



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

DAIANA MIRANDA CARVALHO  
DANÇA: CAMPO MÓVEL PARA PENSAR ALTERIDADE

Salvador

2016

DAIANA MIRANDA CARVALHO

**DANÇA: CAMPO MÓVEL PARA PENSAR ALTERIDADE**

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

Orientadora: Prof.<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Fátima Campos Daltro de Castro.

Salvador

2016

SISTEMA DE BIBLIOTECAS - UFBA

Carvalho, Daiana Miranda

DANÇA: CAMPO MÓVEL PARA PENSAR ALTERIDADE / Daiana  
Miranda Carvalho. -- Salvador, 2016.

109 f. : il

Orientadora: Fátima Campos Daltro de Castro.

Dissertação (Mestrado - Dança) -- Universidade Federal  
da Bahia, UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA, 2016.

1. Dança. 2. Alteridade. 3. Improvisação. 4. Prática  
artística de dança. 5. Grupo X de Improvisação em Dança. I.  
Castro, Fátima Campos Daltro de. II. Título.

DAIANA MIRANDA CARVALHO  
DANÇA: CAMPO MÓVEL PARA PENSAR ALTERIDADE

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

Aprovada em 02 de junho de 2016

Banca Examinadora

---

Fátima Daltro Correia - Orientadora Doutora em Comunicação e Semiótica -  
Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP); Universidade Federal  
da Bahia (UFBA).

---

Gilsamara Moura - Doutora em Comunicação e Semiótica - Pontifícia  
Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP); Universidade Federal da Bahia  
(UFBA).

---

Eloisa Leite Domenici - Doutora em Comunicação e Semiótica - Pontifícia  
Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP); Universidade Federal do Sul da  
Bahia (UFSB).

*para Minúscula, e seu mover maravilha  
que compõe minha dança.*

## AGRADECIMENTO

Fafá Gil Elo Fatima Tadeu Nicolas Michel Alycia Patricia Tia Di Augusto Raiza Meg Jessica Ines Loretta Anas Gabi Thairo Nilza Jony Jorge Marcio Dani Diu Riam Bruno Peri Ludmila Aline Kaká Taizinho Paula Vinicius Marta Michele Rafael Alana Flavia Israel Thais Denny Holly Vania Alexandra Zulli Vivi Lisette Railda Marilza Ligia Marina Vivi Cae Carla Bianca Talita Flavia Andressa Joice Suzane Gabi Pierce Rocha Che Rafael Murilo Monica Bruna Carol Gui Mayara Aline Laur alv Kiran Cyca Edu Natalia Vinicius T Antônio Capes PPG DANÇA

*Em mim  
eu*

*vejo o outro  
e outro  
e outro  
enfim dezenas  
trens passando  
vagões cheios de gente  
centenas*

*O outro  
que há em mim  
é você  
você  
e você*

*Assim como  
eu estou em você  
eu estou nele  
em nós  
e só quando  
estamos em nós  
estamos em paz  
mesmo que estejamos a sós*

*Contranarciso - Paulo Leminski*

## RESUMO

A presente pesquisa tem como campo de investigação a “alteridade” em processos colaborativos artísticos que utilizam a improvisação como ação criadora. Debruça-se sobre as experiências e práticas compositivas realizadas junto ao Grupo X de *Improvisação em Dança*, que há dezessete anos desenvolve pesquisa continuada em processos colaborativos, e sobre as minhas próprias experiências em formação em dança que transitam nesse campo de atuação. O estudo sugere que a alteridade, sob a perspectiva da interação corpo / ambiente potencializa a capacidade de conhecer e dialogar com as diferenças. Considera-se que o estar atento e perceptivo ao outro no ambiente circundante põe em jogo vários mecanismos atentos do corpo, e que a alteridade também sofre interferências desses ajustes melhorando o fator comunicação entre os participantes. Em processos não hierarquizantes de organização cênica, a alteridade se evidencia, disponibilizando um modo de ser de corpo e intenção que se retroalimentam, e favorece a construção de um campo permeável às trocas. Adotamos a compreensão do corpo como mídia de si mesmo, proposto pela Teoria do Corpomídia de Christine Greiner e Helena Katz (2005), juntamente com os estudos sobre alteridade de Bondía e Ronik, bem como o entendimento de processos colaborativos sob a perspectiva de Richard Sennett. Esses autores em conjunto sustentam as argumentações acerca de procedimentos compositivos que utilizam a colaboração em dança. A partir da prática e das questões geradas na ação, o fazer dos dançarinos e as obras *As estrelas não vão ao chão*, *Superfícies de improvisação*, *Mais ou menos depois do meio – ocupe o 401*, e *Saída de emergência*, foram contundentes para a compreensão de que a habilidade artística pode ser mediada pela alteridade, o que exige o reconhecimento das diferenças e das singularidades dos envolvidos, sobretudo, compreender que os acordos poéticos elaborados são desafios em continuidades e aperfeiçoamentos para ambos os lados.

Palavras-chave: Colaboração em Dança, Alteridade, Improvisação, Prática artística de dança; Grupo X de Improvisação em Dança.



## ABSTRACT

The current research's field of investigation presents alterity as a creative action in artistic collaborative processes which explore improvisation. It leans over experiences and composing practices accomplished along with Grupo X de Improvisação em Dança (X Group of Dance Improvisation), which has continually been developing research on this subject for the past seventeen years, and my own experiences and education in dance also in touch with this matter. The study suggests that alterity, under the perspective of body-environment interaction, potentializes the capacity of getting to know and communicating with divergences. It is considered that being attempt and perceptive to the other in the surrounding environment puts at stake several alert mechanisms of the body, and that alterity also suffers interferences from said adjustments, improving the communication factor among participants. In non-hierarchical processes of scenic organization, alterity stands out by making available a way of being - in body and intention - which reinforces and favors the creating of a permeable field to exchange. In this work, we adopted the comprehension of the body as a media for itself, as proposed by the "CorpoMidia" (BodyMedia) Theory of Christine Greiner and Helena Katz (2005), along with the alterity studies by Bondía and Ronik, and collaborative processes under Richard Sennet's perspective. These authors as a collective support the debate on the composing procedures which use collaboration in dance. The practices and inquiries generated by action, the performances of the dancers and the works "As Estrelas não vão ao chão (Stars don't come to the ground)", "Superfícies de Improvisação" (Improvisation Surfaces), "Mais ou menos depois do meio - ocupe o 401" (More or less after half - occupy 401) and "Saída de emergência" (emergency exit) were downright means to allow the comprehension that artistic ability may be mediated by alterity, which demands the acknowledgement of differences and singularities of all people involved and, above all, understanding that poetic pacts elaborated are challenges in continuities and improvement for both sides.

**Keywords:** Colaboration in Dance, Alterity, Artistic practice in dance, Grupo X de Improvisação em Dança, Experience.

## SUMÁRIO

1	<i>ação-intro-MOVENDO</i>	11
2	<i>abeiramento, um pouco da trajetória</i>	20
3	<i>move #</i>	24
4	<i>move 1</i>	26
5	<i>feito criar no abstrato, sobre a carne humana</i>	30
6	<i>talvez por pouco tempo, talvez por mais</i>	34
7	<i>move x</i>	39
8	<i>atravessar o mar: borboletas</i>	39
9	<i>as estrelas não vão ao chão/ superfícies de improvisação</i>	41
10	<i>mais ou menos depois do meio - Ocupe o 401</i>	44
11	<i>saída de emergência</i>	50
12	<i>move 2</i>	59
13	<i>movimento no bule</i>	76
14	<i>o mar a nado em cima de dois</i>	81
15	<i>move 3</i>	93
16	<i>conversas matinais</i>	95
17	<i>é um contínuo relâmpago</i>	97
18	<i>conclu-indo</i>	103
	Referências	105

## **ação-intro-moVENDo**

No processo em tempo latente essa pesquisa gira, corpo, feito uma bússola, e se move em configuração de pensamentos um tanto coreográfica, caótica, não linear, no campo da relação. Durante meses acreditei que não criava mais, até compreender que esse mergulho é decisão inerente ao corpo em busca de outras rotas de ação para fundamentar as inquietações que impulsionam o fazer criativo. Estar nesse processo é improvisar, compor, relacionar e já estou improvisando novamente... E quando vejo a trajetória escolhida, eu já dancei, danço, estou dançando, processo de descobertas complexo desse corpo. Dialogar, relacionar, refletir não é um procedimento leve, requer suor e coragem.

Abrir-se ao novo, aos lugares, às possibilidades, às pessoas, às não direções, existir no constante processo do embarque ao desapego, são essas muitas informações, sabendo que são flexíveis, que delineiam ambientes ainda mais complexos, existentes e sem controle. Danço nessa construção, nesse percurso do qual muitas vezes não sei o próximo passo.

altero-me nos processos tortuosos  
 manchas e pontes não vindas, bem-vindas  
 linguagem do conceito, não conceitual  
 gosto dos processos! borra-me, estou, sou  
 quando entro no campo, movo,  
 o novo sempre bambo, no seu dentro-fora, fora-dentro – que nasceu primeiro o  
 pinto ou a galinha?  
 movente são as inter-relações desse jogo; corpo  
 uma vírgula, diz com quem você fala  
 essa mesma vírgula te rasga  
 Altera meu sonho-sono; movo  
 fugaz seria eu não está alterada por esses atravessamentos

encontro são essas esquinas de pisos em bolas, bolhas, táteis  
vivo  
improviso o soluço, não existe solução, o agora  
muda, altera, ser movente; dança  
sua/uma  
trajetória  
alter-idade – foram x anos, tempos-espacos, em 24 meses.



*Foto: Arquivo da Pesquisadora – Grupo X de Improvisação em Dança, laboratórios de investigação UFBA, 2015<sup>1</sup>*

---

<sup>1</sup> As imagens utilizadas nesse texto são do arquivo pessoal da pesquisadora e do Grupo X de Improvisação em dança.

Esse processo de pesquisa não seria possível sem a presença desses “outros” tantos complexos, corpos enriquecidos de saberes, generosos, imprevisíveis, maleáveis e de intensidades latentes. Essa coisa que chamamos de ser humano, me faz aprender, estar em estado permanente de interesse e singularidade, são esses muitos outros que me fazem dançar.

Acredito em uma habilidade turbilhão: o dançar, mergulho constante a cada instante da ação, do movimento. Aqui eu ainda viro peixe. No experiencial, na diversidade, na complexidade dos corpos.

Uma das questões que eu me colocava era a seguinte: eu danço sem o outro? O caos<sup>2</sup> movente das relações, o outro, o campo dos afetos em todo momento, me faz e é disparador de possibilidades criativas na relação, é o campo da alteridade em que nos movemos.

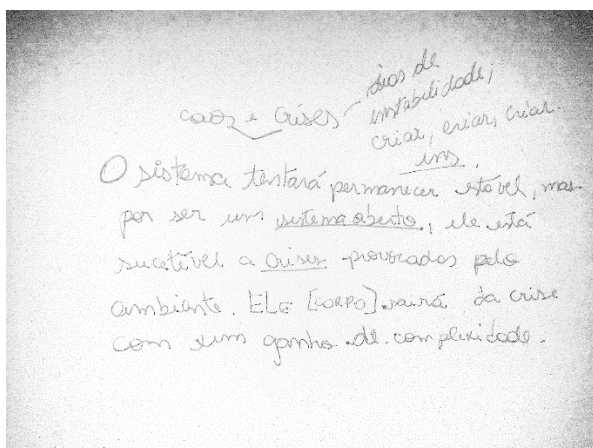
Esta dissertação, apresentada como reflexão final do processo do Mestrado no Programa de Pós-Graduação em Dança, da Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia, tem como objetivo expor o percurso desse processo.

Experiência, trajetória, alteridade, o outro, percursos de formação enquanto um sujeito da dança. Todos os acontecimentos, todos que marcaram o meu percurso nesse período aqui se faz pesquisa... físicos, afetivos, emocionais, intelectuais. Quais foram as falas que estão nesse corpo? Como escrever sobre os afetos? Todos os momentos, desde o choro das não querências aos choros de tesão... O que foi transmitido, o que é descoberto, os roubos – esses tantos outros - os gestos rejeitados, mas reencontrados, incorporados, corporificados. Trajetória!

Dancei uma primeira vez sob o poste de luz na rua de terra onde eu, criança, girando e olhando a luz como foco, entrava no mantra ser mosquito – girava, girava, girava até cair. Esse mundo bambo e torto me voltou agora, rasgando esse corpo memória, no recente processo de recuperação da meningite. Acredito que o ciclo de giros inicia ciclos. Aos seis anos iniciei o

---

aprendizado do balé na Fundação de Arte Cultura de Ubatuba, uma sala pequena, em uma cidade pequena, com muitas crianças: collant, sapatilha e meia calça, tudo de uma tradicional aula de balé e assim foi até o ingresso na universidade aos dezoitos giros anos. Universidade Federal de Viçosa, Universidade Estadual de Campinas e Universidade Federal da Bahia, três importantes cursos de formação e pesquisa em dança no Brasil. Agora prestes a entrar no inferno astral dos 27 giros, aquele qual saturno volta, sai, entra, me permito não saber.... Chegamos ao mestrado. Dei-me conta de que a minha trajetória acadêmica está circunstanciada pelos pensamentos de educação desses espaços universitários, pela minha vontade de realizar deslocamentos e o desejo de vivenciar danças a que não tive acesso antes dos meus dezoitos giros iniciais de vida. Confesso como em um cochicho, ou sussurro, que tenho medo de escrever. Mas me movo pelos olhos curiosos de bicho de luz, mosquito de menina, e me ponho em turbilhões por espaço-tempo, nas vivências e experiências por esse tempo percorrido. Os encontros... A chegada ao mestrado em dança, deu-se por querer novas experiências em dança. Salvador foi um novo desafio, é constantemente um desafio. Me sinto em um eterno aprender a ocupar esse universo acadêmico, que por horas me parece sem muito sentido, mas existe seu fluxo. Tem sido um caminho tortuoso, cheio de quedas e recuperações, por volta bastante coreografada em seus momentos... O caos de achar um objeto, a crise de não se ter esse objeto, a metodologia, construir argumentos, é recomeçar e começar constantemente. Porque o fluxo não para, sempre são novos modos de reorganizações. Sem os encontros, os atravessamentos, e os afetos seria impossível tropicalizar por essas terras cá, essa pesquisa anda em muitas pernas....



Subimos e descemos ladeira juntos, estamos na Bahia. Escrever é um caminho a ser traçado com cuidado, na delicadeza de quem se permite encontrar-se. Aqui encontro vocês, novas pernas a bailar. Escrever sobre dança, sobre o outro, a subjetividade dos encontros, é o mover nessa dissertação; meu fazer artístico são alterações, por experiências no compor juntos, em uma dança que se encontra com outro. Não existe essa se não se tem o outro, somos muitos outros, é um campo móvel como o tempo, nos move como o desejo nos move, como tudo que nos move por estarmos vivos – que apenas o móvel seja o seu movimento, as interações do corpo, um organismo vivo, o ambiente. O corpo em experiência, corpo em alteridade, em sua construção compartilhada com o outro junto na cena improvisada de dança coletiva.

Nesse jogo a dança se dá por suas interferências, na feitura em seu tempo real, no qual os intérpretes envolvidos, além da habilidade de lidar com o outro e com os acontecimentos da cena, se caracterizam por uma capacidade de prever, interpretando os gestos e olhares, as intenções que se criam no ambiente da cena coletiva, potencializando o que vem sendo construído. Silva (2012) ressalta que faz parte deste processo complexo de composição improvisada em tempo real<sup>3</sup> o trânsito constante entre percepção e ação, entendendo que há percepção na ação e ação na percepção.

---

<sup>3</sup> Na dança, a expressão “composição em tempo real” com frequência se refere ao método de trabalho criado pelo português João Fiadeiro, cuja primeira organização se deu em 1995. No entanto, outros profissionais da dança e da música usam a expressão com frequência quando trabalham com improvisação como cena, porém sem conexão com o método de Fiadeiro.

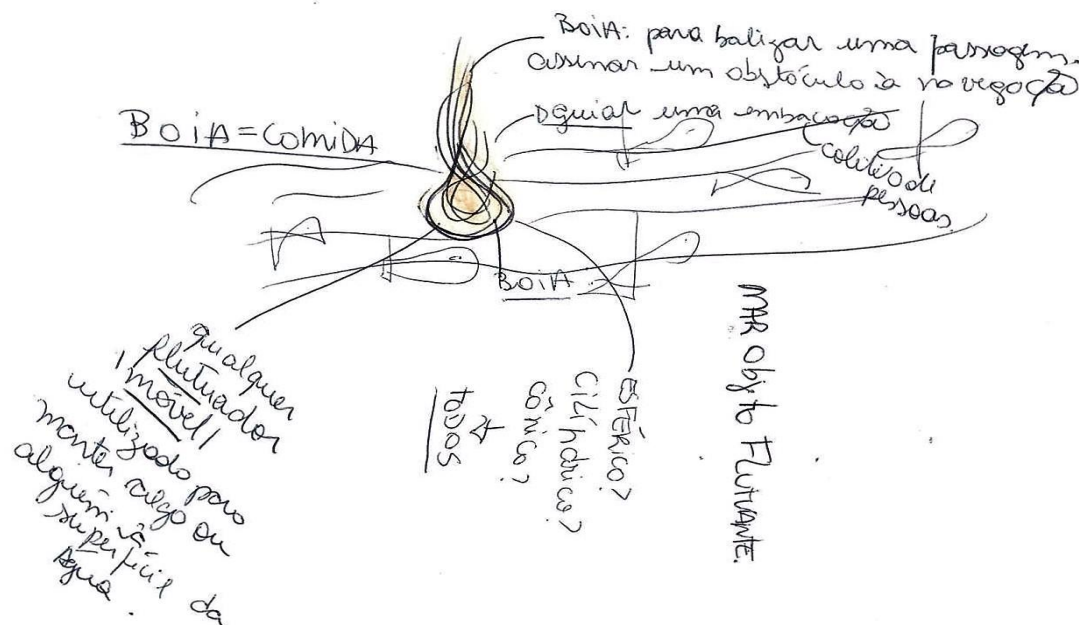


Figura: Diário de pesquisa da autora, 2014.

As *boias de improvisação*, que emergem ao longo dessa pesquisa, são estratégias metodológicas adotadas na organização das ideias que progressivamente desenharam o percurso da pesquisa; sobretudo, são os conhecimentos apreendidos na trajetória de criação e formação em dança. Também são os movimentos que vão se configurando enquanto novas possibilidades de acesso para o novo mover, criando pistas para viabilizar novos encontros harmônicos, possíveis de uma estrutura criativa para processo de improvisação em dança. Organização estratégica que você elege quando se coloca no campo de improvisar como um roteiro aberto às possibilidades do jogo que nasce da relação com outro.

Acreditando que todos os atravessamentos existentes em suas feitura são construções em ressonâncias em suas novas/futuras feitura, e nesse outro, que por sua vez é o disparador dessa engrenagem, certamente é no diferente que se identifica a potencialidade do seu próprio fazer. Novas possibilidades de relações emergem nesse jogo, e assim nós vivemos outros lugares para refletir com fecundidade essa possibilidade de dança, um campo de improvisação em dança com esse corpo em estado de alteridade. São outros modos de ajustes, enquanto um campo aberto para novas reflexões em composição e metodologias de dança. Esse tipo de organização para compor poéticas de dança expõe questões práticas, metodológicas e teóricas importantes que



evidenciam a busca de construção de conhecimento em dança, mas sobretudo, apresenta a importância de estudos sobre a alteridade para o campo, muito embora não exista uma teoria global acerca de alteridade.

No entanto, reconhecer que um “eu” não existiria sem o outro, em processos em que a troca de informação é o ponto de interesse, é também reconhecer que esse “eu” só existe no outro, em exercício, em sua relação: aqui torna-se possível uma síntese de noção de alteridade para essa investigação em dança.

O estudo sobre alteridade em relação com a dança traz um recorte específico dentro deste campo teórico. Muitas são suas dimensões, efeitos e contribuições em pesquisas traçadas e exploradas em outros campos como psicologia, filosofia, sociologia, antropologia, e compreensivelmente acerca das artes e educação. Discuti-la em dança é investigar mais uma possibilidade de dimensão desse conceito “alteridade” nesse campo de conhecimento, sendo uma especificidade do corpo ao campo da dança. A improvisação vem com o recorte como processo de composição nessa pesquisa, já que é a improvisação o fenômeno que continua a conduzir o meu trabalho e é parte da pesquisa.

A alteridade se configura no processo colaborativo de improvisação em dança investigado e analisado a partir da experiência em dois lugares: o coletivo *A granel* e o *Grupo X de Improvisação em Dança*. Este último tornou-se o eixo dessa pesquisa; dirigido por Fafá Daltro, o grupo é atuante no cenário baiano de dança desde 1998. Durante o período do mestrado, participei como dançarina-improvisadora das criações dos trabalhos: *As estrelas não vão ao chão*, *superfícies de improvisação*, *Mais ou menos depois do meio – ocupe o 401*, e *Saída de emergência*. Além de acompanhar as pesquisas do coletivo *A granel*<sup>4</sup>, tecendo relações, investigando na prática de dança as possibilidades de trazer para esse diálogo as experiências junto a esse grupo. Nessa pesquisa, escolho

---

<sup>4</sup> Coletivo *A granel*, formado em 2014 pelas inquietações inicialmente dos pesquisares Ludmila Aguiar, Aline Valim, Gabriel Ramos, Thiago Bezerra, William Gomes e Daiana Carvalho, debruçava-se em acolher a cidade e suas possibilidades como estratégia de criação, tendo como principal trabalho “ali no\_Vão” (2014-2016).

o processo criativo e as vivências do *Grupo X de Improvisação*, por sua pesquisa ter como princípio os processos colaborativos em improvisação em dança.

As vivências de criação dentro do Grupo X - coabitação e atuação como dançarina-improvisadora no período de 2014-2016 - foram o eixo da discussão; as experiências de investigação das relações da alteridade e a elaboração da estratégia das boias de improviso são decorrência desse ambiente que justificam nesse estudo somente a escrita desse grupo para a elaboração de toda dissertação. Encontramos na prática artística a principal fonte dessa pesquisa. Registros, procedimentos investigativos, diário de pesquisa-campo, reflexões, abordagens, estratégias, ações e questões na prática investigativa sobre processos de criação-improvisação, pela relação tecida com a alteridade. A pesquisa corporal, investigações, criações e práticas corporais em dança levantam na prática as questões geradas nesses territórios.

Logo, é no fazer que a dissertação tece esse diálogo entre os artistas e pesquisadores que contribuíram para a contextualização, problematização em torno do termo alteridade, discutido nos processos de criação, e pretende analisar as atividades experimentais da prática dessa pesquisa. Assim, a reflexão emerge do entrelaçamento entre experiências em processos criativos, leituras das matérias bibliográficas, análises das obras-espetáculos, entrevistas abertas com artistas desses ambientes, diário da pesquisadora, com o foco e o interesse de abordar e entender o campo de pesquisa “alteridade” como potencializadora de estratégias compositivas em processos colaborativos de improvisação em dança.

Faz-se necessário alertar sobre as transformações nos modos de escrita dessa pesquisa. Constituída em seu formato aberto e móvel, a escolha por não capítulos revela uma escrita que vem em movimento(s), com suas brechas em subtópicos e tópicos poéticos. É uma tentativa de criar uma ambiência particular de troca e reflexão, já que a escrita em dança, em processos criativos em dança, não se sujeita ao modo tradicional e linear. Estamos tateando juntos, tateando e buscando coerências em seu percurso, aproximações poéticas no discurso argumentativo. Não tenho a pretensão de substituir os padrões, porém esta foi a forma que eu encontrei para compartilhar essa pesquisa.

O trabalho objetiva, portanto, escrever sobre a experiência de investigação desse campo móvel para pensar alteridade. Nesse sentido, fui me propondo a procedimentos de criação, experimentos para fazer uma pesquisa que, por sua vez, determinou a forma como o texto se apresenta. De qualquer forma, nesse percurso, é possível identificar uma estrutura organizativa que inicialmente traz referências e contextualiza o *Grupo X de Improvisação em Dança*, as obras realizadas em seu percurso, aquelas nas quais participei como intérprete criadora no processo de elaboração da obra. Seguindo essa via de pensamento do que se dá em trânsito e em trocas compartilhadas não hierarquizantes, trago reflexões sobre a alteridade na prática colaborativa que é explorada no âmbito da improvisação em dança. Por fim, sem querer definir um final, mas pensando as possibilidades e os desafios desse fazer em dança, apresento as “boias” como proposições de aberturas e de possibilidades sobre o fazer da improvisação, contextualizando-a nesse espaço de ação em que muitos aspectos me escapam, mas que no momento funcionam como candentes possibilidades de criação em dança os múltiplos olhares aí envolvidos. O outro, eu, nós em conjunto, arranjando e ajustando as informações que nos atravessam. As possibilidades são latentes.

