



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
ESCOLA DE DANÇA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DANÇA**

RENATA SANTOS ROEL

**COMPOR DANÇAS: PROCESSO COIMPLICADO DO
FAZER E DO APRENDER**

Salvador
2014

RENATA SANTOS ROEL

**COMPOR DANÇAS: PROCESSO COIMPLICADO DO
FAZER E DO APRENDER**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Dança, Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Dança.

Orientadora: Profa. Dra. Jussara Sobreira Setenta

Salvador

2014

SISTEMA DE BIBLIOTECAS - UFBA

Roel, Renata Santos.

Compor danças : processo coimplicado do fazer e do aprender / Renata Santos Roel. - 2014.
91 f.: il.

Orientadora: Prof.^a Dr^a. Jussara Sobreira Setenta.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Dança, Salvador, 2014.

1. Dança. 2. Composição (Arte). 3. Autonomia (Psicologia). 4. Aprendizagem.

I. Setenta, Jussara Sobreira. II. Universidade Federal da Bahia. Escola de Dança. III. Título.

CDD - 792.8

CDU - 793.3

RENATA SANTOS ROEL

**COMPOR DANÇAS: PROCESSO COIMPLICADO DO
FÁZER E DO APRENDER**

Dissertação apresentada como requisito para obtenção do grau de Mestre em Dança, Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia.

Aprovada em 29 de julho de 2014.

Banca Examinadora

Jussara Sobreira Setenta - Orientadora _____
Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil.
Universidade Federal da Bahia

Fabiana Dultra Britto _____
Doutora em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Brasil.
Universidade Federal da Bahia

Rosemeri Rocha da Silva _____
Doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia, Brasil.
Faculdade de Artes do Paraná

A todos(as) que tentam e testam ideias dançando.

AGRADECIMENTOS

À **Jussara Setenta** pelas orientações, pela parceria e principalmente por compartilhar conhecimento e incitar perguntas.

À **Rose Rocha** pela contribuição na banca, por ser tão grande professorartista, e pelos 11 anos de parceria em movimento. Obrigada pela dança-escuta-vida compartilhada.

À **Fabiana Britto** por participar desta banca e pela contribuição neste estudo.

À **Adriana Bittencourt** pelas conversas problematizadoras.

À coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Dança **Lúcia Mattos** pela abertura e flexibilidade de diálogo.

Ao **Programa de Pós-Graduação em Dança e às professoras.**

À **professorartista Gladis Tridapalli** pelos cutucões, pelas aulas, pela amizade entre tantas coisas que me ensinou.

À professorartista **Cinthia Kunifas** pelas aulas que me moveram para longe, que me deformaram e que me fazem hoje querer continuar.

Aos meus pais Sandra e Carmelindo Roel por acreditarem nas minhas ideias e por impulsionarem as minhas (an)danças no mundo.

A Tuca Kawai pelo amor e parceria, por compartilhar a vida e estar junto.

À **Lavínia Roel** por deixar tudo mais colorido.

À **Mônica Roel** e a **Victor Roel**, irmãos que desde sempre me ensinam a diferença.

À **Aline Vallim** pela amizade construída nas ladeiras cheias de graça e, fortalecida nas pausas para um acarajé.

À **Marina Cunha** e à **Cinira Dalva** pelo lar e convivência calorosa, grandes amigas-irmãs, “presentes” de Salvador.

À **Flor Murta**, à **Ana Risek**, à **Jú Timbó**, a **Thi Sampaio**, a **Regis Oliveira**, à **Isa Tupiniquim**, à **Joyce Barbosa**, a **Ricardo Alvarenga** pela amizade que continua nas rotas dessa vida-dança.

À **turma do mestrado de 2012**, em especial a **Edu Ó**, à **Denise Torraca**, à **Jussara Braga**, à **Carol Vaz** e à **Michele Matiuzzi** (muito obrigada!)

À **Bruna Spoladore** pela parceria inquietante e mobilizadora. Obrigada por tentar compor junto.

À **Candice Didonet** pelas trocas de escrita, pelo carinho em palavras-ações e por estar sempre perto e junto.

A **Tiago Ribeiro** pelos encontros regados a uma intensidade linda de viver.

À **Loana Campos** e **Fer de Proença** pela amizade essencial.

A **Ronie Rodrigues**, sempre junto em todos os diferentes “corres” dessa vida de artista autônomo!

À **Mariana Batista** pelas traduções, pelas colaborações e por toda uma vida dançando juntas.

À **Salete** e à **Luciana Batista** pela confiança e amizade.

À **Batton- organização de dança** por simplesmente estar por perto e testar- tentar jeitos de conviver.

Ao **UM- Núcleo de Pesquisa Artística de Dança da FAP (UNESPAR)** pelo ambiente continuado de pesquisa aberto para minhas tentativas.

Aos integrantes do curso de extensão **Composições**: Kusum Toledo, Lívea Castro, Bruno Oliveira, Gabi D’Angelis, Queila Bortoli, Thaíssa Marques, Adri Omoto, Mariah Spagnolo, Pri Pontes, Moira Abulquerque, Mari Poltronieri, Kel Bombieri, Bia Figueiredo e Jú Ribeiro. Obrigada por participarem dessa história e por fazerem toda a diferença!

À **Lud Veloso**, **Jô Gamba** e **Clara Pássaro** pela recepção carinhosa.

À **CAPES** por permitir um respiro necessário e fundamental no segundo ano de pesquisa.

“ O grilo procura
no escuro
o mais puro diamante perdido.
O grilo
com suas frágeis britadeiras de vidro
perfura
as implacáveis solidões noturnas.
E se o que tanto buscas só existe
em tua límpida loucura
- o que importa?-
isso
exatamente isso
é o teu diamante mais puro!”
(Mario Quintana, 1997, p.53)

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

RESUMO

Este estudo focaliza a especificidade da composição em dança, remetendo-se tanto ao processo de elaboração quanto à configuração resultante de uma dança. O que aqui se propõe é pensar a composição, considerando a coimplicação das ações de fazer e aprender, ou seja, um fazer que é também aprender. Ao mesmo tempo, ganham destaque aspectos referentes à autonomia do processo criativo e aspectos referentes às diferenças nos modos de operar do artista. Trata a prática da composição como um lugar de aprendizagem aberto, não dependente de metodologias fixas, externas e de modelos pré-existentes. Isto também promove a reflexão acerca do entendimento das habilidades, tratando-as enquanto prática relacional, que colabora para a construção e reconstrução de ações e ideias em movimento a depender das situações e dos contextos. Nesse sentido, o artista se move pelas ideias que emergem no e do processo. Há ainda espaço para pensar a experiência compositiva enquanto campo de testes que reloca alguns entendimentos concernentes as práticas compositivas em dança feita por artistas que concebem e também executam suas próprias danças como ideias no mundo. Para o desenvolvimento desse estudo, utiliza-se de um procedimento metodológico que investe na interseção do fazer artístico e acadêmico tecido de forma colaborativa. Faz-se interlocução com o sociólogo Richard Sennett (2012), o pedagogo Jorge Larrosa Bondía (2002) e o astrofísico Jorge Abulquerque Vieira (2006) e com as teóricas da dança Adriana Bittencourt (2012), Fabiana Dultra Britto (2008), Jussara Sobreira Setenta (2008) dentre outros.

Palavras-chave: Dança, Composição, Processo, Autonomia, Fazer-Aprender

ROEL, Renata Santos. **Compose dances: coimplicado process of doing and learn.** Master dissertation – Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.

ABSTRACT

This study focuses on the specificity of the composition in dance, referring to both the elaboration process and the resulting configuration of a dance. What is proposed here is to think about the composition, considering the coimplication of actions of to do and to learn, that is, a doing that is also learn. At the same time, are highlighted aspects concerning the autonomy of the creative process and aspects related to differences in the operating modes of the artist. This practice of composition as an open learning place, not dependent of fixed methodologies, external and from pre-existing models. This also promotes the reflection about understanding of skills, treating them as relational practice that contributes to the construction and reconstruction of actions and ideas in motion depending on the situations and contexts. In this sense, the artist moves from ideas that emerging in and of the process. There is still space for thinking compositional experience as field tests that relocates some understandings concerning compositional practices in dance by artists who conceive and also perform their own dances as ideas in the world. For the development of this study, we use a methodological approach that invests in the intersection of artistic practice and academic fabric collaboratively. It should be dialogue with the sociologist Richard Sennett (2012), the pedagogue Jorge Larrosa Bondia (2002) and astrophysicist Jorge Abulquerque Vieira (2006) and the theoretical dance Adriana Bittencourt (2012), Fabiana Dultra Britto (2008), Jussara Sobreira Setenta (2008) among others.

Keywords: Dance, Composition, Process, Autonomy, To do-To learn

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Solo “Você, meu dispositivo de vigilância”	17
Figura 2 - Solo: Você, meu dispositivo de vigilância de Renata Roel.....	21
Figura 3 - Solo: você meu dispositivo de vigilância de Renata Roel.....	30
Figura 4 - “Intimidade Dócil” de Bruna Spoladore e Renata Roel.....	41
Figura 5 - Intimidade dócil de Renata Roel e Bruna Spoladore.....	46
Figura 6 - Intimidade dócil de Renata Roel e Bruna Spoladore.....	51
Figura 7 - Intimidade Dócil de Renata Roel e Bruna Spoladore.....	56
Figura 8 - Intimidade Dócil de Renata Roel e Bruna Spoladore.....	59
Figura 9 - Trabalho de dança “Bomba” de Renata Roel e Bruna Spoladore....	60
Figura 10 - Lisa Nelson.....	70
Figura 11 - Lisa Nelson e Steve Paxton.....	72
Figura 12 - "Go" de Lisa Nelson e Scott Smith.....	73
Figura 13 - “Samambaia prima da Monalisa” de GladisTridapalli.....	77
Figura 14 - Material de Divulgação do “Samambaia Prima da Monalisa” de GladisTridapalli.....	77
Figura 15 - “Próximas Distâncias” de CandiceDidonet e GladisTridapalli.....	79
Figura 16 - “Cachaça sem Rótulo” de GladisTridapalli e Ronie Rodrigues.....	81

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1 DESENVOLVER	17
1.1 Fazer aprender → Aprender fazer → Fazer aprender →	18
1.1.1 Localizar, questionar e abrir	22
1.2 A autonomia do processo	25
1.3 Repetição, Diferença E CONTINUIDADE	30
1.3.1 Improvisação	34
1.3.2 Coerência e Coesão	36
1.3.3 Criação e Investigação	37
2 INTENSIFICAR	41
2.1 A experiência compositiva como campo de testes	42
2.2 Compondo com Corpos-Ideias	46
2.3 Posicionamentos artísticos → Posicionamentos Políticos	51
2.4 Posicionamentos que se desdobram em condutas empáticas	56
3 TRANSFORMAR	60
3.1 Transformação como condição de continuidade	60
3.2 A habilidade de fazer-aprender enquanto se compõe dança	64
3.3. Compondo relações – Processo e Configuração	68
3.2.1 Compondo relações com configurações de danças	75
CONCLUSÕES	85
REFERÊNCIAS	88

INTRODUÇÃO

O problema que dispara esta pesquisa está voltado para a especificidade da composição em dança. Objetiva-se explorar e ressaltar as especificidades e diferenciais desta prática, bem como objetiva-se entender este fazer na contemporaneidade. Contudo, a compreensão de composição apresentada neste estudo tenta distanciar-se de entendimentos arraigados e ordinários no campo da dança, tais como o entendimento dualista de corpo, o entendimento da técnica como fim, e o entendimento da dança no exercício compositivo que se baseia em fórmulas pré-estabelecidas. Este trabalho privilegia as organizações compositivas cujo executor é o próprio artista compositor, o que é diferente de uma dança feita por “diretores” ou “coreógrafos” e executada por “intérpretes”. Olhar para este modo de fazer em que os artistas assumem a própria composição, a concepção e a performance torna-se interessante para o desenvolvimento deste estudo, pois expõe singularidades desde o COMO se faz, ou seja, desde os princípios organizativos recorrentes no processo, até O QUE se expõe, ou seja, as configurações de dança.

As maneiras como estes artistas organizam suas ideias e as apresentam no mundo importam para este estudo, tendo em vista a observação de que tais modos de fazer articulam o entendimento de composição como processo e configuração, o que leva a pensar que nesta prática existe uma coimplicação de um fazer que é aprender e do aprender que gera continuidade no fazer. Isso reloca o entendimento da composição em dança, abrindo brechas para rever outros conceitos já fixados acerca deste fazer. Assim, propõe-se pensar que fazer e aprender são ações que acontecem ao mesmo tempo no ato de compor danças, promovendo a singularidade e continuidade dos modos de operar de cada artista, gerando questionamento e o redimensionamento do entendimento de habilidades em relação a esta prática. Estes são aspectos relevantes em discussão neste trabalho.

Tais aspectos permitem observar que o artista que investe neste fazer tem a autonomia do processo como possibilidade de composição em dança. O artista volta à atenção para o que possa aparecer no e do processo, atento para as emergências que aparecem enquanto diferença e possibilidade de situações compositivas. Sendo assim, cada processo demanda um tipo de organização processual e de

configuração resultante, e estas são provisórias e circunstanciais. Então neste estudo, ao se focalizar a coimplicação do fazer–aprender na prática compositiva em dança, não se pretende pensar a configuração como um objetivo final a ser alcançado.

No primeiro capítulo “Desenvolver”, são desenvolvidos aspectos que embasam e argumentam a composição em dança como um fazer-aprender, ou seja, como exercício compositivo que exige continuidade, ato que se constitui como possibilidade de abertura de problemas, ato que não se encerra em uma configuração, sendo, portanto, necessário continuar fazendo e aprendendo. Desse modo, aprender, está relacionado às transformações, à curiosidade e à investigação, não a fechamento e à conclusão.

Desenvolve-se também neste capítulo a noção da autonomia do processo, enfatizando-se que o artista que vivencia essa autonomia está o tempo todo exercitando a capacidade de transformação sobre o que sabe, investindo num jeito de atuação que é inquieto e crítico reflexivo. Ao tratar a situação compositiva com atenção para a autonomia do processo, abre-se possibilidade de mudanças e transformações, tanto em relação aos hábitos, quanto em relação ao próprio posicionamento do artista, impossibilitando um tipo de conduta que se repete sempre do mesmo modo.

Observa-se que a atenção para a autonomia do processo promove continuidade no fazer, ou seja, como se trata da composição relacionada a aspectos de aprendizagem e como o processo de aprendizagem não se encerra, pois aprender é condição de sobrevivência, o artista, ao lidar com suas inquietações, continua a compor danças, e essa continuidade gera repetição da prática, produzindo ampliação do conhecimento sobre o que se faz. Trata-se da repetição como uma ação que produz diferenças, promovendo mudanças de percepção sobre uma mesma coisa. Neste capítulo são construídas algumas relações que coadunam com o entendimento da composição como um contínuo fazer-aprender, destacando a improvisação, a construção de coerência e coesão e a investigação e criação como parâmetros que colaboram para esse entendimento de composição.

No segundo capítulo “Intensificar”, intensifica-se estas reflexões tratando a experiência compositiva como campo de testes, ou seja, investe-se num estado de

abertura, onde o artista não sabe como e aonde se pode chegar. Isso também reforça o questionamento da composição que contempla fórmulas e modelos fixos de ideais, propondo o investimento na atenção para o que acontece no 'enquanto', onde o artista passa a atuar pelas tentativas e isso possibilita pensar sobre a multiplicidade de lógicas organizativas de se compor danças. Esses aspectos promovem outro entendimento de corpo na dança. Ao invés de pensar sobre um corpo ideal que executa, pensa-se em corpos que privilegiam ideias. Por esse caminho, o que se configura é um pensamento, uma organização de ideias e não um fazer que segue modelos prévios e ideais técnicos de dança.

Ao tratar de corpos-ideias, investe-se em posicionamentos artísticos que são também posicionamentos políticos no campo da dança. Os posicionamentos políticos, por sua vez, intervêm num jeito de fazer dança: se há um apego a formulações externas ao processo compositivo, pode instalar-se uma política da diferença, uma forma de resistência que busca reduzir o consenso. Pela ratificação da diferença é possível empreender discursos críticos reflexivos ao mesmo tempo em que se faz a dança, e isso sugere outras posições tanto para quem faz a dança quanto para quem aprecia a dança. Articula-se neste momento, o posicionamento do artista com a empatia e a dialogia, vistas como condutas que possibilitam a convivência entre os que se diferem, colaborando no entendimento da continuidade neste processo de fazer-aprender e ampliando as noções acerca das multiplicidades dos jeitos de compor danças, no que diz respeito ao COMO se faz e O QUE se expõe.

No terceiro capítulo "Transformar", a discussão se desdobra a partir da ideia de transformação, proposição estritamente relacionada com a ideia de experiência e de continuidade no fazer, ou seja, para continuar fazendo é preciso transformar, alterar hábitos e lidar com a diferença que aparece no enquanto do fazer. Este fato provoca a reflexão acerca do entendimento de habilidade, visto que, ao tratar da composição como campo de testes, o artista está o tempo todo lidando com situações não planejadas, logo a habilidade não está voltada para um tipo específico de composição, que reproduz métodos com eficiência, mas sim para os corpos-ideias que se disponibilizam para testar possibilidades e não só para acertar. Como cada processo acontece de um modo, as competências construídas são diferenciadas.

Ainda neste capítulo compõe-se relações com alguns exemplos de práticas de dança, que colaboram com a argumentação tecida nesta pesquisa. Mais do que exemplos, são relações que, pelo modo como as práticas se organizam, também problematizam o campo da dança. Ao entender composição enquanto processo e configuração, faz-se pertinente trazer o procedimento *Tuning Score* da artista americana Lisa Nelson para ressaltar as discussões sobre o processo de compor danças e três configurações de dança da artista curitibana Gladis Tridapalli, para discutir organizações de dança que privilegiam corpos de ideias, desenvolvidas em solo ou em co-criação, sendo estas: “Samambaia prima da monalisa”, “Próximas Distâncias” e “Cachaça sem Rótulo”.

A composição desta dissertação se dá num percurso metodológico que investe na interseção do fazer artístico e acadêmico, atualizando as perguntas inicialmente feitas e acolhendo o estado inquieto do corpo da autora desta dissertação que ao mesmo tempo compunha danças. Ou seja, na e pela experiência as perguntas e ideias foram se atualizando, mudando de lugar, ocorrendo um processo de aprendizado, caracterizando-se enquanto fazer-aprender e aprender fazendo. Ao dançar e escrever sobre dança constrói-se concomitantemente uma teia de relações, possibilidades e posicionamentos no mundo. Para tanto, aproximar esta discussão das práticas desenvolvidas por estas artistas citadas acima, não é escolha que se dá de forma aleatória, visto que essas práticas se relacionam com o processo formativo da autora desta dissertação, no tocante à experiência tanto de vivenciar a prática do *Tuning Score*, quanto de apreciar as configurações de dança que aqui colaboram para a trama desta discussão.

Por conta disso, é válido ressaltar que os registros fotográficos que aparecem no decorrer dos capítulos são composições de danças que estão diretamente relacionadas com o assunto desta pesquisa e ocorreram concomitantemente à elaboração desta dissertação. Destacando aqui o trabalho solo “Você, meu dispositivo de vigilância” desenvolvido ao longo de 2012, o trabalho “Intimidade Dócil” desenvolvido no ano de 2013, e o trabalho “Bomba” desenvolvido no ano de 2014, os dois últimos compostos em co-criação com a artista Bruna Spoladore. Tais fotografias constituem como textos complementares e evidenciam possíveis tentativas e modos de se posicionar e de lidar com ideias diferenciadas no exercício de compor dança.

