



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

**THULIO JORGE SILVA GUZMAN**

**ESPECIALIDADES EM CONFIGURAÇÕES DE DANÇA:  
POSSIBILIDADES E CONSIDERAÇÕES**

Salvador-Bahia  
2015

**THULIO JORGE SILVA GUZMAN**

**ESPACIALIDADES EM CONFIGURAÇÕES DE DANÇA:  
POSSIBILIDADES E CONSIDERAÇÕES**

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

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Jussara Sobreira Setenta

**SALVADOR  
2015**

Sistema de Bibliotecas - UFBA

Guzman, Thulio Jorge Silva.

Espacialidades em configurações de dança: possibilidades e considerações / Thulio Jorge Silva Guzman. - 2016.

98 f.: il.

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup>. Jussara Sobreira Setenta.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Escola de Dança, Salvador, 2015.

1. Dança. 2. Espaço (Arte). 3. Configurações. 4. Teoria dos sistemas. I. Setenta, Jussara Sobreira. II. Universidade Federal da Bahia. Escola de Dança. III. Título.

CDD - 793.3

CDU - 793.3

# THULIO JORGE SILVA GUZMAN

## ESPACIALIDADES EM CONFIGURAÇÕES DE DANÇA: POSSIBILIDADES E CONSIDERAÇÕES

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

Aprovada em 22 de Dezembro de 2015.

### Banca examinadora

---

**Profª Drª Jussara Sobreira Setenta – Orientadora**

Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP  
Universidade Federal da Bahia

---

**Profª Drª Adriana Bittencourt Machado**

Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP  
Universidade Federal da Bahia

---

**Profª Drª Marise Berta de Sousa**

Doutora em Artes Cênicas pela UFBA  
Universidade Federal da Bahia

## AGRADECIMENTOS

Aos meus pais Oscar e Janice, por toda confiança, amor e apoio incondicional de sempre, vocês são a força e potência da qual sou eternamente grato.

À minha irmã, Thalia, por me ensinar a ser forte crescendo juntos transbordando amor e cumplicidade, confiança e coragem sempre.

À toda minha família, tios, primos e avôs do Brasil e da Bolívia. Especialmente ao Papi Wally, à Mami Olgui e à Vó Conceição.

À Lucas Moreira, pelo amor de cada dia e todos os empurrões no meio das tormentas, obrigado por me fazer acreditar mais em mim e na vida, tamo junto.

À Lucas Valentim, Ludmila Veloso, Isaura Tupiniquim, Ana Rizek e Flávia Couto pelo compartilhamento criativo que alimenta nossos anseios e nos faz continuar. Muito amor. Sem vocês seria outra viagem.

À Jussara, minha orientadora, por me orientar e acolher durante muitos anos de estudo com toda a paciência e a dedicação dignas de sua profissão.

Ao LabZat: Adriana, Maira, Fabiana, Tiago, Candice, Elke, Cacá, Ricardo, Regis, Simone, Renata, Aline, Victor, entre tantos outros que tive oportunidade de trocar durante o tempo que estive no grupo de pesquisa.

Às professoras Leda Iannitelli e Gilsamara Moura, pelas experiências vividas nas criações do Grupo de Dança Contemporânea.

Aos estudantes que participaram da disciplina Laboratório de Corpo e Criação II no período do tirocínio docente: Juca, Bosi, Danilo, Deane, Ariana, entre outros.

Aos colegas da turma do Mestrado: Guiga, Roanita, Luciano, Claudinei, Mábile, Anderson, Simone, Riva, Josi, Ivana, Nathália e Giltanei. Por todas as desandadas e conversas impulsionadoras.

À Rox, Mara e Gaú, as melhores maridas, eternos amores.

À Luquinhas e Maria, pelas inúmeras conversas de sem-fim assuntos regadas a muito cuidado e carinho.

À Ju, Joice, e Rose B. por todas as deliciosas vivências, mas especialmente por me segurarem nos momentos de queda e por me ajudarem a levantar e seguir.

À Antônio Câmara, pelo respeito, confiança e generosidade incomensurável ao qual serei sempre grato.

À Dands, pela linda amizade construída com muita dedicação e tendência ao infinito.

À Alex Simões, pelas revisões finais, atentas e respeitosas. Obrigado!

Aos amigos: Camila, Aline L., Nirlyn, Lyria, Poca, Jorgina, Natassia, Jorgelina, Lais, Ronne, Tati, Naia, Ua, Cauca, Marcelo, Matteo, Jussara, MÔ, Vanessa, Santiago, Seth, Marie, Flor, Tyago, Tâmara, Caio, Fumaça, Suave, Jucivan, Inaê, Vinni, Rose, Ibi, Guillo, Josefina, Thayla, Kika, Fu, Alan e tantos outros. Por todas as pausas e respiros, muito necessários para seguir em frente.

À Claudio Guedelha e Borba, dois amigos muito fortes que nos deixaram, mas cujas forças até hoje são sentidas. Para vocês, meus amigos.

Ao ACASAS, nossa filha rebelde e escorregadia, por ser o chão movediço para mim e para Lucas Moreira.

À FAPESB e ao Programa de Pós-graduação em Dança, pela bolsa que me acompanhou durante um ano de estudo e que possibilitou a realização desta dissertação.

GUZMAN, Thulio Jorge. **Espacialidades em configurações de dança: considerações e possibilidades**. 98 flh. il. 2015. Dissertação – Programa de Pós-graduação em dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.

## RESUMO

O estudo apresentado nesta dissertação tem por objetivo auxiliar a observação de espacialidades em configurações de dança, a partir de revisões teóricas via proposição/experimentação de parâmetros que contribuam para atualizações acerca do entendimento do espaço na dança. A ideia de espacialidades que orienta a pesquisa dialoga com autores da comunicação e da dança, que nos possibilitam compreender o espaço nas suas configurações, enquanto processo dinâmico de representações das relações entre corpo e ambiente. Dessa maneira, pretende-se questionar o espaço entendido como local de apresentação, fixo, neutro ou dado *a priori*, para percebê-lo na maneira em que se constrói e comunica enquanto processo dinâmico de interações, considerando corpo e espaço como codeterminantes nas suas feitura. Para realizar o diálogo entre configurações e as ideias trabalhadas, exercitamos a observação de algumas obras de dança contemporânea, na tentativa de reconhecer as espacialidades nas maneiras de observar e compor o espaço. Os parâmetros propostos, mais do que definidos ou tomados como modelo a seguir, esboçam certa atenção cognitiva que possibilita acompanhar as maneiras como o espaço vem sendo experimentado em formulações contemporâneas de dança e que problematizam os convencionais entendimentos do espaço nas configurações.

**Palavras-chave:** Dança. Espacialidades. Configurações

GUZMAN, Thulio Jorge. **Spatiality in configurations of dance: considerations and possibilities**. 98 p. il. 2015. Master's Dissertation - Post-graduate Program of Dance, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.

### **ABSTRACT**

The study presented aims to support the observation of space in dance configurations, based on theoretical reviews through propositions or experimental parameters that contribute to update the understanding of space in dance. The idea of spatiality that guides this research dialogues with authors of communication and dance, which allow us to understand space in its own configuration as a dynamic representation process of the relationship between body and environment. Thereby, this study intend to question space understood as a place of presentation, static, neutral or given a priori, to grasp it in the way it builds and communicates a dynamic process of interactions, considering body and space both fundamental in dance making. To allow the dialogue between dance configurations and the ideas here worked, I observe several contemporary dance works, attempting to recognize spatiality in ways to observe and compose space. The proposed parameters, rather than set or presumed as models, sketch certain cognitive attention that enables to follow the ways in which space has been experienced in contemporary dance formulations and question conventional understanding of space.

**Keywords:** Dance. Spatiality. Configuration

## LISTA DE FIGURAS

- Figura 1: Quadro-síntese correspondências de parâmetros para exercícios.....63
- Figura 2: Fotografias de “Batucada” – Demolition Inc. Foto: Patrícia Almeida.....73
- Figura 3: Registro-desenho dos deslocamentos na configuração “Batucada”.....74
- Figura 4: Fotografia de “Dança Contemporânea em Domicílio”. Foto: Inês Correa...78

## SUMÁRIO

	<b>Uma possibilidade de estudo para as especialidades na dança.....</b>	<b>10</b>
<b>1</b>	<b>CONSIDERAÇÕES PARA O ESTUDO DE ESPACIALIDADES EM CONFIGURAÇÕES DE DANÇA .....</b>	<b>16</b>
1.1	CORPO E AMBIENTE EM COIMPLICAÇÃO.....	19
1.2	PROCESSOS E CONFIGURAÇÕES EM DANÇA.....	29
<b>2</b>	<b>DANÇA E ESPACIALIDADES.....</b>	<b>38</b>
2.1	CORPO/ESPAÇO E PERCEPÇÃO.....	40
2.2	ESPACIALIDADES EM CONFIGURAÇÕES DE DANÇA.....	50
<b>3</b>	<b>EXERCÍCIOS PARA O ESTUDO DAS ESPACIALIDADES.....</b>	<b>65</b>
3.1	ESPACIALIDADES EM OBSERVAÇÃO.....	67
3.1.1	Espacialidades em “Batucada” de Demolition Inc.....	73
3.1.2	Espacialidades em “Dança contemporânea em domicílio”, de Claudia Müller.....	78
3.2	REFLEXÕES ACERCA DAS ESPACIALIDADES.....	83
	<b>INCONCLUSÕES E PROJEÇÕES.....</b>	<b>93</b>
	<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>96</b>

## UMA POSSIBILIDADE DE ESTUDO PARA AS ESPACIALIDADES NA DANÇA

O estudo apresentado nesta dissertação pretende experimentar uma possível abordagem para as espacialidades em configurações de dança. Para tanto, noções trazidas acerca das espacialidades são postas em diálogo para possibilitar o entendimento do espaço nas configurações de dança, enquanto processo dinâmico das relações entre corpo e ambiente. Esta abordagem pretende questionar o espaço entendido como fixo, neutro ou dado *a priori*, para surpreendê-lo na maneira em que se constrói e comunica enquanto processo de interações. Dessa forma, pretendemos reafirmar que corpo e espaço nas configurações de dança são, ao mesmo tempo, codeterminantes e codeterminados.

O objetivo principal desta dissertação é, portanto, procurar jeitos de observar espacialidades nas configurações para torná-las passíveis de estudo, tarefa para a qual foi necessário procurar ideias em vertentes teóricas tanto da dança quanto em diferentes áreas, tais como comunicação, geografia, ciências cognitivas, e que indicassem a possibilidade de estudo na busca de um tratamento diferenciado ao corpo nas suas abordagens. Dentre alguns autores citados de outras áreas, destacamos Lucrécia D'Alessio Ferrara (2008) e Milton Santos (1996).

O estudo segue, de maneira indisciplinar, um roteiro metodológico caracterizado por rupturas e desafios, que reformularam as perguntas a cada possibilidade de síntese. Dentre algumas perguntas, podemos destacar: Como podemos estudar relações entre corpo e espaço na dança? De que maneira essas relações seriam apreensíveis como objetos de estudo? Abordar o estudo do espaço pelas espacialidades nos aproxima de uma lógica processual para o entendimento dos processos de feitura de configurações em dança? Que características são apreensíveis nas configurações que possam ser identificadas como espacialidades? Quais modos de operar e quais estratégias de composição se aproximam das concepções teóricas estudadas? Essas perguntas foram formuladas de modo que pudessem ser respondidas ou não, sendo, entretanto, levadas em consideração a

cada momento de dúvida, surgindo como possibilidades e desdobramentos e, assim consideradas, alimentaram as discussões e impulsionaram a escrita.

Por outro lado, o estudo segue artigos e produções teóricas na área da dança que dialogam com o esboço teórico escolhido relacionado aos processos evolutivos e as interações entre sistemas - entre outros -, apresentados por autoras como Christine Greiner (2005), Helena Katz (2005), Adriana Bittencourt (2012) e Fabiana Britto (2008). O princípio de coimplicação, impresso neste trabalho, nos indica que o corpo não se desvincula do seu contexto de existência; portanto, é impossível de ser estudado sem considerar os processos que o configuram.

O exercício argumentativo acerca do espaço na dança apresenta-se como uma urgência no atual momento de produção artística em que proliferam configurações que pretendem ocupar outros espaços que não os habitualmente usados para suas apresentações. Em se tratando especificamente da dança, o hábito de criação que subentende um espaço ideal para se dançar é fortemente disseminado, hábito que ameniza discussões que possam provocar instabilidades, criando consensos *a priori* que rapidamente são acolhidos e reproduzidos em apresentações de dança, mesmo que estas não se realizem nos espaços que idealizam tais condições. Todavia, o espaço não está sempre disponível, como se ele estivesse ali para acolher a dança. Pelo contrário, uma configuração se insere nas inter-relações já existentes, propondo reorganizações a partir das ações que o(s) corpo(s) realiza(m). Dessa maneira, a configuração de uma dança não inaugura um contexto novo, mas dialoga e modifica informações preexistentes em atualizações que são impossíveis de ser consideradas sem que se atenha às circunstâncias do seu contexto, do corpo e de suas relações.

A partir do levantamento bibliográfico, foram experimentados alguns parâmetros elencados como ferramentas que possibilitariam o estudo das espacialidades. Esses parâmetros são resultado do entrecruzamento das características das espacialidades de Ferrara e dos parâmetros para o ensaio em estudo do Grupo de Pesquisa Laboratorio coadaptativo-LabZat<sup>1</sup>, também exercitados durante o período do tirocínio docente. Do cruzamento resultaram não

---

<sup>1</sup> Grupo de pesquisa em Dança vinculado ao Programa de Pós-graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia, coordenado pela Prof<sup>a</sup>Dr<sup>a</sup> Fabiana Dultra Britto, pela Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Jussara Setenta e pela Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Adriana Bittencourt, no qual participo como membro desde 2009.

um modelo ou uma lista a ser preenchida, mas indicativos para um modo de operar que pretende se reformular a cada configuração escolhida para a observação.

As configurações para realizar a experimentação dos parâmetros foram: “Batucada” (2014), de *Demolition* Incorporada, e “Dança Contemporânea em Domicílio” (2008), de Cláudia Müller. Ambas as configurações destacam nas suas feitura o papel do espectador na construção das suas espacialidades, convocando-o para a ação, ainda que se diferenciem nas estratégias que elaboram para tal empreitada. Dessa maneira, exemplificam espaços e configurações como estando sempre em processo nas feitura de dança, portanto, pautados também pela imprevisibilidade característica aos processos interativos dinâmicos. Tais danças parecem agir como proposições, ao serem realizadas considerando o contexto como participante ativo na composição, fazendo com que cada situação emerja como experiência singularizada entre os participantes.

O recorte deste estudo apresentado na dissertação faz parte de um processo de investigação motivado por experiências de composição artística e de observação de produções artísticas contemporâneas de dança e da performance, que a todo momento sugeriram e redirecionaram a pesquisa.

É importante ressaltar que não cabe aqui o entendimento do lugar de ocorrência de uma configuração de dança como fixo e passivo à sua recepção. De modo distinto, salientaremos a dependência das espacialidades às experiências corporais que produzem e pelas quais são produzidas, tanto danças como formas de compreender a relação entre corpo e espaço.

Introduzidas as motivações e principais argumentações desta dissertação, apresento um resumo que possa orientar a leitura do material apresentado.

O primeiro capítulo, “Considerações para o estudo de espacialidades em configurações de dança”, pretende servir de introdução e contextualização para os termos e as ideias acessados nesta dissertação, necessários para a compreensão do que apresentaremos enquanto configurações em dança e suas espacialidades.

Em um primeiro subtítulo, “Corpo e ambiente em coimplicação”, é realizado um apanhado resumido e pontual, de parte de algumas teorias que pautam os processos evolutivos e a teoria geral dos sistemas, frequentemente associadas à dança por estudos desenvolvidos na área da comunicação e, portanto, com enfoque

na relação entre corpo e ambiente, de modo a explicitar a sua coimplicação por diferentes possibilidades de abordagem seguindo trilhas de algumas autoras da dança. No segundo tópico, “Processos e configurações em dança”, apresentamos a possibilidade de entendimento das configurações de dança, como coreografias, espetáculos, vídeos, ensaios etc. e outras possibilidades, ao serem abordadas a partir de uma ‘lógica processual’, ou seja, entendidas como ‘síntese temporária’ dos processos da sua feitura, como sugerido por Fabiana Britto (2008). Portanto, o objetivo é reforçar que processos e configurações formulam lógicas diferentes, mas fazem parte de um mesmo fenômeno na feitura de danças. Essa possibilidade de entendimento pretende se expandir para pensarmos também o espaço enquanto uma configuração modificada pelo processo. Assim, nem o espaço pode ser compreendido como um duplo congelado do tempo, nem uma configuração como suposto estanque ao processo.

No segundo capítulo, “Dança e espacialidades”, são apresentadas noções acerca do espaço entendido como construção sempre em processo, para o qual ideias acerca das espacialidades, como as de Ferrara (2008) e Santos (1996), oferecem suporte. A busca por entendimentos do espaço enquanto construções em processo se justifica na medida em que o corpo e suas ações sejam consideradas como importantes para o seu estudo. Assim, uma revisão bibliográfica que perpassa a geografia, a comunicação e a dança é apresentada com a finalidade de introduzir e se aproximar de proposições teóricas acerca da relação entre corpo e espaço que nos permitam refletir sobre as espacialidades na dança.

Em um primeiro tópico, intitulado “Corpo/espaço e percepção”, apresentamos a possibilidade de compreensão em relação aos processos de interação entre o que se diz fora do corpo e aquilo que é internalizado enquanto informação. Dessa maneira os estudos cognitivos nos auxiliam a entender que tipo de relação se estabelece na ação de reconhecer informações, que chamamos de percepção, e que esta não é algo que ocorre ao corpo, mas é algo que o corpo faz. Sendo assim, reforça-se a ideia de uma representação que se dá de maneira parcial e não desvinculada da ação, como uma seleção de informações. Dessa forma afirmamos que há múltiplas possibilidades para se perceber determinado espaço, impondo-se,

portanto, como desafios para a construção de conhecimento que geralmente procura um consenso, acarretando determinismos e generalidades.

No tópico “Espacialidades em configurações de dança” é realizada a tentativa de aproximação das ideias abordadas por Milton Santos (1996) e Lucrecia D’Alessio Ferrara (2008) acerca das espacialidades para esboçar uma possível abordagem nas configurações de dança. Nesse subtítulo, são reforçadas as noções das espacialidades a partir das suas características apreensíveis para o estudo, de modo a indicar parâmetros possíveis para auxiliar artistas e pesquisadores na reflexão acerca dos modos em que se compõem espaços nas configurações. São escolhidas algumas características como a visualidade, e a comunicabilidade de Ferrara, assim como a noção de paisagem de Milton Santos (1996) e do espaço enquanto sistema de objetos e sistemas de ações, para auxiliar na tentativa de leitura das espacialidades. Para tal empreitada, o nosso objetivo é o de identificar em quais características da configuração podemos identificar as espacialidades, desta maneira, surpreendendo-as nos modos em que constroem visualidades tornadas signos que comunicam, para experimentar possibilidades seu estudo na dança.

No último capítulo: “Exercícios para o estudo das espacialidades em configurações de dança” são descritos alguns exercícios realizados como testes que possibilitem a descrição das espacialidades nas configurações, assim, aproximamos as características das espacialidades trazidas no capítulo anterior, para dialogar com o modo de estudo exercitado durante o período do tirocínio docente e inspirado nas atividades de pesquisa do Grupo LabZat, como exemplos para realizar os exercícios neste estudo. Em “Espacialidades em observação” são apresentados os procedimentos para realizar os exercícios de observação das espacialidades, assim como uma breve descrição das configurações escolhidas para exemplificar o estudo: “Batucada” (2014), de *Demolition* Incorporada, e “Dança contemporânea em domicílio” (2008), de Cláudia Müller.

Nos próximos dois subtítulos apresentam-se os resumos acerca da experiência de observação das espacialidades em cada uma das configurações, ressaltando as suas especificidades, à maneira de um resumo descritivo e direcionado das informações apreendidas nas tentativas de leitura das espacialidades. O último tópico do capítulo, intitulado “Reflexões acerca das

espacialidades na dança”, trata de refletir acerca dos procedimentos realizados para a realização dos exercícios, observando e explanando sobre aquilo que parece escorrer aos parâmetros e que na experiência de observar cada uma das configurações aparecem como fortes características que indicam modos diferenciados de se abordar o espaço, concatenado com os estudos realizados, e que apresentam espacialidades em aspectos móveis e dialogantes. Por outro lado, também são levantadas algumas questões acerca dos procedimentos metodológicos adotados, suas consequências e dificuldades.

Esta dissertação, portanto, não pretende esclarecer, elucidar, identificar, conceituar nem definir o espaço ou o corpo, nem criar categorias, mas alimentar tanto práticas de dança quanto discussões que se inscrevem por vezes nas entrelinhas, problematizando-as a partir das espacialidades. Dessa forma, não há originalidade como algo inovador; pelo contrário, seguimos trilhas teóricas e pensamentos recorrentes entre pesquisadores da área, nas suas brechas ou indicativos de possíveis continuidades e escorrimentos.

Não se trata da “inventar a roda”, mas da possibilidade de enchê-la até explodi-la para sair juntando os “caquinhos”. Aqui estão meus cacos.

**1**

**CONSIDERAÇÕES PARA O ESTUDO DE ESPACIALIDADES  
EM CONFIGURAÇÕES DE DANÇA**

Este capítulo está dividido em duas partes. A primeira, “Corpo e ambiente em coimplicação”, discute o corpo tomando como ponto de partida um conjunto de formulações teóricas desenvolvidas nos últimos anos no pensamento crítico e intelectual da dança no Brasil, considerando certa indisciplina, no sentido de recorrer a diversas áreas do conhecimento para tecer formulações teóricas, sobretudo, buscando inspiração em problematizações que, entre outros, podemos situar no campo da comunicação e do pensamento evolutivo.

Essas teorias propiciam a elaboração de um pensamento no qual o organismo não está desvinculado do seu ambiente de existência, afirmando a interdependência questionadora dos estudos de dança ainda pautados em velhas dicotomias que diferenciam a natureza da cultura, tais como corpo/mente, fora/dentro, corpo biológico/corpo cultural etc. Esse pensamento não dicotômico tem como um dos seus pressupostos a coimplicação entre corpo e ambiente, apresentando o ambiente como “conjunto de condições para as interações acontecerem” (BRITTO, 2011,p.187), e o corpo como coleção de informações, em trocas constantes que não nos permitem pensá-los desvinculados do ambiente. Afinal, “o corpo é o ambiente da dança” (BRITTO, 2008,p.72).

