos particulares. (HERCOLES, 2005, p. 11;12).

Nesta pesquisa, essa ação emerge como uma questão temática, da qual a autora salienta, está atrelada à proposta do mapa de criação e todo o entendimento de *mapa* apresentado neste capítulo. O mapa é 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.

Para Hercoles:

A dramaturgia, de modo geral, diz respeito à composição de um drama que, por sua vez, diz respeito à construção de uma ação [...] Contudo, a dramaturgia da dança se relaciona à instância da composição coreográfica que cuida das relações que se estabelecem durante o processo de construção e organização da cena, sendo que suas propriedades constitutivas se encontram inseparavelmente conectadas, e não simplesmente agrupadas. Para isto, se faz necessária

tanto a definição de um campo temático específico quanto a busca de precisão em relação ao objeto a ser investigado. (HERCOLES, 2005, p. 126).

No caso desta pesquisa, o campo temático é estabelecido a partir de referenciais sobre corpo e as ocorrências que emergem durante o processo investigativo, como a fala que vem desse corpo e suas conexões com outros elementos que vêm a compor a cena. Tais conexões se dão a partir dos princípios direcionadores do mapa de criação e das escolhas feitas para direcionar as configurações temporais.

Sobre os referenciais de entendimento de corpo, a experiência da percepção é o eixo indicador de construção desse corpo propositor, entendendo que percepção-ação-cognição como *codependentes* no seu modo de operar. Sobretudo, por esse caminho a pesquisa vai se tornando fala/dança no espaço-tempo.

Pode-se dizer que essa dramaturgia que surge dentro desse processo artístico, está atrelada ao mapa de criação proposto para organizar o projeto poético específico. Esse mapa direciona o processo e conseqüentemente aponta possíveis eixos de configurações para cena, a saber, o processo criativo é um direcionador da dramaturgia. Hercoles diz:

Identificar a dramaturgia de uma peça coreográfica implica na discriminação do tipo de pensamento que está sendo implementado tanto no movimento quanto no ambiente cênico, observando-se quais as relações que foram estabelecidas entre todos os seus materiais constitutivos. (HERCOLES, 2005, p. 126).

Para Marianne Van Kerkhove

[...] 'dramaturgia', como chamamos há pouco tempo, é entendida na base de toda a criação artística, quer se trate de montar uma peça ou de representá-la. Nós nos ocupamos todo o tempo da dramaturgia, mesmo quando nós não nos ocupamos dela. A partir do momento em que se diga em que consiste a dramaturgia, vemo-la por toda a parte. É uma continuidade. (KERKHOVE, 1997, p. 1).

Segundo a autora portuguesa, Ana Pais

Nas artes performativas contemporâneas, a dramaturgia vem desafiando as suas fronteiras de atuação e participação na construção do espetáculo. O termo *dramaturgia* apresenta múltiplos usos e acepções, tais como: *Composição dramática, adaptação, estruturação, versão, as escolhas de um espetáculo* são alguns exemplos das acepções de dramaturgia. (PAIS, 2004, p. 15, grifo da autora).

No entanto, é nessa etapa das configurações temporais que o material do processo é selecionado, onde são escolhidas possíveis estruturas móveis, ou sequências de movimento, ações e trajetórias específicas e procedimentos vindos do processo. 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 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, em que a função do CP é atuar e atualizar esses referenciais escolhidos, construindo uma relação direta com o público, apresentando um discurso dramático pelo e no corpo.

Essas escolhas veem a partir da vivência do processo, ou seja, no modo como todos os envolvidos na obra vão restringindo e sintetizando materiais que vão compor a cena. Como também a trilha sonora, elementos cênicos, iluminação, vídeos, figurinos e o ambiente onde esse trabalho será apresentado (teatros, praças, museus, galerias, entre outros).

Os rastros do processo na dramaturgia

O mapa de criação produz caminhos que direcionam a configuração temporal do projeto poético. Esses mapas estão sempre sendo refeitos no decorrer do processo, por mais que se faça um planejamento inicial do mapa de criação do projeto poético.

Como já mencionado, esse mapa possui etapas que são norteadas por princípios direcionadores. Dentro desse mapa, existe a possibilidade de criar submapas relacionados às etapas definidas. Tanto o mapa geral quanto os submapas podem ser reelaborados no decorrer do processo, por conta de se entender que esse

mapa é móvel e que nos testes dos procedimentos previstos, acontecem desdobramentos, bifurcações e reflexões sobre o que o próprio processo emerge durante a construção da obra. Sobretudo, porque, mesmo cada etapa sendo prevista, ela é reorganizada pelo que acontece na etapa anterior, principalmente, a terceira e última que sinaliza a configuração do projeto.

Os dois princípios direcionadores do mapa de criação, a percepção corporal e a performatividade aparecem aqui nessa etapa do mapa, como rastros do processo, entrecruzados com outros elementos que configuram a cena em tempo presente. O CP traz para essa etapa o que ele vivenciou durante o processo, embora o corpo já tenha corporalizado a sua experiência, ele se propõe a transitar entre os pontos de referência selecionados para a cena, estando em estado de escuta para novas possibilidades de acontecimentos que o corpo apresenta em tempo presente.

A *percepção corporal* é o princípio direcionador da primeira etapa a qual permite que o corpo propositor tenha acesso ao conhecimento e entendimento do seu biótipo da maneira mais sutil pela via perceptiva. Onde a investigação do biótipo, que se dá por meio dos procedimentos focados na experiência perceptiva, proporcionando a corporalização do corpo propositor, dando a ele um maior entendimento e compreensão da sua fisicalidade.

Agora, a intenção nessa terceira fase é que o CP potencialize e atualize suas percepções, enquanto transita entre ações moduladas pelo próprio corpo em tempo presente. Visto que esse corpo é propositor, enativo/perceptivo, apresenta-se de maneira ativa ao que a cena sugere, sendo que essa está atrelada especificamente ao que esse corpo produz, na sua intensidade e sensorialidade nas relações que se constroem junto aos elementos no espaço-tempo.

Isso se dá pelo modo como funcionam os mapas cognitivos de um corpo propositor, de como ele atua no ciclo percepção-ação-cognição. Inicialmente, o corpo vai para a cena com a referência das escolhas das quais foram selecionadas para configurá-la de acordo com o mapa criativo previsto, que é uma referência, um rabisco de sua trajetória na cena.

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 propagam-se pelas infinitas imagens mentais que são geradas no cérebro. É o cérebro que cria os mapas que direcionam as ações corporais, mas que se alteram de acordo com os sinais que veem do próprio corpo no momento da cena.

Alguns desses mapas já estão desenhados, registrados na memória no 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 a essa etapa, já estão de certa forma corporalizados, são 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). Como diz Hercoles:

Se considerarmos que em dança mover é agir, pensar sua dramaturgia implica no reconhecimento de que a construção da ação dramática ocorre, não exclusivamente mas prioritariamente, pelo movimento. (HERCOLES, 2005, p. 127).

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 já vem sendo pensada e construída durante o processo, esse, que é movido pelos procedimentos direcionados e não por códigos especificados. O corpo propositor constrói, ao longo do processo, estratégias corporais que acionam o corpo em cena, possibilitando-o construir falas performativas em seus discursos em dança.

Os vocabulários de movimento e os automatismos gerados por treinamentos técnicos anteriores deveriam ser entendidos apenas como uma parte do processo de produção de linguagem e, conseqüentemente, pedem por re-configuração. Uma composição coreográfica não se restringe à mera junção de passos. Ao contrário, trata-se da construção de um pensamento que tem seus significados materializados na ação, carregada de propósitos, do corpo que dança. Rompe-se, assim, todo e qualquer contrato que entenda o corpo como legenda de algo que se passa além dos limites de sua materialidade. (HERCOLES, 2005, p. 128).

A performatividade é o segundo princípio direcionador que aparece de forma bem pontual como rastro aqui nesta etapa, isto é, alguns procedimentos que foram

adotados durante a 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 CP na cena, de vivências que foram experienciadas no processo e, que servem também para localizar as ideias do CP no espaço/tempo. Segundo Hercoles,

A formatação do movimento em dança pressupõe tanto a descoberta de suas qualidades formais quanto o estabelecimento de procedimentos lógicos, onde forma e significado coexiste; a partir da exploração das capacidades corporais, deve-se buscar uma forma de expressão específica e adequada para cada composição. Idem. (HERCOLES, 2005, p. 127).

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

Enquanto o CP propõe-se a se organizar com esses pontos que compõem a cena, simultaneamente vai elaborando sua fala enquanto se move, não com a ideia de falar ou repetir algo que já foi estabelecido e/ou configurado durante o processo ou de algo 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 CP que se altera pela presentidade das suas ações perceptivas.

O CP traz à tona o que está na sua memória, assim como aquilo que o cérebro se atém, quanto ao modo em que o corpo se apresenta em movimento, produzindo e reorganizando os mapas cognitivos continuamente. Para Hercoles:

Se a dança é uma ocorrência que se processa no corpo e tem no movimento o seu recurso primeiro (uma especialização tátil-sinestésica), então, o desaprender e o aprender outros vocabulários poderia ser assumido como protocolo investigativo axial para o processo de pesquisa de linguagem onde se busca, dentro do conhecido, descobrir o que ainda não se sabe. (HERCOLES, 2005, p. 127).

Portanto, essa fala performativa está atrelada aos nexos das redes neurais que o corpo propositor tem capacidade de 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 remodificados e redirecionados de acordo como o CP que vai estabelecendo lógicas no tempo presente com que está vivendo.

Ainda conforme Hercoles:

A tradução dos conceitos e das idéias que emergem do processo de implementação de alguma questão temática no e pelo movimento se dá através de protocolos investigativos particulares, onde são pesquisadas as possibilidades de existência material e formal destas questões no corpo que dança. Trata-se, portanto, de um processo de qualificação do movimento e de construção do conhecimento. (HERCOLES, 2005, p. 127).