Assim, os procedimentos ou estratégias metodológicas da pesquisa abraçam o estudo de caso, seguido de entrevistas semiestruturadas com captura de imagens em vídeo e fotografia. Estrategicamente organizada, busca criar uma rede de discussões entre os autores envolvidos para melhor entender como a alteridade, nos processos colaborativos em dança, potencializa o fazer do intérprete no momento da ação viabilizando espaços de conexões múltiplas e de competências em suas habilidades. Para tanto, dialogamos com quatro autores principais: Richard Sennte (2012), para discorrer sobre processos colaborativos; Helena Katz e Christine Greinee (2005), no que tange às relações corpo-ambiente no processo de codependência; e finalmente Bondía (2011) para tecer relação e falar da alteridade que é vivenciada nesse fazer da dança, contribuição importante para o campo da dança.

### **abeiramento, um pouco da trajetória**

O projeto inicial para o processo desse mestrado era refletir acerca do trânsito existente entre a cena de dança popular e cena contemporânea de dança, movida por minhas vivências com o método de criação Bailarino-Pesquisador-Interprete/BPI, com o qual tive contato nas disciplinas da graduação na Universidade Estadual de Campinas, e junto ao grupo de pesquisa do BPI, participando como bolsista PAD das disciplinas de Dança do Brasil. Segundo Rodrigues (2003 - 2010), O Método BPI é constituído por três eixos: O Inventário no Corpo, O Co-Habitar com a Fonte e a Estruturação da Personagem. No eixo Co-habitar com a Fonte, do qual traço relação ao envolvimento com o outro na pesquisa de campo, busca-se entrar em contato com uma realidade circundante à pessoa, escolhida pelo intérprete. “As pesquisas de campo situam-se como fontes, onde o corpo retrata a sua história, entrelaçando festividade e cotidiano, numa integridade de ser de cada um” (RODRIGUES, 1997, p. 24).

Sentia-me atraída pelas possibilidades de novas criações na cena da dança emergente desse processo de diálogo. Diálogos entre esses lugares e o contato direto com a ida a campo, para conviver com algumas demandas que envolvam o desenvolvimento de uma pesquisa de movimento e criação em dança. Especificamente, se buscava a relação dos processos criativos, a partir da interação com outro, para a construção de trabalho em dança contemporânea.

Era esse o lugar que me afetava, as dramaturgias que iam se tecendo por esses encontros, a incorporação dos gestos do cotidiano do outro, as ações físicas, até mesmo a ação de corporificar essas ações por repetição. Todos esses acordos de convívio e experiência com o outro faziam o sujeito co-habitado o meu objeto de curiosidade. “A grande importância deste eixo do Co-habitar está centrada na qualidade da relação estabelecida com o campo de pesquisa e no exercício da alteridade. O ver o outro possibilita um maior contato consigo mesmo” (MELCHERT, 2007, p. 8). Existiam muitas questões de como ver e estar com esse outro, dentro dessa metodologia de criação, então me ative ao que me florescia e me instigava: o diálogo, o outro.

Assim, todas as informações que estavam ao meu redor fizeram emergir nesse momento a ideia de que a alteridade seria um dos pontos importantes para compor o corpo dessa pesquisa. De qualquer modo, os outros ambientes onde estava pesquisando dança estariam no meu fazer criar, pois fazem parte de minha trajetória.

Nessa trajetória, eu participava do grupo de dança “*Mais Um grupo de dança*”<sup>5</sup>, cuja metodologia focalizava a experimentação, a vivência de um fazer no exercício compositivo que evidenciava o processo colaborativo nos laboratórios de improvisação criados em conjunto. Nesse ambiente, dez bailarinas compunham a relação eu-outro, gerando atravessamentos e cooperação entre si, ações que reverberavam suas estratégias para compor suas dramaturgias em dança através de experimentações de forma colaborativa. Era uma relação estabelecida através de jogos e proposta de movimentos não hierarquizadas, todas tinham liberdade de propor temas para as dinâmicas. Trabalhávamos de modo horizontal e flexível, onde estar ou não na cena era também o que nos movia para criar. Não existia uma liderança e sim cooperação, acordos mútuos.

É importante deixar claro que não aprofundarei nas questões que alimentaram esses lugares como metodologias para fazer dança, mas considero relevante identificar o que fez parte da minha trajetória, uma vez que essas relações são atravessamentos corporais existentes para a pesquisa em curso. Tratando-se de experiências que perpassam o corpo, nesse sentido é o meu fazer-dança, logo essa pesquisa. Foi através dessas informações produzidas por esses e outros ambientes, e por causa desses conhecimentos que essa pesquisa continua. São alguns dos caminhos onde as experiências possibilitam significar a construção desse possível objeto a ser acercado, a alteridade. Para Bondía (2011), estabelecer abertura para a experiência emergir:

A experiência não pode ser antecipada. Não se pode saber de antemão qual vai ser o resultado de uma experiência, onde pode nos conduzir, o que vai fazer de nós. Isso porque a experiência não tem a ver com o tempo linear da planificação, da previsão,

---

<sup>5</sup> *Mais Um grupo de dança* foi fundado em 2009 na cidade de Campinas pela união de dez (10) bailarinas ainda em processo de graduação do curso de dança da UNICAMP.  
<http://maisumgrupo.wix.com/dedanca#!>.

da predição, da prescrição, senão com o tempo da abertura (BONDÍA, 2011, p.19).

Nessa dança, aqui, encontra-se a busca pelo corpo de trocas permanentes, nos trânsitos, do ambiente investigativo no corpo que pensa dança. Dançar, compor, improvisar é vivenciar em sua processualidade não linear, processos de alta complexidade de descobertas no corpo. Tal constatação vai ao encontro do pensamento complexo que Vieira (2006), Katz e Greiner (2005), entre outros pesquisadores, comungam, no entender o mundo em relação, não mais como uma coleção de objetos isolados, mas sim como uma rede acontecimentos e situações que estão intrinsecamente numa relação de interdependência, codependência, ou seja, que se constrói junto, levando em consideração a experiência de cada um dos envolvidos.

A dança e a improvisação em processos colaborativos constituem-se em um campo de afetos e afetações, que se transformam e se interpenetram mutuamente, reverberando no modo de sentir e perceber o mundo e a si mesmo. Isso nos trouxe aos processos criativos de dança em relação com a alteridade, processos em seus deslocamentos, móvel. Bem como às possíveis especificidades do corpo que dança em estado de alteridade, no exercício da alteridade, no respeito de dançar com o outro.

A busca da alteridade nessa investigação aparece como ação da própria criação em dança, levando em conta que existe uma dinâmica própria do corpo, assim da alteridade, que no corpo produz alguns fluxos de auto-organização, na construção, comunicação e criação do gesto da dança em suas poéticas.

Essas reflexões buscam evidenciar as sutilezas das interações que são mediadas pela alteridade, cujas particularidades dialogam com o nosso criar, como a emoção, memória, percepção, imagens, sensações, sentido e outros, que provocam e mortificam não só outros estados físicos do individual de cada um, mas também as intencionalidades do corpo do outro quando na cena de improvisação coletiva, em sua capacidade de reorganização rápida, na criação da cena.



Foto:: Arquivo Grupo X de Improvisação em Dança. Ação "Superfícies de improvisação", Acupe-BA, 2015.

### move #

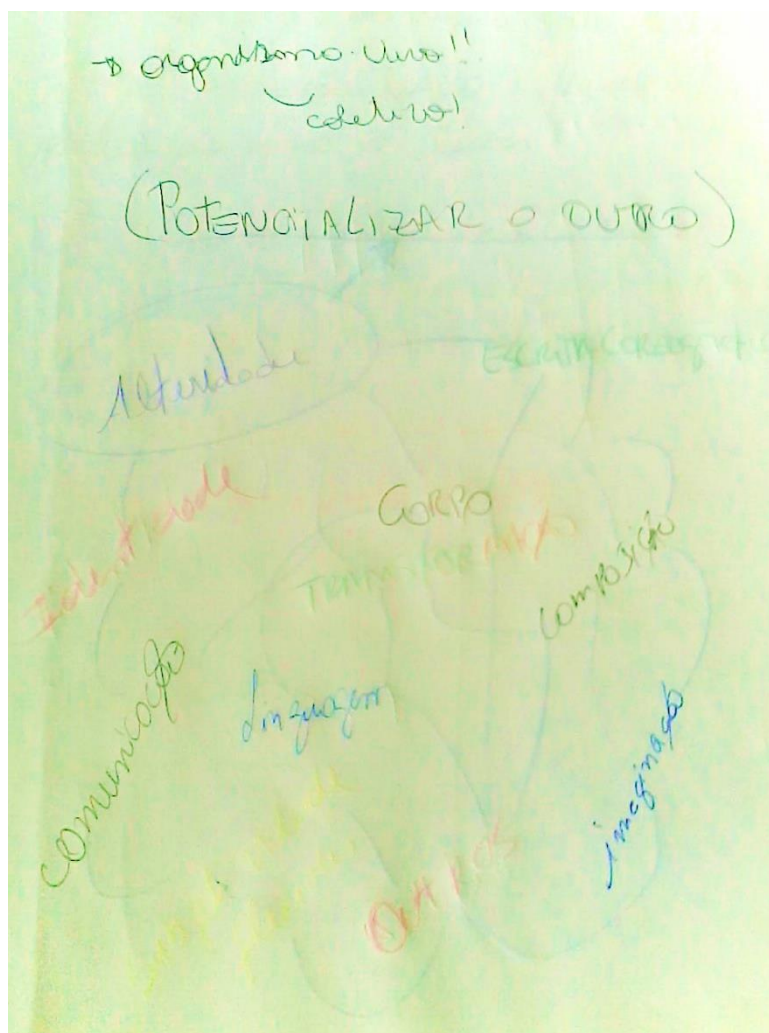
Eu antes tinha querido ser os outros para conhecer o que eu não era eu. Entendi então que eu já tinha sido os outros e isso era fácil. Minha experiência maior seria ser o outro dos outros: e o outro dos outros era eu. Clarice Lispector

Essa dissertação é um corpo movente, que tece seus sentidos e argumentações em sua prática, em comum com seu mover poético. Tem como foco o entrelaçamento entre dança e alteridade que emerge em processos colaborativos de improvisação em dança. Parte de minha curiosidade enquanto corpo que dança, que está mergulhado nessas relações, no encontro com o outro. Propondo uma reflexão sobre o exercício de alteridade que se faz contida na prática e no próprio fazer artístico, nas suas mais íntimas relações, por onde acaba por favorecer a experiência e a criação. Tal experiência de alteridade vem pelo próprio processo de criação em colaboração, de improvisação em dança, produzindo um movimento infindo de questionamentos nas ações, em criação.

A busca é para que, juntos, façamos desta pesquisa mais uma possibilidade de encontro, criar uma relação de aproximação que emerge do próprio conceito da alteridade, no entendimento de que as relações se dão no campo de contato da experiência com o outro. Especificamente o foco em improvisação em dança se dá nas minhas vivências junto ao *Grupo X de improvisação*, que será abordado como espaço de maior profundidade no que diz respeito aos aspectos das experiências de convívio e práticas compositivas realizadas durante o percurso, que me possibilitaram criar e recriar múltiplas situações comunicantes via corpo, e essa comunicação corporal foi se complexificando em conhecimento, pesquisa. Sobretudo em suas incompletudes junto ao outro, pelo outro, com o outro no grupo. A comunicação estava em constante relação direta com a alteridade, no sentido de que perpassam pela comunicação todos os envolvidos, para que juntos resolvêssemos um problema poético na cena emergente. Pressionados por intencionalidades mútuas que evidenciam o fazer do corpo dançarino, a confiança se instaura e estabelece o ambiente propício para troca de informações.



Os afetos em rede nas relações existentes para essa pesquisa se dão refletindo como o outro é encontro-disparador e potencializador de poéticas possíveis para criação em dança em improvisação. A alteridade aflora como experiência em dança, em seu fazer corporal/estético na composição/improvisação coletiva, associada todo o tempo ao modo de fazer junto ao outro, aos acordos e cumplicidades que são organizados no convívio da experiência e que diluem as hierarquias durante o processo compositivo.



Diário de pesquisa autora. 2014.

São essas experiências que reverberam o ambiente da pesquisa, e ampliam o olhar para lidar com questões candentes que envolvem o fazer/ação da cena em seu processo criativo e compositivo em improvisação coletiva, neste caso. A construção da cena é dada em colaboração, ou seja, um, dois, três ou mais dançarinos (não importa quantos) estão disponíveis no ambiente, juntos,

criam o campo de intenções, que disponibilizam interrelações entre o movimento, o espaço e o tempo desses próprios corpos em diálogo, corporificando alteridades. Novos territórios moventes se revelam ainda sem fronteiras definidas, são borramentos de corpos, sentidos e percepções. Fluxo de relação em movimento. O contexto que se cria exige múltiplas interpretações que se desvanecem, reaparecem, reverberam, dissimulam e se impõem, gradativamente.

### move 1

eu estou aqui  
e não tenho nada a dizer  
e o estou dizendo.

Jonh Cage

Corpo aberto, no entanto, enredado por padrões invisíveis a olho nu, esse campo/corpo aberto é para ser explorado em acordo com as diversas experiências que aí estão contidas. Eu-dança-outro: as possibilidades de inventar a partir de improvisações impõem desafios importantes ao corpo predispondo certos arranjos que são viáveis quando há disponibilidade corporal, ou seja, o corpo como um sistema aberto (VIEIRA, 2006)<sup>6</sup> capaz cognitivamente para realizar trocas e contaminações possíveis, de acordo com o ambiente que o cerca.

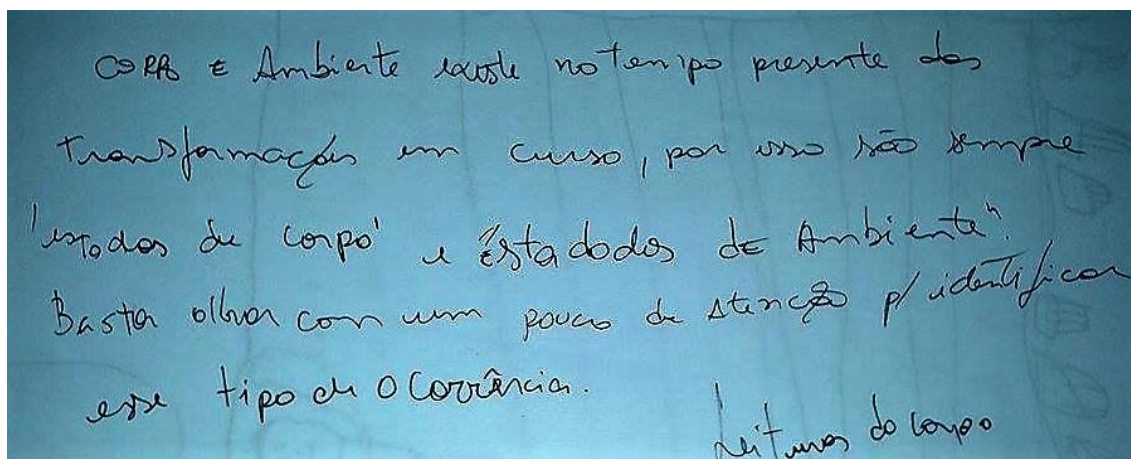
Corpo e ambiente existem no tempo presente das transformações em curso, por isso são sempre 'estados de corpo' e 'estados de ambiente'. Basta olhar com um pouco de atenção para identificar esse tipo de ocorrência. (KATZ, 2014, p. 35).

Estados de dança cúmplices ao modo de ser e de entender o mundo em relação, e que se fazem/são reverberados através do corpo em situação de alteridade, corpo-alteridade, implicando a sensibilização na relação com outro,

---

<sup>6</sup> Jorge Albuquerque Vieira, professor da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo e Professor Doutor Assistente da Faculdade de Dança Angel Viana. Tem experiência na área de Filosofia, com ênfase em Metafísica. Astrônomo, professor e pesquisador das seguintes teorias: Teoria Geral dos Sistemas, Teoria do Conhecimento, Teoria da Complexidade e Semiótica peirceana.

no encontro. Corpos em estado de dança, estado de corpo, que se potencializam mutuamente eu-outro, no criar, disponibilizando no percurso ferramentas e estratégias para a improvisação. Conseqüentemente, potencializa as intenções na cena em construção colaborativa. Refletir, experimentar, desenvolver, explorar ferramentas, estratégias e consignas<sup>7</sup> para a improvisação.



*Anotações do diário de pesquisa da autora, 2016.*

A criação colaborativa, a cooperação entre os indivíduos e a benevolência a fim de criar uma atmosfera propícia para o desenvolvimento do que está em curso, a criação que resulta da experiência investigativa da improvisação se dá como construção de conhecimentos.

É nesse sentido que a alteridade se manifesta em improvisações coletivas na sua relação em tempo real. Cultiva a construção de conhecimentos e a criatividade nos acordos da relação, permitindo ao dançarino a exploração de estratégia e desafios para criar e aprender a partir da experiência. Isto é, dar luz a suas experiências, trajetórias e informações, tecendo redes de comunicação em permanente troca. Uma busca por caracterizar algo que exige conhecimento corporal específico, e que está relacionada à experiência, à transmissão, à comunicação e à criação, em seus distintos processos, e, inacabada. Portanto, perceber e exercitar a alteridade em processos criativos em dança, especificamente em improvisação é corpo implicado em viver experiências

<sup>7</sup> Linguagem técnica, própria do universo da dança, da junção do verbo consignar nesse contexto tem seu sentido como acordos, explicações e estabelecimentos de movimentos.

contemporâneas, corpo vivo, disponível. Além disso, como já mencionado, o exercício criativo fomenta a troca, a colaboração e a alteridade inserida no corpo, potencializa o seu fazer/criar coletivo, a percepção, o eu-outro. Para Greiner (2015, p. 195),

A experiência coletiva estaria longe de assinalar o colapso da individuação, mas seria ela mesma o ambiente propício para a visibilidade das singularidades, as quais nunca se fecham sobre si mesmas, mas estão sempre em relação a algo ou a alguém.

Trata-se de uma dinâmica de experimentar procedimentos que permitam ao indivíduo criar e improvisar, no tempo que reflexões e o reconhecimento da experiência emergem junto ao movimento. Logo, um exercício de identificação do próprio processo e busca de conhecimento. É como um mapeamento, rápido, de suas próprias estratégias de criação que instigam um novo caminho criativo e compositivo no momento da improvisação.

São necessários acordos que se iniciam em certos instantes da dança. São como lugares de intersecções e esses lugares são inseparáveis. O ato compositivo é construído na própria ação de tomada de decisão da nova ação. São ações captadas nas vagezas do fazer da dança em sintonia, em conversa, no diálogo, falas de escolhas, na escuta do corpo compartilhado na cena. Há escolhas coerentes... Há acordos imediatos... Há interconexões que não se pode evitar porque já estão em curso. Há alteridade nesses lugares.

E é o exercício dessa alteridade, movendo, compondo, criando, dando vida às danças que se misturam e contaminam, para mais adiante romper com outras danças, outras poéticas, outras contaminações em alteridades que não findam. É o exercício da prática reflexiva, propositora e argumentativa das questões daquele momento, no acontecimento da relação. Questões para o artista do seu processo de criação, no tempo real/imediato sobre quais procedimentos são utilizados durante esse percurso criativo, no agora. O que o possibilita nessa conversa, os meios que potencializam, ao mesmo tempo, a sua própria construção cênica em andamento, e a do outro.

O corpo precisa necessariamente se reconhecer em primeira instância (reconhecer a si próprio) e ser capaz de seguir o fluxo em sintonia com o

ambiente (GREINER,2015). Nesse caso, como o corpo se reconhece no espaço relacional da dança, seja ela qual for, onde/quando a alteridade entra/está no jogo compositivo?

O corpo que investiga dança é um corpo que pode de uma maneira subversiva inverter algumas lógicas, deixar de lado as fórmulas e “conteúdos” pré-determinados de como se “prepara” um corpo para criar e fazer dança e arriscar outros caminhos: uma trilha que no próprio percurso indica o modo do caminho ser feito. É outra possibilidade. É só na ação de caminhar que a estrada se tece embaixo dos pés que a trilharam (TRIDAPALLI, 2008, p.80).

É essa possibilidade de processos criativos, produção, ocupação, investigação, intercessões e integrações artísticas, que propõe diálogo com a alteridade, e que está cada vez mais latente na arte contemporânea. Um movimento de tecer pés-caminhos para o compartilhar e cooperar, na busca por estar com outro, é exercício. O interesse é propor cogitações, inovadoras ou não, com outros processos artísticos que impulsionam as questões acerca de criação pela improvisação em dança em diálogo.

E (é) buscar por ações, pesquisas e experimentações corporais, a experiência do dançar em corpo-alteridade. É nas próprias ações de dança e a partir de sua feitura que o conhecimento se desenvolve. Dada a habilidade da experiência que pode proporcionar ao corpo conexão com o outro e/ou objetos – dança - que impulsiona para algo que intuitivamente é possível perceber e que confere um sentido às (nossas) proposições na cena da dança, no ato criativo:

O artista trabalha com o cerne do ato da criação, que também é fundamental para o cientista, mas o artista pode trabalhar com as possibilidades do real. Ou seja, o problema da diferença entre arte e ciência não é simplesmente a representação da realidade. O artista pode tentar representações várias e estudar possibilidades do real. Nesse sentido o conhecimento artístico é mais flexível, e assim sendo, ele consegue ser efetivamente mais criativo. E nesse sentido trabalha muito a nível de (sic) produção de conhecimento, produção de possibilidades cognitivas. (VIEIRA, 2006, p.98).

É através de experiências significativas, que incluem a interação e a participação, que se desenvolve a relação interpessoal. Podem-se encontrar

caminhos de coesão para dar sentidos ao que está sendo proposto entre parceiros de dança, uma vez que suas experiências singulares estão coladas ao tempo- espaço em que são produzidas.

Em dança podemos ampliar o conceito de colaboração, como um princípio coparticipativo que pressupõe auxílio para criar conexões a partir da hipótese do outro, ou seja, do que o outro propõe. Toma-se consciência de que no processo em colaboração somos partes integrantes e temos o mesmo peso/habilidade que o outro, independentemente do conhecimento que cada qual suporta. Isto porque existe construção de conhecimento em todos os sentidos, razão da minha curiosidade para clarificar tais modos de organizações.

Entendo a importância de compreender ações desenvolvidas pela relação eu-outro como ações do pensamento/corpo e como possibilidades de composição em dança, partindo do pressuposto de que a dança é pensamento do corpo. Trago o pensamento de Katz (2005) para melhor compreensão:

Não se trata de um corpo que pratica uma atividade chamada pensamento (pensar sobre algo). Há de se entender que quando a dança acontece num corpo, o tipo de ação que a faz acontecer é da mesma natureza do tipo de ação que faz o pensamento aparecer. O pensamento que se pensa e o pensamento que se organiza motoramente como dança se ressoam (Katz, 2005, p. 39).

A mim interessa saber como um sujeito da dança se percebe agente de sua dança, que é de múltiplos outros sujeitos/ambientes poéticos. São essas zonas fronteiriças que coabitam os “outros” em contato, que tornam seu criar danças em um campo móvel de inseparabilidades em seu próprio fazer. Dançam-se Eu-Outro-Outros-Dos Outros, e juntos construímos esse dançar.

### **feito criar no abstrato, sobre a carne humana**

Esses questionamentos que me habitam e me confrontam têm divergências e convergências múltiplas. Penso que as possibilidades de respostas serão certamente desenvolvidas por ordens não lineares, mas nem sempre serão configuradas enquanto respostas. Se tudo está em trânsito, embora reconheça as estabilidades de características móveis. há de ver que cada corpo dançante

tem certo peso, tamanho, qualidades, pensamentos, que certamente se modificam no percurso da vida, da dança, dos saltos, giros e cambalhotas, e pontas cabeça possíveis.

São reflexões moventes, retomando sempre as possibilidades de novas aberturas de perguntas movedoras, criando assim um campo de não respostas, na permanência de um corpo em zona de interferências, no campo da alteridade. Um espaço de flexibilização da própria ação criativa do artista de dança. São essas perguntas que passam a argumentar o próprio modo de fazer dança, estabelecendo continuidades de novos acordos, processada com as informações imediatas, presentes e que se reconfiguram continuamente. Forma de abertura fomentadora de ações de continuidade.

