



UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DANÇA

ALINE TEIXEIRA AMADO

**A DANÇA NA RELAÇÃO CORPO E TECIDO ACROBÁTICO:
REORGANIZAÇÕES DE UM CORPO AÉREO**

SALVADOR
2017

ALINE TEIXEIRA AMADO

**A DANÇA NA RELAÇÃO CORPO E TECIDO ACROBÁTICO:
REORGANIZAÇÕES DE UM CORPO AÉREO**

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

Orientadora: Prof. Dr^a Fátima Wachowicz

**SALVADOR
2017**

Modelo de ficha catalográfica fornecido pelo Sistema Universitário de Bibliotecas da UFBA para ser confeccionada pelo autor

Teixeira Amado, Aline
A dança na relação corpo e tecido acrobático: reorganizações
do corpo aéreo. / Aline Teixeira Amado. -- Salvador, 2017.
85 f. : il

Orientador: Fátima Wachowicz.
Dissertação (Mestrado - Mestrado em Dança) -- Universidade
Federal da Bahia, Programa de Pós Graduação em Dança UFBA, 2017.

1. Tecido Acrobático. 2. Dança. 3. Corpo. 4. Circo. I.
Wachowicz, Fátima. II. Título.

ALINE TEIXEIRA AMADO

**A DANÇA NA RELAÇÃO CORPO E TECIDO ACROBÁTICO:
REORGANIZAÇÕES DE UM CORPO AÉREO**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia e submetida a avaliação em banca examinadora, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre.

Salvador, 24/08/2017

Banca Examinadora

Profa. Dra. Fátima Wachowicz (PPGDança - UFBA)
Orientadora

Profa. Dra. Adriana Bittencourt Machado (PPGDança - UFBA)
Examinadora Interna

Profa. Dra. Rosemeri Rocha da Silva (UNESPAR)
Examinadora Externa

AGRADECIMENTOS

Ao circo, por entender o que é o agir no instante em que se pausa, de não pertencer a nenhum lugar e, ao mesmo tempo, estar seguro onde está; aberto, disponível e dedicado a gerar amor.

À dança, que fez/faz me reconhecer enquanto corpo no mundo, ampliar conhecimentos e revoluções, que sempre me apresenta às possibilidades; me lembra que tudo sempre é movimento e nada se finda.

A Fatima Wachowicz, pela compreensão em lidar com a intensa provisoriedade do meu corpo; informações não cabem em mim, mas dançam em mim. Grata por me mostrar outros modos de dançar, pela parceria, trocas e toda a disponibilidade.

A Adriana Bittencourt, pelo encontro, trocas, pelo afeto e generosidade.

A Rosemeri Rocha, por ter aceitado o convite de compor a banca de defesa.

A Marcia Mignac, que contribuiu, desde a especialização em dança, para a construção dos entendimentos aqui articulados.

Ao Lapecom, por ter contribuído com conhecimento e compartilhamentos de afetos, movimento e dança.

Agradeço a Katz, Britto, Prigogine, Bittencourt, pela compreensão das nossas restrições e das nossas possibilidades. A Damásio, por me fazer conseguir dar nome aos solavancos tidos e compreendidos em mim.

Agradeço às constantes forças e fatores múltiplos que fizeram me reorganizar, me redescobrir, me reinventar. Tudo que previa, não aconteceu. Às incertezas, às imprevisibilidades, obrigada. Passo aqui a adorar ainda mais as saídas sem retornos.

Aos parceiros de turma de mestrado e aos professores, grata pela convivência e troca de saberes e experiências. Admiro-os e muito pela escolha de vida feita. Em especial, ao Acarajé Magia, pelas trocas embebidas de risos e vida baiana. Grata a Bruno Oliveira, por uns e outros entendimentos decisivos que, despropositadamente, serviram para esta dissertação. Tantos e muitos agradecimentos a Patricia Zarske, pela generosidade e sabedoria; grata por todas as revoluções em mim.

A Thiago Enoque, meu primeiro professor de tecido, que me envolveu nesses processos de dança e circo, grata pela sensibilidade e generosidade nos compartilhamentos, nos processos de ensino-aprendizado. A todos os professores de tecido que tive e que, de alguma forma, me fizeram entender questões e aprender tantas outras informações, decisivas para esta dissertação.

Aos meus alunos e alunas, imensamente grata pela disponibilidade, trocas, aprendizados e encontros e por fazerem minha vida ser movimento.

Aos amigos/as pela convivência na brincadeira de viver; à família, pelo amor, apoio e esforços incondicionais.

À Capes pela concessão da bolsa.

“Novo tempo sempre se inaugura
A cada instante que você viver”

Gilberto Gil – Era Nova, 1977

AMADO, Aline. **A dança na relação corpo e tecido acrobático: reorganizações do corpo aéreo**. 8f. il. 2017. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Dança. Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017.

RESUMO

Esta pesquisa trata da relação entre o corpo e o tecido acrobático – própria do universo circense –, partindo do entendimento de corpo como sistema aberto, provisório e de comunicação mútua com o ambiente, aferindo simultaneidades nos processos que colocam como condição do corpo ser singular e heterogêneo. Evidenciam-se e compreendem-se ocorrências advindas dessa relação, como a modificação de padrões e a produção de subjetividades. Convidam-se modos investigativos em dança para fazer parte do campo das correlações, para ampliar e potencializar acessos, entendimentos, conexões e possibilidades na relação tecido e corpo. Para compreender essa relação de possibilidades e processos, utilizaram-se referenciais teóricos da neurociência, da químico-física e da dança (DAMASIO, 2011; PRIGOGINE, 1996; KATZ, 2005; BITTENCOURT, 2012; BRITTO, 2008). O objetivo é construir uma relação corpo e tecido acrobático, pautada em estudos contemporâneos do corpo sob o olhar da dança e apontar para a dança como agente potente e possível de atuação nessa relação.

Palavras-chave: Tecido Acrobático. Dança. Corpo. Circo.

AMADO, Aline. **The relationship between body and acrobatic tissue in dance: reorganizations of the aerial body.** 86f. il. 2017. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Dança. Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2017.

ABSTRACT

This research aims to investigate the relationship between body and acrobatic tissue – proper of circus universe – from the understanding of body as an open, provisional and mutual communication system with the environment, conferring simultaneities in the processes that put as condition of the body to be singular and heterogeneous. Occurrences and consequences of this relationship are evidenced and understood, such as the modification of patterns and the production of subjectivities. Investigative modes in dance are invited to be part of the field of correlation, to expand and enhance accesses, understandings, connections and possibilities in the relationship between tissue and body. To understand this relation of possibilities and processes, theoretical references of neuroscience, chemistry-physics and dance were used (DAMASIO, 2011; PRIGOGINE, 1996; KATZ, 2005; BITTENCOURT, 2012; BRITTO, 2008).. The point is to build a body and acrobatic tissue relationship, based on contemporary studies of the body from the perspective of dance and to indicate dance as a powerful and possible agent for this relationship.

Keywords: Acrobatic Tissue. Dance. Body. Circus.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Corpo em posição de invertida manipulando o tecido com as mãos, 2012	16
Figura 2 - Configurações corporais, 2011	20
Figura 3 - Corpo no espaço aéreo, 2017	24
Figura 4 - Corpo aéreo em sustentação, 2016	28
Figura 5 - Corpo movimentando ignições; uma das posturas corporais do tecido, 2017	29
Figura 6 - Corpos em queda, 2017	31
Figura 7 - Corpo e suas variadas formas de estar no espaço aéreo, 2017	36
Figura 8 - Corpo arriscando novas referências. Foto Rafael Sampaio, 2017	41
Figura 9 - Corpo em investigação, 2017	61
Figura 10 - Corpos trabalhando juntos em investigações de movimento, 2016	64
Figura 11 - Corpos atuando no tecido acrobático sob outras lógicas de movimentação, 2017	65
Figura 12 - Corpos experimentando quatro apoios no chão, 2017	69
Figura 13 - Corpo variando e explorando apoios, 2017	70
Figura 14 - Corpos reconhecendo seus espaços	73

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	10
1 CORPO E TECIDO	15
1.1 TECIDO ACROBÁTICO	15
1.2 A RELAÇÃO CORPO E TECIDO ACROBÁTICO	18
1.3 OUTRAS POSSIBILIDADES PARA A PRÁTICA	32
2 OCORRÊNCIAS DA RELAÇÃO CORPO E TECIDO	34
2.1 PADRÕES COMO ÍNDICE NA RELAÇÃO CORPO E TECIDO	34
2.2 O CORPO E A PRODUÇÃO DE SUBJETIVIDADE NO RECONHECIMENTO DE SI	43
2.3 A DANÇA COMO MODIFICADORA DA RELAÇÃO CORPO E TECIDO	47
3 A DANÇA NA RELAÇÃO CORPO E TECIDO	52
3.1 O CAMPO DAS POSSIBILIDADES	52
3.2 MODOS INVESTIGATIVOS EM DANÇA COMPONDO O CAMPO DAS CORRELAÇÕES	54
3.3 APRESENTANDO AS PRÁTICAS	58
3.3.1 Prática I – Remexendo nos modos de subir	59
3.3.2 Prática II – Redimensionando os movimentos	62
3.3.3 Prática III – Reconfigurações corporais	68
3.3.4 Prática IV – Aproximações, oposições e direções	72
3.4 A LÓGICA DO RISCO – EXISTINDO NA INCERTEZA	76
CONSIDERAÇÕES FINAIS	78
REFERÊNCIAS	80

INTRODUÇÃO

O presente trabalho de mestrado acadêmico está vinculado ao Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia e se insere na linha de pesquisa *Dança, corpo e cognição*. Esta pesquisa traz um estudo acerca da técnica do tecido acrobático – que surgiu recentemente no contexto do circo e vem ao longo do tempo ocupando diferentes espaços, não apenas debaixo da lona do circo tradicional, mas também em centros culturais, academias, teatros, escolas, universidades, boates, clubes etc.

É evidente a carência de publicações/pesquisas acadêmicas na área do circo, especificamente discorrendo sobre o aparelho aéreo do tecido, sob o viés aqui proposto, ampliando o estudo para além do campo de desempenho técnico. A maioria das pesquisas que trazem um estudo do tecido acrobático expõe o conteúdo, mostrando o desempenho físico da atividade e seus benefícios, discorrendo sobre perimetria, coordenação motora específica, resistência de força isométrica e dinâmica, potência de membros superiores e inferiores, flexibilidade (JESUS et al., 2012). Alguns estudos abordam ainda o praticante como atleta (SUGAWARA, 2014) de circo, além de relacionar a prática com a educação e atividade física (SANTOS et al., 2012).

É comum nos livros também ver manuais (SUGAWARA, 2014; JESUS et al., 2012) que demonstram por meio de imagens, num passo-a-passo, a técnica dos aparelhos circenses, de modo a mostrá-la detalhadamente, constituindo um memorial dos chamados truques (posturas corporais). Esse tipo de trabalho apresenta ao praticante o modelo a ser seguido na postura corporal, numa lógica de reprodução mediante imitação da postura. Desse modo, prevalecem sobre a técnica da acrobacia aérea em tecido publicações que priorizam o lugar de desempenho técnico corporal, focando as posturas corporais e sua preparação física.

Nesta dissertação, o universo circense não será mencionado, visto que o espaço a ser criado aqui tem como foco criar outras possibilidades, coexistindo com as demais. O trabalho propõe trazer um estudo que amplie o entendimento de corpo na relação com o tecido, abordando-o como um sistema aberto, implicado numa transitoriedade – o que contribui para desestabilizar modelos prontos e pensamentos ho-

mogeneizantes acerca de como funciona o corpo, frente a sua prática. No fazer investigativo da dança e no entendimento do movimento a partir de outras estratégias, potencializam-se acessos e possibilidades, reorganizando o sistema. Com isso, aproxima-se de discursos da neurociência e dos sistemas dinâmicos, para trazer uma discussão de corpo, que aqui interessa.