Logo o conceito de corpo propositor, discutido permanentemente nesta pesquisa, exhibe que 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.

Hercoles também diz que:

O processo de tradução de alguma questão temática para o movimento tem o corpo como mediador. Para isto, ele precisa ser pensado não como um veículo destas questões, um lugar passivo responsável apenas por ilustrá-las, mas sim, como um produtor de sentidos, um processador que irá modificar tais questões quando traduzidas para o meio eletro-químico. Evidentemente, as possíveis soluções estão condicionadas a algum tipo de negociação com as propriedades e os padrões de comportamento músculo-esquelético, tais como: flexibilidade, elasticidade, contractibilidade, força, massa, peso, comprimento, volume, proporção, etc. (HERCOLES, 2005, p. 127).

Embora entendendo a dramaturgia como invisível, como 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*. A sua visibilidade se dá pela materialidade que a cena apresenta, ou seja, pelos rastros dos princípios direcionadores do processo que estão corporalizados nos discursos performativos do CP. Tais configurações são provisórias, por serem acordadas em tempo presente no CP, as conexões do corpo são contaminadas pelas relações que surgem com os elementos no espaço-tempo.

Processo colaborativo/compartilhado

No processo colaborativo/compartilhado que aconteceu nesta pesquisa foram escolhidos três procedimentos discutidos. São eles: a anatomia das três articulações das pernas, a história/trajetória da dança escrita pela Patrícia e a seleção de alguns relatos dados a ela, feitos por alguns colegas da dança que acompanharam o processo de sua vida na dança.

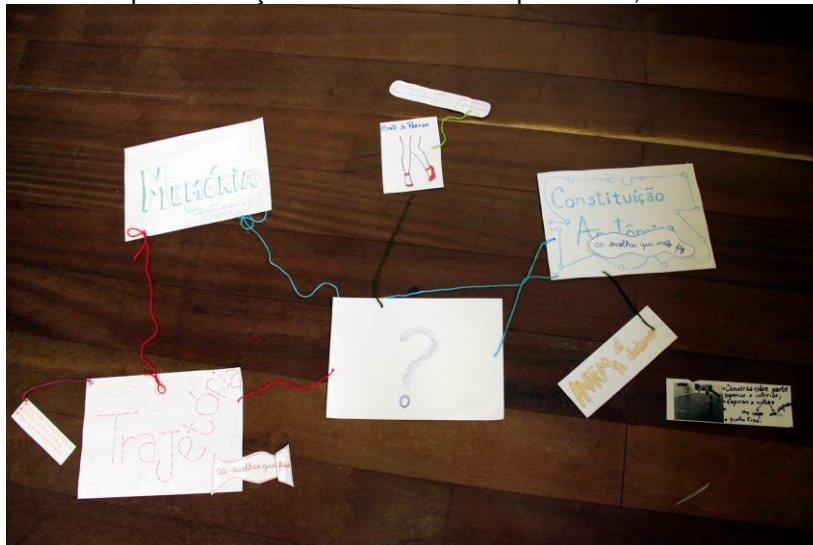
Relato 6 – Patrícia Zarske:¹⁰ “Os procedimentos realizados, no princípio dessa criação colaborativa, estiveram diretamente ligados aos procedimentos que emergiram da criação da obra *UNO*, por ser este trabalho, a princípio, uma pesquisa que teria como objetivo uma visita a essa obra, porém, no desenvolvimento 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,

¹⁰ Em 17 de dezembro de 2012.

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 distribuimos funções, organização foi se estabelecendo em tempo presente, nada foi estabelecido antecipadamente, as relações foram sendo criadas e as tarefas estabelecidas pelo processo. Na medida em 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.”

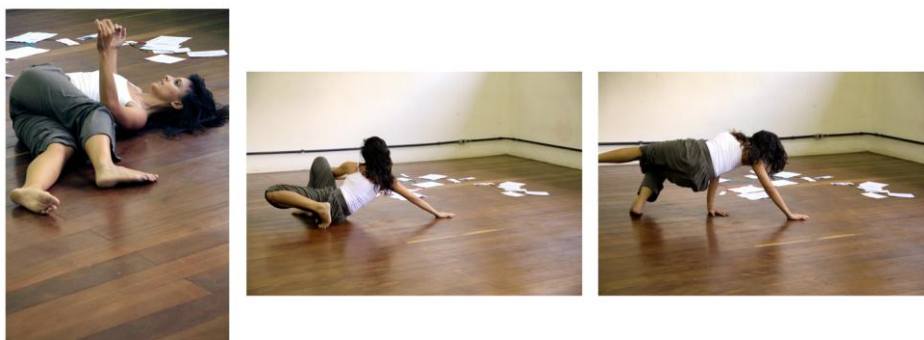
As Figuras 43; 44 (a,b e c); e 45 (a, b e c) ilustram o mapa de criação elaborado pela artista durante o processo, como também algumas configurações de movimento, resultado do processo compartilhado desta pesquisa até o momento.

Figura 43 – Mapa de Criação do Processo Compartilhado, com Patrícia Zarske



Fonte: foto Lidia Ueta.

Figuras 44a, 44b, 44c – Configurações de movimento com início no chão



Fonte: foto Lidia Ueta.

Figuras 45a, 45b e 45c – Configurações de movimento com deslocamento no espaço-tempo

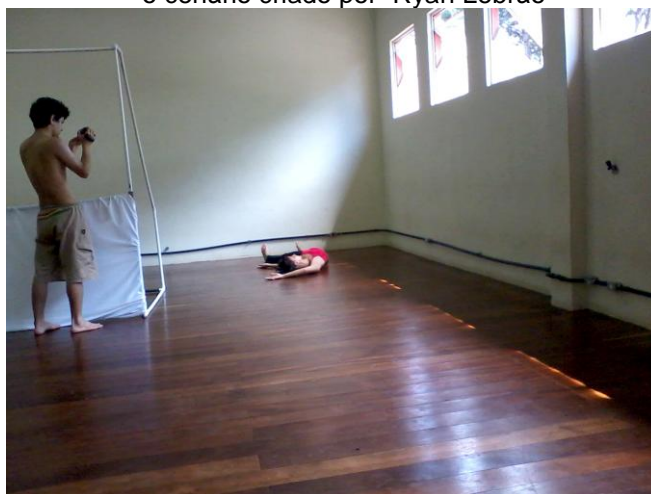


Fonte: foto Lidia Ueta.

*Relato 7 – Ryan Lebrão:*¹¹ “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, (Figura 46). 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.

Já, em um segundo momento, contando com a participação da dançarina Patricia Zarske, minha colaboração passou a ter um caráter de produção, onde tenho questionado junto com o coletivo as questões técnicas/estéticas de como formatar e apresentar esta pesquisa ao público. Corpo e memória em atualização em diferentes modos de organizar a criação artística com mídias digitais.

Figura 46 – Experimento do processo com o cenário criado por Ryan Lebrão



Fonte: autora desta pesquisa.

¹¹ Em 19 de janeiro de 2013.

O papel do dramaturgista/colaborador

Para falar da função do dramaturgista/colaborador na dança, Pais (2010, p. 79) apresenta alguns momentos de evolução do termo dramaturgia, que permitem discriminar a variedade dos seus significados e de conotações decorrentes nas artes performáticas, no geral no teatro e na dança.

No teatro, Brecht abriu portas da sala de ensaio ao dramaturgista e inaugurou o conceito de dramaturgia como *adaptação*. Outras revoluções também alteraram os materiais, os processos e o funcionamento dos grupos, assim, envolvem o lugar do roteiro no espetáculo, contaminando diferentes artes, a partir de 1960/70. Retira-se o texto-matriz, a potencialidade central da cena que é convertida em material transformável junto com os outros tantos materiais cênicos. Consequentemente, a figura do diretor é questionada como visionário e autor maior da produção, alterando a função nos processos criativos (criação coletiva, colaborações), como na própria organização interna destes (distribuição de funções, fixação de escolhas).

A *performance*¹² e na interdisciplinariedade que dela emerge oferece diferentes desafios para as artes do palco. Ela abre uma série de questionamentos acerca das lógicas de organização dos materiais envolvidos no espetáculo, deixando marcas visíveis da diversidade das práticas contemporâneas. “[...] esse movimento é exportado com nome de origem inglesa. É interessante apontar, *a priori*, que esta palavra inevitavelmente tem duas conotações: a de uma presença física e a de um espetáculo, no sentido de algo para ser visto (*spectaculum*).” (GLUSBERG, 2003, p. 43). Ambas estão presentes na dança e no teatro.

Já a dança, para Pais:

[...] a dança contemporânea, a partir dos anos 1980/90, discutiu o espaço de ensaio e a figura do dramaturgista. Ele foi aproveitado como um colaborador ativo na criação, cúmplice direto da construção de novas lógicas e de relações de sentido entre tudo que estiver na cena. Quando existe um dramaturgista envolvido na produção de uma obra, há uma série de expectativas quanto à sua participação no processo. Contudo, ele desempenha um papel ambíguo na concretização do espetáculo, porque sua colaboração nunca é fixa e não está incluída no elenco tradicional das funções artísticas. Ela pode

¹²“Nos Estados Unidos, a performance começou a surgir no final dos anos 30, mas com a Guerra dos exilados de guerra europeus a Nova York. Por volta de 1945, ela havia se tornado uma atividade independente, reconhecida como tal pelos artistas e indo além das provocações que marcaram as primeiras performances.” (GOLDEBERG, 2006, p. 111).

abarcam múltiplas tarefas, estipuladas no início de cada processo criativo e até ser alterada no seu decorrer. (PAIS, 2004, p. 81).

O papel do dramaturgista/colaborador em dança já existe há alguns anos, principalmente com artistas que desenvolvem pesquisas solas, como exemplo a artista Vera Sala¹³ que durante aproximadamente dez anos desenvolveu uma pesquisa em dança construindo essa ideia de dramaturgista/colaborador.