Essa forma possível da alteridade, no “visível”, na configuração em movimentos dados na cena, sua configuração em aberto, evidenciam o que nos faz ver e perceber junto ao outro. Não se trata de um sujeito único, formado, centrado e enunciador em si mesmo. A abertura para o outro ocorre em um complexo campo para a criação de dança pela experiência em colaboração, cooperação, que ressoa da troca com outro; apesar das singularidades existentes e distintas para cada sujeito, ela existe nesse campo “não visível”, onde já ocorreu a relação de troca, e é no corpo físico que vemos essas alterações irreduzivelmente, o processo se dá no corpo.

A cooperação pode ser tanto informal quanto formal; as pessoas que batem papo em uma esquina ou bebem em um bar estão fofocando e jogando conversa fora sem pensarem de maneira autorreferencial: ‘Estou cooperando’. Esse ato vem envolto na experiência do prazer recíproco. (SENNETT, 2012, p16)

O ambiente criado em dança é intensificador das relações, quando há a proposta de adentrar esse espaço junto a outros corpos. Esse espaço é um espaço onde alteridades co-habitam, formando então um campo possível de afetos. Onde deixar afetar e afetar acolhe a intensidade do próprio ambiente formado por esse múltiplo campo virtual de alteridades. Tornam-se possíveis nesses ambientes complexos de coexistências de espaços, outros seres e o próprio lugar da experiência de criar em dança. É um exercício de com-viver e de com-por continuamente o ambiente.

Numa tentativa descritiva dessa experiência, dentro de uma percepção do sujeito que dança, a experiência da alteridade é percebida de dentro, mas jamais isolada. É um movimento do invisível/visível, onde o espaço de abertura dá-se para os(nos) outros,

O performer ao ajustar os sentidos, age no espaço interno e externo, compondo com seus desejos do que ainda é invisível para se tornar visível, num estado de alerta entre percepção e ação, editando as informações do corpo e espaço” (ROEL, 2012, p. 75).

Ecoa um diálogo permanente de informações e alteridades no jogo da improvisação coletiva. Os movimentos vão emergindo por todas as partes na cena, criando uma imagem densa de experiências múltiplas. Ao se referir às imagens, Llinás não se restringe às visuais, mas à rede de toda informação sensorial capaz de produzir um estado que pode desencadear uma ação. (LLINÁS, 2002, p. 1). Os movimentos vindos em setas invadem o espaço de dentro para fora, do fora para dentro, em um dentro mais dentro, o fora por dentro, do fora para mais fora, o dentrofora, o foradentro. Seria como incontáveis possibilidades dessas pelo espaço...

Pare!



Aqui, você pode imaginar essa imagem em meu diário de pesquisa. É necessário que nós percamos nessas setas de(s)percursos, para potencializar os acontecimentos. É assim uma criação em dança em alteridade.

Nesse espaço coabitante o acontecimento está na própria prática da alteridade, o sujeito ao relacionar não necessita necessariamente do retorno do



outro, como quem olha fosse olhado por si por dentro. O ser ou não olhado de volta não é condição, é isso que acontece no criar pela experiência da alteridade, essa já é a própria “matéria-prima” propositora e aguçante do seu fazer poético.

A experiência desencadeada em cada processo criativo, que envolve a emergência de modos de invenção e produz diferentes níveis para pensar corpo em suas reorganizações, um corpo que co-evolui com o ambiente:

As relações entre o corpo e o ambiente se dão por processos co-evolutivos que produzem uma rede de pré-disposições perceptuais, motoras, de aprendizado e emocionais. Embora corpo e ambiente estejam envolvidos em fluxos permanentes de informação, há uma taxa de preservação que garante a unidade e a sobrevivência dos organismos e de cada ser vivo em meio à transformação constante que caracteriza os sistemas vivos (GREINER, 2005, p.130).

Vários foram os processos vividos até o momento, e várias são as diferenças entre eles. Permanência com as pesquisas semanais junto ao “Grupo X de Improvisação em Dança” e o coletivo “A granel” (que também atua em intervenções urbanas). Em ambos, o que estava em curso para mim era estar em ação com todas essas perguntas e relações com a alteridade. Cada vez mais o outro foi me sobressaltando aos olhos, cada integrante desses espaços me impelia a mover. Existiam estratégias diferentes para investigar dança em seus processos, mas ao mesmo tempo existiam ressonâncias. Os processos investigativos sempre eram permeados por jogos de improvisação coletiva, nos quais elaborávamos perguntas moventes, propostas de estímulos de movimentos por consignas, imagens, objetos, textos, qualidades e estados de corpo, e começávamos a explorar na ação.

A aceitação das diferenças dos corpos nesses ambientes, e a não imposição do que eu sou, de que técnica ou trajetória eu tinha, potencializava o encontro no modo do existir, no meu fazer criativo. Embora eu transitasse pautada no desejo do meu mover, esse perpetuava a relação com o outro. No entanto, independentemente dos contrastes estéticos e de linguagem, reconheço a existência de algumas linhas de força que permearam esse percurso. São ambientes corporais ou estados corporais, tratados no próprio

ambiente/corpo da exploração do movimento da dança. São estados poéticos corporais na relação da experiência da alteridade, tornando-a visível na ação de improvisar coletivamente.

Quando se aprende um movimento, aprende-se junto o que vem antes e o que vem depois dele. O corpo se habitua a conectá-los. A presença de um, anuncia a possibilidade de presença dos outros (KATZ, 2001, p.7).

É performance em improvisação e/ou a performance de improvisar. Ambas propostas são configurações de estados corporais no criar, disparados da relação do outro, no corpo a corpo, ação da ação. É quando o próprio ambiente corporal estabelece sua relação ao fluxo dos movimentos, das ações criativas em territórios não fixos. Como campos de areias movediças, a possibilidade de nova configuração é sempre permanente, móvel, entendendo esse enquanto um sistema aberto de conectividade. Com relação ao território referido nesse caso, cabe apontar que o eu e o outro são vistos aqui como instâncias indissociáveis, que se definem dinamicamente em fluxo contínuo. Instaura-se, desse modo, não uma oposição, mas um campo móvel: “eu-outro”.

A conectividade é a capacidade que elementos e protossistemas em formação apresentam em conectar, tanto entre si (no caso dos elementos) quanto com o meio ambiente (no caso do “todo” incipiente ou protossistema; ela também cuida de processos seletivos na aquisição de novos elementos, ou seja, aceitando certos elementos novos e rejeitando outros. Não é a mesma coisa que a variação temporal do número de conexões (que seria algo como uma “velocidade” em conectar) mas sim a capacidade de estabelecê-las, gradualmente ou rapidamente. (VIERA, 2006, p.89).

### **talvez por pouco tempo, talvez por mais**

Ocorrem configurações que emergem como dramaturgias dos corpos, são corpos embutidos em suas próprias dramaturgias. O corpo tem suas qualidades, algumas conscientes, outras não; ele detém certo conhecimento que dialoga

com o mundo. Greiner (2010) explica que a singularidade de um corpo é expressa pelas relações que esse corpo estabelece com o ambiente, criando para si uma identidade. Todo o fluxo de imagens que identifica este corpo diante dos outros e dá a ele a capacidade de sobreviver parece estar relacionado à dramaturgia do corpo. Isto é, como o corpo organiza as informações dos diálogos ininterruptos com o ambiente “[...], uma vez que se resolve no momento em que acontece. Um presente que carrega a história e aponta para o futuro, mas que se organiza a cada instante, criando novos nexos de sentido” (GREINER, 2010, p.80).

A improvisação em dança é embebida em suas construções dramatúrgicas perpassadas por esse conhecimento contido nas relações eu-mundo no corpo. O corpo aprende, compreende, afeta e é afetado por tudo, por todos, é a construção em relação - corpo e ambiente. Esse processo de compor em dança, por exemplo, as experiências do *Grupo X de Improvisação em Dança*, encontra essa dinâmica auto-organizativa, lida com a simultaneidade entre a regularidade e a não previsibilidade que emerge da ação, criando um estado de vertigem. Coerente com o que Greiner (2010) traz referente a uma dramaturgia do corpo:

[...] não é um pacote que nasce pronto, um texto narrado por um léxico de palavras, mas como sua etimologia propõe, emerge da ação. Um estado de vertigem que paradoxalmente se dá a ver, por vezes, como algo estável e, à primeira vista inteiro. [...] A permanência está na aptidão do vivo para se organizar sempre em relação a algo ou alguém, na tentativa de manter vínculos de natureza diversa (sonhos, afetos, ideais e assim por diante) e sobreviver (GREINER, 2010, p.82).

Essas contribuições ressoam nesses/nos ambientes corporais e de criação em relação à alteridade; o outro como dramaturgia do corpo também, dito que no ato da relação, é onde revela toda a construção de subjetividade, no duplo sentido dessa expressão, a construção da realidade por um sujeito e, ao mesmo tempo, a construção desse sujeito através da sua alteridade.

As informações do meio se instalam no corpo; o corpo, alterado por elas, continua a se relacionar com o meio, mas agora de

outra maneira, o que o leva a propor novas formas de troca. Meio e corpo se ajustam permanentemente num fluxo inestancável de transformações e mudanças (KATZ; GREINER, 2001, p.5).

Os corpos se transformam e se alteram a partir do outro corpo, já no instante de contato, e já atualizado está para uma próxima nova transformação, e para outra próxima. Na medida em que o intérprete vai se reconhecendo nesse ambiente, e reconhecendo suas novas possibilidades de atualização pela sua ação, faz desse jogo já sua construção poética, criando na existência de um embaralhado do outro, pelo outro, no próprio outro, que é você.

A dança e seus processos colaborativos veiculam meios próprios que põem em ação a alteridade. Retomando, é a dramaturgia este lugar onde se tenta com grande complexidade se fazer comunicar, e em condição de comunicar, compreender já compreendendo, relacionar, estar, criar... juntos.

No livro “O Corpo – pistas para estudos indisciplinados” (2005), Christine Greiner apresenta uma síntese de cruzamentos de inúmeras teorias sobre o corpo que possibilitam o seu entendimento como resultado dinâmico de trocas de informação com o ambiente. Trocas que se organizam em pensamentos encarnados, e suas dramaturgias, onde apoiamos nossas argumentações e abrimos brechas para a relação com a alteridade.

Para pensar na dramaturgia de um corpo, há de se perceber um corpo a partir de suas mudanças de estado, nas contaminações incessantes entre o dentro e fora (o corpo e o mundo), o real e o imaginário e em estados anteriores (sempre imediatamente transformados), assim como durante as predições, o fluxo inestancável de imagens, oscilações e recategorizações. (GREINER, 2005, p 81).

Componentes da alteridade, dessa exterioridade eu-outro, o externo a mim nos processos de pesquisa de campo para criação, possibilitariam essas danças alteradas e alteráveis, uma abertura no corpo em ação, na identificação do reconhecimento da sua própria ação. É importante lembrar que a dança se auto-organiza continuamente e, nos processos que utilizam a improvisação, essa organização se torna mais latente. São conexões coerentes, intelectualizadas,

articuladas, pensadas, escolhidas que passam também por entendimentos, escolhas e afinidades entre os elementos constitutivos da obra. A intencionalidade é presente, caminha junto gerando novas complexidades e respostas rápidas.

Um sistema pode ser conceituado como um agregado de elementos que são relacionados entre si ao ponto da partilha de propriedades. (...) quando estudamos entidades complexas, como obras de arte, encontramos a necessidade de conciliar coisas em princípio simplesmente diversas, mas que no contexto da criação ganham coerência e vêm a formar todos altamente significativos e estéticos. Sistemas podem ser estudados através de parâmetros gerais” (VIEIRA, 2006, p.116).

O reconhecimento de uma identidade, por exemplo, já traz consigo o reconhecimento da impureza dos processos, não é apenas o que superficialmente parece a diferença em relação ao outro. É isso e simultaneamente a contaminação com os outros domínios. O que se caracteriza como identidade é um modo singular de organização, mas não a coisa em si, o corpo em si, os ambientes ou sujeitos em si mesmos (GREINER, 2005, p. 87). Uma construção colaborativa requer tolerância, identificação, e exige uma elaboração por acordos em coletivo, momentos de ajustes que passam a ser constitutivos da própria composição da cena que emerge de uma ação coletiva.

Disponibilizar-se para escutar e perceber as diferenças como numa conversa é também uma característica importante para essa conversa/reflexão da composição. Num espaço de possibilidades alteráveis e permeável a muitos outros-eu, o corpo toma decisões, ao mesmo tempo em que escolhe posições tensões em relação com o outro. O olhar perceptível na construção da cena em comum é perscrutador, sagaz.

Refletir sobre o que se está olhando e onde está sua atenção no acontecimento do movimento, escolher com o que/quem se quer relacionar e perceber o quanto todas estas informações de compreender o entorno e agir em função do comum, é um exercício de compor com o outro, da construção de um estado de presença, numa dança atualizada e compartilhada. (ROEL, 2012, p. 76).

A performance deve ser tomada como um acontecimento ou, ao menos, como uma de suas formas de efetuação. Uma ação faz e desfaz temporalidades e espacialidades, promove conexões intermitentes entre corpos e singularidades, conecta pontos ainda descontraídos para separá-los mais adiante, estimula a abertura ao outro, ao imprevisto, ao que, todavia, não está dado. Na força do outro e na intensidade da vida compartilhada. Ao outro, que é mistério. O outro que me ajuda a reconhecer-me, a cair em mim, a perder-me e a me reencontrar.



*Registro de uma criança de cinco anos, do experimento.*

*Saída de Emergência, 2015*

## **move x**

O *Grupo X de Improvisação em Dança* (1998/2016) é um projeto de extensão da Profa. Dra. Fatima Daltro, vinculado ao *Grupo de Pesquisa Poética da Diferença* - Programa de Pós-Graduação em Dança/PPGDANÇA - Escola de Dança UFBA, e abrange atividades artísticas educativas através de cursos, residências artísticas, participação em congressos de Arte, Educação e Cultura. Se insere nas políticas de atenção à pessoa com deficiência e, através de projetos de pesquisa, se articula em âmbito acadêmico e informal com alcances nacional e internacional.

Seus trabalhos focalizam processos educacionais em dança com ênfase em improvisação no ato de encenação, investigando processos compositivos em colaboração que atentam para as relações entre o corpo, o ambiente e a comunicação.

Nas vivências junto ao grupo percebe-se que suas práticas se ancoram em ações que se fundamentam a partir da relação corpo ambiente. O interesse principal do grupo, no que diz respeito às práticas compositivas, é o mundo social cotidiano, a simplicidade dos gestos, intenções e tensionalidades que se transformam ao contato com as distintas situações (superfícies) que o afetam. Assim, cria diálogos possíveis e se organiza pautado nas diversas entradas que o atravessam.

As poéticas do *Grupo X* permeiam lugares diversos. Seus participantes, além do núcleo Fafá Daltro e Edu O, durante essa pesquisa foi composto como espinha dorsal nos encontros X pelos dançarinos Kiran Gorki, Natalia Ribeiro, Cyça Lòpez e por mim. Como os encontros se dão em formatos abertos, muitos eram permeados pelo público em geral que se sentia acolhido para improvisar.

## **atravessar o mar: borboletas**

A estratégia durante todo o tempo era me colocar sob a perspectiva de refletir, questionar e problematizar a alteridade como um exercício praticado durante todas nossas vivências. E não seria somente um algo mais, me colocava nesse ambiente de investigações e improvisações, sempre me propondo a esse

corpo em relação com a alteridade. Com a relação estabelecida com o outro, o encontro era sempre uma questão norteadora quando se improvisa. Muitas questões me moviam, e cada vez mais era esse o processo de vivências.

*Como a alteridade emerge em processos criativos em dança? E, em improvisação? A alteridade potencializa a criação em dança em jogos compositivos? Como em processos colaborativos observamos as relações de alteridade? O que é alteridade em dança? Isso é do outro, ou meu? Criação coletiva? Quais estratégias em dança que podemos desenvolver para o exercício da alteridade na criação?*

Fui percebendo através do trabalho compartilhado junto ao *Grupo X*, que essas questões ocorriam também em seus fazeres. De fato, um exercício que começou a acontecer inicialmente como uma proposta-questão minha, foi ganhando em seu próprio exercício, a alteridade, uma rede de compartilhamentos com os outros integrantes, suas ações, movimentos, reflexões começaram a aparecer a partir dessa “palavra”. Pude notar que a relação se estabeleceu pelo movimento, no próprio campo de improvisação, mas que estava cada vez mais fazendo parte de nossas discussões. Essa pesquisa sempre foi um braço de pesquisa dentro do grupo, assim como outras, mas a alteridade foi se colocando à disposição do coletivo na construção dos processos dos espetáculos-improvisados e laboratórios investigativos.

Para além da afinidade com o tema proposto, há uma causa a mais que é a vontade de lidar com os desafios da alteridade dos próprios integrantes. Quando muitos de nós percebemos que essa palavrinha escorregava por nossos fazeres, mas não a entendíamos, o grupo se esforçou por ser plural em suas ações de investigações. Isso pode ser notado nas proposições estabelecidas, como por exemplo, a troca de ações poéticas, entendendo como ação poética um modo de fazer específico e individualizado, e depois compartilhado. Tais ações geralmente aparecem associadas ao universo particular de cada artista que as produz, como o seu mais caro atributo artístico; mas quando colocadas no mar de todos, essas ações se tornavam borboletas, que voavam por cada universo, e partilhavam nessa troca um pouco do particular de cada improvisador. Ultrapassando as separações, distinções e diferenças. A



improvisação coletiva convoca a um tipo de autonomia que implica a descentralização da autoria, de modo que todos são coautores e corresponsáveis pela cena. É um convite à dança com cumplicidade.

Há uma escolha metodológica para nesse momento da dissertação recorrer a entrevistas e ou registros poéticos desses outros participantes envolvidos nesse processo, no intuito de ouvir suas vozes e identificá-las como minhas também, me identificando via voz do outro que perpassa por mim. Perceber nessas falas o meu próprio discurso e compreensão sobre esse processo.

Esse momento de trocas em suas particularidades-genéricas, em que cada componente oferece sua poética para outro do grupo é que conduz de um modo distinto do fazer na ação. Isso nos faz perceber como as individualidades encontram-se no mais alto grau da abstração, às vezes, até mesmo, invisível aos olhos. O que quer dizer que não é propriamente na forma, como resultado, que o movimento acontece, mas na intersubjetividade das ações, fazendo da experiência do convívio, e das trocas, a sabedoria do viver-junto que se propaga na cena.

### **as estrelas não vão ao chão/ superfícies de improvisação**

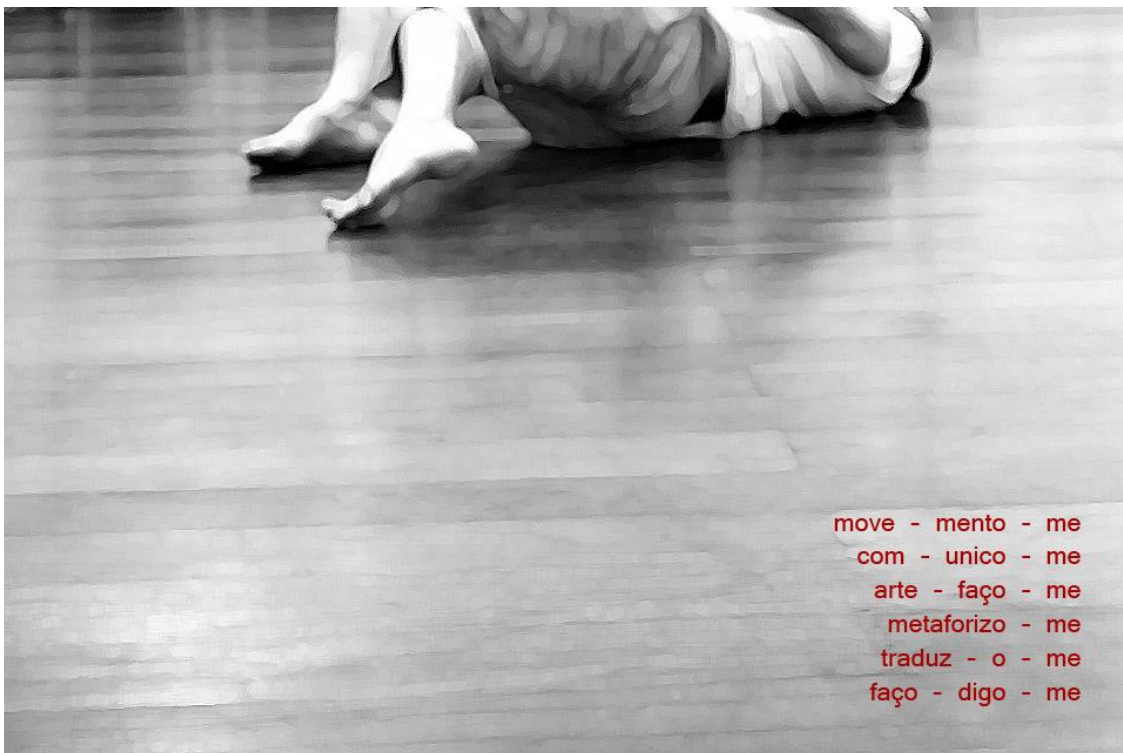
nenhuma superfície  
Resiste  
pele, roupas,  
parede, facebook  
tantas superfícies  
Resiste<sup>8</sup>.

na superfície  
profundamente tolo  
move-se corpo<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> Texto do caderno de anotação pessoal da autora, durante o processo *superfícies de improvisação*.

<sup>9</sup> Haikai para uma improvisação de Kiran Gorki, durante o processo *superfícies de improvisação*.



move - mento - me  
 com - unico - me  
 arte - faço - me  
 metaforizo - me  
 traduz - o - me  
 faço - digo - me

*Experimentação: Superfícies de Improvisação. 2015. Foto: Arquivo Grupo X.*

As ações de movimento que estimulam as descobertas no momento em que os intérpretes dançam, de fato, promovem a combinação de intenções de dança sob certas circunstâncias. Muitos foram os desequilíbrios vivenciados corpo a corpo, peso a peso em suas dinâmicas nas práticas. As diferenças se expõem em todo o trânsito dos discursos poéticos e nos acolhimentos entre os dançarinos. A obra “As estrelas não vão ao chão” tratava de organizar em espaços restritos previamente estabelecidos (um corredor, uma escadaria, ou uma porta) para criar campos relacionais de possíveis poéticas.

“O silêncio  
 se fez presente,  
 o barulho  
 se fez presente,  
 o corpo se fez presente,  
 o afeto se fez presente  
 e derramou  
 extravagâncias poéticas”

Os silêncios acentuam um nível de concentração e de respostas criativas no compor em coletivo. No processo de *As estrelas não vão ao chão* e *Superfícies de improvisação*, o que se há de notar é que o improvisador precisa fazer essa coisa que é escutar.

A escuta e a habilidade sensório-motora entre parceiros de dança são codependentes, se desenvolvem mutuamente na ação do fazer. Pode-se inferir que os processos de construção de conhecimentos do ponto de vista da experiência estão conectados com o fazer do corpo e na relação com o ambiente. No processo de improvisar em coletivo, seja em suas ações e microações, é necessário ouvir o outro para que a cena não se transforme em um embaralhado de discursos sem diálogo. Há identificação quando coincidem as nossas próprias experiências no mundo em dado momento. “À medida que recebemos informações sensoriais diretas desde o exterior, ajustamos o movimento e o equilíbrio compensatório requerido” (LLINAS, 2003, p.27). Em muitos momentos a proposta vem se instaurando, para construção com acordos, mas sem a escuta, a possibilidade da comunicação gerar sentido escoa por entre os espaços desaparecendo em meio ao turbilhão de cruzamentos de ideias sem retornos, no que podemos relacionar à falta de exercício da alteridade, de observar o entorno e as situações problemas que se impõem.

**a alteridade acontece no exercício de "escuta", não somente com os ouvidos, mas com outros sentidos, para analisar o momento de: pois é percebendo o que está ocorrendo em cena e como os outros estão compondo e o quê, que eu posso analisar melhor como e quando propor algo, de forma que isso se relacione com o que já está e ganhe potência. Perceber conscientemente o momento adequado de agir, de propor algo na cena, é de uma sabedoria sutil que demanda equilíbrio, prontidão e generosidade. A escuta demanda um estado de corpo ágil, porque ele pode reagir a qualquer momento o que percebeu e refletiu. Necessariamente, isso demanda treino e por vezes tentativas e erros, e aos poucos uma garantia que as coisas criem nexos e desenvolva o potencial criativo**

**Natalia Ribeiro**

. Trecho do fragmento de trocas com os integrantes do Grupo X acerca da alteridade e improvisação.