O corpo que chega ao tecido requer um aparato para ser aéreo, uma vez que corpo e mente estão coimplicados no processo. A informação é elaborada na feitura da ação, ao mesmo tempo em que modifica aquele corpo, reorganizando-o. Desse modo, discute-se como isso acontece, pensando o corpo como um corpomídia (KATZ, 2005; GREINER, 2005), na negociação das informações que chegam a esse corpo.

Nesse cruzamento de informações, que não estancam a provisoriade do corpo, ocorrendo de instante a instante, apresenta-se a discussão sobre a sua construção, que foge de modelos homogeneizantes, universais, ou mesmo que aplicam a mesma condição a todos os corpos. Isso aborda o corpo tanto em seu jeito de ser no mundo quanto em sua capacidade de solucionar questões, empreendendo singularidades no processo.

Na relação entre corpo e tecido construída nesta dissertação, evidenciam-se fatores múltiplos de cruzamentos, um solicitando do outro, em vias mútuas, elaborações, acordos e ajustamentos constantes, numa ação de coautorias. Na experiência do corpo-tecido-dança vêm à tona aspectos importantes que apontam para ocorrências; são contaminações próprias de um sistema que faz desestabilizar conjuntos de informações que agem numa certa regularidade e que, no trabalho corporal aéreo, abrem espaço para a aleatoriedade acontecer, movendo outros e novos padrões. Aqui se trabalha o conceito de “padrão” para entender o que acontece diante de tantas elaborações incomuns de um sistema que não é adaptado para ser e estar no mundo da forma como o tecido solicita.

Nesse processo, ao experimentar-se fora do chão, com um deslocamento incomum às suas organizações e tendo que manter-se suspenso por acionamentos que ele mesmo testa, o corpo experimenta e produz na ação, apontando para a produção de subjetividade no que diz respeito a reconhecer um protagonista no acionar do *self* autobiográfico.

Na condição de o corpo ser transitório e aberto, que movimenta ignições de mudança de padrões e produção de subjetividade, no acordo que estabelece com

seu tecido, convida-se a dança para entremear esse processo. Propõem-se aqui modos investigativos em dança, próprios da dança contemporânea, para dialogar com esse modo de ver o corpo, na produção do conhecimento que testa suas hipóteses e explora suas possibilidades. Não se contempla, neste estudo, a dança que reproduz passos, que traz modelos de imitação, como comumente se vê no contexto circense, ao dialogar com essa linguagem. A intenção é trazer outra possibilidade, que coexista com as que já são visibilizadas.

A dança vem como forma de existir na relação corpo e tecido, conforme se sugere nesta dissertação, ampliando as possibilidades de entendimentos corporais, acessos e/ou modo de ver o corpo, propondo estratégias e estudos do movimento, na tentativa de viabilizar as soluções e reorganizações desse corpo aéreo.

O corpo é sistema único, aberto e provisório que se relaciona com seu contexto, na ação mútua de não estabelecer garantias nem lógicas de causalidade lineares. O que interessa é provocar perguntas, produzir questionamentos e, na ação, encontrar possibilidades.

Nesse sentido, sugere-se que, nesse processo, essa discussão seja vista pelo campo das probabilidades e não das certezas, num devir que não dá garantias absolutas no processo. Ou seja, que as relações entre tecido, corpo e dança sejam vistas como propositoras de soluções possíveis no reconhecimento de potências na prática corporal do tecido, descrevendo eventos possíveis, sem reduzi-los a resultados dedutíveis ou previsíveis, conforme leis deterministas.

A prática corporal e o modo de vê-la aqui evidenciado traz essa noção de processo, que não é dado, mas construído e que se torna matéria de discussão. Esta pesquisa também não está interessada em trazer modos de fazer dança em detrimentos de outros – assim como no tecido, as possibilidades estão no mundo e o jeito de se dispor é coexistindo.

Nesse modo de estar e se comunicar com o mundo, a relação corpo-tecido-dança não está fora da lógica de risco que permeia a existência, uma vez que as incertezas são parte atuante desse processo.

Dessa forma, convocam-se para dialogar com a produção de conhecimento, num viés teórico-prático, Helena Katz (2005; 2006), Adriana Bittencourt (2012) e Antonio Damasio (2011), entremeando vozes que compõem a discussão, como Fabiana Britto (2008), Prigogine (2009;1996), Lakoff e Johnson (2002) e Tripadalli (2011).

Tais autores são imprescindíveis para fundamentar as questões acerca da relação corpo-tecido-dança, na compreensão dos conceitos de corpomídia, padrão, aleatoriedade, instabilidade, possibilidades, probabilidades, flutuações, contaminação, subjetividade, corpoambiente e irreversibilidade.

A pesquisa adotou uma metodologia teórico-prática, em diálogo com teóricos que discutem o modo de ver o corpo na atualidade, para fazer correlações com a prática e o entendimento de corpo e tecido assumido neste trabalho. No percurso teórico-metodológico desta dissertação, foram incluídas ainda as práticas de ensino-aprendizado que acontecem desde 2011 sob minha condução no Centro Cultural Fusion (Pelourinho, Salvador-Bahia). Essas aulas foram/são parte do processo que originou esta pesquisa e são desenvolvidas conforme a abordagem aqui proposta, contribuindo para as aproximações entre teoria e prática. Durante o processo dessas aulas, podem-se experimentar procedimentos investigativos em dança como fatores que auxiliam nos entendimentos e acessos que o corpo solicita na ação com o tecido acrobático. Algumas aulas, durante esse tempo do mestrado (2015 a 2017), que abordaram processos em dança juntamente com a técnica de tecido, foram registradas em fotografias e vídeos, assim como foram colhidos depoimentos das alunas/os que traziam questões da prática, como será visto no capítulo três. Não só nesse período, modos de fazer em dança, os quais contemplam estratégias propositivas e investigativas do movimento, fizeram-se presentes, mas desde que comecei a lecionar (em 2011), elas já estavam na rede de relações do meu trabalho. Aqui, entretanto, serão mencionadas somente aulas que ocorreram nos últimos dois anos, em função de os registros e tipos de depoimentos colhidos convergirem para os interesses desta pesquisa.

Para melhor expor os resultados da pesquisa, a presente dissertação está estruturada em três capítulos, além desta Introdução e das Considerações Finais. No primeiro capítulo, entende-se o corpo por meio de um discurso que implica sua correlação com a mente, aferindo simultaneidades nos processos que ocorrem por contaminação. Com isso, trabalha-se a ideia de corpo e ambiente numa relação mútua. Além disso, está coimplicado nesse entendimento o corpo que é trânsito e heterogêneo, relacionando tais perspectivas com a prática de tecido acrobático. O segundo capítulo esclarece os conceitos de “padrões corporais” e a “aleatoriedade”, pois se acredita que a relação tecido e corpo abre acesso para a modificação e, portanto,

para a reorganização dos padrões. Nessa experiência, que solicita do corpo um engajamento potente para acontecer diante das elaborações que se solucionam no tecido, ocorre a produção de subjetividade, simultaneamente a todo o processo, em que o corpo se reconhece na ação, ao acionar ajustes incomuns à sua organização. Ainda nesse capítulo, já se convida e se apresenta a dança, sob a perspectiva de se trabalhar com os modos investigativos que ela possibilita, gerando condições para questionamentos, acessos, novas estratégias, proposições e produção de conhecimento no e pelo corpo, sendo eficaz na forma de compreender-se enquanto corpomovimento, na relação com o aparelho aéreo. No terceiro capítulo, compreendem-se práticas da dança que entremeiam este estudo, observando de que forma elas aparecem e se relacionam com a abordagem proposta nesta pesquisa. O objetivo é apontar para a possibilidade que surge ao se adotar a dança como modo de ampliar o conhecimento e contribuir para os entendimentos corporais, ao mesmo tempo em que se propõe e se evidencia esse corpo que não cabe em sistemas homogeneizantes e reducionistas.

1 CORPO E TECIDO

Ao experimentar ir ao alto apenas por meio de um tecido, o praticante se vê num espaço de atuação desconhecido, que solicita do corpo soluções para conseguir se locomover e se deslocar de baixo para cima, num processo que demanda um empenho potente. Este capítulo tratará dessa prática, que articula uma relação entre o corpo e o tecido, esclarecendo como isso acontece. A seção traz ainda questões importantes sobre entendimentos corporais necessários para se compreender a prática de tecido – questões que podem reverberar no âmbito pedagógico e artístico.

1.1 TECIDO ACROBÁTICO

Apresenta-se, neste primeiro momento, o que é o tecido acrobático, um aparelho do universo circense aéreo que tem uma certa plasticidade, não rompe com o peso do corpo e é um facilitador para movimentações corporais. O tecido é uma malha denominada *liganet*, que possui a plasticidade ideal encontrada para esse tipo de atividade.

No aparelho, são experimentadas posições corporais em outras orientações de movimento, chamadas de figuras, truques ou imagens. O tecido solicita que o corpo esteja o tempo todo variando as direções de movimento, estando de modo lateral, invertido ou qualquer outra orientação em relação ao chão, diferentemente da posição bípede, alinhada e simétrica a que se está acostumado. No tecido, é necessário reconstruir uma noção de referência espacial, tanto de si em relação ao entorno como do próprio entorno.

É comum ao praticante de tecido, quando está lá em cima, em qualquer posição, perceber-se intrincado para realizar ações, seja virar para a esquerda ou direita, aproximar partes do corpo ou mesmo levantar o braço direito quando solicitado. Nessas situações, um outro tipo de percepção e resolução corporal é requisitado, gerando dúvidas e a necessidade de se perceber enquanto corpo no espaço, ao li-

dar com as referências espaciais que são modificadas numa orientação incomum. Ao estar em uma posição invertida e sob a demanda de ir com a mão esquerda em direção ao tecido direito, subir a coluna em direção ao tecido e adentrar entre os dois tecidos que estão à frente, e logo em seguida deitar novamente a partir de um laço que foi criado com essa movimentação, o corpo experimenta outros percursos de raciocínio, refazendo seus registros, sendo necessário reorganizar suas referências espaciais para se reencontrar no espaço.

Figura 1 - Corpo em posição de invertida, manipulando o tecido com as mãos, 2012



Isso requer não apenas um outro tipo de percepção e disposições corporais. Quando se está aprendendo a subir no tecido – quesito básico para se experimentar as acrobacias aéreas – percebe-se que o material é escorregadio. A partir dessa percepção, o corpo tende a buscar um jeito para se resolver, já que quer se manter no ar. Logo, é necessário acionar vetores de direção opostos à gravidade – para cima se contrapondo à força que impele para baixo – para subir e se manter no tecido conforme a altura desejada, sem escorregar.

As características do tecido não estão separadas do corpo quando um se relaciona com o outro. Elas aparecem e solicitam ser registradas, decifradas, articuladas. As características do tecido mudam o modo com que o corpo opera o movimento e, para além disso, reconstrói suas noções de espaço, altura, gravidade, direção e

orientação corporal.

O tecido pede que o corpo esteja em relação com ele durante a ação, reque-rendo uma atenção contínua, um estado de alerta constante, pois, sendo um apare-lho aéreo, traz um risco inerente à sua prática. Por isso, a fim de evitar acidentes, como cair ou se machucar, acordos são elaborados pelo corpo, que permanece em um estado de iminência constante, o que difere de estar no chão; as competências cognitivas modelam e processam os arranjos do corpo para serem funcionais.

O tecido acrobático também empenha no seu fazer, na relação com o corpo, o lidar com o desafio. Surpreende o corpo enquanto agente do movimento que o su-pera e transgride seus limites. Move uma condição corporal que é desassossegada; enquanto não conseguir o que se quer realizar na prática, o desafio de transpor e chegar à destreza do movimento estimula aquele corpo a compreender seu movi-mento na ação. As indicações de movimentos, as correspondências que se estabe-lecem entre corpo e tecido movem ignições, compelindo o praticante a se conhecer na ação sobre o próprio corpo. O tempo todo há eventos a se conhecer, que fazem articular acordos corporais por vezes não conhecidos, ou incomuns, estimulando o desafio que a técnica de tecido traz intrínseca na sua variedade de movimentações.