1 DESENVOLVER

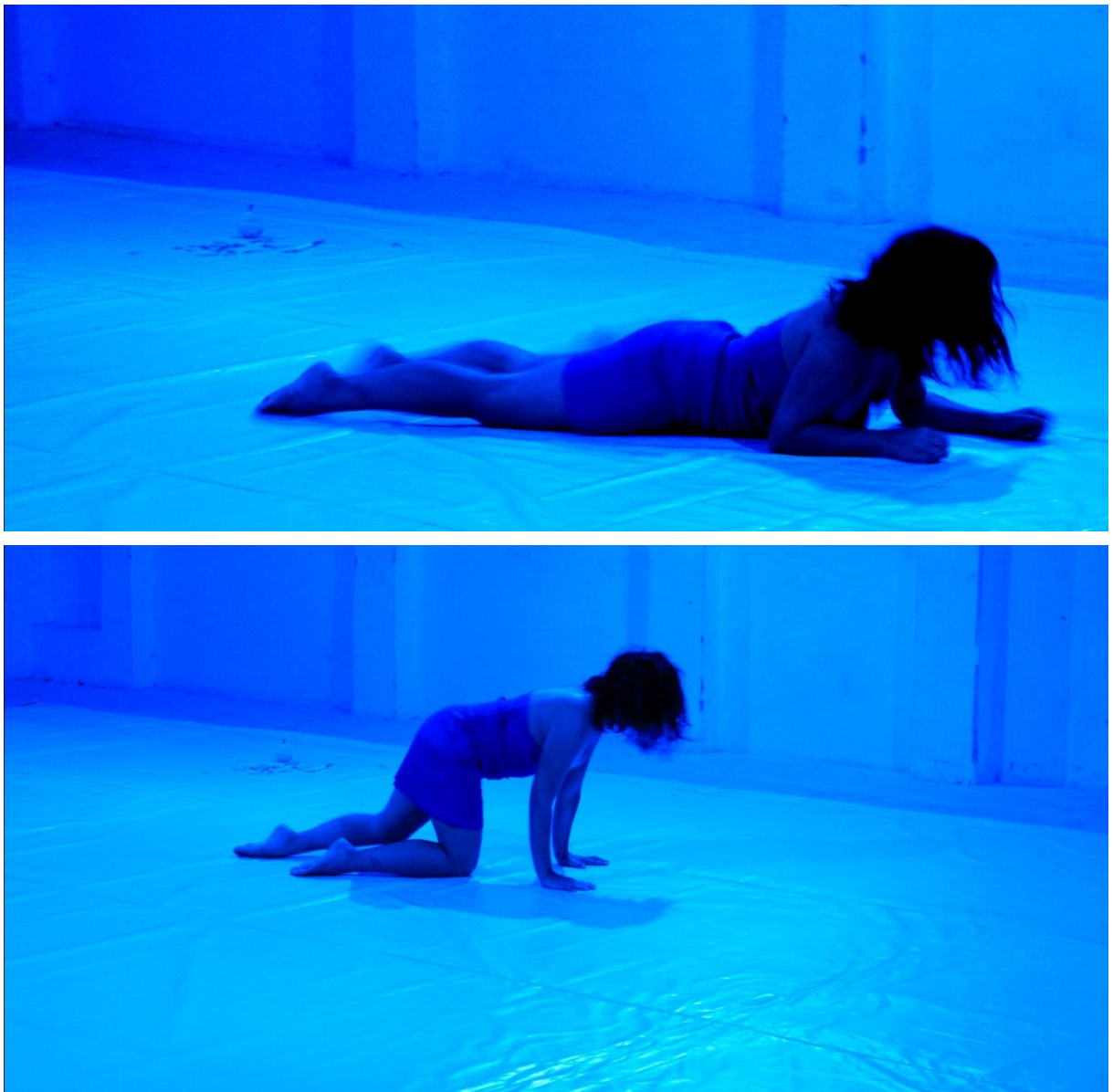


Figura 1 - Solo “Você, meu dispositivo de vigilância”

Nota: Registros Fotográficos do trabalho solo de dança “Você, meu dispositivo de vigilância” de Renata Roel, realizado na cidade de Curitiba- PR (2012). Crédito das fotos Lídia Ueta.¹

¹ O trabalho solo de dança contemporânea “Você, meu dispositivo de vigilância” foi composto durante o ano de 2012 pela artista Renata Roel e interferência dramaturgica do artista Ronie Rodrigues. Faz-se pertinente estas imagens nesta primeira parte da dissertação intitulada “Desenvolver” pela constatação da autonomia do processo enquanto possibilidade compositiva, além de outros aspectos

1.1 FAZER APRENDER → APRENDER FAZER → FAZER APRENDER →

Este estudo propõe pensar composição em dança, considerando que se encontram incluídas nessa prática tanto a ocorrência do processo, ou seja, a ação de compor, quanto a ocorrência da configuração, ou seja, o resultante da ação de compor. Portanto, quando se fala de composição, remete-se tanto ao processo de elaboração, quanto à configuração resultante de uma dança. Nesta pesquisa há mais especificamente o interesse de enfatizar o processo, o ‘enquanto’ do fazer compositivo, para discutir essa feitura como um fazer que é também aprender². As emergências que despontarem nesse processo implicarão num resultante que será uma síntese delas. Essas emergências serão levadas em conta e não se esgotarão no momento, demandando a continuidade do fazer em um novo processo, o qual, por sua vez, resultará também em nova configuração.

Ao se perceber que cada processo compositivo demanda um tipo de organização desencadeante de uma configuração específica, destaca-se a autonomia do processo que promove diferenças e a continuidade dessa prática. Assim o processo aqui entendido como “[...] um fenômeno que descreve a ocorrência simultânea e contínua de muitas relações de diferentes naturezas e escalas de tempo” (BRITTO, 2011, p.185); será observado enquanto situação compositiva que trabalha em condições relacionais, com vistas a permitir a continuidade da prática de compor danças. Nesse sentido, cabe especificar que tal observação se dá em situações compositivas que envolvem aqueles artistas que compõem em processo e que configuram aquilo que experienciaram, ou seja, o recorte desta pesquisa focaliza os artistas que concebem e executam suas próprias danças.

experienciados nesta composição que colaboram para o entendimento de uma coimplicação do fazer-aprender, onde as metodologias são construídas no interior do próprio processo criativo.

² Quando se fala em aprendizagem neste estudo, tem-se como referência o autor Paulo Freire (1996) onde em seu livro “Pedagogia da autonomia” destaca que [...] aprender para nós é construir, reconstruir, constatar para mudar, o que não se faz sem abertura ao risco e à aventura do espírito. (p.69).

O modo de compor aqui destacado se constrói por redes que conectam ações e acontecimentos a partir do que emerge do/no processo, ocorrendo sem uma trajetória linear temporal de começo meio e fim, visto que, ao focalizar o processo, é possível observar a construção de um fazer sempre relacional. É desta forma, por apresentar processos, os quais possibilitam olhar tanto para os resultantes quanto para acontecimentos circunstanciais, que a composição se constituirá enquanto campo de testes do que emerge da experiência de um fazer que também é aprender.

Essa concepção de composição parece ser diferente de experiências compositivas que não têm preocupação com o que possa aparecer no/do processo e que trabalham com normas e modelos dados *a priori*. É uma concepção que se diferencia das experiências compositivas *cuja* atenção para o processo se realiza num tipo de aprendizado de movimentos sequenciais previamente organizados que vão se acumulando e organizando uma configuração. É uma concepção que se diferencia de uma experiência na qual os envolvidos precisam estar mais atentos ao aprendizado das sequências e menos àquilo que acontece enquanto aprendem.

A situação compositiva recém-descrita negligencia a observação do que possa aparecer enquanto diferença na experiência em processo, na experiência do fazer, impedindo tanto a observação das emergências quanto das relações que venham a acontecer no próprio fazer. Há uma contundência no controle dos acontecimentos que se organiza no antes, no durante e para um depois, controle que restringe a autonomia do processo. Sendo assim, a ideia de autonomia adotada nessa dissertação diz respeito “[...] a capacidade que um sistema necessita para elaborar adequadamente seu meio ambiente, criar estoque de informação e função memória e assim, permanecer” (VIEIRA, 2006 p.19). Relaciona-se tal ideia às práticas de dança e ao modo como emergem lógicas de organização e coerências a partir das condições relacionais de cada contexto, em cada processo compositivo. Vale reforçar o entendimento de processo que “[...] salvo em condições modelares, não há como identificar seu começo ou seu fim – visto que não descrevem *trajetórias* de um ponto a outro”. (BRITTO, 2011, p.185). E ainda,

[...] focalizar a dança pelo seu aspecto processual permite percebê-la na complexidade que lhe é própria, ou seja, a partir dos

agenciamentos que ela tanto promove quanto é resultante. Uma abordagem, portanto, bem diferente daquela que busca compreendê-la pela descrição linear da sua configuração: do que se compõe e como seus componentes ordenam no espaço e no tempo. (BRITTO, 2011, p.185).

Por conta disso, aqui se desenvolve uma reflexão na qual a coimplicação de fazer e aprender no processo compositivo não focaliza um objetivo “ideal” ou “perfeito” ao qual se pretende chegar. Pelo contrário, ao se dar conta da autonomia do processo e ao se tomar conta das possibilidades de continuidade que esse mesmo processo sugere, a noção de aprendizagem aparece estritamente relacionada ao percurso do ‘enquanto’, ao processo do fazer e deixa que a incerteza abra brechas para a continuidade.

Ao pensar num modo de compor dança que é coimplicado a um fazer-aprender, e numa noção de aprendizagem que dá continuidade ao fazer, investe-se num jeito de fazer que não fixa os modos de compor dança com fórmulas e modelos pré-elaborados, fixação que se torna impossível uma vez que a atenção ao processo sempre evidenciará diferenças. O que emerge do processo gera diferença nos modos de fazer, gera um fazer-aprender que não se encerra numa configuração, pois o artista no trato com essas novas informações trabalha numa situação relacional que possibilita um fazer-aprender *continuum* bem como dele necessita.

Para tratar de um fazer-aprender *continuum*, este estudo aproxima-se do entendimento de permanência, numa interlocução com a pesquisadora Adriana Bittencourt Machado quando afirma que “[...] permanecer é estar em *continuum* no fluxo do tempo, transformando-se pelo diálogo das trocas necessárias e evolutivas”. (BITTENCOURT, 2005, p.78). E ainda, segundo a autora

[...] a tendência à repetição proporciona a continuidade dos particulares. Estes repetem, reagem, insistem, buscam novos arranjos, estabelecendo constantemente mediações para afirmarem em conjunto suas significações, formando-se e transformando-se num percurso evolutivo, num continuum do tempo nas demarcações do espaço, ou seja, na permanência desse movimento. (MACHADO, 2005, p.77).

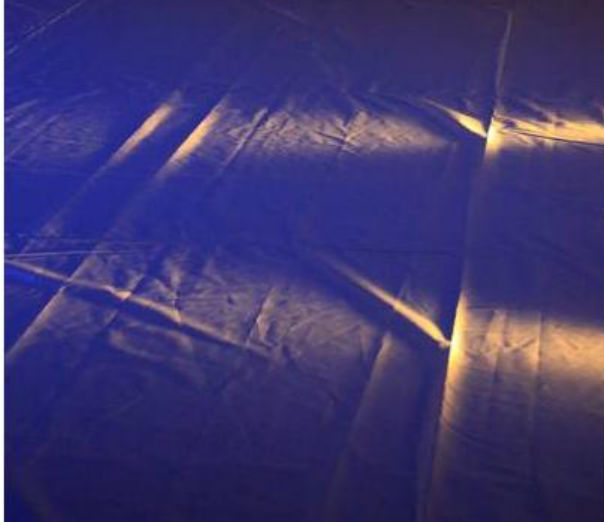
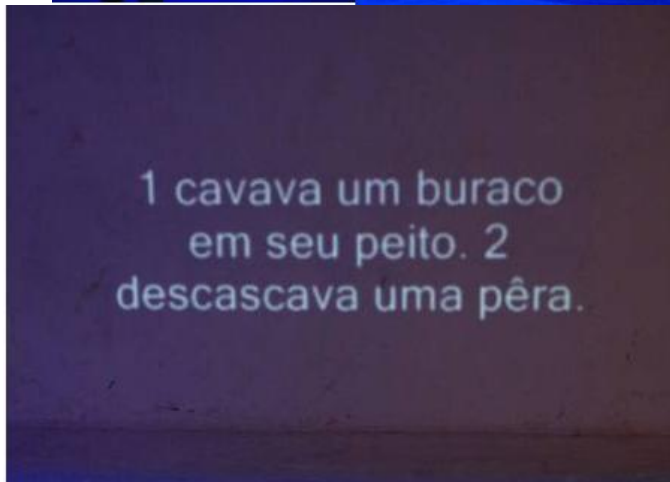


Figura 2 - Solo: Você, meu dispositivo de vigilância de Renata Roel

Nota:Crédito das fotos Lídia Ueta

1.1.1 Localizar, questionar e abrir

No exercício de desenvolver neste capítulo as coimplicações do fazer-aprender que, faz-se interlocução neste momento com três importantes habilidades que compõem o fundamento da Habilidade Artesanal (SENNETT, 2012a). Destacada na prática do artífice artesão, a noção de habilidade artesanal relaciona-se com o conhecimento obtido enquanto se investiga e se realiza determinada tarefa. Note-se que essa abordagem nada tem a ver com a ideia de habilidade como algo divino, que se manifesta apenas em alguns humanos privilegiados.

Trata-se de assumir a prática do fazer e do experimentar como propiciadora de saberes. Na e pela prática do fazer é possível encontrar outros modos de executar a “mesma” coisa. As três habilidades em destaque são: *localizar*, *questionar* e *abrir*. Elas colaboram na organização argumentativa deste capítulo, que se debruça sobre tal tipo de prática compositiva - distanciada de normas e modelos pré-existentes - e que focaliza a atenção do artista para o processo.

Localizar, *questionar* e *abrir* se apresentam enquanto ações práticas que produzem condições para construir situações compositivas em dança com atenção processual. Mas, ao se tratar de um processo compositivo em que estão envolvidas as ações dos artistas, salienta-se que, embora a atenção esteja no processo que tem a participação do artista, a atenção não está na atuação dele enquanto um controlador e regulador do fazer, antes volta-se para as emergências do processo. Ao compor danças, o artista opera na seleção de inúmeras possibilidades, fazendo acordos e escolhas provisórias, contudo seu exercício está na atenção para o que emerge.

Na prática, tal recorte exige estar atento ao que acontece, exige localizar o que emerge da situação vivenciada. Tendo-se *localizado* um problema, é possível *questioná-lo*, demonstrando capacidade de investigação e desencadeando então novas perguntas. Já a *abertura* está vinculada à noção de continuidade, no sentido de estar aberto à possibilidade de fazer as coisas de maneiras diferentes, deslocando o problema para o surgimento de novas ideias e de outros jeitos de fazer.

É no exercício das relações que se constroem as composições. Essas condições relacionais que são evidenciadas na emergência do processo definem a singularidade e o modo organizativo de cada fazer artístico, o qual não se encerra numa configuração resultante, pelo contrário, é um fazer que gera aprendizado e um aprendizado que se abre para o conhecimento de problemas, incitando assim a possibilidade de continuar investigando, fazendo e aprendendo.

[...] A capacidade de abrir um problema depende dos saltos intuitivos, e especificamente de sua capacidade de aproximar domínios distintos e preservar o conhecimento tácito no salto entre eles. O simples deslocamento entre domínios de atividade estimula o surgimento de novas ideias sobre os problemas. (SENNETT, 2012a. p.311).

A sugestão é pensar que, enquanto se vivencia a autonomia do processo no exercício compositivo de uma dança, investe-se num modo de fazer que gera aprendizado contínuo na e pela experiência. Nota-se que, no fazer da dança na contemporaneidade, partindo-se do recorte desta pesquisa, existe um investimento na capacidade de tratar a composição como um campo de testes, onde a cada composição de dança, o corpo se organiza de um modo, resolve os problemas e constrói hipóteses de maneiras específicas e circunstanciais.

Aprender é, portanto, condição de continuidade do fazer, pois na e pela autonomia do processo, precisa-se o tempo todo lidar com situações não esperadas, reajustar modos de operar e encarar experiências ainda não vividas, entendendo que nada se repete do mesmo modo. Pensa-se então que a ação de aprender não tem um ponto final, não se trata de metas fixadas e ideais, objetivos fixos e previstos. Aprender é sempre processual e co-dependente das experiências circunstanciais e relacionais e também de um tipo de posicionamento que opera no trânsito de localizar, questionar e abrir problemas. Essas ações, relacionadas à prática de compor danças, não fixam os modos de agir, pois a cada situação o artista lida com condições distintas.

Por este caminho, observa-se uma diferença no modo de atuação do artista engajado no desenvolvimento da composição, instância em que se substitui um modo de operar correspondente a modelos e a normas fixas e se investiga jeitos peculiares de atuação para cada composição.

Desse modo, a situação compositiva se dá no percurso do fazer e é tecida num caminho de incertezas. Para saber sobre algo é preciso exercitar o estado da dúvida e da curiosidade. Ninguém aprende nada quando já se sabe, tanto que é preciso fazer para saber, é preciso testar efetivamente as ideias. A capacidade de fazer e de perceber caracteriza esse jeito de compor dança, o que incide na abertura para se tecer relações, para se identificar e solucionar problemas, detectando outros a partir destes.

Aprender, portanto, implica criar, investigar, relacionar e selecionar, construir possibilidades do fazer e constatar as mudanças enquanto se faz. A capacidade de aprender coimplicada no fazer está vinculada à capacidade de transformar, e quanto mais existe curiosidade no fazer, mais se exercita o senso crítico e o rigor da continuidade sobre o que se faz. Nesse mesmo exercício em que se constroem hipóteses investigando e experimentando as possibilidades a cada situação compositiva, também é preciso selecionar.

Destacar processos compositivos que coimplicam um fazer que é aprender solicita a experiência do/no processo para se sintonizar com as problemáticas e assim complexificar os modos de lidar com o que emerge. Pensar o artista que compõe dança por esse caminho, sugere refletir sobre um modo de fazer que é capaz de aprofundar e transformar o que se faz enquanto se faz, quando se exploram e se aprofundam as possibilidades do e no fazer.

Assim, pensar a aprendizagem contínua como um MEIO para compor pode gerar regularidade neste fazer, onde ao mesmo tempo, vivenciam-se situações num estado de abertura, ou seja, um “abrir” que “[...] está intimamente ligado a “abrir-se para”, no sentido de estar aberto à possibilidade de fazer as coisas de maneira diferente, para o deslocamento de uma esfera de hábitos para outra”. (SENNETT, 2012a, p. 311). A partir daí, é possível entender que se trata de um outro modo de fazer e pensar a composição em dança, um modo que corresponde a cada processo compositivo nas suas singularidades e multiplicidades, sem levar em consideração apenas modelos prévios de corpo ou de técnicas específicas de dança, ou mesmo formulações pré-existentes.

Isso possibilita a reflexão da composição, no seu processo e configuração, como um lugar de teste de ideias que não busca normatizar jeitos “certos” de fazer.

Ao se iniciar uma composição de dança tendo-se por base o processo e não um caminho ideal a ser seguido, não existirá um endereço certo aonde chegar, por isso não haverá um mapa preconcebido, e sim o pressuposto do fazer pela tentativa, pelo teste. Esse modo de entender aprendizado e de pensar sobre composição enquanto processo e configuração produz ideias sobre esse fazer e aproxima a dança de um lugar também de construção de saberes e proposição de ideias ao mesmo tempo em que se organizam compositivamente.

Talvez, aqui se possa pensar em prática metodológica, porém convém esclarecer que a metodologia aparece no interior do próprio processo do fazer compositivo e não anterior e externo a ele. Visto que uma ação leva a outra e que a ação de aprender leva a ação de fazer, pensar a dança sem hierarquizar essas ações possibilita perceber que não existe ordem de acontecimento entre elas e que podem acontecer concomitantemente.

1.2 A AUTONOMIA DO PROCESSO

A composição da dança que se dá por vias processuais sem objetivos rígidos e modelos pré-existentes exige posicionamentos atentos para lidar com as necessidades emergentes e rearranjar os jeitos de fazer. Por isso convém pensar nesta prática como aquela que se constrói a cada situação e contexto, instaurando modos particulares de lidar e atuar artisticamente.

O artista que vivencia a autonomia do processo está o tempo todo refazendo e recriando o que aprendeu e exercitando a capacidade de um contínuo aprender, que se constrói ao mesmo tempo em que gera mais curiosidade e atenção sobre O QUÊ e COMO se faz. A cada ação se desencadeiam mais dúvidas sobre o fazer, e conseqüentemente a constante tentativa de detectar os problemas e de solucioná-los, uma busca investigativa em torno das inquietações.

Retornam a discussão neste momento os componentes que integram a habilidade artesanal: *localizar*, *questionar* e *abrir*; para fortalecer o princípio de que, se por um lado, processos que consideram o COMO e O QUÊ distanciam-se de

habilidades que condicionam os hábitos e impregnam o fazer de normatizações, por outro, aproximam-se de habilidades que permitem reconhecer nas ações a coimplicação do fazer e do aprender enquanto se testam possibilidades compositivas. Investe-se para tanto num tipo pensamento de autonomia que problematiza os posicionamentos mais do que fixa hábitos e condutas.

É exatamente neste sentido que o fazer da composição, por ser processual, não se esgota no seu entendimento. Contudo, nessas condições exige-se um tipo de atitude de quem faz, exige-se a responsabilidade com o que se localiza, com o que se questiona e para o que se abre. É possível afirmar que a experiência e a vivência do fazer colaboram na construção de um jeito de atuar crítico e inquieto, engendrando um processo composicional autônomo em que os saberes se constroem e se reconstroem na e pela prática vivenciada continuamente.

Portanto, observa-se que essa relação, na qual a atenção está na autonomia do processo, reloca o lugar da dança e de seus processos de aprendizagem no que diz respeito à composição. Esse campo - o da experiência compositiva - ganha autonomia ao investir na intimidade entre a experiência do fazer como geradora de possibilidades e o estabelecimento de relações no processo da composição, o que permite pensar este último de outros modos e desdobrar daí outras reflexões quanto aos posicionamentos do artista nesse fazer.