Tal pressuposto orienta a maneira como se deve tratar o ambiente da dança. Tal ambiente, portanto, não é o lugar físico, topográfico, visível e descritível onde a dança acontece, mas sim as condições para que relações aconteçam. Na fase inicial desta pesquisa, que sempre esteve ligada a uma possibilidade de estudo do espaço na dança, a categoria “lugar” apareceu em diversos textos a partir de múltiplos pontos de vista. Ambiente, lugar e espaço podem ser comumente confundidos como termos que designam ou explicam fenômenos similares em algumas leituras acerca da dança. Buscando apresentar as questões suscitadas ao longo dessa pesquisa, tece-se, no fundo, uma distinção entre estes termos, sugerindo que para a discussão sobre o espaço na dança, a noção de ambiente não seja tomada enquanto um sinônimo. Então, qual a relação entre espaço e ambiente? A compreensão da coimplicação entre corpo e ambiente pode ajudar a esboçar um modo de tratar o espaço na dança? As relações entre corpo e ambiente possibilitam observar as relações que constroem o espaço? Em todas as formas de pensar-se o

espaço estão implicadas também maneiras de abordar o corpo? Questões como essas impulsionam a escrita deste tópico

A segunda parte do capítulo propõe uma discussão acerca das configurações e processos de dança, visando inicialmente travar um diálogo com o pressuposto de coimplicação, discutido na primeira parte. O título desse segundo tópico, “Configurações e processos em dança”, é proposto a partir da ideia de configurações da dança (coreografias, performances, desenhos, corpos, textos), entendendo a reciprocidade entre configurações e processos, ressaltando que processos são também alimentados pelas sínteses que compartilham: as configurações. Trata-se de esclarecimentos necessários frente à insistência de estudos compositivos que tendem a priorizar configurações, ou seja, as obras, os produtos, ao invés dos processos. Temos por objetivo, portanto, pensar um modo de estudo das configurações de dança que considerem as lógicas processuais que as configuram, isto é, entendendo que configurações e processos fazem parte de um mesmo fenômeno em composições de danças.

Neste segundo tópico, pretendemos trazer uma noção de processualidade aos estudos das configurações que nos permita perceber que o espaço na dança pode ser tratado também por uma *lógica processual*<sup>2</sup> quando pensado pelas suas espacialidades, ou seja, pelas qualidades sógnicas que o representam, ao invés de dados apriorísticos e generalizantes comumente associados ao espaço. Essa discussão pretende problematizar as configurações de dança como instâncias separáveis das dinâmicas que as constituem ao longo do tempo, assim como o espaço enquanto recorte do tempo congelado. Reforçaremos, para tanto, a articulação entre espaço-tempo, irreduzíveis um ao outro. Acreditamos que esse sentido processual nos possibilita a observação das espacialidades na dança abordadas nas suas configurações em processo, ou seja, como algo em contínua construção.

A noção de coimplicação atravessa ambos os tópicos deste capítulo, e nos ajudará a compreender de forma indissociável o corpo, a dança e o ambiente, assim

---

<sup>2</sup> Ideia apresentada pela Prof<sup>a</sup>Dr<sup>a</sup> Fabiana Dutra Britto, como “contradição às ideias lineares de origem, matriz, influência, identidade e genealogia, tão em voga nos atuais discursos de interpretação historiográfica e crítica da cultura e da arte” (BRITTO, p.3-4, 2011).

como as configurações resultantes dessas relações, pois não são desvinculadas dos processos que as dinamizam. Esta noção, justifica a possibilidade de dissertar sobre as espacialidades em configurações de dança, considerando o corpo implicado nesta abordagem.

### 1.1 CORPO E AMBIENTE EM COIMPLICAÇÃO

Nesta seção, apresentaremos algumas ideias a partir de uma bibliografia básica que inclui pensadores da dança e outros teóricos, que buscaram, a partir de uma construção conceitual, propor caminhos para a dança como área de conhecimento. Algumas dessas tentativas para viabilizar a investigação da dança, realizadas por algumas autoras, trazem nas suas abordagens a noção de corpo e ambiente, como instâncias coimplicadas.

O primeiro passo será apresentar brevemente do que tratam essas teorias que possibilitam o entendimento de coimplicação, a saber: a teoria da evolução e a teoria geral dos sistemas. Essas teorias tratam da inseparabilidade do corpo e dos seus ambientes de existência, suscitando um sentido de co-determinação entre ambos, ocorrida em processo. Da revisão, o que nos interessa é possibilitar a articulação entre a noção de corpo e de ambiente como entidades coimplicadas, procurando maneiras de abordar o espaço em processos compositivos de dança. Essa proposta de revisão das compreensões entre corpo e ambiente de maneira processual e coevolutiva já são densamente discutidas na dança; contudo, é necessário ressaltá-las para compreender essa relação como constituinte das configurações de dança, pois nos ajudam a ressaltar características das espacialidades também como resultantes das interações, orientando formas de falar sobre o espaço, sem desconsiderar os corpos implicados neste.

A perspectiva evolutiva será articulada neste texto, junto a algumas noções presentes também na teoria geral dos sistemas, que nos ajudam a articular um pensamento em relação entre corpo e ambiente. O tratamento dado às referidas teorias será bastante breve, priorizando-se estudos de algumas autoras da dança, comprometidas com o desenvolvimento da área da dança enquanto conhecimento, e

que possibilitam uma leitura mais densa e aprofundada nas suas produções<sup>3</sup> para a compreensão dessas teorias quando relacionadas à dança.

A teoria da evolução apresentada por Charles Darwin<sup>4</sup> no livro *a Origem das Espécies* (1859) é desenvolvida para compreender a diversidade biológica como resultado de adaptações gradualmente realizadas pelos organismos aos seus contextos de existência, e estas acontecem visando a um único objetivo: dar continuidade à existência das espécies. Um dos usos mais frequentes desta teoria está na explicação da hereditariedade genética, que apresenta o gene como unidade mínima de replicação dos organismos responsável pela reprodução da espécie e a criação da diversidade, toda a informação genética do organismo é contida nele, em cadeias que formam o DNA de cada espécie.

A seleção natural é um mecanismo que auxilia a genética na compreensão da interação entre os genes e o meio, na busca de soluções adaptativas. Essas soluções não são apresentadas de maneira casual, e sim de natureza probabilística impulsionada pelo acaso, ou seja, para determinada característica do gene existem apenas probabilidades fenotípicas que são apenas efetivadas no encontro do gene com as condições necessárias para desenvolver tal ou tal característica fenotípica. Nesse sentido, “a seleção natural opera sobre fenótipos, não sobre o gene, embora este seja o beneficiário último da aptidão de sobrevivência de um organismo” (BRITTO, 2008,p.61).

Tais soluções fenotípicas são emergências<sup>5</sup> adaptativas da interação entre as informações encontradas nos genes e as informações do ambiente. Uma das características importantes dessa seleção é que não se dá pela regra de sobrevivência dos mais aptos, com a qual se confunde, pois, o processo de evolução por seleção natural é auto-organizativo, sendo a eficiência do gene o resultado de uma emergência, e não uma ação do gene ou do ambiente. Essas soluções adaptativas não permitem que a evolução seja entendida como uma progressão

---

<sup>3</sup> Podemos indicar, por exemplo, os livros: “Temporalidade em dança: parâmetros para uma história contemporânea”, de Fabiana Dultra Britto (2008), e a dissertação de mestrado “A natureza da permanência: processos comunicativos complexos e a dança”, de Adriana Bittencourt Machado (2001).

<sup>4</sup> Charles Darwin, pesquisador naturalista que elaborou a teoria da evolução por meio da seleção natural para tentar compreender o surgimento das espécies.

<sup>5</sup> Entendido não como uma urgência, mas como aquilo que emerge de um processo, ou seja, impossível de identificar autores, ou justificar precisamente as circunstâncias envolvidas, se dando mais como uma conjuntura, do que como uma situação.

linear ou como um determinismo biológico, que determina a cada problema sua causa e sua solução, pois a evolução não é projeto das espécies com objetivos definidos ou previsíveis, mas um processo contínuo e cego gerenciado por emergências adaptativas que teriam por único objetivo a permanência.

Soluções eficientes são exteriorizadas em fenótipos, como acordos entre corpo e ambiente que manifestam a configuração dos corpos:

Sendo a configuração corporal dos organismos, os fenótipos são definidos ao longo de todo o tempo de duração de cada vida, pois resultam de “acordos” de coerência entre informações genéticas e ambientais - consideradas em toda sua abrangência: desde o ambiente molecular interno ao corpo genitor, até o ambiente cultural externo onde vive. Diferente do que se costuma pensar, não são as partes desse acordo (corpo/ambiente) que conduzem a seleção natural, mas o caráter adaptativo desse modo relacional delas. (BRITTO, 2008, p.61-62)

Portanto, a seleção natural não é conduzida nem pelo corpo, nem pelo ambiente, mas pelos “acordos de coerência” dessa relação, resultantes das ações que o organismo realiza para lidar com as condições dos ambientes.

Traçando um trânsito dessa noção coevolutiva da genética para a cultura, o etólogo queniano Richard Dawkins (1941) acredita que essa noção pode se ampliar para outros campos que não só o da genética, propondo uma analogia entre o sistema de evolução genética e o sistema de transmissão cultural. Nessa equiparação de lógicas, apresenta o *meme*<sup>6</sup> (semelhante ao gene), como a unidade dos processos de transmissão cultural que sobrevivem no campo das ideias por meio de objetos, valores e crenças. Nesse sentido, é possível entender que a cultura, assim como toda manifestação humana, é gerada em última instância também como estratégia adaptativa para sobreviver ao meio, podendo ser entendida como um fenótipo estendido<sup>7</sup>.

Compreendendo que a dança está inserida nos processos de transmissão cultural, é possível associá-la a essa ideia de evolução, propondo-a também enquanto fenótipo estendido do corpo. É dessa maneira que, no nosso entendimento, a teoria da evolução pode contribuir para a compreensão da dança no

---

<sup>6</sup> Ideia apresentada no livro “O gene egoísta”(1976).

<sup>7</sup> Essa noção é apresentada por Richard Dawkins em seu livro “The Extended Phenotype”(1982).

seu desenvolvimento como área de conhecimento, associada à noção de processo em evolução que complexifica os seus estudos.

Neste momento, é válido ressaltar que estamos nos referindo à dança, por uma abordagem conceitual que se delinea entre a cultura e a comunicação na qual a dança pode ser estudada pelas informações que a constituem e a comunicam enquanto tal. Esta visão da dança enquanto processo evolutivo nos ajuda a compreendê-la, não por blocos que a separam em tipos, estilos ou formatos, mas operando na tentativa de identificá-las pelas relações que constroem nas lógicas utilizadas para as suas feitura, abrangendo a dança nas suas mais variadas acepções e diferentes possibilidades de emergência em diferentes ambientes.

Introduzida a possibilidade de observação da dança a partir de uma perspectiva evolutiva, é necessário agora apresentar alguns princípios da teoria geral dos sistemas, trazidos aqui a partir da leitura de Jorge Albuquerque Vieira (2008), utilizado também no pensamento das autoras de dança. O astrofísico Jorge Albuquerque Vieira apresenta a teoria geral dos sistemas-TGS<sup>8</sup>, como uma prototeoria, por encontrar-se ainda em construção. Mesmo assim, através dela abre-se o estudo de uma possível ontologia das ciências e, por isso, adquire também o título de teoria geral do conhecimento. Essa explicação sistêmica é nascida basicamente a partir de descobertas da termodinâmica na biologia, que introduziram a possibilidade de estudo de sistemas complexos afastados do equilíbrio<sup>9</sup> em outras áreas, como seriam, por exemplo, a sua utilização em estudos dos processos comunicacionais. Nessa concepção sistêmica todas as coisas existentes seriam compatíveis com a noção de sistema, podendo ser encontrados tanto nas constelações de astros como numa ópera musical. Tal proposição possibilita a articulação entre instâncias que aparentemente se encontram distantes ou incompatíveis, trazendo uma abordagem complexa para o desenvolvimento do conhecimento que, segundo a teoria em questão, pode ser estudado pelas interações entre sistemas.

---

<sup>8</sup> Vieira apresenta a Teoria Geral dos Sistemas via a Ontologia sistêmica proposta por Mario Bunge (1919-), propondo também a relação da Semiótica Peirciana com os estudos de Ilya Prigogine, que possibilitam a sua articulação com os estudos da comunicação.

<sup>9</sup> Essas descobertas têm por referência principal os estudos de Ilya Prigogine (1917-2003), que na biologia procura maneiras de estudar como da emergência ou desequilíbrio do acaso emergem organizações complexas como no caso das estruturas dissipativas.

Vieira (2008) apresenta a definição de sistema por Avenir Uyemov<sup>10</sup>, na qual “um agregado “m” de coisas (qualquer que seja sua natureza) será um sistema S quando por definição existir um conjunto de relações R entre os elementos do agregado de tal forma que venham a partilhar propriedades P” (UYEMOV apud VIEIRA, 2008, p.18). Uma limitação observada por Vieira nesta definição é a de que sistemas, segundo a ação das leis da termodinâmica, são de alguma maneira sempre abertos, pois todos interagem constantemente com outros sistemas, sendo o mais imediato de tais contatos sistêmicos, aquele com o ambiente que o envolve. Britto (2008) também apresenta essa definição, complementando:

[...] um agregado de elementos, não necessariamente da mesma natureza, pode ser um sistema, desde que partilhe propriedades, sendo que o fator regulador dessa partilha é a ação interativa deles. É, portanto, a relação, ou seja, o modo de comunicação, que define um sistema. (BRITTO, 2008, p.68).

As relações entre os elementos do sistema, só se dão quando há, entre estes, propriedades partilhadas. Como fica claro no dizer de Vieira, relações são “emparelhamentos condicionais”, ou seja, relações são criadas ou percebidas para satisfazer a certas condições. Tais condições são características do sistema ambiente que as envolve. Assim, associações são realizadas por meio de restrições dadas pelas propriedades condicionais do conjunto de elementos e, nesse sentido, é importante lembrar que o sistema deve ser entendido como um “todo organizado” entre os elementos de um agregado, e não apenas como soma das suas propriedades, ou seja, para entender o sistema em sua complexidade devemos considerar as dinâmicas de interação com outros sistemas que agrega.

Tomemos o exemplo de uma configuração de dança como um sistema e, para estudá-la dessa maneira, não basta descrever quais elementos estariam envolvidos nela: corpos, coreografia, movimentos, luz, cenário, som, ritmo, figurino, público, projeções, ou sejam lá quais forem, mas deve-se considerá-la pelas relações interativas entre as propriedades dos elementos, constituídas nos processos que envolve na sua feitura, e não apenas pela soma das suas características aparentes. Observar desta maneira permite observar as lógicas que

---

<sup>10</sup> Filósofo russo comprometido com os estudos de análise sistêmica.

caracterizam uma configuração pelas relações que constitui entre os sistemas que agrega, principalmente aquele que o envolve, o ambiente.

O ambiente na teoria geral dos sistemas é considerado um dos parâmetros básicos ou fundamentais para a existência dos sistemas, junto à permanência e a autonomia<sup>11</sup>,isso quer dizer que podem ser encontrados em todo e qualquer sistema. Ambiente é um sistema que envolve outro sistema, podendo ser caracterizado como subsistema. Todo sistema para permanecer precisa realizar trocas com outros sistemas, trocando matéria, energia, informação etc. O mais imediato destes costuma ser o ambiente; é nele que se encontram os estoques necessários, sejam estes culturais, biológicos, físico-químicos, que alimentam a continuidade do sistema. Essa relação com o ambiente se dá por meio de trocas, o que quer dizer que ambos se modificam ao partilhar suas propriedades. As mudanças de um afetam necessariamente o outro; sistema e ambiente são, assim, interdependentes.

O ambiente pensado não como um lugar de ocorrência das trocas inter-sistêmicas, mas como um conjunto de possibilidades conectivas, é parte integrante e caracterizadora desse relacionamento. [...] Os ambientes interferem na configuração das estruturas, ao mesmo tempo em que tais estruturas, geradas sob as condições do ambiente, interferem na sua reconfiguração. Sistemas e subsistemas diversificam-se uns aos outros, ininterruptamente (BRITTO, 2008, p.71-72)

*Coadaptação, Codeterminação, coimplicação ou codefinição* são maneiras de explicar processos de reciprocidade e interdependência entre elementos que, nas suas singulares diferenças, indicam a proposição de que tudo que existe, e que existe de alguma maneira em relação. O sentido de coimplicação entre corpo e ambiente impresso no subtítulo refere-se, então, aos processos evolutivos, como síntese do processo de coadaptação do darwinismo, e as trocas entre sistemas e

---

<sup>11</sup> São parâmetros básicos e fundamentais para a existência dos sistemas, por serem aqueles que “[...] todos os sistemas possuem independentemente dos seus processos evolutivos e que não dependem de processos temporais para existirem” (BITTENCOURT, 2001,p.39), sendo estes três: permanência, autonomia e ambiente. “O mais fundamental de todos os parâmetros é a permanência, pois se refere às condições de origem de todos os sistemas submetidos à termodinâmica universal, bem como às condições de continuidade dos processos relacionais operados por eles (BRITTO,2008,p.70); portanto, diferente da noção de conservação. Desse modo, a autonomia refere-se então “aos estoques de recursos internalizados no sistema, ao longo do tempo elaborada pelo sistema e usada para administrar seus processos de permanência” (BRITTO,2008,p.72).

seus subsistemas, da teoria geral dos sistemas. Em ambas as teorias reside a fundamentação da não separação do corpo e do ambiente, necessária para explicar processos em dança, já que “o corpo é o ambiente da dança” (BRITTO, 2008, p.72), e as relações de troca que o corpo estabelece com os ambientes constituem a matéria principal de informação para compor danças. Isso reforça a noção de que cada corpo constrói a sua própria dança que nunca será igual ou cópia de nenhuma outra, pois cada corpo mesmo compartilhando informações do mesmo ambiente, relaciona-se sempre de maneira singular e única. Desse modo, “relacionar-se é ação comunicativa e dela depende o formato de uma identidade. Comunicar-se é, portanto, estratégia de sobrevivência”. (BRITTO, 2008,p.22)

Corpos se relacionam com os ambientes e outros sistemas à maneira de contaminação, o que difere da ideia de influência ou transmissão, pois na contaminação não é possível determinar uma origem e nem o caminho percorrido pela informação, não é uma via de mão única que descreve uma trajetória, mas sim uma expansão múltipla e dispersa. Essa troca contaminatória se dá à maneira de processo, sendo este último:

[...] um fenômeno que descreve a ocorrência simultânea e contínua de muitas relações de diferentes naturezas e escalas de tempo, salvo em condições modelares, não há como identificar seu começo ou fim – visto que não descrevem trajetórias de um ponto a outro. Também não é possível distinguir precisamente quais os termos envolvidos num processo, pois sua natureza relacional e continua implica em modificações mútuas, irreversíveis e ininterruptas entre as coisas relacionadas. (BRITTO, 2011, p.185).

Essa noção de processo resume bem o que devemos considerar para estudar a dança, a partir do sentido de coevolução, pois imprime o tempo irreversível como condição de interação contínua que impossibilita a dissecação das suas partes e a descrição das suas trajetórias, já que não são identificáveis na interação que as modifica constantemente. A relação entre corpo e ambiente também se dá em processo, e isso não nos permite distinguir claramente o que do corpo e o que do ambiente está sendo posto em relação, por se afetarem mutuamente, trocando características que os tornam indissociáveis.

As relações entre corpo e ambiente em conversa com a dança, relacionadas às teorias acima apresentadas, são também abordadas pela teoria do *corpomídia*, proposta pelas autoras Christine Greiner e Helena Katz (2005) como possibilidade para os estudos do corpo nas artes e na comunicação. Essa definição de corpo trazida pelas autoras toma como ponto de partida a necessidade de desenvolvimento de novas epistemologias que possibilitem os estudos do corpo, optando por um caminho indisciplinar<sup>12</sup> para redimensionar as epistemologias do corpo, especialmente para as chamadas ‘Artes do corpo’. Mediante tais perspectivas, o corpo não é entendido como recipiente vazio, no qual se colocam informações, ou seja, este não só recebe informações, mas também é modificado por elas, o corpo é organizado em processo evolutivo de trocas simultâneas com o ambiente.

Nessas trocas, algumas informações<sup>13</sup> organizam-se na forma de corpo, pois o mesmo “não é um lugar onde as informações que vêm do mundo são processadas para serem depois devolvidas [...], não é o meio por onde a informação simplesmente passa” (GREINER & KATZ, 2005, p.131), e sim apresenta-se como a coleção dessas informações relacionais, ou seja, como mídia de si mesmo. A mídia, como tratada aqui, refere-se ao processo evolutivo que em contaminação constitui o corpo:

O corpo é o resultado desses cruzamentos, e não um lugar onde as informações são apenas abrigadas. É com esta noção de mídia de si mesmo que o corpomídia lida, e não com a ideia de mídia pensada como veículo de transmissão. A mídia ao qual o corpomídia se refere diz respeito ao processo evolutivo de selecionar informações que vão constituindo o corpo. A informação se transmite em processo de contaminação. (GREINER & KATZ, 2005, p.131)

Nesse entendimento de corpo, é importante salientar que a “implicação do corpo no ambiente cancela a possibilidade de entender o mundo como um objeto aguardando um observador” (GREINER & KATZ, 2005,p.130), ou do corpo como um

---

<sup>12</sup> Indisciplina não como falta de ordem e aleatoriedade radical, mas como característica daquilo que não pode ser apreendido ou estudado, respeitando as clássicas diferenças entre disciplinas do conhecimento. “O corpo é indisciplinar” (Katz,2005)

<sup>13</sup> “Para muitos cientistas a informação tem sempre dimensão zero. Ela é uma relação e não está localizada em um lugar” (GREINER,2005,p.115)

produto pronto. Corpo e ambiente estão necessariamente em fluxo permanente de trocas de informação:

Falar em coevolução significa dizer que não é apenas o ambiente que constrói o corpo, nem tampouco o corpo que constrói o ambiente. Ambos são ativos o tempo todo. [...] o organismo e o ambiente não são realmente determinados de maneira separada. O ambiente não é uma estrutura imposta do exterior aos seres vivos, mas, de fato, uma criação coevolutiva com eles. O ambiente não é um processo autônomo, mas uma reflexão da biologia das espécies. Assim como não há organismo sem ambiente, dificilmente há ambiente sem nenhum organismo. (GREINER, 2005, p.43- 44)

Apresentada a ideia de coimplicação entre corpo e ambiente, por diferentes perspectivas, agora nos debruçaremos sobre um ponto crucial para o seguimento desta dissertação: a frequente confusão na dança entre ambiente e espaço. Tal confusão inquieta estudos teóricos de dança, pois se apresenta como advertência em diversos textos que tratam sobre essa visão processual e evolutiva, advertência que nos é trazida pela constatação de algumas falas que contextualizam a dança em correspondência ao ‘lugar’ como se este fosse apenas cenário ou território para aquela, especialmente em configurações que adotam o rótulo de “dança em espaços não convencionais”

Nesse momento vale indicar que há neste trabalho a compreensão acerca da rotulação de espaços convencionais que, considerada de modo generalizante, trata de camuflar as diferentes maneiras de abordagem do espaço, valendo-se da convencionalidade dada ao edifício teatral, designando “fora do convencional” toda dança que se realize fora deste prédio, ainda que as configurações abordem o espaço do mesmo modo que o fariam num teatro.

A confusão entre ambiente e espaço que nos diz respeito é sobre ‘onde’ a dança acontece. Se tivermos como designar esse onde, a luz dos pensamentos que trazemos para discussão, este ‘onde’ só poderia ser o corpo, e este corpo realiza suas danças a partir da coleção de informações relacionais que o conformam.

Ao perceber que o ambiente da dança é o corpo, estamos também dizendo que, para estudá-la, é necessário dar atenção diferenciada sobre as relações entre a dança que este corpo faz e as condições que a contextualizam. Para tanto, a noção de contexto, trazida pelo semioticista Thomas Sebeok (1991), relacionada à teoria

do *corpomidia* por Katz e Greiner(2005), articulando dança e comunicação, nos ajuda a reconsiderar o contexto como:

[...] o reconhecimento que um organismo faz das condições e maneiras de usar efetivamente as mensagens. Contexto incluindo, portanto, o sistema cognitivo (mente), mensagens que fluem paralelamente, a memória de mensagens prévias que foram processadas ou experienciadas, e, sem dúvida, a antecipação de futuras mensagens que ainda serão trazidas à ação mas já existem como possibilidade. (SEBEOK apud GREINER E KATZ, 2005, p.130).