A cada movimento, o corpo é convidado a aproximar partes incomuns, com-preendendo as suas relações, a colocar os pés em um espaço nunca antes experi-mentado, a estar com a cabeça em uma orientação diversa daquela que se tem en-quanto corpo que atravessa a rua e se entende no cotidiano. Na prática do tecido acrobático, o corpo experimenta sensações do fluxo sanguíneo diferentes, o que por vezes é desconfortável.

Outra especificidade do tecido é a de ser um aparelho aéreo flexível, não rígi-do, sem um ponto fixo que o prenda no chão. Isso lhe confere um contínuo balançar, bambejar – uma inconstância contínua. Ou seja, o corpo investiga trajetórias de mo-vemento, sendo obrigado a se engajar na ação, acessando um conhecimento diante das comunicações estabelecidas para lidar com aquela variação que ele não acessa cotidianamente.

Ao ver três, quatro, cinco corpos praticando a modalidade, pode-se observar a heterogeneidade de cada corpo. Essa prática mostra que há diferenças intrínsecas aos corpos, que se mostram diversos, perspicazes, mostrando seu jeito de fazer, alguns mais leves, outros mais pesados, mais alinhados ou tonificados etc.

O tecido não deixa que o corpo se mostre como um sistema igual, homogêneo ou previsível. Desse modo, adentra-se essa forma de ver e perceber esse aparelho aéreo junto à relação com o corpo, pretendendo discuti-lo como um sistema aberto, transitório e um corpomídia de si mesmo. Essas abordagens serão pontuadas a seguir.

1.2 A RELAÇÃO CORPO E TECIDO ACROBÁTICO

A modalidade circense aérea de tecido acrobático vem traçando uma trajetória que cada vez mais ocupa espaços e se redescobre nos caminhos das suas possibilidades. Abordam-se, neste subcapítulo, condições para se compreender o corpo enquanto sistema aberto, provisório e que está em mútua relação com o ambiente, para traçar caminhos possíveis na relação que ele estabelece com o tecido acrobático. Tal abordagem condiz com o modo de ver o corpo na dança contemporânea, que não se associa ao corpo que produz discursos homogeneizantes e que já tem, como fator implicado em si, a produção de fluxos de conhecimento, trânsitos e simultaneidades.

Para isso, inicia-se trazendo um entendimento de corpo e mente como coimPLICADOS no modo de o corpo operar: “A comunicação corpo-cérebro é de mão dupla, do corpo para o cérebro e vice-versa” (DAMÁSIO, 2011, p.124). Para o autor, há comandos em todas as regiões do corpo, gerando fluxos de relações a todo o tempo, sem hierarquia do que acontece, nem fragmentação de função – uma determinada atividade sensório-motora que é responsável por uma função, por exemplo, acontece em concomitância com outros sistemas e/ou regiões do corpo.

Para controlar os movimentos com precisão, o corpo deve transmitir instantaneamente ao cérebro informações acerca do estado de contração de músculos esqueléticos. Isso requer trajetos nervosos eficientes, os quais são evolucionariamente mais modernos do que os que transmitem os sinais das vísceras e do meio interno. Esses trajetos chegam a regiões cerebrais dedicadas a detectar o estado desses músculos.

Como dissemos o cérebro também envia mensagens ao corpo. De fato, muitos aspectos dos estados corporais que são continuamente mapeados no cérebro foram primeiro causados por sinais do cérebro

ao corpo. (DAMÁSIO, 2011, p.126)

O cérebro e o restante do corpo¹ estão em acordos constantes, juntos, compartilhando uma rede de funcionamento que não é distante do imbricamento de coexistências. O cérebro precisa do restante do corpo para operar e vice-versa; é um jeito de funcionar instantâneo e contínuo.

Em razão desse curioso esquema, a representação do mundo externo ao corpo só pode entrar no cérebro por intermédio do corpo, melhor dizendo, de sua superfície. O corpo interage com o meio circundante, e as mudanças causadas no corpo pela interação são mapeadas no cérebro. Sem dúvida é verdade que a mente toma conhecimento do mundo exterior por intermédio do cérebro, mas é igualmente verdade que o cérebro só pode obter informações por meio do corpo. (DAMÁSIO, 2011, p.121, grifo do autor)

Nessas condições, apresenta-se aqui uma abordagem atual de corpo, aproximando-o da neurociência (DAMÁSIO, 2011), que inclui o modo como o corpo será visto neste estudo: trabalhando junto com a mente, numa forma de pensar a movimentação corporal elaborada através de um corpo-mente, que implica entender que todo o sistema possui relações que não cabe mais separar ao se falar de corpo. Um sem o outro não produz experiência. É como explicita Lakoff e Johnson:

Em primeiro lugar, a mente seria 'corporificada', isto é, estruturada através de nossas experiências corporais, e não uma entidade de natureza puramente metafísica e independente do corpo. Da mesma forma, a razão não seria algo que pudesse transcender o nosso corpo: ela é também 'corporificada', pois origina-se tanto da natureza de nosso cérebro, como das peculiaridades de nossos corpos e de suas experiências no mundo em que vivemos. Com isso desconstrói-se o dualismo Cartesiano entre corpo e mente. (LAKOFF; JOHNSON, 2002, p.28, grifos dos autores)

A desconstrução do cartesianismo² entre mente e corpo traz outras possibilidades para entender esse corpo que se exercita no tecido. Ele está coimplicado numa ação mútua, executa um movimento que gera ruídos nas variadas instâncias corporais, sempre contaminando-as; não há um estancamento nem separações e

¹ Compreende-se cérebro como parte do corpo, não separado; porém distingue-se aqui no modo de escrever para vias de entendimento.

² Conceito que diz que o corpo é separado da mente, uma concepção dualista de cunho filosófico amplamente divulgada, dentre outros teóricos, por René Descartes (1596-1650). Cf. Rene Descartes. eBiografia. Disponível em: <https://www.ebiografia.com/rene_descartes>. Acesso em: mar.2017.

ambos são igualmente importantes no processo.

O tecido solicita um trabalho contínuo do corpo-mente, gerando fluxos incessantes de informações que atravessam e compõem a configuração corporal. O corpo que sobe no tecido e ganha altura, que se experimenta de cabeça para baixo, que busca a destreza do movimento e se enrola através dos pés e solta as mãos traz e aciona informações que implicam um corpo e mente no processo.

Figura 2 - Configurações corporais, 2011



Nos casos em que se está aprendendo sobre uma nova postura corporal no tecido, que incluem algum acionamento de estar sem as mãos, segurando-o, ou mesmo sem os pés, pendurada, é comum perceber em um iniciante da prática uma certa insegurança, que gera medo, pânico ou alguma outra instabilidade. As emoções, os sentimentos e a cognição são também índices que compõem o processo e logo interagem na relação, pois são corpo. A mente é todo o sistema corpo, confluindo em percepções e acionamentos, o tempo todo, de tal modo que não se tem como ignorá-la ou desmerecê-la na prática corporal, pois, quando se aborda o movimento, também se está falando sobre a mente.

Não há como separar as sensações emocionais e/ou físicas – elas ocorrem porque existe um corpo que testa, experimenta e produz aquilo. Para estar em uma

posição no tecido, por vezes é necessário acionar a pontinha do dedo do pé, estar em sincronia com a respiração, deixar os dedos das mãos firmes segurando o tecido, além de outras elaborações. Assim, é importante frisar que as diferentes partes do corpo estão no processo e não somente um cérebro que as opera. Dessa forma, subtrai-se a ideia de que a mente está apenas em um local específico do cérebro.

[...] esse mapeamento do corpo pelo cérebro tem um aspecto singular e sistematicamente menosprezado: embora o corpo seja a coisa mapeada, ele nunca perde o contato com a entidade mapeadora, o cérebro. Em circunstâncias normais, os dois estão ligados do nascimento à morte. (DAMÁSIO, 2011, p.119)

Desse modo, observa-se o corpo-mente atuando numa junção, sendo e existindo dessa forma. A mente só existe porque há corpo. Logo, corpo não é apenas o que se refere à fisicalidade – pele, ossos, músculos –, mas também é o que se pensa, age, comunica, sente e é.

Tais informações fazem ressaltar que é da própria natureza do corpo ser gerador de condições que antes eram só referenciadas em um lugar que parecia ser separado dele – o cérebro. “Os neurônios atuam sobre outras células do corpo via mensagens químicas ou excitação de inspiração, digamos assim, fornecida pelo próprio corpo que eles devem impelir” (DAMÁSIO, 2011, p.119). É importante pensar que a mente é inerente ao sujeito e está sob sua responsabilidade, não delegando suas condições a outros corpos ou mesmo instâncias fora corpo. Assim, o corpo é responsável por todo o processamento que ocorre, por seu movimento no mundo.

Isso implica dizer que o corpo-mente apresenta uma cadeia de acionamentos que têm um modo próprio de acontecer, em fluxos simultâneos: “todas essas operações acontecendo como um evento simultâneo. É justamente essa simultaneidade que promove constantes alterações no corpo” (BITTENCOURT, 2012, p.30). Não é um sistema desapropriado, fragmentado ou estático; requer vias neuronais, atuando em conjunto com os mapeamentos corporais e que reverberam em todo o organismo, causando modificações constantes. Abre-se para iniciar o entendimento de que o corpo é trânsito em estados provisórios de sempre alterações, jamais sendo fixo em seu estado.

O corpo que chega ao tecido requer a construção de um aparato para ser aéreo; a informação é elaborada na feitura da ação, ao mesmo tempo em que modifica

aquele corpo. Isso inclui o jeito de o corpo se reorganizar, o que, por vezes, resulta em informações das quais não se tem conhecimento, como, por exemplo, estar em deslocamento sem os pés no chão, indo de um espaço a outro, com movimentos de pernas, utilizando encaixes, contrações musculares, preensão de mãos, sem que os pés toquem superfícies, como é habitual se estar.

São informações novas como essas que chegam e com as quais o corpo tem que lidar. Trata-se de condições de existência inerentes ao corpo humano que a prática de tecido faz modificar nos acessos que cria, pela sua técnica, pela apresentação e características do seu material e pelas modificações que acontece.

Chama-se a atenção e esclarece-se aqui como acontece toda essa gama de informação nesses fluxos simultâneos que o corpo experimenta, para não cair no equívoco de pensar o corpo como um sistema fechado, ou seja, que retém as informações e que não gera proposições na sua ação – não modifica. Para isso, recorre-se à teoria do corpomídia (KATZ, 2005; GREINER, 2005) que sugere o corpo ser mídia de si mesmo, em que a informação é negociada e não armazenada, pois as vias de acesso com o ambiente coexistem e agem por contaminação³.

Dessa maneira, quando se está em um espaço aéreo, testando suas habilidades, em que aparecem emoções, inquietações e questionamentos, os aspectos do corpo (cognitivos, físicos etc.) são pronunciados durante o caminho, enquanto se encontra um jeito de fazer, que inclui um entender-se enquanto corpo em movimentação, que se testa na ação, descobrindo-se, atuando e sendo processo.

O corpo não é um meio por onde a informação simplesmente passa, pois toda informação que chega entra em negociação com as que já estão. O corpo é o resultado desses cruzamentos, e não um lugar onde as informações são apenas abrigadas. (GREINER, 2005, p.131)

O corpo se modifica diante dessas informações, em seu contexto, que chegam a todo o tempo por negociação, em consequência de não apenas receber e armazenar o que chega a ele, mas de ajustar tais informações ao que já existe, a fim de produzir um conhecimento eficaz (GREINER, 2005). Essa informação entra em negociação e não é jogada fora, ou excluída, simplesmente.

³ Traz-se aqui para falar de corpo a ideia de *contaminação* (escolhe-se não falar de influências, nem transmissão de informação) para entender a troca e o jeito como a negociação acontece no corpo; uma ideia de interatividade que acontece entre os agentes do corpo. O conceito será abordado no segundo capítulo desta dissertação, a partir dos estudos de Fabiana Britto (2008).

Nessa maneira de pensar o corpo, para a teoria do corpomídia, em que o corpo é mídia de si mesmo e não apenas veículo de transmissão, ele troca com o mundo, modificando as informações que lhe chegam no seu estado que sempre é provisório, em permanente modificação/atualização. A informação não passa pelo corpo, mas joga com seu sistema, troca com ele, negocia e o atualiza.