Veja bem, aqui escuta não tem a necessidade de reação, ou uma demora de uma possível reação; não se trata de causa e efeitos, ou tempo, mas de uma sutileza e percepção para potencializar o que emerge das relações em curso, é como um ocupar-se do outro, estabelecer uma conversa dialógica com a cena. O exercício da escuta é uma constante e difícil tarefa para realizar no corpo.

Nas primeiras tentativas, durante essas investigações, o universo de relações que se dispunham evidenciava imediatamente de que todos ali presentes queriam propor. Contudo, dada a exigência de habilidade para reconhecer os fluxos, fomos estabelecendo um modo de organização das instruções/consignas para que o ambiente da escuta fosse potencializado. A estratégia, portanto, não foi eliminar a falação de proposições, mas tentar trazer as propostas para um lugar mais próximo, e assim fazer-se perceber com o outro na construção da cena que emergia.

Ouvir bem exige outro conjunto de habilidades, a capacidade de atentar de perto para o que os outros dizem e interpretar antes de responder, conferindo sentido aos gestos de silêncio, tanto quando às declarações (SENNETT, 2012, p 26) .

### **mais ou menos depois do meio - Ocupe o 401**

*A obra “ Mais ou menos depois do meio... surgiu envolto em várias necessidades de espaço para trabalhar, de desejos de dançar, de luta para permanecer , de encontros e trocas e ajudas de amigos via web para arrecadar verba, o mínimo que fosse para ajudar nessa produção. De amigos em amigos, ocupamos o ap de Daiana para degustar o bolo, seus cheiros e sabores com chá de hibiscos.*

Fafá Daltro

*Trecho do fragmento de trocas com os integrantes do Grupo X acerca da alteridade e improvisação*

Foi necessário um desprendimento das noções de autoria individual em benefício, não somente do resultado coletivo, mas principalmente de um desvio

pela alteridade em uma experiência de deslocamento do eu. Se o outro é aquele que não sou eu, como já colocado, quando o outro se parece comigo, ou me imita, fica mais explícito o que nele difere de mim. As concessões da troca geram uma desidentificação do sujeito que se dilui e se abastece no outro coletivo, foi assim durante o *Mais ou menos depois do meio*. Ocupávamos um apartamento, principalmente a sala, não muito grande. Os movimentos e as ações eram de proximidades e contaminação. As possibilidades foram emergindo do próprio ambiente, que nos mostrava outras formas de compor e ocupar aquele espaço. Foi um fazer por escolhas, ora ousadas, ora mais cuidadosas. Repito, ocupávamos um apartamento onde viviam quatro pessoas, entramos em suas intimidades, nos relacionamos com elas, usamos essa mesma intimidade para ser parte da nossa construção poética.

As soluções de acordo foram dadas por cada um no espaço do trânsito poético. É interessante realçar que a noção de ocupar se organizava, principalmente, na ação do sujeito para a abertura na relação com o outro. Cercados pelo termo da alteridade, não se colocar no lugar do outro nessas relações interpessoais, dialogando, valorizando e identificando o outro em seu fazer.

Nesse contexto do *ocupe o 401*, o exercício da prática da alteridade foi mais próximo, por estar relacionado a um grupo específico, já que nesse trabalho abríamos o processo após o período de residência entre os cinco participantes; então foi possível exercer e estabelecer relações construtivas: o outro, diferente de mim, em imersão. À medida que íamos nos reconhecendo, compreendendo e aprendendo com as diferenças, respeitando as relações, o outro se tornava maior potencializador de minhas próprias poéticas.

durante o *Mais ou menos depois do meio*. Ocupávamos um apartamento, transitamos por sua sala, área de serviço, escadaria, quarto de Dai, paredes, portas, cozinha, geladeira e a sala, não muito grande, mas aconchegante com janelas enormes para passar o vento que refrescava o ambiente, á pesquisa... As possibilidades foram emergindo do próprio ambiente, que nos mostravam outras formas de compor e ocupar aquele espaço... ocupávamos um apartamento onde viviam quatro pessoas, entramos na intimidades, usamos essa mesma intimidade para ser parte da nossa construção poética. O tempo da obra era o tempo de fazer cozinhar um bolo, esperávamos o seu cheiro invadir o ambiente. E tomávamos chá de hibiscos com bolo. Sem nos darmos contas inicialmente, o vermelho do chá de hibisco deflagrou proposições...

*Trecho do fragmento de trocas com os integrantes do Grupo X acerca da alteridade e improvisação<sup>10</sup>*

Cada dançarino nesse ambiente desenvolveu sua própria ação de residenciar, sua *boia*, enquanto proposição como improvisor-ocupante, e dessa construção performativa, relacionaria com o outro no campo em coletivo, sem perder sua *boia de referência*. O que ressoou no *Mais ou menos depois do meio* foi uma construção de boias em complementariedade e interdependência, em seu modo de pensar, de agir e de sentir, as experiências particulares são preservadas e consideradas, mas criou-se uma rede na qual estávamos todos já nos atravessando nessas experiências, e o campo móvel instaurado tornou-se um grande ambiente de comunhão, respeito e trocas construtivas com o diferente.

Escolher um caminho entre muitos que potencializasse a relação na cena improvisada dentro daquele ambiente, significava investigar e deslocar do lugar de exploração que entendíamos aquele apartamento. Estávamos ocupando, mas não habitávamos aquele lugar e suas emergências, estávamos em um processo que ainda ali era uma ocupação voltada para os espaços no desenvolvimento da performance. Nesse momento, percebemos que o que necessitávamos era acolher e ampliar os lugares antes delimitados entre os dançarinos, e de fato adentrar a ocupação, em suas questões do cotidiano da vida daquele ambiente. Um exemplo era os momentos de partilhas de lanches, chás, frutas, organização e limpeza. Esses momentos estavam recheados de trocas e experiências singulares, de como cada sujeito percebe o mundo. Nesse

---

<sup>10</sup> No quadro acima mantive o texto original, mas acredito que quis dizer: “área de serviço”



contexto percebemos que as questões de atravessamento da cena nos afetavam tanto como os momentos de *não cena*. Assim, acolhemos também esse lugar do cotidiano da habitação como uma *boia* daquele contexto que revelou qualidades sutis nos movimentos que emergiam.



*Espectáculo: Mais ou menos depois do meio. 2015. Foto: Grupo X.*

*Percepção do dançarino em relação ao ambiente que ocupa – disparadores criativos: Faça uma coisa!.. mais uma coisa !... mais uma coisa! ...*

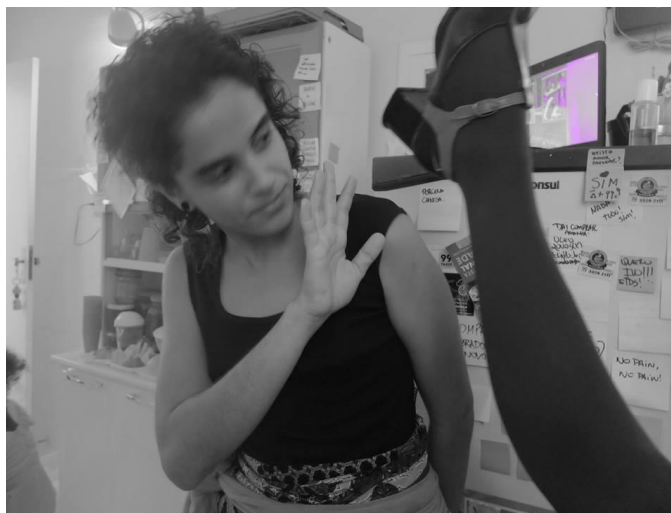




Neste ambiente direcionado por novas ideias, vão-se formalizando outros acordos no espaço sobre uma mesma ideia, são argumentações em trânsito em seus modos de feitura.

O território da criação coletiva vai sendo tecida à medida que é construída nos acordos em si e com o ambiente. Assim, essa ocupação configurou o espaço para um espetáculo de improvisação, fazendo desse um *espaço de potencialidades*, uma vez que foi construído esse campo móvel em suas articulações de entrega no momento da relação, imersos na habilidade de lidar e acolher as transformações e o outro.





*Espectáculo: Mais ou menos depois do meio. 2015. Foto: Olivia Mzt.*

o processo no Ocupa 401 e a apresentação do Mais ou menos depois do meio. Nesse trabalho optamos pela emergência de interesses e investigações pessoais compartilhadas com o coletivo e situadas, inclusive, em espaços demarcados e diferentes no apartamento. No entanto, o exercício era conectar essas “dramaturgias individuais” – construídas coletivamente – e procurar estratégias que conduzissem a uma dramaturgia geral. A cena que acontecia no quartinho do fundo, ligada à cena do banheiro que por sua vez se fundia com a cena da sala, corredor e daí por diante. Durante todo o processo, senti o olhar cuidadoso do grupo para cada particularidade, no intuito de encontrar uma certa unidade que conduziria o trabalho e potencializasse cada acontecimento.

Edu O.

*Trecho do fragmento de trocas com os integrantes do Grupo X acerca da alteridade e improvisação.*

### **saída de emergência**

Experimento solo, desenvolvido a partir das experiências e compartilhamentos junto ao *Grupo X de Improvisação de Dança* no espetáculo *Mais ou menos depois do meio – ocupa o 401*. Uma ação para desdobrar o fazer das *boias de improvisação*, no corpo se encontra implicada no da ação coletiva

de improvisar, uma tentativa de desdobramento poético de um coletivo em solo, para construção de novas tramas em coletivo.

*As estratégias antes em grupo e agora em um solo?*

*Escolhas que acarretaram a exclusão de outras.*

*O desdobramento de uma ação - equilibrar-se.*

*O corpo como espaço-tempo de entrecruzamentos de conhecimento.*

O sujeito criador nem sempre é um indivíduo, mas pode ser uma entidade coletiva, seja por colaboração voluntária de alguns, seja pelo efeito de uma criação continuada. Cada ambiente modifica a ação e cada obra traz uma evidência. É um vai e vem de si para o outro, nos distanciamentos, o debate e o rebate da alteridade, maior possibilidade de novos e desconhecidos acontecimentos, a distância com a diferença possibilita maiores arejamentos no corpo para entender a ação que reverbera e ressoa na construção coletiva.

Investigar o *saída de emergência* em um outro país foi colocar todas as questões até então levantadas acerca do outro diferente, com uma clareza praticamente didática. A nossa comunicação era via corpo, mesmo quando eu tentava estabelecer o ato de fala, como quando eu pergunto “quando tempo você consegue estar equilibrado?”, ocorriam incompreensões maiores, que ao propor pela ação da cena emergida, o público criava suas relações pelo que estava em trânsito.



*Experimento Saída de Emergência, 2015. Foto: Sebastian Dolan*

*Saída de Emergência (2015). Escrituras do corpo do outro no seu corpo. No cálculo da largura das saídas, deve ser atendida a metragem total calculada na somatória das larguras, quando houver mais de uma saída. A largura das saídas deve ser dimensionada em função do número de pessoas que por elas devam transitar, mudar: imprevisto transitivo.*

Como essa ação se desdobrou em novas ações de composição? Agora me colocava em investigar um solo, que era o coletivo, e que se configuraria em uma nova improvisação coletiva. A vontade era sempre criar uma cena de construção coletiva, que partisse de quatro ações eleitas durante a ocupação do 401. Essas ações tornaram-se boias, estratégia de organização do meu fazer, e essas seriam/funcionariam como um roteiro aberto para que eu pudesse “flutuar” junto com o novo público, e sem a presença dos outros integrantes X. Assim foram identificadas:

#### Boia 1 – Equilibrar-se

Ação coletiva que se desdobra na configuração do gesto: o ponta-cabeça, que foi a questão disparadora para a composição desse experimento. Me

colocava em equilíbrio, sustentada pelos braços e coluna com o apoio da cabeça no chão. Durante os encontros X, eu não consegui me equilibrar nessa postura, por isso me instigava tanto. Fui ao longo dos encontros, sempre re-habitando esse lugar, e descobrindo como conseguiria junto aos outros corpos que se equilibravam.

As quedas eram muitas, e isso fez meu mover se despertar, as quedas e as recuperações rápidas para achar o equilíbrio, me colocavam no eixo equilíbrio. Encontrei na contramão do equilibrar, o que me deixa lá por bastante tempo; as quedas me impulsionavam a subir e encontrar o ponto do equilíbrio.

Quando um corpo está experimentando dança, ele também está formalizando seu modo de comunicação em uma linguagem específica, que é a linguagem da dança. Mas o corpo não é outro corpo, como uma espécie de paralisia de todas as suas atividades e afastamento de seus procedimentos anteriores de outros modos de formalizar. O corpo, ao dançar, organiza o que antes era possibilidade, discerne lógicas de movimentos, informações de um processo. É corpo o tempo todo, não há mágica para se dançar. Corpo-sujeito “vivente” e implicado no ambiente cultural, social, político, por isso, “coletivizado” e corresponsável na produção de informações, que aprende porque aprender é o único modo para se continuar existindo e sobrevivendo no mundo (TRIDAPALLI, 2008, p.24).

Boia 2 - Quanto tempo você consegue estar equilibrado? Ou, você se equilibra por quando tempo?

Nesse momento sentia a necessidade de trazer o diálogo mais próximo do público, cria uma cena, que realmente fosse coletiva, com participação do público, fazer emergir um campo de relação colaborativa, e para esse desdobramento eu interferia e questionava o público com essas perguntas: Quanto tempo você consegue estar equilibrado? Ou, você se equilibra por quando tempo?



*Experimento Saída de Emergência, 2015. Foto: Sebastián Dolan*

A relação com outro é construída na busca do diálogo, pela interferência, provocação, preposição direta para a construção da cena; colocava-me ocupando seu lugar no espaço, já com corpo todo, alterada do trânsito de quedas, deslocamentos e recuperação. Em alguns momentos de quedas algumas pessoas já vinham me ajudar a recuperar o equilíbrio, mas ainda com interferências como fala, olhares e suspiros. Ao me colocar ao seu lado-espço, essa relação se aproximava, e ao disparar a questão, cada sujeito, ao solucionar,



improvisava a sua maneira. Cada relação estabelecida com outro-público, ia diluindo o espaço em trânsito e criando uma nova configuração. Adentrar as espacialidades do público proporcionava-me um novo encontro, já que meu campo de percepção se ampliava em outras relações.

Foi nesses muitos outros novos e diferentes outros que a composição coletiva começava se estabelecer e meu estado corporal era modificado. Era a construção de uma cena improvisada em trânsito.

Em mim.... Quanto tempo eu suporto ficar de ponta cabeça? Em que lugar do corpo o peso se distribui? Vou cair, e agora? Onde deixar o peso no chão para não machucar? Como fica a percepção do mundo nesse contexto? Como o público compõe e cria junto a partir das primeiras pernas *pro ar* ?

Nessa cena o outro é um mistério. O outro é quem me ajuda a reconhecer-me, a cair em mim, a perder-me e a me reencontrar, dançando.

### Boia 3 – mar de pernas

Ao me colocar na cena enquanto público, fico à espreita vendo o que emerge, os novos acordos que o público propõe, a questão que vai se diluindo, transformando e virando novos disparares para esse público-dançarino. O público e corpo coletivo da cena, é a cena. Eu observo em prontidão. Eu e público construímos um campo de relação onde todos são a nova cena.

Eu não necessariamente estou mais na cena enquanto propositora, sou mais uma parte dessa que se construiu por nossas trocas de ações.

Tomo um ar, observo, respiro, percebo os corpos, meu corpo, continuo na cena. E o que eu vejo? O que me dispara? Quantas pessoas se equilibrando! Um mar! Tomada por novas decisão, novos acordos, novas possibilidades.

Provocada e alterada de perguntas desses outros corpos, um estado diferente de perceber meu mover ao proposto anteriormente. O diálogo em ação está em fluxo, não param as dúvidas, as precariedades do inacabado, as escolhas a serem eleitas para entrar nesse novo campo, as que descarto, a dinâmica do movimento permanece no fluxo onde contamina e ao mesmo tempo é contaminado, descrevendo o tempo e corpos naquele estado em que se encontra a cena. Estamos agora no exercício potencializador da alteridade.



*Experimento Saída de Emergência, 2015. Foto: Sebastian Dolar*



Boia 4 - Se você quiser mexa... se você quiser dance...se você quiser coma...se você quiser queira...se você quiser caminhe...se você quiser seja ação... se você...

Ressoa um corpo em improviso tomado pelo exercício da alteridade, ressoa o quê, ao perpassar pelas boias anteriores, me fez encontrar com o outro que me disparava novas possibilidades de decidir o que eu ia propor para a cena; ressoa uma construção da fisicalidade poética dada na relação direta com o corpo do outro, nesse experimento dancei a relação proposta pelos outros nos trânsitos das ressonâncias de corpos em alteridade.

A relação desse ambiente, que emerge em improviso, se desdobrou nos borramentos e bifurcações no outro – diferentes.

Essa experiência e esses relatos são as possibilidades de um outro modo de criar, existir, produzir e compartilhar feitura em dança. É propor um corpo em improviso, trocando a visão, colocando-se de ponta-cabeça, aprendendo novas formas de equilíbrio, criando um espaço de nada, onde se é tudo, é mais uma possibilidade de refletir e questionar a prática da cena em improvisação em processos colaborativos. Possibilitou-me uma forma de conhecimento sensível,



baseada na percepção, uma experiência em que o sujeito (re)aprende a se ver pelos olhos do outro.

O espaço, por sua vez, é o lugar do encontro, onde tudo é possível porque, supostamente, ainda não há « nada ». Assim, quando se diz “criação a partir do nada”, refere-se apenas à ausência de um roteiro e texto pré-estabelecido, pois sempre há algo a partir do qual a cena se constrói no aqui e no agora, no jogo vivo entre atores, espaço e público. (MUNIZ, 2015, p. 2)



*Experimento Saída de Emergência, 2015. Foto: Sebastian Dolar*

*O olhar do outro  
que sempre fora algo incômodo  
passara  
de repente  
a ser o meu olhar....*

Via o outro me vendo  
através dos meus olhos  
e percebia que  
na verdade

isso sempre fora assim.

O outro  
que tanto me perturbara  
não era nada além  
dos meus órgãos de sentido  
minha pele  
minha carne.

Através dessa violência  
sempre sentida como invasão  
como apropriação  
não conseguira  
até então  
distinguir o que seria parte de mim  
e o que seria do outro



Para travar e lidar com uma discussão mais atenta. Isto é, estabelecer estrategicamente no encontro os acordos com eficiência, explorando certas táticas (jogos compositivos) que funcionam como disparadores e viabilizam a criação, sobretudo, o (re)aprender a viver junto, logo, a criar e dançar juntos.

Aqui a palavra alteridade vem desvelando o corpo plural, que toca e é tocado, simultaneamente, vê-se é visto por todos iguais-diferentes, reflexividade plural-única, que expõe toda a singularidade do sujeito, captado pela diversidade da própria alteridade. Refere-se ao estado de corpo alterado, modificado ou não em sua fisicalidade, ao criar dança. Remete a esse corpo quando o sujeito age e se comporta para a alteridade, com uma consciência mais ou menos clara, mais ou menos confusa de organizar-se para o olhar d(o) outro, quando o sujeito toma consciência clara, reflexiva, do olhar do outro e de seu próprio olhar alerta para apreciar a alteridade.

Nesse sentido, observo o *eu* em sua forma individual, que só pode existir através de um contato com o outro. E, na constituição da subjetividade, sua dimensão tem caráter irreduzível, o que significa dizer que a alteridade implica na capacidade de o indivíduo colocar-se no lugar do outro, baseado na relação com as diferenças existentes com seu semelhante, isto é, na relação interpessoal. A ideia de subjetividade que quero tratar tem a ver com o sujeito da experiência. É na experiência integrativa do corpo, sem dicotomias, que nos permitimos pensar a subjetividade em sua dimensão relacional, sobretudo para além das categorias de interior-exterior, visível-invisível.

A dimensão da relação com o outro é fundante do próprio sujeito corpo/relação. Reitero que o eu em sua forma individual só pode existir através de um contato com o outro dessa maneira. A alteridade no que diz respeito ao outro, como nos explica ABBAGNANO (2007), ser outro, colocar-se ou constituir-se como outro, é um conceito mais restrito do que diversidade e mais extenso do que diferença. Por outro lado, a diferença implica sempre a determinação da diversidade, enquanto a alteridade não a implica. A construção da alteridade se dá no estranhamento, ou seja, por identificação desse estranhamento.

O *diferente* é o *outro*, e o reconhecimento da diferença é a consciência da alteridade: a descoberta do sentimento que se arma dos símbolos da cultura para dizer que nem tudo é o *que* eu sou e nem todos são *como* eu sou [...] O outro é um diferente e por isso atrai e atemoriza. É preciso domá-lo e, depois, é preciso domar no espírito do dominador o seu fantasma: traduzi-lo, explicá-lo, ou seja, reduzi-lo, enquanto realidade viva, ao poder da realidade eficaz dos símbolos e valores de quem pode dizer quem são as pessoas e o que valem, umas diante das outras, umas através das outras. Por isso o *outro* deve ser compreendido de algum modo, e os ansiosos, filósofos e cientistas dos assuntos do homem, sua vida e sua cultura, que cuidem disso. O outro sugere ser decifrado, para que lados mais difíceis de *meu eu*, do *meu mundo*, de *minha cultura* sejam traduzidos também através dele, de seu mundo e de sua cultura. Através do que há de meu nele, quando, então, o outro reflete a minha imagem espelhada e é às vezes ali onde eu melhor me vejo. Através do que ele afirma e torna claro em mim, na diferença que há entre ele e eu (BRANDÃO, 1986. *apud* PEREIRA, 1994, p.11)

É o diferente a mim que eu percebo na singularidade da experiência, e caminhos se abrem pelas rotas da compreensão do outro. As interações entre organismos e meio geram entre si transformações a todo tempo, seja por participação, implicação e/ou comunicação. As formas e reconhecimento são dadas na relação; o ambiente, no contato por percepções que abrangem o conjunto de processos pelos quais podemos reconhecer, organizar e entender as sensações recebidas dos estímulos ambientais (STERNBERG, 2000). É certo que ativamos quantidades limitadas de informações do enorme montante que são disponibilizados pelos sentidos e que estão intrinsecamente relacionados às nossas memórias armazenadas e de outros processos cognitivos acerca do corpo e da sua relação com o ambiente. Nesse caso, o conhecimento é inerente ao corpo que dança. Compreender essas relações é o objetivo desse movimento para melhor clarificar, como se dá a ver na dança o conhecimento e a vivência, considerando o aspecto da alteridade em processos de criação em improvisação em dança.

A noção do conceito de alteridade recebe vieses distintos, inclusive quanto a sua etimologia. Cercando a alteridade com uma lente da psicologia, essa se refere ao conceito que o indivíduo tem segundo o qual os outros seres são distintos dele, em contraposição ao ego (Dicionário de psicologia, 1973, p. 75).

Pelo viés da filosofia apontamos o latim “alteritas”, ser outro, colocar-se ou constituir-se como outro (ABBAGNANO, 1998 p. 34-35) o que “me” implica no que sou, que tem uma dimensão no transformar das relações, que identifico que faz no outro que sou, mas por minhas formações e transformações, que estão atreladas às capacidades de um e de outro de ouvir, sentir e perceber.

Com enfoque em improvisação no campo da dança, sem necessariamente empregar nomes para seus tipos e/ou estilo, levo em consideração as possibilidades das experiências em improvisação em um território ilimitado do próprio movimento improvisado, em coletivo. Onde improvisar pode ser potencializar, estimular, refinar, em especial criar um contexto-linguagem técnico-poética espetacular daquele grupo que se propõe estar/criar junto naquele ambiente. No movimento de se fazer perceber estar em coletivo, e ocupar esse ambiente improvisando, se fazendo perceber e percebendo, mediados por perguntas como:

“o que eu faço”

“ com quem eu faço”

“como eu faço?”

“onde eu faço?”

“quanto tempo dura o que eu faço?”

Para que existam trocas de experiências e construção em colaboração é necessário a cada dançarino refletir sobre o seu fazer no grupo, e de como seu comportamento/ação atinge o grupo. Por exemplo, quando nos deslocamos no espaço, constantemente olhamos ao redor e nos orientamos visualmente no espaço tridimensional (altura, profundidade e largura). No espaço cênico, calculamos a distância (profundidade) a partir do lugar (superfície) onde nos posicionamos. Usamos o corpo como ponto de referência para realizar as estimativas em relação à profundidade. Perceber essa relação no momento em que o corpo organiza um movimento, nos deixa previamente seguros para receber a informação do outro que se encontra no raio da minha visão. Posso,

por um viés do olhar que percebe as ações do entorno cênico, devolver a provocação lançando outra. Gradativamente criamos os possíveis laços compositivos e desfazemos outros. Isto porque sou/somos codependentes dos outros dançarinos que estão nesse ambiente e sabemos que a ação criada reverbera de modo inesperado no outro e na criação em curso.