Diferente das concepções de contexto que o justificam apenas como uma delimitação espaço-temporal, esta definição apresentada por Sebeok (1991), nos é cara pela aproximação da ideia de ambiente, pois expande a ideia de contexto ao incluir o sistema cognitivo do organismo que o percebe, assim como outras mensagens de informação de memória, possibilidade, ou paralelas. E isso nos possibilita uma explicação de contexto que não é dado *a priori*, mas que é entendido como uma ação de reconhecimento do ambiente que o corpo faz. Ou seja, considerar as informações do contexto como uma função do ambiente o expande nas suas descrições espaço-temporais, para passar a ser entendido como um conjunto complexo de informações percebidas pelo corpo que auxiliam a descrever os fenômenos.

Contextualizar um fenômeno não é descrever o lugar onde ele acontece, mas, sim, dar luz às mediações e aos processos de significação que o constroem, assim como aqueles que são gerados baseados em sua presença em determinado ambiente (GREINER, 2007, p.229)

Para contextualizar uma dança, não só basta a sua explicitação do espaço-tempo em que acontece, isso seria fixá-la. Interessa-nos mais considerar as relações interativas com o ambiente que esta dança propõe não só durante um espaço-tempo limitado, mas as que são geradas a partir da sua proposição pelas informações que comunica. Reforçando essa ideia, retomamos a articulação de Katz e Greiner (2005) com o semiótico Sebeok (1991):

[...] o ambiente no qual toda mensagem é emitida, transmitida e admite influências sob a sua interpretação, nunca é estático, mas uma espécie de contexto-sensitivo. Para quem estuda as manifestações contemporâneas de dança, teatro e performance como processos de comunicação, isso é facilmente reconhecível. Já há alguns anos o “onde” deixou de ser apenas o lugar em que o artista se apresenta, transformando-se em um parceiro ativo dos produtos cênicos. Ao invés de lugar, o onde tornou-se uma espécie de ambiente contextual. (GREINER&KATZ, 2005, p.129).

Essa constatação das autoras, da mudança de entendimento do ‘onde’ como o lugar para o de ‘ambiente contextual’, resume abreviadamente um longo percurso de experimentação, reflexão e proposição de maneiras de tratar o espaço na dança que motivam esta dissertação e que tornam impossível abordá-lo apenas como dimensão topográfica. Tal mudança nos indica também que para estudar o espaço na dança devemos então nos debruçar sobre as mediações e os processos de significação implicados nas suas manifestações. O espaço é construído por relações entre corpo e ambiente que tendem a permanecer, tornando-o distinguível pela regularidade das suas ocorrências, o que significa que as relações entre corpo e ambiente condicionam também maneiras de perceber os espaços.

Sendo assim, o sentido de coimplicação pode ser utilizado também para reforçar que assim como não há como descrever o corpo sem tratar do ambiente, não há como definir espaço sem pensar no corpo implicado neste. Ou seja, todo entendimento de espaço está sempre relacionado a alguma noção de corpo, pois há entre ambos, mudanças recíprocas. Na dança, o espaço tem de ser considerado pelas relações que aquela propõe para a sua feitura, sendo, portanto, indissociável das condições em que se efetua.

## 1.2 PROCESSOS E CONFIGURAÇÕES EM DANÇA

Neste tópico, a reflexão será feita a partir de duas discussões: uma que reitera a relação intrínseca entre configurações de dança e os processos dos quais elas emergem, ressaltando o tempo irreversível característico de sistemas em evolução, para trazer um sentido de processualidade às configurações podendo

apresentá-las como sínteses circunstanciais<sup>14</sup> das informações que se relacionam no processo de feitura de uma dança, e outra onde a noção de processo será retomada também para abordarmos o espaço que, nestas condições, será considerado pelas relações que dinamizam e permitem sua configuração. Tanto danças, quanto espaços se formulam em processo. E na dança, ambos são formulados pelos corpos que participam na sua configuração.

A nossa argumentação parte do pressuposto segundo o qual é possível o estudo das configurações por uma lógica não linear, distinto das descrições dos elementos que a constituem, o que permite descobrir pistas sobre as lógicas de composição, os modos compositivos que organizaram as informações desta maneira e não de outras possíveis, experimentadas (ou não) no processo de composição.

A dança enquanto síntese composta é a sua configuração, é quando a composição se encontra ativa, sendo testada. Configurar, então, é organizar, compor seletivamente as informações encontradas em processo que possibilitam o seu reconhecimento enquanto característicos daquela dança. Configuração não é forma, nem formato, é mais próximo de um design<sup>15</sup>, sendo a síntese formulada pela lógica de composição de cada dança. Configuração não é a forma e o processo seu conteúdo, e sim sínteses das relações formuladas em processo.

Entender que as configurações estão inseridas no processo nos indica que, sendo uma atualização de inúmeras trocas informativas entre corpos e ambientes, elas mobilizam e são mobilizadas também em processo. Nestas atualizações é que podemos observar novas informações que alimentam o processo estabilizando e/ou criando novos padrões, pois nos permitem observar dados circunstanciados do processo.

Não há exatidão nas configurações, estas não são deterministas, pois mantêm-se em relação com novas informações que garantem a sua abertura e processualidade e, mesmo naqueles produtos artísticos ditos prontos, cada

---

<sup>14</sup> Termo utilizado em referência à ideia de configuração enquanto síntese temporária, ou transitória de um processo, cunhado por BRITTO (2009) e utilizado no Grupo de Pesquisa LabZat.

<sup>15</sup> A ideia de design da dança, trazida aqui, se refere àquela presente na dissertação de mestrado apresentada por Carolina Camargo De Nadai de título "Processos organizativos em dança: a singularidade dos designs", na qual a autora argumenta pela percepção de que os mais variados modos organizativos em dança resultam em designs, interações entre estrutura e funcionalidade, enquanto acontecem, sendo os designs de dança contextualizados pelos acordos continuamente construídos entre corpo e ambiente.

ocorrência se configura de maneira diferente, relacionando-se às condições espaço-temporais em que a configuração é realizada. Por exemplo: uma dança que pretende ser repetida se depara com situações espaço-temporais sempre diferentes, a cada situação que se apresenta, realizando ajustes nas estruturas para que se deem as condições adequadas para sua configuração. As configurações de dança têm sempre graus de plasticidade diferentes no seu design, e é esta a garantia para sua adequação às condições com as quais lidam para se efetuar.

As chances de um sistema garantir sua continuidade no tempo estão, portanto, diretamente relacionadas com a plasticidade do seu design, ou seja, a capacidade do sistema alterar a configuração da sua estrutura para garantir a continuidade dos seus processos de permanência (operações interativas), respondendo às condições de conectividade representadas pelo design dos outros sistemas e/ou de seu ambiente [...] a plasticidade refere-se à flexibilização dos padrões relacionais adotados pelo sistema no seu processo adaptativo ao ambiente em que o envolve. (BRITTO, 2008, p.75)

Para estudar configurações é necessário considerá-las parte de um todo indissociável, que é o processo. Assim, as configurações nos dariam apenas pistas das informações que as constituem, pois são sempre circunstanciadas, condicionadas pelas situações espaço-temporais do seu acontecimento, seus acordos contextuais. A configuração, portanto, é relativa às logicas que organizam as informações, expandindo-se para além da sua descrição apenas do acontecimento, mas considerando também as maneiras que propõe para que as informações que relaciona sejam efetivadas. Nesse sentido compor uma dança é criar maneiras para que informações no processo encontrem modos de serem ditas no corpo, para que tais informações estabeleçam trocas.

Apresentar uma dança é configurá-la, formular um design para as ideias tornarem-se perceptíveis em um determinado contexto. Por isso, o nosso foco é o momento de compartilhamento com o público, é nesse 'enquanto' que a configuração se efetua, mas nela não se encerra nem inicia. Neste entendimento, é que reside a tentativa de estudar as espacialidades.

Para falar do espaço na dança não nos basta a descrição do lugar onde acontece, ou do desenho que o corpo faz, mas sim o 'como'; durante o

acontecimento da dança são propostas outras dinâmicas de relação que modificam o espaço. É válido lembrar que aqui estamos propondo uma maneira de observar espacialidades na dança, sem especificar que modelo, tipo, classe de dança estamos tratando, pois acreditamos que tais categorizações pretendem harmonizar a discussão sobre diferenças nas abordagens do espaço, especialmente ao rotulá-las pelo lugar em que acontecem, como, por exemplo, as categorias: danças teatrais, danças de rua, dança no espaço urbano, dança em espaços não convencionais, dança de boate etc. No entanto, não estamos pretendendo uma generalidade para sua observação, mas procurando ferramentas para que compreendamos as diferentes relações com o espaço que se dão de maneira singular, para cada dança.

Mudanças ocorridas em processo não são observáveis apenas considerando as configurações. Para realizar uma análise acompanhando a continuidade do processo, precisaríamos observar algumas das suas recorrências, exigindo a visualização da configuração mais de uma vez, assim como acessar ou pesquisar as informações que são trazidas pelo corpo-artista e que coconstituem o contexto da obra e, ainda assim, este esforço seria insuficiente. Esta, entre outras dificuldades de acesso ao processo, não deve ser considerada impossibilidade por quem pretende estudar uma configuração, mas, ao contrário, deve ser encarada como desafio, pois, apesar dessa impossibilidade, através da observação da configuração em uma de suas recorrências, é possível termos 'pistas' das informações que relacionam a dança à sua lógica de composição formulada em processo. Ao pretender tal visão, borram-se as fronteiras entre o que é próprio da configuração e o que é informação sobre o processo compositivo.

Algumas informações sobre o processo compositivo tanto podem ser percebidas enquanto acontece a obra na configuração, como podem ser encontradas também pelas documentações complementares (quando há), que por vezes acompanham uma dança. Assim, sinopses, fichas-técnicas, releases, notas de imprensa, entrevistas, vídeos e fotos de divulgação e registros, consistem em material possível disponibilizado pelos artistas, e que complementam/ajudam o pesquisador a acessar o que poderia estar em jogo no processo. Ao analisar as configurações relacionadas a esta documentação devemos lembrar que não há certezas, pois toda análise é influenciada também por quem observa, assim como

considerar que esta documentação ficcionaliza em alguma medida o processo, pois a configuração não permite correspondências deterministas acerca das informações envolvidas no processo de sua feitura, muito menos estes desdobramentos que se querem complementos, muitas vezes formulando até outras configurações. Pois, tomados como exercícios tradutórios de uma experiência, implicam necessariamente a seleção de apenas algumas informações, outras são perdidas ou modificadas.

Em algumas danças, processo compositivo e configuração são tomados como partes distintas, como se a configuração fosse o fim do processo, e as configurações como prontas no momento em que se sintetizam algumas informações. Mas o processo não estanca, ele continua. Cada vez que uma configuração é efetuada, novas informações são abandonadas e outras são acolhidas modificando-a, podendo inclusive surgir novas configurações. Isto acontece em diferentes medidas, pois há danças com mais regularidades do que outras. Ainda assim, mesmo na tentativa de repetição mais fiel, há sempre mudanças das relações com os contextos que alteram os modos de perceber e de realizar a configuração. Compactuando com Salles (2006): “o objeto dito acabado pertence a um processo inacabado, em outras palavras, a obra entregue ao público é simultaneamente gerada e geradora.” (SALLES, 2006, p.154)

Configuração não é então uma forma desprovida de tempo, pois configuração não é a forma que a dança toma, mas sim uma ‘síntese transitória’ (BRITTO, 2008) formulada em processo. O tempo de duração da configuração de uma dança não é igual ao tempo do processo compositivo. Ou seja, configurações e processos tratam de temporalidades distintas. Uma se estende e confunde na linha irreversível do tempo, mais próximo do sentido de permanência e outro mais próximo do sentido de duração.

Continuando a discussão, salientando esta implicação temporal do processo nas configurações, realizaremos uma aproximação do espaço enquanto configuração que nos possibilite perceber que este também é realizado em processo, esta articulação pretende inviabilizar a configuração tomada como pura espacialização e processo como apenas a temporalização.

O que seria a configuração do espaço, nesta aproximação, é aquilo que o torna possível de ser observado, uma síntese que se nos apresenta

perceptivelmente e nos possibilita relacioná-la com outras dimensões do espaço não só apreendidas pelos sentidos, mas relacionado aos processos interativos que o configuram enquanto tal, considerando também as relações políticas, sociais, geográficas que o conformam em determinado contexto, passando a tratá-lo não apenas pela fisicalidade, mas pelas representações sógnicas que lhe configuram.

Podemos dizer que a configuração de uma dança é uma espécie de mediação para as representações sógnicas que configuram o espaço naquela configuração, percebidas nas ações realizadas pelos corpos que nele participam e não como dado *a priori* tido apenas como o 'lugar físico' em que se dança, como se este não fosse modificado pela configuração, ou como se o contexto não mudasse as possibilidades para aquela configuração.

Configurações de dança ou do espaço não são estanques, são a maneira pela qual informações se tornam perceptíveis e nas quais ocorrem múltiplas modificações ao longo do tempo. Opor a configuração de uma dança ao processo de sua composição, entender dança e processo como separados, ou estudar um ou outro por eliminação é retirar o tempo do processo evolutivo agindo nas configurações, na tentativa de congelá-las. E essa mesma constatação parece ser útil para pensar o espaço que não é fixo, ou congelado no tempo, além de nos permitir entender que o espaço é a configuração de diversos elementos em interação, ou seja, em modificação constante. O caráter processual do espaço e das configurações de dança nos permite afirmar que cada configuração de dança propõe diferentes maneiras de representar o espaço.

O tempo e o espaço do objeto em criação são únicos e singulares, surgem de características que o artista vai lhe oferecendo, porém se alimentam do tempo e espaço que envolve sua produção [...] É importante ressaltar que a mera constatação da influência do contexto não nos leva ao processo propriamente dito. O que se busca é compreender como esse tempo e espaço, em que o artista está imerso, passam a pertencer à obra, em como a realidade externa penetra o mundo que a obra apresenta. (SALLES, 2011, p.45).

O contexto de uma obra se dá no espaço "entre" as relações internas oferecidas pelas dinâmicas espaço-temporais impressas nas configurações e as

informações do contexto no qual o artista está inserido. No sentido de composição, podemos dizer que cada configuração de dança propõe um contexto a si mesma, contexto efetuado pelas relações entre as informações trazidas pela dança e as do ambiente.

Esse espaço “entre” se dá pela diluição das fronteiras entre informações do contexto das obras e as informações do ambiente dados de modo provisório. Para tratar deste encontro de fronteiras, trazemos a reflexão de Bittencourt (2012):

Fronteiras são demarcações que dependem da continuidade dos acordos que as delimitaram, pois emergem como configurações espaço-temporais provisórias. No corpo, tendem a se misturar e se transformar com frequência. Desenham-se através de fluxos informacionais: no movimento que desliza e modifica as interfaces entre corpos e entre corpos e ambientes. Estão em permanente processo de adaptação e cada configuração não significa uma paralisia. As trocas continuam e as possibilidades de combinação entre as trocas também. (BITTENCOURT, 2012, p.42)

É justamente esse processo adaptativo e constante entre corpos e ambientes que não permite que nem as configurações de dança, nem o espaço sejam uma paralisia, como fora ou opostos do tempo e, portanto, dissociados dele.

Neste estudo então temos dois objetivos claros, o de explorar a tentativa de observar as configurações ligadas aos processos e o de apresentar o espaço também em processo. Essas duas propostas podem ser observadas em algumas danças que sintetizam tais ideias e que serão apresentadas no último capítulo. Contudo, aqui podemos exemplificar algumas das suas características para que as noções referidas fiquem mais explicitadas na continuidade da leitura.

Danças improvisadas são uma tentativa de diluir processos e configurações, pela sua natureza de ser composta ao mesmo tempo em que se realiza a dança. Nestas circunstâncias o espaço é criado pelas movimentações que compõem a improvisação, e assim mudanças nele também ocasionam mudanças no movimento, pois nessas danças a dinâmica é coconstruída pela atenção com o entorno, a partir do repertório de movimentos e habilidades que os corpos desenvolvem para tal, e a configuração é o resultado desse cruzamento, das propostas e respostas dos corpos naquele ambiente.

Outro exemplo de diluição de fronteiras que nos interessa são aqueles propostos por configurações de danças que consideram o “outro” coautor da obra, e este “outro” podendo ser, tanto os espectadores como o espaço, ou melhor, outros corpos como coautores<sup>16</sup> desse espaço da configuração. Nessas danças ficam bastante claras as dinâmicas de interação em coautoria, pois elas dependem do outro e suas respostas para acontecer. Nestas também é ressaltada a noção de que a configuração é a síntese organizada pelo/no momento em que acontece, pois só pode ser observada nessa interação, pois dependem da efetivação de relações com um outro. Assumindo, assim, a sua natureza única e singular a cada recorrência.

Tais maneiras de compor nos ajudam a observar que propostas de configurações são sínteses transitórias e muitas vezes experimentais das informações selecionadas ou surgidas em processo. Para estudar o espaço nas configurações, propomo-nos entender ambos como sistemas abertos e dinâmicos. Na tentativa de abordar as espacialidades nas mediações representativas da sua manifestação, é necessário considerar que o espaço é uma construção feita ao longo do tempo na multiplicidade de diálogos relacionais que se instauram nele, com maior ou menor regularidade.

Ao falar do contexto da dança utilizaremos a nomenclatura espaço-tempo, entendidos como fenômenos diferentes mas interdependentes, diferindo do entendimento confortável do tempo e o espaço juntos numa quarta dimensão do espaço:

Imaginar um deles (*tempo ou espaço*) de um modo particular deve implicar, pelo menos “logicamente”, uma forma particular de pensar sobre o outro. Isto não significa defender que eles são o mesmo em alguma cômoda quarta-dimensionalidade. Significa argumentar que eles são integrantes um do outro, o que é proposição muito diferente. (MASSEY, 2013, p. 79. Grifos nossos)

Ressalta-se, na passagem acima, que a quarta-dimensionalidade, trazida pela mecânica clássica<sup>17</sup>, não consegue explicar fenômenos dinâmicos e complexos como podem ser a dança, ou a vida no espaço. Toda e qualquer tentativa de estudo

<sup>16</sup> A noção de coautoria pode ser relacionada à de coimplicação, tratada no tópico anterior.

<sup>17</sup> Referente às três principais formulações da mecânica pré-relativística da física: a mecânica Newtoniana, a mecânica Lagrangeana e a mecânica Hamiltoniana. É a parte da física que analisa o movimento, as variações de energia e as forças que atuam sobre um corpo.

do espaço ou tempo implica numa interrelação que configuram os contextos. Na dança a dependência entre tempo e espaço é bastante perceptível: não há como falar do espaço de uma configuração sem considerar as suas temporalidades. Talvez seja por isso que a noção de que a dança acontece em um espaço-tempo, separado por um hífen, seja bastante disseminada. Mais próxima da teoria da relatividade<sup>18</sup> do que da mecânica clássica.

Contudo, acreditamos que a dança altera nossa maneira de perceber o entorno pelas espacialidades e temporalidades que propõe, e é nesse sentido que a configuração de dança constrói contexto espaço-temporal, móvel, dialogante e construído em processo.

---

<sup>18</sup> A teoria da relatividade de Albert Einstein(1905) é a que apresenta na física a junção espaço-tempo; contudo, o espaço-tempo na relatividade especial consiste de uma variedade diferenciável de 4 dimensões, três espaciais e uma temporal (a quarta dimensão). Na dança o tempo não pode ser visto como uma quarta dimensão, nesta visão o tempo aparece ainda como podendo ser revertido para tratar dos fenômenos.

**2**

## **DANÇA E ESPACIALIDADES**

Neste capítulo, o objetivo é apresentar algumas noções sobre espacialidades, escolhidas para possibilitar o estudo do espaço como um processo, portanto sempre aberto e vinculado ao corpo. Ideias reforçadas da interlocução com outras áreas do conhecimento como a geografia e algumas teorias cognitivas.

Para estudar as características do espaço em configurações de dança argumentaremos a possibilidade de reconhecimento das espacialidades enquanto representações do espaço apreendidas a partir dos processos cognitivos, que serão abordados no primeiro tópico "Corpo/espaço e percepção", que tem por objetivo ressaltar que por meio do processo cognitivo de percepção podemos apreender algumas das características das espacialidades. Para apresentar as espacialidades enquanto representações, no entanto, devemos fazer algumas observações sobre qual abordagem ou tratamento daremos aqui às representações, diferentemente daquelas compreensões que pretendem substituir ou imitar o seu objeto, e mais próxima de outras que consideram as representações enquanto signos de mediação entre corpo e ambiente.

O segundo tópico está dedicado ao estudo das espacialidades a partir da abordagem de Ferrara(2008), que no campo da comunicação propõe discutir as suas representações questionando ideia de que o espaço é sempre fixo e imóvel. Assim abordada, essa ideia de espaço organiza o tópico: "Espacialidades em configurações de dança", no qual são apresentados alguns aspectos desenvolvidos na pesquisa das espacialidades realizada tanto por Ferrara (2008), quanto por outros autores como Milton Santos(1996), que, acreditamos, possam contribuir para o estudo do espaço na dança, abordando-o enquanto processo de interações dinâmicas em construção. Na pesquisa desenvolvida por Ferrara, o espaço é abordado pelas suas características de proporção, construção e reprodução, em que a autora indica tais características como possíveis aproximações para uma leitura das espacialidades, tentativa argumentativa que reside, então, na possibilidade de observá-las nas configurações de dança. Em Santos (1996), podemos destacar a noção de espaço como resultado da interação entre sistemas de objetos e sistemas de ações, pautando algumas noções que utilizaremos, como a de paisagem e espacialidade.

Essas características nos ajudam a esclarecer que espacialidades não correspondem causalmente a um espaço, e sim que estas enquanto representações sógnicas questionam o espaço nos seus limites, apresentando-se de diferentes maneiras.

Apresentar estas noções junto às apresentadas em capítulo anterior nos possibilita a argumentação teórica para realizar exercícios de observação das espacialidades em configurações de dança que serão tratados no capítulo final desta dissertação.

## 2.1 CORPO/ESPAÇO E PERCEPÇÃO

As relações entre corpo e espaço podem ser abordadas conceitualmente por distintas áreas do conhecimento, e sendo assim, a observação que é realizada para seu estudo parte dos interesses e especificidades de cada campo. O espaço compreendido enquanto fenômeno atravessa pensamentos bastante discutidos em áreas como a arquitetura, a filosofia, a geografia, entre outras, que o tomam por vezes como objeto de estudo primordial nas suas mais diferentes manifestações. As ideias que serão aqui apresentadas traçam um diálogo que se quer indisciplinar, para tratar do espaço não por áreas específicas, mas por pensamentos que estas possibilitam para o seu tratamento indissociável do corpo nas abordagens encontradas. Sem desconsiderar que cada abordagem exprime discussões travadas pelas especificidades que distinguem uma área de outra, salientamos que postas em conversa podem nos indicar possibilidades que contribuam para o seu entendimento no campo específico da dança. A articulação indisciplinar é necessária para este estudo do espaço na dança, possibilitando uma vasta abordagem para a observação das espacialidades nas suas configurações, pois para estudar as espacialidades, como nos lembra Ferrara (2008), devemos superar a “completude” do conhecimento que orienta o pensamento disciplinar para atingir a sua “complexidade”:

[...] superar aquela completude significa ir além da esfera disciplinar que tende a ser de natureza exclusiva, para ter presente a “peninsularidade”

do conhecimento, que pode atingir o estágio em que o conhecimento se torna crítico, dialogante e complexo. (FERRARA, 2008, p. 24)

A multiplicidade de abordagens encontradas no estudo para tratar do espaço nos faz notar que não há uma definição generalizada, absoluta ou verdadeira para sua compreensão. Cada campo disciplinar a partir do seu interesse o circunscreve ou o define à sua maneira. Dentre as concepções revisitadas neste estudo, focamos em algumas que compreendem espaço e corpo conjuntamente, e que podem nos indicar caminhos possíveis para a sua abordagem na dança.