Algumas informações do mundo são selecionadas para se organizar na forma de corpo – processo sempre condicionado pelo entendimento de que o corpo não é um recipiente, mas sim aquilo que se apronta nesse processo co-evolutivo de trocas com o ambiente. E como o fluxo não se estanca, o corpo vive no estado do sempre-presente, o que impede a noção do corpo recipiente. (KATZ, 2005, p.130)

As informações que chegam pelo corpo ao se relacionar com seu tecido se reelaboram na experiência e reconfiguram esse corpo, sem que sejam armazenadas/estanques. Estão ligadas à simultaneidade dos processos que ocorrem e sempre lhe aprontam em estado de mudança. De algum jeito, há a contaminação, que estabelecem escolhas e acordos com a informação que chega. Não se guarda ou a exclui, mas de alguma forma a reorganiza no sistema. Elas compõem o corpo e o diferem ao seu próprio modo. “As várias qualidades de informação que um corpo produz e abriga não são compartimentadas e estanques, mas se comunicam e se relacionam” (KATZ, 2005, p.39).

Figura 3 - Corpo no espaço aéreo, 2017



O corpo que está aprendendo a subir pela primeira vez no tecido compreende seus mecanismos de ação, na posição de pés, joelhos, mãos, nos acionamentos de impulsos, empurrões, vetores de direção e demais subsídios que a subida solicita – diferentes dos comandos habituais de deslocamento e movimentações numa bipedia. Nesse processo, haverá troca com as informações que já existem naquele corpo, por meio de ajustes, acordos e elaborações. Com isso, busca-se chegar à movimentação desejada para alcançar a subida, o sair do chão e demais movimentações, em que se podem encontrar facilidades e/ou dificuldades.

Nesse sentido, a ideia do corpo aqui apresentada tem um jeito próprio de fazer seus cruzamentos, de criar sua comunicação com o mundo, de modo a ser um fluxo contínuo de relações, em coerência com as informações que se entrecruzam e tecem seus caminhos.

Com isso, a lógica de construção de um corpo foge das generalizações homogeneizantes, que o associa a modelos prontos a se seguir e/ou encontram explicações segundo as quais os corpos respondem da mesma forma, em condições iguais. O modo como o corpo soluciona o conjunto de informações que lhe chegam e são colocadas em cruzamentos é singular e se constrói na experiência; é ela que o torna particular. O corpo encontra formas eficientes para se aprontar, fazer-se com-

preender no movimento, em que cada um irá se afinar do seu próprio jeito, encontrando seus próprios acordos corporais. É como explica Bittencourt (2012), que corrobora o pensamento desse corpo que é construído constantemente, sob a perspectiva evolucionista.

A vida de todo organismo é movimento. O corpo, como tudo que é vivo, se transforma pelo movimento. Enuncia em imagens⁴ seu caráter peculiar de existir em permanente fazer, ou seja, de estar sempre mudando. Assim, as imagens no corpo surgem como resultados provisórios em um determinado espaço-tempo. Dessa maneira, decorrem de procedimentos traduzidos em estados temporais sucessivos; um processo de transcurso irreversível, que se encontra implicado na própria sobrevivência do corpo. (BITENCOURT, 2012, p.52)

É inerente ao corpo estar em movimento, modificando-se e sendo modificado, uma vez que gera reorganizações de códigos a todo instante, sem ter como ser retroativo no tempo, voltar ao seu estado anterior⁵. O corpo se mostra como provisório, não fixo, no momento em que não se basta num estado só, pois sempre está em fluxo com as condições que o fazem. Não distante é do corpo que se relaciona com seu tecido, que experimenta novas informações e o modifica na ação que elucubra outras elaborações.

Nesse acompanhar de pensar o corpo como transitório e singular, aponta-se para uma característica do corpo, a de ser heterogêneo, uma vez que as vias em que a informação chega já trocam, já se fazem outras, numa viabilidade de poder estar sempre movimentando, jamais igual, nas vias que o compõem. As informações são renegociadas a cada nova chegada, existindo contínuas mudanças de configuração. “Em outras palavras, alguma versão do corpo é permanentemente recriada na atividade cerebral. A heterogeneidade do corpo é imitada no cérebro, um dos mais fortes indícios da dedicação do cérebro ao corpo” (DAMÁSIO, 2011, p.122-123).

Isso inclui a relação que é trabalhada entre o corpo e o tecido, como aquele corpo se apropria do movimento e o executa segundo suas possibilidades, as quais não requerem ser minimizadas em generalizações. Compreender que o corpo está

⁴ Imagens como acontecimentos em fluxo, como proposições do corpo. A imagem não será objeto de estudo nesta dissertação. Para uma reflexão sobre o tema, ver em “Imagens como acontecimentos: dispositivos do corpo, dispositivos da dança” (Bittencourt, 2012).

⁵ A irreversibilidade do tempo está implicada nesse corpo que será construído ao longo da dissertação e será melhor conceituada no terceiro capítulo.

em constante estado de movimento – e que na relação com o tecido acrobático esse estado se potencializa diante da gama de informações que lhe chegam e que ele precisa solucionar – não o faz responder de forma pronta nem ser igual a outro corpo. Ele se reelabora na ação de solucionar, o que inclui mexer, futucar, investigar, explorar comandos corporais até que se encontre o jeito de fazer à sua própria maneira.

O corpo soluciona a variedade de informações que lhe são sugeridas em um espaço-tempo específico durante a feitura de movimentos no aparelho aéreo. No tecido, tem-se a prática de fazer chaves e enroladas para que se transite entre posições. É como se essas chaves possibilitassem acessos, ora para largar as mãos, movimentar os braços ou liberar o quadril para fazer um movimento de invertida etc. O corpo se apropria durante a ação e experimenta junto à técnica a possibilidade de encontrar arranjos diferentes ou que sejam eficazes, o que já difere nos acordos a cada instante em que precisa solucionar trajetórias, produzindo conhecimento.

Para um corpo, aproximar pontos de origens da musculatura, num movimento de contração muscular, pode ser um gatilho para a progressão de um movimento, enquanto para outro corpo uma solução seria acionar aproximações de articulações como joelhos e ombros, para se chegar a determinada posição. Cada corpo responderá da sua maneira a suas condições.

A prática de tecido na relação que estabelece com o corpo deixa exposta a diferença entre cada corpo e seu funcionamento, expõe suas variedades de modos de fazer, organiza os diversos acordos que o corpo encontra tecendo vias. O corpo no tecido cria uma relação e exhibe que um corpo não é igual a outro corpo. Nessa relação, o corpo se obriga a perpassar por outras condições que não a dele; ele desvia e se deixa num devir de movimentações extracotidianas.

No processo da prática no tecido acrobático, residem as informações de condições a que o corpo é exposto, as quais, uma vez combinadas/organizadas/relacionadas, configuram o corpo que sobe no tecido e faz peripécias. Por exemplo, um outro corpo que não experienciou estar na prática do tecido não abarca tais informações, o que o difere em sua constituição corporal⁶.

O corpo não é um meio por onde as informações são expressadas, mas um laboratório permanente de processos que vão desenhando a

⁶ Essa ideia irá ser retomada no segundo capítulo.

sua forma a cada situação que se apresenta. Por isso, o corpo só pode mostrar-se a si mesmo, *apresentando tudo o que o constitui em uma forma específica*. (KATZ, 2007, p.203, grifo meu)

Veem-se as diversas possibilidades que aquele corpo aéreo tem de lançar estratégias e se resolver no seu movimento, de acordo com as informações de que dispõe, que não são do outro mas próprias de quem experimentou o movimento e nele produziu suas condições. As informações que o constituem, advindas de improvisações, arranjos que descobriu, movimentações aprendidas, dentro do seu campo de possibilidades, estão no seu estado provisório de ser corpo e já o fazem/constituem, de alguma maneira. Esse corpo realiza a todo momento acordos corporais para conseguir se manter no ar e, com isso, apreende resultados específicos, conhecendo as armadilhas próprias da relação com o tecido, desenvolvendo habilidades para lidar com as adversidades próprias da prática, pois “[...] cada corpo é sempre um design da sua própria e exclusiva coleção de informações de cada momento do seu percurso no mundo [...]” (KATZ, 2007, p.203).

Observa-se, no decorrer das artimanhas do praticante na relação com seu tecido, o aprender a entrar e a sair das posturas, já estabelecidas como códigos pela técnica que diz sobre uma imagem visual específica, através dos movimentos corporais que se devem alcançar. Nas posturas corporais que são trabalhadas, acordos são constantemente instigados a ser solucionados: cada corpo o faz do seu jeito, sem que exista uma maneira absoluta de fazer.

Figura 4 - Corpo aéreo em sustentação, 2016



O aparelho tecido acrobático solicita que o corpo esteja constantemente operando em soluções de problemas, pois o obriga a estar em sustentação. É certo dizer que o tecido potencializa a ação de reorganização do corpo, uma vez que opera em agentes diferenciadores daqueles a que o corpo está acostumado, colocando-o em espaços de proposição de movimento e de estratégias, para se manter no ar.

O que cada um decide fazer e a maneira como realiza o movimento fazem entender que os corpos não funcionam sob as mesmas lógicas de organização, o que motiva possibilidades diversas. Esse modo de ver o corpo como singular, componente único que comunica com o mundo, convida a esclarecer sobre o modelo de repetição que é utilizado para a aprendizagem no tecido.

A cada feitura da posição corporal no aparelho aéreo, informações novas se reconfiguram e logo se apresentam como uma atualização que já modificou o corpo, trazendo a inexistência da ideia de cópia fiel. “Não há nada que seja precisamente conservado” (BITTENCOURT, 2012, p.56).

Figura 5 - Corpo movimentando ignições, uma das posturas corporais do tecido, 2017



Foto: Everson Coutinho

Quando se aprende sobre qualquer movimento no tecido, por exemplo, o arabesque, é comum na primeira vez encontrar certas dificuldades, ir tateando o caminho, lembrando como foi ensinado por meio da reprodução. O praticante irá conduzir do seu jeito a trajetória até chegar ao movimento, encontrando seus encaixes, suas transições de peso, sua maneira de enrolar o tecido, de segurá-lo etc. À medida que isso se repete, nas vezes seguidas que ele irá refazer, sempre haverá diferença, pois outros códigos o refazem, acordos o perpassam e atualizam esse estado contínuo que o corpo é. Com o tempo, adquire-se apropriação e o aprimoramento, sendo sempre uma nova chegada.

Isso significa dizer que, quando se ensina a um grupo de pessoas a mesma postura corporal, cada corpo irá reproduzi-lo de determinada forma fazendo acordos em tempo real, propondo estratégias de raciocínio variadas, sem que um seja igual ao outro, mesmo visualmente parecendo similares. São composições que fazem cada corpo e que não deixa ser um igual ao outro ao mesmo tempo que diz sobre a beleza de estar expondo como cada um o é.

A cada postura nova no tecido – que tem o método de repetição comum à sua didática e que apresenta uma eficácia na aprendizagem –, esperar que os diferentes corpos reproduzam o movimento em acordos iguais, na ideia de ser uma cópia fiel, é ofuscar o fluxo de informações na dimensão que foi conferida ao corpo. Existem práticas corporais de tecido que seguem a lógica de homogeneizar os corpos – através de metodologias pedagógicas e artísticas – dentro de um mesmo grau de condições,

aferindo a eles as mesmas qualidades de executar movimentos, lidar com as inconsciências, resolver soluções da mesma maneira e não contemplar a complexidade de cada corpo, suas memórias e histórias. O tratamento a que esse estudo se dedica contempla o corpo como um sistema que transita em complexidades, singularidades e contínuo estado de mudanças, pois as informações não param de chegar. É um modo de ver que a dança contemporânea contempla e que interessa aqui, no pensamento de dança que já é corpo.

O corpo é um contínuo laboratório em processo em que

A habilidade que se repete melhora gradualmente através do treinamento que burila o exercício. No entanto, eventualmente, irrompem novas circuitações, que surpreendem o controle. Como se o corpo desenvolvesse uma solução inteligente não prevista pela consciência.