Segundo Kerkhove,

[...] pode-se talvez considerar o fundador do ballet clássico, o mestre de ballet francês Jean-George Noverre, como o primeiro dramaturgista de dança: seus ballets não eram mais estruturados como uma 'adição' de vários 'números', ele submeteu a virtuosidade às necessidades da obra na sua integralidade, ela começou a liberar a dança de sua escravidão em relação a música. A ideia de uma dramaturgia em dança provavelmente sempre existiu, mas é somente em fases mais recentes da história de dança que ela se tornou uma prática consciente. (KERKHOVE, 1997, p. 2).

Exatamente, foi essa a função que aconteceu nesta pesquisa em relação ao meu envolvimento junto ao processo colaborativo/compartilhado com os dois criadores-intérpretes, a dramaturgista/colaboradora. Na verdade, somente, agora, denomina-se por esse nome, mas já faz um tempo que é exercida em processos de criação.

¹³ Vera Sala desenvolve seus trabalhos desde 1987. É professora do Curso de Comunicação das Artes do Corpo na PUC/ SP, desde 1999. Recebeu o Prêmio da Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA) em 1999 e 2005, nas categorias pesquisa em dança e criadora intérprete respectivamente, e o prêmio Mambembe na categoria pesquisadora performer em 1998. Entre seus últimos trabalhos estão *Impermanências* (2005), *Pequenas Mortes* (2007), *Procedimento Dois – Pequenas Mortes* (2008) e *Pequenos Fragmentos de Mortes Invisíveis* (2009). Disponível em: <<http://portal.rac.com.br/blog/29285/34/equipe-do-caderno-c/vera-salas-apresenta-corpos-ilhados-na-cpfl-cultura.html>>. Acesso em: 3 mar. 2013.

Segundo Pais:

[...] assim, o dramaturgista-colaborador, por um lado, alimenta o processo com materiais e reflexões, ampliando o horizonte da pesquisa e das escolhas; por outro, contribui para do caos criar-se uma ordem dos elementos, sintetizando-os e fixando-os de acordo com a intenção do projeto. Sendo as opções da dramaturgia como a dupla face-oculta e sustentadora – das escolhas da encenação ou coreografia, poderíamos acrescentar que tanto o dramaturgista como diretor ou coreógrafo partilham funções básicas: observam, selecionam estruturam os materiais. (PAIS, 2010, p. 83).

Já para Hercoles:

Os modos de organização dos materiais surgidos nos processos de tradução não estão determinados a priori. As composições coreográficas contemporâneas comprometidas com a pesquisa de linguagem têm considerado vários conceitos, tais como: a incompletude, a fragmentação, a não-hierarquia, a simultaneidade, a desfronterização, a descontinuidade, etc. Independentemente da variação nas maneiras de se organizar a cena, os criadores, juntamente com seus dramaturgistas, buscam descobrir um conjunto de relações coerente entre todos os elementos da composição, de modo a estabelecer uma lógica interna à peça. (HERCOLES, 2005, p. 127).

Do mesmo modo que 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 o dramaturgista/colaborador no envolvimento com o projeto poético. Inicialmente, ele, o dramaturgista/colaborador, é convidado para integrar o projeto, podendo até exercer mais de uma função. Durante o processo, essa função define-se entre os revezamentos com outras funções/papéis, contudo, é um diálogo que se constrói com muitas vozes.

Uma das grandes metas do artista, nessa função de dramaturgista/colaborador, é driblar com o que chamamos de hierarquia, ou seja, o modo como foram e ainda são estabelecidos certas funções/papéis dos profissionais de dança em alguns locais de trabalho. Hoje ainda existem tais diferenciações como, coreógrafo, diretor, ensaiador, bailarino/dançarino, criador-intérprete entre outras

funções. Isso não quer dizer que não possam mais existir essas funções, pois há espaço para todo tipo de organização de dança no Brasil e no mundo.

O que é importante ressaltar é que quando se fala sobre o dramaturgista/colaborador, não é apenas mais uma função para o artista da dança, mas também é um lugar onde se faz necessário entender qual é o posicionamento, a função e o entendimento que o artista precisa ter nessa prática artística.

O confronto do artista nesse papel está diretamente ligado ao modo como ele se percebe em relação ao limite dessas funções/papéis que, de certa forma, ele já traz traços de alguns referenciais da sua experiência artística quando entra num novo processo de trabalho. Da mesma maneira que tais funções borram-se durante o processo, existe um limite entre as funções, e é no decorrer do processo que aparece uma clareza sobre o posicionamento e especificidade de cada artista na obra.

Estar na função de dramaturgista/colaborador é ser proponente de ações que desestruturem 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 no processo. É ser um colaborador que compartilha seu conhecimento e suas experiências, e, ao mesmo tempo, é necessário agir com clareza perante as escolhas do processo.

Geralmente o dramaturgista/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. Ele é a pessoa que tem olhar de fora da cena, ele dá o retorno ao artista e levanta questionamentos, estimula o criador-intérprete a criar estratégias e resoluções e perguntas. É ele quem faz, de certa forma, ele é o canal de comunicação entre o criador-intérprete e o que ele pretende comunicar, e o que ele percebe dá *feedback* ao artista, pois é o olhar dele perante o trabalho, por isso, é uma função que delinea invisivelmente a dramaturgia da cena da visibilidade do CP em cena.

O discurso 3 – Foco na dramaturgia

No primeiro capítulo, fala-se da construção do pensamento que norteia a ideia de corpo proponente. O segundo capítulo refere-se ao processo de criação, da forma como ele se envolve, trazendo uma obra para contextualizar o ponto de partida de

falar do corpo propositor em um processo. E, no terceiro capítulo, apresenta-se uma proposta de mapa de criação, onde ferramentas são sugeridas como estratégias para criação de projetos poéticos, onde procedimentos são indicados a partir dos referências dos capítulos anteriores. Observa-se que o que ocorre na organização desse mapa é que as etapas seguem a mesma lógica de foco dos capítulos, o corpo/percepção, o processo e, finalmente a configuração temporal.

Logo, o que modifica em relação a todo esse entendimento do corpo propositor trazido aqui nesta tese, especificamente, neste capítulo e na terceira etapa, é o fator público/espectador, ou seja, o modo como ele se envolve na cena.

Para Hercoles:

A inseparabilidade lógica entre corpo, movimento e ambiente cênico promove o reconhecimento de que estamos intimamente conectados às condições físicas do ambiente que habitamos e, ainda, sendo constantemente modificados por elas e modificando-as, num processo contínuo e inestancável. (HERCOLES, 2005, p. 127; 129).

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.

Segundo Pais:

[...] sendo invisível, a dramaturgia só se deixa detectar quando o espetáculo se torna representado; ela só é percebível por meio de uma concretização material, visível. Ela é indissociável da obra porque participa de todas as escolhas que a estruturam, mas permanece invisível; pertence à esfera da concepção do espetáculo, uma espécie de fio que nele tece ligações de sentido, criando um discurso. Simultaneamente dramático e performativo, esse discurso caracteriza-se por um movimento que envolve a teia latente de sentidos fabricados e entrelaça todos os materiais estéticos. (PAIS, 2010, p. 88).

O discurso que se dá no corpo propositor já vem sendo construído durante a experimentação dos procedimentos das etapas anteriores, isso porque o processo constrói o tipo de fala que é dita em cena, que é uma resultante do processo que foi

vivenciado. Pais discute, no seu livro o *Discurso da cumplicidade*, a relação da 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. (PAIS, 2010, p. 88; 89).

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. Pais diz que é

[...] articulando materiais e estruturando o sentido da representação, a dramaturgia estabelece cumplicidade entre o visível e o invisível, entre a concepção e a concretização da obra, fazendo do público seu cúmplice no discurso. (PAIS, 2010, p. 90).

Esse discurso resultante está aberto para novos eventos do corpo enquanto está na cena. O corpo propositor vivenciou os procedimentos anteriores, revisita-os nessa fase, propondo outras relações que surgem na investigação em tempo presente. Segundo Pais:

A dramaturgia cria relações de cumplicidade. O implícito é uma das qualidades que as caracteriza. Esses vínculos encerram enigmas complexos, visto que trazem em si o paradoxo de estruturarem possibilidades de sentido invisíveis num espetáculo materializado no visível, habitando-o. Sendo invisível, mas constituindo-se como um modo de se apresentar, a dramaturgia ocupa um lugar especialmente ambíguo, quer nas suas práticas, quer na sua participação em qualquer representação. O conceito de cumplicidade possibilita, em nosso entender, chegar a um plano ontológico do discurso da dramaturgia, baseado na forma implícita com que as relações de sentido estão presentes no espetáculo, sem com isso perverter sua condição invisível. (PAIS, 2010, p. 91).

Isso se dá pela experiência da percepção que é contínua no corpo propositor. Esse sujeito perceptor é investigador, propositor e solucionador das questões que são geradas no corpo. Ele, de certa forma, já possui algumas ações corporalizadas pelas experiências que viveu durante o processo criativo, a cena é mais um momento de tornar o seu discurso mais corporalizado, vivo e atualizado com o seu entorno, o público. Desse modo, pode-se apreender que

O tempo mostra-se, assim, uma categoria-chave para se entender a cumplicidade como um conjunto de ligações invisíveis que participa durante o discurso performativo: é na temporalidade dessas relações, estabelecidas entre os elementos, que a dramaturgia permeia o espetáculo e atravessa o espaço visível, constituindo-o. O discurso performativo é um ato no espaço (no visível) e no tempo (no invisível; como tal, é no cruzamento de ambos os eixos que a obra ganha terreno ontológico: dizendo-se e fazendo-se. (PAIS, 2010, p. 91).

O sujeito é enativo e se mantém enativo do início até o momento resultante do projeto poético, isto é, ser enativo é característica condutora do corpo propositor, é o que faz ser criador/perceptor/propositor. Durante o processo todo, o CP 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.