A autonomia do processo como possibilidade de criação, além de gerar um aprendizado, incide na abertura que a própria experiência do 'enquanto' possibilita. Ao pensar a autonomia como possibilidade de criação, dá-se conta de que o próprio processo abre frestas para a criação junto à diferença. Isso porque, ao perceber as diferenças que se evidenciam no e pelo fazer, abre-se a possibilidade de mudanças e transformações tanto no processo compositivo quanto nos posicionamentos dos artistas que compõem danças e dançam as danças que compõem.

Contudo, não interessa fixar um tipo de conduta que se repita sempre do mesmo modo. Em vez disso, torna-se importante aprofundar o entendimento de autonomia como um princípio evolutivo que permite um tipo de organização gerador de diferenças como condição de permanência do fazer. Empreende assim outras possibilidades de entendimento de corpo na dança e, especificamente, amplia o

entendimento da composição em dança, tornando as formulações circunstanciais e contextuais, produzidas pelo e no próprio processo. De acordo com Vieira (2006):

[...] A permanência sistêmica parece ser o parâmetro que governa os processos evolutivos: na tentativa de permanecer, sistemas abertos permanentemente sujeitos à crise reestruturam-se e reorganizam-se, adaptam-se e atingem metaestabilidade, abandonando-a sob novas crises e cumprem uma transformação no tempo, onde um parâmetro não conservado chama a atenção: a complexidade. Na tentativa de permanecer, sistemas abertos encontram como solução crescer em complexidade, o que parece ser o caminho seguido pelos sistemas vivos e notadamente, pelo ser humano. (VIEIRA, 2006, p.59).

Na autonomia do processo compositivo se efetiva um modo singular de fazer-dizer (SETENTA, 2008) dança, e neste mesmo processo ocorre à construção de diferenças, ou seja, diferentes jeitos de se posicionar e de trabalhar princípios organizativos que incitam diferentes configurações de danças, uma vez que “[...] criar e enunciar vão se dar ao mesmo tempo, produzindo corpos específicos para cada enunciado.” (SETENTA, 2008, p.11). É pela e na diferença, que as relações construídas se tornam fecundas. O encontro com outras possibilidades de fazer e de aprender sobre o que se faz gera diversidade, possibilita outras continuidades ao fazer da dança.

Perceber as diferenças no percurso do seu próprio fazer; viver os conflitos como experiências potencializadoras; ativar a atenção para as emergências do processo são meios para se compor dança. O artista enquanto faz, ao aprofundar as noções sobre o seu fazer, transforma sua prática e o seu pensamento.

Nessa condição, a autonomia também está relacionada a um estado de atenção constante às emergências do tempo presente. No campo artístico da dança, entendido como um sistema dinâmico, sabe-se que as ações e movimentos são emergentes e adaptáveis circunstancialmente a depender do como se dão os fazeres artísticos e especialmente as variações ocorrentes em relação ao COMO e O QUÊ se configura nas composições de dança. Tal fato possibilita inaugurar outros contextos e questionamentos a partir deste.

Investir nessas ideias nos leva ao entendimento de que é possível, pela regularidade do fazer, que os artistas, em seus processos compositivos, estejam atentos às necessidades e às possibilidades de inventar e rearranjar os seus modos de se posicionar e de lidar com as diferenças de cada processo. Por isso se destaca que fazer aprendendo e aprender fazendo possibilitam o engendramento de diferenças e a problematização dos modos de continuidade desse fazer. Inventar outros modos de agir pela necessidade é uma característica do fazer atento ao que emerge, uma vez que “[...] é necessário, então, tentar diluir as ideias de fixação e buscar trabalhar com ideias que subvertam e desestabilizem posições pré-estabelecidas”. (SETENTA, 2008,p.101).

A autonomia aliada a aspectos da diferença nos remete ao fazer-aprender que investe nas singularidades e particularidades. Enquanto se aprende, se produz um modo peculiar de fazer, e isso torna distinto o modo de organizar e expor composições artísticas em dança. Esse modo de atuar na singularidade de cada processo “[...] re-significa os contextos sócio-cultural-artístico” (SETENTA, 2008, p.100), e esta constante e necessária re-significação no ato de compor coimplicado ao fazer-aprender constrói e sustenta as diferenças.

Perceber a autonomia dos processos compositivos produz um ambiente onde as organizações emergem do próprio sistema³ que, por ser dinâmico, está o tempo todo produzindo diferenças, o que colabora para o entendimento de autonomia que retroalimentar a proposição do fazer-aprender, suscitando outros atos composicionais. Essa reflexão também leva a pensar a autonomia em processos compositivos como necessidade de aguçar e investir num refinamento perceptivo que elabore constantemente condições para lidar com esse estado de atenção no ‘enquanto’; leva a pensar a autonomia como geradora de um aprendizado contínuo. O exercício está no trato com o tempo presente como uma condição propriamente compositiva, construindo concomitantemente estratégias para lidar com o que dali emerge.

Portanto, pensar que a autonomia do processo promove outros modos de aprender-fazer é também pensar na articulação de aprendizagem como processo e

³ Vieira (2006) define um sistema como “[...] um agregado de elementos que se relacionam entre si a ponto da partilha de propriedades”. (p.88).

MEIO e não como fim. Isso alarga o entendimento de composição em dança, tanto reforçando a impossibilidade de existir um jeito certo e único de compor, quanto permitindo observar as mudanças nas próprias organizações metodológicas que possibilitam configurar danças. Os modelos de corpos e as normas de composições vistas como fórmulas fixas cedem lugar para outras compreensões de jeitos de se fazer dança, de posicionamentos artísticos e de tratar a diferença como possibilidade e necessidade deste fazer-aprender.

Essas proposições e observações não procuram instaurar certezas e tampouco estabelecer fórmulas de atuação no que diz respeito à composição. Ao contrário disso, questionam justamente a composição que focaliza formulações e modelos externos, reproduzidos e instaurados neste campo sem criticidade. O artista para compor lida com limites, condições e necessidades, opera num movimento dinâmico e, por conta disso, precisa prestar atenção no 'enquanto' do processo, quando, ao mesmo tempo em que faz dança, empreende discussões críticas reflexivas sobre o seu modo de fazer.

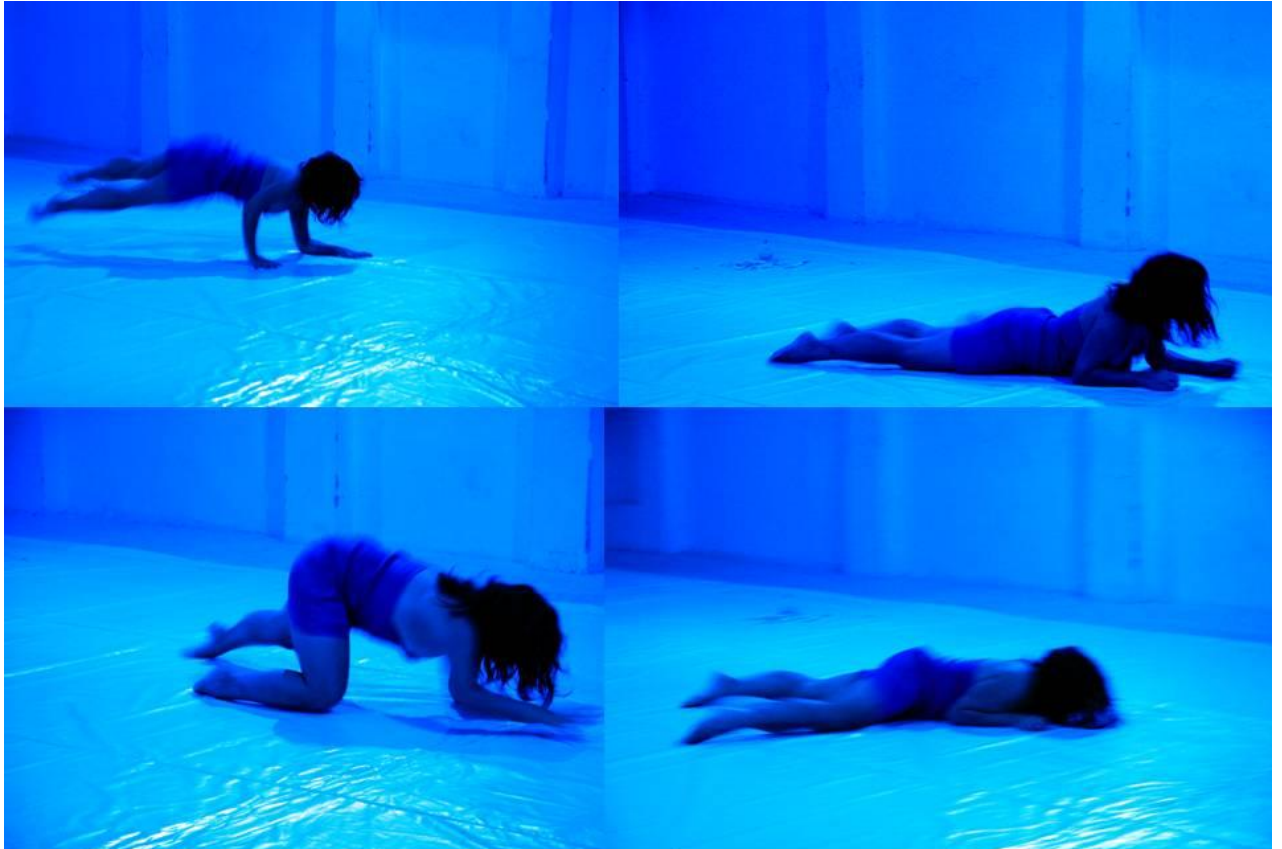


Figura 3 - Solo: você meu dispositivo de vigilância de Renata Roel

Nota:Crédito das fotos Lídia Ueta.

1.3 REPETIÇÃO, DIFERENÇA E CONTINUIDADE...

Ao perceber que, pela autonomia do processo, exercita-se um jeito de compor dança onde estão coimplicadas as ações de fazer e aprender, observa-se também que tal coimplicação promove e colabora para a continuidade deste fazer. A continuidade gera a repetição da prática, uma repetição que transforma e amplia as noções sobre determinada atividade. A repetição da prática de compor danças aliada ao processo de continuidade é visualizada como possibilidade de aprendizagem, gerando uma ampliação do conhecimento e da própria experiência, produzindo novas noções e diferenciações sobre O QUE e COMO se vem praticando e experimentando a dança.

Na e pela repetição do fazer é possível produzir e alargar saberes, chegando à autocrítica, pois o exercício da prática, quando se focaliza o processo como

condição para se criar situações compositivas, apresentará diferenciações e, portanto, a abertura de outros questionamentos, problemas e ideias.

[...] Geralmente, associamos repetição à rotina, e parece haver um certo entorpecimento dos sentidos quando repetimos algo muitas vezes [...] Tocar determinado trecho repetidas vezes pode nos levar a uma concentração cada vez maior em suas especificidades, e assim o valor dos sons, das palavras ou dos movimentos corporais se tornam profundamente impregnados [...] Naturalmente, a repetição pode tornar-se insípida. Como fica claro na questão dos ensaios, a repetição precisa tomar um certo rumo para preservar o frescor. (SENNETT, 2012b, p.115).

Assim, propõe-se pensar na repetição, não como uma rotina entediante, mas como ação que gera diferenças e que promove senso crítico sobre a atividade que se executa. A diferença em que se investe nesta pesquisa permite perceber divergências no próprio percurso do 'enquanto' e é percebida na co-dependência dos fatos e das informações que emergem, gerando bifurcações⁴.

[...] O que chamamos aqui de diferença é a base ontológica do conceito de informação. Informação como diferença, que pode ser entendida como objetiva e/ou como aquela que é percebida e elaborada por um sistema cognitivo, logo com um certo teor de subjetividade. Diferenças podem estar associadas às distribuições espaciais na organização de um sistema ou podem surgir ao longo do tempo, na evolução de alguma propriedade do mesmo. (VIEIRA,2006, p.78).

Trata-se então de olhar para a diferença que emerge do fazer da composição e que, pelo e no fazer, ultrapassa e gera um desvio. É preciso pensar que, na regularidade de fazer dança, a prática e as ideias se desenvolvem, se intensificam e, concomitantemente, os modos de se posicionar e de fazer se transformam através das diferenças e atualizações vividas e percebidas no processo. Cabe salientar que isso só se dá num modo de fazer que contempla a abertura como pressuposto para

⁴ Traz-se a ideia de bifurcações relacionada à ideia de ramificações, entende-se como uma ruptura de simetrias, ou seja, como uma qualidade em que o sistema muda e perde sua homogeneidade, quebrando uma determinada simetria e exigindo um outro tipo de ordem através de uma instabilidade. Segundo Bittencourt (2012) [...] é da natureza de sistemas instáveis a ocorrência de bifurcações e estas e emergem com novas propriedades. (BITTENCOURT 2012, p.49).

se fazer aprendendo e que esta abertura permite atravessamentos que impossibilitam o esgotamento desse fazer-aprender.

A diferença aparece ainda como bifurcações de outras informações que vão emergindo no interior do próprio processo, provocando mudanças de direções, estimulando o artista para agir na detecção e solução de problemas, rearranjando seus posicionamentos. O artista que compõe dança num processo contínuo, vivencia um exercício constante de testes e tentativas de solucionar os problemas que, mesmo quando solucionados, são solucionados provisoriamente e desencadeiam, num outro momento, outros problemas.

[...] Solucionar é sempre um modo de arranjo em um determinado momento, é processo, e o corpo, ao se auto-organizar, apresenta sempre outras possibilidades. Estas são diferenciadas a cada momento. Soluções exigem organizações singulares, que não se repetem. Afinal, ações não dão ré, e o tempo não volta atrás. (BITTENCOURT, 2012, p.84)

Relacionar aqui a repetição e a diferença com a continuidade do fazer composição em dança parece ser uma possibilidade de olhar para a autonomia do processo como propiciadora de um fazer que permaneça sempre em transformação. A repetição está vinculada a um estado constante de reformulação, reforçando a diferença que se evidencia no fazer e possibilitando mobilidade e rearranjos no fazer-aprender. Reitera e promove mudanças de percepções sobre a mesma coisa e ainda possibilita pensar na “[...] ideia da repetição que imita ações, mas não reproduz o outro”. (SETENTA, 2008, p.104). A repetição possibilitada pela continuidade da prática de compor está estritamente relacionada a noções de diferença segundo as quais, longe de se pensar num modo de fazer fixo, contempla-se o movimento das ideias, o descolamento das ações e pensamentos, a constante formulação e reformulação do que se faz enquanto se faz.

[...] Um processo de repetição não se dá sem minúsculas diferenças entre cada repetição. E a repetição com essas minúsculas diferenças, a certa altura, produz uma diferença que se nota. As várias qualidades de informação que um corpo produz e abriga não são compartimentadas e estanques, mas se comunicam e se relacionam. Assim, um processo de repetição, também está

modificando todo o resto, que não está sendo especificamente repetido. (KATZ, 2005, p.39).

Essas mudanças e reformulações que acontecem na repetição da prática não consistem apenas em grandes acontecimentos, mas também em pequenas percepções, importantes na prática compositiva em dança, como o deslocar ângulos de visão e o tratar de outro modo o que rotineiramente já está sendo feito de forma mecânica. É imprescindível duvidar de ações que começam sempre pelo mesmo lado, que levam a se apoiar sempre do mesmo jeito... Quem investiga sempre encontra problemas. O exercício de continuar fazendo implica sempre em mudanças e reorganizações. Fazer de novo é uma outra ação que lida com as incertezas e com outras possibilidades, que constrói outro estado de corpo, portanto outros acordos.

O artista que investe nesse modo de fazer dança exercita a constante reorganização das suas ideias, propondo modos singulares de estar no mundo os quais engendram um viés crítico de se fazer dança. Não se satisfaz com a hipótese de que a configuração na qual se apresenta a composição é um final e lida com as inquietações que o processo provoca.

Nesse sentido, o processo de compor danças se apresenta como um constante exercício de aprendizagem; como constante estímulo da percepção e como um estado de atenção inquieto que, ao solucionar um problema, encontra outros. Assim, pensar processos compositivos nos quais o artista concebe e executa suas próprias ideias num fazer que tem a aprendizagem como elemento inerente nos sugere pistas sobre o processo continuado, gerador de composições de danças como campo de testes. Estes fazeres promovem e problematizam o campo da dança, os modos de atuação do artista e principalmente as formulações e modelos de composição.

O investimento na reflexão sobre uma situação compositiva, em que a autonomia e a diferença promovem o fazer-aprender contínuo, repetível, mas nunca fixo ou estável, destaca algumas condições que possibilitam a problematização do processo de feitura coimplicado ao processo de aprendizado. Entre essas condições, destacam-se a improvisação, a construção de coerência e coesão e a investigação como possibilidade de criação e composição em dança. Elas desencadeiam outras discussões relevantes para o entendimento da composição

como um processo aberto e contínuo e culminam num constante fazer-aprender do artista que a cada processo detecta problemas que o instigam a continuar fazendo, aprendendo e testando ideias pela experiência do fazer processual e relacional.

1.3.1 Improvisação

Neste momento, se faz necessário enfatizar a improvisação como uma prática que colabora para a feitura de composição em dança com a atenção para as emergências do processo. Tal necessidade se justifica porque na improvisação em dança existe um processo de auto-organização, em que se sobressai a imprevisibilidade das ações, um fazer que conta com o que não está previsto, contemplando a possibilidade de emergir outras informações que evidenciarão diferenças e um contínuo fazer testando.

A prática da improvisação não elimina a possibilidade de existir acordos prévios, bem como o que podemos considerar orientações que delimitam, restringem e sugerem um caminho para o desenvolvimento desta prática. A improvisação, portanto, não está estritamente relacionada às noções de liberdade de expressão ou espontaneidade total; isso porque o tempo todo lidamos com restrições e limitações do corpo, do ambiente, das relações e dos próprios padrões de movimento com os quais operamos e aos quais estamos constantemente nos adaptando.

Desse modo não se pode afirmar que toda improvisação acontece por ações espontâneas e por impulso. Em várias oportunidades, a improvisação é realizada com alguns pressupostos, porém a brecha para a imprevisibilidade e o espaço para a experimentação sem a configuração de uma dança a ser exposta podem aparecer como características dessa prática.

[...] A improvisação, então, caracteriza-se pela imprevisibilidade de suas configurações, onde o processo é desvelado como forma de apresentação, sem um produto final pré-elaborado. É um dos diversos modos de composição em dança, e pode ser definido, de um modo geral, como a ocorrência que se obtém através de

procedimentos que contam com algum grau de abertura em sua obra, organizados entre resoluções imprevistas e em tempo real. Pode ser considerado uma 'obra aberta', que agrava e explicita condições inerentes a todas as obras artísticas: nelas, pesquisa, produção e apresentação se configuram na idéia de processualidade. (GUERRERO, 2008, p.16).

O diferencial desses processos de composição de dança está nas tomadas de posições do artista que seleciona, ainda no 'enquanto' do processo, o que caracterizará a configuração resultante. Com este enfoque, o artista opera engajado em agir nas relações, responsabilizando-se pela construção de coerências e nexos de sentidos. Assim, é justamente na imprevisibilidade que repousa a relação proposta entre a improvisação e a abordagem da composição centrada na autonomia do processo como possibilidade de criação em dança.

Compor danças com a atenção no processo permite brechas para o imprevisto, e a imprevisibilidade, por sua vez, promove outras relações e maneiras de organizar a dança. Se pensarmos sobre a palavra composição, podemos desdobrá-la na ação constante de fazer acordos com as posições e de aprofundar as relações entre as ideias, pensamentos e ações. Trata-se de um constante "posicionar", mas, sobretudo, um posicionar do que não é previsto.

Ter a imprevisibilidade como condição no processo compositivo desestabiliza os modos de operar do artista, além de alterar a dinâmica do fazer. De uma dinâmica linear, temporal, de começo, meio e fim, o processo passa a ser regido por uma dinâmica das correlações. Trata-se de olhar para o processo que na sua imprevisibilidade não busca um final e sim um fazer contínuo.

A composição cuja feitura privilegia a autonomia do processo se caracteriza pela improvisação, pelo diferencial de organizar sínteses do processo e por expor configurações de dança. Nesse fazer há a necessidade de um engajamento também em ações de selecionar, construindo coerências, nexos de sentidos e posicionamentos relacionais.

Assim a composição vai se revelando como um processo aberto, sem resultado final previsto anteriormente, sem meta ideal pretendida. O objetivo é o meio, o mediador, as relações emergentes que promovem a continuidade desse fazer. Essa

consideração aponta para outras condições importantes a se considerar quando discutimos processos e configurações compositivas em dança: coerência e coesão.