Isto ocorre, muito provavelmente, porque um processo de repetição não se dá sem mínúsculas diferenças entre cada repetição. E a repetição com essas mínúsculas diferenças, a certa altura, produz uma diferença que se nota. (KATZ, 2005, p.38-39)

O corpo está sempre operando em soluções e logo reorganizações, pois está em concordância com sua provisoriedade. No processo de fazer novamente sempre há perdas e, portanto, modificações. “Refazer é fazer de novo, exige uma outra ação e, portanto, um outro acordo” (BITTENCOURT, 2012, p.47).

Pensar que cada um organiza seus acordos e não existe a possibilidade de reprodução idêntica, seja de qual instância corporal for, ratifica a ideia que “[...] cada ser humano se constitui como um ser particular, privado, único e insubstituível – um fim em si mesmo” (KATZ, 2005, p.61).

Figura 6 - Corpos em queda, 2017



Foto: Gabriel Passos

Com isso, constrói-se entre o corpo e o tecido acrobático uma relação que promove diferentes modos de organização, no momento em que não se conhece sobre uma informação, que em seguida se experimenta e da qual, logo depois, já se tem algum reconhecimento. Dessa forma, a informação é atualizada a cada nova feitura, dispondo o corpo sempre a estados de mudança.

O corpo não encontra no tecido um lugar de monotonia: ele afere potência a cada movimento que consegue fazer sem cair, tenta encontrar o jeito de conseguir subir a cada dificuldade que se apresenta e, a cada vez que chega ao tecido, já é diferente. A busca pela destreza do movimento sinaliza um contínuo desestabilizar dos caminhos já conhecidos. Soluções sucessivas são vistas no corpo que é solicitado a estar em movimento ou que, mesmo parado, está acionando uma musculatura que não o deixa esquecer de que está em um ambiente incomum.

O que foi e está sendo construído neste capítulo acerca das condições de corpo é que, na relação com o tecido, essas condições ficam aparentes. Esclarece-se aqui que, nessa relação, existe um reconhecimento de que o aparelho tecido acrobático evidencia o modo de ser do corpo que não é estático, fixo, imóvel ou estante ao se pronunciar no tempo-espaço que ocupa e no qual se materializa.

Todo o corpo é responsável pelas interações que acontecem a todo o instante com o ambiente que o circunda e lhe solicita a solucionar problemas. Vale ressaltar que a noção de ambiente é colocada aqui não como lugar/espaço, mas como condições disponíveis (BRITTO, 2008). Logo, o ambiente é determinante na construção

do corpo que, o tempo todo, diz sobre quem se é no mundo, pois seu corpo-mente comunica na ação corporal o que lhe é intrínseco.

A ideia de que o organismo inteiro, e não apenas o corpo ou o cérebro, interage com o meio ambiente é menosprezada com frequência, se é que se chega a ser considerada. No entanto, quando vemos, ouvimos, tocamos, saboreamos ou cheiramos, o corpo e o cérebro participam na interação com o meio ambiente. (DAMÁSIO, 2012, p.201)

Entender o modo de o corpo operar é também entender que não se pode separar o corpo do ambiente em que ele se encontra. Isso sugere que, estudando sobre o aparelho aéreo em questão, é certo dizer que o tecido interfere no acordo que é solicitado ao corpo, no jeito como o corpo responde, na forma como é estimulado e como é interpelado a solucionar. “Capturadas pelo nosso processo perceptivo, que as reconstrói com as perdas habituais a qualquer processo de transmissão, tais informações passam a fazer parte do corpo de uma maneira bastante singular: são transformadas em corpo” (GREINER, 2005, p.130).

Deste modo, o corpo não é recipiente da realidade que o envolve e constitui, voltando-se a ideia de corpomídia e que nisto, a prática de tecido é decisiva para as modificações que ocorrem no corpo. A forma com que olha, discute, dança e comunica-se intervém e contribui na formação daquele corpo e que está ali para aprender e praticar tecido, produzindo possibilidades de movimento e conceituações.

1.3 OUTRAS POSSIBILIDADES PARA A PRÁTICA

Apresenta-se, nesta dissertação, o modo de ver o corpo que é imbricado em memórias, que é entrelaçado por miudezas e magnitudes que não conseguem se despedaçar. Não se pode querer agarrar e destituir um do outro, como se quisesse ver cada coisa no seu lugar, elemento por elemento. Eles estão coexistindo numa configuração particular, próprio desse sistema; afinal “[...] não há nada que apareça no corpo em estado absoluto de isolamento” (BITTENCOURT, 2012, p.54).

São tramas simultâneas que se lançam sobre as possibilidades corporais que dão visibilidade a um novo modo de se entender enquanto corpo. Tramas não linea-

res são construídas, refazendo e reorganizando histórias próprias de cada um, que vão construindo equivalências de acordo com as informações que chegam, sem ser de modo linear nem estando no campo das determinações. Isso conduz, conseqüentemente, a um modo de fazer diferente, manifestando-se na ação as proposições que são solucionadas, por ora, pelo corpo.

O movimento que acontece no tecido, não se restringe apenas ao que ocorreu, mas também ao que ocorre, o que, seguramente, diz sobre aquele corpo que traz experiências num espaço-tempo contínuo, lidando com diferentes temporalidades, pois

[...] passado e futuro são dimensões de tempo ancoradas na historicidade do corpo que a realiza. Sendo, por definição, o nó de trânsito das informações biológicas e culturais, o corpo abriga tempos diversos atuando como mediador dessa simultaneidade. (BRITTO, 2008, p.29)

O corpo que entremeia simultaneidades no seu jeito de se articular, em sua comunicação num tempo-espaço que ocupa, evidencia e amplia entendimentos que já o modificam⁷.

Não se tem a intenção de definir jeitos de ensinar ou mesmo *performar* no tecido. O que interessa aqui é apresentar a existência de um jeito de ver o corpo que, relacionado ao seu tecido, levanta questões importantes a serem tratadas no momento da prática, fazendo coexistir com outros que já estão em evidencia e mais visibilizados em seu contexto. Este estudo revela conhecimentos que não têm espaços para pensamentos que reduzem ou mesmo ofuscam modos de ser e fazer do corpo em sua relação com o aparelho aéreo tecido acrobático.

A relação corpo e tecido entremeia-se nos espaços corriqueiros, encaminha o corpo para lugares de passagem que não se podem vivenciar nos corredores nem nas esquinas. É esse lugar que se vira e revira, como corpo do alto, que se destrincha, corre e cursa, uma tentativa de elucidar aqui, na linguagem escrita, um voo perspicaz de movimento-corpo-dança.

Segue-se para o próximo capítulo, que discute sobre o modo como ocorrem essas modificações que se constroem na relação corpo e tecido e sobre o que daí decorre, entremeando o pensamento com estudos atuais sobre dança.

⁷ Essa discussão será melhor aprofundada no capítulo seguinte.

2 OCORRÊNCIAS DA RELAÇÃO CORPO E TECIDO

Neste capítulo, busca-se evidenciar e compreender as ocorrências que são advindas da relação, do atrito, da fricção de movimentar saberes da experiência, partindo do entendimento de corpo enquanto provisório e aberto. São elas: a transgressão de padrões corporais e a produção de subjetividades.

2.1 PADRÕES COMO ÍNDICE NA RELAÇÃO CORPO E TECIDO

A relação que se constrói entre o tecido e o corpo move ocorrências que não correspondem apenas ao aspecto da fisicalidade – como é evidenciado no contexto em que se insere, como já dito – que consiste no ganho de força, resistência ou alongamento. Há imbricações nessa relação que são compatíveis com o modo como o corpo opera no mundo e importa neste estudo apontá-las. Nesta dissertação, existe o interesse em complexificar a relação que existe entre corpo e tecido, ampliando a discussão acerca da prática.

Como já visto, o corpo coexiste com seu ambiente se correlacionando e gerando acordos corporais que se atualizam constantemente. Na relação desse corpo com o tecido acrobático, conforme já sinalizado, são informações novas que chegam e solicitam resoluções próprias, movendo-se com códigos, acordos e elaborações, construindo na experiência uma relação própria de cada um.

Traz-se aqui a ideia de padrão, situando o leitor quanto ao que é comum aos corpos que intervêm e se comunicam com o mundo, e, logo, constroem seu próprio modo de agir em meio a um sistema de informações. Como já visto no capítulo anterior, o corpo é um sistema aberto que, continuamente, troca com seu ambiente, sendo um laboratório em processo e potente mudança. Trânsitos e trajetórias plurais materializam-se sendo corpo. O jeito de o corpo se resolver perpassa a ideia de que ele não é um recipiente que abriga a variedade de informações, mas que, de modo particular, negocia-as, interferindo, reajustando e reorganizando tais informações de acordo com o que o constitui. Não se pode ignorar o que o corpo traz e isso modifica

a forma de olhar para a prática e, portanto, o seu fazer. As experiências o perpassam e o fazem a cada instante, sendo corpomídia (KATZ, 2005). Corpo e ambiente se comunicam numa ação de coautorias (BITTENCOURT, 2012). É dentro dessa lógica que se aponta para a complexidade do corpo, na condição de ser múltiplo e se modificar; ser trânsito.

O corpo que está em uma relação com o ambiente adota comportamentos, jeitos de resolver questões, organiza falas e gestos num sistema comum a ele. O corpo é andarilho, caracterizado por estar na bipedia e caminhar em uma posição vertical, assim como está acostumado a manter o olhar à frente, sob uma orientação determinada, num vetor de direção específico. Tais características que constituem o corpo o recombina e produzem ações, simultaneamente à relação do ambiente que lhe atravessa e é por ele atravessado, elaboram sobre padrões de informações que organizam sistemas. Entende-se aqui que “sistemas são coisas que se organizam para formar coisas; brincam de produzir padrões” (BITTENCOURT, 2012, p.66).

Nesse caso, vale discutir sobre padrões a partir dos quais o corpo é composto e pelos quais ele estabelece troca com seu ambiente. Entende-se como padrão

[...] sistemas informacionais com estrutura e funções próprias, e apesar de participarem do jogo das transformações, mantem-se em baixo grau de dissipação; uma estabilidade ocasionada pela repetição de seus códigos e eficiência dos seus acordos. (BITTENCOURT, 2012, p.66)

A autora traz o entendimento de padrão construído a partir de imagens⁸ no corpo, que são passíveis de replicações – apresentando maior grau de conservação – as quais são selecionadas na evolução por apresentar certa eficácia. “As imagens como informações que evoluem e entram no jogo de produzir padrões. Transitam entre dissipações e regularidades, quando replicam e quando se adaptam, tal como sucede com qualquer existente” (BITTENCOURT, 2012, p.13). Os padrões são estruturas que apresentam uma regularidade e que têm sua própria forma de organização, sendo possível evidenciá-los na observação do comportamento humano. Caracterizam-se por dissipa-

⁸ No livro **Imagens como acontecimentos**: dispositivos do corpo, dispositivos da dança, Bittencourt (2012) trata do termo como um dispositivo do cérebro para mapear o mundo, imagem como índice dos estados corporais, porém o que interessa nesta pesquisa equivale a entender o corpo como sistema provisório e gerador de acordos constantes, não interessando o foco no aprofundamento do conceito imagem.

ções⁹ mínimas que geram outros, outros e assim por diante.

No espaço da prática de tecido não é diferente; corpos se movimentam sob padrões – ou seja, conjunto de informações que se replicaram/replicam – que são evidenciados ao subir e descer do tecido, nas posições de alongamento, no jeito como se soluciona uma trajetória de movimento ou como se arruma o tecido em volta do corpo. Os corpos organizam e se ajustam entre os questionamentos que movimentam, à sua própria maneira, e repetem determinados conjuntos de informações durante a ação. A todo o tempo é possível identificar padrões nas ações humanas e na prática de tecido; eles são, por vezes, evidenciados por solicitar do corpo movimentação contínua, compelindo-o a estar em constante solução de problemas a seu próprio modo.