**Sinto que quando eu improviso em coletivo, minha dança cresce em complexidade. Não posso mais que me concentrar só no que eu estou fazendo, mas preciso expandir minha percepção e atenção ao ambiente, aos fluxos individuais e coletivo, às poéticas, às dramaturgias e aos devires que ali se apresentam. É como um jogo para expandir a consciência e permitir que esta expansão se manifeste no corpo.**

Kiran Gorki

*Trecho do fragmento de trocas com os integrantes do Grupo X acerca da alteridade e improvisação.*

É pela integração que colaboradores, espectadores trocam informações nesse modo de compor. A dança improvisada que ali emerge é resultante das relações em trânsito do próprio ambiente e das próprias experiências que se potencializam mutuamente. Eu danço. Eu: primeira pessoa do singular, sujeito da oração, através de cuja ação se (re)faz outro. Para melhor esclarecer essas argumentações, o conceito de experiência aqui vem abraçado em Jorge Larossa Bondía<sup>11</sup> (2002), ou seja, a experiência como aquilo que nos acontece, nos afeta e nos toca aqui e agora. Para Hebb (1988), as experiências influenciam o desenvolvimento do cérebro e, conseqüentemente, o modo como o corpo se conscientiza dos vários processos que o atravessam, tais como os associados à visão, à fala, aos pensamentos, à emoção, e não está fora o modo como o corpo se dá conta que percebe, que internaliza, interpreta e imagina as tramas que emergem em seu campo de atuação, e que estão diretamente relacionados às suas experiências de vida.

A alteridade tem seu ponto de partida no experiencial, é a experiência da própria alteridade, no fazer de uma experiência como algo que significa, que algo

---

<sup>11</sup> Jorge Larossa Bondía, pedagogo espanhol, que nos aponta um sujeito que experimenta, esse é menos definido por sua atividade do que por sua passividade, isto é, não se trata de um sujeito que age e reage, mas alguém que está aberto, receptivo ao que lhe acontece. Esta passividade não é resignação ou ausência de atitude, de emoção, mas uma passividade “anterior à oposição entre ativo e passivo” (2002, p. 24), uma “disponibilidade fundamental” para experimentar a vida, uma paixão que o coloca vivamente naquilo que lhe acontece.

nos aconteceu, nos alcança, que se apodera de nós, que sentimos e nos transforma. Assim pensado, sempre se parte de uma aliança *entre*, com o contato com outro, e que é corpo-ambiente. Essa relação entre a experiência e a formação, ou a transform(a)ção da subjetividade do sujeito singular. O outro, desse ponto de vista, é uma unidade, um indivíduo, em sua singularidade. Isto é, o corpo na ação de improvisar junto, precisa se disponibilizar para o outro, compartilhando sua ação e as experiências absorvidas, assim como em uma zona de trocas co-habitantes, são movimentos preenchidos de incertezas e instabilidades, mas que criam uma rede de diálogo por estarem em construção conjunta, sobretudo na constante variabilidade dos processos envolvidos.

A tentativa até aqui de circundar uma possibilidade de relação com as diversas fontes acerca do conceito de alteridade, me permite tecer essas relações e descrever que nesses processos em dança é pela aproximação do movimento, do fazer, que a ação reflete a alteridade e é inerente ao corpo, logo fundamental aos processos de improvisação em dança, já que as diferenças e o acolhimento do outro na cena potencializam os movimentos improvisados, dados nas relações mediadas pela alteridade.

**A dança, seja ela qual for, sempre se estabelece em relação ao outro – dançarino, público, espaço, tempo, elementos, tecnologia, etc. Sendo assim, para mim é impossível pensar o ato de improvisar sem relação com a alteridade. A minha prática e exercício em improvisação só se constrói pensando nessa relação com o outro, quer seja espacial, maneiras de interferir no corpo do outro dançarino, estabelecendo diálogos corporais, aproximações com o fazer do outro. No fundo, a arte só se dá a ver em relação ao outro, na presença do outro.**

**EDU O.**

*Trecho do fragmento de trocas com os integrantes do Grupo X acerca da alteridade e improvisação.*

No momento de relação com o outro, nesse fazer dança, o autoconhecimento é propiciado pelas relações de identificação e estranheza em contato. Assim, quando discutimos a alteridade utilizando o corpo como foco, a chave da discussão é o reconhecimento de que o corpo é corpo em relação, em suas complexidades, e não um veículo ou um meio de comunicação que



perpassa por ele, o que certamente não é uma tarefa fácil, como bem explica a pesquisadora Christine Greiner (2008), em seus estudos sobre processos de tradução cultural. Embora a tradução cultural não seja o foco da pesquisa em curso, bebemos dessa fonte por atender à especificidade do corpo enquanto mídia de si mesmo – corpomídia<sup>12</sup> -, assunto que será desenvolvido mais adiante.

No que se refere à alteridade, trazer a discussão do corpomídia para iluminar as tensões salientadas pelos estudos do orientalismo nos processos de tradução cultural, significa singularizar e, ao mesmo tempo, explicitar os jogos de poder na medida em que o foco passa a ser o entre lugar, as conexões, as mudanças de estado e não o “ou um ou outro”. O deslocamento de foco da análise dos produtos e sujeitos da cultura para o processo cognitivo que os organiza, ampara-se em outra mudança epistemológica radical que possibilitaria a transformação dos exercícios de autoridade para ações de disponibilização. [...] Por isso parece cada vez mais difícil lidar com a alteridade no mundo contemporâneo, onde só tem valor o que é visível, imediato e cumulativo. (GREINER, 2008.p 25).

Frequentemente a problemática do outro recai sobre a dificuldade das pessoas em conseguir perceber e considerar o seu entorno, o ambiente, o outro. É necessário um posicionamento mais abrangente e menos pessoal, isto é, com uma visão mais includente do outro e da alteridade, que se encontra no campo invisível, na relação. É nessa relação invisível que nos colocamos em uma posição de sermos mais permeáveis à alteridade em suas maneiras, certezas e pensamentos sobre sua construção. Antes de mais nada, é preciso se permitir novas possibilidades de entendimento, percepção e discussão para estabelecer outra maneira de se posicionar na relação. Como comenta Suely Rolnik(1992)<sup>13</sup>,

---

<sup>12</sup> O conceito de corpomídia (KATZ; GREINER) e textos relacionados podem ser visualizados no site [www.helenakatz.pro.br](http://www.helenakatz.pro.br). Helena Katz possui graduação em Filosofia pela Faculdade de Filosofia e Educação da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (1971) e doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1994). Sua atuação profissional concentra-se na área da dança, do jornalismo cultural e das políticas públicas. Christine Greiner possui graduação em Jornalismo pela Faculdade Casper Líbero (1981), mestrado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1991) e doutorado em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (1997). Juntamente desenvolveram a Teoria corpomídia (2001, 2003, 2004, 2005).

<sup>13</sup> Desde os anos 1980, Suely Rolnik fala sobre o corpo vibrátil no livro *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. Sobre o corpo vibrátil, a autora define-o no artigo “Geopolítica da Cafetinagem”, inserido no livro organizado por Daniel Lins e Beatriz Furtado, *Fazendo rizoma*, p. 27 e 28.

Se levarmos em consideração essa dimensão invisível da alteridade, torna-se impossível pensar a subjetividade sem o outro, já que o outro nos arranca permanentemente de nós mesmos. A dimensão invisível da alteridade é o que extrapola nossa identidade - essa unidade provisória onde nos reconhecemos -, dimensão em que estamos dissolvidos nos fluxos e na qual se operam permanentemente novas composições que, a partir de um certo limiar, provocam turbulência e transformações irreversíveis no atual contorno de nossa subjetividade [...] (ROLNIK, 1992, p 4-13).

Por sua vez, Benjamin Noys (2005) “sinaliza o fato de que abrir-se para o outro é sempre morrer um pouco, abrir mão do que parecia pronto e certo, em função do que está sempre em transformação (apud GREINER 2008, p.25). O autor chama a atenção de que em todo processo de troca há considerável perda, e isso se dá para ambos os lados. Os envolvidos irão sofrer essas diferenças que exigirão mudanças de comportamentos, logo, construção de conhecimentos – há outros ganhos no mesmo processo que os fazem avançar. “A perda faz parte da troca, do abrir-se para o outro” (apud GREINER 2008, p.25). Na medida em que nossas experiências sensoriais são enriquecidas e nosso estoque de informações aumenta, nossa consciência pode se tornar mais complexa, uma vez que a mesma resulta da complexidade do sistema nervoso.

A partir da capacidade cortical e subcortical dos nossos órgãos de sentido, experimentamos duas formas de apreensão do mundo e do que nos cerca. A primeira, mais comum entre nós, trata da nossa capacidade de nos definir como sujeitos em oposição aos objetos que nos rodeiam, conservando as relações estabelecidas a partir dos sentidos que a elas atribuímos. A subcortical, menos presente em nossa formação, devido à repressão histórica que a paralisa, nos capacita a sentir o mundo como um campo de energia, atualizando nossas sensações e transformando nossa relação com a alteridade. O outro, nesse caso, é um ser que nos afeta, metamorfoseando nossa estrutura sensível e eliminando distinções entre sujeito e objeto (ROLNIK, 2007; ROLNIK. In: FURTADO; LINS, 2008).

Portanto, torna-se importante observar a trajetória, seus acontecimentos, dado que uma pergunta leva a outra e reorganiza todo o caminho que vem sendo traçado, uma busca incessante por novos caminhos, sempre em movimento, que potencializam as possibilidades de encontros. Para BONDÍA (2002), é possível

compreender tal experiência na aproximação, no viver das coisas, a partir dessa dimensão a experiência precisa do viver.

A experiência, a possibilidade de que algo nos aconteça ou nos toque, requer um gesto de interrupção, um gesto que é quase impossível nos tempos que correm: requer parar para pensar, parar para olhar, parar para escutar, pensar mais devagar, olhar mais devagar, e escutar mais devagar, parar para sentir, sentir mais devagar, demorar-se nos detalhes, suspender a opinião, suspender o juízo, suspender a vontade, suspender o automatismo da ação, cultivar a atenção e a delicadeza, abrir os olhos e os ouvidos, falar sobre o que nos acontece, aprender a lentidão, escutar aos outros, cultivar a arte do encontro, calar muito, ter paciência e dar-se tempo e espaço. (BONDÍA, 2002, p. 24).

Entendendo-me enquanto uma artista da dança, esse campo móvel que aqui se propõe transita entre compor, organizar e configurar essa escrita perpassada muitas vezes por pensamentos em improvisação. Por ser assim, a construção emerge dessa ação e pode viabilizar as possibilidades questionadoras e perceptivas do corpo em relação ao outro que, mesmo veladas as suas participações, faz parte dessa empreitada (pesquisa).

A questão que nos interessa neste momento é que o significado é sempre corporal. Ou seja, discutir alteridade por sua natureza corpórea na dança acaba por romper o binômio corpo/mente que, por sua vez, fundamenta as relações hierárquicas entre teoria e prática. Esse assunto será argumentado com maior propriedade no Move 3, essas relações hierárquicas entre teoria e prática, corpo e mente. Muito já se fala sobre isso, e ainda vivemos com esses pensamentos, por isso mesmo a necessidade de insistir/resistir para pulverizar essas velhas ideias dicotômicas. É preciso falar disso para preencher as lacunas existentes a respeito das trocas e das implicações do corpo no ambiente (KATZ, 2015).

Ampliando os entendimentos sobre as possibilidades de relações em dança, trago o campo móvel: espaço de negociações que vão se desenhando pelas ações no próprio ambiente de composição, o corpo se desenvolvendo no criar na experiência-corpo-cena, no desafio de encontrar na relação com as outras novas possibilidades, intensificações pela experiência da relação com

outro, a construção visível - dar corpo aos fluxos dos processos da alteridade, compreendendo tais organizações como um fenômeno complexo do corpo.

O próprio ambiente corporal é estabelecido em relação ao fluxo dos movimentos, das ações criativas em territórios não fixos, são os campos de areias movediças, onde a possibilidade de nova configuração é sempre permanente; móvel. Isso não quer dizer que não ocorram configurações que gerem dramaturgias dos corpos, mas já são assim configuradas na própria dramaturgia desses, é corpo.

As contribuições móveis prestam-se a criar ambientes corporais na relação de alteridade entre o outro e dramaturgias também desse outro corpo – é a relação com acontecimento-encontro, a partir da qual aflora a construção da subjetividade em seu duplo sentido: a construção da realidade por um sujeito e, ao mesmo tempo, a construção desse sujeito através da sua alteridade. Para Greiner (2009, p.183), “não se trata de uma atuação para o outro, mas sim para o próprio sujeito em situação de alteridade”. Alteridade como a organização do corpo em relação com outro, que está no ambiente, esse dentro do seu conjunto de circunstâncias, tornando esse espaço um campo-espaço móvel de criação no constante exercício da alteridade, articulando a relação desses corpos diferentes-iguais, em suas diferenças, na ação criativa de seus gestos.

A alteridade (e seus efeitos), embora invisível, é real: nossa natureza é essencialmente produção de diferença e a diferença é gênese de devir-outro. Se consideramos que a processualidade é esse devir-outro - ou seja, a corporificação, no visível, das diferenças que vão se engendrando no invisível -, ganha maior consistência a ideia de que a processualidade é intrínseca à(s) ordem(ns) que nos constitui(em). (ROLNIK,1992, p. 4).

Sob essa perspectiva, o encontro pode ser compreendido como interventor do ambiente, uma vez que este irá se modificar ao sofrer a intervenção da ação corporal. Se o ambiente se altera, o espaço contido também se altera, se modificando a cada ação do corpo.

Considerando as relações entre os corpos, especificamente aqueles que dançam e constroem suas poéticas com base em processos criativos com ênfase em improvisação, perguntamos:

Como, em uma relação imprevista com o outro, o encontro é capaz de fazer emergir o ambiente propício à criação, para ambos os lados?

Quais as condições entre experiência e alteridade que potencializam seus arranjos dançantes?

Essas questões emergem junto às hipóteses levantadas pelo pesquisador Bondía, já tecendo relações entre a experiência da alteridade:

O sujeito da experiência é também, ele mesmo, inidentificável, irrepresentável, incompreensível, único, singular. A possibilidade da experiência supõe, então, a suspensão de qualquer posição genérica desde a que se fala, desde a que se pensa, desde a que se sente, desde a que se vive. A possibilidade da experiência supõe que o sujeito da experiência se mantenha, também ele, em sua própria alteridade constitutiva." (BONDÍA, 2011, p.18).

No que concerne à dança, essas observações se dão via percepção, em relação aos movimentos, estados corporais, gestualidades, corporeidades, as ações corporais nesses ambientes, no dançar, que de alguma forma cria no corpo uma atitude diferente em relação ao espaço/ambiente.

Este 'entre' significa no sentido físico, uma distância espacial separando uma coisa em relação à outra. Existir no espaço é o significado primário da existência humana e o 'entre' seria a extensão de um espaço subjetivo corporificado (shutaiteki). Não aparece, portanto, uma dualidade entre natureza e cultura para o entendimento deste espaço do qual fala Watsuji. Mente-corpo-ambiente existiriam como uma unidade inseparável. O 'entre' é uma mediação. (GREINER, 2008, p.23).

É esse estado de mediação, no instante em que o outro invade meu corpo e modifica a percepção do meu entorno, meio físico modifica em comumhão, uma atitude prontidão coabita meu corpo, que podemos entender como uma situação

corporal gerada por aquela ação de contato com o outro, encontro-afeto, é nesse lugar que a alteridade se manifesta no processo de criação colaborativa.

Este estado transforma o corpo em algo diferente, tanto para o ambiente como para nós mesmos. Não é mais o corpo que levantou, caminhou e escovou os dentes. O corpo agora tem uma tensão diferente. Este estado corporal está interligado num fluxo de informações entre diversos estágios e níveis de diferentes sensações e percepções. O corpo, neste momento, cria uma necessidade diferente em relação ao tempo e ao espaço. (BASTOS, 2003, p. 24).

Tal relação com tempo e espaço na cena traz ao corpo um estado de cena; esse pensamento nos leva a compreender que a alteridade já é da natureza do corpo, mas no ambiente da cena, essa é emergente dos corpos de tensões diferentes, sejam esses em alguns mais presentes, em sua leitura rápida, do corpo e do ambiente, ou em outros modos de lidarem que entra em jogo a relação com o outro.

Sempre estará presente na capacidade de criar complexidade, ou seja, é também a alteridade, na experiência de relacionar que comunica um conteúdo preciso de sensações e de percepções e que anula a distância entre aquilo que se sente e a observação do próprio sentir, eu-outro.

Em termos de percepção (e a percepção do “outro”), aos poucos torna-se claro que no momento em que a informação vem de fora {FORA de si do lugar do dentro do centro} e as sensações são processadas no organismo elas se colocam em relação, ou seja, são criadas conexões. É assim que o processo imaginativo se organiza. Assim, a história do corpo em movimento é também a história do movimento imaginado que se corporifica em ação. Os diferentes estados corporais modificam o modo como a informação será processada. O estado da mente é uma classe de estados funcionais ou de imagens sensório-motoras com autoconsciência. Esses estados são gerados o tempo todo e não são necessariamente visíveis (GREINER, 2008, p.24).

A existência dessa complexidade como parte intrínseca entre eu-outro, e em dependência direta, viabiliza a abertura de outros campos de relações espaço e tempo, junto, arriscando esse outro enquanto disparador criativo em sua composição. Esse termo é levantado por AMOROSO (2011), e abrange os elementos estéticos destacados nas expressões culturais e trazidos para os processos criativos em dança sob a forma de brincadeiras, jogos, dinâmicas

coreográficas, padrões de movimentação, ou ainda, em forma de disparadores que enriquecem tais investigações em dança. Para Amoroso, são proposições inspiradas na vivência da expressão cultural, onde atenta para a questão da alteridade, o outro, ser-com enquanto disparador criativo.

O ser-com refere-se à dimensão da alteridade como constitutiva da subjetividade. Entende-se que a subjetividade não se opõe à objetividade, não se trata de algo 'dentro' que se opõe a algo 'fora', mas se constitui na intersecção através da qual se dá no corpo, "Na base desse ser-no-mundo determinado pelo com o mundo é sempre o mundo compartilhado com os outros" (Heidegger, 1998, p. 170) em sua dança.

É dessa perspectiva que se propõe o móvel, em trânsito, o movimento *entre* possível na construção a partir da experiência em *condição de alteridade* ainda que o outro seja o mesmo, a experiência da relação é, em cada uma de suas ocorrências, diferente, singular, outra – individual.

Poderíamos dizer, então, que na experiência, a repetição é diferença, ou que, na experiência, a mesmidade é alteridade, como uma questão possível entre muitas das possibilidades de relação com a experiência no acontecimento junto e algo externo a mim. Por isso mesmo Bondía (2002) reforça que

Se a experiência não é o que acontece, mas o que nos acontece, duas pessoas, ainda que enfrentem o mesmo acontecimento, não fazem a mesma experiência. O acontecimento é comum, mas a experiência é para cada qual sua, singular e de alguma maneira impossível de ser repetida. O saber da experiência é um saber que não pode separar-se do indivíduo concreto em quem encarna. (BONDÍA, 2002, p.27).

O modo de organização e construção dessa experiência, cena de dança improvisada, nada mais é que pensar um corpo emergente de seu contexto na relação com a alteridade, o *outro*, na experiência de estar junto, entendida como possibilidades de configurações de uma condição na dança que emerge e elabora-se em relação com o outro.

Um modo de organização via corpo que, por ser ativo, leva em consideração suas dinâmicas e as implicações de tensões e de resistências do convívio. As experiências dadas no corpo e no campo do talvez, das dúvidas e incertezas que são aí cultivadas, impulsionando as inter-relações, em tempo que se potencializam, mutuamente, as próprias experiências.

Refletindo as relações entre o outro e suas próprias operações, investigando no tempo de contato real a capacidade de lidar com as informações na incerteza do processo, é dada por acordos rápidos dessas novas informações, no corpo, é pelas informações já existentes nesse corpo, por novas negociações, é a ação que desenvolve o contínuo da obra, “deixando claro que não há ordenação cronológica entre pensamento e ação: o pensamento se dá na ação, toda ação contém pensamento” (SALLES, 2011, p. 59).

Se toda ação contém pensamento, os espaços moventes em condição de alteridade são o próprio corpo ali implicado, elaborando suas condições para criar a partir das relações estabelecidas no campo entre/com o outro. Corpo em condição de diferença se dá pelas experiências, logo seus processos de danças revelam essas experiências trazidas no próprio corpo. Emerge a alteridade. A ação criativa de dança em poéticas estabelecidas no acontecimento de contato com o outro, uma relação, um lugar de encontro,

O encontro só é mesmo encontro quando a sua aparição acidental é percebida como oferta, aceita e retribuída. Dessa implicação recíproca emerge um meio, um ambiente mínimo cuja duração se irá, aos poucos, desenhando, marcando e inscrevendo como paisagem comum. O encontro, então, só se efetua – só termina de emergir e começa a acontecer – se for reparado e consecutivamente contra efetuação – isto é, assistido, manuseado, cuidado, (re)feito a cada vez interminável” (EUGÉNIO; FIADEIRO, 2013, p.1)

Para Fiadeiro(2013)<sup>14</sup>, o encontro acontece se ocorre o afeto. O que aflora desse possível diálogo propício é o que BONDÍA (2011) apresenta em seus estudos, e que irá ajudar com algumas considerações importantes.

Quando o autor fala sobre o “princípio de alteridade” considera que o que se passa com o corpo tem que ser outra coisa que ele próprio (eu). Como enfatiza “Não outro eu, ou outro como eu, mas outra coisa que eu. Quer dizer, algo outro, algo completamente outro” (BONDÍA, 2011, p.6). É inclusive a incompletude dessas relações, situação que já ocorre na própria ação de dançar, que intriga pensar a alteridade como um campo em movimento na criação de

---

<sup>14</sup> Pesquisador, dançarino e coreógrafo. Orienta ateliês de pesquisa em Composição em Tempo Real em diversas instituições nacionais e estrangeiras. Vive em Lisboa e coordena o Atelier Real, onde coordena atualmente o Projeto AND\_Lab - Anthropology 'n' Dance - Artistic Research and Scientific Creativity.



poéticas. Laurence Louppe (2004), ao definir o sentido de "ser dançarino", muito bem define a função do intérprete ao colocar que o estar nesta função é escolher o corpo e o movimento do corpo como campo de relação com o mundo, como instrumento de conhecimento, de pensamento e de expressão.

No que concerne ao estado do corpo em afeto, a diferença que surge é o envolvimento da presença à experiência que o afeta e o toca, ou seja, corpo implicado e predisposto a trocar experiência, sendo estas configurações abertas de dança. Esse atuar - ser corpo - não é um corpo decalcado do corpo comum, mas um corpo que é despertado pela potência de desejar, de estar na imanência, de penetrar, em abertura, de ser um corpo fluxo do movimento da experiência, e é por ela afetado e modificado de forma não consciente - o que não exclui a possibilidade de este processo tornar-se consciente, pela relação com outro.

Os atravessamentos, o encontro, seus acontecimentos para a criação do gesto, configurando e configurado na ação do processo criativo já em composição, a dança ali na relação em tempo real do visível, em turbilhões... O corpo em seus confrontamentos, em seu mundo de possibilidades, a composição em tempo real convoca a um tipo de autonomia que implica na descentralização da autoria, de modo que todos são coautores e corresponsáveis pela cena que vai sendo construída.

A composição em tempo real em dança está ligada à noção do presente, do imediato, do imprevisto; no entanto, não devemos esquecer que cada assunto estudado que envolve o corpo e seus elementos constitutivos são cercados por conceitos de diversas naturezas.

Em se tratando de resposta imediata, o pensamento de corpo que é gerado nessa situação de conflito cênico, leva em consideração a experiência sensorial, bem como o conhecimento prévio de cada um dos dançarinos envolvidos. Escolhas eficazes evidenciam o nível de habilidade de seus autores (VIEIRA, 2006). Por exemplo, esse fazer da dança, a interpretação e antecipação do que está por vir, a análise imediata da situação e a escolha eficiente entre as possibilidades que se dispõem para ambos os lados. Abandonar uma escolha em detrimento de outra é parte inerente desse fazer. Muitas vezes as escolhas escoam em direções que não são satisfatórias. São os riscos que corremos. Em situações extremas e inusitadas do inesperado, a experiência de seus participantes precisa vir à tona para resolver o problema em curso.