As abordagens trazidas para conversa nesta dissertação dão ao corpo e ao espaço características de codeterminação em processo. Ou seja, corpo e espaço são codeterminantes nas suas construções, na dança, isto parece quase óbvio, pois não há como estudar o espaço sem considerar o corpo que o constrói e pelo qual este é também construído, no entanto, é necessário reforçar esta codeterminação para questionar as ideias que se tem, e que tratam do espaço enquanto apenas o local, e da dança como um desenho do corpo.

Os modos de pensar corpo e espaço conjuntamente congregam concepções teóricas que consideram a impossibilidade de acessar os fenômenos como um todo por estarem em constante transformação, admitindo assim certa dificuldade para concluir em apenas uma conceituação, considerando as singularidades de cada corpo na construção do conhecimento.

Desse modo, cabe lembrar que o corpo do qual tratamos neste estudo não é morto nem separável do contexto no qual ele vive. Portanto, o corpo é vivo e, como todo ente vivo, está sempre em movimento e interação. O corpo não é apenas o limite físico que organiza a forma como nós somos; ele se expande, escorre para além dos seus limites físicos e orgânicos. Corpo é organização do conhecimento em constante mudança. Nunca pronto, por estar sempre em atividade de troca constante com o ambiente, se aprontando ininterruptamente. Corpo que pode ser o corpomídia<sup>19</sup>.

Corpo e ambiente, como explicado em capítulo anterior, são codeterminações aprontadas em processo através de especificações mútuas e interdependentes. A maneira de perceber o nosso entorno é influenciada pela maneira como agimos

---

<sup>19</sup> Em referência à teoria do corpomídia (KATZ & GREINER, 2005).

nele, pelas ações que realizamos. Portanto, nunca se dão as mesmas condições para a percepção do espaço, pois todas as ações que se desenvolvem para apreendê-lo sempre serão diferentes de um corpo a outro, pois cada corpo constitui seu próprio ambiente.

No entanto, para compreender melhor o que estamos chamando de percepção do espaço longe de ser uma generalidade, é necessário ressaltar que não há uma exterioridade independente a ser decifrada pelo corpo, e o espaço não é algo que está aguardando ser percebido, e sim uma co-construção com o corpo que o experiencia. Mais uma vez, não há uma realidade única para o espaço, pois cada corpo sintetiza múltiplas percepções modificadas pela experiência singularizada daquele corpo, naquele espaço.

Em outras palavras, percepção não é algo que ocorre ao corpo, mas sim uma ação que depende do que o corpo faz, e isto significa que ao ser a percepção uma maneira de ação, só conhecemos o que dizemos conhecer, pelo movimento que realizamos para distinguir uma coisa de outra, o que de alguma maneira já constitui um tipo de seleção de organização das informações. Então, perceber é uma seleção, pois a percepção já constitui ação de selecionar ao se criarem relações e excluir outras. Assim, de alguma maneira o processo de percepção constitui-se de escolhas - intencionais ou não -, propondo associações que permitem o reconhecimento das informações:

Conhecer algo é acessar parte desse algo, uma vez que tudo está em semiose, constante transformação. Assim, tal conhecimento se dá pela percepção que não se restringe a quem percebe e/ou ao que é percebido, mas a partir de suas mediações. Dessa maneira, o real é acessado através de signos - aquilo que se coloca no lugar do objeto que não se acessa diretamente. São essas representações aqui denominadas de signos que podemos acessar diretamente, e não os fenômenos em geral. (BITTENCOURT, 2012,p.29)

É justamente por não se acessar direta e absolutamente os fenômenos que, para se tratar do espaço, não basta descrever apenas o 'que' se percebe e 'quem' percebe, mas também os modos em que se realizam as relações: os 'comos'; portanto, as mediações que configuram e selecionam representações-signos são igualmente importantes nesse processo.

Um exemplo das diferenças perceptivas nos corpos pode ser encontrado em alguns exercícios de apreensão de um lugar realizados em grupo, dos quais participei em alguns workshops e oficinas em eventos que discutem sobre dança e intervenções urbanas<sup>20</sup>. Os exercícios que considero neste exemplo são aqueles que consistem na exploração de uma determinada região apreendendo o máximo de informações possíveis e realizando registros (em qualquer mídia) destas. Com esta ampla indicação, dedica-se algum tempo a dar atenção à percepção e realização de registros para depois compartilhá-los no grupo. Antes de compartilhar com o grupo, olhando para os registros feitos individualmente, podemos notar nas informações apreendidas que há algumas seleções que são realizadas por quem as registra e que estas são dedutíveis pela escolha do que é e o que não é registrado, seleção que resulta também da necessidade de tornar as informações apreendidas compartilháveis com outros. Podemos dizer que, neste caso, as categorias são abertas e não dadas *a priori*; ou seja, emergem como padrões que selecionam e organizam informações.

Ao compartilhar com o grupo o que foi registrado, percebemos as diferenças nas informações registradas, bem como nas percepções, já que, apesar da realização dos registros ter sido feita na mesma região, cada um apreendeu de diferentes maneiras inúmeras informações. Ao observar os registros uns dos outros, pudemos notar que havia padrões de percepção comuns e outros singulares, sendo que algumas das informações se repetiam ou eram semelhantes, enquanto outras diferiam bastante. Nem a soma de todos os registros daria conta da multiplicidade de percepções possíveis daquele entorno. A tentativa naquele experimento foi o de estudar e observar modos de percepção já incorporados, que ajudassem a exemplificar a multiplicidade de maneiras de acessar o entorno que diferissem de um corpo a outro, envolvendo também as memórias, o que impossibilitaria uma única descrição. A percepção, nesse sentido, demonstrou-se relacionada à experiência cognitiva de apreensão.

---

<sup>20</sup> Estes exercícios foram apresentados de diferentes maneiras e especificidades por quem os ministrou e direcionados aos objetivos específicos das oficinas e workshops. Se bem achamos importante tratar do contexto das experiências, neste caso optamos por uma generalidade para agilizar a leitura. Estes exercícios foram realizados na oficina de apreensão da cidade da Plataforma Internacional de Dança, PID-BAHIA(2010) e em minirresidência no Festival Interação e Conectividade, ano IV(2010).

Os estudos cognitivos iniciados na década de 60 trazem algumas possibilidades para tratar dos modos como apreendemos internamente o que se encontra “fora” do corpo, e estes estudos são um conjunto de teorias e pesquisas que procuram maneiras para explicar o conhecimento não apenas pela descrição dos objetos do conhecimento, mas também sobre o processo de conhecê-los. Nesse campo de estudos, existem diferenças na abordagem do que se entende por cognição, entretanto de alguma maneira tangenciam o que podemos chamar de estudos dos processos mentais do conhecimento. As discussões geradas nas tentativas de explicar o funcionamento da mente nestas teorias contribuem com a noção de mente e corpo, que não se dissociam, como nos conceitos de “*embodiedmind* / mente incorporada”, e de “enação”, que trazem a noção de acoplamento entre mente/corpo/experiência, indissociável e indispensável para o conhecimento, e de muita contribuição para o campo da dança, ao trazer o corpo em movimento na experiência como primordial para o conhecimento.

Há sempre bastante controvérsia nas discussões abordadas pelos estudos cognitivos; algumas são notáveis pela sua divisão em três linhas cognitivas de trabalho epistemológico: cognitivismo, connexionismo e enaccionismo, e as apresentaremos brevemente para situar aquela que contribuirá para o estudo.

Em um primeiro momento, os estudos cognitivos foram reunidos em torno de conferências<sup>21</sup> interdisciplinares, que contaram com a participação de cientistas de diferentes áreas, como a neurociência, a filosofia, a física, a linguística, entre outros, e que procuravam compreender como a mente humana funciona, ou seja, estavam preocupados com o processo de conhecer.

Uma primeira tentativa de explicação reconhecida como ‘cognitivista’ sugere a analogia da mente como máquina processadora que codifica simbolicamente a informação percebida pelo corpo, semelhante ao que faz um computador decodificando o código binário, sendo essa informação composta por ‘0’ e ‘1’. O corpo, nessa concepção, seria entendido como um processador de símbolos, ou seja, seria análogo ao computador. Essa analogia é bastante contestada na sua

---

<sup>21</sup> As “Macy Conferences” são apontadas como os encontros científicos de importante contribuição para a formulação dos estudos cognitivos, e foram realizados em torno de 10 conferências entre 1946 e 1953, inicialmente voltadas para discutir a causalidade circular e feedback em sistemas biológicos e sociais.

abordagem dualista do corpo, como se a informação se encontrasse fora deste, e não nas relações que constrói. Em tal concepção o corpo pode ser confundido como um receptáculo de *input/output* com o entorno, diferentemente do modo como pretendemos abordá-lo aqui. Apesar disso, esse entendimento foi frutífero ao apontar e demonstrar que há diferenças irreduzíveis em níveis de complexidade, entre a mente humana e um computador.

Os estudos de sistemas dinâmicos longe do equilíbrio, apresentados por Ilya Prigogine (2011), e mais especificamente a noção de auto-organização nos auxiliam a demonstrar que computadores, mesmo procurando imitar capacidades mentais, não constituem suporte apropriado para reconhecer as representações do corpo. Nesse, sentido, a plasticidade adaptativa dos organismos característica da sua auto-organização é exemplo suficiente para compreender as lacunas que o referido modelo de comparação entre mente e computação traz.

A ruptura com o modelo computacional de entendimento simbólico pauta uma segunda vertente dos estudos cognitivos: o modelo “conexionista”, que apresenta a ideia de que o conhecimento se dá pela constituição de redes neuronais conectadas de maneira densa. Em tal visão, a cognição depende da adequação das conexões do sistema nervoso em rede, realizada de maneira gradual. Essa vertente é organizada compreendendo as dinâmicas dos sistemas fora do equilíbrio, à medida que seus elementos mudam de estado. Portanto, conhecer é o resultado de uma emergência no sistema dinâmico de modificação constante das redes neuronais e não uma decodificação de algo externo ao corpo. Nessa abordagem não-simbólica, substitui-se a compreensão computacional por operações numéricas e equações diferenciais que caracterizam os sistemas dinâmicos. Nega-se a representação enquanto símbolos ou códigos e entra-se nas relações do signo em constante semiose.

Se bem inicialmente os estudos cognitivos estavam relacionados a um entendimento de transmissão de informação em analogia à capacidade dos computadores imitarem mentes humanas, o percurso crítico desses estudos aprofundou a afirmação, que particularmente à dança interessa bastante, de que corpos e as mentes não são entidades separadas, compreendendo-se que conhecer, pensar, refletir não são processos exclusivos da mente mas também

dependem de algo que o corpo faz, sendo a ação inerente ao conhecimento. Tal constatação possibilita-nos pensar a dança, como sustenta Katz (2005), enquanto um pensamento do corpo.

Outra linha de pensamento cognitiva é chamada de “enactiva”, na qual se aprofundam as correlações existentes nos sistemas dinâmicos, apresentando as noções de “*embodiedmind*”, e de “*enação*”, que contribuem para a proposição de corpo e ambiente em coimplicação, apresentada em capítulo anterior. Um dos autores que abordam tais conceitos é o chileno Francisco Varela(1946-2001). Conhecido no ramo das ciências cognitivas, para o autor a cognição é sempre situada, portanto, não há conhecimento externo aguardando um observador, mas o conhecedor e o objeto conhecido se coespecificam mutuamente.

A noção de *embodiedmind*<sup>22</sup>, que pode ser traduzida como mente incorporada, apresenta o processo de conhecer como algo não centrado apenas no cérebro, tomado há muito como o centro do conhecimento racional, e traz a abordagem do corpo como sistema cognitivo que se coconstitui com o meio. Um pensamento é sempre algo que acontece no corpo, constituindo em uma ação do organismo como um todo e não apenas pelas suas capacidades mentais/racionais. O objetivo dessa ideia é procurar compreender na experiência humana as possibilidades qualitativas daquilo que é vivido e tornado corpo.

Nessa concepção, a ação, que é simultaneamente percepção, passa a ser chamada de “*enação*”<sup>23</sup>, pois a nossa habilidade de perceber não apenas depende, mas é constituída pelo nosso conhecimento sensório-motor. Tal possibilidade de entendimento da percepção exclui a hipótese de um observador desencarnado e neutro, ou de um mundo exclusivo na mente de alguém.

---

<sup>22</sup> A opção, por tratar deste termo em inglês, é feita porque na sua tradução literal para a língua portuguesa essa expressão pode gerar confusões, ao relacioná-la com incorporação, corporalização, encarnação, dar corpo a, entre outros, que precisam de bastante atenção do leitor para não cair no dualismo corpo/mente, corpo/espírito, e que discordam da ideia trazida pelos autores como Varela e outros que tratam sobre este assunto.

<sup>23</sup> *Ena*ção é um termo cunhado principalmente pelos biólogos chilenos Humberto Maturana e Francisco Varela, a partir da expressão espanhola *enacción* (em ação). A *ena*ção pode ser compreendida como a ação guiada pela percepção, ou seja, a compreensão da percepção enquanto forma pela qual o sujeito percebido consegue guiar suas ações em situações locais ou, o que emerge dos esquemas sensório-motores vivenciados que permitem à ação ser construída e guiada pela percepção.

A ideia de enação, como ação cognitiva, não constitui apenas a representação de um mundo pré-existente, mas a “conjunção de um mundo e de uma mente a partir da história de diversas ações que caracterizariam um ser no mundo” (GREINER, 2005, p. 35). Tal definição permite a aproximação dessa ideia a fazeres em dança, considerando a enação enquanto processo através do qual configurações não estão dadas, mas emergem do trânsito entre corpos e ambientes.

A enação também é uma alternativa para compreender a representação não abordada por abstrações, mas pelo que pode se chamar de cognição situada. Ou seja, a cognição seria uma ação efetiva não só de conhecimento, mas de construção do mundo realizada pelo organismo em adequação ao meio. A informação aparece aqui não como algo intrínseco à ação, mas como ordem emergente das ações cognitivas.

As ideias apresentadas no campo da cognição de *'embodiedmind'* e de *'enação'* reforçam, neste estudo, a noção do espaço enquanto representação, sem desvincular a experiência dos corpos que se dá de maneira situada, contextual. Portanto, reforça-se aqui também a ideia de que a percepção é uma ação feita pelo corpo, contribuindo para uma visão não-passiva tanto para o corpo que dança uma configuração, quanto para o corpo do espectador que observa um outro corpo dançar.

Nesse sentido, perceber é sempre realizar uma ação. De acordo com o filósofo Alva Nöe (2004), a percepção é sempre uma maneira de agir. O corpo apreende as informações do seu meio a partir das suas habilidades sensório-motoras. Assim, não é algo que nos ocorre, mas algo que a gente faz e que é mobilizado por reorganizações sensório-motoras provocadas por informações anteriormente não aparentes, o que permite novas relações. Cabe ressaltar aqui que informações não se encontram em lugares; as informações não são coisas, mas relações construídas nas flutuações da experiência:

Em se tratando de qualquer corpo (não necessariamente artista e nem mesmo humano), para detectar algo, precisa existir um padrão de variedade no ambiente físico. Informação, neste sentido, seria um padrão de variedade no ambiente físico. O que faz a variedade da informação é a categorização do observador. Mas para um dado observador, em um dado contexto (físico, biológico, histórico,

cultural), quando se faz a conexão emerge um tipo de organização de matéria-energia que relaciona ordem e desordem. Esta organização que emerge é a informação. Ou seja, a informação não é uma coisa, mas uma relação, um modo de organização [...] Para muitos cientistas, a informação tem sempre dimensão zero. Ela é uma relação e não está localizada em um lugar. (GREINER, 2005, p. 114-115)

Esses pensamentos sobre a informação têm papel importante para se pensar configurações de dança como processos comunicativos, pois ressaltam a coimplicação do corpo e do ambiente constituídos em relações de constante oscilação entre ordem e desordem. Assim, sendo a informação não localizada em um lugar, mas compreendida pelas relações, o tipo de ação que se realiza para contextualizar um objeto, obra, território, depende de uma ação cognitiva; portanto:

A cognição é sempre situada. Neste assunto, tudo é específico e singular, dizendo respeito a relações que não estão fora do tempo. Isto significa que a cognição não é a representação de um mundo independente, mas um tipo de relação corporificada do mundo e da mente. (GREINER, 2010, p.51).

A partir do entendimento da não separação entre corpo e mente, é que precisamos estabelecer qual o caminho possível para estudar quais considerações sobre o espaço são possíveis neste esboço teórico. Assim é que entendemos que a percepção do ambiente pode resultar em representações, que aparecem de modo singular por serem selecionadas e relacionadas às experiências vividas por cada corpo.

Com esta abordagem, passamos do conceito abstrato de espaço para o da experiência do corpo que ocupa um espaço, e que conjuntamente se constroem. Portanto, uma proposta possível para se entender o espaço que não se desvincula da experiência do corpo, sendo apreendido em representações, ou seja, do modo em que se comunicam pelas espacialidades que os representam:

Se a experiência supõe conhecer o mundo no seu recorte fenomênico, a representação supõe estabilizá-lo para que seja possível um conhecimento, ainda que aquelas representações sejam frágeis e parciais. Conhece-se a partir de representações, e o

espaço, por meio das construtibilidades que o representam; desse modo, proporção compositiva, construção e reprodução constituem representações do espaço que, embora parciais, são as únicas possibilidades de apreender o espaço enquanto experiência fenomênica passível de uma operação cognitiva. (FERRARA, 2008, p.48)

De acordo com Ferrara (2008), há duas maneiras de abordagem das representações: uma que se entende como mimética na qual o mundo e o objeto são tidos como estáveis e fixos, no qual a representação seria um duplo do objeto; outra, que considera a representação como sombra do mundo e dos seus objetos, que, embora frágil e recortada, é a única maneira pela qual se faz possível um conhecimento do espaço. Na primeira abordagem, a representação aparece como a relação entre o significado mental e o objeto referencial, a ideia que representa a coisa podendo substituí-la; já na segunda, ela poderia ser entendida como “sinônimo da função referencial do processo em constante mudança” (FERRARA,2008), como signo.

A representação que não substitui o objeto, e que se dá como parcial, se aproxima do entendimento de signo tratado por Charles Sanders Peirce (1839-1914), que se apresenta pela ação de representar como rerepresentação ou recriação, e não de substituição do objeto. Assim, as representações se apresentam em signos que se atualizam em contexto, sendo maneiras possíveis, ainda que parciais e de ordem probabilística de se permitir o acesso aos fenômenos e seus signos. Esta noção de signo é caracterizada pela ação ininterrupta de cadeias infinitas de mediações, denominada de semiose, que produz sentidos e interpretações que sustentam as relações e os vínculos comunicativos.

É necessário, então, entender a representação como parcial, que não define uma completude, mas que gera possibilidades de tornar um fenômeno cognoscível; isso quer dizer, passível de uma apreensão cognitiva que, embora indeterminada, permita a discriminação do objeto do conhecimento, sem ignorar a singularidade da experiência de quem percebe. Essa abordagem da representação nos permite entendê-la também pela consideração de um processo evolutivo, que não determina nem se finaliza, mas acontece continuamente, em cadeia e em constante atualização na experiência.

O espaço, se entendido e apreendido pelas maneiras que nos aparece enquanto representação parcial, reestabelece o elo entre o corpo e ambiente, de maneira a sobressaltar a experiência, introduzindo outro tratamento de corpo e espaço que não apenas o da forma, mas abordado pelas suas relações interativas e co-determinantes. Para compreender esta coimplicação entre corpo e espaço, como nos lembra Ferrara (2008), é necessário superar o:

[...] pensamento geométrico e mensurável do corpo para traduzi-lo em organismo na experiência com o espaço que se constrói, ao ser ocupado pelo corpo: o espaço é organismo, corpo e vida e vice-versa. Do corpo como modelo do espaço a unidade organismo/espaço/corpo passa-se de um determinismo conceitual para as relações cognitivas diagramáticas. Supera-se o corpo como estrutura para ser repetida e imitada e caminha-se para atingir a relação que se estabelece entre o corpo que, vivo, ocupa um espaço e com ele estabelece relações que os transformam sistemicamente. (FERRARA, 2008, p.40).

Essa passagem do entendimento do corpo como forma que se dá no espaço para o da construção do espaço em coimplicação no corpo pode ser entendida como a passagem do conceito de espaço para a experiência do corpo que constrói um espaço e, para tanto, é necessário ressaltar não apenas os seus aspectos físicos, a sua aparência, mas suas representações, ou seja, as cadeias sógnicas que viabilizam sua apreensão cognitiva no corpo: as espacialidades.

## 2.2 ESPACIALIDADES EM CONFIGURAÇÕES DE DANÇA

Este tópico pretende apresentar algumas noções de espacialidades com o fim de realizar a articulação destas para o estudo das configurações de danças. Aqui serão apresentadas conceituações do espaço enquanto processo de múltiplas interações, como nas abordagens do geógrafo Milton Santos (1996), bem como no estudo de Lucrecia D'Alessio Ferrara (2008), na comunicação. A articulação entre as noções de espacialidades supracitadas e a dança conduziram os exercícios de

observação apresentados no próximo capítulo, experimentando, na prática, algumas das orientações sugeridas pelos teóricos aqui citados.

Uma das áreas com as quais se relaciona este estudo é a geografia. Nessa área, o espaço é entendido como principal objeto de estudo e, por conta disso, faz-se necessário compreender quais especificidades se encontram nesse campo disciplinar podem contribuir para o conhecimento na dança. Dentre as especificidades encontradas destacam-se as discussões que alguns autores na geografia estabelecem sobre o que chamam de “espaço geográfico”. As ideias emprestadas e escolhidas para este estudo pertencem a uma linha de pensamento humanista da geografia, tendo em vista as preocupações e críticas aos modelos deterministas que acabam por dissociar o espaço das práticas sociais humanas. Não se trata da geografia como comumente nos ensinam na escola, se bem relacionada a esta, mas de uma geografia que se quer mais complexa e atualizada para acompanhar as mudanças e os fluxos constantes das formações territoriais pelas maneiras como cada sociedade constrói, imagina, e pratica sua relação com o espaço.

Nessas observações, destaca-se a tentativa de conceituar o espaço geográfico realizada por Milton Santos<sup>24</sup>, no qual o espaço pode ser definido como “conjunto indissociável de sistemas de objetos e sistemas de ações” (SANTOS, 1996), sendo nessa interação que o espaço garante a sua dinâmica que o constitui em processo:

De um lado, os sistemas de objetos condicionam a forma como se dão as ações e, de outro lado, o sistema de ações leva à criação de objetos novos ou se realiza sobre objetos preexistentes. É assim que o espaço encontra sua dinâmica e se transforma. (SANTOS, 1996, p.63).

Santos (1996) questiona a separação entre objetos naturais e objetos produzidos pelo ser humano, separação também bastante criticada em abordagens que inter-relacionam natureza e cultura, como a do *corpomídia* por exemplo.