Figura 7 - Corpo e suas variadas formas de estar no espaço aéreo, 2017



É por meio de negociações que os modelos de informações apresentam certa capacidade, por eficiência, de permanecer¹⁰. Nesse caso, ensinar sobre movimenta-

⁹ Conceito utilizado por Ilya Prigogine (2009) que o associa à ideia de ordem (de acordo com a Teoria Geral dos Sistemas) e desperdício – são os novos estados de matéria. “Denominamos estas estruturas de dissipativas, que se caracterizam por externarem uma nova coerência associada a sequências temporais e à quebra de simetrias [...]” (2009, p.25).

¹⁰ A ideia de “permanência”, conceito definido pela Teoria Geral dos Sistemas, está relacionada àquilo que se refere ao sentido de continuidade dos processos de transformação. “Trata-se de um

ções corporais, a fim de que o outro aprenda a fazer determinada postura no tecido acrobático, resulta na disseminação de jeitos de fazer e, logo, contaminam-se padrões, informações que funcionam e funcionaram diante das circunstâncias. Com isso, evidencia-se a dissolução das supostas fronteiras entre corpos. Essa contaminação ocorre sem ter como mensurar o quanto de informação chegou, o quanto se trocou etc., uma vez que não se trata de uma transmissão calculável ou de uma via só.

Inteiramente diferente da noção de transferência de características, contida na ideia de influência, a ideia de contaminação contém um sentido não diretivo nem autoral, mas constante e inevitável: refere-se ao caráter residual da interatividade processada entre os múltiplos agentes. Um relacionamento gerador de efeitos não-planejados que se propagam ao longo do tempo. (BRITTO, 2008, p.30)

O corpo é transitório e está em constante devir, acompanhando estratégias de soluções que permanecem em códigos dados na relação entre as coisas. Entre o corpo e o tecido existe uma variedade de possibilidades na atuação de múltiplos fatores, que é produzida na relação a partir da ação. Essas possibilidades efetuam contaminações entre os corpos, seja no processo de ensino-aprendizado ou no processo artístico do artista. Não há como mensurar o quanto de informação aquele corpo trocou com outro, menos ou mais, assim como não há como definir o que parte de um lugar ao outro. São agentes múltiplos, compostos por informações múltiplas, atuando e contaminando o sistema numa interatividade própria.

O que um corpo troca com o outro ao qual está ensinando sobre modelos de repetição (que não tem a ver com cópia fiel, como já visto no capítulo anterior), ou propondo qualquer outra estratégia criativa de elaboração de movimento, que discorre sobre uma postura corporal a ser aprendida no tecido, está em concomitância com o encontro de dois corpos que aferem complexidades. Não há transmissão de conteúdo, mas vias mútuas que interpassam de um para outro, encontram mundos e estabelecem comunicação própria do que advém dessa relação.

Neste estudo, interessa trazer essa informação sobre padrões e a relação de contaminação, pois se acredita que o corpo – transitório – apresenta-se dessa forma em sua condição e, diante da relação imbricada com seu tecido, move-se, recombina-

referencial importante: a permanência pensada não como um acontecimento, mas como o que não para de acontecer” (BRITTO, 2008, p.41-42).

na-se, modifica-se, aferindo a importância do processo que é essa prática. No momento em que um corpo pratica tecido e se vê em um espaço que corrobora para a aquisição de novos modelos – que entram em choque com seu conjunto de informações, ele reverbera e transgride instâncias sistematizadas no corpo. Chama-se atenção para o que foi construído no primeiro capítulo desta dissertação, atentando para especificidades do tecido acrobático que solicita do corpo certos arranjos e é propulsor de criação de uma relação específica com o corpo, em estratégias de movimentos para acontecer.

Caminhando nesse viés, a partir dessas especificidades do tecido e das relações abordadas, observam-se os padrões corporais e o modo como acontece a comunicação dos processos. Na ação no tecido, são disponibilizadas novas maneiras e acessos para o corpo se mover. No processo de replicação de padrões, ele também afere a saída para novas possibilidades – já que provoca outros mapeamentos, elaborações cognitivas etc. –, fazendo com o que o mecanismo se modifique e evolua. “O mecanismo se encontra na possibilidade da replicação, mas de maneira alguma impede as transformações” (BITTENCOURT, 2012, p.67).

Dessa forma, existem os padrões aleatórios – dentro das possibilidades produzidas –, que são passíveis de acontecer enquanto sistema autogerador (BITTENCOURT, 2012). Nessa ideia, que se relaciona com o corpo que está no tecido, entende-se a probabilidade de acontecer tal aleatoriedade, na ação do mecanismo que atua na regularidade. É um conjunto de informações que lança estratégias e as conforma em outras, outras e outras – estratégias que, por sua vez, só aparecem na relação corpo e tecido acrobático.

A partir dessa relação tecido e corpo, transgride-se um conjunto de códigos que estão replicando numa regularidade, em um mesmo formato na ação do tempo. Ao criar outros reajustes no sistema, promovendo outros acordos corporais, o corpo se reinventa e se reorganiza sobre o que o compõe, sobre o que nele intervém e o conforma.

Assim, transgridem-se padrões, no sentido de subverter um conjunto de informações que já são estabelecidos. Tal transgressão também se dá no sentido de conhecer outras possibilidades e poder criar a partir disso, estabelecendo novos caminhos, conseguindo ter outros modos de ver, sem que necessariamente seja uma progressão, mas que esteja no campo da evolução. A transgressão, então, se

apresenta também como ação que impulsiona, que quer gerar novos fluxos diante da vontade que surge.

Nesse sentido, o tecido move no corpo a partir da experiência, a mudança de padrões, que corresponde às suas informações que são restritas e correlacionadas a quem se dispôs nesse campo de informações. O corpo adquire novas propriedades decisivas à sua compreensão de mundo, fazendo parte da sua composição, não havendo como excluir ou esquecer a informação, uma vez que o tempo não é reversível (PRIGOGINE, 2009) e nem o corpo funciona dessa maneira.

No tecido acrobático, o manejo que se precisa elaborar para se deslocar de um espaço a outro é diferente de caminhar, como se está acostumado cotidianamente. Para isso, é necessário aprender como subir no aparelho aéreo, o que requer articulações entre os membros inferiores e superiores do corpo. Tal acionamento diferente muda o padrão de deslocamento, aguçando outros acordos corporais, como eixos, atenção, percepção e força da musculatura requerida. O que se quer dizer é que esse tipo de informação experimentada já modifica a composição e a memória corporal que difere um corpo que aprende, por exemplo, sobre práticas específicas de dança, como ballet, dança moderna ou qualquer outra. Conforme Katz (2006), quando discorre sobre a aleatoriedade no campo da dança: “vale sublinhar que não convém associar o sentido do fenômeno aleatório com o de qualquer coisa possível, pois a variação se dá entre as probabilidades produzidas por cada tipo de informação” (2006, p.203).

O conjunto de informação que a técnica de tecido traz, assim como na dança que Katz associa em seu estudo, direciona a possibilidades que só são possíveis de se dispor a quem aprende tal técnica. Os padrões aleatórios são dispostos na prática de tecido, referem-se à relação criada entre corpo e tecido e não se podem encontrar na relação corpo e sapatilha de ponta, por exemplo, ou entre o corpo e uma bola ou ainda entre o corpo e um trabalho de chão. Sendo assim, o corpo e o contexto em que se vive são inerentes a essas restrições, não sendo diferente na prática de tecido. O corpo só é capaz de produzir sobre aquilo que experienciou, ou seja, o que está relacionado ao seu repertório de possibilidades. O que irá surgir disso também está correlacionado a esse repertório.

Além da sua própria configuração, também aquilo que um corpo configura (uma dança, por exemplo) expressa sínteses circunstanciais da

negociação adaptativa entre as restrições impostas por cada estrutura envolvida no seu processo interativo com o mundo. (BRITTO, 2008, p.29)

Observar o comportamento humano em seus padrões diz sobre os trânsitos de informações que constituem tal matéria. Na relação corpo e tecido, cada um com seus graus de complexidades, evidencia-se o leque de informações que constituem esse corpo, e isso, no decorrer da experiência, diferencia os padrões que outras atividades fariam no corpo ou mesmo dizem sobre esse corpo. Logo, essa condição aqui está relacionada ao que é próprio do corpo e não tem como não acontecer; ela modifica os padrões na ação e gera a chance de reinvenção do sistema.

Existe o constante negociar com os acordos corporais, para conseguir se manter em suspensão, fora do chão. O corpo requer um acionamento eficaz no controle de peso, na ação constante da gravidade – a qual, por vezes, é esquecida no cotidiano –, no engajamento de força e resistência da musculatura. São caminhos que o corpo tem que percorrer e que são inabituais, por se tratar de um corpo que opera cotidianamente numa superfície, o chão.

Nesse sentido, a relação corpo e tecido é um romper com as constâncias de quem só experimenta o chão e se arrisca no bambear de um aparelho aéreo tecido acrobático que, sem um ponto fixo que o prenda ao chão, possui um contínuo balançar, sujeitando o corpo a lidar com tal inconstância.

A construção de conhecimento vai ocorrendo à medida que se estuda o movimento no tecido, na própria ação, e isso vai reestruturando os limites do corpo a cada momento. Tal experiência elabora seu próprio modo de fazer, encontrando suas próprias estratégias compositivas de movimento, fazendo conhecer possibilidades da sua própria dança, que já é corpo. Vale lembrar que, assim como numa prática de dança, o limite na relação do corpo com o tecido é sempre provisório.

Muitos nomeiam a situação com a infeliz expressão superação da técnica – um equívoco perigoso que peca, primordialmente, pela falta de rigor. De fato, trata-se apenas de um outro arranjo semântico viciado para a velha questão do todo em relação às suas partes. (KATZ, 2005, p.126-127)

À medida que se pratica e se desenvolve a habilidade de estar em um tecido acrobático, constrói-se o conhecimento diante da técnica, e sua competência se torna cada vez mais eficaz diante dos exercícios, dinâmicas e trabalhos corporais efe-

tuados. Junto aos padrões que são modificados, os ditos “limites” também são transpostos e a cada vez o praticante se vê conquistando o que chama de desafios corporais.

Tais limites têm a ver com os outros e novos acordos corporais (BITTENCOURT, 2012) e arranjos (KATZ, 2005) que são atualizados. O corpo é apto para estar em mudança, organizando-se sempre de modo particular.

Na ação, o praticante de tecido encontra novas abordagens para lidar com todo o aparato corporal que conhece, sendo estimulado a aproximar partes do corpo incomuns, saber identificar e seguir direções de seu próprio corpo – por vezes as próprias noções de direita e esquerda se tornam intrincadas –, estando em uma configuração corporal que não é simétrica ou bípede, muitas vezes situado lateralmente em direção ao chão, com um braço acima e o outro embaixo, tendo que se localizar na referência espacial que está juntamente com todas as especificidades do tecido (já abordadas no primeiro capítulo desta dissertação).

Figura 8 - Corpo arriscando novas referências, 2017



Foto: Rafael Sampaio

É importante chamar atenção para esse aspecto e lembrar que toda a gama de soluções articuladas, que chegam a uma destreza do movimento ou mesmo a um

modo de fazer que já não apresente dificuldades, foi elaborada, fez parte de um processo e é legítima de uma construção de conhecimento. Não se deve reduzir o aparato que envolve o trabalho corporal designando a algo como “faz parte da essência do corpo” ou ainda “é natural daquele corpo”, como se estivesse ali o tempo todo.

Um algo mais que desponta sempre que a habilidade conquistada deixa de parecer construída para se *naturalizar* como *dote característico*, como um pertencer do executante. [...] Não lembramos que foi construída, lenta e arduamente conquistada. (KATZ, 2005, p.127, grifo da autora)

É importante lembrar que a mente é corpo e tudo que está ali foi construído, não havendo um aparato que surge ou prospera como se estivesse adormecido e despertou do seu sistema.