Algumas terminologias como coreografia aberta, coreografia estruturada, improvisação dançada, coreografia instantânea, parecem estar sob o mesmo envelope conceitual. A composição em tempo real<sup>15</sup> em dança é um mergulho e uma queda em um afinado estado de percepção e de presença. Para Mundim, Meyer e Weber (2012), a difícil análise dentro do grande guarda-chuva da arte contemporânea é, em parte, devido ao seu caráter aparentemente efêmero.

Encontrar é ir “ter com”. É um “entre-ter” que envolve desdobrar a estranheza que a súbita aparição do imprevisto nos traz. Desdobrar o que ela “tem” e, ao mesmo tempo, o que nós temos a lhe oferecer em retorno. Desfragmentar, nas suas miudezas, as quantidades de diferença inesperadamente postas em relação. Retroceder do fragmento (parte de um todo) ao fractal (todo de uma parte). Relação: encaixe situado entre possibilidades compostíveis que coincidem. Relação de relações: uma tendência, um percurso, um acontecimento que só dura enquanto não “é”, que só dura enquanto re-existimos com ele (FIADEIRO, 2013, p.4).

Considero que essa característica, a habilidade do fazer, também está presente na dança contemporânea, bem como em composições que exploram a improvisação em tempo real como escolha estética. Uma abordagem corporal específica a partir de uma prontidão em relação ao espaço e a relação estabelecida a partir de uma visão de mundo que o dançarino estabelece. O que têm mostrado os estudos do corpo a respeito dos dançarinos-improvisadores é que eles estão imbuídos em criar suas danças nos desafios que se propõem mutuamente.

**Acredito que se abrir para o outro no que ele tem de singular é um exercício de alteridade. Acolher esta alteridade e incorporá-la é pura enação. Kiran Gorki**

*Trecho<sup>16</sup> do fragmento de trocas com os integrantes do Grupo X acerca da alteridade e improvisação.*

Os dançarinos improvisam propondo outras ações e significados sobre qualquer assunto, seja ele conhecido ou não; eles os incorporam de forma a potencializar sua ação e/ou gesto. “O gesto, diz Giorgio Agamben (2000), é

---

<sup>16</sup> Embora o texto traga a expressão “é pura enação”, compreendemos que toda e qualquer ação é construída pelas diversas entradas de informação que constitui o corpo.

justamente a exibição destas mediações, ou seja, dos processos de tornar um sentido visível como tal. O gesto permite a emergência do corpo como mídia porque é a comunicação de uma comunicabilidade” (apud GREINER, 2009, p. 182).

As singularidades que irão emergir desses confrontamentos, encontros, resultam de certas habilidades do corpo para lidar com o imprevisível. A troca ativa entre as experiências de cada qual propicia o encontro fortuito estimulado por certas habilidades que o corpo tem para lidar com o inesperado.

**a alteridade é promovida pelo diálogo entre iniciativas e concessões: porque é preciso existir um equilíbrio entre aquilo que você deseja e propõe e o que o outro ou o grupo está propondo, afinal se ceder demais pode esvaziar a sua proposição e se impor demais ela não encontra ressonância com o grupo e pede força. Porque para um grupo existir precisa haver compartilhamento e o diálogo faz parte de posições não hierárquicas onde os indivíduos são percebidos, ainda que em um coletivo forte.**

**A concessão carrega também consigo o acréscimo dos outros no seu trabalho, o que te modifica assim como modifica e por isso pode trazer novas perspectivas ao seu trabalho, impensadas sem a relação com os outros. O respeito pelo diálogo entre as alteridades promove um ambiente aberto e dinâmico onde alterna a alteridade, ou alteridades, que pode estar protagonizando naquele momento, e no qual não há um controle absoluto de como será essa dinâmica, se não o poder do inesperado na improvisação se perde.**

**Natalia Ribeiro**

*Trecho do fragmento de trocas com os integrantes do Grupo X acerca da alteridade e improvisação.<sup>17</sup>*

No ambiente da encenação, tal disponibilidade do corpo traça significados que se interpenetram com os diversos elementos do ambiente, estabelecendo, mesmo que móveis, a possibilidade dos instantes poéticos. Salles (2011, p.94-95) considera que

[...] tais singularidades já são plurais, pois cada identidade é constituída de diversos “outros” sujeitos que se apropriam de nós e nos apropriamos deles. A originalidade da criação “[...]encontra-se na unicidade da transformação: as combinações são singulares. Os elementos selecionados já existiam, a inovação está no modo como estão colocados juntos (SALLES, 2011, p. 94-95).

---

<sup>17</sup> No quadro acima, mantive o texto original. Mas acredito que gostaria de dizer: “o que te modifica assim como me modifica”

É importante pensar essa troca complexa de experiências, pensar o sujeito outro em suas relações de construção de conhecimentos em dança, que torna parte do seu dançar, se cria e provoca múltiplos movimentos de alteração, “no ato criador como uma permanente apreensão de conhecimento é, portanto, um processo de experimentação no tempo” (SALLES, 2011, p. 133).

Assim, as singularidades contidas na ação viabilizam o processo de interação mútua e em continuidade, favorecendo organizações inovadoras na construção da relação do sensível, do subjetivo dos sentidos, do gesto da dança. O acontecimento como surgimento de diferentes relações, do novo, que permanece aberto, quando nesse espaço de relação os corpos encontram informações e corpos se encostam, sobretudo, se transformam em corpo na relação em tempo real.

O corpo encontra a informação e ela se transforma em corpo, modificando-se. E nada é preservado, pois tudo é fluxo, tudo é acontecimento. Além disso, é importante entender que, nesses vieses, emissor e receptor não estão separados pelo meio/veículo/canal onde ocorre o processamento da informação (GRENEIR e KATZ. 2015. p9).

### **movimento no bule**

Silva (2012) leva em conta que o que é significativo é aquilo que nos afeta, e que em uma improvisação é importantíssimo identificar um risco ou uma oportunidade; evitá-la ou aproveitá-la integra o desafio de compor na relação em tempo real.

Tais experiências, os gestos dessa relação, seriam a sua configuração no visível?

Então estaria eu falando do visível da alteridade, o estético, a configuração em dança já sendo essa própria um processo de alteridade na própria feitura em dança?

São esses trânsitos e suas possibilidades de criar poéticas relacionadas nas relações em alteridade, no ato de criar, que existe um embaralhado do outro, pelo outro, no próprio outro, que é você?

Então criar em dança, nessa relação, é sempre fruto de elementos compositores correlacionados?

Tais questões me levam a observar que a dança é o corpo se organizando de uma ou outra forma, e que a estrutura física precede as possibilidades do movimento, os sentidos ficam cada vez mais latentes. Um dançar que dá a ver aos impulsos como organizações desse corpo no tempo e no espaço, tudo que não tenha sido já dito anteriormente. No entanto, essas ocorrências no campo relacional da existência, no campo das relações, do corpo em movimento, se transformam em acordos constantes e permanentes segundo o tipo de informação com o qual lidam (KATZ, 2005). Ali na ação, justamente porque a transforma em corpo e está em relação direta com as próprias experiências, elas serão sempre inovadoras em potência, pois o corpo está conectado a essa rede de relações e alterações, não é possível voltar atrás. Ele se transformou no percurso da convivência implicada. Corpo implicado, cognitivo, biológico e culturalmente disponível para dialogar com os mundos que se dispõem.

Pensar o corpo sob essa perspectiva relacional, e como proposto por Bondía (2011), como “princípio de alteridade”, no qual o outro é algo que me passa, e tem que ser outra coisa além de mim, e que tece relação com corpomídia, que explica que a informação não pode vir a incitar a invenção e adoção de novas ações, ela não é expressa depois de processada porque se transforma em corpo o tempo todo. Logo, a experiência ocorre continuamente no ambiente e a interação está inserida no processo de viver.

A tentativa aqui é a construção dessa relação complexa do outro-informação-ambiente, que traz outra coisa além de mim. Quer dizer, algo outro, algo completamente outro, que me afeta e se afeta nos processos e experiências nos quais estamos, eu e o outro, implicados. É preciso reconhecer que nós reconhecemos e nos potencializamos mutuamente durante as trocas de informações que são demandadas no encontro, embora sejamos “radicalmente ser outro” em nossas diferenças.

As experiências no corpo são outras experiências em continuidade, em fluxo sem volta. É preciso haver identificação, mesmo que seja pelo o diferente, estranho. Nesse sentido, o “radicalmente ser outro” aqui é a observação das

singularidades de cada sujeito, outro. O estado de alteridade também implica conhecimento do outro para o trânsito de informação fluir.

Ao lidar com o transitório, o olhar tem de se adaptar às formas provisórias, aos enfrentamentos de erros, às correções e aos ajustes. De uma maneira bem geral, poderia se dizer que o movimento criativo é a convivência de mundos possíveis. O artista vai levantando hipóteses e testando-as permanentemente. Como consequência, há, em muitos momentos, diferentes possibilidades de obras: criações em permanente processo (SALLES, 2011, p. 34).

Tratando do corpo no processo evolutivo, o neurocientista Rodolfo Llinás<sup>18</sup>, em seu livro *El cérebro y el mito del yo* (2002), trata da natureza da mente sob uma perspectiva evolutiva. Considera que qualquer criatura para se mover com segurança no meio ambiente deve prever o resultado, considera as habilidades antecipatórias do corpo. Para esse autor, o corpo é dotado de certas habilidades cognitivas que consegue, com bases em sua experiência, prever/antecipar algum acontecimento. Tal competência, na cena da dança, pode ser visualizada através dos gestos, comportamentos e atitudes de urgências que o dançarino desenvolve para resolver problemas da cena no momento do seu acontecimento e dar continuidade às situações que podem gerar ou não os significados pretendidos. A incerteza é parte vital nesse processo. Ainda com Llinás (2002, p. 28), ele enfatiza “que o sistema nervoso antecipa mediante uma rápida comparação entre as propriedades do mundo externo, transmitida pelos sentidos, e sua representação interna sensório-motora”. Nesse sentido, as respostas imediatas do corpo e as dinâmicas que ele cria para resolver as distintas situações de desafios estabelecem, naquele instante, mesmo em situação de inacabamento, ou de respostas surpreendentes, os significados poéticos pretendidos ou não. Esse modo de compor os instantes de coesão que dão sentido a algo pretendido (ou não) está sempre em trânsito e continuidade. Um gesto desafiador, outro gesto potencializador, gesto de mim, do outro que não sou eu, que é algo outro eu.

---

<sup>18</sup> Colombiano, nacionalizado nos Estados Unidos, há vinte anos é diretor do Departamento de Fisiologia e Neurociência da Universidade de Nova York, assessor da NASA, membro das academias de Ciência de Estados Unidos, França, Espanha e Colômbia.

Os comportamentos do corpo na cena da dança improvisada se apoiam em capacidades de antecipação que foram geradas no longo processo evolutivo que, no período, foi a condição vital para o corpo sobreviver (LLINÁS, 2002). Embora seja comum o corpo se preparar (antecipar) para algo que possa vir a acontecer em seus afazeres do cotidiano, na dança, tal conhecimento pode ser potencializado com práticas que enfatizam exercícios de interação/conexões entre dançarinos. Neste estudo, por exemplo, busca-se justamente compreender como o corpo, que dança em interação com o outro, troca experiências de modo que a alteridade intervém entre eles, potencializando-os mutuamente. Como as conexões via corpo capacitam os dançarinos a responderem com mais propriedade e eficiência de escolhas em situações de risco. Isto é, risco no sentido de que nesse processo de construção de dança, o corpo lança mão de seus conhecimentos anteriormente adquiridos sem algo predeterminado.



*Registro Ocupe 401 – Grupo X de Improvisação em Dança*

A dança que se constrói nesse caso, nas experiências junto ao *Grupo X*, emerge das cumplicidades entre parceiros em cena. Por exemplo, a antecipação e tomada de decisão na cena da dança que utiliza a improvisação como escolha estética, exige do corpo a habilidade antecipatória para que as escolhas encontrem ressonância com os acontecimentos da cena. Nos caminhos de vai e vem constante, o que do outro me afeta e me provoca, já se configura em um

novo gesto, mesmo que transitório, e o corpo precisa imediatamente responder com prontidão e qualidade ao diálogo em curso, isto é, aos desafios compositivos no tempo-lugar da cena. Essas situações são intrinsecamente corporais.

Um gesto inacabado não findado. Um gesto gesta. Depois do parto, outras formas continuam a reinventar espaços inéditos para os seus contornos em movimento. Por menor que seja o intervalo entre a intenção e a realização, é ali que a criação tem lugar (SALLES, 2011, p.19).

O conhecimento que é produzido nesse contexto é contínuo, fluido e gerador de todo o processo criativo. Tal conhecimento pode-se encontrar em lugares de calma e explosões, na medida em que alguém, o dançarino, por exemplo, está em conexão com alguma provocação da cena. Quando ele realiza um/o movimento em determinado momento, e outro dançarino, em outro espaço – no mesmo campo compositivo – responde em consonância potencializando o encontro, a comunicação se organiza pouco a pouco, dando continuidade ao que foi gerado no instante perceptivo desses dançarinos. Cada qual irá configurar de modo diferente, fluindo de um para o outro, ambos dão continuidade ao que veio antes modificando, conseqüentemente, modificando-se. Nesse processo não falamos em perdas, há sempre o ganho de singularidade. Entendendo “resposta” como fluxo no compor, o conhecimento paulatinamente cria as condições de compreensão. Sendo o corpo corpomídia, com o passar do tempo.

O corpo não é um meio por onde a informação simplesmente passa, pois toda a informação que chega entra em negociação com as que já estão. O corpo é o resultado desses cruzamentos, não um lugar onde as informações são apenas abrigadas. É com essa noção de mídia de si mesmo que o corpo lida, e não com a ideia de mídia pensada como veículo de transmissão. A mídia à qual o corpomídia se refere diz respeito ao processo evolutivo de selecionar informações que vão constituindo corpo. (GREINER, 2005 – citado, p.103).

Neste contexto, o corpo empenhado junto à alteridade torna-a também compositora do ato na própria criação em dança. E, tendo como luz o fato de que, no corpo existe uma dinâmica própria da alteridade que produz alguns efeitos de ordem simbólica/subjetiva – assim poéticas em dança, poéticas nesses corpos, seus processos criativos em suas feitura de danças serão



significativamente distintos e singulares em sua organização dinâmica, pois abraçam processos de conhecimento.

A experiência é o que me passa. Não o que faço, mas o que me passa. A experiência não se faz, mas se padece. A experiência, portanto, não é intencional, não depende de minhas intenções, de minha vontade, não depende de que eu queira fazer (ou padecer) uma experiência. A experiência não está do lado da ação, ou da prática, ou da técnica, mas do lado da paixão. Por isso a experiência é atenção, escuta, abertura, disponibilidade, sensibilidade, vulnerabilidade, ex/posição (BONDÍA. 2011, p. 22).

### **o mar a nado em cima de dois**

Construa sua prática, relacione, e descubra o que ela tem em comum com todas as outras práticas de dança? E com o outro? O que de dança é corpo experiência? O que dessas tem a ver com outras danças? O que em todas as danças é recorrente para você? No seu criar...

*Questões moventes, recortadas do diário.*

O corpo é onde se configura a relação da alteridade, se configurando como um campo de ressonâncias; neste sentido, o particular e o coletivo constroem-se mutuamente o tempo inteiro por processos de trocas em co-evolução entre corpo e ambiente, por cooperação, essas inter-relações emergem de um organismo vivo, corpo coletivo, implicado e atuante nas cenas de criação coletiva. Como explica Katz (2015, p.34), o corpo é sinônimo de corpomídia, “porque é do corpo que não se separa do ambiente que se trata. Um corpo-ambiente coimplicado e coevolutivo com imensa responsabilidade pela sua ação no mundo”, essa relação e os conteúdos que emergem do corpo implicado, a alteridade, com o outro é já o próprio corpo em estado de interferência e construção de borramentos. Sempre se alterando e sendo alterado, este processo nunca se fecha ou estanca. É o “leque de informações” em troca o tempo todo, se superpõem, afinam, desgarram, convergem, divergem e deslocam fazeres, transformados as ações, antes corriqueiras, em sentidos e imagens poéticas – a dança se dá a ver – viva e surpreendente em seus ajustamentos de informações potenciadoras.

As informações do meio se instalam no corpo; o corpo, alterado por elas, continua a se relacionar com o meio, mas agora de outra maneira, o que o leva a propor novas formas de troca. Meio e corpo se ajustam permanentemente num fluxo inestancável de transformações e mudanças (KATZ; GREINER, 2001, p.5).

Trocar não significa substituir um pelo outro, mas sim, transferências contaminatórias a cada novo acontecimento. Contaminatório, aqui entendido como trocas de informações com o ambiente; é o corpo com seu conjunto de informações em atualização no contato com o real, coabitando o mundo a cada instante presente de seu viver. De maneira geral, a questão da alteridade é estratégica para a nossa compreensão do mundo, é ação emergente do comportamento humano, é também comunicação. Por isso mesmo, impulsiona a transformação em continuidade, são os diálogos possíveis corpo a corpo entre os dançarinos que reverberam as cumplicidades implicadas e plenas de minúcias, de diferenciações e de subversões no caminho do criar.

Nesse sentido a alteridade, o outro, é também informações que se dão em trânsito (KATZ, 2005), que relaciona com as informações que constituem o corpo, transformando-o e transformando o ambiente. Vale a pena trazer o momento de um experimento<sup>19</sup> para ajudar a clarear essa discussão. Assunto que tratarei mais adiante no tópico move 3. Por exemplo, quando realizo um gesto - o ponta-cabeça – que posso considerar como ficar em pé de cabeça para baixo. Nesse lugar indago como “eu corpo” (RANGEL, 2007) posso antecipar muscularmente certos ajustes e me preparar para receber e distribuir o peso em uma base que contradiz o modo comum de buscar verticalidade? Como me equilibro nesse ambiente, o que ele me oferece e provoca em suas atitudes para propor poéticas de cabeça para baixo com o outro? Que espaço de comunicação é esse que extrapola e escancara via movimento, expressividades diversas que velam temporariamente os esforços internos do corpo, Daiana-corpo, e, no entanto, são construídas na própria corporeidade?

---

<sup>19</sup> Experimento solo “Saída de Emergência” por mim apresentado no XII Festival Internacional de teatro Universitário – Universidad de Caldas, Manizales – Colômbia.



*Experimento 1 – ponta cabeça.  
Grupo X 2015*

Acredito que a dança que emerge dessas confabulações de cabeça para baixo, no exemplo supracitado, propõe tensões e mais demandas de experiências, reverberando em potencialidades mútuas. É um processo sempre para frente e de resistências múltiplas no corpo agenciando outras implicações em profundidade de suas relações com o outro, com o mundo, com a vida.

Por isso mesmo é um “dar a ver” das relações, movidas na própria configuração junto ao outro. Estar com outro, mover com o outro, proporcionar brechas e potencialidades na relação de improvisação em dança. O corpo que dança em lugares distintos e pertence a uma zona de propagação de movimentos construídos da relação. E a alteridade, configurando-se como uma possibilidade mediadora irrecusável do outro em sua poética.

[...] um processo de criação. Acredito também que a alteridade é necessária no exercício de autonomia, já que retira a individualidade e nos coloca para além de nós mesmos, com o outro. O que já é um processo de aprendizagem. É difícil identificar no processo quem propôs o quê, ainda mais quando ele se propõe ao exercício criativo em coletivo, as situações das quais emergem as ideias são compartilhadas e por isso borradas, a convivência que mantínhamos eram o elo de conexão. Se haveria um autor, seria a experiência (ROCHA, 2013, p.66).

Nesse momento, as aberturas para as identificações e diferenças se mostram inseparáveis. O espaço nesse processo acontece por conflitos de interpretações subjetivas irremediavelmente, balanceadas entre eu e o ambiente, o outro, estabelecendo acordos na própria ação movedora.

Os ditos campos criados por esses corpos em ação trazem um lugar de barramentos das fronteiras de espaços de invisibilidades, dos acordos e das habilidades, na atualização da própria alteridade no movimento criativo. A relação se estabelece em pertencimento na sua própria criação e configuração do gesto já no dançar. Renata Roel (2013, p. 6.) chama a atenção para o acontecimento, as reflexões para aprofundar nesse estudo sobre percepção e cooperação na composição junto ao outro, como uma prática de “pôr-se com as posições, pôr-se com o outro, portanto com-posição” (FIADEIRO, 2012). Sugere que esse modo é como uma conversa dialógica que não chega num lugar de concordância, de uníssono, e sim de discordância e concordância ao mesmo tempo, e o tempo todo respeitando o posicionamento de cada qual, aproveitando aquilo que do outro pode transformar no eu corpo e corpo do outro. Uma conversa que abarca a diferença, o exercício da observação, escuta e de afeto, porque há identificação entre os dizeres de cada um, algo que predispõe ao conhecimento. O que Sennett<sup>20</sup> (2012, p. 331) compreende como a arte da conversação “[...] significava a capacidade de ser um bom ouvinte, [...] uma questão de estar atento tanto ao que as pessoas declaram quanto àquilo que presumem”. O que a autora relaciona com o ato de compor dança como uma ação constante de fazer acordos, e não necessariamente significa chegar a um consenso e a um plano igualitário, mas sim testar e tentar ajustes a favor da comunicação.

Aproximar esse entendimento aos processos de cooperação, à alteridade, representa uma conversa que abarca a diferença, o exercício da diferença, “a atenção na receptividade aos outros, como acontece na capacidade de escuta em uma conversa” (SENNETT, 2012, p. 10). Para esse autor, a habilidade de cooperar existe enquanto pressuposto para o desenvolvimento de trabalhos coletivos, considerando que “o apoio recíproco está nos genes de todos os animais sociais; eles cooperam para conseguir o que não podem alcançar sozinhos” (SENNETT, 2012, p. 15).

A cooperação azeita a máquina de concretização das coisas, e a partilha é capaz de compensar aquilo que acaso nos

---

<sup>20</sup> Richard Sennet, sociólogo norte-americano em seu livro *Juntos: Os rituais, os prazeres e a política da cooperação* (2012).

falte individualmente. A cooperação está embutida em nossos genes, mas não pode ficar presa a comportamentos rotineiros; precisa desenvolver-se e ser aprofundada. O que se aplica particularmente quando lidamos com pessoas diferentes de nós; com elas, a cooperação torna-se um grande esforço (SENNETT, 2012, p. 09).

Na alteridade em dança, exige-se de ambas as partes dançantes certa disponibilidade corporal, mesmo que temperada por desequilíbrios entre seus fazedores, desequilíbrios que criam outras tensões tão necessárias à prática do fazer da dança. Nesse sentido, a alteridade é uma abertura que desafia o sujeito a responder em cada nova situação às solicitações concretas do outro, mesmo que não se tenha acesso àquilo que levou o dançarino a realizar a provocação. Autonomia e independência na construção dos acordos e nas negociações que surgem no percurso, que possam funcionar para materializar uma ideia em trânsito, estarão sempre no percurso. Trazem para o espaço das discussões sobre a improvisação no ato de encenação, um tipo de construção de sentidos que lida com argumentações via corpo no momento presente, o conhecimento que cada qual expõe no jogo compositivo, se transforma no processo e impulsiona a criação para frente, complexificando-a. ROLNIK (1992) explica que

Se levarmos em consideração essa dimensão invisível da alteridade, torna-se impossível pensar a subjetividade sem o outro, já que o outro nos arranca permanentemente de nós mesmos. A dimensão invisível da alteridade é o que extrapola nossa identidade - essa unidade provisória onde nos reconhecemos -, dimensão em que estamos dissolvidos nos fluxos e na qual se operam permanentemente novas composições que, a partir de um certo limiar, provocam turbulência e transformações irreversíveis no atual contorno de nossa subjetividade (ROLNIK, 1992, p. 4).

Nesse sentido, embora a perspectiva invisível da alteridade, seus efeitos são de ordem do visível. É na corporificação, no visível configurado na corporeidade do compor na relação em tempo real, que se revelam processos de diferenças que vão se engendrando no invisível, mas existindo um jogo complexo e processual de ordem intrínseca do corpo no visível, configurando e sendo configurado, alterando e sendo alterado, numa ideia de processualidade na construção da subjetividade em jogo com o outro na criação.