---

<sup>24</sup>Milton Santos, é um importante geógrafo brasileiro já falecido, preocupado com a abordagem do conceito de espaço frente ao processo da Globalização. Sua trajetória dedicada ao espaço reforça a dimensão humana como potencial e diminuidora dos efeitos perversos da globalização. Autor de livros como “A Natureza do espaço: técnica, tempo e razão” (1996).

Contudo, funcionalidade e estrutura são principais caracterizadores dos objetos, e a sua complexidade está voltada para o repertório de funções destinadas para seu uso. Funcionalidade e estrutura constituem, também, características sistêmicas evolutivas encontradas no *design*.

A funcionalidade diz sobre o que podemos fazer com o objeto, o que nos é oferecido, como podemos usá-lo, e a sua estrutura é a variedade dos elementos que constituem a sua informação, ou seja, a comunicação com outro objeto ou pessoa. O objeto, por si só, não adquire uma função; a funcionalidade geralmente se dá em função de um outro objeto ou ação, de modo que os objetos formem sistemas. Tratando-se de objetos de arte, podemos dizer que estes têm pouca intencionalidade funcional para além da sua própria concepção, sendo em muitos casos os objetos de arte realizados com a intencionalidade de desfuncionalizar ações e/ou outros objetos.

Já as ações ocorrem por mudanças intencionadas, próprias do homem, pois só ele consegue projetar-se em um objetivo, diferente da natureza que é cega e não concebe projetos. No entanto a intencionalidade da ação está sempre subordinada a restrições e normas que participam da produção de alguma ordem. Assim, ações resultam de necessidades que conduzem o homem a agir e o levam às funções. Ou seja, ações e objetos em conjunto no espaço se aproximam mais de uma possível abordagem para incluir o social no estudo do espaço.

O homem participa nas ações a partir de sua corporalidade, seu instrumento de ação, o principal meio pelo qual o espaço se modifica e pelo qual podem se distinguir lugares. No entanto, para abordar o espaço, não podemos considerar ações e objetos separadamente, pois estes, como indica Santos (1996), são indissociáveis; ou seja, ambos são processo e resultado de suas interações:

Considerar o espaço como esse conjunto indissociável de sistemas de objetos e sistemas de ações, assim como estamos propondo, permite, a um só tempo, trabalhar o resultado conjunto dessa interação, como processo e como resultado, a partir de categorias susceptíveis de um tratamento analítico que, através de suas características próprias, dê conta da multiplicidade e da diversidade de situações e processos. (SANTOS, 1996, p. 64)

Nesta visão, o corpo e o espaço encontram-se interconectados, processados e pressupostos como componentes diferentes, mas absolutamente conectados em contexto. No entanto, são as ações que dão sentido ao mundo e, portanto, é a experiência corporal situada que nos permite discriminar as distinções entre um lugar e outro, entre um objeto e outro, justamente por essa condição de ser situada, ou seja, por responder a determinado contexto. De acordo com estudos de Milton Santos (1996), podemos dizer que o mundo não tem sentido se não posto em termos de algum lugar, pois, sem os lugares, o mundo seria pura abstração. Ferrara (2002) acrescenta: “O mundo funciona e se torna possível porque admite, no seu projeto homogêneo, faixas heterogêneas que constroem a organicidade do todo ao se produzirem como particulares e diferentes” (FERRARA, 2002, p. 30).

Nessa concepção de espaço entre sistemas de ações e de objetos, Milton Santos apresenta possíveis categorias analíticas do espaço como seria, por exemplo, a paisagem, a configuração territorial, a divisão territorial do trabalho, o espaço produzido ou produtivo, as rugosidades e as formas-conteúdo. O estudo dinâmico das categorias supracitadas para o autor supõe reconhecer outros processos básicos originalmente externos ao espaço, como são: a técnica, a ação, os objetos, a norma e os eventos, a universalidade e a particularidade, a totalidade e a totalização, a temporalização e a temporalidade, a idealização e a objetivação, os símbolos e a ideologia. Em se tratando deste estudo, que se volta para o espaço em configurações de dança, nos interessa aprofundar em apenas algumas dessas categorias que, acreditamos, possam se visualizar em uma configuração de dança, a saber: a paisagem, a configuração territorial e os processos que se relacionam a sua formulação como a técnica utilizada na composição, as ações realizadas, os objetos, os signos e suas representações comunicativas do social.

Tratar da ideia sobre paisagem de Santos pode nos ajudar a esclarecer algumas questões que tendem a simplificar o espaço, ao confundir-se com ele. Para Santos(1988), a paisagem é o que o espaço oferece enquanto forma apreensível pela percepção, uma vez que:

Tudo aquilo que nós vemos, o que nossa visão alcança, é a paisagem. Esta pode ser definida como o domínio do visível, aquilo que a vista abarca. Não é formada apenas de volumes, mas também de cores, movimentos, odores, sons, etc. (SANTOS, 1988, p. 21)

Santos (1988) trata da paisagem como uma categoria do visível, ainda assim ressaltando que não é esta apenas constituída pelo que é capturado pelo olhar, mas trata de toda a informação apreensível pelos sentidos do corpo, odores, sons, etc. ou seja, informações advindas das suas capacidades cognitivas. Portanto, espaço e paisagem não são sinônimos:

A paisagem é o conjunto de formas, que num dado momento, exprimem heranças que representam as sucessivas relações localizadas entre homem e natureza. O espaço são essas formas mais a vida que as anima. (SANTOS, 1996,p.103)

Ou seja, para estudar o espaço não basta só descrever suas formas perceptíveis - a paisagem - para considerá-lo na sua complexidade. Devemos procurar, nessa visualidade, os processos que a formam como tal, as relações entre os elementos que a animam. A paisagem poderia ser considerada uma configuração criada por uma ação no espaço, tem escalas, descreve formas e é diferenciada por cada pessoa por informações adquiridas em percepção. O espaço é o processo que a configura:

A paisagem é diferente do espaço. A primeira é a materialização de um instante da sociedade. Seria, numa comparação ousada, a realidade de homens fixos, parados como numa fotografia. O espaço resulta do casamento da sociedade com a paisagem. O espaço contém o movimento. (SANTOS, 1988, p. 25)

Considerar o movimento que entre materialização e socialização se descreve, é espacializar e, portanto, é sempre algo circunstanciado, contextual e em tempo presente, ainda que se relacione com o passado pela regularidade que se inscreve no material, nos objetos, na paisagem. Assim, a espacialidade é sempre essa equação entre o que aparece aparentemente como fixo, e aquilo que é perceptível junto ao movimento que anima essa materialidade.

O espaço é o resultado da soma e da síntese, sempre refeita, da paisagem com a sociedade através da espacialidade. A paisagem tem permanência e a espacialidade é um momento. A paisagem é

coisa, a espacialização é funcional e o espaço é estrutural. A paisagem é coisa relativamente permanente, enquanto a espacialização é mutável, circunstancial, produto de uma mudança estrutural ou funcional. (SANTOS,1988,p.26)

Sendo assim, cabe lembrar a observação que nos faz Santos, quanto ao processo de perceber o espaço: “A percepção não é ainda o conhecimento, que depende de sua interpretação e esta será tanto mais válida quanto mais limitarmos o risco de tomar por verdadeiro o que é só aparência” (SANTOS, 1988, p. 22). Ou seja, o que chega até nós enquanto informação perceptível é apenas indicativo, porém indispensável para compreender um processo ainda mais complexo de interações constantes que formula o espaço. Portanto, a paisagem poderia estar mais próxima de uma das características de representação das espacialidades entendida como a visualidade, mas para tanto devemos realizar um esforço diferenciado da informação percebida, pô-las em relação, compreendê-las enquanto signos, relativizá-las para entender que se trata de uma representação que é parcial, indicial, e que assim se comunica.

Essa observação também aparece nos estudos das espacialidades feitos no campo da comunicação por Ferrara (2008), na delimitação conceitual para qual se volta a sua pesquisa, indicando que devemos superar as lógicas do pensamento para o qual “o espaço se caracteriza como fenômeno perceptivo revelado à consciência como decorrência da experiência sensível” (FERRARA, 2008, p. 9). Diferentemente dessas lógicas, a autora propõe estudar “o espaço na construtibilidade que o representa [...]o modo como o espaço se assinala enquanto elemento que intervém na materialização da cultura e no modo como ela se comunica na História” (FERRARA, 2008, p. 9). Para tanto, situa o espaço ‘entre’ a comunicação e a cultura, na dimensão comunicativa do espaço, tomado enquanto representação ou signo que se manifesta em espacialidades:

[...] esse espaço ‘entre’ é, portanto, um espaço que só se mostra quando sobre ele se debruça a atenção cognitiva capaz de revelá-lo nas flutuações que o comunicam e no modo como, através dele, se constrói a cultura. (FERRARA,2008, p.9).

Portanto, a ideia de espacialidades, entendidas como mediação entre comunicação e a cultura, aparece com pouca pretensão de definição e categorização, devido a suas flutuações constantes. Assim, permitem instaurar o espaço como objeto do conhecimento, e não como categoria *a priori* nas construções que representam, afinal: “a espacialidade não se impõe, não chama a atenção, é frágil e esquecida por se confundir com o espaço enquanto suporte físico, material ou topológico” (FERRARA,2008, p.15).

Tal raciocínio nos permite realizar a análise das espacialidades que evidencia uma superação das características do espaço enquanto suporte físico, passando a compreendê-lo incorporado aos diversos processos interativos que o conformam, e que são importantes para a observação e o estudo das configurações em dança.

A espacialidade, segundo a autora, mostra-se frágil enquanto conceito, mas possível de ser discriminada pelos modos em que se comunica, pois a espacialidade:

[...] constitui representação do espaço e sua semiótica permite entender o modo como, em espacialidade, o espaço se transforma em lugar, não físico, mas social, onde se abrigam a comunicação e a cultura nas suas dimensões históricas, sociais e cognitivas. (FERRARA, 2008, p.13)

Sendo assim, para estudá-la devemos ter por pressuposto, não mais a aparência do espaço-paisagem, mas a sua construtibilidade, isto quer dizer, a capacidade que temos para observar as suas manifestações enquanto processos que estão sempre em construção, e que podem aparecer com maior ou menor plasticidade. Para compreender as espacialidades, enquanto representação, Ferrara (2007) propõe ressaltar três formas básicas para a caracterização das suas manifestações: proporção, construção e reprodução.

A proporção dominada pelo rigor geométrico é responsável pela figuratividade do espaço que se expressa através da simetria: a construção convida a desmontar a hegemonia ortogonal da proporção, a fim de ser possível hierarquizar o espaço e perceber-lhe a distinção entre volumes e movimentos, a reprodução comandada pela Revolução industrial, multiplica e reproduz o espaço que parece abandonar sua base física para assumir uma dimensão técnica reprodutível, ao lado do movimento e do deslocamento que suprime a estabilidade que parecia ser marca atávica da cultura. Apreender o

espaço da exponibilidade proporcional à reprodução técnica supõe enfrentar sua construtibilidade. (FERRARA, 2007, p. 10)

Essas três características, proporção, construção e reprodução, permitem distinguir diferentes maneiras de inscrição do espaço na história. A exponibilidade proporcional refere-se principalmente à perspectiva geométrica aprofundada no Renascimento, que residia na tentativa de tradução do espaço para sua dimensão figurativa: o desenho. Nessa tradução, o espaço é abordado pelas suas dimensões geométricas, atribuindo um ponto de vista único que favorecia escalas metrificáveis, sendo o espaço nesta fase, representado pela sua figuratividade, ou seja, a sua forma apresentada de maneira bidimensional. Ao mesmo tempo, no Renascimento algumas correntes principalmente das artes procuraram expressar o espaço na sua tridimensionalidade, incluindo o volume e o movimento pela inclusão da luz nas pinturas, mais adiante algumas correntes modernistas também questionam o ponto de vista único como no cubismo que apresenta diversas faces de um objeto em figuras de uma superfície bidimensional. Desta maneira, aos poucos se supera o espaço como figura bidimensional para atingir sua representação tridimensional.

A revolução industrial, por sua vez, traz um modelo do espaço que se quer reprodutível, e desta maneira realizam-se modelos de construção espacial que definem o espaço enquanto forma repetível, e o corpo é tratado como modelo de proporção para sua construção, onde os espaços são repetidos, reforçando suas características de funcionalidade. Os adventos como o surgimento da técnica da fotografia, bastante influente para tratar da reprodução industrial, ampliam o domínio da perspectiva, que se traduz não mais apenas como figura e inaugura o campo da imagem enquanto simulacro.

Esses foram alguns exemplos de como podem ser observáveis características que reconhecem a construtibilidade do espaço e que nos ajudam a compreender o que são as espacialidades. No entanto analisar estas categorias de proporção, construção e reprodução, apresentam para o espaço diferentes espacialidades, visualidades e comunicabilidades:

A espacialidade é entendida como a própria natureza daquela construção e é considerada a primeira e a primordial categoria de

representação do espaço. Ao lado dela, a visualidade e a comunicabilidade que alimentam sua expressividade e significado, constituem as duas categorias subsequentes. (FERRARA, 2008, p. 48)

Essas categorias são a própria natureza cognitiva das representações do espaço: espacialidades, visualidades e comunicabilidades. A espacialidade sendo a principal categoria conforme suas características de proporção, construção e reprodução apresenta diferentes visualidades e comunicabilidades. A visualidade trata do que é registrável pelas aparências, o que se dá a ver pelo reconhecimento do mundo perceptível, a paisagem. A comunicabilidade nos ajuda a perceber as relações sociais ou como as visualidades podem transformar as relações entre o homem e a sociedade que ajudam a construir:

Desse modo, espacialidade, visualidade e comunicabilidade, são as três categorias do espaço como fenômeno e experiência do mundo e se manifestam de modo distinto conforme a espacialidade enquanto proporção, construção e reprodução. Ou seja, proporção, construção e reprodução são distintas manifestações do espaço para construir espacialidades, visualidades e comunicabilidades. (FERRARA, 2007, p.13)

No entanto, ao realizar a análise das espacialidades, devemos considerar tais categorias como interdependentes e intercomunicantes, redutíveis uma à outra. A visualidade depende da espacialidade para traçar seus estímulos perceptíveis assim como para encontrar as estratégias que a comunicam enquanto mediação representativa. Em configurações de dança, observar as espacialidades pelas categorias de proporção, construção e reprodução pode nos ajudar a discriminar características que nos aproximem das diferentes visualidades e comunicabilidades que apresentam.

A característica de proporção está diretamente relacionada à geometria e à ortogonalidade da figura; ou seja, é observável pela quantidade e posição dos objetos, e traduzível em números, é caracterizada por dimensionar, mensurar matematicamente o espaço. Na configuração de dança podemos tratar, por exemplo, da proporção quando abordamos parâmetros como: distâncias, assimetria-simetria, centralidade, frontalidade, verticalidade, horizontalidade dos movimentos e

das posições. Essa representação é basicamente o desenho bidimensional que poderia se fazer do espaço. Nessas características de proporção destaca-se o ponto de vista do observador que observa o desenho que o corpo faz em movimento numa dança. A proporção também nos convida a observar as relações de interconexão entre elementos. Daí poderíamos dizer que a proporção tem mais a ver com a estrutura da composição, ou seja, com a quantidade de elementos envolvidos no sistema e suas interações. Nesta característica prepondera a quantidade de elementos e suas relações na descrição visual da configuração de dança.

Na característica de construção das espacialidades atreladas a configurações de dança, incorpora-se o volume e a tridimensionalidade à sua representação, observando-se a proporção de maneira que nos seja indicada uma possível relação contextual, na qual estejam envolvidos diferentes processos, não só o de criação ou composição da configuração. Trata-se da leitura das relações, sobre como os elementos da configuração em dança constroem nas suas interações as possibilidades para distintas visualidades. Destaca-se não apenas um ponto de vista para o observador, mas se descentralizam o movimento e o ponto de vista, favorecendo a experiência da sua construção. Nessa característica expande-se o olhar não só para a construção compositiva da obra, como também para o diálogo que se estabelece no contexto.

Quanto à reprodução das espacialidades em configurações de dança, podemos observá-las sob dois aspectos: por um lado, o modo como algumas se tornam mais frequentes e adquirem força na repetição – como, por exemplo, a frontalidade oferecida pelo teatro de palco italiano, que é tão massivamente repetida na composição de danças que quase chega a ser inconscientemente escolhida; por outro lado, considerando que danças nunca se repetem, mesmo que algumas danças sejam rerepresentadas, uma vez que a cada circunstância uma nova configuração surge, construindo uma nova espacialidade, mas que ainda assim conseguimos identificar aquela dança como a mesma dança, atualizada naquele contexto. Assim, podemos tratar da reprodução das espacialidades nas configurações de dança, que se organizam enquanto sistemas que permitem a sua atualização em diferentes contextos. Por reprodução de espacialidades em

configurações de dança, entenderemos a plasticidade configurativa em atualizações contextualizadas.

As possibilidades apresentadas sobre como abordar essas categorias para o espaço nas configurações de dança nos permitem discriminar diferentes visualidades e comunicabilidades que apresentam as diferentes configurações. Espacialidade enquanto visualidade na configuração de dança refere-se ao que é perceptível, o que se apreende pelos sentidos, e não somente o que é visto pelos olhos. Essa visualidade diz respeito ao que podemos perceber na dança, e aqui cabem as descrições que caracterizam a proporção, contudo, sem que estas se encontrem isoladas das maneiras como se comunicam. Assim, a comunicabilidade nos oferece a relação contextual, social, política daquela visualidade, ou seja, o modo como se constroem relações que comunicam as espacialidades das configurações e assim podem ser distinguidas.

Uma das espacialidades mais frequentes observáveis em configurações de dança, por exemplo, é aquela na qual se constrói a movimentação, compreendendo uma visualidade que prioriza o olhar frontal, e onde o corpo e as movimentações são orientadas para o ponto de vista que se encontra à frente dele. Essa espacialidade favorece as configurações de dança que pretendem comunicar-expressar a totalidade de uma mensagem, como no caso de muitas das obras produzidas pelo Ballet Clássico. A comunicabilidade que tais obras carregam é expressa a partir de alguma mensagem que precisa ser compreendida pelo leitor e, assim, a construção ajuda na leitura da configuração dando e atribuindo significado a posturas e posições do corpo na sua localização espacial, ou seja, não apenas as posições, mas as situações hierárquicas que priorizam uns pontos e outros não. A priorização da visualidade, nesse caso, favorece o entendimento da dança enquanto forma.

Nesse sentido, as danças clássicas do Ballet repetem-se na tentativa de garantir a sua execução tanto em diferentes contextos como por diferentes corpos, mas para tanto gerenciam espaços e corpos ideais para dançar. O teatro é tomado lugar ideal para a dança e o palco italiano se impõe enquanto disposição espacial mais privilegiada. Verticalidade, centralidade e simetria podem ser suas características mais emblemáticas para descrever a espacialidade que aqui

apresentamos, que não se restringe a apenas um tipo de dança, mas que tem no Ballet Clássico sua melhor referência/exemplo.

Devemos esclarecer que, apesar de usar categorias generalizantes, tais como: Ballet clássico, dança moderna e dança contemporânea, estas são utilizadas enquanto termos e sem considerá-las pela ordem cronológica que implica causas e consequências, mas como modos de organização diferentes que, agrupados, permitem a discriminação de certas visualidades pelas maneiras em que apresentam e comunicam espacialidades.

Assim continuando, em algumas configurações das danças modernas, podemos observar algumas características das espacialidades postas em questão, pois na modernidade parece se esgotar o espaço enquanto dimensão geométrica, proporcional e ortogonal autocentrada no corpo, dando lugar a outras referencialidades que incluem o movimento e as questões que são colocadas para seu estudo.

Algumas configurações de dança moderna, ainda que ofereçam visualidade parecida com a das técnicas do Ballet Clássico, procuram mudanças para um movimento que se quer mais expressivo, provocando torções e contrações, quedas e recuperações, desenhando outro espaço, ainda que autocentrado no corpo como desenho, mas que parece despriorizar a frontalidade, escancarando-a como tão somente uma possibilidade para o olhar. Questiona-se o corpo ideal para a dança, começa-se a disseminar um discurso que diz que não há corpo nem espaço ideais para a dança.

A espacialidade dessas danças questiona o espaço teatral como único ou ideal, mesmo quando a configuração se utiliza do edifício teatral, neste caso observa-se também que a disposição do palco italiano é, por vezes, reconfigurada para outras maneiras de utilização: plateia no palco, artistas junto à plateia, disposição da caixa preta, o estúdio. Ainda assim, muitas obras e experimentos se voltam não mais para o edifício teatral, mas para serem experimentadas em diferentes lugares; desde danças que expressam certo naturalismo romântico, acontecendo em paisagens como a praia, a praça, o bosque, entre outros, a experimentos realizados em ruas, estúdios ou galerias. Dessa maneira, temos como características da visualidade dessas danças a procura por outros pontos de vistas

que não são únicos a procura por movimentos que não sejam simétricos e a descentralização do corpo tanto no seu eixo vertical como na sua posição no espaço. Ao se dançar na rua, por exemplo, exploram-se distintos pontos de vista para o observador, requerendo que a ação situe o olhar no contexto. A comunicação pretendida na modernidade na dança trata de uma qualificação sensível do espaço, apreendida pelos modos de expressão do corpo que dança e, dessa maneira, comunicam-se em sentimentos e emoções nas suas configurações.

Nos aproximando das espacialidades que encontramos hoje nas danças, podemos dizer que estas pretendem questionar e driblar qualquer categoria para sua análise e, assim, constroem-se composições que visualmente dificultam a observação de uma proporção geométrica dos movimentos, reforçando-se a comunicabilidade, não mais como a mensagem, mas como modos de dizer pelas maneiras em que se constroem. O corpo transforma-se em central para o estudo, inclusive questionado também nos seus limites, expandindo-se a visualidade para uma relação vinculativa, na qual o espectador faz parte da configuração proposta. O Corpo em movimento e suas relações são mote principal para a criação, na procura por maneiras de dizer-se, e não mais algo externo a eles como uma história narrada ou expressão de sentimentos, provocando outra sensibilidade que não mais é puramente emocional ou virtuosa, e se aproximando mais de uma experiência, do que da demonstração de habilidades técnicas idealizadas.

Podemos observar como distinguir espacialidades, visualidades e comunicabilidades na dança nos ajuda a discriminar as diferentes maneiras para abordagem do espaço tratadas em diferentes momentos da história da dança, ainda que não haja tal relação direta ou generalista de tipos de dança e os seus contextos como tratado acima, pois podemos afirmar que na dança, hoje, tais diferenças coexistem e se confundem.

Longe de traçar e realizar um estudo historiográfico das espacialidades na dança, por sabermos que tal empreitada precisaria de muito mais tempo do que dispomos para uma pesquisa de mestrado, seguimos o nosso objetivo principal que é o de criar/testar ferramentas que nos possibilitem a observação de espacialidades em configurações de dança, sendo cada configuração de dança um caso particular, na consideração de que se quisermos apreender as suas espacialidades

precisaremos compreender que não podemos tratá-las por categorias *a priori*, mas numa relação corpo e espaço, que deve ser coconstruída na experiência da observação.

Distinguir espacialidades e suas maneiras de inscrição enquanto proporção, construção e reprodução nos indica representações que apresentam visualidades e comunicabilidades sempre diferentes para cada configuração de dança. Observá-las requer ação perceptiva do corpo para esmiuçar tais informações, pois, como foi bastante repetido, as espacialidades não estão dadas, elas são construções conjuntas com a experiência. Portanto, essas categorias podem orientar exercícios para leitura das espacialidades, ao invés de serem tratadas como um método.