Isso tem a ver com uma construção através de estudos que apresentam as tais replicações, que permanecem por eficácia, se entrecruzam, trocam, mexem, que corroboram padrões aleatórios e é contaminação, pois

De todas as possibilidades de relacionamento entre a informação que está chegando com todas as outras que já existem nele, apenas uma delas vai ser por ele implementada. O aprendizado é baseado em processos de repetição, que produzem séries de oportunidades para que aquela primeira combinação aleatória que se deu vá ganhando estabilidade, até que ela possa ser selecionada. Quando isso se dá, esse resultado sempre provisório dos acordos entre as informações novas e velhas transforma-se no jeito sempre individual de cada corpo realizar o mesmo movimento. Esse fluxo de ajustes regula cada momento evolutivo do corpo ao longo de toda a sua trajetória no mundo. (KATZ, 2006, p.201)

O corpo que movimenta, que comunica fluxos, que é contaminado pelos saberes que o obrigam a se reconhecer em um espaço aéreo, a entender onde está e de que maneira se coloca para atestar capacidade de se manter ali, opera por vias próprias do seu sistema e encontra, dentro das possibilidades, soluções e condições possíveis. Não há, como o senso comum relata, habilidades que brotam.

[...] nada ‘brota’ magicamente em um corpo. Tudo depende do que os processos embrionários são capazes de criar e manifestar por meio dos seus processos adaptativos. Tudo o que acontece ao corpo obedece a essa regra e, assim, o talento não poderia ficar de fora desse modo de funcionar da evolução. (KATZ, 2006, p.205)

O corpo condiz com os ajustes de informações, em meio a padrões que são compartilhados sob um sistema que apresenta, por eficácia, um certo grau de conservação. Não se correlaciona com o saber do corpo a ideia de que a destreza do movimento advém de uma instância natural, que não é corpo. Podem-se encontrar habilidades que correspondem a uma programação corporal biológica, em diferentes graus de complexidade, mas não se faz coerente a ideia de algo que surge apresentando já a aptidão que não foi resolvida pelo corpo. Ressalta-se que o corpo age de momento a momento e “o que é preciso deixar claro é que a evolução não tem alvos distantes e não trabalha com nenhum modelo de perfeição final” (KATZ, 2006, p.205).

2.2 O CORPO E A PRODUÇÃO DE SUBJETIVIDADE NO RECONHECIMENTO DE SI

No processo em que o corpo experimenta um outro modo de estar no mundo, de se locomover e reelaborar movimentos para comunicar com o que lhe é solicitado, esse corpo, como já visto, é interpelado a acionar um tipo de conhecimento que acessa ao estar em relação com o tecido. Nessa direção, vale acessar as reflexões de Antonio Damásio (2011), para esclarecer o que decorre desse conhecimento que se produz:

O cérebro precisa introduzir na mente algo que não estava presente antes, ou seja, um protagonista. Assim que um protagonista se torna disponível em meio a outros conteúdos mentais, e assim que esse protagonista é coerentemente ligado a alguns dos conteúdos mentais corrente, a subjetividade começa a ser inerente ao processo. Devemos nos concentrar primeiro no limiar do protagonista, o ponto no qual os elementos indispensáveis do conhecimento aglutinam-se, por assim dizer, para produzir a subjetividade. (DAMÁSIO, 2011, p.249)

Sustenta-se aqui que a relação entre o corpo e o tecido disponibiliza, na ação, um sistema de informações que é próprio dessa relação, como já dito, o que gera um reconhecimento na sua ação, num entendimento que se acessa corporalmente. Esse conhecimento adquirido – que tem a ver com as elaborações que o corpo organiza, os processos adaptativos e toda a gama de modificações diante do que o

tecido solicita, que acontece na experiência – produz subjetividade, ou seja, o reconhecimento de um protagonista: “assim, a consciência de si em contato com um conteúdo mental propicia a subjetividade, que permite a construção do conhecimento da experiência” (DAMÁSIO 2010 apud RIBEIRO, 2015, p.67).

Redescobrir caminhos, modos de fazer e demais elaborações do movimento no tecido acrobático não corresponde a uma experiência que se vê no outro ou que o outro pode realizar; é necessário ao corpo testar e produzir seu conhecimento, uma vez que a experiência não pode ser emprestada (BITTENCOURT, 2012). Trata-se de fazer e refazer caminhos no espaço aéreo, perpassar pelos nós e encontrar saídas, compreender o acionamento da musculatura, refazer as posturas e lidar com os próprios desafios. Experimenta-se a prática de tecido no próprio corpo – não há outra saída – e se testam suas hipóteses, artimanhas, resoluções.

Nessa direção, chega-se à ideia de reconhecer um protagonista na ação, o que é melhor definido quando se contemplam organismos que dispõem de memória, linguagem e raciocínio. É o momento em que se inclui a presença do chamado *self* autobiográfico – que depende do *self* central e que, por sua vez, está ancorado no *protossself* e nos sentimentos primordiais (DAMÁSIO, 2011, p.252).

Os sentimentos primordiais – a base de todos os sentimentos causados por interações entre objeto e organismo – são produzidos pelo *protossself* e trazem a indicação do corpo vivo, um sentimento de que o corpo existe. O próprio *protossself* gera mapas que se referem a imagens corporais sentidas e mapeiam, de momento a momento, os aspectos mais estáveis da estrutura física do organismo. Esses dois ainda não bastam para explicar o fenômeno do *self* que se gera, ancorando-se ao *self* autobiográfico – que dá o sentimento de individualidade e identidade – que, por sua vez, torna um *self* propriamente dito, o *self* central.

Esse tornar-se *self* central, ou seja, a mudança que ocorre com o *protossself*, relaciona-se pela interação com algum objeto que seja percebido; ao mapear esse objeto, o cérebro ajusta-se de determinado modo. Isso é sinalizado ao *protossself*, trazendo mudanças que desencadeiam a criação momentânea do *self* central e uma série de eventos. Tais eventos têm a ver com o conhecimento do objeto dado por uma certa atenção a ele, conferindo-lhe destaque. Assim, produz-se o entendimento de como acontece a chegada de um sentimento de posse, por parte do protagonista:

A narrativa não verbal desses eventos incessantes representa de modo espontâneo na mente o fato de que existe um protagonista em relação a quem certos eventos estão ocorrendo, e esse protagonista é o eu material. A representação nessa narrativa não verbal simultaneamente cria e revela o protagonista, associa a esse protagonista ações que estão sendo produzidas pelo organismo e, com o sentimento gerado pela interação com o objeto, engendra uma sensação de posse. (DAMASIO, 2011, p.251)

Esclarece-se aqui que o que acontece na prática de tecido é uma relação entre organismo e objeto, que não diz respeito apenas a insinuações, mas fornecem conexões significativas entre objeto e organismo, de modo que esse objeto – nesse caso, o tecido acrobático – engendra ações adaptativas e processos para que o processamento ocorra. Damásio explica acerca do processamento de como ocorrem os eventos:

Mudanças no protossself iniciam a criação momentânea do self central e desencadeiam uma série de eventos. O primeiro evento da cadeia é uma transformação no sentimento primordial que resulta em um 'sentimento de conhecer o objeto', um sentimento que diferencia o objeto de outros objetos do momento. O segundo evento da cadeia resulta do sentimento de conhecer. É a geração de um 'destaque' para o objeto de interação, um processo geralmente designado pelo termo 'atenção', uma convergência de recursos de processamento para um objeto específico mais do que para outros. Assim, o self central é criado pela ligação do protossself modificado com o objeto que causou a modificação, um objeto que agora está marcado pelo sentimento e destacado pela atenção. (DAMASIO, 2011, p.251, grifos do autor)

Esse processar do evento, em que o objeto faz modificar o sistema, representa na mente a existência de um protagonista, ao associar as ações ao próprio organismo que as produz, havendo o sentimento de posse.

O que se quer trazer com isso é que existe o traçar de uma autobiografia na prática de tecido, já que concerne o corpo movimentar suas próprias estratégias para alcançar um movimento que o mantenha no ar. Desloca do lugar de corpos iguais algo que geralmente é exposto como igual. Tais estratégias, muitas vezes, não podem ser acessadas enquanto corpo cotidiano, sendo viabilizadas apenas diante da experiência que se tem no espaço aéreo, na relação com o seu tecido. Quando se fala aqui em autobiografia, não se está referindo ao relato de vida, mas ao *self* autobiográfico, que é conhecedor de si. São experiências que carregam os processos de cada um, vividos e explorados pelo corpo, que produzem suas subjetividades e, por

isso, aproximam-se da ideia do *self* autobiográfico.

Estar em concomitância com essa prática não corresponde ao corpo que simula outras experiências. Apesar de ver o movimento e ser induzido a repetir, o corpo praticante de tecido busca e estuda seu próprio modo de compor, que o singulariza e se faz de acordo com o que lhe é intrínseco – fisiologia, histórias, cultura, contexto. Nesse caso, o corpo explora, no movimento, caminhos que o levam a se reconhecer enquanto corpo atuante e operador de suas ações, no intuito de se manter no ar, pois, se tais ações não são testadas, o corpo cai. Trata-se de um corpo e mente imbricados, o que leva ao sentimento de pertencimento, em multiplicidades de conexões e atualizações nos fluxos de relações, dando ênfase a um processo que não é raso, mas que, uma vez acionado, solicita do corpo reconhecimentos profundos e intensos. “O *self* autobiográfico é uma autobiografia que se tornou consciente. Ele se baseia em toda a nossa história memorizada, tanto a recente como a remota” (DAMÁSIO, 2011, p.259).

Dessa forma, estar no tecido é conhecer aquela parcela de informações das quais muitas vezes o corpo não tem consciência no cotidiano, por não se dar conta da sua multiplicidade e intensidade. Ao serem reveladas suas propriedades e suas resoluções, o corpo gera subjetividade diante do conhecimento obtido: “quando o cérebro consegue introduzir um conhecedor na mente, ocorre a subjetividade” (DAMÁSIO, 2011, p.24).

O corpo se depara em constante busca sobre entendimentos de si, caso contrário, se o movimento não é estudado, analisado, elaborado e experimentado, o corpo no tecido despenca, cai, morre. É preciso, portanto, estar atento às suas dificuldades, riscos e conflitos, e nisso se resolver. Trata-se de uma prática que convida o corpo a estar questionando para onde vai, o que fazer e como se resolver, sendo capaz de reinventar-se. “A subjetividade reside nesse autoconhecimento de saber-se e sentir-se sujeito do que se pensa, que não se restringe a uma dimensão mental, incorporando e subjetivando o corpo propriamente dito” (RIBEIRO, 2015, p.67).

Junto aos aspectos levantados da prática de tecido que suscitam o *self* autobiográfico, expondo o corpo e convidando-o a se apropriar, sendo conhecedor de si, convida-se a dança para entremear esse processo, que aponta para uma potencialização dessa força geradora de subjetividade, de o corpo ser e se reconhecer na experiência, apontando também para modos de viabilizar, ampliar e facilitar entendi-

mentos no processo.

Fala-se aqui em uma dança que movimenta ignições de conhecer-se enquanto corpo que se comunica com o mundo e é capaz de criar suas estratégias, desenvolver seu lugar de ação a partir de suas experiências, auxiliar no modo como se entende o movimento para alcançar outros saberes e trajetórias.

Assim, as possibilidades são investigadas, exploradas e colocadas em atrito com conhecimentos que já existem na experiência de cada um, sem a intenção de reprodução, mas de produção de outros sentidos. Nesse sentido, é na prática de modos investigativos em dança que se escolhe adentrar.

2.3 A DANÇA COMO MODIFICADORA DA RELAÇÃO CORPO E TECIDO.

Convocam-se nesse momento, para compor este estudo, não somente entendimentos de corpo como já abordados, que perpassam saberes da dança num viés que se vê com frequência na dança contemporânea, mas também o seu fazer, em proposições investigativas do movimento, apontando um modo de ver que cria outras condições corporais para compreender a prática de tecido. A dança se torna discussão à medida que propõe iluminar entendimentos corporais na ação, de modo que auxilia a compreender a forma de organização dos padrões corporais e sua aleatoriedade, juntamente com a produção de subjetividade.

A dança aqui tratada não corresponde a modelos de imitação de movimentos, pautados em regras específicas, com padrões característicos de uma técnica. Acolhem-se, nesta pesquisa, modos investigativos em dança que trazem o corpo como gerador e gerenciador de suas lógicas de movimento, já que o corpo não é veículo, mas componente de um sistema de trocas que organiza seu jeito de operar no mundo, sendo estimulado pela prática e pelo pensamento em dança a construir, reorganizar padrões e provocar inquietações.