1.3.2 Coerência e Coesão

Parece indispensável tratar o campo da dança como sistema dinâmico quando se concebe o processo de composição em dança como um fazer-aprender contínuo. A dinamicidade se deve aos movimentos de um processo compositivo que tem a imprevisibilidade como uma de suas premissas, um processo que se define e se redefine continuamente a depender das relações estabelecidas a cada situação e circunstância. Esse contexto nos coloca diante de outro problema: a relação com a coerência e com a coesão

[...] Do ponto de vista sistêmico a coesão está associada à estrutura, a construção do sistema passo a passo, ao relacionamento entre as partes ou elementos. Já a coerência reflete a característica do todo, possíveis relações do sistema com o seu ambiente, seus níveis de integralidade e organização. (VIEIRA, 2006, p.91).

A coesão no ato de compor danças está relacionada à estruturação da dança, ao processo e à relação estabelecida entre os materiais, ideias e imagens. Já a coerência está relacionada ao todo, ou seja, à configuração resultante que se organiza como uma síntese expositiva desse processo. A coerência então está relacionada à organização na sua integralidade e se instaura,

[...] sempre que as correlações entre coisas diversas resultarem na expansão de suas respectivas singularidades, produzindo, assim, uma nova conjuntura propícia para a continuidade da propagação de nexos de sentidos. (BRITTO, 2008, p.88).

Para tanto, coerência e coesão estão aqui relacionados às etapas processuais de estruturação e organização do que irá ser composto. É importante salientar que esse exercício de efetuar coerência e coesão é relacional e permanente; não se fixa, sustenta-se continuamente nas relações construídas no e pelo ambiente. A construção de uma configuração de dança, não permanecerá sempre do mesmo

modo, uma vez que será sempre provisória, tendo em vista a condição dinâmica e sistêmica de se estabelecer no mundo. A configuração transformar-se-á para permanecer e isto promove outros nexos de sentido de acordo com o ambiente, de acordo com as condições e com as relações, tendo em vista que a transformação e atualização de conexões entre informações são condições de permanência e de existência de todo sistema dinâmico. Assim, ainda de acordo com Britto (2008):

[...] entre uma dança e seu ambiente, são muitas e diferentes as informações (conceitos, imagens, situações, hipóteses, etc.) que se relacionam para fazer sentido naquele contexto, criando nexos de coerência baseados na satisfação das restrições existentes entre elas. (BRITTO, 2008, p.91).

As composições em dança expõem sínteses compositivas em formatos variados, pautadas pelas especificidades no fazer que se dão a conhecer na configuração estética da dança que se apresenta. Como em cada processo recorre-se a um propósito específico, a criação e a investigação emergentes no momento da composição organizam-se e atualizam-se com os meios ocorrentes. Por esse motivo, não é possível fazer uma análise comparativa no sentido qualitativo de composições de dança, pois a coerência e a coesão são construídas na singularidade e emergência de cada processo, produzindo específicos modos de fazer-aprender. Isso ocorre numa implicação de ações que ao mesmo tempo são resultantes das emergências do processo e também de uma investigação contínua, geradoras de uma curiosidade sobre o que emerge no 'enquanto' do fazer.

1.3.3 Criação e Investigação

Uma observação que é crucial para esta pesquisa e que alimenta a proposição da composição coimplicada ao fazer-aprender é que, ao exigir a atenção para o que emerge enquanto possibilidade do processo, o artista opera por vias investigativas. A investigação, portanto, possibilita o processo de criação que se dá pelo desconhecido nesse fazer. A noção de criação está relacionada aqui às transformações e mediações que o artista aciona em relação às suas experiências,

aos acontecimentos e ao ambiente, uma concepção diferente da simples criação como algo que “aparece do nada”, de forma súbita. De acordo com Salles (2010), a criação pode se entendida

[...] como um processo em rede, destaca o estabelecimento de relações; no entanto, para compreender melhor o ato criador, interessa-nos a natureza desses vínculos, que podem ser observados sob o ponto de vista das singularidades das transformações operadas. Essas transformações acontecem nos modos como se dá a percepção do artista, nas estratégias da memória, nos procedimentos artísticos agindo sobre as matérias-primas e na força da imaginação. (SALLES, 2010, p.26).

Já a noção de investigação se relaciona ao estado interrogativo e inquieto do artista, que se percebe constantemente formulando e reformulando, atento ao que emerge enquanto possibilidade para sua composição. O ato de criar e de investigar são condições deste processo e estão implícitos neste fazer-aprender. De acordo com Tridapalli (2008):

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

Nota-se que, no percurso de criar e investigar, constrói-se um estado de atenção que faz toda diferença para a construção de nexos de sentidos entre os caminhos aos quais o próprio processo conduz. Os artistas imbuídos desse propósito composicional editam em tempo real as escolhas e possibilidades, o que gera um engajamento nas relações que vão sendo construídas e atualizadas no enquanto do percurso.

O artista nesse processo desenvolve, intensifica e transforma suas ideias no percurso do fazer, e além disso, aprende na e pela tentativa e experiência. A aprendizagem está estritamente relacionada à sua experiência investigativa, a qual gera reflexão crítica sobre a prática. Refletir criticamente é um modo de se posicionar com senso investigativo, exercitando o questionamento e a busca por diferentes pontos de vista.

A investigação reloca o aprendizado, que não está relacionado aqui à noção restrita de acumular, adquirir e processar informações e/ ou conhecimento, mas sim relacionado ao experienciar e ao ampliar as sensações sobre determinada prática, ocasionando a criação de outras situações e organizações. A experiência investigativa como possibilidade de criação em dança gera um contínuo aprendizado sobre esse fazer.

É válido salientar que mesmo nas composições iniciadas a partir de ideias e inquietações dadas *a priori*, a atenção para a autonomia do processo (a qual questiona normas e modelos pré-existentes aplicados à composição de dança, preferindo um jeito de fazer que investiga para criar) redireciona os rumos no percurso do fazer, impedindo uma ordenação externa e anterior à experiência do 'enquanto'. Se posicionar ao compor, lidando com esta feitura que se desenrola na e pela imprevisibilidade, com a atenção nas relações que instauram coerências sempre circunstanciais e provisórias, instiga a reflexão sobre o fazer da composição enquanto um campo de testes, possibilitando o emergir de situações não esperadas e outros posicionamentos.

Sendo assim, lidar com esse modo de pensar a composição em dança, faz com que seja revisto também o posicionamento do artista. Na interlocução com a habilidade artesanal (SENNETT, 2012b), essencialmente localizar, questionar e abrir habilidades que possibilitam um fazer em que se aprofundam os saberes pela tentativa e por um fluxo constante de solucionar e detectar problemas - é imprescindível pensar a investigação como propiciadora da criação e como fomentadora de um constante fazer testando e aprendendo. A investigação revela-se assim como uma das condições imprescindíveis para um jeito de compor dança em que se configura o desconhecido no enquanto do fazer, configuração que não se dá de forma aleatória. Há, contudo, a necessidade de viver o processo num estado atento e perceptivo para o que dele emergir.

Ao desenvolver essas questões, observa-se que entender a prática da composição como um lugar aberto, não dependente de formulações fixas, externas e de modelos pré-existentes para acontecer, aproxima-a da imagem de um campo de testes. Nesse campo, ao olhar para a autonomia do processo, o artista atua testando por tentativas e não por certezas. Isso tudo também indica outros modos de operar do artista, enfatizando mais a relação com as suas ideias do que com a sua execução, o que também abre interlocução para se pensar nos diferentes posicionamentos dos artistas. Isso é o que se percebe desse modo de operar dos artistas que compõem e executam suas danças.

2 INTENSIFICAR



Figura 4 - “Intimidade Dócil” de Bruna Spoladore e Renata Roel

Nota: Registros Fotográficos do trabalho de dança “Intimidade dócil” de Bruna Spoladore⁵ e Renata Roel, realizado em Curitiba- PR (2013). Crédito das Fotos Lídia Ueta.⁶

⁵ Bruna Spoladore é mestre em dança pelo Programa de Pós-graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia, graduada em Dança pela Faculdade de Artes do Paraná e atua artisticamente em

2.1 A EXPERIÊNCIA COMPOSITIVA COMO CAMPO DE TESTES

A continuidade do fazer-aprender acontece pela investigação que possibilita a criação. Isso também indica que o processo de aprendizagem não se encerra em uma configuração resultante de dança, o que vai de encontro ao entendimento de que aprender é concluir, já é saber de tudo. É possível, a partir dessa discussão, intensificar a concepção da experiência compositiva como campo de testes, o que também implica ao artista, no 'enquanto' do seu fazer, correr riscos, se expondo à travessia e aos perigos, através dos quais se transforma pela disponibilidade de abertura. "[...] Tanto nas línguas germânicas como nas latinas, a palavra experiência contém inseparavelmente a dimensão de travessia e perigo." (BONDIA, 2002, p.25).

Abordar a noção da experiência nesse fazer solicita um jeito de proceder que sempre se atualiza a depender das condições e situações compositivas que o artista vivencia. É este caminho, no qual a autonomia do processo e a continuidade do fazer e aprender são imprescindíveis, que leva a considerar a composição como campo de testes. Aí o artista corre riscos, investindo num estado de abertura, vivenciando os perigos do não saber como e aonde se pode chegar. Pensar sobre a experiência implica o engajamento do artista no enquanto, ou seja, exige voltar a atenção para o percurso do fazer:

[...] além disso, posto que não se pode antecipar o resultado, a experiência não é o caminho até um objetivo previsto, até uma meta que se conhece de antemão, mas é uma abertura para o

Curitiba –PR desenvolvendo trabalhos em parceria com outros artistas como Renata Roel e Michele Moura e também faz parte de coletivos, bem como o Batton-organização de dança e o Coletivo Brincante.

⁶ O trabalho de dança "Intimidade dócil" uma parceria de Renata Roel e Bruna Spoladore, foi composto no ano de 2013. Vivenciar este processo compositivo que se deu ao mesmo tempo em que a elaboração desta dissertação, colaborou para esse estudo gerando outras perguntas e inquietações, principalmente por se tratar de uma composição compartilhada e por perceber nesse processo que o protagonismo do artista na cena cede lugar para suas ideias e para as emergências do processo. Percebe-se, sobretudo, diferentes modos de se posicionar em cena mesmo compartilhando das mesmas questões mobilizadoras para a criação, desloca-se neste processo a atenção da execução para o trato com as ideias.

desconhecido, para o que não se pode antecipar nem “pré-ver” nem “pré-dizer”. (BONDIA, 2002, p.19).

Questionar um fazer que contemple formulações e modelos fixos de ideais aliados aos processos compositivos em dança é ato resultante da necessidade do artista em elaborar pela autonomia do processo, as suas próprias estratégias de criação, os próprios princípios organizativos que, a cada dança, serão diferentes.

O exercício de elaborar e reelaborar jeitos de fazer na e pela experiência do ‘enquanto’ exige um tipo de atuação que leva a arriscar-se na tentativa e na incerteza, nas possibilidades e estratégias que fomentam a curiosidade e a reflexão crítica do artista. Esse entendimento instiga a reflexão de que as elaborações e estratégias que o artista constrói a cada processo não se fixam como fórmulas que se repetem sem alteração para todas as situações compositivas. Esse dado faz pensar na composição como um lugar aberto, onde não se objetiva fixar modelos em cada dança para exposição e nem mesmo estabilizar princípios organizativos que vão se dar sempre do mesmo modo. Nesse entendimento de processo compositivo, estabelecem-se condições relacionais, sínteses resultantes e lógicas organizativas que são circunstanciais.

O artista passa a atuar na tentativa de elaborar modos de viabilizar determinada atividade, e isso pode ter como acionamento algumas referências e fundamentos de exercícios compositivos que são eficientes para uma lógica compositiva em dança. Como já visto no capítulo 1 (“Desenvolver”), esse é o caso da improvisação em dança. Porém, o jeito de adequação e de execução se altera a depender da situação e de quem e como se executam os exercícios. Pensa-se que, ao vivenciar as emergências do processo, aciona-se um estado de corpo sempre provisório que não termina porque atingiu alguma coerência e eficiência, mas, ao contrário, move-se com mais aperfeiçoamento nas relações que vão sendo construídas no percurso. Levando-se em conta o entendimento de que a dança é o pensamento do corpo⁷, enquanto se dança, o pensamento se organiza e reorganiza, e, no fazer, aprende-se quais são as melhores estratégias e como acessá-las novamente, porém sempre com variações e diferenças.

⁷ O entendimento da dança como pensamento do corpo está estritamente relacionada ao livro “Um, Dois, Três. A dança é o pensamento do corpo” da autora Helena Katz (2005).

O artista que vive a composição como um campo de testes investe num modo de fazer que resulta da tensão entre a brecha para as coisas acontecerem e a atenção para lidar com o que acontece. Tratar da experiência compositiva como campo de testes está estritamente relacionado ao entendimento de que as criações emergem a partir da investigação, de um jeito de fazer e aprender que não se encerra. Ao pensar assim, as condições que são percebidas em cada situação compositiva são possibilidades e condições de experiência e não condicionantes do fazer. Essa concepção promove a observação das diferentes danças e a multiplicidade das lógicas organizativas de se compor.

Diferenciar o processo compositivo de um fazer que cola passos uns aos outros, ou mesmo de métodos compositivos que fixam parâmetros delimitando as ações do que é “certo” e “errado” numa situação compositiva de dança é fundamental para entender o fazer-aprender intrínseco ao ato de compor dança na contemporaneidade. É necessário viver a experiência do processo, experimentar dançando e testando as ideias que surgem no ‘enquanto’. Compor dança partindo dessas reflexões requer posicionamentos que se dão no momento do fazer, posicionamentos que não são pré-estabelecidos, o que leva o artista a operar com o tempo real das tentativas.

Quando se trata de trazer a atenção para o ‘enquanto’ e o para o tempo real do que acontece na composição, existe sempre uma tensão entre presente, passado e futuro em fluxo de movimento. Interessa olhar para o ‘enquanto’ que está em movimento. Não se trata de fixar o presente, “[...] em vez disso, desloca-o. Traz para o presente marcas passadas e indica, no mesmo presente, marcas futuras”. (SETENTA, 2008, p.83).

Ao se voltar a atenção para a autonomia do processo e para o fazer-aprender da composição em dança como um campo de testes, modifica-se também o modo de olhar para o artista e para a própria dança. Os corpos que operam por esse modo de compor não são mais “ensaiados” para atuar de uma forma homogênea, seguindo rigidamente um padrão codificado de uma “modalidade” específica de dança que põe a atenção num virtuosismo pessoalizado da execução. O que aqui se ressalta é um deslocamento da atenção posta sobre o artista que executa e reproduz para as relações estabelecidas entre as ideias desse artista organizadas na composição, e isso em se tratando de uma dança solo, em duos ou em grupos.

A preocupação do fazer composição em dança na contemporaneidade, a preocupação de artistas que concebem e executam suas próprias danças como ideias no mundo, não é a busca de uma estética ideal ou a fidelidade a um modelo rigidamente imposto, mas sim a elaboração de fazeres que expõe ideias e questionamentos a partir de um modo singular de compor dança. Isso faz do modo de compor um modo de se posicionar no mundo.

Ao propor essa reflexão, observa-se que, além de desapegar-se de modelos prévios acerca do corpo, de fórmulas reguladoras e de códigos que fixam o fazer, o artista experiencia constantemente o exercício de elaborar e reelaborar dança pela tentativa e aceita correr riscos. Daí que a possibilidade de trazer para a dança uma posição não dicotômica entre os modos de se pensar criação e o lugar onde o COMO se faz já seja parte da ideia que mobiliza a composição como configuração resultante. Constrói-se então uma corporalidade intrínseca a esse modo de fazer e de se expor. Assim O QUE e COMO configuram além de uma estética, um pensamento e um modo de fazer dança que expõe ideias.

O processo artístico acontece nesse fluxo de ideias, em que o ser e o fazer são inseparáveis. Faz pensar a mobilidade dos hábitos junto às ideias que estão sempre se transformando e possibilitando mudanças de acordo com as situações. Salienta-se ainda que a experiência da composição concebida como campo de teste promove um deslocamento de corpos-ideais para um fazer de corpos-ideias. O que isso quer dizer é que o artista - na experiência compositiva - exercita a possibilidade de expor e organizar as ideias emergentes de cada processo como um conjunto de pensamentos, concepções e opiniões que não se encerram e nem se automatizam.

Ao intensificar essas noções sobre composição, reconfigura-se tanto o olhar para o corpo que dança quanto o próprio fazer da dança. Sugere-se a continuidade por outros pontos de vista, em vez de se investir num modo que pretende controlar e fixar o fazer, evidencia-se uma ação contínua de transformação e de abertura de espaços para os diversos modos de lidar com esse campo na contemporaneidade. Evidentemente algumas práticas possibilitam esse processo que, ao invés de fechar as possibilidades, trabalha na abertura; gera a continuidade e a transformação desdobrando-se num contínuo fazer-aprender.



Figura 5 - Intimidade dócil de Renata Roel e Bruna Spoladore

Nota: Crédito da Foto Lídia Ueta

2.2 COMPONDO COM CORPOS-IDEIAS

Ao rever os modos de lidar com as formulações pré-existentes, constrói-se um outro posicionamento do artista da dança em relação ao corpo. Nesse contexto, o artista se move pelas ideias que emergem no e do processo e, sendo assim, cada ideia pede um jeito adequado de lidar com ela. Isso incita olhar para a composição como uma experiência em que essas ideias instigam posicionamentos artísticos capazes de modificar também o jeito de entender a feitura da composição em dança. Pensar no artista como um mediador dessas ideias, aproxima-nos de um modo de fazer dança que também é um posicionamento no mundo.

O que se configura é um pensamento, uma organização de ideias e não um sequenciamento de passos ou um fazer que segue formulações pré-estabelecidas. Essas constatações invertem um jeito de pensar e fazer a composição em dança e ainda possibilitam concluir que o próprio entendimento de corpo na dança passa a ter um outro investimento, no qual o interesse está em expor as ideias que emergem do/no processo como potencialidades e como pensamentos dos artistas acerca da própria dança que realizam.

O artista que focaliza a relação de suas ideias aprofunda modos de se posicionar em relação ao seu próprio fazer, empreendendo discursos no mundo ao

mesmo tempo em que produz sua dança. Uma trama de ideias, de sensações e de relações que são estabelecidas de forma dinâmica e correlacional caracteriza esse jeito de fazer composição, deslocando a atenção do artista para o trato com as ideias emergentes do processo. Intensificar essas noções transforma também as possibilidades de se olhar para a arte e especificamente para a dança e sua implicação na sociedade. O protagonismo da execução do artista cede lugar a um fazer que espacializa ideias e inquietações.

Ao lidar com corpos-ideias nessa feitura da dança, é importante discutir as diferenças nos modos organizativos singulares que cada artista implementa ao compor sua dança. Dizer que os artistas trabalham com suas ideias compositivamente na dança significa dizer que existe uma multiplicidade de jeitos e de inquietações, exigindo formatos distintos de organizar e configurar. No trato com corpos-ideias, o artista se adapta às situações e está sempre mudando e criando outras relações pelas necessidades e condições do processo.

Com a pretensão de aprofundar a noção de corpos-ideias, faz-se interlocução com o entendimento de performatividade⁸, relacionado à dança na contemporaneidade pela atenção no tempo presente, instância na qual o COMO se faz é atualizado a cada situação e contexto. Os corpos-ideias que exercitam a composição da dança como campo de testes lidam o tempo todo com as ideias que emergem do processo e que se transformam no percurso do 'enquanto'. Ao se dar conta dessas ideias e tomar conta delas, o artista lhes permite direcionar e retroalimentar o processo. Isso reforça o entendimento de que nesse jeito de fazer composição em dança não é possível agir sempre seguindo as mesmas fórmulas baseadas em princípios pré-estabelecidos.

[...] O conceito de performatividade refere-se a um modo de estar no mundo, podendo ser aplicado às relações pessoais, sociais, políticos, culturais e artísticas. A performatividade se caracteriza por movimentos inquietos, questionadores – aqueles que não se satisfazem com respostas já dadas e trabalham para perturbar o

⁸ Esta abordagem da ideia de performatividade em relação com a dança encontra-se no livro da autora Jussara Sobreira Setenta (2008) "O fazer-dizer do corpo dança e performatividade". Neste livro a autora aproxima do fazer artístico da dança na contemporaneidade o conceito de performatividade a partir de interlocuções com John Austin (1990) e Judith Buttlar (1997).

domínio do “o quê”, “para que/quem”, “porque” em favor de um “como” que precisa ser sempre construído”. (SETENTA, 2008, p.83).