Se o dançarino é colaborador e partilha ideias no momento da encenação, o contato e a relação construída com o outro podem vir a ser os suportes para desenvolver certas habilidades, tais como descobrir suas próprias dificuldades e escolher outros caminhos possíveis no ambiente da cena. Esses ajustes podem surpreender e impulsionam outros arranjos poéticos. Isto é, a dança sendo o processo, gerando outros pontos de desafios, gerando-se, desafiando-se.

A realidade não se restringe ao visível e a subjetividade não se restringe ao eu: à sombra disso tudo, no invisível, o que há é uma textura ontológica que vai se fazendo de fluxos e partículas que constituem nossa composição atual, conectando-se com outros fluxos e partículas com os quais estão coexistindo, somando-se e esboçando outras composições. Tais composições, a partir de um certo limiar, geram em nós estados inéditos, inteiramente estranhos em relação àquilo de que é feita a consistência subjetiva de nossa atual figura (ROLNIK, 1992, p. 3).

Por esses caminhos de tentativas e experiências compartilhadas, conhecimentos são elaborados visível e invisivelmente, e permitem avançar com ousadia, propriedade, autoconfiança, independência, conseqüentemente, com autonomia. O corpo antecipatório de Llinás vive a experiência em relação direta com os acontecimentos, dos quais retiram as preciosas indicações e características que serão compartilhadas no percurso da criação. O exercício do convívio se constitui como um espaço para o trânsito de informações e,

Em se tratando de coletividade, um exercício constante de autonomia e alteridade: ao promover uma relação em grupo no qual os integrantes têm de lidar com as negociações/acordos individuais e coletivos (ROCHA,2013, p4).

Esta reflexão deflagra a importância de não se perder de vista certos investimentos que possam colaborar para que todos os envolvidos no processo se reconheçam enquanto seres autônomos e percebam que a colaboração emerge a partir das diferenças. O fundamento do entendimento de si para Colb (2002) compreende operações cognitivas. Podemos dizer que a consciência é uma propriedade que surge da complexidade do sistema nervoso; logo, os

acordos se localizam no pensamento do corpo, no seu entendimento de ser-no-mundo, (re)constituído na abertura da experiência com as do outro, primordialmente, no corpo. Assim, a subjetividade se (re)constitui no movimento de ser-no-mundo, onde se dá inexoravelmente o encontro pensamento eu-corpo (RENGEL, 2007) e todas as evidências que convergem sobre o modo como o pensamento é corpo.

Bondía (2011) expressa outro princípio, o da subjetividade, enfatizando que

Princípio de subjetividade é porque o lugar da experiência é o sujeito ou, dito de outro modo, que a experiência é sempre subjetiva. Contudo, se trata de um sujeito que é capaz de deixar que algo lhe passe, quer dizer, que algo passe a suas palavras, as suas ideias, a seus sentimentos, as suas representações, etc. Trata-se, portanto, de um sujeito aberto, sensível, vulnerável ex/posto. (BONDÍA, 2011, p7).

Pensar o outro na sua diferença é uma maneira de não objetivá-lo, acolhendo-o na sua realidade sem representações e aberto ao ensinamento, à aprendizagem. Não se trata aqui de fazer prescrições quanto a uma abordagem específica, mas suscitar aspectos que parecem ser importantes para compreender, na dança, a questão da alteridade.

Não há uma teoria fechada e pronta, anterior ao fazer. A ação da mão do artista vai revelando esse projeto em construção. As tendências poéticas vão se definindo ao longo do percurso: são princípios em estado de construção e transformação (SALLES, 2011, p. 47).

Processos criativos em dança com ênfase em improvisação têm seu significado no compor e atuar simultaneamente; embora diversos o entendimento sobre improvisação nesse estudo, ancoram-se em sua estrutura relacional, nos trânsitos do ambiente, na relação, o outro, o espaço, o tempo, os materiais disponíveis, os dispositivos do mundo real, o inventário de acesso do intérprete, dar-se na prática em suas tomadas de decisões, no jogo de modo rápido, consciente e controlado. Martins (1999) fortalece esse pensamento, ao explicar que a improvisação não pretende ser um recurso, mas a própria dança realizada no instante da sua execução. Para a autora, esse tipo de dança não

acontece numa cronologia linear, mas sim, na provisoriedade, conflitividade e pluralidade de movimentos. Por essa via, há uma constante incidência de abertura e de possibilidades que necessitam de um conjunto articulado de análises de prontidão. O corpo antecipatório, em sua prática cotidiana do fazer artístico, encontra os meios possíveis para efetivar a abertura à alteridade. “Qualquer momento do processo é simultaneamente gerado e gerador” (SALLES, 2011, p.165).

A autonomia, um saber fazer importante nos processos de interação com o outro, nos acordos em comum com a alteridade, evidencia seu caráter flexível e desafiador no jogo das relações que ocupam o espaço e propiciam as trocas de informações. No jogo compositivo, além de os intérpretes decidirem entre a continuidade e/ou ruptura, há exigências relevantes que pressupõem o conhecimento do assunto, sobretudo no confronto a informações não previstas, mas já de um contexto de acesso, um conhecimento que permite olhar o outro compreendendo suas dificuldades e/ou habilidades. Mesmo que haja desequilíbrios de saberes de cada qual, o que importa são as qualidades provocativas e potencializadoras de conhecimento

A alteridade, portanto, se apresenta através desses acordos que evidenciam respeito mútuo e experiência, “a possibilidade da experiência supõe que o sujeito da experiência se mantenha, também ele, em sua própria alteridade constitutiva” (BONDÍA, 2011, p.18). Dada sua complexidade, em suas relações como acontecimento singular, como condição de possibilidade não subordinada, é potencializadora. Por conseguinte, é um acontecimento em torno da pluralidade emergente desse campo em composição, sempre tem uma dimensão de “incerteza” que é única, singular e que não se pode reproduzir. No entanto, o que fica na criação é a complexificação do conhecimento nas relações em suas experiências diversas.

Parece-me que nesse processo de criação em dança, não se podem antecipar os resultados da improvisação, com o outro; não existe um caminho para que o dançarino antecipe um objetivo já específico, sim uma abertura para o desconhecido, para o que não é possível antecipar e prever, embora o corpo, em sua fisicalidade, caracteristicamente detenha a capacidade preditiva em suas



ações. Não se trata de um modelo externo para elaborar a cópia, mas, sobretudo, o desenvolvimento na relação, no estímulo, em referência, no diálogo, e em suas dependências, nas potencialidades criativas dos envolvidos nesse movimento conjunto, a colaboração. O “ato de dançar, a percepção do corpo em relação aos espaços que constrói se transforma, amplia entendimentos sobre outras possibilidades de relação do corpo com o espaço e vice-versa” (BASTOS, 2010, p. 155). Tal pensamento se estende a tantos outros que cercam o ambiente e ao próprio ambiente.

O processo por colaboração tem sua importância na conexão com o outro, na abertura para a escuta coletiva, esse é o próprio exercício de cumplicidade e de afeto que se pretende alcançar, ocupar-se do outro no sentido da composição junto. O paradoxal é que ao mesmo tempo em que não dá para saber o que o outro vai fazer, é muito importante saber, isso é colaboração, cooperação, estar juntos.

Em seus estudos, Sennett (2012) define a cooperação habilidosa como um ofício que tem o seu fundamento no aprendizado de escutar o outro com atenção e na capacidade de dialogar, em oposição ao debater ou discutir, notando a constância do exercício da alteridade. Caracteriza-se a cooperação, colaboração supracitada, como o fazer/ação na concretização das coisas, como partilha que permite compensar as carências individuais, pois é no ouvir/estar que percebemos e construímos as relações. Compreende-se assim que a cooperação é intrínseca ao ser humano, mas precisa ser desenvolvida e aprofundada, projetando-se para além da questão ética em relação ao outro, ao diferente, mas preservando essa capacidade, esse exercício de escuta e recepção. O desafio de conviver com a diferença, a prática da cooperação, se torna fundamental e se complexifica à medida que se aprofunda a relação, suas habilidades e o outro. Logo, o dançarino constrói o seu fazer com base em suas relações com o mundo, tudo é importante, o outro, o espaço, o tempo, o movimento, suas dinâmicas, o desafio que se impõe exigindo acordos em níveis superiores de complexidade (VIEIRA, 2006).

Motivados pelas estruturas da experiência corporal criamos representação interna no corpo. A relação com o mundo é diferenciada e entendida através das experiências dos nossos corpos. [...] Nesse panorama o conhecimento acontece

provisoriamente, uma vez que o copo continua se modificando.  
(BASTOS, 2010, p. 160)

## AQUI CABE UM POEMA

**Não? Preencha esse espaço de poesia de trânsito que não se interrompe  
para seguir na página adiante...**

---



---



---



---



---

*O prato do Dia: cada hábito alimentar compõe um minúsculo cruzamento de hábitos. No "invisível cotidiano", sob o sistema silencioso e repetitivo das tarefas cotidianas feitas como por hábito, o espírito alheio se impõe. Numa série de operações executadas maquinalmente, cujo encadeamento segue um esboço tradicional, empilha-se de fato uma montagem sutil. Assim dançamos os afetos que nos afetam...*



*Superfícies de improvisação, Grupo X de Improvisação em dança – UFBA. 2015.*

## PROPOSIÇÃO:

**BOIA IDEIA: UMA COISA, MAIS UMA COISA, MAIS UMA COISA = TRÊS COISAS.**

**BOIA TEMPO: MINUTOS É O TEMPO DA PROPOSIÇÃO. TUDO, TUDO, TUDO LENTO...**

**BOIA ESPAÇO: É O CANTO...O CANTO QUE QUISER!**

**SE VOCÊ QUISER, FALE!**

*SE VOCÊ QUISER, ENTRE!*

**SE VOCÊ QUISER, SENTE!**

*SE VOCÊ QUISER, SOPRE!*

*SE VÔCÊ QUISER, BEIJE!*

*SE VÔCÊ QUISER. PROVE!*

**SE VOCÊ QUISER, MUDE!**

**SE VOCÊ QUISER, LANCE!**

*SE VÔCÊ QUISER, DERRAME!*

**SE VOCÊ QUISER, BEBA!**

**SE VOCÊ QUISER, FRUTAS!** *SE VOCÊ QUISER, SAPATO!*

**SE VOCÊ QUISER, QUISER!**

*SE VOCÊ QUISER, VEJA! SINTA, ESCREVA, CACAREJE, COZINHE, PISE LEVE, DIGA SEU NOME, VIRA PARA LÁ, MUDE A CADEIRA DE LUGAR, DAIANA ENTRE E SAIA RAPIDAMENTE, DEIXE SEU RASTRO INVADIR O CANTO, SEU CANTO. POR ONDE ANDA SE ARRASTANDO EDU? EM QUE PAREDE SE APOIA E ESCREVE SEU NOME CORPO? E NATALIA? Por onde flutuam seus sacos de ar controlados? O que muda a sua trajetória de flutuações? KIRAN, QUANTO TEMPO gasta para locomover o corpo, riscar o corpo, trilhar o corpo, filipar o corpo, fitar o corpo, estacionar o corpo, virar corpo porta. ESTÃO POR LÁ? FAFAZIM? CHEGOU NESSE MOMENTO MEXENDO COM os sapatos e Cyça foi fazer o bolo. SUTIL DE GESTOS DE RITOS E DE CÓDIGOS, DE RITMOS E DE OPÇÕES DE HÁBITOS Herdados E DE*

*COSTUMES REPETIDOS, NO ESPAÇO SOLITÁRIO, ACONCHEGANTE E VIBRANTE, LONGE DO RUÍDO DO SÉCULO FAZ-SE ASSIM QUASE SEMPRE A MESMA COISA, Cochicham AS VOZES CORPOS NA COZINHA.*

### move 3

O que significa “improvisar”? De acordo com o dicionário, improvisação cênica é um “conjunto de diálogos, movimentos e cenas de atores, bem como de efeitos cênicos, realizados sem prévio ensaio, e destinados ao aprimoramento, pesquisa e enriquecimento da ação ou da técnica do ator, ou à obtenção de determinados resultados dramáticos”<sup>21</sup>.

Acerca do tema, Katz (2000) explica que a improvisação atua no sentido de aquisição de vocabulário e de estabelecimento das redes de conexão.

Por improvisar entende-se criar algo diferente a partir do que já existe, ou ainda, pode ser definido como criar sem planejamento prévio. É construir rearranjos para ações motoras já existentes e dominadas. A improvisação atua no sentido da aquisição de novos modos de se mover e estabelecer novas conexões. Para isso um corpo precisa ter colecionado muitas experiências motoras. (KATZ, 2000, p. 20).

Para Cleide Martins (2002), estamos tratando a improvisação como um processo de comunicação e uma das formas com que a dança se configura. A autora propõe uma ruptura tanto no entendimento dualista corpo/mente quanto na dicotomia pensamento/ação, acreditando que pensar e dançar são fenômenos da mesma natureza. Improvisar - dançar são verbos; designam, portanto, ações que acontecem. Improvisar em dança nos permite uma experiência singular da experimentação como dançarino e buscar uma forma “própria” de dançar.

Ao se arriscar no campo do improviso, o dançarino-improvisador tem a possibilidade de potencializar seus conhecimentos em dança evidenciando as qualidades e as possibilidades latentes que reverberam no fazer do ato compositivo. As brechas que emergem dessa prática surgem de formas de estruturas básicas de atividade sensório-motoras e suas respectivas interações com o ambiente e suas circunstâncias (BASTOS, 2010) para compor em dança, e, portanto, um aspecto não permanente, mas dinâmico. Improvisar em dança não é definitivo e sim processual. Logo, a experiência da prática compositiva

---

<sup>21</sup> FERREIRA, Aurélio B. de Holanda. *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. 1ª edição, pg. 356.

colaborativa interfere nos estados do corpo modificando-o e, portanto, interfere na sua dança, em todos os seus aspectos.

A improvisação pode acontecer de diferentes formas e em diferentes níveis no campo de improviso, na construção da cena dançada. Mesmo em momentos diversos, ela contribui para a compreensão do corpo no ambiente e tece relações com esse; o improvisador emerge e constrói junto as possibilidades e as relações ali estabelecidas no acontecimento.

Cada dançarino propõe a seu modo a construção da cena, em improvisações coletivas. Cada um improvisa oferecendo seus limites e relações, seja de linguagem, de objetivos, de traços estilísticos que pertençam a sua proposta estética. O mesmo encontra em suas características, sua singularidade. Cada sujeito faz parte da cena que é coletiva, mas sua criação, reprodução e expressão, estarão presentes em sua improvisação por suas conexões e percepções. Os gestos, deslocamentos no espaço cênico, a trajetória e dinâmicas de seus movimentos interferirão e sofrerão interferência do ambiente. É nas práticas que a compressão e a capacidade corporal se dão a ver para prover as respostas rápidas e eficientes. São reações imediatas aos estímulos percebidos no ambiente criado por suas atitudes e intervenção. Respostas construídas com base em improvisação, mas cerceadas por conhecimentos já instaurados no corpo, advindos da coleção de informações que o constituíram desde a sua formação (KATZ, 2005), sobretudo, de acordos e transformações adaptativas que encontram continuidade e são alicerçados ao mundo contemporâneo. Em forma de movimentos, o construtor da cena de dança vê (vem) brotar dos gestos a criação de espaços e tempos outros. Isso ocorre, segundo Llinás, porque o movimento é resultante da ação neural, que é uma resposta adaptativa a mudanças que ocorrem no ambiente.

O movimento é, então, parte deste processo adaptativo, que desenvolve pensamento numa relação entre os sistemas corporais e o ambiente. O movimento, como todo o corpo, também se transforma nestes processos adaptativos às alterações do ambiente. (NEVES, 2015, p. 159.)

O processo começa sempre por uma transformação perceptiva e sensório-motora. Logo, os movimentos do dançarino vão além dos limites do corpo físico visível, se prolongam em uma atmosfera que ele também ajuda a criar, geram uma capacidade de criar poéticas em complexidade como um todo na cena. Assim, livram das dicotomias e criam a possibilidade de entender o corpo do dançarino como múltiplo e global. Isto é, o corpo a todo tempo é visível-invisível, consciente-inconsciente, superfície-profundidade, extenso-intenso. Não há separação, e sim interseção de ambos a todo o momento e a partir de uma relação de forças. Esse tipo de pensamento nos leva a entender que a criação, a poética, o pensamento que emerge dessa imbricação se mostra nas relações entre essas forças existentes e que são inerentes ao corpo. E é dessas relações de força que surge a cena improvisada, potencializando e transformando o tempo e espaço da cena. Para perceber, é necessário estar de modo participativo por meio da escuta, corpo, atenta e interessada pelo outro/ambiente.

### **conversas matinais**

Por isso, olhar o corpo é sempre olhar o ambiente e se entender como parte deste. A ação de improvisar traz forma e materialidade ao que vem sendo construído de forma colaborativa com o outro. Improvisação está no presente, mas também tem seu caráter processual, é fluxo inestancável.

A experimentação e o processual despertam no improvisador outra qualidade de presença ao que lhe acontece. Neste sentido é potente para preparar o dançarino para as criações imediatas do improviso. No entanto, é preciso treinar, experimentar os exercícios compositivos e as dinâmicas que os constituem para as exigências que demandam esse tipo de criação de dança.

Para Kolb (2010), a consciência proporciona uma vantagem em termos de adaptação quando uma grande quantidade de informações precisa ser processada antes de decidirmos qual o melhor comportamento. No nosso caso, para a elaboração eficiente de uma dança que é codependente com o ambiente, é urgente esse processamento consciente que costuma ser lento, no entanto também necessário em sua lentidão uma vez que nos habilita a agir com qualidade e precisão. O treinamento tem como função preparar o corpo para suportar as combinações precisas de tensões musculares que moldam cada um

dos movimentos, incluindo transportá-lo de um lugar para o outro no espaço. O treinamento estimula o aprendizado perceptivo do movimento, despertando no corpo as intensidades necessárias para que, repetidamente, nos desequilíbrios e interrupções de quedas, por exemplo, possamos reagir com precisão e eficiência. Controlar esses movimentos são enormes desafios (PINKER, 2012), metamorfosear-se em quantos outros forem necessários para tornar potente a dança no corpo é uma façanha maravilhosa do ser humano. A experiência do fazer como o caminho para a vivência-aprendizagem (BONDÍA, 2002) é como uma maneira de estar no mundo para perceber a si mesmo nas relações com os outros. A capacidade de reconhecer o outro em um ambiente de iguais é indispensável para que se estabeleça a comunicação.

A improvisação promove um desequilíbrio do já conhecido, pois o movimento é reconstrução às necessidades e variáveis da criação, nesse campo o fluxo de processos de comunicação é inestancável. São sempre pontes de conexões latentes no tempo, porque também é nesse tempo em coletivo, junto ao outro, que encontramos o surgimento das diferenças. Quando uma ação surge, essa já anuncia a possibilidade de um novo movimento, de um outro, pois toda nova ação já modifica, e se modifica, é um fluxo que não estanca. Para Llinás (2002, p. 27), “à medida que recebemos informações sensoriais direto do exterior, ajustamos o movimento e o equilíbrio compensatório requerido” continuamente.

Ao improvisador tornam-se inesgotáveis as possibilidades, nada lhe escapa, é como um radar-corpo, ele sabe que o menor detalhe pode revelar um universo, que um pequeno movimento pode fazer vir à tona o gesto mais delicado e mais preciso para dizer a poesia do momento, ajudando-o a tecer os sentidos invisíveis do improviso.

saber - como  
à experimentação  
própria?  
sujeito experimenta  
aprende, apreende  
o saber – porque  
causas



conhecimento  
o saber – fazer  
uma ideia  
movimento  
criativo-poética  
na/no qual  
eu-outro-o sujeito  
aprende no próprio processo do fazer  
improvisei.<sup>22</sup>

Todo movimento no campo de construção da cena improvisada é atuante e aí/ali mais que em qualquer outro lugar, é dizer, é fazer, é ação – é relação outra.

### **é um contínuo relâmpago**

Nesse momento busco por falar sobre a forma de composição em improvisação no sentido das relações que são criadas pelos dançarinos, gerando e transformando para ambos os lados os corpos dos improvisadores, ampliando suas possibilidades enquanto novos desenvolvimentos para a cena. Trata-se de processos colaborativos de criação que contam em suas investigações com a autonomia, tomada de decisão do artista e a composição. E nessa alteração, com a qual também alteram a relação com o público, e já se configura em um novo desdobramento, são diversas as possibilidades e encadeamentos que a cena improvisada cria.

A estratégia aqui me fez compreender que em improvisação existem várias maneiras de pensar, modos e fazeres para sua composição. No ambiente do *Grupo X*, noto que esse eleger sempre pontos, consignas, estruturas móveis para o compor, dado que o corpo quando se encontra em performance, há uma

---

<sup>22</sup> Da autora.

predisposição perceptiva atenta, um estado de prontidão para as possibilidades “x” que esse campo de improviso propõe.

Transitamos por improvisação com acordos prévios que se derramam na improvisação, sendo já o próprio processo de criação a encenação, mas que ao longo do fazer ganha uma latente transformação em improvisação com acordos internos, pessoais, para logo em seguida desaguar numa rede de conversação via movimento. Iniciam-se as investigações com uma ação de disparo, por exemplo, em um minuto atravessarem a sala e chegarem todos ao mesmo tempo no lado oposto. Essa ideia disparadora pode ser entendida como um mote para o mover como um acordo inicial, mas também pode se estabelecer como uma possibilidade, e vai se desdobrando ou diluindo nos acordos que vão sendo gerados pelo próprio campo de ação.

Outro exemplo que pode elucidar um pouco mais é escolha de um dos verbos que acionam sua ação de movimento: escutar, compartilhar, abrir, comunicar... esses não estão restringindo a ação, mas estão criando um estímulo disparador inicial para a relação emergir no mover.

Nesse processo de criação em improvisação colaborativa não existem lugares fixos, o grupo está em um exercício contaminatório (KATZ, 2005), proveniente de diálogos, acordos e associações que surgem durante o processo artístico. Penso que é um exercício de configuração e reconfiguração constante, são contextos que aos poucos vão surgindo advindos dos improvisadores em ação. Proposto, escutado e relacionando durante todo o percurso da composição, estabeleço suas formas e dinâmicas que são completadas por todos, na medida em que há convergência de ações (percepção do que está acontecendo), possibilitando a emergência de uma dança relacionada com o outro, com o ambiente. Podemos observar que a cada experimentação, grupo em cena, uma característica tende a ser adotada, e que são respostas que se constituem no ambiente de imprevisibilidade experimentada pelos artistas no jogo do momento. Isso promove modificações, repetições e encadeamentos que vão se estabelecendo no próprio jogo em tempo real. Claro, é alterado e alterante, pois são as relações que definem a estrutura compositiva em função dos interesses e dos propósitos que foram desencadeados. Um processo artístico colaborativo se encontra inserido em ocorrências não determinísticas,

ou seja, o exercício colaborativo no processo de construção de obras coreográficas se configura em um lugar de trânsito, conseqüentemente, o movimento artístico/criativo se constrói nos encontros e no fazer/ação em que o intuito de investigação é predominantemente compartilhado.

Como em um relâmpago, o que proponho ao decorrer é que as ações que emergem como característica a ser adotada no jogo venham a ser discutidas como suas *boias* de improvisação, como uma possibilidade de compor, observando como o corpo se comporta diante do inesperado para dar vazão à criação, sobretudo ajustar as diversas sonoridades que são geradas no ambiente da criação. Compreendo que o corpo em estado de alteridade é uma peculiaridade possível de observação quando as relações e o exercício dos diálogos se dão juntos, em interações mútuas, construídos e investigados na ação em tempo real, no momento presente da cena. Habitam nesse espaço de troca de informações distintas ocorrências que se articulam e estruturam coreograficamente no trânsito, as poéticas móveis. São recorrências de organização que acontecem como possibilidades de volta para construção da cena, lugares estabelecidos no jogo, como potenciadores, disparados por um dos improvisadores, mas que tendem no jogo a alterar os outros. Essas *boias* são construções colaborativas, pois em certo momento, elas estão estabelecidas por ressonâncias, e não mais se sabe como emergiram. A ideia de *boias* em princípio colaborativo pressupõe ajuda, subsídio, auxílio, diálogo. Nesse sentido, elas podem funcionar como potentes estimuladores que ampliam o compartilhamento, podem criar conexões a partir de ações do próprio grupo. O fazer se compõe constantemente em rede, as relações eu-outro se estabelecem por necessidades e se configuram como representações no trânsito de diversificar informações.