A singularidade do espectador/observador de uma configuração de dança deve ser considerada ao realizar qualquer exercício que se queira comprometido com a experiência. Dito isso, após apresentar as possibilidades de leitura que as espacialidades oferecem para o estudo do espaço na dança é que esboçamos um pequeno quadro-resumo para nos ajudar na orientação das características que abordaremos e que orientam os exercícios do próximo capítulo:

	<b>VISUALIDADE</b>	<b>COMUNICABILIDADE</b>
<b>CARACTERÍSTICAS PRINCIPAIS</b>	O que se apreende pelos sentidos.	Relações que comunicam "Como" comunicam
<b>POSSIBILIDADES DE RECONHECIMENTO EM CONFIGURAÇÕES DE DANÇA</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Desenhos</li> <li>• Paisagem</li> <li>• Elementos da estrutura</li> <li>• Descrições de ações</li> <li>• Posições e deslocamentos</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Construção signíca</li> <li>• Relações político-sociais</li> <li>• Contexto</li> <li>• Função</li> <li>• Mediações espectador/artista</li> <li>• Relatos/memórias</li> </ul>
<b>POSSÍVEIS ABORDAGENS DE ANÁLISE NA DANÇA</b>	Geométrica, posições do corpo, bidimensional, frontalidade, centralidade, lateralidade etc.	Dramaturgia, técnica, contexto, interpretações, relações internas e externas, etc.

**Figura 1:** Quadro-síntese correspondências de parâmetros para exercícios.

A observação das espacialidades em configurações de dança a partir do guia indicativo acima visa questionar as ideias que se tem sobre o lugar de ocorrência da dança como algo fixo e neutro, e propor, em contraponto, um espaço que é móvel circunstanciado e codeterminante das configurações. Para apreender estas características de codeterminação e circunstancialidade é que pretendemos abordá-lo pelas espacialidades enquanto representações em constante mudança, considerando as suas diferenças de proporção, construção e reprodução.

Na busca por parâmetros para a observação das espacialidades em dança, devemos considerar cada uma, a partir do seu *design*<sup>25</sup> particular, distanciando-nos de generalizações que procuram categorizar ou tipificar esta ou aquela dança, mas reconhecendo a singularidade das espacialidades abordadas em cada configuração. Portanto, o quadro acima constitui mais uma orientação-guia do que uma categorização a ser preenchida, pois as categorias devem ser formuladas na experiência e não dadas *a priori*.

Compreender a espacialidade enquanto representação do espaço nos ajuda na compreensão da transformação do espaço como suporte para o espaço e como meio ativo de relações. Conhecê-lo assim nos permite entender ações como mediações representativas que se modificam constantemente, favorecendo o entendimento do corpo e do espaço em coimplicação. Salientando a codependência das espacialidades e as experiências corporais que produzem e pelas quais são produzidas tanto as danças como as formas de leitura da relação corpo-espaço.

Apresentar a possibilidade de entendimento do espaço pelas espacialidades que se constroem em cada dança torna possível pensar na construção permanentemente indissociável da experiência corporal que a modifica. Assim, não parece haver um lugar específico para a dança. Se houver como designar um lugar de acontecimento da dança, o lugar será o próprio corpo, pois é nas relações que se efetua, nelas que a dança acontece, e assim percebemos que não há como descolar corpo e lugar, pois relações como as produzidas pela dança se estabelecem sempre contextualizadas.

---

<sup>25</sup> Entendemos design não apenas como forma, mas também como conteúdo, constituindo uma unidade função-estrutura. Ver capítulo 1.

**3**

**EXERCÍCIOS PARA O ESTUDO DAS ESPACIALIDADES**

Este capítulo apresenta algumas considerações acerca das espacialidades, a partir de exercícios realizados como propostas para o seu estudo nas configurações de dança. Exercícios como testes que nos possibilitem uma análise não *a priori* para o estudo do espaço.

Considerando as espacialidades pelas relações interativas que as caracterizam, as configurações escolhidas para a observação se destacam por apresentarem modos de conceber o espaço na dança, que indicam a possibilidade de estudar a relação entre corpo e espaço de maneira coimplicada. Estas mudanças acompanham pensamentos que refletem acerca do espaço menos pela sua fixidez, pela determinação de características de modelos *a priori*, do que pela sua plasticidade e mobilidade.

Em um primeiro tópico que intitulamos de “Espacialidades em observação”, apresentaremos os procedimentos dos exercícios experimentados. A tentativa é a de propor uma aproximação das características das espacialidades descritas por Ferrara (2008), aos modos de estudo para observação de configurações exercitados durante o período do tirocínio docente, como uma variação dos ‘ensaios em estudo’ realizados no grupo de pesquisa Laboratório Coadaptativo - LabZat. Dessa articulação entre as características das espacialidades de Ferrara e os parâmetros de observação dos ensaios em estudo resultam as indicações para os exercícios realizados nesta dissertação.

As informações trazidas através dos exercícios de observação das configurações apresentam além das diferenças que lhe são próprias, características que as assemelham, e tais similitudes dizem respeito, sobretudo, a maneiras de abordar as relações entre corpo e espaço. Essas características são aquelas que indicam mudanças na maneira de lidar com o espaço nas feitura de dança, como, por exemplo, na relação artista-espectador de uma configuração. Assim, características como a imprevisibilidade, a coautoria e a plasticidade são possíveis indicadores para realizar considerações acerca das espacialidades observadas no estudo.

No segundo tópico, intitulado de “Reflexões acerca das espacialidades”, trataremos do trânsito das informações observadas nos exercícios para um plano mais abrangente, trazendo, a partir das reflexões em observação, questionamentos

que, acredito, sejam necessários para refletir acerca das relações com o espaço propostas em configurações de dança e as possibilidades para o seu estudo.

### 3.1 ESPACIALIDADES EM OBSERVAÇÃO

A partir da argumentação realizada nos capítulos anteriores foi elaborado um esboço indicativo para a realização de exercícios de observação testados durante o período do estudo do Mestrado. Os exercícios eram orientados por parâmetros que eram revisados constantemente a cada nova tentativa de leitura de espacialidades. Pois, considerando as características de visualidade e comunicabilidade apresentadas por Ferrara (2008), é necessário ressaltar que:

[...] espacialidades, comunicabilidades e visualidades distinguem-se enquanto manifestação, mas se dialetizam de modo constante, sendo possível, portanto, surpreender certa redutibilidade entre elas, na medida em que se explicam, na maneira que deixam contaminarem-se mutuamente. Esta observação constitui roteiro metodológico a ser perseguido, não como modelo, mas alerta perceptivo em toda leitura de espacialidades. (FERRARA, 2008, p. 14)

Seguindo a proposta de Ferrara, e desdobrando para as especificidades na dança, tomamos o alerta acima, como desafio para experimentar a apreensão de algumas características de representação das espacialidades. A exemplo da autora, a proposta realizada nos exercícios de estudo não constitui um modelo, mas sim um possível roteiro indicativo para a leitura das espacialidades, que seguimos nos exercícios.

Percebemos, de início, que as características das espacialidades nas configurações aparecem entrecruzadas, impossibilitando a sua distinção definitiva em grupos. No entanto, notamos que a tentativa de deslocamento das características citadas por Ferrara (2008) para a observação de configurações de dança nos ajuda a notar informações acerca das maneiras de se relacionar com o

espaço nas formulações de dança que possivelmente não seriam compreendidas, ou, que por serem tão habituais, deixaram de ser percebidas.

Os exercícios foram realizados, participando nas configurações na condição de espectador; portanto, é uma tentativa para realizar o estudo das espacialidades em configurações de danças, que não pretende instaurar modelos, ou metodologias, mas que, sobretudo, pretende a elaboração de um conhecimento que acompanhe as singularidades de cada experiência tanto do observador, quanto das circunstâncias em que a configuração é realizada. Desse modo, as informações aqui ressaltadas no exercício são fruto desse entrecruzamento, nem tão pessoais, nem tão gerais, já que não há como deslocar o conhecimento para fora do corpo de quem conhece ou da experiência que produz tal informação.

Assim, a proposta de observação é realizada através de registros, tomados como exercícios tradutórios das informações, à maneira de memória/lembranças da configuração. Estes registros indicam conexões que podem organizar características para distinguir espacialidades na configuração. Ao registro, complementam-se materiais adicionais como *folders*, *flyers*, fotos, vídeos, textos, entrevistas, materiais de imprensa etc., que auxiliam complementando informações que expandem o acontecimento da configuração.

Dessa maneira, os registros realizados em anotações, foram orientados e selecionados por parâmetros que impulsionam operações cognitivas de reconhecimento, sendo estes reavaliados a partir das informações.

A utilização da ideia de 'parâmetros' apresenta-se mais pertinente à argumentação realizada, por ser mais maleável do que o termo 'categoria', pois parâmetro parece admitir mais variações, distinguindo e indicando uma categorização não dada *a priori*, condicionada por relações contextualizadas. Sendo assim, parâmetros podem ser vistos como índices que se modificam de acordo com as informações que relacionam.

Os exercícios propostos neste estudo reformulam o procedimento utilizado pelo grupo de pesquisa "Laboratório coadaptativo - LabZat", na atividade intitulada "ensaios em estudo", realizada diversas vezes entre os anos de 2010 e 2012, quando se realizou a observação de ensaios de diversos artistas-estudantes da graduação e pós-graduação da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia,

sendo alguns artistas convidados a compartilhar suas experiências. Nesses exercícios foram elencados alguns parâmetros indicativos para realizar a observação de 'ensaios' de dança. No decorrer dos estudos do LabZat, os parâmetros elencados para orientar a observação eram constantemente revisados e refeitos, a partir das discussões após o compartilhamento das sínteses, procedimento realizado também nesses exercícios em conversas com outros colegas pesquisadores da área.

Os parâmetros escolhidos foram estudados previamente à observação, mas sempre discutidos e reformulados após a apresentação dos ensaios para dar conta dos desafios que cada modo de ensaiar trazia para nossa lista temporária de parâmetros para o estudo. Seguindo essa orientação, - mas formuladas em outro contexto - as observações foram experimentadas durante o período do tirocínio docente, no acompanhamento realizado na disciplina de "Laboratório de Corpo e Criação II". Nessa experiência, os parâmetros, novamente modificados, orientaram-se para o auxílio reflexivo acerca das experimentações 'solos', desenvolvidas pelos estudantes participantes do módulo.

Uma das diferenças daquelas experiências, em relação às que serão apresentadas na observação das configurações nesta dissertação, se dá pelo fato de que, naquela oportunidade, havia o interesse por parâmetros que se orientavam para o estudo de dança como lógicas em processo, em acompanhamento aos estudos do grupo de pesquisa ou às inquietações dos estudantes no estágio docente e, para tanto, eram apresentadas obras não finalizadas, ou seja, um ensaio delas ou a experimentação de uma configuração. Compreendendo a discussão acerca da relação processo-configuração apresentada no primeiro capítulo desta dissertação, acreditamos que tais parâmetros nos sirvam para observar configurações de dança, sem excluir o processo da sua feitura. No entanto, o recorte e o interesse que precisaremos aqui dizer especificamente sobre os parâmetros que nos indicam características das espacialidades, formuladas em processo e apresentadas na configuração.

Os parâmetros estudados pelo LabZat foram sugeridos em discussões realizadas por todos os integrantes, com o propósito de estudo acerca dos processos e das configurações de dança e, sendo assim, optamos por apresentar os parâmetros em dois grupos correspondentes: configurações e processos. O referido

processo de separação apareceu como ferramenta provisória para diferenciar dois modos de estudo e de compreensão diferentes, mas ainda assim relacionados e redutíveis entre si. Ao longo das experimentações a divisão foi borrada, pois as informações registradas se confundiam nessas categorias.

Contudo, os parâmetros apresentados não são elaborados para serem completados em tabelas ou em listas. Em vez disso, auxiliam propostas para estudar danças, selecionando informações com o propósito de refletir sobre especificidades nas formulações artísticas, que problematizam e redefinem seus próprios parâmetros a cada observação. No entanto, não se trata de realizar comparações entre configurações.

Os parâmetros exercitados no LabZat apresentavam-se como na lista a seguir:

- **Configurações:** tipo de composição - Materiais que lida para compor –organização dos materiais - Como se estrutura a composição -Espacialidade - Corporalidade (prévia e construída) – Temporalidade - Relações internas - Funções desempenhadas.

- **Processo:** Preparação corporal – se houve (qual?) - Proposta investigativa - qual é? E se foi modificada - Procedimentos utilizados para cumprir a proposta- Grau de flexibilidade dos procedimentos durante o processo - Motivos para maior ou menor flexibilidade - Se há correspondência entre a proposta inicial e a configuração alcançada.

Podemos observar, nas listas acima, que a espacialidade é citada como um parâmetro de observação da configuração e, ainda assim, em alguns dos outros parâmetros listados para observação das configurações percebemos algum tipo de relação com o estudo das espacialidades aqui trazidas, como: organização dos materiais, estrutura, funções desempenhadas, etc, pois esses parâmetros do LabZat foram pensados, assim como as categorias apresentadas por Ferrara (2008), como sempre interinfluentes.

Tomando como exemplo o exercício de elaboração de parâmetros indicativos para a observação de danças feito pelo LabZat e as características das espacialidades apresentadas por Ferrara (2008), testamos parâmetros de leitura das informações de uma configuração, selecionando as espacialidades como recorte e

trazendo informações que contribuam com a atualização dos estudos acerca das relações entre corpo e espaço na dança.

Além de tentativas de escritos e desenhos, o registro foi realizado, anotando-se algumas palavras-chave indicativas à maneira de tópicos, utilizando-se apenas caneta e papel. Nesses registros a visualidade que se apresentou fortemente enquanto uma primeira possibilidade de representação foi a caracterizada pelo ‘olhar de cima’, como se o ponto de vista estivesse flutuando por cima do desenho. Tal visão prioriza uma visualidade que se quer totalizante, sendo o ponto de vista do construtor, das orientações nos mapas e planos, tão comum e ligado diretamente à tecnologia. Esse ‘olhar de cima’ é um olhar imaginário que precisa de certa atenção para descobrir a sua parcialidade, de maneira que não pode ser rejeitado como possibilidade para representar a espacialidade em uma configuração de dança. No entanto, precisamos reorientar o estudo para as relações que concebem tal visualidade, para assim interpretá-las. Como reforça Ferrara (2008):

Essa natureza da técnica pelos seus efeitos descaracteriza qualquer tentativa de estudo que se reduza aos elementos descritivos dos fenômenos e experiências que, de alguma forma são afetados pelos desenvolvimentos da técnica ou da tecnologia, ao contrário, é necessário interpretá-los criticamente, pois apresentam-se frágeis, instáveis e passageiros. (FERRARA, 2008, p. 74)

Cabe, então, perceber as mediações das técnicas implicadas neste ‘olhar de cima’ e suas consequências em relação às configurações que se quer estudar. Para percorrer mais acerca dos problemas encontrados na experiência de realização dos exercícios de observação, será necessário apresentar brevemente as configurações escolhidas e sínteses dos exercícios de observação. As configurações escolhidas para a observação são: “Batucada” (2014), de *Demolition* Incorporada, e “Dança Contemporânea em Domicílio” (2008), da artista Cláudia Müller. Para facilitar o acesso do leitor às informações, apresento uma breve descrição de cada uma delas, realizada a partir de uma compilação de anotações registradas.

“Batucada” configura-se como um acontecimento-político-alegórico, criado via residências artísticas realizadas no Brasil (Teresina e São Paulo) e em Bruxelas. Tais residências foram orientadas por Marcelo Evellin, artista brasileiro coreógrafo

de obras de dança contemporânea como “Matadouro” (2010) e “De repente fica tudo preto de gente”(2013) e artista da plataforma *Demolition Inc*<sup>26</sup>. Em “Batucada”, 50 dançarinos intérpretes mascarados batucam painéis em um lugar que se assemelha a um galpão, não havendo lugar específico para o público, ou seja, intérpretes e espectadores dividem o mesmo espaço. Os dançarinos ‘batucam’ painéis e realizam movimentos corpóreos ritmados e espasmódicos que acompanham a musicalidade do coletivo e que mudam de intensidade algumas vezes, por vezes insinuando movimentos violentos. Os movimentos são orientados em percursos e desenhos que se realizam coletivamente se agregando e desagregando frequentemente, compondo um coletivo, por vezes em linha, por vezes amontoados, realizando um roteiro de trajetórias e estados corporais em mudança de intensidade constante. Objetos são descartados gradativamente pelo chão: as roupas dos intérpretes, painéis extremamente amassadas, paus quebrados de tanto batucar, os corpos dos intérpretes. Há também, balões de hélio em formato de corações vermelhos que flutuam no teto com fitas compridas que possibilitam os espectadores alcançar, puxar e apossar-se desses objetos.

Em “Dança Contemporânea em Domicílio”, a artista Cláudia Müller<sup>27</sup> realiza ‘entregas’ de dança em qualquer lugar solicitado pelos demandantes, apropriando-se dos mecanismos de entrega em domicílio – *delivery*<sup>28</sup>. Divulga e disponibiliza um número de telefone, para solicitar as entregas que são agendadas e atendidas pela artista. A artista desloca-se até o lugar da entrega e, ao chegar, solicita permissão para fazê-la; sendo concedida a permissão, então passa-se a realizar uma sequência de movimentos enquanto profere uma adaptação do texto “o artista enquanto trabalhador”, do autor Dieter Lessage. A artista também apresenta os mecanismos que permitiram aquela entrega, apresentando os patrocinadores, instituições, o festival que a contratou e os apoiadores independentes: parceiros. O espectador que recebe a entrega acompanha a dança de maneira próxima e ouve a fala apresentado por Cláudia Müller. Após a entrega, agradece.

<sup>26</sup> Sobre Marcelo Evellin e Demolition Inc. Em: <http://www.demolitionincorporada.com> <acesso em 11/11/2015>

<sup>27</sup> Para saber mais sobre Claudia Müller, Acessar: <http://claudiamuller.com/> <acesso em: 11/11/2015>

<sup>28</sup> O serviço de entrega à domicilio que, vem se popularizando no Brasil, é tratado como facilidade de acesso ao consumo sem a necessidade de se sair de casa, ou seja, funcionários se deslocam até as residências dos clientes para realizar a entrega do produto adquirido. Esse mecanismo de entrega é conhecido pela sua expressão no inglês ‘*delivery*’ que significa ‘entrega’.

Seguindo os parâmetros de observação como indicação para o estudo das espacialidades, apresentaremos algumas sínteses das configurações em questão elaboradas a partir dos registros realizados, como tentativa de organização das informações apreendidas, e apontando os problemas encontrados para realizar as leituras das espacialidades.

### 3.1.1 Espacialidades em “Batucada” de *Demolition Inc.*



**Figura 2:** Fotos de “Batucada” – Demolition Inc; Fotografia de Patrícia Almeida

A visualidade ou paisagem apreendida em “Batucada”, como característica da espacialidade, possui dois aspectos que chamam a atenção: a descentralização do espectador e a vibração do som. A descentralização diz sobre a não existência de um ponto de referência central para se olhar a configuração, e esta é oferecida na dispersão de execução das ações dos dançarinos e reforçada pela maleabilidade da fronteira entre estes e os espectadores. Por não haver um ponto privilegiado de observação, os espectadores se veem livres para se deslocar em ações de aproximação e dispersão de acordo com a sua vontade, porém incentivados pelas ações dos dançarinos que, por vezes, se agrupam em algumas regiões do/no espaço. Assim, reforça-se a ideia de que perceber é agir, pois se demanda atividade por parte do espectador para observar as mudanças na configuração só percebidas com o máximo de atenção. Dessa maneira também, cada espectador acaba por criar uma versão do espetáculo a partir do seu ponto de vista que se torna móvel. O ponto de vista nos diz também sobre as singularidades de quem observa que são projetadas na interação com aqueles corpos. Nessa disposição, outros espectadores

aparecem por vezes no campo de visão como obstáculos que não permitem observar a totalidade do grupo, obrigando-os a aceitar a parcialidade do olhar, na qual cada um constrói sua experiência a partir de onde olha e de como olha.

A tentativa de representar a visualidade organizando algum desenho a partir dessa configuração em um primeiro momento se deu pela investida na busca de um olhar totalizante, mas que auxiliasse a lembrança do acontecido. Dessa forma, construí 8 quadros tipo *storyboard*, representando os artistas e os espectadores por pontos de diferentes cores, mostrando oito desenhos ainda com o olhar que se situa acima, mas significando momentos de variações percebidos na composição:



**Figura 3:** Registro em desenho dos deslocamentos na configuração “Batucada”.

Após revisão do registro acima, percebemos que esse tipo de representação para essa configuração seria de alguma maneira impositiva em relação àquele tipo de organização que apresenta características fortes de horizontalização<sup>29</sup>.

Outra forte característica também decorrente da horizontalização proposta é a descentralização do olhar que se expressa na diluição da divisão palco/plateia, ou seja, o mesmo chão em que os dançarinos se movimentam é compartilhado também

<sup>29</sup> Em oposição à verticalidade tanto da relação do corpo com o chão, ou como metáfora para ideias acerca da não hierarquização dos elementos. Nivelção lado a lado.

pelo espectador, propiciando uma relação olho a olho que horizontaliza a maneira de ver a dança.

A vibração do som percussivo de panelas e da batida dos pés no chão realizadas pelos dançarinos oferece forte característica em relação à paisagem nessa configuração. O som passa de um recurso que acompanha a dança, tornando-se propositor de conexão com os espectadores através da pulsação ritmada daquela multidão temporária. Vibra o chão, vibram as paredes, vibram os corpos, convidando o espectador a perceber o movimento, contagiando-os.

O prédio, a estrutura física para qual esta configuração foi criada, apresenta características de galpão, um quadrilátero retangular e coberto com grandes portas de acesso à rua, características similares ao tipo de prédio no qual as residências artísticas para a criação da obra foram realizadas. Contudo, dependendo das circunstâncias dadas pelas organizações pelas quais a configuração é demandada, algumas concessões podem ser realizadas. A exemplo disso, na experiência de observação realizada no Festival Interação e Conectividade, na cidade de Salvador, a obra foi apresentada no recém reinaugurado prédio do Teatro Gregório de Mattos. A sala de apresentações do teatro projetado por Lina Bo Bardi (1914-1992), no segundo andar, admite diferentes possibilidades para a disposição do público no espaço, inclusive a de não dispor cadeiras ou assentos como se requer para “Batucada”.

Na configuração assistida de “Batucada” a porta de acesso à rua característica do galpão foi substituída pela saída de emergência do Teatro Gregório de Mattos, havendo entre a sala de apresentações e a saída uma escada circular imponente e considerada patrimônio da arquitetura moderna. Essa solução de adequação ao teatro encontrada para realizar o final da apresentação, que depende da saída externa à rua, criou na configuração certo tumulto para descer a escada circular, mas ainda assim garantiu que se mantivesse o conceito de proximidade dos corpos proposta na configuração. Outras questões, como a forte vibração causada pelo som, foram objeto de preocupação por parte da organização do evento, pois já no ensaio alguns objetos da exposição de Lina Bo Bardi no andar logo abaixo da sala do teatro despencaram devido à quantidade de artistas e técnicos envolvidos e à vibração causada pelo som que produziam, indicando que essa situação estava

muito além do que o prédio pareceu suportar. Por se tratar de um prédio tombado e para garantir a segurança, o Corpo de Bombeiros foi acionado para prevenir qualquer tipo de acidente que pudesse vir a acontecer. A presença dos bombeiros, que ficaram durante a apresentação encostados nas paredes, fez, dos mesmos, participantes da configuração, em virtude dos olhares de dúvidas e estranhamento em relação ao que vinha acontecendo, muitas vezes marcados por comentários entre si mesmos. Essas soluções encontradas exemplificam como podem aparecer problemas a cada contexto em que a obra se atualiza, sempre em torno a tensões entre a concepção da configuração e as condições encontradas para a sua atualização.