A performatividade aqui está enfatizando um jeito de fazer dança que produz ideias/posicionamentos enquanto se dança diferenciando um jeito de fazer que reproduz ou executa passos. “[...] A performatividade é trazida para discutir e problematizar corpos que organizam pensamentos-falas na forma de dança.” (SETENTA, 2008, p.12). Distantes de se apoiarem em conceituações de “bom” e “ruim”, esses corpos que dançam ideias, mais do que estabilizar o fazer da dança, operam na problematização, gerando perguntas e expondo configurações resultantes, que são também discursos. Assim, ao relacionar os corpos-ideias com a performatividade na dança, faz-se um investimento num entendimento de corpo que não se satisfaz com uma lógica de fazer dança limitada à reprodução, [...] instala-se uma comunicação que é também uma forma de conduta. (SETENTA, 2008, p.31)

Pensar nesses corpos-ideias, portanto, é olhar para as ideias como organizações singulares que deslocam o protagonismo da execução para os pensamentos e para lógicas organizativas que exigem um posicionamento do artista. Este, por sua vez, não está refém de uma técnica ou de formulações que controlam seu fazer, mas está lidando com a experiência da composição num exercício crítico e reflexivo que não se acomoda com imposições externas ao seu processo.

Esse modo de fazer-aprender dança promove mudanças e sustenta a diferença, colocando em xeque abordagens que restringem a prática da composição a formulações de “jeitos certos de compor”, geralmente externos à experiência do processo. Ao lidar com corpos-ideias é importante frisar as diferenças e detectá-las não como verdades, mas sim como deslocamentos de pensamentos sobre o fazer, pensamentos que são reconfigurados nas diversas maneiras organizativas.

O jeito de compor está intrinsecamente relacionado ao artista-pessoa no mundo e vice-versa, entretanto esse artista não se apresenta independente do processo ou mesmo superior a ele. Em vez disso, se modifica e modifica também o ambiente, aqui entendido “[...] não propriamente como lugar, mas como um conjunto de condições interativas para o corpo.” (BRITTO e JACQUES, 2009, p.339). Relacionar essa noção de corpos-ideias à performatividade leva a uma conduta que

[...] procura não se fixar a modelos pré-estabelecidos e trabalha com a possibilidade de reorganizar as informações existentes no corpo e inventar uma maneira de movimentar-se que enuncie as indagações e transformações ocorridas no processo do fazer. (SETENTA, 2008,p.45).

Esse jeito de se posicionar e de lidar com as ideias na composição coimplicada no fazer-aprender produz outro jeito de fazer-dizer dança e outra atitude do artista com o seu fazer, o que ainda de acordo com Setenta (2008),

[...] são fazeres que levam a dizeres específicos, fazeres que são considerados enquanto atitudes que podem ser encaradas como condutas políticas. A performatividade conecta o poder fazer aos poderes instituídos – social, histórico, econômico e político. Promove a co-relação indissociável entre o que se faz e o que se diz – dizer o que faz, fazendo o que diz [...] O corpo é o seu assunto, daí a necessidade dele produzir os movimentos que sejam capazes de reconfigurar os limites e as potencialidades do seu dizer – daí, também, a necessidade de inventar o modo desse dizer ser feito. O corpo é o foco primordial e indispensável para se pensar/estar o/no mundo. E quando se trata do corpo que dança, sucede o mesmo. (SETENTA, 2008, p. 84).

Ao pensar numa composição de corpos-ideias, desloca-se o protagonismo da execução da pessoa para as suas ideias, desencadeando inquietações e perguntas do e no corpo que media estas relações no processo compositivo. Ao pensar sobre o tratamento dos corpos-ideias na dança, investe-se no entendimento do exercício compositivo como contínua transitoriedade, a um só tempo promotor e resultante das transformações de pensamentos e posicionamentos.

Ao se dar conta dessa diferença evidenciada no próprio entendimento de corpo na dança, o artista se apropria de outros modos de se posicionar para compor, o que traz implicações que vão além dele mesmo e da sua composição. Ao compor danças, o artista deve manter-se atento às modificações do corpo em relação ao ambiente e às modificações do ambiente em relação ao corpo, isso porque tal atenção provavelmente incidirá sobre a maneira como as configurações serão apreciadas pelo público, podendo modificar a relação estabelecida entre quem faz e quem observa.

Essas singularidades nos modos de fazer engendram multiplicidades, e a cada processo o artista aciona um modo diferenciado de operar e de se posicionar. Esse posicionamento é também uma opinião sobre o fazer da dança, exige abertura e disponibilidade para testar outros modos de solucionar para acionar outras possibilidades e outros pensamentos sobre o que se executa, desaprendendo o que já se sabe para aprender algo “novo”, para mediar outras ideias e para se dar conta de outras informações.

No destaque concedido a tais modos organizativos do fazer artístico, encontram-se implicados aspectos políticos, uma vez que os resultantes artísticos produzidos no processo se inserem no contexto da vida e da sociedade. Quando se fala de aspectos políticos, se fala de necessidades e possibilidades cotidianas de coexistência e de coadaptação no mundo, e isto é crucial para permanecer e continuar fazendo e aprendendo. É um olhar para o corpo em processo de transformação, reconhecendo que o fazer transforma o próprio artista e suas ideias no momento mesmo em que faz e se expõe, além de transformar também o ambiente em que atua.

Ao tratar do artista que compõe e executa sua dança como ideias no mundo, pensa-se em modos de operar por vias que promovam reflexões críticas. Este artista, diferentemente daquele que age com o objetivo de se aperfeiçoar tecnicamente, pretendendo atingir um ideal ou enquanto um bom executor de coreografias, busca expor nas singularidades dos seus modos de fazer que são sobretudo pensamentos e ideias. Toma posições em relação ao tempo presente, em relação ao outro e ao ambiente no qual está inserido. É possível identificar um modo de fazer que torna o artista que experiencia e executa suas próprias ideias num processo compositivo um propositor de assuntos, hipóteses e questionamentos, expondo seus pensamentos e seu modo de operar no mundo.

São aspectos referentes a um tipo de fazer dança que é também um tipo de política, da política da vida, que se preocupa com o acolhimento às diferenças e se mobiliza por elas. Trata-se, afinal, de um entendimento de composição atento às emergências e às necessidades do tempo presente. Toda essa discussão acerca da composição integra um modo de se fazer dança que considera, além da estética configurada, os posicionamentos. Posicionamentos artísticos que, no campo da dança, são também políticos.



Figura 6 - Intimidade dócil de Renata Roel e Bruna Spoladore

Nota: Crédito das Fotos Lídia Ueta

2.3 POSICIONAMENTOS ARTÍSTICOS→POSICIONAMENTOS POLÍTICOS

Como característica do fazer dança na contemporaneidade, percebe-se a atenção para as diferenças, singularidades e a heterogeneidade tanto nos princípios organizativos quanto nas configurações. Esse modo de fazer dança atento à autonomia do processo investe na singularidade que acarreta multiplicidade de posicionamentos dessa prática. Sendo assim, ao tratar de múltiplos jeitos de compor, não se olha para a dança separada por modalidades. Em vez disso, chama-se a atenção para os diversos modos de fazer e pensar a dança, e isso implica diferentes posicionamentos artísticos.

Ao operar pelo dissenso em relação às normas pré-estabelecidas de composição em dança, o artista exercita posições que são trabalhadas de acordo com o que é necessário na situação compositiva. São posicionamentos políticos que intervêm e interferem num jeito de fazer, constituem uma política das diferenças. Entendendo que “[...] a construção de consensos busca reduzir os conflitos e é uma forma ativa de despolitização, o desentendimento, ou a construção de dissensos, seria uma forma de resistência.” (BRITTO e JACQUES, 2009, p.341).

É o modo de fazer dança centrado na diferença enquanto potencialidade que evidencia os posicionamentos assumidos nas composições. Diferentes maneiras de fazer proporcionam um jeito de fazer-dizer específico para cada composição de dança, seja no processo de feitura ou na configuração resultante. Isso porque o artista engajado na composição (desde a concepção até execução) resolve, soluciona, elabora e configura suas danças de acordo com suas ideias, as quais se transformam no e pelo movimento na continuidade do seu fazer.

Cada corpo pela sua experiência constrói um modo de se apresentar no mundo, um modo que é provisório e permeável a cada encontro e contexto. Em movimento, o corpo se reajusta aos acordos que são condições de permanência e adaptação. Nesse sentido, os posicionamentos aqui destacados estão vinculados ao jeito de organizar as informações, ao COMO o corpo se adapta e ao resultante, ou seja, O QUÊ se mostra ao mundo. Isso já impõe outras maneiras e atitudes no exercício de compor danças, modificando e transformando os modos de atuação e exposição, visto que, ao elaborar estratégias específicas de atuação para cada situação compositiva, exercita-se um estado de atenção que organiza os posicionamentos correspondentes às condições contextuais.

Ao exercitar esse estado de atenção para o processo, é necessário que se tome posições em relação às informações e associações que dali emergem. É por este caminho que diferentes princípios organizativos e estéticas corporais no trato com esse jeito de fazer dança tornam-se perceptíveis, ou seja, em cada composição de dança se investigam assuntos e ideias distintas que necessitam de um modo de fazer correspondente a ele. Esse modo de fazer é construído concomitantemente com a composição da dança num fluxo coimplicado de fazer e aprender, modo que não é igual à composição elaborada anteriormente e que nem será igual ao da próxima.

Não existe um único modo de compor danças e nem mesmo um único posicionamento em relação à dança, à vida, ao estar no mundo, pois existem modos particulares de se fazer conexões em relação a cada ambiente e contexto. E aqui, nesta discussão, interessa destacar singularidades e multiplicidades desse fazer. Ao compor, o corpo carrega informações e experiências, que, contudo, não são fixas e estáveis, se alteram, se adaptam a cada situação e às condições de cada momento, a cada encontro, necessidade e possibilidade de fazer, viver e conviver.

Importa então olhar para COMO o artista se expõe no mundo, para COMO organiza suas composições de dança e para COMO vivencia cada processo compositivo, visto que essa preocupação está mais atenta à multiplicidade do que à unidade, investindo na produção das diferentes maneiras de exercitar esse fazer. Isso é um posicionamento em relação ao fazer da dança na contemporaneidade que evidencia também um modo de o artista se posicionar politicamente pelo próprio dissenso em relação aos modelos e às normas fixadoras deste fazer, investindo no conflito que emerge do objeto em discussão: composição. Redesenham-se outros campos de pertencimento que estejam sempre se transformando de acordo com O QUÊ e com o COMO, no que diz respeito à feitura e à exposição da dança.

O político, portanto se articula com a diferença, com as fronteiras do dissenso e com a relação de exposição que integra o fazer da dança na sua relação com a sociedade, rearticulando modos de ser, pensar e fazer a dança na contemporaneidade. Posicionar-se politicamente nesse fazer da dança é considerá-lo ao mesmo tempo um modo de argumentação e abertura sobre o que se faz, provocando efeitos que transformem esse campo e as suas implicações na sociedade. Nesse caso, não se separa argumento exposto da estética em que se configura. É, portanto, um contínuo deslocamento de posições que geram outras posições, tanto para quem faz quanto para quem vê a dança.

[...] O uso de conceito de político nesse sentido vincula-se à compreensão de que as ideias se organizam no corpo, e o corpo assim formado é sempre político, isto é, sempre age no mundo a partir de uma determinada coleção de informação. Cada coleção implica em um modo de agir no mundo – cada qual com sua consequência política. (SETENTA, 2008, p.30).

Os posicionamentos políticos estão aqui relacionados aos modos de operação do corpo que compõe dança com a atenção para a autonomia do processo, ou seja, um jeito de fazer que, ao expor ideias, expõe pensamentos de forma singular, salientando a política da diferença, que implica também a convivência com diferentes posicionamentos.

Atuar detectando os problemas do fazer, como caracterizado anteriormente, estimula a *localização*, o *questionamento* e *abertura* para realizar determinada atividade, propondo assim, um dissenso em relação ao campo artístico da dança. Não se investe num modo operativo que admite o consenso na formulação de um fazer, consenso responsável por uma lógica reprodutiva que anula diferenças que emergem enquanto problema e principalmente enquanto possibilidade de continuidade desse fazer.

No trato com múltiplos posicionamentos existe a diferença. Quando tratamos de corpos-ideias que se posicionam, existe um comum voltado para a prática de compor dança, mas, dentro desse comum, existem pensamentos e jeitos de fazer que são distintos e que co-alimentam a prática compositiva da dança. Ao tratar da composição num processo contínuo de fazer-aprender, o que a evidencia como um campo de teste, é perceptível que esse modo de fazer já abarca e sustenta em si próprio a diferença e a necessidade de posicionamentos artísticos que o problematizem.

[...] No fazer da dança, operam-se diferentes maneiras de lidar com o corpo, daí a possibilidade de se discutir os distintos procedimentos e modos de enunciação [...] A abordagem da diferença é feita para ressaltar modos e estratégias distintas que se apresentam nas experiências deste fazer artístico. (SETENTA, 2008, p.42).

As diversas maneiras de fazer estão estritamente relacionadas à autonomia do processo que, na singularidade do trato com as informações, organizam modos diferenciados de fazer que não se apegam a formulações exteriores e produzem assim posicionamentos diferenciados. Não são posicionamentos “inéditos” e “originais”, mas, o artista, ao atentar para a situação compositiva que vivencia na e pela relação, ressignifica, reorganiza e atualiza seus modos de se posicionar.

A capacidade de perceber as diferenças é mais relevante do que impor verdades sobre afirmações, sobre jeitos certos acerca desse fazer. A

problematização desse campo da composição é o que promove a continuidade do processo. Trata-se de um estado de atenção para as diferenças que possibilitam seguir em frente com esse fazer, solucionando e detectando problemas. Trata-se de um modo de se posicionar que não se encerra, afirmando verdades quando se configura e se expõe, mas que, ao contrário, mantém um fazer-aprender num estado de curiosidade e abertura.

Ao agir na e pela percepção das diferenças, abrem-se possibilidades, brechas que podem provocar a continuidade da multiplicidade dos processos compositivos. Nesse entendimento de pensar a composição como campo de teste, o artista compõe-se politicamente no mundo onde o fazer está coimplicado com o aprender, e onde a convivência com diversos posicionamentos promove outros jeitos de estar no mundo e de compor dança num fluxo de continuidade nesse fazer. Refletir sobre processos compositivos nesse contínuo fazer-aprender faz com que as práticas compositivas se distanciem da lógica que instaura “regras” e “modelos” que pretendem estabilizar o fazer e se aproximem de experiências passíveis de transformação a cada situação.

Esses posicionamentos políticos são reforçados no investimento que não se acomoda na aceitação consensual e que instiga o acionamento de diferentes modos de fazer e de entrar em contato com o que se expõe da composição. Esse modo de fazer abre fissuras dentro do próprio fazer da dança o que permite outros jeitos de atuação, de organização e exposição, que vão interferir diretamente na sociedade e nos modos de apreciação da dança na contemporaneidade.

Ao tratar da situação compositiva como campo de testes e da sua coimplicação com o fazer-aprender, logo de partida nega-se pressupostos e lógicas que coloquem esse fazer num lugar de certezas, e que também, de certo modo, condicionem o público a apreciar a dança sempre de uma forma já conhecida. Assim, ao investir nessa feitura, observa-se uma atuação que se torna política ao lidar com as diferenças sem evitar o que diverge ou difere, ao mesmo em que não adere a verdades pré-estabelecidas, anulando o senso crítico e investigativo desse fazer. Do dissenso emerge a necessidade de uma política para conviver que evidencia as diferenças e os diferentes posicionamentos no campo da dança, o que desdobra um tipo de atuação do artista ao lidar com essa multiplicidade e singularidade de modos organizativos e expositivos relacionados à composição em dança.



Figura 7 - Intimidade Dócil de Renata Roel e Bruna Spoladore

Nota: Crédito da Foto Lídia Ueta

2.4 POSICIONAMENTOS QUE SE DESDOBRAM EM CONDUTAS EMPÁTICAS

Ampliando-se essa discussão sobre a composição em dança como campo de testes, geradora de um fazer-aprender contínuo, percebe-se outros modos de fazer, outros posicionamentos. O excesso de identificação pode anular as diferenças, coaduna com uma lógica de normatização hegemônica da composição em dança, que ignora a autonomia do processo e a diferença que dela emerge como potencializadora na feitura da dança.

Quando se trata do campo da composição, no qual lida-se o tempo todo com as emergências do processo em relação com as ações e com os posicionamentos dos artistas, se sobressai um tipo de conduta dos artistas que aqui são tratados como corpos-ideias. Fala-se de um tipo de atitude em relação à feitura da dança e também do exercício de convivência com os diferentes tratamentos com essa prática. Ao relocalar os modos de se posicionar em relação à composição, o artista exercita um

tipo de atitude em relação ao campo da dança. A discussão aproxima-se da conduta empática (SENNETT, 2012b), o que complexifica e fundamenta a ideia de que os diferentes posicionamentos artísticos são também posicionamentos políticos na dança, destacando aspectos que privilegiam a coexistência de diferenças e singularidades no fazer-aprender.

[...] Tanto a simpatia quanto a empatia transmitem reconhecimento, e ambas forjam um vínculo, mas aquela é um abraço; esta, um encontro. A simpatia supera as divergências através de atos imaginativos de identificação; a empatia mostra-se atenta à outra pessoa em seus próprios termos. A simpatia costuma ser um sentimento mais forte que a empatia, pois “Estou sentindo a sua dor” dá ênfase ao que eu sinto, ativando o ego. A empatia é uma prática mais exigente, pelo menos na escuta; o ouvinte precisa sair de si mesmo. (SENNETT, 2012b,p.34).

Quando o processo de composição em dança investe no exercício da empatia, tem-se a prática do dissenso, tem-se o exercício da escuta para o que acontece e tem-se a produção de diferentes posicionamentos acerca do fazer, o qual, então, deixa de se encerrar na igualdade e aceitação. A curiosidade e o senso investigativo são características da conduta empática, que, aproximada da prática compositiva em dança, leva o artista a agir como mediador dos diferentes posicionamentos dentro de uma mesma situação compositiva, bem como das próprias diferenças que emergem enquanto informação e condição para essas situações.

Isso também, ainda em interlocução com Sennett(2012b), remete à prática e ao exercício desse modo de fazer dança como uma conversa dialógica⁹, quando se remete aos diferentes posicionamentos. Numa conversa dialógica não se estabelece uma discussão que chega a um terreno comum de concordância, volta-se para o exercício da possibilidade de não chegar ao consenso e reciprocidade como

⁹Ainda complementando o entendimento da dialógica com base nos estudos de Richard Sennett [...] “Dialógica”, na verdade é o nome moderno de uma prática narrativa muito antiga; ela é utilizada pelo historiador antigo Heródoto, criando um mosaico de fragmentos que, como acontece nos ensaios de Montaigne, acaba gerando uma forma mais ampla perfeitamente coerente. [...] Para Montaigne, era este o objetivo da dialógica: examinar as coisas sob todos os aspectos para enxergar os muitos lados de qualquer questão ou prática, permitindo essa mudança de foco que as pessoas se tornem mais calmas e objetivas em suas reações. (SENNETT, 2012b.332).

fechamento. Ou seja, mais uma vez trata-se de pensar as diferenças que emergem do processo compositivo como lugar de abertura e não de fechamento e conclusão.

[...] “Dialógica” é uma palavra cunhada pelo crítico literário russo Mikhail Bakhtin para se referir a uma discussão que não resulta na identificação de um terreno comum. Embora não se chegue a um acordo, nesse processo de troca as pessoas podem se conscientizar mais de seus próprios pontos de vista e ampliar a compreensão recíproca. (SENNETT, 2012b, p.32).

Tanto a empatia quanto a dialogia são condutas que exercitam a coexistência de diferenças e que, por não dar o assunto como encerrado pela concordância e aceitação, possibilita a continuidade desse fazer que sempre apresentará diferentes posicionamentos. Visto que não se privilegia nesse estudo o seguimento de normas e modelos pré-estabelecidos para compor dança, contempla-se a diferença e a autonomia do processo como possibilidade de problematização, como possibilidade de um fazer-aprender contínuo. O desapego de modelos pré-estabelecidos e o trato da situação compositiva como campo de testes num processo contínuo de fazer e aprender não encerram o processo, pois sempre evidenciam diferenças, inquietações e outros questionamentos que desencadearão outros fazeres.

Isso fomenta o pensar a composição em dança como uma prática que não se acomoda, que está intimamente relacionada à conduta do artista no trato com essas diferenças. A convivência não se dá com iguais e em constante aceitação de métodos compositivos que insistem em estabilizar um fazer dinâmico, processual e correlacional. O dissenso e as diferentes condutas que se configuram como posicionamentos artísticos e políticos mobilizam esse fazer. Sendo assim, o próprio fluxo do movimento característico dos processos e da participação do artista nessa relação faz com que a composição não se estabilize de modo a ser previsível. É por isso que investir numa conduta empática ao tratar desses corpos-ideias que dançam, propõe também um estado de corpo mais flexível tanto às emergências quanto às necessidades que envolvem a situação compositiva; mais flexível AO QUE e ao COMO têm sido feitas as composições.

Uma vez que estamos tratando de processos relacionais intrínsecos ao contexto em que se efetuam, observam-se dinâmicas que se atualizam enquanto acontecem. Esse fenômeno apresenta a possibilidade e a necessidade de

posicionar-se diante dos acontecimentos e desdobramentos de cada situação compositiva, assinalando assim o lugar das condutas empáticas.