Em suma, o discurso dramatúrgico revela o espetáculo, estruturando seu sentido, o espectador, sendo influenciado por

ele, também o modifica, também o vive e lhe acrescenta algo. Consequentemente, a dramaturgia apresenta-se, de novo, como um espaço de fronteira e encontro, já que é por meio dela, e da rede de relações de sentido da obra, que o espectador participa duplamente: construindo leituras no tempo em que as relações de cumplicidade entre elementos se estabelecem e participando dessa duração pela coincidência entre produção e recepção. Ainda que a cumplicidade seja uma ação incomum – invisível e implícita –, a dramaturgia será um movimento discursivo que reúne, na sua atualização, relações de sentido, estabelecidas no tempo do espetáculo, e múltiplas leituras. Tanto materiais cênicos como o público participam dele como uma trajetória pelo tempo e pelo espaço, experiência conjunta da criação e recepção. (PAIS, 2010, p. 98).

A materialização do projeto poético se dá no seu discurso, no modo como o corpo propositor organiza seu material e como ele se propõe a estar em cena com todo seu conhecimento adquirido durante o processo criativo.

A ação comum de dramaturgia estende-se nesse sentido, a experiência partilhada por palco e plateia, num movimento invisível de participação e construção. Talvez Não seja por acaso que na gíria teatral a palavra 'química' seja usada para qualificar uma relação intensa e particularmente satisfatória, porém, invisível e íntima, entre intérpretes e espectadores. Se as reações químicas são precisamente aquelas a que atribuem as transformações e combinações, potencialmente infinitas, da matéria elas serão igualmente relações invisíveis em constante transformação, aliando no movimento a singularidade da relação estabelecida entre palco e plateia. (PAIS, 2010, p. 98).

A proposta de corpo propositor apresentada aqui 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. No momento em que a cena acontece, pela via 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 discurso 1,2 e 3, que foram construídos simultaneamente durante a proposta investigativa das etapas enquanto os diálogos aconteciam entre entendimentos entre copo/processo/cena.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A problematização sobre o entendimento do corpo propositor, apontado como princípio norteador desta tese, apresentou 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 doze anos, 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 chegar neste momento do doutorado, muitos termos e conceitos foram discutidos e investigados junto às práticas corporais, ao surgir o contato mais direto com o termo tão discutido na tese, a *enação*, que aponto como a cognição corporalizada. Esse termo traduz o modo como o sujeito adquire conhecimento no próprio ato de se conhecer pela experiência sensorial, 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 em questão, etc.).

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

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

No capítulo I, vimos o posicionamento do professor de fisiologia Alan Berthoz o qual dialoga com a proposta do corpo propositor 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 sabendo-se 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, já que as informações partem de todos os sentidos do corpo.

Nesse caso, foi relevante entender o cérebro como uma *máquina biológica*, como diz Berthoz (2001), que prevê, que antecipa as ações. Não é possível tratar as informações de todos os captadores ao mesmo tempo. O cérebro não recebe passivamente as informações sensoriais para combiná-las, ele busca as informações que são úteis e importantes para a ação em curso.

De tal modo, no corpo propositor, a ação é a percepção acontecendo. O cérebro seleciona previamente as informações sensórias, faz uma simulação mental dos movimentos que serão executados. O cérebro é um simulador da ação. Além disso, ao mesmo tempo em que faz uma simulação mental dos movimentos, prevê o estado no qual os captadores sensoriais, ou determinados captadores sensoriais, deverão estar em momento determinado. 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 ele planejou.

O contato com essas bibliografias e a vivência por meio das práticas efetivaram a ideia do conhecimento pela via sensório-motor, produzindo percepções-ações-cognições corporalizadas nos criadores-intérpretes. Assim, é com essa potencialidade que o corpo propositor vai atuando nos processos criativos e atualizando sua presença cênica ao longo do projeto poético no qual ele 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 da pesquisa. Aplicar o vocabulário criado por Cecília Salles foi uma referência para discutir o percurso da obra dentro do UM – Núcleo de Pesquisa Artística em Dança da FAP e interferiu para que a trajetória da obra fosse discutida de um modo crítico, trazendo para a conversa 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 na pesquisa, direta ou indiretamente. As características de multiplicidade, simultaneidade e pluralidade fazem parte do pensamento que acompanha os modos de fazer e agir deste sujeito/pesquisador.

O propósito de revisitar a obra *UNO* foi considerável diante dos formatos e desdobramentos da produção artística do UM – Núcleo de Pesquisa Artística em Dança da FAP, expondo as transformações dos formatos dessa obra diante das outras obras do repertório do UM – Núcleo de Pesquisa Artística em Dança da FAP. Os rastros identificados durante as novas criações apresentadas, apontam de certa forma o que se entende por processualidade e inacabamento de uma obra artística e a continuidade de uma pesquisa em dança.

A discussão que partiu 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, sua maneira de se posicionar artisticamente no mundo e na vida.

Os dois tipos de proferimentos (constantivo e performativo), citados pelo filósofo Austin, demonstrados no capítulo II, trouxeram para a pesquisa a clareza das diferenças das danças que emergem de uma técnica com códigos específicos, como também das danças que emergem da própria feitura do corpo, no papel de problematizador das questões que chegam e se dão no corpo.

O discurso performativo parte da percepção corpórea e investe nas ideias que veem do projeto e das propostas que surgem do próprio corpo enquanto se lança na investigação do movimento. Esse discurso é performativo porque constrói seu modo de mover, dialoga com as propostas, propõe estratégias de ação, atualiza e indica possíveis configurações, isso tudo em tempo presente.

Esse discurso mostra o quanto o corpo propositor é sujeito/objeto do tema da obra. A via sensória permite que o CP depare-se com as instabilidades no momento em que procura encontrar soluções para as problematizações apresentadas em movimento, ao mesmo tempo em que ele também se dá conta das estabilidades que fazem parte do discurso. O artista/pesquisador traz em sua veia artística motivações para discutir suas questões artísticas com o projeto poético proposto por ele mesmo, ou de outro propositor, mas com a autonomia para sugerir e encontrar resoluções para as sugestões dadas pelo corpo em ação.

Ter lançado a proposta de um mapa de criação gerou uma impressão de organização da tese, sobretudo, uma maneira de formular um modo de sintetizar os princípios examinados nos capítulos. O mapa de criação é o momento da aplicação dos discursos citados por tantos autores e colaboradores na pesquisa, além de direcionar e materializar o projeto poético.

O conceito de mapa mental provocou uma motivação para articular as teorias e as práticas, diagramar as ideias do projeto e como consequência desse exercício, tornou-se possível a criação dos procedimentos referentes aos assuntos e à produção de um solo. Do mesmo modo, a criação desse mapa causou complexidade e estabeleceu relações entre os conceitos abordados e discutidos sobre o entendimento de corpo propositor.

Sobre a estrutura do mapa de criação, esse mostrou que as suas três etapas apresentam detalhadamente em cada uma delas os princípios direcionadores, focando os procedimentos de criação. No momento em que o criador-intérprete passa por cada uma das etapas, foi identificado que uma etapa sinaliza a etapa seguinte, contudo esse processo potencializa o corpo para entrar para a próxima etapa, logo aparece uma lógica que se dispõe metodicamente as três etapas do todo do mapa.

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

Entender 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, onde o próprio processo aponta eixos para configuração, instigados pelo mapa de criação.

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 o momento em que esse termo surgiu na área do teatro até o modo como ele foi sendo indagado pelos estudiosos de outras áreas das artes performativas. Sobretudo, o termo dramaturgia foi se modificando 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 da FAP estabeleceu uma metodologia mais determinada para dar continuidade às pesquisas do núcleo. Foi importante esclarecer, por exemplo, que a função do dramaturgo/colaborador assinalou a importância de estabelecer as funções em processos colaborativos/compartilhados, mesmo que a criação seja em conjunto e o processo também seja discutido com toda a equipe, é necessário ter uma visão de alguém que não esteja na cena.

Ficou claro que a função do dramaturgo/colaborador é a de ser um provocador das questões da obra, onde possa transitar entre todas as funções de um processo com o objetivo de traduzir as questões que envolvem a obra. Ele tanto pode interferir, quanto colaborar, mas com uma postura não tão impositiva, não tão definida quanto um coreógrafo, orientador, diretor. Ademais,

ele promove diálogos que provocam restrições do processo e solucionam as questões para editar, configurando a obra e definindo o seu discurso dramático.

Afirmo que a aproximação com o termo *enação* tornou possível aprofundar a discussão sobre corpo propositor, sobretudo, aproximando outros conceitos e reverberando na relação do corpo propositor nos processos de criação, aprofundando e complexificando a atuação do CP e definindo funções dos envolvidos no processo.

Concluo esta tese 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 da FAP, 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, em 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 permita 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 as deixe mover a própria dança.