*Boias* são ações que no colaborativo da cena tornam o processo em conectividade implicado no compartilhar. São corpos que fomentam o processo de colaboração ganhando visibilidade no modo como cada indivíduo participa e produz seus ideais artísticos na improvisação, promovendo desdobramentos e estabelecendo novas redes, novas conexões. Exemplo: a ação de virar de ponta-cabeça, uma das investigações para testar o equilíbrio e desafio ao corpo. Percebo a princípio umas pernas para cima (são as minhas). No momento

seguinte, ao decorrer da improvisação me percebo com minha cabeça no chão, jogando minhas próprias pernas para o teto. Logo percebo que consigo me equilibrar em uma posição invertida. Essas relações se estabeleceram na emergência da cena, não mais sabia quem tinha proposto, pois em minha percepção eram somente pernas ao ar. Esse movimento se desdobrou posteriormente em uma ação *boia* para as próximas investigações quando eu estava improvisando. Posso com pensamento considerar que a improvisação pode ser um meio eficaz para potencializar modos compositivos em dança, cujos arranjos ocorrem no ato da experimentação. Entretanto, é importante ressaltar que este não é único modo existente de compor, e, mesmo entre os modos de improvisar, os modos diferem entre si, haja vista o corpo e seu entendimento como mídia de si mesmo.



*Experimento 2 –  
de ponta cabeça,  
Grupo X. 2015*

Podemos inferir que a improvisação coletiva ocorre de diversas formas, e que as regularidades e divergências de regularidades aí contidas e em relação entre os que habitam a cena potencializam o próprio fazer. É no contexto singular das relações estabelecidas que se auto-organiza em tempo real, e torna-se a cena. Trata-se de um processo que não conta com pré-definições sobre os desenvolvimentos de ações e/ou composições, mesmo que essas *boias* possam vir a ser lugares pré-definidos para compor em improvisação. Isto é, a ação

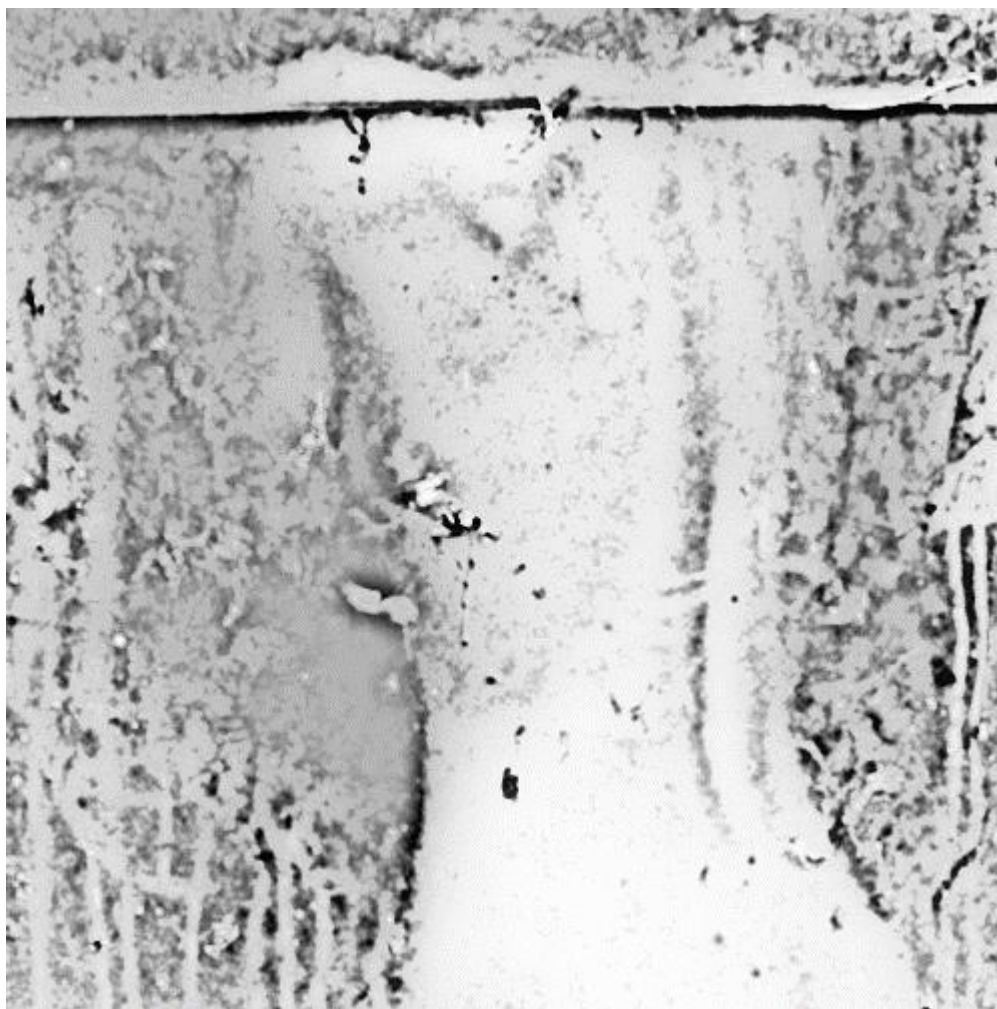
disparadora para iniciar um jogo não pode ser tratada como uma forma única de organização, ela somente é um lugar-ação de ocorrência norteadora, a qual vai emergir no estabelecido pela relação com outro, junto, e que depois ganha desdobramentos que podem ou não ser um caminho para novas outras coabitações de espaços de improvisação.

Ao longo da pesquisa, vários movimentos e propostas que se deram em improvisações coletivas juntos ao *Grupo X*, possibilitaram-me eleger quatro momentos como base para apoiar esses estudos. Pré-estabeleci esses momentos como *boias* e desenvolvi um experimento improvisado junto com um novo grupo de *boias* que eram outras ações-movimentos intitulados *boiados*. Se configuravam, enquanto novas possibilidades de acesso, para o novo mover. Estratégias para criar pistas e viabilizar novos encontros harmônicos, possíveis de uma estrutura criativa... *Boias* é uma possibilidade do que você elege quando se coloca no campo de improvisar, como em um roteiro, está aberto às possibilidades do jogo que nasce da relação com outro. A imprevisibilidade é operante na improvisação, e como as boias serão sempre ações - questões geradas na própria ação de investigação de movimento, se potencializam mutuamente. Pode ser que direcione o foco de investigação de movimento, no início, mas o corpo compõe constantemente em rede, então as relações que se estabelecem, por necessidade, se configuram na representação do próprio trânsito poético da cena em seus acordos ali estabelecidos.

Processos compartilhados entre improvisadores em coletivo, busca por evitar a repetição de padrões. As *boias* norteiam a ação de disparo, ou um lugar onde o improvisador possa voltar; porém o interesse é ampliar o repertório de movimentos e a atenção sobre as possibilidades de composição. Estabelecer *boias* não é pré-definir a cena. A intenção é compor constantemente novas *boias*, que poderão ter outras conseqüentes e infinitas; é uma busca pela manutenção da cena apoiada nas provocações dos improvisadores, e mais uma proposta para disparar movimentos, e tecer reações que se organizam nas decisões entre eu e o outro na ação coletiva.

Notei que algumas tendências predominam na relação durante a ocorrência da improvisação; então, a tentativa de elaboração de acordos prévios, se assim chamamos as boias, não tem o caráter de relacionar os aspectos e princípios de

compartilhamentos que emergem no coletivo, mas alertar o próprio improvisador de que ele pode construir suas próprias boias para quando entrar no jogo e relacioná-las com a cena. Existe a possibilidade de as mesmas serem norteadores apenas pelo improvisador e não serem estabelecidas no coletivo. A tentativa não é a fixação de roteiros, mas sim um lugar de exercer sua autonomia na construção e identificação dos interesses compartilhados. *Boias* são encontros abertos à relação com o próximo, acolhendo o outro, e na busca recíproca, ou também para que todos possam ter um lugar de acesso quando a cena gera o esvaziamento do improvisador.



*Imagem recorte 'o esvaziar', diário da pesquisa*

Talvez ainda não consiga distinguir essas inter-relações, elas me afetam e se tornam parte de mim:

**conclu**

**Indo...**

**eu não sabia, de pés nus**

Essa dissertação é um andar em pés nus, já que nunca antes havia passado pela experiência desse processo de escrita, e ao mesmo tempo imprevisível, como improvisar em dança, como em todas as vezes que entro nesse campo, aparentemente é uma disparar de eventos anteriores. Foi assim, aqui falei de uma pesquisa em dança, falei de dança, de se estar vivo, abóboras, nadar na praia da barra, dos meus romances, batatas, vinhos, amizades e comidas, dos acontecimentos triviais extraídos das zonas de alteridade por onde me permito transitar, extraíndo poesia de tudo e de nada; foi no fim um sim ao simples e complexo mosaico de ideias, reflexões, falações, deslocamentos, citações e histórias. Abri, talvez, uma porta para que a alteridade seja pensada no contexto da dança, às vezes não: você abre porta? o que quero saber é quais nós fechamos... abrir coisa e ligar coisa com coisa permanece um privilégio de cada indivíduo. Eu: me achando muito alegre: danço agora com você, na intimidade do doméstico, na intimidade dos seus olhos: nesse seu espaço agora: mas esse privilégio: não me deve ser exercido: ele é sua dança: abri uma porta: alterei-me captado pela diversidade da alteridade...

Que posso desse caminhar em pernas juntas, até esse momento é que no campo móvel da prática experimental em processos colaborativos em dança é possível investigar, problematizar e refletir alteridade nesse ambiente/dança. A utilização da improvisação como ação criadora nesse contexto permitiu a compreensão do fazer artístico mediado pelas trocas, pelo reconhecimento das diferenças e acolhimentos das singularidades dos envolvidos na cena coletiva. Essa não conclusão, indo, aponta para novas possibilidades de criar juntos, coisa que já há muito conhecemos. É um reforço, é um apelo por compartilhar, por potencializar o outro.

Sobretudo, foi possível compreender que tais acordos poéticos, perpassados pelo exercício da alteridade, são desafios em continuidade no compor junto, “nessa relação eu e o outro”.

Para continuidade deste estudo futuro e maior aprofundamento do que venho percorrendo nessa dissertação, seria conveniente trazer os estudos sobre neurônios espelhos em relação à empatia e alteridade, o que me foi sugerido pela Profa. Dra, Gilsamara Moura, e que considero de grande valia para uma futura pesquisa de doutorado.



## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de Filosofia**. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

\_\_\_\_\_. **Dicionário de filosofia**. 5ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

AMOROSO, Daniela. **Dança-Educação e etnocenologia: uma reflexão sobre práticas didáticas de criação a partir das danças populares brasileiras**. SIDD, 2011.

BASTOS, Maria Helena F. de A. **Variâncias: O corpo processando identidades provisórias**. Tese de Doutorado, Programa de Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. 2003.

BAUMAN, Zygmunt. **Identidade**: entrevista a Benedetto; trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

BEZERRA, Antônia Pereira. **Alteridade, memória e narrativa: construção dramática**. São Paulo: Perspectiva: CNPQ, 2010.

BONDÍA, Jorge Larrosa. **Experiência e alteridade em educação**. Revista Reflexão e Ação, Santa Cruz do Sul, v.19, n2, p.04-27, jul./dez. 2011.

\_\_\_\_\_. **Entre las leguas**. Lenguaje y educación después de Babel. Laertes Barcelona, 2003.

\_\_\_\_\_. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência**. Trad. João Wanderley Geraldi. Revista Brasileira de Educação, n. 19 – jan./fev./mar./abr., 2002.

BRITTO, Fabiana Dultra. **Paisagens do corpo**. *In*: Corpo e ambiente. Co-determinações em processo. Cadernos PPGAU/FAUFBA, Salvador: EDUFBA, v. 1, 2008.

CAETANO, Patrícia de Lima. **Por uma Estética das Sensações: o corpo intenso dos Bartenieff Fundamentals e do Body-Mind Centering**. Rev. Bras. Estud. Presença, Porto Alegre, v. 5, n. 1, p. 206-232, jan./abr. 2015. Acessada em janeiro de 2016: <  
<http://seer.ufrgs.br/index.php/presenca/article/viewFile/47585/32478>>

CATTAPAN, Pedro. **Arte e análise: vias de abertura à alteridade nas sociedades contemporâneas**. Psyche, São Paulo, v.10, n19, 2006. Acessado em Janeiro de 2016 < [http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?pid=S1415-11382006000300005&script=sci\\_arttext](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?pid=S1415-11382006000300005&script=sci_arttext)>

CAUQUELIN, Anne. **Arte contemporânea: uma introdução**. São Paulo: Martins, 2005.

CORREIA, Fátima Daltro de Castro. **Corpo Sitiado..., A Comunicação Invisível. Dança, Rodas e Poéticas**. 2007. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica), PUC-SP, São Paulo.

COSTA, Wanderleia D.; DIEZ, Carmem L. F. **A relação eu-outro na educação: abertura à alteridade**. IX ANPDE SUL – seminário de pesquisa em educação região sul. 2012. Acessado em dezembro de 2015: < [http://www.portalanpedsul.com.br/admin/uploads/2012/Filosofia da Educacao/Trabalho/02\\_01\\_07\\_472-7504-1-PB.pdf](http://www.portalanpedsul.com.br/admin/uploads/2012/Filosofia da Educacao/Trabalho/02_01_07_472-7504-1-PB.pdf)>

DAMÁSIO, António. **O mistério da consciência: do corpo e das emoções ao conhecimento de si**. Trad. Laura Teixeira Motta: 2ª ed. São Paulo: Companhia das letras, 2015.

DEMETERCO, Solange; DELLA CRUZ, Gisele. **O EU E O OUTRO: individualismo, alteridade e cidadania – questões para a educação**. IES, Curitiba. Acessado em dezembro de 2016 < [http://www.isesion.edu.br/artigos/02\\_O\\_EU\\_E\\_O\\_OUTRO.pdf](http://www.isesion.edu.br/artigos/02_O_EU_E_O_OUTRO.pdf)>

**Dicionário de Psicologia**. São Paulo: Itamaraty, v.5, 1973.

EUGÉNIO, Fernanda; FIADEIRO, João. **O encontro é uma ferida**. AND\_Lab | Centro de Investigação Artística e Criatividade Científica, 2013. [http://www.and-lab.org/wp-content/uploads/2013/08/O-encontro-e-%CC%81-uma-ferida-\\_-final.pdf](http://www.and-lab.org/wp-content/uploads/2013/08/O-encontro-e-%CC%81-uma-ferida-_-final.pdf)

\_\_\_\_\_. **Jogo das perguntas: o Modo operativo “and” e o viver juntos sem ideias**. Fractal, Rev. Psicol., v. 25 – n. 2, p. 221-246, Maio/Ago. 2013. Acessado em outubro de 2015: < <http://www.scielo.br/pdf/fractal/v25n2/02.pdf>>

\_\_\_\_\_. **O jogo das perguntas.** 2013. Acessado em outubro de 2015:  
<<http://and-lab.org/o-jogo-das-perguntas>>

FABIÃO, Eleonora. Programa Performativo: **O corpo-em-experiência.** ILINX – Revista do lume, Núcleo interdisciplinar de pesquisa teatrais – UNICAMP, n4, dez.2013.

FISCHER, Stela. **Processo colaborativo e experiências de companhias teatrais brasileiras.** São Paulo: Hucitec, 2010.

FREIRE, Roberto. **Sem tesão não há solução.** São Paulo: Editora Fundação Petrópolis, 1990.

GOLFMAN, Marcio. **Alteridade e Experiência: antropologia e teoria etnográfica.** Etnografia v.10 n1. Lisboa, maio 2006. Acessado em dezembro de 2016:  
<[http://www.scielo.gpeari.mctes.pt/scielo.php?pid=S0873-65612006000100008&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.gpeari.mctes.pt/scielo.php?pid=S0873-65612006000100008&script=sci_arttext)>

GOMES, L. G. **Novela e sociedade no Brasil.** Niterói: EdUFF, 1998. p. 131.

GREINER, Christine. **O corpo: pistas para estudos indisciplinados.** São Paulo: Annablume, 2005.

\_\_\_\_\_. **Estudos do corpomídia como estratégia para discutir a alteridade da cultura.** Revista de Estudos Universitários, Sorocaba, SP, v.34, n.2, p.13-26, dez.2008. Acessado em janeiro de 2016  
<http://periodicos.uniso.br/ojs/index.php?journal=reu&page=article&op=view&path%5B%5D=363>

\_\_\_\_\_. **O corpo e suas paisagens de risco: dança/performance.** Artefilosofia, Ouro Preto, n.7, p. 180-185, out.2009.

GREINER, Christine, Org.; AMORIM, Claudia, Org. **Leituras do Corpo.** 2ª Ed. São Paulo: Annablume, 2010.

\_\_\_\_\_. **Os novos estudos do corpo para repensar metodologias de pesquisa:** Ciências e Artes, Caxias do Sul, v. 1, n. 1, jul./dez. 2011. Acessada em novembro de 2015:  
<<http://www.uces.br/etc/revistas/index.php/docorpo/article/viewFile/1304/929>>

GUERRERO, Mara Francishini. **Sobre as restrições compositivas implicadas na improvisação em dança**. Universidade Federal da Bahia, Escola de Dança – PPGDANCA, Salvador, 2008. (Dissertação Mestrado)

\_\_\_\_\_. **Formas de improvisar em dança**. Anais do V Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e pós-graduação em Artes Cênicas (Abrace) – Belo Horizonte, 28 a 31 de outubro de 2008.

HEIDEGGER, M. **Ser e tempo**. Trad. Márcia de Sá Cavalcante. Petrópolis: Vozes, 1998.

HOLANDA, Aurélio B. **Dicionário da Língua Portuguesa**. 6ª ed. Curitiba: Positivo, 2004.

KATZ, Helena; GREINER, Christine. **Arte e cognição**. São Paulo: Annablume, 2015.

\_\_\_\_\_. Corpomídia: a questão epistemológica do corpo na área de comunicação. **Revista Húmus**, n. 1. Caxias do Sul: Secretaria Municipal de Cultura, 2004.

KATZ, Helena. **Um, Dois, Três. A dança é o pensamento do corpo**. Belo Horizonte, 2005.

\_\_\_\_\_. **Por uma teoria do Corpomídia**. In: GRAEINER, Chistine. O corpo: pistas para estudos indisciplinados. Annablume: São Paulo, 2005.

\_\_\_\_\_. **A Dança é o pensamento do Corpo**. In: O Homem-Máquina: a ciência manipula o corpo. São Paulo, Companhia das Letras, 2003. p. 261-274.

\_\_\_\_\_. **A Natureza Cultural do Corpo**, in Revista Fronteiras, vol.III, nº 2, 2001, 2001. p. 65-75.

LÉVINAS, Emmanuel. **Entre nós: ensaios sobre a alteridade**. Trad. Pergentino Pivatto... [et al], (coord.). -5.ed – Petrópolis, RJ:Vozes, 2010.

\_\_\_\_\_. **Totalidad e infinito**. Ensayo sobre la exterioridade. Sigüeme. Salamanca, 1997.

LLINÁS, Rodolfo. **El cérebro y el mito del yo**. Trad.: Eugenia Guzmán. Bogotá: Norma, 2002.

LIRIO, Daniel R. **Suspensão corporal: novas facetas da alteridade na cultura contemporânea**. São Paulo: Annablume, 2010.

LOUPPE, Laurence. **Poética da dança contemporânea**. Trad. Rute Costa. Editora Orfeu Negro, 2012.

MARTINS, Cleide. **A improvisação em dança: um processo sistêmico e evolutivo**. Dissertação de mestrado, Programa de Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 1999.

MELCHERT, A. C. L. **O desate criativo: estruturação da personagem através do método BPI (Bailarino-Pesquisador-Intérprete)**. Dissertação de Mestrado, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2007.

MEYER, Sandra; MUNDIM, Ana Carolina da Rocha; WEBER, Suzi. **A Composição em Tempo Real como possibilidade criativa**. Anais do VII Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e pós-graduação em Artes Cênicas (Abrace) – Porto Alegre, outubro de 2012.

MOLAR, Jonathan de Oliveira. **Alteridade: uma noção em construção**. UEPG. Acessado em janeiro de 2016 <  
[http://www.pucpr.br/eventos/educere/educere2008/anais/pdf/493\\_215.pdf](http://www.pucpr.br/eventos/educere/educere2008/anais/pdf/493_215.pdf)>

NÖE, Alva. **Action in perception**. Londres: Mit Press, 2006.

NOLF, Ângela; MACEDO, Vanessa. **PONTES MÓVEIS: Modos de pensar a arte em suas relações com a contemporaneidade**. São Paulo: Cooperativa Paulista de Dança, 2013.

PEREIRA, João A. F. **A questão da alteridade**. Psicologia USP, São Paulo, 5(1/2) p. 11-17. 1994

RANCIÈRE, Jacques. **O destino das imagens**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.

RENGEL, Lenira Peral. **Corponectividade: comunicação por procedimento metafórico nas mídias e na educação**. 2007. 169 f. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2007.

ROCHA, Lucas Valentim. **Processos compartilhados em dança: experiências de criação e aprendizagem.** Dissertação de mestrado, Universidade Federal da Bahia, Escola de Dança, Salvador, 2013.

\_\_\_\_\_. **A experiência de criar pressupõe estados de aprendizagem.** Anais do III Encontro Científico Nacional de Pesquisadores em Dança –ANDA; Comitê Dança em Mediações Educacionais, Salvador, Maio/2013. Acessado em agosto de 2015: < <http://portalanda.org.br/index.php/anais>>

RODRIGUES, G. E. F. **O Método BPI (Bailarino-Pesquisador-Intérprete) e o desenvolvimento da imagem corporal: reflexões que consideram o discurso de bailarinas que vivenciaram um processo criativo baseado neste método.** Tese de Doutorado, Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas,2003.

\_\_\_\_\_. **Bailarino-Pesquisador-Intérprete: processo de formação.** Rio de Janeiro: Funarte, 1997.

ROEL, Renata S. **Procedimentos compositivos em dança – percepção e tomada de posições.** Anais do III Encontro Científico Nacional de Pesquisadores em Dança – ANDA; Comitê Dança em Mediações Educacionais, Salvador, Maio/2013. Acessado em outubro de 2015: <http://portalanda.org.br/index.php/anais>>

ROLNIK, Suely. **Uma insólita viagem à subjetividade: fronteiras com a ética e a cultura.** Acessado em janeiro 2016 < <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/viagemsubjetic.pdf>>

\_\_\_\_\_. **À sombra da cidadania: alteridade, homem da ética e reinvenção da democracia.** Este texto é a reelaboração de uma fala proferida na mesa-redonda "Cidadania e alteridade", no IV Encontro Regional de Psicologia Social da ABRAPSO, no dia 30/05/92, na PUC, São Paulo. Acessado em dezembro de 2015:  
<<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/homemetica.pdf>>

\_\_\_\_\_. **Subjetividade em obra: Lygia Clark artista contemporânea.** In: LINS, Daniel; GADELHA, Silvio (Orgs.). *Nietzsche e Deleuze: que pode o corpo.* Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002. p. 269-279.

\_\_\_\_\_. **Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo.** Porto Alegre: Sulina; Editora da UFRGS, 2007.

SALLES, Cecília Almeida. **Crítica genética: fundamentos dos estudos genéticos sobre o processo de criação artística.** 3ª ed. São Paulo: EDUC, 2008.

\_\_\_\_\_. **Gesto Inacabado: processo de criação artística.** 5. ed. São Paulo: Intermeios, 2011.

SANT'ANNA, Denise Bernuzzi de. **Corpos de Passagem: ensaios sobre a subjetividade contemporânea.** São Paulo: Estação Liberdade, 2001.

SANTOS, F. R. dos. A colonização da terra do Tucujús. In: \_\_\_\_\_. **História do Amapá: 1º grau.** 2. ed. Macapá: Valcan, 1994. cap. 3.

SENNET, Richard. **Juntos.** Trad. de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2012.

\_\_\_\_\_. **O artífice.** Trad. de Clóvis Marques. Rio de Janeiro: Record, 2013.

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

SILVA, Bárbara Conceição Santos da. **A tessitura de sentidos na composição improvisada em dança: como o dançarino cria propósitos para a cena.** Dissertação de Mestrado. Salvador 2012. UFBA-BA.

SILVA, Hugo Leonardo da. **Desabituação compartilhada.** Valença: Selo A Editora, 2014.

STERNBERG, R.J. **Psicologia cognitiva.** Porto Alegre: Artmed, 2000.

TEIXEIRA, Clarissa R. **Dança contemporânea e colaboração: Instaurações de mundos.** Dissertação de mestrado, Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes, Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2014.

TRIDAPALLI, Gládis. **Aprender investigando: a educação em dança é criação compartilhada.** Dissertação de Mestrado. Salvador 2008. UFBA-BA.

VIANNA, Klauss; CARVALHO, Marco A. **A dança.** São Paulo: Siciliano, 1990.

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