Trazer a empatia e a dialogia como possibilidades de interlocução nesse estudo possibilita o entendimento da continuidade dos processos compositivos sempre num processo de transformação. Essa aproximação permite retomar a discussão da “abertura”, ou seja, retomar a ideia de que o aprendizado se dá de forma aberta, possibilitando a continuidade do fazer, permite retomar a ideia de que, ao não se estabelecer um modelo de unidade no que diz respeito às maneiras de fazer e de expor a dança, aposta-se num jeito de fazer que não se encerra pela concordância e aceitação de um consenso. Essa opção elucida a ratificação da diferença enquanto potência neste fazer centrado na autonomia do processo.



Figura 8 - Intimidade Dócil de Renata Roel e Bruna Spoladore

Nota: Crédito das Fotos Lídia Ueta

3 TRANSFORMAR

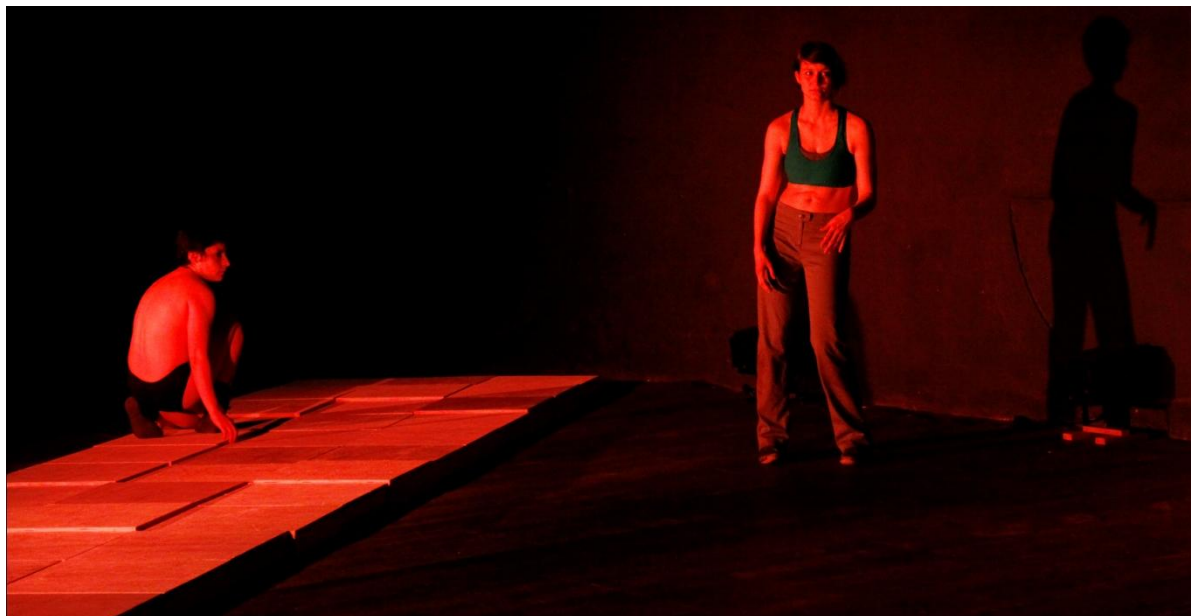


Figura 9 - Trabalho de dança “Bomba” de Renata Roel e Bruna Spoladore

Nota: Registros fotográficos do processo compositivo do trabalho de dança “bomba”, de Bruna Spoladore e Renata Roel realizado na cidade de Curitiba (2014). Créditos das fotos: Lídia Ueta¹⁰

3.1 TRANSFORMAÇÃO COMO CONDIÇÃO DE CONTINUIDADE

A composição em dança coimplicada ao fazer-aprender se aproxima de algumas relações que colaboram com essa argumentação, assim como o pensar sobre posicionamentos do artista e sobre a continuidade da sua prática experiencial. Ao eleger o processo como campo de testes, é possível exercitar modos de fazer composição abertos e suscetíveis aos acontecimentos processuais, ou seja, modos que não se apegam a formulações anteriores e pré-existentes.

¹⁰ No processo compositivo do trabalho “Bomba” – vivenciado em 2014 - a tentativa é de testar procedimentos desestabilizadores e de risco, bem como, traz-se para a cena a instalação “errante” da artista visual Patrícia Tristão – um chão instável que se move conforme o peso do corpo. O próprio assunto deste trabalho evidencia aspectos relacionados à empatia e dialogia no que diz respeito à convivência das artistas no momento de compor a dança, conceitos articulados nesta dissertação. Foi necessário construir outras habilidades para dançar, lidar com conflitos emergentes do processo, compor uma dança com diferentes pontos de vista.

O artista aqui retratado não apenas resolve os problemas enquanto compõe, mas também opera na detecção desses problemas, na organização de questionamentos e inquietações sobre o COMO e O QUE faz, os quais incidem justamente na continuidade das tentativas e não na fixação de modelos e verdades. Sendo assim, a regularidade e a continuidade no exercício da prática compositiva possibilitam uma repetição no fazer através da qual são evidenciadas as diferenças e transformações na e pela experiência. Exercitar essa possibilidade de abertura exige, para tanto, disponibilidade e atenção para o que acontece, uma vez que:

[...] Em qualquer caso, seja como território de passagem, seja como lugar de chegada ou como espaço do acontecer, o sujeito da experiência se define não por sua atividade, mas por sua passividade, por sua abertura, anterior à oposição entre ativo e passivo, de uma passividade feita de paixão, de padecimento, de paciência, de atenção, como uma receptividade primeira, como uma disponibilidade fundamental, como uma abertura essencial. (BONDIA, 2002, p.24).

A ideia de transformação que dispara este capítulo está aqui estritamente relacionada com a ideia de experiência e de continuidade no fazer, ou seja, para continuar fazendo é preciso transformar, alterar hábitos e lidar com a diferença que aparece no enquanto do fazer. Isso porque exercita-se um estado de atenção para as situações emergentes, e, como aqui se trata da especificidade da dança que implica corpo para que aconteça, trata-se também de um fazer que está constantemente lidando com as transformações geradas no corpo pela própria experiência. “[...] É experiência aquilo que “nos passa” ou que nos toca, ou que nos acontece, e ao nos passar nos forma e nos transforma. Somente o sujeito da experiência está, portanto, aberto à sua própria transformação.” (BONDIA, 2002, p.26).

Nesse sentido, torna-se necessário investir no entendimento de condutas empáticas e dialógicas, refletindo acerca de modos de fazer abertos às diferenças e ao dissenso emergente justamente da atenção para os diversos modos organizativos. Esses modos organizativos co-dependem das situações e condições consideradas na circunstancialidade dos fazeres. Isso possibilita perceber a existência de contradições no fazer da dança, criando tensões e conflitos, produzindo outros jeitos de fazer e outros sentidos desdobrados também por essas

condutas que operam na e pela diferença e multiplicidade de princípios organizativos e expositivos. Percebe-se que esse fato também cria contexto para a aprendizagem, fomentando a reflexão crítica sobre o fazer e promovendo ao mesmo tempo outros jeitos de compor dança.

Associar a dialógica e a empatia nesse estudo sobre processos compositivos em dança diz respeito às diferenças e aos diversos modos de se posicionar em relação a essa prática, principalmente levando-se em conta a possibilidade de intervir nos modelos e formulações que fixam esse fazer. Pensar nessas associações promove a abertura para a interação com outros modos de fazer dança, de olhar para a especificidade do outro a partir de seus próprios termos e de perceber que, pela diferença e pelos modos de se posicionar política e artisticamente ao fazer dança, toma-se consciência do que se faz.

Como neste caso não separamos o modo de compor dança do como se atua no mundo, considerando-se que os acordos são revistos e adaptados a cada situação, investe-se numa conduta aberta para aprender a lidar com informações não planejadas, para atualizar os padrões e os hábitos. Essa atitude gera outros modos de resolver problemas e a construção de outros padrões igualmente provisórios no corpo e no próprio modo de fazer a dança. É por isso que se trata de olhar para o corpo no enquanto da experiência, quando cada composição desenvolve meios específicos para o seu fazer-aprender. Visto que,

[...] este é o saber da experiência: o que se adquire no modo como alguém vai respondendo ao que vai lhe acontecendo ao longo da vida e no modo como vamos dando sentido ao acontecer do que nos acontece. No saber da experiência não se trata da verdade do que são as coisas, mas do sentido ou do sem-sentido do que nos acontece. (BONDIA, 2002, p.27).

Ao tratar da composição como campo de testes num contínuo fazer-aprender, evidencia-se que a experiência neste fazer produz diferenças, heterogeneidade e múltiplos jeitos de compor e expor dança. Ainda assim, entende-se que no processo compositivo, fazer e aprender são ações que dão condições de um modo de atuação crítica no campo da composição em dança. A dialogia e empatia estão para tanto, associadas também à heterogenia.

A experiência, a prática e a regularidade do fazer fomentam o conhecimento e a construção de estratégias que com o tempo passam a ser eficientes no processo de compor, contudo, isto não garante um caminho de certezas. Ao contrário, o artista, quanto mais investe nesse modo de fazer, quanto mais exercita a abertura e lida com a incerteza como possibilidade para compor dança, mais investe também numa maior possibilidade e probabilidade de transformação sobre seus modos de fazer, aprofundando suas competências criativas e sua habilidade compositiva como um fazer- aprender. A habilidade a qual esse estudo se refere está voltada para o entendimento da composição como um fazer que é aprender ao mesmo tempo; não se trata apenas da acentuação do modo como o artista executa determinado movimento ou passo de dança.

A cada processo compositivo, o corpo, as questões e ideias são reorganizados, porque é condição desse fazer operar de modo investigativo. Fazer dança pautada pelos princípios de autonomia do processo exige do artista um posicionamento aberto para aprender e atualizar suas experiências durante o percurso, o que implica continuidade e transformação. Pensar na dança que acontece com atenção no tempo presente exige do artista a disponibilidade para um modo de compor que é tecido e construído no enquanto do fazer compositivo.

Reforça-se então nessa discussão a construção de uma habilidade que se dá justamente por uma conduta que é empática e dialógica, implicando um fazer que, ao se repetir, se transforma, gerando possibilidades de aprendizagem e continuidade do próprio fazer. É importante entender que, ao focar a habilidade de fazer-aprender e não a execução e reprodução de passos ou modelos pré-estabelecidos de composição em dança, se pode gerar aprofundamento e senso crítico investigativo no/do fazer. É um jeito de compor dança que não se fixa e se finda em consenso, ou seja, não se conforma a normas e padrões definidos mercadologicamente. Em vez disso, a conclusão vem enquanto resultante circunstancial que já aponta para outras práticas investigativas aguçadas pela continuidade do processo; é resultante circunstancial que apresenta inquietudes e necessidades de outros aprofundamentos artísticos compositivos.

Também é importante salientar que para configurar uma dança, por algum tempo, as informações que estão ali organizadas se estabilizam, ou seja, não se trata de uma prática que está o tempo todo descartando ideias e mudando as

relações. Existe um momento em que se encontram nexos de sentidos, configurando coerências. As danças são então expostas, contudo, na continuidade do fazer, há necessidade de transformações.

A continuidade no fazer gera transformação nas ações e nos modos de operar ao compor dança, e isso indica que a experiência do 'enquanto' não se estabiliza se a atenção estiver na autonomia do processo. Pensar que essa experiência provoca um tipo de conduta no artista também incide na necessidade de rever o entendimento de habilidade em dança. Ao contemplar o processo e os acontecimentos que dele emergem, constrói-se um jeito de atuação, para o que é preciso fazer, tentar e testar num processo contínuo de aprendizagem. É um tipo de habilidade que consiste em configurar e reconfigurar o corpo a cada processo de modos diferenciados. Distante de se posicionar de forma afirmativa e impositiva, o artista se expõe ao risco e ao perigo de lidar com o não saber e com a abertura para os acontecimentos, em vez de lidar apenas com formulações prontas, já testadas, e tratadas como definitivas e definidoras da configuração.

A noção de habilidade que fundamenta essa prática compositiva focaliza o exercício de fazer e de aprender enquanto se faz. Não está voltada para um tipo específico de composição que reproduz métodos com eficiência, mas sim para os corpos-ideias que praticam o exercício de problematização e atualização constante desse fazer no próprio fazer. A habilidade está relacionada ao fato de se dispor a testar e a tentar, não só a acertar.

3.2 A HABILIDADE DE FAZER-APRENDER ENQUANTO SE COMPÕE DANÇA

Por esse caminho, a ideia de habilidade encontra-se descolada da lógica de ideal de execução de modelos pré-estabelecidos, ligada à estética e ao virtuosismo do corpo que dança e da dança que o corpo do artista expõe. Deslocado desse ideal, o estudo vem tratar de corpos-ideias com o intuito de rever o entendimento de habilidade associada à prática compositiva das danças feitas na contemporaneidade, destacando nesse contexto o artista que compõe e executa

suas próprias ideias e que está atento à autonomia do processo como potencial para compor.

Propõe-se então pensar que a construção de habilidades e competências diz respeito ao artista que, enquanto faz, aprende com seu fazer e vivencia a composição em contínuo processo de transformação. Fazer e aprender, configurar e reconfigurar. No trato com a diferença e com diferentes posicionamentos, é necessário alterar hábitos e padrões para lidar com o que acontece no enquanto, ou seja, no instante do fazer, também está o aprender e tal concomitância de acontecimentos se apresenta desapegada de sentidos que envolvem a estabilização e a normatização de modos de fazer.

Isso implica o entendimento de que, ao configurar uma dança, as inquietações não se estabilizam e se encerram, pois se trata de um fazer relacional, em que existe a possibilidade de sempre fazer e refazer, de testar e de tentar. Ou seja, não se trata de olhar para o que se conclui enquanto fechamento, mas para a possibilidade de um jeito de fazer e aprender que é aberto e que se configura e se reconfigura no fazer. Relaciona-se a continuidade da prática compositiva - vista como um processo de edição do seu próprio fazer - à repetição de determinada ação nesse processo de fazer de novo. Aí se descobrem outras ideias e possibilidades desse fazer. Ao pensar na relação entre o artista e sua composição, considerando o entendimento acima descrito, se torna impossível limitar-se a esse processo compositivo que experiencia práticas fechadas e definidas em padrões modelares normativos – aqueles que atendem a determinada função de mercado, e até de “modismo” cultural, e que desconsideram as transformações e as implicações de tais transformações no acontecer em processo.

Cada processo constrói um tipo de habilidade no artista, que se transforma no percurso da continuidade do fazer. Mais uma vez se evidencia um tipo de posição política e de resistência, onde “o desejo de neutralizar toda diferença, de domesticá-la, decorre [...] de uma angústia em relação à diferença, conectando-se com a economia da cultura global de consumo” (SENNETT, 2012b, p. 19). Trata-se de uma posição política que tenta alinhar o modo como o artista pensa o mundo ao modo como mostra ao mundo o que dele pensa. Trata-se de uma correlação de mundos: o mundo do artista – com suas escolhas artísticas, estéticas e afins, e o mundo no qual o artista vive – e suas implicações sociais, culturais, éticas e políticas.

Diferentes mundos, porém em encontro nos modos de fazer composição em dança, cujas diferenças estão em destaque e em total implicação com o fazer-aprender.

Ao vivenciar uma experiência com abertura para mudanças e transformações, aguça-se a percepção para outras informações que ainda não foram notadas. A habilidade, nesse estudo do processo compositivo que configura sem encerrar e concluir, está voltada para o modo de operar que se dá com a atenção na experiência do enquanto, na possibilidade de fazer testando. A habilidade concebida dessa forma é exercício e prática que se constrói pela abertura e incerteza no trato com o tempo presente, com as tentativas e com o imprevisto.

A habilidade de fazer-aprender exige atenção para o que se transforma e, para tanto, gera competências diferenciadas entre um artista e outro nos seus modos de compor dança (desde o processo até a configuração). Mesmo que se vivencie o mesmo experimento, se evidenciarão diferenças. Visualiza-se o exercício compositivo como uma possibilidade sempre aberta de reconfiguração, onde tanto o COMO se faz quanto O QUE se apresentam como possibilidades abertas e circunstanciais. Essa possibilidade distancia a composição em dança das verdades instauradas e duradouras. Sendo assim, quando se dá continuidade a essa discussão partindo de condutas empáticas e dialógicas, aposta-se num jeito de compor que não se finda num consenso, ou seja, não se trabalha por um jeito de fazer que gere unidade.

Nesse sentido, a improvisação enquanto possibilidade de prática propiciadora desse estado de abertura e de um jeito de fazer investigativo conecta as relações propostas nessa pesquisa. O que se pretende destacar nesse momento é a diferença entre experimento e experiência. O primeiro pode ser repetido, porém a experiência que se tem do experimento é irrepetível, e será sempre singular e diferente a cada pessoa, a cada processo compositivo e a cada momento, pois “[...] a experiência tem sempre uma dimensão de incerteza que não pode ser reduzida.” (BONDIA, 2002, p.28). Essa abordagem sobre composição em dança como campo de testes possibilita uma prática dialógica no sentido das diferenças. Nesse campo, a experiência é sempre singular a cada momento e a cada modo de fazer a dança. Para tanto as habilidades são também construídas e reconstruídas a depender das situações. Essas ideias colocam o artista numa situação de aprendizagem, ativando

seu senso crítico sobre o fazer e possibilitando a organização de metodologias que são construídas ao longo do processo de compor danças.

A habilidade então se encontra num lugar móvel, relacionada ao tipo de atuação investigativa e criativa engajada no tempo presente, permitindo visualizar o próprio entendimento de processo como potência compositiva. Algumas práticas de dança contribuem para esse tipo de atuação, bem como a prática da improvisação como já citado no primeiro capítulo. Por se tratar de uma prática relacional, seria incoerente pensar num único tipo de habilidade, uma vez que, ao continuar fazendo, o artista continua também, no seu processo de aprendizagem, construindo habilidades e competências diferenciadas. Na continuidade do seu fazer, o artista se relaciona com informações diferentes, com outros posicionamentos e, portanto está o tempo todo lidando com a necessidade de construir outras condições para continuar compondo. A construção de habilidades abordada aqui elimina um modo de fazer mecanicista que visualiza um ideal, um tipo único e forjado de se apresentar no mundo.

É necessário ilustrar os argumentos até aqui apresentados com algumas referências de exercícios compositivos em dança que destaquem no experimento possibilidades de uma experiência em contexto aberto e investigativo - tal como pede a noção de composição coimplicada ao fazer aprender. Ao pensar a habilidade num lugar móvel e que se constrói e reconstrói de acordo com a situação compositiva, tanto referente ao processo quanto à configuração da dança, faz-se importante destacar possibilidades dessa prática, demonstrando algumas experiências que provocaram essas reflexões.

Ao trabalhar com a diferença como uma condição do fazer-aprender composição em dança na contemporaneidade, importa relacionar essas reflexões às práticas de dança cujo exercício compositivo mesmo trabalhando com a repetição de experimentos, não estabiliza a composição em dança, normatizando-a e estabelecendo modelos pré-existentes. Observa-se a existência de experimentos que promovem o lugar da experiência no enquanto do fazer, e que, assim, se constituem como referências dos modos de proceder e problematizar sobre os quais se vêm refletindo nesse trabalho.

Quando se volta atenção para a autonomia do processo, observa-se um jeito de fazer que reloca o entendimento de dança e de corpo, investindo num fazer de corpos-ideias que são posicionamentos artísticos e políticos no campo da dança. Coloca-se em discussão neste capítulo jeitos de fazer dança que se identificam com essa autonomia do processo e cujos experimentos longe de se fixarem e controlarem a composição, passam a gerar perguntas e possibilidades de questionamentos, continuidade, e transformação nos modos de operar do fazer-aprender composição em dança.

3.3. COMPONDO RELAÇÕES – PROCESSO E CONFIGURAÇÃO

Ao entender composição tanto em seu aspecto processual de elaboração de uma dança como também enquanto configuração, ou seja, o resultado deste processo de elaboração, neste momento faz sentido destacar um procedimento de dança e algumas configurações de danças para compor relações com as ideias argumentadas nesta dissertação. Escolhe-se o procedimento *Tuning Score* da artista americana Lisa Nelson e três configurações de dança da artista Gladis Tridapalli. É importante destacar que estas relações aparecem como práticas artísticas que mobilizaram estas ideias aqui desenvolvidas e problematizam o entendimento de composição em dança na contemporaneidade.