REFERÊNCIAS

- BERTHOZ, Alain. O sentido do movimento. Entrevista, por Florence Corin. In: Florence Corin (Org.). *Vu du corps. Nouvelles de danse*. Bruxelles: contredanse. Périodique semestriel automne-hiver, 2001, n. 48-49, p. 80-93.
- BÉZIERS, M.M. *A coordenação motora: aspecto mecânico da organização psicomotora do homem*. Trad. Ângela Santos. São Paulo: Summus, 1992.
- BOMDÍA, Jorge L. *Notas sobre a experiência e o saber de experiência*. Tradução de João Wanderley Geraldi. São Paulo: UNICAMP, 2002.
- BOIS, Danis. *Em pleno corpo: Educação Somática, movimento e saúde*. Organização Débora Bolsanello. Curitiba: Juruá, 2008.
- BITTENCOURT, Adriana B. *Imagens como acontecimentos: dispositivos do corpo, dispositivos da dança*. Salvador: EDUFBA, 2012.
- BUZAN, Tony. *Mapas mentais*. Rio de Janeiro: Sextante, 2009.
- BUZAN, Tony. *Mapas mentais*. Disponível em: <<http://conceito.de/mapa-mental>>. Acesso em: 20 maio 12.
- CHEVALLIER, J. *Dicionários de símbolos* (mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números). Tradução Vera da Costa e Silva et al. 18. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2003.
- COHEN, Bonnie Bainbridge. An introduction to Body-Mind Centering. In: KOVAROVA, Miroslava; MIRANDA, Regina. (Org.) *Proceedings of Conference Laban & Performing Arts*. Bratislava: Bratislava in Movement Association/Academy of Music and Dramatic Arts, 2006. p. 11-20.
- COHEN, B. B. *Sensing, feeling and action*. Northampton: Contact, 1993.
- COURTINE, J. J. et al. *História do corpo – 3 as mutações do olhar: o século XX*. Tradução e revisão de Ephrain Ferreira Alves. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.
- DAMÁSIO, António R. *E o cérebro criou o homem*. Tradução Laura Teixeira Motta. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- DAMÁSIO, Antônio. *O erro de Descartes: emoção, razão e o cérebro humano*. Tradução: Dora Vicente e Georgina Segurado. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- DAMÁSIO, Antonio. A base biológica das emoções. *Revista Viver Mente & Cérebro Scientific American*, ano XIII, nº143. dez./2004.

DAMÁSIO, Antonio. *O mistério da consciência: do corpo e das emoções ao conhecimento de si*. Tradução Laura Teixeira Mota. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

DOMENICI, Eloisa. *Húmus/organização Sigrid Nora*. Caxias do Sul: S. Nora, 2004.

DOMENICI, Eloisa. *Revista Quadrimestral da Faculdade de Educação/ UNICAMP*. Campinas, SP, v. 21, n. 2 (62), maio/ago. 2010.

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

FORTIN, Silvy. Quando a ciência da dança e a educação somática entram na aula técnica de dança. *Pro-posições: Revista Quadridimensional*. Faculdade de Educação-UNICAMP. v. 9. n. 2. [26], São Paulo: UNICAMP, 1998. p. 79 a 95.

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

HACKNEY, Peggy. Making connections: total body integration through Bartenieff fundamentals. Tradução Patrícia de Lima Caetano (UFBA). Amsterdam: Gordon and Breach Publishers, 1998. p. 201.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 10. ed. Tradução Tomaz Tadeu da Silva/ Guaracira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

HERCOLES, Rosa. M. *Formas de comunicação do corpo: novas cartas sobre dança*. Tese. 2002. (Doutorado). PUC/SP, 2002.

HERCOLES, Rosa. M. *Formas de comunicação do corpo: novas cartas sobre dança*. Tese de Doutorado. PUC/SP, 2002.

HERCOLES, Rosa. M. *Epistemologias em movimento*. 2011.

<<http://www.revistasalapreta.com.br/index.php/salapreta/issue/view/12/showToc>>. Acesso em: 10 out. 2013.

GEBAUER, Günter; WULF, Christoph. *Mimese na cultura: agir social, rituais e jogos, produções estéticas*. São Paulo: Annablume, 2004.

GLUSBERG, Jorge. *A arte da performance*. São Paulo: Perspectiva S. A., 2003.

GOLDEBERG, Roselee. *A arte da performance: do futurismo ao presente*. São Paulo: Martins Fontes, 2006. (Coleção a).

GREINER, Christine. *O corpo: pistas para estados indisciplinados*. São Paulo: Anablume, 2005.

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

JÜRGENS, Stephan. Expandir recursos coreográficos: técnicas generativas em performance contemporânea ao vivo e em artes de novos media. (p.155–175). In: TERCIO, D. TEDANCE. *Perspectivas sobre dança em expansão tecnológica*. Lisboa: Faculdade de Motricidade Humana, 2008.

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

KELLEMAN, S. *Anatomia emocional: a estrutura da experiência*. Tradução Myrthes Suplicy Vieira. São Paulo: Summus, 1992.

KELEMAN, Stanley. *Corporificando a experiência*. São Paulo: Summus, 1987/1995.

KELEMAN, Stanley. *Mito e corpo*. São Paulo: Summus, 1999/2001.

LAKOFF, G; JOHNSON, M. *Metáforas da vida cotidiana*. Tradução: Grupo de Estudos da Indeterminação e da Metáfora (GEIM). São Paulo: Mercado de Letras, 2002.

LOUPPE, Laurence. *Poética da dança contemporânea*. Tradução Rute Costa. Lisboa, Portugal: Orfeu Negro, 2012.

MATURAMA, H.R.; VARELLA, F.J. *A árvore do conhecimento: as bases biológicas da compreensão humana*. Tradução Humberto Mariotti e Lia Diskin. São Paulo: Palas Athena, 2001.

MARTINS, Cleide. *Improvisação dança e cognição: os processos de comunicação no corpo*. Tese. 2002. (Doutorado). PUC/ São Paulo, 2002.

MAUSS, Marcel. Les Techniques du Corps. In: *Sociologie et Anthropologie*. Paris: Quadrige, PUFBANES, 1932/1997.

NEVES, Heloisa. *O mapa [ou] um estudo sobre representações complexas*. Disponível em: <http://www.corpocidade.dan.ufba.br/dobra/02_02_artigo.htm>. Acesso em: 9 out. 2012.

PAIS, Ana. *Discurso da cumplicidade: dramaturgias contemporâneas*. Lisboa: Colibri, 2004.

PAIS, Ana. *Temas para a dança brasileira*. In: Slgrid Nora (Org.). São Paulo: Edições SESC. SP, 2010.

QUEIROZ, Clélia. *Corpo, mente, percepção: movimento em BMC e dança*. São Paulo: Annablume/ Fapesep, 2009.

RAMOS, E. *Angel Vianna: a pedagogia do corpo*. São Paulo: Summus, 2007.

- RENGEL, Lenira P. *Comunicação e Semiótica*. (TESE). Comunicação e Semiótica- Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (SP). 2007.
- RENGEL, Lenira P. Corpo e dança como lugares de corponectividade metafórica. *Revista Científica – FAP*, v. 4. n. 1. Curitiba, jan./jun. 2009. p. 1-19.
- ROMANO, Lúcia. *O teatro do corpo manifesto: teatro físico*. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- SALLES, Cecília A. *Gesto inacabado*. 2. ed. São Paulo: Annablume, 2004.
- SALLES, Cecília A. *Redes de criação: construção da obra de arte*. São Paulo: 2006.
- SETENTA, Jussara. *O fazer-dizer do corpo: dança e performatividade*. Salvador: EDUFBA, 2008.
- SILVA, Eliana R. *Dança e Pós-Modernidade*. Salvador: EDUFBA, 2005.
- SILVA, Rosemeri R. *SPIN, a velocidade da partícula: procedimentos de criação em dança contemporânea pelo Grupo de Dança da Faculdade de Artes do Paraná*. Dissertação.2008. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (UFBA). 2008.
- SILVA, T. T. (Org.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.
- TAYLOR, Mark. FACULDADE DE ARTES DO PARANÁ.1., Workshop Corpo em Movimento. 26 a 29 de outubro de 2007. Curitiba/PR. *Anais...* Faculdade de Artes do Paraná (FAP).
- THOMPSON, Evan. *The mindful body - embodiment and cognitive science*. Lanham / Boulder/ New York/ London: Rowman & Littlefield, 1996.
- TRIDAPALLI, Gládis. *Criação compartilhada na tessitura do trabalho de maças e cigarros*. Disponível em: <<http://portalanda.org.br/index.php/anais/danca-em-configuracoes-esteticas>>. Acesso em: 7/09/2012.
- Van Langendonck, Rosana. *A sagração da primavera: dança e gênese*. Edição do Autor, São Paulo, SP, 1998.
- VAN KERKHOVE, Marianne. Le processus dramatique in: *Revista Nouvelle de Danse*, nº 31, Brussels: Contredanse, Printemps 1997. Tradução: Dossiê: Dança e Dramaturgia. Coletânea de textos, PUC/SP, 2000.
- 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. *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. Massachusetts institute of technology. 1991

APENDICE
CRONOLOGIA DO GRUPO DE DANÇA DA FAP
PERÍODO: 2000 A 2002

Coreografia/ coreógrafo

Circuito- Rosemeri Rocha

Escalada- Rosemeri Rocha

Pare/olhe/escute- Rosemeri Rocha e Cinthia Kunifas

Imaptiens- Rosemeri Rocha

Disparate- Rosemeri Rocha

Forças n 1- Rosemeri Rocha

Forças n 2- Rosemeri Rocha

Forças 2,5 sem compromisso- Rosemeri Rocha

Fluxos -Rosemeri Rocha

Entrecorpos -Rosemeri Rocha

Refén -Rosemeri Rocha

Reféns- Rosemeri Rocha

Musllheres- Rosemeri Rocha

Singular- Gevana Freitas

Alta tensão-André Duarte

Isadora – Marila Velloso

Gestual – André Duarte

Fata – Andréa Gianini

Lux -Julio Mota

Test Drive- Sávio de Luna

Mulheres amarelas -Humberto Antonetti

Anjo- Déferson de Melo

Abstrato #7- Sabrina Ortolan

Profissionais (professores e coreógrafos)

André Duarte

Andréa Gianini

Cintia Napoli

Cinthia Kunifas

Cinthia Andrade

Eduardo Giacomini

Eliane Campelli

Elaine Markondes

Gevana Freitas

Gladistoni Tridapalli

Graciela Leite de Oliveira

Humbero Antonetti

Julio Mota

Marila Velloso

Sabrina Ortolan

Sávio de Luna

ANEXO A
HISTÓRICO DO GRUPO DE DANÇA FAP

GRUPO DE DANÇA

FAP

**HISTÓRICO DO GRUPO DE DANÇA DO CENTRO CULTURAL TEATRO GUÁIRA/
FACULDADE DE ARTES DO PARANÁ.**

O Grupo de Dança do Centro Cultural Teatro Guaíra/FAP, surgiu em 1986 a partir do espetáculo realizado nos dias 12 e 13 de Novembro no Auditório Salvador de Ferrante, com o objetivo de possibilitar aos alunos da Faculdade de Dança a oportunidade de a "performance" de palco, não ficando restritos à sala de aula ou aos poucos espetáculos anuais, criando experiência em apresentações de trabalhos com diversos "maitres", dançando em locais variados e divulgando o trabalho desenvolvido dentro da Faculdade.