Progressivamente durante a configuração, são descartados objetos no chão, desde as roupas<sup>30</sup> que os dançarinos abandonam, até painéis quebrados ou amassadas que vão criando certa visualidade no chão que rememoram o lixo deixado por uma multidão após uma festa, até que no final, na porta de saída à rua, os corpos são os que se colocam no chão, criando um tapete de gente que obstaculiza a saída, propondo aos espectadores a atravessá-los procurando lugares para pisar. A iluminação desta configuração é de luzes amarelas que não recortam o espaço, mas enfatizam a região em que as ações estão sendo realizadas, alguns recursos como o *dimer*<sup>31</sup> e a *contraluz*<sup>32</sup> também são utilizados por momentos.

Na tentativa de descrever a visualidade em “Batucada” nos parágrafos acima, embaralham-se os parâmetros selecionados para a observação. Contudo, adentrando mais nos signos e suas interações é que podemos nos aproximar do que seria a comunicabilidade daquelas representações. Para compreender a comunicação que não se dá de maneira direta como uma mensagem a ser interpretada, devemos ressaltar o papel do observador na experiência, pois as informações, como dito anteriormente, constituem-se em relações não unívocas.

As leituras das visualidades em “Batucada” sugerem a construção de uma movimentação e de deslocamentos, que remetem a desenhos espaciais atribuídos de certa ancestralidade e impulsividade, tais como as instruções de seguir o outro

---

<sup>30</sup> As roupas dos intérpretes eram abandonadas até os mesmos ficarem despidos, restando apenas as máscaras tipo *burucutu* que cobrem os rostos.

<sup>31</sup> Medidor que regula a intensidade de luminosidade de um foco.

<sup>32</sup> Tipo de iluminação na qual o foco se encontra atrás do corpo que dança, mas está direcionado ao ponto de vista de quem observa, criando uma sombra rodeada de luminosidade.

lado a lado, filas tumultuadas, fazer linhas e criar aglomerações. A movimentação, que varia em intensidades eufóricas, relembra atos violentos, características que nos permitem perceber que espacialidades estão sempre se relacionando com outras. Essa euforia, por sua vez, pode ser associada aos agrupamentos tumultuados de pessoas como em estádios, no carnaval, ou em quaisquer outras manifestações coletivas. As espacialidades nunca se encontram isoladas, se relacionam umas com as outras.

A tentativa de construção de um corpo coletivo na configuração indica problemáticas sócio-culturais de interesse do artista, como as ideias acerca de multidão que se configuram na dança enquanto características do corpo no coletivo. Cada um dos elementos descritos na visualidade é tomado como signo e nos faz perceber que, inserido em cadeias, se diferencia pelas novas relações que constrói, como, por exemplo, as máscaras. Estas, ao garantir o anonimato, assemelham-se aos *burucutus*, que, ao mesmo tempo que remetem à figura do guerrilheiro, também possuem um nariz vermelho longo, caído e fino, parecendo brincar com o anonimato nessa ambiguidade, entre uma manifestação política e os blocos de carnaval.

Outro exemplo a ser trazido, acerca dos signos, é o dos balões em formato de coração vermelho que flutuavam no teto da sala, e que criavam forte contraponto à movimentação que era pesada e forte no chão. Os espectadores pulavam para segurar os balões vermelhos, desviando-se dos dançarinos para não colidirem com quem dançava, o que provocava um tipo de atenção que se assemelha ao andar pelas ruas movimentadas da cidade, ou seja, a participação enquanto espectador da obra “Batucada” exige certo estado de prontidão que é ativado para detectar riscos.

Contudo, a configuração em cada lugar que o espetáculo é apresentado sugere relações diferentes entre quem dança e assiste, pois, há muita reação dos espectadores na formulação que faz com que as especificidades de comportamentos a cada reincidência fiquem mais à tona. Se pensarmos especificamente na situação que presenciei de “Batucada”, os corpos que assistiram e que realizaram a configuração são, na sua grande maioria, habitantes da cidade de Salvador que pareceram estar de alguma maneira habituados ao tipo de relação representada na configuração, que remete a multidão, violência, sexo, características que se apresentam familiares para habitantes de uma cidade em que

sua maior atração turística é o carnaval de blocos de multidões. Dessa forma e refletindo acerca do contexto em que esta configuração foi formulada, dentro do festival Kurtestanz (2014), em Bruxelas, questionamentos da imagem acerca do Brasil no exterior também podem vir à tona. Não à toa o trabalho leva no nome uma das ações culturais mais reconhecidas e identificáveis como brasileira: a batucada. O batuque neste trabalho fortalece a ideia de contaminação que permeia a configuração, pois o som alto, intenso e frequente provoca movimento em todas as coisas e pessoas, compelindo-as a se juntar, na extrema raiva, na extrema alegria ou no cansaço.

### 3.1.2 Espacialidades em “Dança contemporânea em domicílio” de Cláudia Müller



**Figura 4:** Fotografia de “Dança Contemporânea em Domicílio”. Foto: Inês Correa

Na obra “Dança Contemporânea em domicílio” (2008), a artista Cláudia Müller vai até o local em que se encontra o espectador para realizar sua dança. Constrói uma dança pessoalizada e entregue no lugar que é demandada via telefone, divulgada na programação dos festivais<sup>33</sup> em que a obra se apresenta.

<sup>33</sup> Esta proposta artística quase sempre foi apresentada no contexto de festivais nacionais e internacionais. Fazendo dos festivais a escolha contextual de sua atuação.

As obras de Cláudia Müller atuam nas fissuras de estruturas que validam comportamentos com o fim de desvelar o espectador da penumbra do teatro e reconhecer-lhe o rosto. Na sua trajetória, questões como essa são reapresentadas em diferentes configurações nas suas criações.

A partir das experiências do “DCD”<sup>34</sup>, a artista criou o videodança “Fora de Campo”(2009), junto à cineasta Valeria Valenzuela, bem como um livro com alguns registros e textos de pesquisadores de arte. Em ambos os materiais, são realizadas traduções acerca das questões elaboradas e trazidas nas entregas.

Nesta obra, e para este estudo, nos permitimos a observação das espacialidades, apesar de não ter recebido a entrega pessoalmente, apesar de não ter assistido pessoalmente a nenhuma entrega. Esta postura de alguma maneira conversa com questões acerca da visibilidade e invisibilidade que as obras de Müller colocam em jogo e que me permito tomar emprestada. No entanto, é válido ressaltar que, neste caso, as reflexões se dão a partir de um estudo investigativo do material encontrado em torno das apresentações/entregas que refletem o contexto e as questões postas em jogo nesta obra.

Portanto, o acesso a esta configuração realizada neste exercício foi diferente do descrito anteriormente. Neste caso, o acesso a obra se deu pelo material em torno da configuração: um livro, o vídeo-dança, registros fotográficos e em vídeo. É necessário ressaltar que este tipo de acesso não impossibilita o estudo da configuração, mas configura um tipo de observação diferente que precisa ser notada como um desafio e não como uma impossibilidade, pois a cada síntese formulada outras espacialidades se manifestam, como traduções que respondem aos formatos que adquirem: livro, vídeo etc.

Assim, a dança nessa proposta parece distender-se no tempo, não se resumindo apenas ao que de primeira vista parece ser o foco principal: o produto entregue: ‘a dança’. Pois, usando do mecanismo de *delivery*, de entregas a domicílio, a experiência que se configura inicia muito antes da entrega propriamente dita, ampliando-a para além do que se possa reconhecer à primeira vista como a dança na entrega, o que dificulta uma visualidade totalizante de uma espacialidade baseada em parâmetros de perspectiva.

---

<sup>34</sup> Abreviação para o título “Dança contemporânea em domicilio (2008)”, proposta no livro de mesmo nome, utilizada por autores e a artista, em alguns textos escritos.

Para os demandantes da entrega, o contato com a própria artista pelo telefone para realizar seus pedidos mostra que se requer uma atitude do espectador para fazer escolhas, pois o espectador é chamado para a ação ao ter de solicitar o serviço no lugar e para a pessoa que ele escolher. Para os que recebem a entrega, a obra surge como um obséquio por uns instantes, avisado ou desavisado. Na entrega, o encontro reverbera em todas as pessoas em torno daquela experiência (as pessoas que se encontram juntas ou próximas durante a entrega). Ainda assim, a artista ressalta que a entrega é por intenção pessoalizada, direcionada para o olhar da pessoa que recebe a entrega.

A espacialidade na entrega é construída a partir da relação com o olhar de quem a recebe, este olhar estabelece um ponto de vista referencial para o movimento, relação a partir da qual se delimita ao mesmo tempo uma maleável fronteira entre artista-espectador. Ao realizar movimentos intencionados para esse ponto de vista, os movimentos parecem frontalizar-se em relação a este olhar, o que por vezes rememora as relações palco e plateia do edifício teatral com o diferencial de não estar envolvido em uma penumbra escura que invisibiliza o espectador e divide claramente o espaço. O que fica mais evidente e se torna material principal no vídeo-dança *Fora de Campo* é o olhar de quem assiste, e suas reações atuam e participam acompanhando os movimentos, que se estendem como um desdobramento quase independente do “DCD”, outra configuração, portanto. No vídeo realizado, os olhares das pessoas que recebem as entregas realocam a dança do corpo da artista para o olhar do espectador, semelhantemente à ação pretendida nas entregas de realocar a dança para o cotidiano.

A configuração “DCD” de Cláudia Müller constrói uma visualidade que se assemelha, então, às entregas de *delivery*, em que é preciso estabelecer relação direta entre quem entrega e quem recebe. A entrega a movimentação é acompanhada de uma fala que discute o lugar do artista enquanto trabalhador atualizando-o para as condições acerca das relações institucionais, sociais, políticas nas quais se encontra inserida a artista. Apesar de a visualidade estar fortemente referenciada no mecanismo *delivery*, o texto falado durante a entrega acaba por criar ambiguidades, colocando questões ao invés de respostas acerca do valor do ofício da arte no cotidiano.

A entrega pessoaliza a dança, e cria-se, assim, um mútuo acordo para construir uma relação entre quem assiste e quem produz a arte. A espacialidade é construída neste encontro a partir das condições em que ambos se encontram, e termina sendo construída junto com o olhar do espectador. A fala acompanha os movimentos de desenvolvimento fluido. A construção de perspectiva que diferencia quem dança de quem assiste, bem como a construção da visualidade, é feita pelo acompanhamento do olhar do espectador, que operando conjuntamente aos movimentos que vão sendo realizados passa a estabelecer relação com o olhar do outro e participando como coautor do movimento.

Os elementos que advêm da temática do *delivery*, tais como o uniforme de cores chamativas com marcas e números telefônicos e os cartazes, comunicam uma entrega que parece estar a serviço de algo ou alguém, como se uma dança fosse um produto qualquer. Entretanto, na entrega, a fala reforçada pelas ações atualizadas a cada contexto, indicando uma mudança no que se refere à função daquela configuração. A visualidade se transforma em dispositivo para reforçar não exatamente a dança como um produto, mas o artista enquanto profissional realizando seu ofício, inserido nas relações institucionais que caracterizam a cadeia produtiva comercial das artes, reforçada pela atualização do texto de Lesage<sup>35</sup>, enunciado na fala durante a entrega.

Nessa configuração aparecem algumas pistas que indicam crises da inserção da arte no mercado, não apenas pelo viés econômico, mas também acerca do seu valor enquanto bem inserido no cotidiano, levando com sua ação de entrega ao público a exacerbação dessa tensão. O texto atualizado aparece dialogando com as situações do artista em relação ao mercado e seus valores, à visibilidade ou invisibilidade da rede econômica e de gestão que envolve a produção artística como um todo, produtores, financiadores, e todos os mecanismos que inserem a arte

---

<sup>35</sup> “Você é um artista. Isto significa: você não faz arte por dinheiro. Isso é o que algumas pessoas pensam. E isso é uma excelente desculpa para não te pagar pelo que você faz. Você é um propositor. Você coloca seu dinheiro em projetos que outras pessoas vão mostrar nos seus teatros, nos seus centros culturais, nas suas galerias. Você escreve projetos para tentar subsídios. Você tenta conseguir uma bolsa. Você fala com pessoas legais que possam te emprestar algum dinheiro. Você tem um produtor para tentar te ajudar a conseguir dinheiro de pessoas nem sempre tão legais; você explica como trabalha, mostra seu trabalho, pede que escrevam sobre ele e explica alguns fatos básicos sobre a dificuldade de sobreviver como um artista. Você é um artista. Isto significa: você não faz arte por dinheiro” (LESAGE apud MÜLLER, 2013). Adaptação do original: *A portrait of na artist as a worker* (2005), de Dieter Lesage, realizada pela artista.

numa cadeia produtiva. A configuração aparece dialogando com tal crise, ao relacionar mecanismos de distribuição de produtos com a arte, expondo, assim, mais a determinada situação problema dessa relação, do que às questões que dela emergem.

A potência na configuração dada é o encontro com o espectador em um contexto cotidiano, criando um espectador com rosto, como a própria artista se refere no tocante à relação que pratica em suas obras:

Eu gosto do público que tem rosto – digo aos que me perguntam sobre a motivação primeiro do meu trabalho. Essa escolha marca uma diferença em relação ao espetáculo no palco, de onde o dançarino raramente identifica o espectador, não só pela distância, mas também pela iluminação que delimita o espaço, ajudando a criar a quarta parede. (MÜLLER, 2013, p. 6)

Ao ressaltar o seu interesse por um espectador que possa ver-lhe o rosto, a artista não trata apenas literalmente desta condição, pois logo remete às condições do edifício teatral geralmente assumidas enquanto diferenciação entre palco e plateia, seja pela distância, seja pela iluminação que habitualmente fica escurecida para os espectadores e iluminada no palco para os artistas. Essa inquietação acerca do espaço teatral não constitui uma negação, mas sim uma crítica às predeterminações acerca dos modos de se assistir dança no teatro, o que constitui mais uma das motivações do trabalho artístico da artista:

[...] insatisfeita com a “obrigatoriedade” de apresentar-me no teatro (ou, pelo menos, de usá-lo convencionalmente como espaço que se pretende neutro), onde cada espetáculo pretende reconfigurá-lo “a partir do zero” [...] cada lugar visitado propicia uma relação singular entre corpos - o meu e o do(s) espectador (es). (MÜLLER, 2013, p. 6)

Assim, em contraponto a essa situação de neutralidade pretendida pelo edifício teatral, interessa nessa configuração a construção de uma espacialidade dada pelo encontro com o espectador, na cisão da arte no cotidiano, construída com pouca predeterminação e aberta a lidar com diferentes circunstâncias, inclusive a da não realização da entrega, por exemplo. Desta maneira priorizam-se mais os

espaços imaginários e imprevisíveis do encontro com o espectador do que os movimentos realizados na entrega ou as trajetórias realizadas.

Ainda sobre o espaço, Müller reflete que “nem sempre é necessário um espaço grande e especial para a dança” (MÜLLER, 2013, p. 15), e em concordância com essa afirmativa, podemos dizer que não há um lugar fixo ou ideal para realizar esta configuração, pois ela se adapta a diferentes condições, de modo a sugerir uma crítica à mobilidade comercializada, ao utilizar do dispositivo de distribuição de ‘produtos’ para apresentar uma dança que questiona tal inserção comercial das artes na ação e fala, na qual ressalta a valorização do esforço do artista enquanto trabalhador no seu cotidiano.

### **3.2 REFLEXÕES ACERCA DAS ESPACIALIDADES**

Neste subtítulo a tentativa será a de articular as observações realizadas nas configurações “Batucada” e “Dança Contemporânea em Domicílio”, revisando os parâmetros elencados a partir dos conceitos e ideias abordadas na elaboração dos exercícios de observação. Pretende-se organizar uma articulação que possa entretecer as informações apreendidas sobre as espacialidades, e suas possibilidades de aplicação para auxiliar a observação, permitindo discutir e testar possíveis respostas aos questionamentos e inquietações que perpassam esta dissertação. É assim que estruturamos este subtítulo explicitando alguns apontamentos para pensar sobre o espaço na dança, seja em processos compositivos ou na observação crítica necessária para seu estudo.

Este tópico que visa concluir parcialmente o estudo é também uma síntese de uma série de ideias importantes que surgiram durante as observações. Este texto semiconclusivo é resultado de uma tentativa de olhar de segunda ou terceira mão para a própria produção dos exercícios descritivos e analíticos das configurações. Um olhar particular, dirigido seja ao modo como essa pesquisa se realizou, seja àquilo que poderia ter realizado, mas que não se revelou importante de ser feito agora.

As linhas construtivas desse estudo seguiram traçados de dúvidas e problemáticas, de experimentação e observação, de traços conceituais ásperos ou mesmo espiraladas, de espaços de interdependência e codeterminação. Este capítulo se desenvolve, sobretudo, por interconectar conceitos, parâmetros e experiências enquanto observador-expectador-leitor-pesquisador das configurações. Do mesmo modo que configuração e processo se interconstituem, compor esta dissertação e concluí-la são elementos complementares e interdependentes, sendo a dissertação, portanto, não só um produto, mas uma compilação de rastros de um processo.

Após a seleção de um composto de conceitos dentre os quais o trabalho de Ferrara (2008) se destaca predominantemente, e da imersão e retomada de alguns parâmetros trabalhados no LabZat - parâmetros que foram utilizados como ferramentas para estudar as espacialidades - uma série de questões, dúvidas e problemáticas emergiram, considerando que o próximo passo seria o de observar as configurações específicas à luz desse aporte de natureza teórico-conceitual. Nesse sentido, a continuação da pesquisa apontava para a tentativa de conectar os elementos trabalhados com certa empiria, com uma - ou umas - circunstância que possibilitasse não a comprovação, nem a verificação dos conceitos e parâmetros, mas a experimentação destes.

Uma metodologia, um modo de fazer e operar se esboça a partir desta problemática, como resultado de um lado das próprias elucidações teóricas – sobretudo por uma coadunação com a perspectiva metodológica de Ferrara no tratamento das espacialidades – e de outro lado da minha própria imersão nas configurações, quer dizer, de necessidades e inquietações acerca da relação entre observador-pesquisador-espectador, refletidas nos exercícios de observação em “Batucada” e “Dança contemporânea em domicílio”.

Toda pesquisa durante seu processo utiliza metodologias. Neste caso a metodologia se dá de maneira retroativa, na tentativa de observar processos de mediação como estratégias para o acesso as informações de uma configuração, ou seja, considerando o contexto de quem observa e suas estratégias cognitivas de apreensão do entorno. Isto implica, em refletir acerca da condição temporária de ser – pesquisador/espectador - fortalecida na relação entre presença e memória

destacadas de diferentes maneiras para cada configuração e requeridas a cada fase de estudo.

Para observar “Batucada” e “Dança Contemporânea em Domicílio”, foram produzidas tentativas de registros da experiência, de maneira a auxiliar a memória a partir de diferentes acessos à obra. Os registros são representações elaboradas por certa atenção cognitiva, capaz de selecionar informações e, como traduções, incorrem em todos os riscos que interferem nos deslocamentos de informação, como a perda significativa de alguns dados e as variações geradas pelas condições de quem traduz. Seguir à risca as próprias preocupações do estudo que ativaram o corpo para observar certas informações e não outras, e seguindo também o pressuposto de parcialidade da representação, converge para um olhar que não se quer totalizante ou generalista, sendo, portanto, também frágil e falível.

A escrita da dissertação sugere caminhos possíveis para abordagem das configurações, apontando principalmente para o fato de que as espacialidades, assim como a relação entre corpo e espaço na dança, poderiam ser identificadas pelas relações interativas que essa ou aquela configuração produza. Ainda assim, uma série de questões apareceu e de algum modo indicaram os caminhos que foram seguidos: quais relações interativas interessam ao estudo das espacialidades? Como podemos qualificar tais relações para torná-las informações passíveis de uma análise?

Uma parte dessas respostas que creio serem parciais e circunstanciais aparece no momento mesmo em que me debruço sobre as configurações, para fazer registros e para descrevê-las. Nesse ponto fez-se necessário pôr em prática alguns elementos que já haviam situado o tratamento do espaço, não observando e descrevendo o que se percebe e quem se percebe, mas na procura do ‘como’, ou seja, dos modos como se realizam as relações. Essa procura da maneira de apreensão das informações constituiu a principal orientação metodológica de trabalho. Nesses rebatimentos entre o que foi vivenciado enquanto experiência e o que foi registrado, o que acessei enquanto informações complementares e o modo como a configuração é descrita ou escrita por outros, e ainda, de como relacionar essas informações aos parâmetros propostos, se mostrou uma tarefa que exigiria muito mais tempo e investida, pensadas a princípio para não cometer o erro de

simplificar algo que, de tão complexo como pode ser o acontecimento da dança, possa tornar-se banalizado.

De certo modo as configurações e as informações trazidas na observação, parecem fugir aos propósitos iniciais da dissertação. A procura de parâmetros para estudar as espacialidades escorreu por entre os parâmetros já praticados em outras oportunidades que se impuseram enquanto sistemas vivos que dificilmente podem ser contidos em determinismos ou explicações. Portanto, as reflexões que se seguem devem ser tomadas enquanto tentativa para compreender aquilo que escorreu, o que apareceu enquanto problema que desestabilizou e reorientou o estudo, e que parece não caber nos parâmetros.

As configurações escolhidas denotam uma escolha particular ao inicialmente sugerir um tratamento espacial diferenciado. Há nelas índices para reavaliar noções acerca do espaço, relacionadas à forte presença de proposições nas quais as relações artista e espectador, espectador e espaço, são notoriamente reveladoras de mudanças nos modos de compor dança. Assim, as configurações estudadas demonstram mudanças especialmente ao se aproximar mais do que estamos propondo acerca da construção processual do espaço em relação aos corpos e suas ações que se inscrevem temporalmente.

Portanto, notamos que há um modo de lidar com o espaço que traz características próprias do processo, isto quer dizer, abertas ao acaso do encontro, visíveis nas relações de imprevisibilidade e risco, que aparecem como características compositivas utilizadas para emergirem novas possibilidades para a configuração. A recorrência destes modos compositivos em diferentes contextos nos indica a necessidade de revisão das abordagens para o corpo e a dança. Embora não constituam novidade, nem elementos únicos e significativos destas configurações (“Batucada” e “DCD”), tais aspectos conformam uma pequena amostra de configurações que se criam num espaço ainda por conhecer.

Esses modos de compor nos indicam uma aproximação às espacialidades que não se desvinculam do tempo, ressaltando mudanças e aberturas características dos processos. A mudança se encontra nos elementos compositivos que introduzem maneiras de fazer dança que somam e expandem as suas possibilidades comunicativas ao compreender as configurações como um

acontecimento, e não mais como produto finalizado, ou seja, uma configuração é sempre dependente das relações contextuais com as quais se relaciona, sendo estas singulares a cada ocorrência.