A experiência do *Tuning Score*¹¹ da artista americana Lisa Nelson¹² configura-se como um exemplo de composição na qual o artista trabalha focado no processo,

¹¹ [...] *Tuning Scores* é uma pesquisa que questiona sobre o que vemos quando olhamos dança. Com o foco nos sentidos da visão, toque e escuta como partituras que provocam espontâneas composições. Tornando evidente nossas opiniões sobre espaço, tempo, ação e desejo. Quem somos e onde estamos? Como cada um de nossos sentidos faz sentido de movimento, iniciando um diálogo entre o ambiente interno e externo, deixando que os sentidos organizem percepções sobre espaço, tempo, movimento e o desejo de compor nossa experiência. As partituras oferecem uma moldura para comunicação e colaboração que é construída pelos participantes no ato da ação. A prática do *real time editing* (composição em tempo real) *instant-replay* sintonizando gestos num jogo de auto percepção que leva a descobrir novas intenções a cada momento, deixando o espaço se revelar em estados de dança. Escutas afinadas disparadas pela ativação da percepção [...] informações extraídas de Coisas de Dudude (2014).

¹² Lisa Nelson mora em Vermont, nos Estados Unidos, é improvisadora, *videomaker* e artista colaborativa que tem explorado tanto o papel dos sentidos na performance, quanto realizado uma profunda observação dos movimentos desde os anos 70. Como resultado de seu trabalho com vídeo

com atenção para o que se faz enquanto se faz e tendo como ponto de partida a improvisação. Na prática de compor e improvisar, a artista desenvolve os sentidos (tato, visão, audição, paladar e olfato) como “apetites” compositivos no momento em que a dança acontece. Seu trabalho, portanto, se oferece como possibilidade de aprofundar o entendimento da coimplicação do fazer-aprender, sempre descrita neste estudo como processo que se atualiza a partir das diferenças contextuais e correlacionais.

Explorar os sentidos como possibilidade de improvisar em dança provoca no artista um estado de atenção para o que emerge, levando-o a lidar com situações recorrentes no/do ‘enquanto’ e não planejadas. Assim, o *Tuning Score* da artista Lisa Nelson se apresenta como uma prática que localiza o artista nas relações em que se insere no momento presente. Essa prática se distancia de procedimentos que acontecem sempre do mesmo modo, pois, ao tratar dos sentidos como possibilidade de construir um estado de atenção no artista, promove-se um jeito de fazer engajado no que acontece enquanto se faz, mesmo repetindo comandos. Estes, longe de controlar a composição, direcionam a um fazer aberto, não a um final previsto, pois cada pessoa percebe e responde de modos distintos a estímulos diferentes no curso do seu fazer.

Trata-se de atualizar mais uma vez o próprio entendimento de repetição na prática compositiva em dança, visto que, ao repetir um experimento com a atenção posta nos sentidos, nada se dá do mesmo modo. É possível repetir o experimento, portanto, mas é impossível repetir a experiência. A repetição sempre acontece com diferenças, pois as percepções, sensações e o trato com as ideias são diferentes e singulares.



Figura 10 - Lisa Nelson

Nota: Imagem capturada da internet disponível em Sam Houston State University (2014).

Voltar a atenção para a autonomia do processo, percebendo que cada composição acontece por um tipo diferente de organização e modos de exposição, desencadeia um contínuo fazer que é também um aprendizado em dança. Percebe-se também a incompatibilidade entre essa maneira de compor e pensar composição em dança e aquelas que trabalham subjugadas a um modo de pensar a composição advindo de modelos pré-estabelecidos, aquelas que não investem na produção de diferenças e em diferentes posicionamentos em relação ao fazer. Na contramão desse modo controlador de pensar composição, a experiência do *Tuning Score* demonstra aspectos coerentes com o entendimento das singularidades e multiplicidade nos jeitos de compor danças, desde o processo da sua feitura até a configuração resultante.

Fazendo da prática *Tuning Score* uma “coreografia da atenção”, Lisa Nelson põe a improvisação na dança em destaque. O *Tuning Score* pode ser considerado um experimento da improvisação em dança. Trata-se de um modo de ativar a percepção e a atenção enquanto o artista se move, de um experimento que só acontece pela experiência no/do enquanto, e, portanto, não é fixo e utilizado sempre do mesmo modo. Trabalhar com “scores” ativa um estado de atenção do artista no seu fazer. Lisa Nelson, ao desenvolver esse experimento, investiga as relações entre percepção, imagem, ação e desejo. No entanto, a artista não considera um método ou uma técnica, mas ferramentas que auxiliam e organizam a improvisação. Instrumentos que permitem ao artista se situar enquanto dança.

O artista, ao vivenciar o *Tuning Score*, se move pela percepção e compreensão do tempo-espaço em que habita, organizando pré-mapas do movimento antes de torná-lo visível no espaço. Esse procedimento de composição em dança proposto por Nelson aponta para o fato de que o artista que compõe dança carrega direções do que é sua expectativa e do que realmente está acontecendo, agindo pelos impulsos internos e externos e aguçando seu olhar e sua atenção para o acontecimento do enquanto, para a experiência como possibilidade compositiva.

Nessa prática Nelson enfatiza que o sujeito é, ao mesmo tempo, observador e um ser que age, focando-se numa sintonia perceptiva. Nesse procedimento o sujeito opera no “espaço imagem”, que está baseado na ideia de um campo de ação onde o perceber é ativo para dançar. Esse campo de ação está relacionado ao espaço compositivo. Nesse procedimento são utilizados comandos verbais para ajustar as ações, percepção e ação não estão separadas. Ao utilizar direcionamentos falados, comandos ou chamadas que fazem parte dessa prática, objetiva-se aguçar a percepção dos movimentos, do espaço e das ações. Nelson utiliza esses direcionamentos como ferramentas para edição de imagem.

Os comandos, direcionamentos ou chamadas utilizados por Nelson estimulam o pensamento, a consciência e a memória sobre a ação em execução. Nesse procedimento acontece um tipo de “*feedback* em tempo real” através do qual se investiga a especificidade de cada momento, e, enquanto se faz, se observa os padrões e as estratégias utilizadas para compor. Nota-se que as ferramentas utilizadas aparecem como regras que editam as imagens, movimentos, ideias e ações no ato de improvisar e também funcionam como “pré-mapas” que configuram

as ações em meio à improvisação de dança. Esses pré-mapas acontecem como regras no espaço para localizar as ações, porém não fixam os modos de operar, ainda que, durante a improvisação, organizem o espaço compositivo e as possibilidades de movimento e conscientização do que e como se executa determinada ação.

[...] Começar – Pausar- Repetir- Fechar os Olhos – Abrir os Olhos – Rebobinar – Sustentar – Substituir – Sair – Trocar – Multiplicar – Reduzir [...]



Figura 11 - Lisa Nelson e Steve Paxton
Nota: Foto extraída do Dia Art Foundation (2014)



Figura 12 - "Go" de Lisa Nelson e Scott Smith

Nota: Imagem extraída de Serralves (2014)

Ao vivenciar esse experimento - utilizando-o e explorando-o como referência nas práticas de docência em dança - observa-se a urgência de se por algumas questões em discussão na contemporaneidade. As alternativas que o *Tuning Score* apresenta expõem aspectos relacionáveis com o fazer-aprender, considerando o engajamento prático, a repetição que engendra modos de operar críticos e reflexivos no próprio exercício, e a reflexão a respeito do que se faz daquilo que acontece enquanto se dança.

Esse procedimento, portanto, nos ensina sobre a própria dança enquanto ela acontece, ativando a percepção e os sentidos para o movimento e o ambiente, instigando um modo de agir que investiga e explora. O interesse em aproximar o *Tuning Score* desse estudo está também no modo operativo desse procedimento que aciona o olhar para COMO as situações acontecem e para COMO o artista opera dançando e editando suas escolhas, evidenciando e problematizando questões que foram desenvolvidas nessa pesquisa.

Os comandos verbais utilizados no *Tuning Score* são regras que colaboram para que o artista seja ao mesmo tempo executor e observador da sua dança. A atenção, para tanto, está estritamente relacionada à conscientização da ação e às tomadas de posição do artista. Cria-se, simultaneamente à composição, um ambiente de aprendizagem onde o fazer e o pensar colaboram para o desenvolvimento desse procedimento que valoriza os detalhes, a observação e modo de atuação. Cria-se um ambiente de aprendizagem que propicia o artista atuar

com a atenção dentro e fora ao mesmo tempo, que permite ao artista ser executor e observador, que incita-o a tomar decisões e posições de forma reflexiva, definindo a dança em movimento durante o seu acontecimento.

Ao contemplar neste estudo corpos-ideias que compõem dança, nota-se que esses comandos colocam o artista em estado de questionamento, abertura e localização. Isso colabora com as discussões tecidas neste estudo, bem como com a compreensão da co-dependência entre fazer e aprender no exercício compositivo e da própria autonomia do processo como potência para compor. Priorizar, nesse fazer, o corpo que dança suas ideias não é privilegiar uma busca interiorizada sobre uma busca exteriorizada. Interior e exterior ao corpo estão correlacionados e colaboram para a organização de ideias artísticas em composição. Observa-se que aprender a compor só se dá no enquanto se faz, onde a singularidade é uma característica que fomenta o fazer, gerando multiplicidade e investindo nas diferentes posições artísticas. Pensar na composição como um processo de aprendizagem modifica noções sobre o fazer, noções que partem de entendimentos como os destacados até esse momento.

Ao tratar a situação compositiva como um campo de testes e assim atentar para os sentidos como possibilidade de reajuste das ações, visualiza-se um processo de construção de atenção para O QUE se faz e para o COMO se faz, gerando uma problematização no fazer da dança e inclusive nos seus modos de ensino. Aprender a compor dança enquanto se faz, enquanto a dança acontece, possibilita refletir criticamente sobre o acontecimento enquanto ele acontece. Isso modifica os modos de se posicionar em relação a esse fazer e, principalmente, problematiza as formas de convivência com os diferentes posicionamentos relacionados ao exercício compositivo. A aprendizagem nesse caso provém da diferença, na dialogia que não estabelece consenso e homogeneidade no fazer. Não se trata de uma tarefa fácil, pois é um exercício de escuta que exige percepção e atenção.

[...] Ouvir bem exige outro conjunto de habilidades, a capacidade de atentar de perto para o que os outros dizem e interpretar antes de responder, conferindo sentidos aos gestos e silêncios, tanto quanto às declarações. Embora talvez precisemos nos conter para observar

bem, a conversa que daí resultará será enriquecida, mais cooperativa, mais dialógica. (SENNETT, 2012b, p.26).

O exercício da escuta não só se refere à convivência entre os artistas no exercício compositivo, mas também à atenção na autonomia do processo, à escuta para perceber as necessidades de agir ou não agir, de ir ao encontro das emergências. É também importante ressaltar que uma prática de improvisação na composição em dança apoiada nos sentidos como pontos de atenção no ambiente e nas relações para a dança acontecer constrói uma habilidade referente ao estado de atenção do artista na sua prática de escuta, disponibilidade e observação para o que acontece em tempo real.

As relações desenvolvidas buscam fomentar e entender como se dá a prática compositiva da dança na contemporaneidade, ressaltar as diferenças e aspectos relevantes para problematizar esse fazer-aprender, bem como rever o trato com as habilidades e os modos de operar do artista. Olhar para o *Tuning Score* reforça tanto os argumentos desenvolvidos até aqui no que diz respeito à atenção para a autonomia do processo compositivo, quanto a defesa da aprendizagem coimplificada no fazer. Tece-se uma rede de relações que busca justificar um modo de fazer composição em dança não necessariamente apegada a modelos pré-estabelecidos como fórmulas para compor. Essa opção modifica o lugar da dança e do artista na contemporaneidade, visto que não constrói uma habilidade fixa no trato com suas ideias e passa a operar pelas relações que são construídas na e pela experiência de atentar para a situação compositiva.

3.2.1 Compondo relações com configurações de danças

Visualizando neste momento olhar para configurações de danças, outro exemplo que colabora com esse estudo diz respeito à trajetória da curitibana Gladis Tridapalli¹³, artista que compõe e executa suas próprias danças como ideias

¹³É graduada em dança pela Faculdade de Artes do Paraná (FAP). Co-fundadora da Entretantas-conexão em dança. Interessada na criação/composição, improvisação e performance, aprofundou seus estudos no Estúdio Nova Dança em São Paulo, na Casa Hoffmann - Centro de estudos do

no mundo, tanto em formatos de solo quanto coletivo. Torna pertinente neste momento olhar para o processo dessa artista, destacando suas configurações de dança e observando o quanto a regularidade e continuidade do seu fazer transformam tanto seus questionamentos quanto o modo como a dança se configura para a exposição.

Faz-se um recorte temporal e escolhe-se três composições de dança desenvolvidas por Tridapalli, ou em formato solo ou em co-criação, destacando-se aqui os seguintes trabalhos: “Samambaia Prima da Monalisa” (2008), “Próximas Distâncias” e “ (2010) “Cachaça sem Rótulo” (2013)”.

Em “Samambaia Prima da Monalisa”, Tridapalli desenvolve e explora questões relacionadas à permanência e à pausa. A artista organiza em sua composição um modo auto-suficiente de atuação: ao mesmo tempo em que é a artista que dança um solo, é a artista que elabora estratégias dentro da própria composição e a artista que opera o áudio e a luz no momento em que se expõe. Tridapalli define o trabalho como “[...] algo que emerge na tentativa de permanecer enquanto tudo se move. A permanência é resultado da tensão do que fica e do que muda, pois só permanece o que continua mudando, perdendo energia. (TRIDAPALLI, 2008)”

movimento em Curitiba e como artista residente no Omi Internacional Arts Center em NY, no Dance Theater Workshop no 13th AnnualDancenow/NYC Festival, em NY. Interessada nos revezamentos entre criação e educação fez especialização em Dança Cênica pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC) e mestrado em Dança pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). É colaboradora de pesquisa de diversos artistas em Curitiba. É professora e pesquisadora do Curso de Dança da Faculdade de Artes do Paraná (Unespar- FAP)



Figura 13 - “Samambaia prima da Monalisa” de GladisTridapalli

Nota: Créditos das Fotos Elenize Dezgeniski

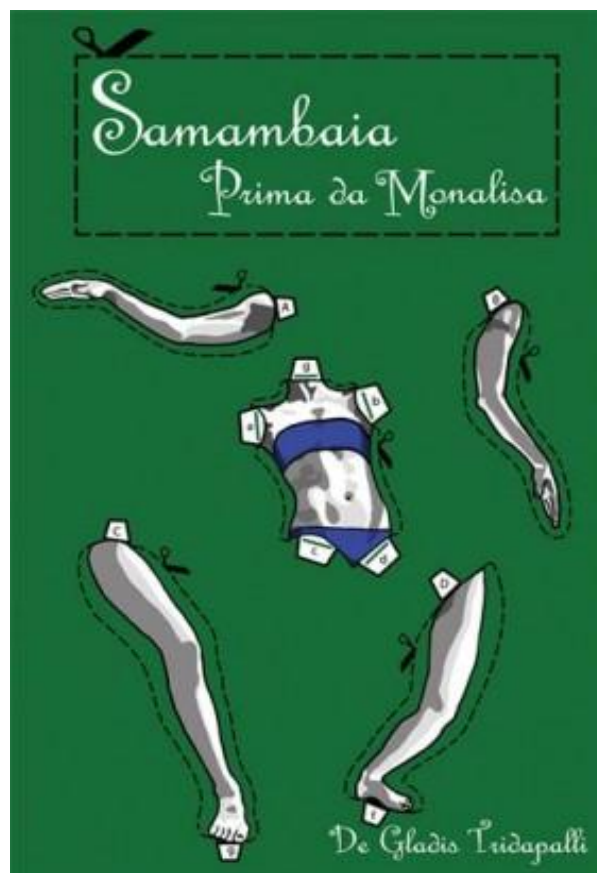


Figura 14 - Material de Divulgação do “Samambaia Prima da Monalisa” de GladisTridapalli

A corporalidade construída em “Samambaia- Prima da Monalisa” configura a composição de um modo que é muito peculiar ao jeito de se mover e às experiências vivenciadas no processo. Esses aspectos implicam um jeito de fazer também peculiar, as escolhas, as relações estabelecidas e as soluções possibilitaram um modo próprio e característico dessa dança em que as relações acontecem circunstancialmente.

Já o trabalho “Próximas Distâncias” realizado em 2010, uma composição em co-criação, trata de aspectos da distância. Candice Didonet¹⁴ e GladisTridapalli, influenciadas pelo trabalho de um grupo dinamarquês sobre os trajetos poéticos no espaço urbano, vivenciam a distância como potencial para compor dança, visto que a distância entre elas era concreta, uma vivendo no Brasil e outra na Holanda. Segundo Tridapalli (2010):

[...] Próximas distâncias é criado a partir da compreensão de que as distâncias se dá como caminho percorrido e como registro, história trilhada no corpo. É o corpo, a carne que mede a distância, demarca o encontro, fabrica as reinvenções implicadas nas lembranças e memórias. (TRIDAPALLI, 2010).

A composição foi construída à distância, num período de seis meses, a dança foi elaborada a partir da troca de informações via internet, cartas e *skype*. Para tanto foi preciso construir outras habilidades, já que as ideias em discussão partiam de outro contexto e isso já alterava os modos de lidar com o corpo, com o espaço, e com a própria relação que se constrói com o público. É visível que nesse processo compositivo o trato com as ideias e com os procedimentos elaborados para

¹⁴Candice Didonet é artista e pesquisadora. Desenvolve a pesquisa artística ‘nuvem particular’ (2008) e o ‘Estudo da materialidade das palavras’ selecionado para a Mostra Novos Coreógrafos – Novas Criações : Site-specific do Centro Cultural São Paulo (2010) e colaborador do projeto ‘Crítica com a Dança’, de Joubert Arrais (2012). Com GladisTridapalli compartilhou a criação do espetáculo ‘Próximas Distâncias’ (2009) que tem continuidade enquanto projeto ‘Outras Distâncias’ (2013) da Entretantas Conexão em Dança de Curitiba. Bacharel em Comunicação das Artes do Corpo e mestre em Dança. É professora de teoria e processos de criação coreográfica do Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal da Paraíba nos Cursos de Licenciatura em Dança e em Teatro. Coordena o Curso de Extensão ‘Corpo e Lugar’ no NAC – Núcleo de Arte Contemporânea da Paraíba.

configurar o trabalho aconteceu de maneira distinta do solo referenciado anteriormente. Entretanto, aquelas ideias não podem ser desconsideradas visto que atravessaram o processo e incidiram no modo de operar do artista.

Ambas as experiências exigiram da artista um reconhecimento da potência do processo e atenção para o que acontecia nele. Importa salientar a diferença entre as observações, considerando o modo escolhido de trabalho, ou seja, em solo e em dupla. O compartilhamento de informações no trabalho em dupla requer um tipo de negociação diferenciada, e tais diferenças tendem a aparecer nas configurações.

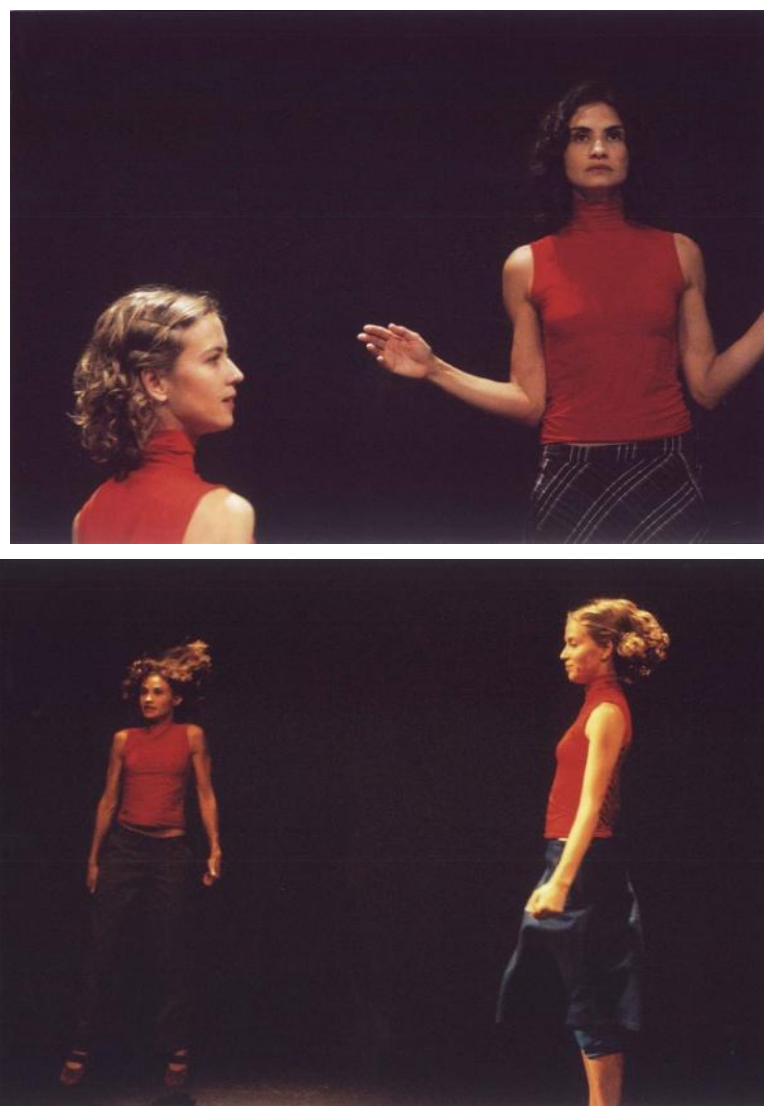


Figura 15 - “Próximas Distâncias” de Candice Didonet e Gladis Tridapalli

Nota: Créditos das Fotos César Tridapalli

Para tanto, vale lembrar o entendimento aqui defendido que apresenta o fazer da dança na contemporaneidade implicado na experiência, através da qual o artista constantemente elabora os modos de proceder que, pela via das tentativas, aprende e investiga. O conhecimento do que se faz se dá na e pela experiência, e por conta disso, se torna impossível pensar a prática de compor dança como aplicação e transferência e sem alteração de corpos, ou de processos. Visto que,

[...] conhecer é experiência. Um corpo não transfere para o outro o que aprendeu, não há depósitos e adiantamentos de informações nos corpos, experiência não se empresta. Nas trocas entre corpos, a ação é sempre criativa, pois se encontra comprometida com o modo que o corpo soluciona suas relações: experiência é conhecimento no corpo, é aprendizado. (BITTENCOURT, 2012, p.83).