O Grupo foi oficializado em 1988 sob a Direção Artística de Francisco Duarte, bailarino do Ballet Teatro Guaíra. O Grupo atualmente conta com um vasto repertório de coreógrafos como: Eva Schul, Alexandre Cabral, Francisco Duarte, Eduardo Laranjeira, Tonny Abbott, Cintia Napoli, Deferson de Melo, Marila Andreazza, Débora de Lara, Rosimara Viol, Dagmar Simek, Claudia Gilteman e Kim Arrow (sendo estes dois últimos coreógrafos americanos enviados pela Fulbright).

1987 - IX OFICINA NACIONAL DE DANÇA CONTEMPORÂNEA da Universidade Federal da Bahia,

com o ballet "PANTANAL", coreografia de Eva Schul (convidada).

- V FESTIVAL DE DANÇA DE JOINVILLE, onde obteve o primeiro lugar na Categoria Amador, Modalidade Contemporâneo, com o ballet "PANTANAL", coreografia de Eva Schul.

1988 - Apresentou-se juntamente com o Projeto Pré-Profissional da Escola de Danças Clássicas do Centro Cultural Teatro Guaíra, no Auditório Salvador de Ferrante, os seguintes ballets:

"REDEMOINHO-VÓRTICE" - de Francisco Duarte

"A MORALIDADE INDECISA" - de Alexandre Cabral

- CURITIBA DANCE FESTIVAL" realizado pela Kalú Aché, no Auditório Bento Munhoz da Rocha Neto, com o ballet "REDEMOINHO- VÓRTICE" de Francisco Duarte.

- Espetáculo apresentado na cidade de Jacarezinho-PR: “PÊNDULO” de Claudia Gilteman (USA), “CICLOTEMPO” de Henrique Belling, “À MORALIDADE INDECISA” de Alexandre Cabral, “A SET FOR PLAYERS” de Claudia Gilteman (USA), “SAUDADE DO BRASIL” de Eduardo Laranjeira, “REDEMOINHO - VÓRTICE” de Francisco Duarte.

- Participou juntamente com o Grupo de Dança da UNICAMP-SP, de um trabalho de Improvisação e Composição Coreográfica, desenvolvido durante as aulas da coreógrafa Claudia Gilteman (USA) na Casa do Estudante Universitário de Curitiba.

- ESPETÁCULO DO CURSO SUPERIOR DE DANÇA CCTG/PUC-PR, no Auditório Salvador de Ferrante o seguinte programa: “A SET FOR PLAYERS” de Claudia Gilteman (USA) e “SAUDADE DO BRASIL” de Eduardo Laranjeira.

1989 - A professora e coreógrafa Eva Schul assume a Direção Artística do Grupo, tendo como Assistente a professora Débora de Lara.

- XI OFICINA DE DANÇA CONTEMPORÂNEA em Salvador- BA, com os ballets: “MULHER, OBJETO DE CAMA E MESA”, “INTERIORES”, “REFLEXO” E “TIROLIROLIVRE” coreografias de Eva Schul.

- II FESTIVAL DE DANÇA DE CAMPOS DO JORDÃO, com os ballets: “PANTANAL”, “MULHER, OBJETO DE CAMA E MESA” E “REFLEXOS”, coreografias de Eva Schul.

- ESPETÁCULO DO GRUPO DE DANÇA DO CCTG/PUC-PR, no Auditório Salvador de Ferrante, com os seguintes ballets: “PANTANAL”, “CANÇÃO PARA NINAR GENTE GRANDE” de Eva Schul.

- VII FESTIVAL DE DANÇA DE JOINVILLE.

- FESTIVAL SESC MOBIL DE GINÁSTICA E DANÇA em Santos-SP.

- X FESTIVAL NACIONAL DE DANÇA DO CBDD (Conselho Brasileiro de Dança) na cidade do Rio de Janeiro-RJ.

- DANÇAR POR DANÇAR 89, promovido pela Associação Petropolitana de Dança em Petrópolis-RJ.

- III ENCONTRO DE DANÇA DE FLORIANÓPOLIS-SC, promovido pelo SESC.

- COMEMORAÇÕES DOS 119 ANOS DE EMANCIPAÇÃO POLÍTICA DE RIO NEGRO-PR, com os ballets: “PANTANAL”, “ INTERIORES”, “ JOPLIN BLUES”, “SOLITUDE”, “GEOMÉTRICA”, “REFLEXOS”, “MULHER, OBJETO DE CAMA E MESA”, coreografias de Eva Schul.

- VIII DANÇA ALEGRE ALEGRETE, em Alegrete-RS, com os ballets: “INTERIORES”, “REFLEXOS” E “MULHER, OBJETO DE CAMA E MESA”, coreografias de Eva Schul.

- 170 ANIVERSÁRIO DE GUARAPUAVA-PR, com os ballets: "PANTANAL", "INTERIORES", "JOPLIN BLUES", "SOLITUDE", "GEOMÉTRICA", "REFLEXOS" E "MULHER OBJETO DE CAMA E MESA", coreografias de Eva Schul.

- BICENTENÁRIO DA REVOLUÇÃO FRANCESA, em Curitiba na Pontifícia Universidade Católica do Paraná.

1990 - Espetáculo realizado no Auditório Bento Munhoz da Rocha em Curitiba os seguintes ballets: "SOLITUDE", "FRONTEIRAS", "REFLEXOS", "OLHOS FECHADOS PRENDEM O TEMPO NUM SORRISO", "VIVE LA DIFFÉRENCE", "INTERIORES" E "AGORA COMO É QUE FICA", coreografias de Eva Schul e "LOS LIBERTADORES" coreografia de Eduardo Laranjeira.

- FESTIVAL DANÇA SUL 90, em Pelotas-RS, com as coreografias "FRONTEIRAS", "VIVE LA DIFERÊNCE", "OLHOS FECHADOS PRENDEM O TEMPO NUM SORRISO" de Eva Schul.

- Sob a Direção Artística de Eduardo Laranjeira e Assistente de Direção Débora de Lara, apresenta o Espetáculo: "VIDA LONGA... MEMÓRIA CURTA", no Teatro da Reitoria UFPR.

- Convidado especial do Espetáculo do Estúdio B de Florianópolis-SC.

1991 - ABERTURA DE SOLENIDADE DO I CAMPEONATO DE "CAÇADOR" DAS ESCOLAS DO MUNICÍPIO DE PIRAQUARA, a convite do Departamento de Educação e Cultura, no Ginásio de Esportes.

- Em Julho, apresenta-se no Grande Auditório do Teatro Guaíra com os ballets: "SÚBITO", de Inês Drumond, "LIMITES", "PRECISO ME ENCONTRAR" e "CANTATA 51" de Eduardo Laranjeira, "MISS" E "PIERROT LUNAIRE" de Deferson de Melo e "RENÚNCIAS" de Cintia Napoli.

- FESTIVAL DO CBDD no Rio de Janeiro -RS.

- SEMANA DA CULTURA BRASILEIRA, promovida pela PUC-PR.

- I FESTIVAL DE DANÇA DE IBIPORÃ, à convite da Fundação Cultura de Ibiporã, com a estréia das coreografias: "TELUS MATER", de Jorge Luza, "ESTUDO N* 2 DESLOCAMENTO E N* 3 PARTES DO CORPO" de Dagmar Simek e "E LUCEAN LE STELLE"... "O DOLCI BACI" de Eduardo Laranjeira.

- Em Novembro, o espetáculo no Centro Cultural Portão, Auditório Antonio Carlos Kraide, com a estréia de "CÃES DE GUERRA" de Marila Andrezza.

- PROJETO DANÇA PARA O POVO, em Dezembro, espetáculos ao ar livre, promovidos pelo Centro Cultura do Portão.

- SEMANA DO FOLCLORE, promovido pela PUC-PR.

1992 - Em Junho apresenta-se no Auditório Salvador de Ferrante, onde foram apresentados os seguintes ballets: "CANTAT 51" de Eduardo Laranjeira, "CLAP HANDS" de Heloisa Mello, "CONSTRUCTION N*2" de Jorge Luza, "UN SQUARE DANCE" de Júlio Mota e o "DRAMA DE ANGÉLICA" de Cleide Piasecki. Este espetáculo teve como convidada especial Marize Piva com a coreografia "LULABAILUL".

- I MOSTRA DE DANÇA CONTEMPORÂNEA DE CURITIBA, Teatro do Sesc em Julho.
- Em Outubro, espetáculo no Auditório da Reitoria da Universidade Federal do Paraná, com os ballets: "O DRAMA DE ANGÉLICA", "LIMITE", "CONSTRUCTION N*2", "INCÔMODO", "QUAL É AGORA MEU CAMINHO", "LAUDAMUS TE" E "IDADE DE ANSIEDADE".
- Espetáculo em Cascavel como Grupo convidado.

1993 - A professora Débora de Lara assume a Direção do Grupo tendo como Assistente Rosimara Viol. A política do Grupo visa divulgar ainda mais o trabalho que está sendo realizado, permanecendo a filosofia de ampliar e diversificar conhecimentos de dança tornando-a uma arte popular. Tem também como objetivo proporcionar aos alunos diferentes trabalhos com linhas coreográficas diferentes e distintas, oferecer cursos com "maitres" diversos, apresentar-se dentro e fora de Curitiba, divulgando a dança produzida dentro desta Faculdade.