Este pensamento converge com a problematização entre configuração e processo apresentada no primeiro capítulo, pretendendo elucidar questões que possibilitem uma abordagem processual tanto para as configurações de dança quanto para as espacialidades que relacionam. Aqui acompanhamos o pensamento de Britto (2011), e ressaltamos o redimensionamento das noções acerca das espacialidades:

Dentre as muitas implicações na dança desta abordagem processual, interessa ressaltar aqui o redimensionamento das noções de espacialidade e de espectador. O ambiente (cênico, inclusive) não é para o corpo meramente um espaço físico disponível para ser ocupado, mas um campo de processos que, instaurado pela própria ação interativa dos seus integrantes (de qualquer natureza), produz configurações de corporalidades, objetualidades e ambiências. E o espectador deixa de ser tomado por um assistente (como propõe o espetáculo) ou testemunha (como propõem a performance ou a instalação) e passa a ser um tipo de participante que compartilha uma experiência, no sentido de ter a vivência de uma ocorrência (BRITTO, 2011, p. 6)

Seguindo a orientação da citação acima, as mudanças que identificamos nas configurações observadas se aproximam do que a autora identifica como redimensionamento da espacialidade, argumentando acerca do entendimento de uma lógica processual para as feitura de dança. Os redimensionamentos nas observações realizadas nos exercícios indicam duas características fortes já citadas anteriormente e identificadas como pontos de convergência entre algumas obras contemporâneas recentes: coautoria e imprevisibilidade. Mais uma vez, é necessário pontuar que não são características exclusivas de um tipo de configuração, mas o que podemos identificar são níveis e diferenças de entendimento nas lógicas compositivas apreendidas.

Assim, podemos concluir que sínteses resultantes dos processos de composição em dança, como as configurações, atentam para diferentes relações com a imprevisibilidade e circunstancialidade na qual ocorrem. Nestas o contexto da

sua realização pode ser compreendido enquanto um emaranhado de qualidades espaciais e temporais, como circunstâncias, e não como dados de predeterminação absoluta devido a sua natureza de ser uma arte 'ao vivo', portanto, de condições imprevisíveis.

Contudo, notamos que algumas configurações de dança investem em tentativas para controlar a imprevisibilidade, condicionadas por técnicas que dispõem previamente maneiras de entender o espaço na composição. Outras, no entanto, a exemplo daquelas observadas neste estudo - consideram a imprevisibilidade como elemento constitutivo da configuração. Isto é, consideram que:

Toda dança está sujeita a instabilidade gerada por imprevisibilidades. Imprevisibilidades representam problemas para uma configuração, como também, geram complexidade por meio de tomadas de decisão geradoras de soluções. Portanto, acontecimentos geradores de instabilidades promovem transformações, de modo que não haja perda da lógica ou desconstrução da coerência. (SIEDLER, 2011, p. 117)

Considerar a imprevisibilidade na composição de uma configuração é considerar também que o espaço é uma construção não determinada de espacialidades possíveis, que só se realizam em tempo presente considerando principalmente outros corpos e suas respostas como intensificadores da imprevisão. Para isso desenvolvem-se estratégias compositivas que permitam que interferências modifiquem a configuração, sem perder a coerência na sua organização.

Nas danças que lidam com a incerteza como ação criativa de composição o corpo trabalha com a possibilidade de agregar novas informações, durante a apresentação, como estratégia de construção da configuração. (SIEDLER, 2011, p. 118)

Essas maneiras de compor que operam com a incerteza agregando informações, nos permitem pensar em espacialidades de alta plasticidade, ou seja, como sistemas que operam em reorganização constante dos seus elementos, portanto impossíveis de desvincular-se do contexto, pois a sua reorganização

depende das emergências que se efetuam a partir das relações entre corpo e ambiente. A imprevisibilidade aparece aqui, como um elemento a partir do qual se desenha uma espacialidade. Quer dizer, o acaso, força motriz do encontro entre configuração e o espectador, produz um espaço que se encontra sempre porvir, por chegar e quando o encontro acontece se atualiza a própria informação que se possa entender como fixa ou dada. Essa característica do imprevisível margeia as configurações estudadas.

Durante uma apresentação de dança, há transformações das relações entre corpo ambiente; as conexões dependem das circunstâncias do momento. Então, existe probabilidade de ocorrências e, também, emergências ao invés de certezas absolutas no que concerne aos modos como o corpo irá se relacionar com o ambiente. (SIEDLER, 2011, p.117)

Não há certezas, apenas probabilidades e emergências nas relações entre corpo e ambiente para qualquer dança, portanto, se pensarmos a configuração como uma proposição de relações, as espacialidades são entendidas a partir da ação que o corpo faz, ou seja, não mais como algo que se percebe passivamente, mas entendidas como proposições que podem ser acolhidas ou não.

A imprevisibilidade opera de diferentes maneiras em cada configuração, e podemos identificar algumas características da relação com o espectador em “Batucada” e “Dança Contemporânea em Domicílio” que nos indicam tanto a imprevisibilidade na construção da espacialidade como as possibilidades de ação em coautoria. Os movimentos que os dançarinos realizam em “Batucada” seguem orientações à maneira de roteiro, indicações como: começar o batuque a partir do corpo e não da ação de bater na panela; procurar ficar lado a lado e não em frente aos espectadores; seguir o ritmo do grupo etc. Trata-se de indicações que requerem atenção do corpo dos dançarinos para todo o entorno que se encontra compartilhado com o público o qual, por sua vez, também ativa a atenção necessária para não se esbarrar em algum dançarino. Dessa maneira a espacialidade é co-construída com as respostas que se dão no acontecimento, portanto, o seu desenho espacial se faz imprevisível, ao misturar, perceber e agir, tanto na execução dos

dançarinos, quanto nas escolhas que o espectador realiza, ao se aproximar de um ponto de concentração ou fugir de alguma eventual batida, por exemplo.

Em “DCD”, a imprevisibilidade se encontra na investida de desconhecer o lugar no qual a configuração acontece, pois, a escolha do lugar é feita por quem demanda a entrega no telefone, desta maneira a artista se desloca até um lugar que ela desconhece, sendo desafiada a dar continuidade à configuração considerando as mudanças que cada situação lhe traz. Ao chegar ao lugar a artista corre o risco de ter sua entrega recusada. Daí as estratégias utilizadas pela artista para atualizar a configuração a diferentes circunstâncias baseiam-se em uma organização que desloca a dança para um ambiente mais cotidiano.

Dessa maneira podemos observar que a coreografia é compartilhada com o espectador, no sentido de construir uma relação que desloca o espectador de sua condição passiva de contemplação, para o campo da ação, portanto tornando-o parte da coreografia. Pensar nessa dimensão participativa que aparece em muitas obras de dança contemporânea pode ser um indicativo interessante para se pensar a coreografia na mobilização do espectador. Como ponto de convergência parece ativar-se a memória das experiências corporais.

Penso, por exemplo, quando em “Batucada”, o público se mobiliza de modo “livre”, percorrendo o espaço conjuntamente aos dançarinos, e construindo certa representação de coreografia, acompanhando ao mesmo tempo as aglomerações da configuração artística e o movimento dos outros espectadores. Há uma conotação social muito forte na obra “Batucada” revelada em algum sentido, na coreografia compartilhada no momento presente e dialogante com a ambiência e que se assemelha a lugares de tumulto violento e/ou celebração, na sua tênue divisão eufórica. Como exemplo disto, posso citar certa reação impulsiva em um primeiro momento, assistindo ao trabalho de conferir os bolsos da calça para revisar se meus pertences ainda estavam ali. Ação que me fez refletir acerca da memória corporal que aquela situação convocou, e nesse instante sou tomado por imagens e lembranças de acontecimentos vividos de manifestações, carnavais, e outras circunstâncias caracterizadas pela forte sensação de multidão e a sensação de violência imanente.

A visualidade para a espacialidade em “Batucada” é co-construída na movimentação geral de espectadores e dançarinos, o que indica a possibilidade de compreender aquela circunstância como um acontecimento, um convite para se envolver na ação. O mesmo parece acontecer em “DCD”, uma vez que ligar e pedir que a dança seja entregue em tal espaço e se apresente para tal pessoa, requer ações e escolhas do espectador, decisivas para a configuração. Desta maneira parece haver certa característica coreográfica compartilhada entre a artista e o espectador, e entre o público e seu próprio espaço cotidiano no qual a artista acessa.

Refletindo ainda sobre essa imprevisibilidade da coreografia compartilhada, as configurações observadas indicam certa investida da dança para relacionar-se mais com as noções de acontecimento – o que é próprio das relações vividas em sociedade. Isso reforça, por exemplo, que “Batucada” pode mesmo funcionar como um jogo de relações entre eles (os dançarinos) e entre nós(espectadores) quando, por exemplo, o coreógrafo Marcelo Evellin escolhe momentos para que certos lugares sejam ocupados pelos dançarinos. São espaços como as bordas, o centro, ou as margens, que acabam por atrair os espectadores a se aproximar ou não, no entanto, demandando a necessidade de se realizar escolhas. E os espectadores, que decisão tomam frente à configuração? Não haveria aí também a operação de relações em “Batucada” no corpo do espectador? Convidando a juntar-se, posicionar-se, mas sempre com limites tênues, mas claros.

Estas configurações incorporam seus desvios, porque lidam com o acaso. O imprevisto, de alguma maneira paradoxal, acaba por fazer parte do previsto em uma obra aberta como as citadas. Ambas as configurações se preocupam com os contextos que transversalizam os seus processos de composição, contudo não bastando apenas identificar espaços-tempos delimitados, mas sim observando como estes aparecem nas configurações:

A constatação da influência do contexto não nos leva ao processo propriamente dito. O que se busca é compreender como esse tempo e espaço, em que o artista está imerso, passam a pertencer à obra, em como a realidade eterna penetra o mundo que a obra apresenta. (SALLES, 2011, p. 45).

Em muitos dos casos que se pretende desestabilizar ou desfuncionalizar espacialidades, o contexto parece impor-se, criando situações problemas a serem resolvidos ao longo de todo o acontecimento, e onde estão envolvidos processos diversos de criação, produção, montagem, ensaios, planejamentos, entre outros.

Assim, expostos ao acaso, espectadores e artistas constroem espacialidades a partir das negociações; entretanto, a possibilidade de compreender o espaço pelas relações interativas que provoca será sempre de maneira circunstanciada e contextual.

Outra característica que indica mudanças nas espacialidades é a expansão de elementos coreográficos compartilhados com os espectadores, apresentando-se a partir do momento em que questões decisivas para o andamento da configuração se encontram em respostas ou ações necessárias do espectador, expandindo a construção espacial da coreografia que inclui também o espectador como elemento importante de modificação do sistema. Há algo de coreografia realizada pelo espectador que se envolve em assistir uma peça em um edifício teatral, a saber: o acesso ao teatro, a aquisição do ingresso, a escolha do lugar para sentar, acompanhar com os olhos os movimentos da configuração. Tais relações criam modos de refletir acerca do que se vê, portanto, agir modificando estas 'coreografias do espectador' parece ser uma investida de muitos artistas envolvidos na arte contemporânea. Essas 'coreografias' fazem parte das configurações, constituindo-se não por imposição, mas por escolhas ou acordos.

Abordar o espaço na dança a partir das espacialidades, reforçando a característica de ser uma construção feita por relações nos ajuda a observar as configurações a partir de uma perspectiva relacional, isto quer dizer que não se trata de configurações isoladas ou autônomas, mas sempre como uma rede de conexões que formulam contextos, que, portanto, são criadas sempre em diálogo. A espacialidade de uma configuração de dança é o espaço criado por ela como síntese das informações adquiridas entre proposição e ação, previsibilidade e imprevisibilidade.

## INCONCLUSÕES E PROJEÇÕES

Na superação do entendimento do espaço que passa de ser um suporte para ser compreendido como um meio, as espacialidades aparecem como “desafios a serem respondidos a cada investigação” desafiando cognitivamente os modos de sua apreensão, sugerindo a revisão de paradigmas acerca dos modos de relação entre corpo e espaço, pela maneira em que tornam visíveis as informações que organizam configurações de dança. Estudá-las desta maneira requer realizar traduções que possibilitem a leitura das informações apreendidas, reconhecendo as mudanças ocasionadas pelos mecanismos utilizados para tal: registros, desenhos, fotos, *folders*, *flyers*, vídeos. Cada um apresenta diferentes maneiras de apresentar suas espacialidades, portanto as modificam a cada tentativa de apreensão.

Compor uma configuração de dança significa organizar informações para torná-las perceptíveis, e entendê-las enquanto resultantes das relações entre corpo e ambiente formuladas no processo de sua feitura. Como síntese organizada, uma configuração pode ser estudada a maneira de um sistema, como um conjunto de informações que partilham propriedades e interagem modificando-se a si mesma e a seus elementos, constantemente, ao entrar em contato com outros sistemas. As espacialidades nesse processo de feitura, são também elemento que compõe uma configuração, e, portanto, não deve ser subentendido ou determinado *a priori* e sim uma construção realizada na procura de coerências entre o que se quer, o que se tem e o que se pode propor enquanto relações que criam o espaço para tal e tal dança.

Observando uma configuração de dança podemos obter pistas acerca das lógicas que parecem organizar as espacialidades, e para poder apreender algumas das suas características é importante considerar a atenção cognitiva necessária para percebê-las como sistemas que se comunicam em interação com outras espacialidades. Isso ao mesmo tempo nos permite entrever certa história das espacialidades que se manifesta nas maneiras em que o espaço se comunica e sua relação com os modos em que as artes se apresentam.

Há um fantasma acerca do espaço ideal para se dançar que percorre várias décadas e que situa o edifício teatral e suas características como condições ideais.

Estas condições longe de serem exclusivas das arquiteturas que as formulam, criam maneiras de se relacionar com o espaço que acabam por se tornar independente das suas características arquitetônicas, ou seja, como produtoras de uma visualidade que se propaga além das condições físicas, sendo esta repetida em tantos outros lugares. Quando observamos, por exemplo, nas danças que se intitulam de “dança em espaços não convencionais”, percebemos que muitas delas quando são realizadas fora dos edifícios teatrais (entendido como o espaço convencional) oferecem na sua construção o mesmo tipo de visualidade que reflete as condições oferecidas em um teatro. Dessa forma, são realizadas inúmeras obras que acabam por normalizar o deslocamento de uma configuração de um contexto a outro, como se todo lugar estivesse disponível para a sua realização, e isto reforça a ideia de se ter um espaço sempre neutro. Questionar a suposta ‘neutralidade’ do espaço nos impele à problematização do deslocamento da configuração de um determinado lugar a outro.

Muitas obras foram acessadas durante o período de pesquisa e relacionadas aos interesses de estudo, pois como artista-pesquisador as escolhas que acompanham o dia a dia foram orientadas por duas questões mobilizadoras dos fazeres criativos e de investigação: Como se constrói o espaço em uma configuração? Como podemos identificar ideias ou pensamentos relacionados ao espaço? Desta forma acompanhei algumas criações que pelos limites e rigores pretendidos não foram incluídas nesse estudo, mas que a todo momento reforçaram as inquietações recorrentes de um estudo indagativo alimentado por dúvidas e incertezas.

Tratando-se do percurso realizado, de início algumas noções acerca de mobilidade pareceram atraentes como objeto de estudo, em referência aos deslocamentos e à plasticidade da dança na sua reincidência em diferentes locais, mas para tal, precisaríamos antes problematizar e levantar questões acerca dos modos de composição das espacialidades através de parâmetros que nos possibilitem observar mudanças nas reincidências de um local ao outro. Esses são os parâmetros procurados e trabalhados nas argumentações teóricas apresentadas nesta dissertação, orientados mais para experimentar maneiras de apreender informações acerca das espacialidades do que para gerar conclusões ou instaurar

modelos a serem seguidos. Dessa experimentação, questões acerca da predeterminação e tendencialidade nas observações das configurações de dança vêm à tona, pois não há como distanciar as informações aprendidas de quem observa e suas condições para tal, uma vez que sujeito e objeto misturam-se, em se tratando tanto da dança quanto do espaço.

Assim, os exercícios realizados nas configurações escolhidas para o estudo confrontam os parâmetros utilizados na observação, reorganizando-os a partir das suas características que inviabilizam uma observação pré-determinada. Por mais que os parâmetros se modifiquem para cada configuração a complexidade interativa das informações nos impossibilita uma identificação estável e comprovável passível de verificação a partir dos parâmetros. Portanto, o esboço teórico e suas questões alimentaram e provocaram atenção cognitiva que possibilitou a indicação de algumas pistas para próximas revisões e tentativas de organização de ferramentas que nos possibilitem observar as espacialidades, para entrever certa mobilidade e plasticidade, que parecem ser características frequentes em configurações de dança contemporânea e performance, e que interessam para a continuidade dos estudos.

As experiências de estudo nos indicam certa expansão da espacialidade da configuração além dos limites do “lugar” ao reforçar as relações entre corpos que operam nos modos de acesso a arte, algo como as coreografias implícitas nos modos de ver e fazer dança. Muitas obras observadas se preocupam em tornar visíveis tais relações preexistentes que acabam por envolver o espectador na ação, seja ao modificar as relações assentadas nos prédios (tipo teatrais), como no caso de “Batucada”, seja modificando a funcionalidade do universo *delivery* como em “Dança contemporânea em domicílio”.

Portanto, a síntese elaborada na dissertação nos indica que: o espaço não é neutro; o espaço é conformado por inter-relações condicionadas pelos ambientes que conformam, o espaço é mudado constantemente pelas ações dos corpos que com ele interagem, portanto, o espaço para a dança é aquele construído pelos corpos. Se o corpo é uma síntese das circunstâncias do seu contexto, suas danças também o são.

## REFERÊNCIAS

- BARRETO, Ivana Menna. **Autoria em rede: modos de produção e implicações políticas**. Tese de doutoramento. PUC, São Paulo 2012.
- BITTENCOURT, Adriana Machado. **A natureza da permanência: Processos comunicativos complexos e a dança**. Dissertação de Mestrado. PUC-São Paulo, 2001.
- BITTENCOURT, Adriana Machado. **Imagens como acontecimentos: dispositivos do corpo, dispositivos da dança**. Salvador: EDUFBA,2012.
- BITTENCOURT, Adriana Machado; SIEDLER, Elke. **A incerteza como índice de construção de autonomia em dança**, Moringa: artes do espetáculo, João Pessoa-PB, Vol. 3 Nº 2, Julho-Dezembro 2012. Disponível em: <<http://periodicos.ufpb.br/ojs/index.php/moringa/article/view/15459/8838>> Acesso em: 15/06/2014
- BRITTO, Fabiana Dultra. **Corpo, dança e ambiente: configurações recíprocas**. In: 2º Encontro Nacional de Pesquisadores em dança,2011,São Paulo-SP,*Anais*,Disponível em <<http://www.portalanda.org.br/anaisarquivos/6-2011-2.pdf>> Acesso em: 05/02/2013
- BRITTO, Fabiana Dultra. **Temporalidade em dança: parâmetros para uma histórica contemporânea**. Belo Horizonte: Fabiana Britto-FID. 2008
- CANTON, Katia. **Espaço e Lugar**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2009 (Coleção Temas da arte contemporânea)
- DAWKINS, Richard. **The selfish gene**.Oxford: Oxford university, 1941.
- DAWKINS, Richard. **The extended phenotype**.Oxford: freeman, 1982
- DIDONET, Candice. **Espacialidades em dança contemporânea: Reflexões a partir da obra The Defenders Part 2, da série Choreographic Objects de William Forsythe**. In: 2º Encontro Nacional de Pesquisadores em dança,2011,SãoPaulo-SP,*Anais*, Disponível em <<http://www.portalanda.org.br/anaisarquivos/3-2011-3.pdf>> Acesso em: 10/04/2013
- FERRARA, Lucrécia D'Alessio. **Design Em Espaços**. São Paulo: Rosari, 2002
- FERRARA, Lucrécia D'Alessio (org.). **Espaços comunicantes**. São Paulo: Annablume, 2007
- FERRARA, Lucrécia D'Alessio. **Comunicação Espaço Cultura**. São Paulo: Annablume, 2008
- GREINER, Christine. **O corpo em crise: novas pistas e o curto-circuito das representações**. São Paulo: Annablume, 2010.

- GREINER, Christine. **O corpo: pistas para estudos indisciplinados**. São Paulo: Annablume, 2005.
- GREINER, Christine. Um Desassossego no Ar. In: **Cartografia: Rumos Itaú Cultural Dança 2006/2007**, São Paulo: Editora Itaú Cultural, 2007.
- GREINER, Christine; KATZ, Helena. "Por uma teoria do corpo mídia". In: GREINER, Christine. **O corpo: pistas para estudos indisciplinados**. São Paulo: Annablume, 2005.
- KATZ, Helena. **Um, Dois, Três. A dança é o pensamento do corpo**. Belo Horizonte: Helena Katz-FID, 2005.
- MASSEY, Doreen B. **Pelo espaço: uma nova política da espacialidade**. Tradução de Hilda Pareto Maciel e Rogério Haesbert. 4ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2013
- MEDEIROS, Maria Beatriz; MONTEIRO, Marianna F. M. (Org.) **Espaço e performance**. Brasília: Editora da Pós-Graduação em Arte da UnB, 2007
- MORIN, Edgar. **Introdução ao pensamento complexo**. Tradução de Eliane Lisboa 4ª Ed. Porto Alegre: Sulina, 2011
- MÜLLER, Claudia (Org.); BARRETO, I. M.; GREINER, C.; TOMAZZONI, A.; NAVERAN, I.; SANTOS, C. A. ; CORREA, M. I. . **Dança Contemporânea em Domicílio**. 1. ed. Rio de Janeiro: Projéteis, 2013.
- MÜLLER, Claudia. **Deslocamentos da dança contemporânea: por uma condição conceitual**. Dissertação de mestrado, UERJ, Rio de Janeiro, 2012.
- NADAI, Carolina De. **Processos organizativos em dança: a singularidade dos designs**. Dissertação de mestrado, UFBA-Salvador, 2011.
- NÖE, Alva. **Action in Perception**. Massachusetts: The MIT Press, 2006
- NUCLEO DO DIRCEU. **Catálogo 1000 Casas**. Teresina (PI), 2012.
- PRIGOGINE, Ilya. **O fim das certezas: tempo, caos e as leis da natureza**, trad. Roberto Leal Ferreira, 2ª Ed. – São Paulo: Editora Unifesp, 2011
- SALLES, Cecília A. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. 5ª Edição. São Paulo: Annablume, 2011.
- SALLES, Cecília A. **Redes da criação: construção da obra de arte**. Vinhedo: Ed. Horizonte, 2006.
- SANTOS, Milton. **A natureza do espaço: técnica, tempo, razão e emoção**. 4ª Edição: 2ª reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1996
- SANTOS, Milton. **Metamorfoses do espaço habitado: fundamentos teórico e metodológico da geografia**. São Paulo: Hucitec. 1988.

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

SIEDLER, Elke. **Configurações de dança: a incerteza como condição de existência.** Dissertação de mestrado, UFBA, Salvador, 2011

THRALL, Karin; RAMOS, Vaz Adriana (Org). **Artes cênicas sem fronteiras.** Guararema, SP: Anadarco, 2007

TUAN, Yi-fu. **Espaço e lugar: a perspectiva da experiência.** Tradução de Livia de Oliveira. Londrina, PR: Eduel, 2013

VIEIRA, Jorge Albuquerque. **Teoria do conhecimento e arte: formas de conhecimento – arte e ciência, uma visão a partir da complexidade.** Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2006.

VIEIRA, Jorge de Albuquerque. **Ontologia Sistêmica e Complexidade: formas de conhecimento – arte e ciência uma visão a partir da complexidade.** Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2008.