É necessário um estado de atenção para estar aberto à experiência e solucionar as questões no fazer e no enquanto. No trabalho artístico “Próximas Distâncias”, as questões foram divididas pela dupla, e os corpos e as ideias tomaram diferentes materialidades no exercício da dialogia, já que o corpo não produz e reproduz cópias idênticas.

A última composição realizada pela artista Tridapalli, também de maneira compartilhada, dessa vez com o artista Ronie Rodrigues¹⁵, dá continuidade à pesquisa do coletivo Entretantas Conexão em Dança¹⁶ e se apresenta sob o título “Cachaça sem Rótulo”.

¹⁵Ronie Rodrigues é formado em Artes Cênicas/Direção Teatral pela Faculdade de Artes do Paraná. Pesquisador em Dança Contemporânea. Co-fundador da Entretantas conexão em dança. Trabalhou como ator na Obragem Teatro e Cia, grupo que atua na investigação da linguagem teatral contemporânea. Foi bolsista residente da Casa Hoffmann (Curitiba/PR) em 2006 e 2008, onde desenvolveu o projeto solo intitulado “De pensamentos, galos e pequenas violências”. Foi bolsista no c-e-m centro em movimento de Lisboa- Portugal.

¹⁶Entretantas conexão em dança é um coletivo de artistas que atuam na cidade de Curitiba-PR desde 2005. *Entre tantas* afinidades e afetos, aproximam-se para produzir e discutir arte em seus diferenciados contextos e mídias, sendo o corpo e a dança importantes geradores de conexão dessa teia. Entre projetos particulares e coletivos, apostam no fazer/pensar dança como resultado da criação compartilhada e colaboração. Entendem a dança e o movimento como arte do corpo/da carne, gerada a partir de reflexão, teste de hipóteses, experimentação e também através do diálogo com outras situações e informações artísticas. Os artistas integrantes deste coletivo são: Gladis Tridapalli, Mábile Borsatto, Ronie Rodrigues, Jessica Candal, Candice Didonet, Raquel Bombieri, Ludmila Veloso e Érica Mitiko. (Mais informações em Entreconexão (2013)

Nessa composição os artistas problematizam a relação entre público e obra, colocando tanto o artista quanto a obra em xeque. Ao questionar a situação do artista no contexto nacional, a dança acontece também como um manifesto pela real distância entre políticas públicas e a necessidade dos artistas, mas em todo caso a dança aparece como um movimento de resistência, afirmando que, mesmo nessas condições de precariedade, é possível continuar dançando. Em “Cachaça sem Rótulo” o próprio conteúdo político configura um tipo de corporalidade e um modo de lidar com o espaço, em que o público faz parte da obra, e a dança, em alguns momentos, é elaborada em tempo real.

[...] Cachaça sem rótulo não é uma crítica direta e/ou panfletária a esta situação. No entanto, surge como processo de criação nesse árido e conflituoso contexto. O corpo que cria não consegue estar apartado do seu ambiente: o corpo que é capaz de criar só cria porque é afetado e resultado das relações com seu entorno. Nosso entorno foram essas atritantes e “intermináveis” experiências políticas e Cachaça sem rótulo surge da percepção de como o corpo vive e lida com elas. Corpo estranhado com tantos equívocos pronunciados. (TRIDAPALLI, RODRIGUES, 2014).



Figura 16 - “Cachaça sem Rótulo” de Gladis Tridapalli e Ronie Rodrigues

Nota: Crédito das Fotos Elenize Dezgeniski

O modo de se expor muda porque existe a atenção para as emergências do processo compositivo. Essas composições reforçam aqui o argumento dos corpos-ideias, que lidam com a dança de acordo com o contexto em que atuam. Observa-se que essas composições, mesmo num curto período de tempo, apresentam aspectos diferenciados entre si, e essas diferenças aparecem num processo de continuidade no fazer. Em cada processo é inventado um jeito peculiar de lidar com as questões e de se estabelecer relações. Compactua-se então com esse modo singular de operar ao compor dança com a reflexão apresentada por Setenta (2008), quando destaca que no “[...] fazer da dança performativa se inventa um modo de dizer próprio, urdido no fazer”. (SETENTA, 2008, p. 45).

Olhar para essas configurações de dança evidencia aspectos de um fazer que se configura para se expor, mas não encerra as inquietações e a necessidade de continuidade no fazer do artista. É ainda observável que cada processo demanda um tipo de habilidade no trato com as questões, com outros artistas e com os formatos em que os processos aconteceram. Além disso, cada processo também evidencia outro modo de o artista operar na contemporaneidade, o artista dos corpos-ideias, das habilidades móveis que, enquanto compõe e dança, aprende sobre O QUE faz e COMO faz.

É importante ressaltar que a escolha desses exemplos se relaciona com o processo formativo da autora desta dissertação, considerando a experiência tanto de vivenciar a prática do *Tuning Score*, quanto de apreciar as configurações de dança que aqui se apresentam. Exemplos que reforçam o argumento da diferença e das singularidades, dentre os demais aspectos investidos neste estudo, assim como levam a pensar sobre a experiência compositiva como campo de testes. O artista no exercício compositivo soluciona de modo provisório, atentando-se para a autonomia do processo. Citando Tridapalli (2008):

[...] As soluções são resultados provisórios e interconectados com o processo porque emergem das tramas de informações experimentadas no processo (um corpo em condição de questionamento, formulando e testando hipóteses), no entanto, as soluções não podem ser diretamente obtidas no exercício de

levantamento de hipóteses, nem na avaliação estanque dos experimentos que se mostram razoáveis para explicação do problema. As soluções, desse modo, são resultados de um exercício de articulação que precisa ser elaborado, construído e reconhecido pelo sujeito que investiga. Uma articulação como exercício que se aproxima do modo como o corpo organiza, sistematiza, em forma de uma resposta e avaliação dos percursos realizados em seus experimentos ao longo do processo investigativo. (TRIDAPALLI, 2008, p.44)

Já tratado o aspecto investigativo implicado neste fazer-aprender composição em dança, subentende-se que, no exercício investigativo, ocorrem transformações nos modos de fazer, pensar e se expor no mundo. Essas relações conectam as reflexões desenvolvidas e possibilitam olhar para essas feitura de dança, tanto nos seus experimentos enquanto exercício, quanto nos modos de configuração em que se expõem, com brechas para rever o entendimento da própria composição, inclusive daquelas que tentam padronizar os modos de fazer.

É um posicionamento político do artista insistir nessas diferenças, já que, como na dança feita na contemporaneidade expõe-se inquietações e questionamentos na cena, seria um tanto quanto homogeneizador todos os artistas comporem do mesmo modo, utilizando-se das mesmas estratégias, expondo as mesmas inquietações. Ao se tratar de corpos-ideias, logo de partida se evidencia a diferença e não mais um corpo executor de formas ideais e idênticas. Essa diferença traz uma atuação política, a política da diferença, aquela que não separa arte e vida e que, ao mesmo tempo, não generaliza as questões. Afinal para compor dança são necessários alguns acionamentos, os quais dependem das necessidades, possibilidades e condições de acordo com as situações.

Tratar desses aspectos desloca o artista de uma posição definitiva. Detecta-se que essas colocações evidenciam um modo de fazer que investe na capacidade de problematizar uma tendência no campo da dança - àquela que estabelece modelos, normatiza e lida com fórmulas pré-estabelecidas. Ao problematizar, faz-se uma intervenção, criam-se algumas fissuras e outros modos de existência necessários para permanecer e conviver.

Transformar os modos de olhar para a prática compositiva modifica os modos de fazê-la, faz pensar no processo de aprendizagem que se dá continuamente e ao mesmo tempo em que se faz testes, põe em discussão a condição do artista. O artista, diante dessas reflexões, está constantemente construindo habilidades para dançar.

Portanto, cabe tomar de empréstimo a poesia de um artista em pleno exercício de problematização:

[...] Eu tô te explicando, prá te confundir, eu tô te confundindo, prá te esclarecer, tô iluminado, prá poder cegar, tô ficando cego prá poder guiar. Suavemente prá poder rasgar. Olho fechado prá te ver melhor. Com alegria prá poder chorar. Carinhoso pra poder ferir. Lentamente prá não atrasar. Atrás da vida prá poder morrer. Eu to me despedindo pra poder voltar. (Tom Zé).

CONCLUSÕES

Ao tratar da composição em dança como um *continuum* fazer-aprender, abrem-se outras frestas para olhar e experienciar esse exercício, não se instauram certezas e fórmulas, pois a regularidade no fazer evidencia mudanças e transformações. Além disso, percebe-se que partindo destas reflexões tecidas neste estudo, ao vivenciar o exercício compositivo como campo de testes, o artista, em vez de posicionar-se em busca de certezas, entende a necessidade de olhar para o que emerge do processo a fim de refletir e atualizar os modos de atuação, visto que se trata de um processo relacional.

Os principais conceitos trabalhados nesta dissertação, bem como a autonomia, a experiência, performatividade e a empatia, colaboram para ampliar o entendimento da composição em dança e relocalar alguns entendimentos arraigados sobre este assunto. Visto que o tema da “Composição em Dança” é um assunto amplo e abrangente, partindo do recorte do artista que elabora e compõe suas próprias danças como ideias no mundo, é possível observar alguns pontos relevantes de se pôr em discussão atualizando este campo e abrindo outras inquietações.

Destaca-se a relevância de que ao desenvolver o entendimento da composição enquanto um *continuum* fazer-aprender tendo a autonomia do processo enquanto possibilidade compositiva, intensificar o entendimento da experiência compositiva enquanto campo de testes, e que na contemporaneidade o artista trabalha com suas ideias em cena mais do que ideais de corpo e técnica, colabora para um entendimento da prática compositiva enquanto um posicionamento político do artista no mundo. Este percurso transforma algumas relações, principalmente no trato com as habilidades e competências que são móveis e diferenciadas a cada processo.

Entendendo que a prática compositiva não se reduz à unidade e nem mesmo à repetição de fórmulas compositivas que se dão sempre do mesmo modo, retoma-se então a questão da diferença e, quando se trata de diferentes posicionamentos, não se chega facilmente a um consenso e a um fechamento. Dessa maneira, a questão da diferença transcorre por toda essa organização textual sobre o fazer-aprender em processo *continuum*, com o intuito de enfatizar essa característica evidente na prática do artista que concebe e executa suas próprias ideias; característica que,

longe de fixar metodologias a serem reproduzidas, aponta para a multiplicidade no fazer, e para um fazer que é provisório e circunstancial, que modifica os discursos, os modos de apreciação da dança e o próprio modo de fazer no percurso do enquanto.

Ao tratar de aspectos da aprendizagem, coloca-se em questão o posicionamento do artista, fato que implica caráter investigativo e criativo, um tipo de conduta que exercita o não saber, o não concluir. Essas abordagens composicionais talhadas aqui, no que diz respeito desde o processo até o momento de exposição de uma configuração resultante, contemplam um jeito de fazer que testa possibilidades e que, ao tratar a experiência compositiva como campo de testes, possibilita uma feitura que só acontece porque há brecha para aprender enquanto se faz, enquanto se problematiza e investiga as diversas possibilidades abertas pelo fluxo de fazer e aprender.

Os aspectos tratados nessa pesquisa, sobretudo abrem brechas para continuar refletindo sobre a aproximação desses questionamentos artísticos com o ambiente acadêmico universitário, quando se trata de um processo coimplicado de fazer e aprender, pensa-se num 'fazer' enquanto prática e experiência que implica engajamento corporal e num jeito de aprender “[...] não apenas para nos adaptar mas sobretudo para transformar a realidade, para nela intervir, recriando-a.” (FREIRE, 1996, p.69). O fazer-aprender estão estritamente relacionados com a escolha e processo metodológico desta dissertação.

Aproximar-se dessas questões modifica os modos de fazer dança. Para isso é necessário deslocar ângulos de visão e desapegar-se de formulações pré-estabelecidas acerca da composição de dança. Em vez de se apegar às respostas definitivas, importa perceber que o próprio fazer da dança já indica pistas sobre as questões que estão sendo trabalhadas e postas no mundo, desde o modo como se dão seus processos organizativos até a configuração da dança.

Estar próximo de ambientes que problematizam essa feitura já indica outros modos de lidar com a própria dança, impossibilita a manutenção dessa prática em lugares definitivos, muitas vezes externos ao próprio fazer. Sendo assim, parece ser importante ressaltar que a experiência prática vivenciada neste processo, de compor dança ao mesmo tempo em que acontecia a composição desta dissertação,

problematizou este fazer, e gerou assuntos potentes para serem aprofundados em diálogo e articulação com os conceitos aqui escolhidos para interlocução.

Dar músculo as palavras é aqui uma tentativa, longe de buscar conceitos como forma de aplicativos para a dança, o interesse que mobiliza o trânsito artístico e acadêmico está na tentativa e risco em falar da dança pela própria experiência de dançar. Fazer interlocução com os principais fundamentos da Habilidade Artesanal : *localizar, questionar e abrir* – é o ponto que enfatiza a experiência e tentativa de aproximação entre essas especificidades. Um fazer-aprender que implica o corpo, a tentativa e as constatações de problemas localizados na e pela prática, problemas que geraram inquietações e refletidos neste estudo.

É um caminho de testes e tentativas, é um contínuo fazer para saber e aprender fazendo. A proposta é seguir sem atrelar conclusão à fechamento e sim à abertura de novas inquietações e dúvidas, fazendo e aprendendo, aprendendo e fazendo, em busca de perguntas mais do que de respostas, desenvolvendo as ideias, intensificando as tentativas e transformando-as no e pelo fazer.

REFERÊNCIAS

BERTHOZ, A. (org.). **Lições sobre o corpo, o cérebro e a mente: as raízes das ciências do conhecimento no Collège de France**. Tradução Maria Angela Casselato. São Paulo: EDUSC, 2005.

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

BITTENCOURT, A. SIEDLER, E. **A incerteza como índice de construção de autonomia em dança**. In: Moringa Artes do Espetáculo. João Pessoa, V.3 N. 2 , 2012.

BONDIA, J. L. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência**. Rev. Bras. Educ. [online]. 2002, n.19, pp. 20-28.

BRITTO, F. D. JACQUES, Paola Berenstein. **Corpocidade: Arte enquanto Micro-Resistência Urbana**. In: Fractal. Revista de Psicologia, v.21 – n 2, p.337-350, 2009.

BRITTO, F. D. **Processo como lógica de composição na dança e na história**. In: Sala Preta, p.185-189, 2011.

_____. **Temporalidade em dança: parâmetros para uma história contemporânea**. Belo Horizonte: FID Editorial, 2008.

COISAS DE DUDUDE. Disponível em: <http://coisasedudude.blogspot.com.br/2014_02_01_archive.html>. Acesso em 21 Maio 2014.

CORIN, Florence (org.) **VU DU CORPS. Lisa Nelson. Mouvement ET Perception Nouvelles de danse**. Bruxelles: CONTREDANSE. Périodiques trimestriels automne – hiver, 2001.

DIA ART FOUNDATION. Lisa Nelson and Steve Paxton. Disponível em: <<http://m.diaart.org/programs/page/60/2009>>. Acesso em: 23 Maio 2014.

ENTRECONEXÃO. Disponível em: <<http://entreconexao.blogspot.com.br/>> Acesso em 15 Jul.2013.

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

GUERRERO, M. F. **Sobre as restrições compositivas implicadas na improvisação em dança**. In: Dissertação de Mestrado do Programa de Pós Graduação em Dança da UFBA, Salvador, 2008.

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

_____. **Pesquisa em dança: entre a circularidade viciada e o mapa de navegação**. *Revista da Dança*, Salvador, v. 1, n. 1, p. 94-106, jul./dez. 2012. Disponível em: <<http://www.portalseer.ufba.br/index.php/revistadanca/article/view/7085/4848>>. Acesso em: 16 jul. 2013.

MACHADO, A. B.. **A dança da permanência: um jogo que permite adequar possibilidade e necessidade**. In: COGNITO-ESTUDOS: Revista Eletrônica de Filosofia, São Paulo, V.2, nº2, Texto 10-22, p.76-83, 2005.

NELSON, L. **Before your eyes. Seeds of a dance practice**. In: Contact Quarterly Dance Journal, Vol. 29, (2003). Disponível em: <http://blog.aspern-seestadt.at/wpcontent/uploads/2011/07/BeforeYourEyes-Lisa-Nelson-doc.pdf>. Acesso em: 13/10/2011.

_____. **Composing, Cominication, and the sense of imagination**. Lisa Nelson on her pre-technique of dance, the Tuning Sores. *Ballettanz*, April, p.76-79, 2006

NEUPARTH, S.GREINER, C.(Org.).**Arte Agora: pensamentos enraizados na experiência**“. São Paulo: Annablume, 2011.

NOE, A. **Tuning the body**. *Ballettanz*. April: p.74-79, 2006.

PIP GALERIA. **Você, meu dispositivo de vigilância - fotos de HelgaTrexler**. Disponível em: < <http://pipgaleria.wordpress.com/2013/02/15/voce-meu-dispositivo-de-vigilancia-fotos-de-helga-trexler/>>, acesso em 15 Fev. 2013.

QUINTANA, Mario. **Quintana de Bolso/Mario Quintana**. Porto Alegre: L&PM, 1997.

SALLES, Cecília Almeida. **Arquivos de criação: arte e curadoria**. Vinhedo, Editora Horizonte, 2010.

SAM HOUSTON STATE UNIVERSITY. Texas dance improvisation festival. Disponível em: <http://www.shsu.edu/~dnc_www/events/TDIF/guestartist.html>. Acesso em 15 Jun. 2014.

SENNETT, R. **O artífice**. São Paulo: Record, 2012a.

_____. **Juntos -Os rituais, os prazeres e a política da cooperação**. Rio de Janeiro: Record, 2012b.

_____. **A corrosão do caráter: as conseqüências pessoais do trabalho no novo capitalismo**; tradução Marcos Santarrita. 17ª edição. Rio de Janeiro, 2012c.

SERRALVES. "Go" de Lisa Nelson e Scott Smith. Disponível em: <<http://www.serralves.pt/pt/actividades/go-de-lisa-nelson-e-scott-smith/>>. Acesso em 23 Maio 2014.

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

SIEDLER, E. **Configurações de Dança: a incerteza como condição de existência**. Dissertação (Mestrado em Dança), Universidade Federal da Bahia (UFBA), Salvador, BA, 2012.

SPOLADORE, B. e ROEL, R. **Intimidade dócil**. Disponível em: <<http://projetoIntimidadedoc.wix.com/intimidadedocil>>, acesso em 06 Dez. 2013a.

SPOLADORE, B. e ROEL, R. **Bomba suicida**. Disponível em: <<http://mexidanca.wix.com/bombasuicida>>, acesso em 06 Dez. 2013b.

TRIDAPALLI, G. S. **De aproximações e possibilidades: a investigação como uma possível estratégia de aprendizado do corpo que dança**. In: FÓRUM DE PESQUISA CIENTÍFICA EM ARTE, Curitiba: 2008a.

_____ **Aprender investigando: A Educação em dança é criação compartilhada.** In: Dissertação de Mestrado do Programa de Pós Graduação em Dança da UFBA. Salvador, 2008b.

TRIDAPALLI, G. DIDONET, Candice. **Programa do evento: Próximas Distâncias:** Curitiba, 2010.

TRIDAPALLI, G. **Programa do evento: Samambaia Prima da Monalisa:** Curitiba, 2008

TRIDAPALLI, G. RODRIGUES, R. **Entrevista sobre o trabalho: Cachaça sem rótulo:** Curitiba/junho, 2014.

VIEIRA, J. A. **Teoria do Conhecimento e Arte - Formas de conhecimento: Arte e ciência uma visão a partir da complexidade.** Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2006.