- Espetáculo no Auditório Salvador de Ferrante em Junho.
- FESTIVAL DE DANÇA DO TRIÂNGULO, em Uberlândia-MG
- FESTIVAL DE DANÇA DE ANTONINA, no Paraná, como Grupo convidado.
- IX FESTIVAL SUL MATOGROSSENSE DE DANÇA.
- Apresentação no Centro de Educação Integral Eva da Silva.
- MOSTRA INDEPENDENTE DE DANÇA, apresentação no Centro Cultural do Portão como Grupo convidado.
- VEM DANÇAR CONOSCO, apresentação em Cascavel como Grupo convidado.

1994 - ABRIL - Assinatura do Contrato com a Prefeitura Municipal de Curitiba, através da Secretaria de Educação e Cultura, para realização de espetáculos quinzenais para as crianças integrantes do PROJETO PIÁ.

MAIO - Espetáculo para o PROJETO PIÁ.

JUNHO - Espetáculo Beneficiente no Teatro Lala Schineider em benefício da Guarda-Mirim de Curitiba.

- PROJETO PIÁ, no Centro Cultural Portão.

JULHO - FESTIVAL DE DANÇA DE JOINVILLE.

- PROJETO PIÁ, no Centro Cultural Portão.

AGÔSTO - PROJETO DANÇA NA TERÇA, no Teatro Fernanda Montenegro em Curitiba-PR.

SETEMBRO - PROJETO PIÁ, no Centro Cultural Portão.

OUTUBRO - DANÇA NA TERÇA, no Teatro Fernanda Montenegro, em Curitiba-PR.

- PROJETO PIÁ, no Centro Cultural Portão.

NOVEMBRO - Espetáculo realizado no Auditório Salvador de Ferrante tendo as seguintes coreografias: “CORES PRIMÁRIAS”, “ENTRE” ambas de Déo de Mello, “DESABAFO” de Julio Mota e “SI SI” de Lucyanna Kalluf e “QUADROS” de Marila Andreazza.

DEZEMBRO - Espetáculo de encerramento do PROJETO PIÁ, realizado na Ópera de Arame de Curitiba-PR, com a coreografia de Marila Andreazza “QUADROS”.

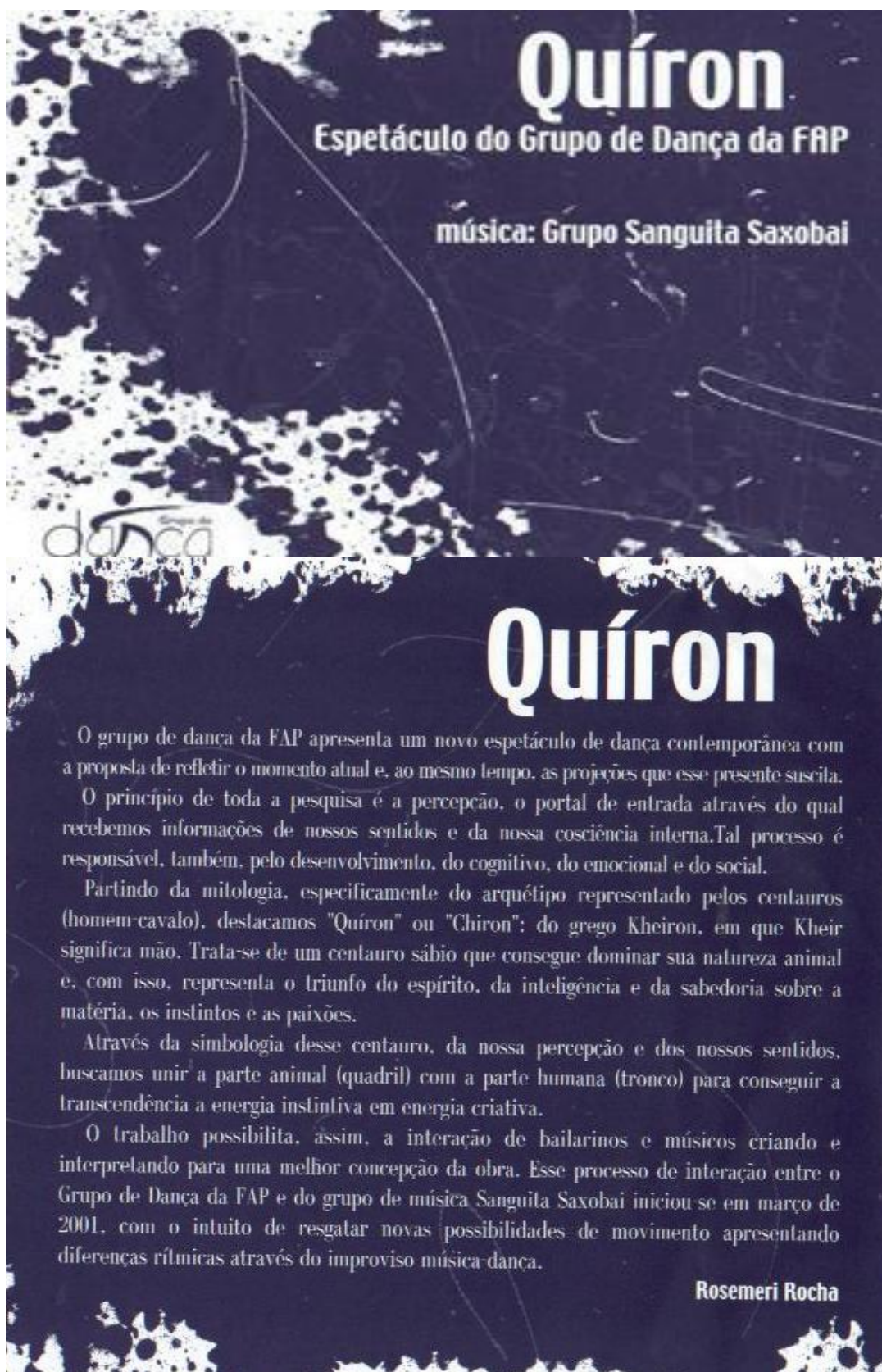
1995 - O Grupo permaneceu participando do PROJETO PIÁ, junto à Fundação Cultural de Curitiba, realizando espetáculos mensais com sessões pela manhã e tarde, no Auditório Antônio Carlos Kraide no Centro Cultural Portão de Curitiba-PR.

JULHO - Espetáculo no SESC da Esquina por convite da Escola “The Bond English” onde foi apresentada a coreografia de Elaine de Markondes “SINOPSE”.

AGOSTO - Foram realizadas apresentações na Ópera de Arame de Curitiba-PR, na Rua da Cidadania por ocasião da PRIMEIRA MOSTRA DE DANÇA DE CURITIBA. Foram apresentados os seguintes trabalhos: “QUADROS” de Marila Andreazza, “SOLITUDE” de Eva Schul e “RORATE COELI” de Elaine de Markondes.

NOVEMBRO - Espetáculos realizados no Auditório Salvador de Ferrante e no Auditório Antônio Carlos Kraide, onde foram apresentadas as seguintes coreografias: “SOLITUDE” de Eva Schul, “RORATE COELI” de Elaine de Markondes e “ROMANCE DE RICARDO ORDONEZ” de Elaine de Markondes.

ANEXO B
PROGRAMAS DO REPERTÓRIO DO UM



Quíron

Espetáculo do Grupo de Dança da FAP

música: Grupo Sanguita Saxobai

dança

Quíron

O grupo de dança da FAP apresenta um novo espetáculo de dança contemporânea com a proposta de refletir o momento atual e, ao mesmo tempo, as projeções que esse presente suscita.

O princípio de toda a pesquisa é a percepção, o portal de entrada através do qual recebemos informações de nossos sentidos e da nossa consciência interna. Tal processo é responsável, também, pelo desenvolvimento, do cognitivo, do emocional e do social.

Partindo da mitologia, especificamente do arquétipo representado pelos centauros (homem-cavalo), destacamos "Quíron" ou "Chiron": do grego Kheiron, em que Kheir significa mão. Trata-se de um centauro sábio que consegue dominar sua natureza animal e, com isso, representa o triunfo do espírito, da inteligência e da sabedoria sobre a matéria, os instintos e as paixões.

Através da simbologia desse centauro, da nossa percepção e dos nossos sentidos, buscamos unir a parte animal (quadril) com a parte humana (tronco) para conseguir a transcendência a energia instintiva em energia criativa.

O trabalho possibilita, assim, a interação de bailarinos e músicos criando e interpretando para uma melhor concepção da obra. Esse processo de interação entre o Grupo de Dança da FAP e do grupo de música Sanguita Saxobai iniciou-se em março de 2001, com o intuito de resgatar novas possibilidades de movimento apresentando diferenças rítmicas através do improviso música-dança.

Rosemeri Rocha

Elenco:

Alessandra Bernardes, Camila Pompeu, Carlise Scalamato Duarte, Cláudio Tavares, Cristiane Kerber, Daisy Victor, Danielle Goretti, Fabiana Merola, Fausto Franco, Jeviane Dubois, Karenina de los Santos, Michelle Moura, Maria Clara Bordini, Renata Aguirre, Samantha Andrade, Sara de Sousa, Sheila da Rocha.

Grupo Sanguita Saxobai:

Grupo formado por Angelo Esmanhotto com a intenção de promover a prática da música improvisada junto ao Grupo de Dança da FAP em 2001. Seus integrantes são alunos de música e musicoterapia da FAP.

Tabla e direção: Angelo Esmanhotto, **sanfona:** Ari Giordani, **sax:** Emersonn Amaral, **contra-baixo:** Vanderlei Lima, **guitarra:** Vinicius Moura.

UNIVERSO ELEGANTE

Grupo de Dança da Faculdade de Artes do Paraná

FACULDADE DE ARTES DO PARANÁ

O UNIVERSO ELEGANTE

01 e 02
dezembro
2004
20h30min
Teatro Salvador de Ferrante

MUNDO DAS MALHAS
MALHAS E TECIDOS

apêix:
LUN & LITH
UNILITH: GRÁFICA E EDITORA
www.graficaweb.com.br

O UNIVERSO ELEGANTE

A obra, inspirada na instalação "Samba para primeira pessoa" de Solano Santos, busca transferir a imagem do seu processo plástico da gravura para o gesto, movimento e ação. E apresenta-se como um trabalho em processo, transitando por entre imagens e as novas configurações de "espaço e tempo" que o visual provoca no corpo.

Um corpo como o lugar do diálogo entre o que está dentro e fora, de informações que passam num ir e vir contínuo de sutis ou grandes transformações. Trata-se de uma investigação corporal que tem como foco a coluna vertebral que, por meio da percepção sensorial dos movimentos fundamentais de "Béziers", mobiliza o corpo com suas estruturas, funções, espaços e tempos.

A organização da movimentação, dentro de uma lógica, aparentemente, "ilógica", da ordem nos desordens, do estado permanente do caos, está associada à física quântica, particularmente à "Teoria das Cordas", em que partículas elementares da matéria são descritas como minúsculos laços de cordas que se enrolam entre si, formando infinitas linhas de força, intermináveis espirais, abertas sempre a novos acasos e trocas com o universo. Tais linhas, que envolvem a ideia de fisicalidade, estabelecem redes de simultaneidade, multiplicidade e também de sincronia e simetria, maximizando, assim, a percepção e contaminação do ambiente coletivo nesse "Universo elegante".

Rosemeri Rocha

FICHA TÉCNICA

Direção e concepção coreográfica: Rosemeri Rocha
Consultoria coreográfica: Cinthia Kunfias
Insights de criação e investigação: Gladis Tridapalli e Michelle Moura
Preparação corporal: Alessandra Lange
Elenco: Grupo de dança da Faculdade de Artes do Paraná
Trilha original: Angelo Esmerlhotto
Canário: Solano Santos
Iluminação: Mithiko
Figurino: Josiane Forbeck
Design gráfico: Alessandira Torres Bittencourt
Acessoria de imprensa e correção de textos: Fabiana Sabedotti
Produção: Ana Cavalli
Intérpretes-Criadoras: Camilla Chorilli, Cláudio Tavares, Cristiane Kerber, Fabiana Sabedotti, Fernanda Gusso, Fernanda Viganó, Josiele Alcântara, Juliana Zelenski Alves, Lisiane Trindade, Luciane Lazzari, Marina Prado, Mariana Batista, Paula Felitto, Sheila da Rocha, Sílvia Nogueira, Tom Reikdal.
Agradecimentos: Hélio Ricardo Sathier, G2, Teatro Guaira.

site: www.fapr.br/grupodanca

SPIN



SOBRE O GRUPO

A proposta do trabalho do Grupo de dança da FAP (2000 - 2006) é investigar e pesquisar a dança, a partir do estudo do corpo.

As possibilidades de organizações de um indivíduo, segue os impulsos da própria forma corporal. Gerando assim, movimento espiralado que conceitualiza um tipo de dança, criando uma linguagem artística em dança contemporânea.

O Grupo da FAP é o sujeito da pesquisa - Processos de Criação em Dança Contemporânea, Sob Direção de Rosemeri Rocha. (Mestranda em Artes Cênicas pela UFBA)

RELEASE

"SPIN" é uma obra aberta. O movimento espiralado é a matriz - resultante da idéia de integração da pesquisa, onde a complexidade das relações estabelece uma dança.

O sujeito-indivíduo constitui a obra: traz, constrói e transforma sua própria identidade em movimento. As questões trazidas provocam alteração da velocidade no trânsito das dimensões entre o fenômeno observado e o observador. As imagens se modificam no tempo espaço com simultaneidade e a multiplicidade. A continuidade e a transformação das ações são irreversíveis e geram instabilidade, coexistindo dentro do próprio sistema inserido.

FICHA TÉCNICA

Concepção e direção **Rosemeri Rocha**
Cenário sonoro **Mario Carta**
Angelo Esmanhotto

Cenário Imagético **Cinestragem**
Iluminação **Erica Mithiko**

Figurino **Salete Santos e equipe**
Insights coreográficos **Marila Velloso**

Ana Anes
Juliana Alves
Mariana Batista

Intérpretes-Criadores **Ana Luíza Freire**
Cibele nolé

Fernanda Dantas
Fernanda Viganó

Isabela Schwab
Loa Campos

Mábile Borsatto
Mariana Batista
Naiara Araújo
Renata Roel

Ana Cavalli Produção

Juliana Lorenzi

Sílvia Nogueira

Caio Vieira Fotógrafo

Daniel Chaves de Carvalho Design Gráfico

AGRADECIMENTOS

Casa Hoffmann

(**Marila Velloso e equipe**)

Teatro José Maria Santos

(**GilbertoTuyuty e equipe**)

Faculdade de Artes do Paraná

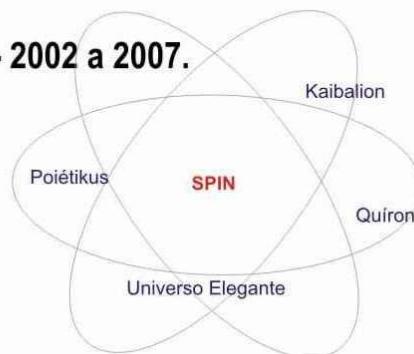
(**Hélio Salthier e equipe**)

CONTATO

grupodancafap@gmail.com

AMOSTRAGEM: Grupo de Dança da FAP

SPIN ↔ obras revisitadas: reconfigurações dos processos de criação do Grupo de Dança da FAP - 2002 a 2007.



Amostragem , este encontro tem como objetivo partilhar a pesquisa da artista Rosemeri Rocha (mestranda em Artes Cênicas pela UFBA), que vem sendo desenvolvida junto as criadoras - intérpretes do Grupo de Dança da FAP desde 2000.

Datas:

Dia 25- 10 às 20h

Dia 26-10 às 10h

Dia 27-10 às 15h

Casa Hoffmann - Centro de Estudos do Movimento.

Rua Claudino dos Santos, 58

Largo da Ordem - Curitiba/PR.


ANEXO C
CRONOLOGIA

2008

Núcleos de Pesquisa / 2008

Proponentes

Rosemeri Rocha
 Mariana Batista
 Luciana Navarro
 Juliana Alves




Fotografia
Luana Navarro

2009

Calafrios no Pêlo

Núcleo de Pesquisa do Grupo de Dança da FAP

Apresentações:
 28/09 12h Mostra de Dança da FAP
 Local: Casa Hoffmann - Centro de Estudo do Movimento
 07/10 a partir das 19h Mostra Imarginal
 Local: Memorial
 08/10 20h
 Local: MAC
 (Museu de arte contemporânea)



Proponente: Renata Roel
Interpretes Criadores: Aline Vallin, Anderson Ramalho, Fernanda Locatelli, Loana Campos, Murilo Cesca, Renata Roel e Yara de Barros
Exposição de Fotos: Lipe Feijó

2010



foto: guilherme melnik

UM
núcleo de pesquisa artística em dança da FAP

Teatro Laboratório da FAP (TELAB)
rua dos funcionários, 1756 - cabral

27.10 - quarta feira
18h - **E ASSIM POR DIANTE**
Criação, concepção e pesquisa:
Renata Roel
Orientação: Rosemeri Rocha
Criadoras-intérpretes: Ludmila Veloso, Bia Figueiredo, Emanuela Camargo e Raquel Bonbieri
Músicos criadores:
Caetano Gisi e Luciano Faccini
19h - exposição fotográfica
20h - ensaio aberto do trabalho Paisagens Contínuas

28 e 29.10 - quinta e sexta feira
20h - **PAISAGENS CONTÍNUAS**
(Configurações provisórias)
Criação, concepção e pesquisa: Rosemeri Rocha, Renata Roel e Mariana Batista
Criadoras-intérpretes:
Priscila de Moraes, Carolina Beltrame, Ryan Lebrão, Christopher Michael, Raquel Messias, Mariana Alves, Maysa Souza, Gabrielle Windmuller e Alexandra Galceran
Músicos criadores:
Marcus Bonato e Gabriela Bruel

FICHA TÉCNICA DO UM

Direção: Rosemeri Rocha
Proponentes: Rosemeri Rocha, Renata Roel e Mariana Batista
Preparação corporal- Pilates: Alessandra Lange
Produção: Loana Campos e Priscila de Moraes

07.11 - domingo
16h - Paisagens Contínuas no MON

arte gráfica: viviane moritean

2012



Imagem: Carolina Meyer | Projeto gráfico: Samuel Garcia

Zoom In
Ryan Lebrão

Cerrado: a busca de um homem integrado
Deferson de Melo

Tônus Muscular: tensões e significados
Julianne Agge Auffering

Pedras que Brotam
Lívia Castro e Calvo

Dança Performativa: proposições compartilhadas em processo
Rosemeri Rocha
proposição artística

Bia Figueiredo e Bruna Spaladore
proposições colaborativas

Bruno Oliveira, Carolina Silveira, Danilo Silveira, Diego Baffi, Juan da Silva, Melu Nunes e Patrícia Zarske
proposições investigativas individuais

Demian Garcia
trilha sonora

Improvisa Dança e Música
Músicos Convidados

Rosemeri Rocha
coordenação
UM - Núcleo de Pesquisa Artística da FAP
realização
Bia Figueiredo, Bruna Spaladore e Rosemeri Rocha
Marina Scardolara e Ryan Lebrão
curadoria

III Mostra
UM's e Outros
19.OUT.2012 | 19h30 | TeLab - FAP

www.fap.pr.gov.br | 41 3250.7300
Rua dos Funcionários, 1756, Cabral - Curitiba/PR

PARANÁ
GOVERNO DO ESTADO

ANEXO D – DVD**Vídeo – *Uno*****Vídeo – À volta de: tudo acontece**