É um tipo de relação que se estabelece e faz existir, na qual o corpo move suas dificuldades e/ou facilidades, sem ter um jeito certo de fazer. Tal relação se dá no trabalho de dirigir a atenção para a descoberta de novas formas ou jeitos de se mover, lidando com uma informação nova que chega, que se adapta e interage com o sistema den-

tro das possibilidades que são inferidas, fazendo enxergar e se abrir às novas e outras possibilidades e acessos, que por vezes um trabalho técnico corporal em tecido não alcança.

A dança aqui tratada não ofusca ou retira de questão os erros, até porque não os vê dessa forma. A dança apresenta possibilidades de ver as oposições, de tratar as contradições como algo a ser visto, estudado, explorado e não fantasiado ou mesmo dito como errado. Ela lança o olhar sobre os contrastes, as assimetrias, as esquisitices de cada um. Não se valoriza apenas o virtuosismo, as aberturas de pernas flexíveis e que abarcam a estética desejada. Ela nos lança no espaço de nos conhecermos enquanto movimento.

Não são posturas corporais reproduzindo aquilo a que se assistiu do outro, mas corpos encontrando caminhos e soluções a partir do seu jeito de se mover. Desse modo, ampliam-se os modos de trabalhar a técnica de tecido e, ao mesmo tempo, configura-se o entendimento de corpo na experiência.

Segue-se, portanto, na lógica do que a relação corpo e tecido aponta, caminhando junto com a produção de subjetividade. Isso indica que a dança aqui tratada se produz no contínuo da ação e, no fazer, potencializa os reconhecimentos, os processos, as escolhas e as possibilidades na simultaneidade existente. “Esse modo de fazer dança expõe um corpo onde não há discurso de interpretação no sentido de simular algo a exemplo de uma história a ser contada, de uma história que não tenha sido vivenciada no corpo” (SHWAB, 2016, p.26).

O corpo testa e produz suas hipóteses; nele estão o lugar de ação, as vias de soluções, a compreensão do movimento, o procedimento que indica como ignição, o investigar, explorar e solucionar através de caminhos perpassados. Neste estudo, trabalhar então com modos investigativos de dança, que corroboram o jeito de ver o corpo aqui tratado e o colocam dentro das relações no universo das correlações desse corpo, faz existir outra perspectiva, tanto no modo de se mover como no de olhar para a prática, e permite a essa perspectiva coexistir com outros modos já visibilizados no contexto do tecido acrobático.

Quando se relacionam tecido-corpo-dança, revelam-se corpos construindo seu próprio modo de se mover em suspensão, num espaço aéreo. São corpos que, junto ao fazer da dança, descobrem novas estratégias ou mesmo produzem um entendimento ampliado daquilo que não era acessado na restrição das possibilidades

que lhe eram apresentadas somente pelo trabalho técnico. Não estancam em formas prontas e acabadas, nem modelos generalizantes ou homogeneizantes.

Não interessam as categorias impostas ao movimento, como, por exemplo, *isso é dança e isto não é*, ou ainda *isso é proveniente do movimento de tecido acrobático, e isto não é*; pensa-se num contexto de coimplicações. Sendo assim, “a dança se constrói numa zona de transitividade e tem como objetivo efetuar conexões que possam mobilizar experiências, reorganizá-las e assim sustentar a produção de novos sentidos” (SHWAB, 2016, p.56).

O que se quer aqui é iluminar um modo de se fazer dança com a técnica sobre a qual aqui se discorre, objeto deste estudo, que não advoga mais com estar colocando movimentos em sequência, compondo uma célula de movimento ou mesmo uma configuração coreográfica que se pauta em parâmetros de passos, formas e elementos musicais. Esse modelo de dança é visto nas práticas circenses quando se tem o interesse de dialogar com tal linguagem e, por isso, apresenta-se aqui não só a possibilidade de se fazer ver outra forma de ser dança, mas também de dialogar, discutir e trabalhar. Não se pretende aqui dispor de um modo de fazer dança em detrimento de outro. Mas iluminar, na relação que imbrica corpo dança e tecido, um jeito de fazer que inclui o modo como o corpo se comporta no mundo. É ver o que surge, o que se reconhece dessa relação que cria, na ação, a possibilidade de potencializar o que já é próprio do corpo.

Assim como o fenômeno de contaminação que ocorre entre corpo e tecido não é efetivado como transmissão, também se esclarece que, com a dança, essa relação também se dá em índices de contaminação, em diferentes graus de complexidade. Com isso, acrescenta-se a ideia de que a dança amplia entendimentos e que não será por causa dela que as soluções se darão.

Acredita-se e se vem construindo neste trabalho a ideia de que uma ocorrência não se dá por outra ocorrência, mas está intercambiada numa rede de contaminações que inclui correlações acontecendo a todo momento: “[...] não há como referir-se a causas nítidas nem tampouco proporcionais, pois trata-se de fatores múltiplos atuando simultaneamente e regidos por uma hierarquia particular a cada situação” (BRITTO, 2008, p.51).

Nessa direção, não se admite a ideia de causalidade no que está por vir, estando de acordo com o que tem sido construído nesta dissertação e que continua a

ser o modo de observar as relações aqui evidenciadas. A dança é um dos índices que compõem o processo, assim como o corpo, a sua disponibilidade, suas experiências e informações trocadas, no jogo das dissipações.

Para assegurar ainda mais o entendimento dessa relação de causalidade, o senso comum mobiliza a ideia de que é possível achar um ponto zero da ação, como se fosse possível voltar no tempo e rastrear cada índice numa ideia linear do acontecimento. Porém, tais relações “[...] configuram processos contínuos e difusos” (BRITTO, 2008, p.52) que não estão atrelados à ideia de somatória de trajetórias, mas à interatividade de comportamentos, um modelo que se constrói nas correlações do conjunto.

Por conta desse modo de ver, assegura-se novamente que a dança, neste estudo, abre a possibilidade de ampliar as soluções investigadas via corpo, possibilitando acessos, a partir dos quais, como já visto, cada corpo criará suas próprias soluções, sem que haja respostas e/ou garantias do que isso irá funcionar de acordo com o que se deseja. Não é condizente com o pensamento aqui tratado trazer a dança para servir de modelo para dizer como deve ser o movimento ou traçar modos de solucionar que tornem homogêneas as ações no tecido, ou ainda assegurar que, com a dança, o corpo seguirá para tais e tais conclusões. O processo é aberto e construído durante a ação, assim como também o são suas soluções.

Não se tem como prever o que irá acontecer na proposição, afinal o corpo opera na probabilidade¹¹. Assim, “[...] não é possível prever qual regime de funcionamento será adotado pelo sistema, dentre os possíveis abertos pela perturbação sofrida, pois são as próprias flutuações¹² que definem tal escolha” (BRITTO, 2008, p.48).

Desse modo, conclui-se este capítulo acrescentando aos modos de ver e fazer a condição do corpo junto à relação com o tecido, a troca que opera numa simultaneidade, na qual ocorrem mudanças de padrões corporais além da produção de subjetividade. Nesse modo de o corpo operar, contínuo e transitório, correlacionam-

¹¹ Fabiana Britto (2008) relaciona a probabilidade no modo de ver a historiografia e a história; essa probabilidade está correlacionada com o corpo, correspondendo ao estado longe do equilíbrio. Para Prigogine, é a descrição de eventos possíveis “sem reduzi-los a consequências dedutíveis ou previsíveis de leis deterministas” (PRIGOGINE, 1996, p.199). O termo será melhor explorado no próximo capítulo.

¹² Tal termo está ligado à instabilidade, que se relaciona ao sistema que é afetado por forças externas e também pela sua própria atividade, pois se encontra longe do equilíbrio. Tal discussão também será aprofundada no próximo capítulo.

se informações entremeadas, sem a noção de causalidades nem garantias. Não se tem como prever ou obter respostas nítidas. O que resta, então, é se deixar embalar nos entrevoos desse tecido, encaminhando-se na trama do risco e fazer coexistir.

3 A DANÇA NA RELAÇÃO CORPO E TECIDO

Neste capítulo, serão abordados processos de ensino-aprendizado, num recorte pedagógico, que correspondem a práticas de tecido que trazem modos de se investigar e propor no e pelo corpo, apresentando um tipo de discurso em dança, contribuindo para o modo de ver o corpo e, portanto, trabalhá-lo na técnica de tecido. Alinhando os conceitos já trabalhados e outros que virão a seguir, esta seção trata dos outros modos de se olhar e trabalhar a técnica de tecido acrobático.

3.1 O CAMPO DAS POSSIBILIDADES

Como já discorrido, o corpo é aberto e transitório, correspondendo a um sistema que inclui replicações de padrões dentro de uma regularidade, mas que não foge das suas transformações. Esse modo de ver refere-se ao corpo longe de um ponto de equilíbrio¹³ (BITTENCOURT, 2012), o que conduz a uma estabilidade não assegurada¹⁴.

Essa informação se aproxima das reflexões de Katz (2005), Bittencourt (2012) e Britto (2008), autoras que se relacionam epistemologicamente à ideia trazida por Ilya Prigogine (1996; 2009) que, neste momento, é convidado a entremear e contribuir para esta dissertação.

A partir de estudos da Física, na segunda metade do século XIX, os quais reverberaram no modo de se ver o mundo (PRIGOGINE, 2009), contrapondo-se às visões deterministas e de reversibilidade do tempo, a ideia de que existem sistemas instáveis e longe do equilíbrio conduziram a novos estudos na modernidade. Prigogine constrói um pensamento que transgride aquilo que sempre esteve em voga e, com isso, traz ideias sobre a irreversibilidade do tempo, a imprevisibilidade, as dissi-

¹³ Conceito que se refere ao sistemas dinâmicos no campo da Física e que as autoras do campo da dança (BITTENCOURT, 2012; BRITTO, 2008; KATZ, 2005) relacionam com o corpo. Está associado aos processos irreversíveis, às instabilidades, flutuações e bifurcações de um sistema.

¹⁴ Estabilidade não assegurada se refere a instabilidade que “é uma condição associada a todo sistema dito aberto, aqueles cuja sobrevivência depende da manutenção do fluxo de relações interativas com o meio, através das quais o sistema sofre mudanças de estado.”(BRITTO, 2008, p.45)

pações, bifurcações etc.

A ideia de que existem sistemas que apresentam instabilidades, próprios de um sistema aberto que condiz a mudanças de estados constantes, que de acordo com a Teoria Geral dos Sistemas troca energia, informação e matéria com o meio (BRITTO, 2008), apresentam pontos de bifurcação no seu processo, ou seja, no momento que a matéria adquire novas propriedades, esse lugar de atualização chama-se ponto de bifurcação, em que “marca a passagem irreversível de um regime de funcionamento desordenado para um outro, organizado” (BRITTO, 2008, p.48). Isto ocorre devido a flutuações no sistema, ou seja, instabilidades de fatores internos ou externos, que derivam de processos imprevisíveis – leva a conhecer mais de uma solução em um campo de comportamento probabilístico. “Nas bifurcações existem, geralmente, muitas possibilidades abertas ao sistema. Como resultado, o determinismo se quebra, mesmo na escala macroscópica” (PRIGOGINE, 2009, p.25). Tal reflexão abre um lugar para a compreensão de que não há como prever ou garantir certezas aos eventos que acontecem no mundo, frente às instabilidades que ocorrem a todo instante. O que as representações probabilistas exprimem são as possibilidades, sem reduzir a consequências dedutíveis ou previsíveis.

Esse pensamento contribui para o campo das relações geradas neste estudo, cuja discussão sobre o corpo heterogêneo, transitório, aberto, que inclui possibilidades e restrições no seu campo de correlações. Isso se complexifica quando se trabalham os processos em sala de aula, nos quais, por meio da construção da experiência, o corpo terá a oportunidade de estabelecer acordos e articulações em seu movimento-corpo-tecido-dança. Durante as experiências das aulas, que serão apresentadas mais adiante, é possível ver como esse corpo faz as relações, se estas são efetivas e como acontecem as proposições de levantar e resolver as questões.

Sugere-se que, nesse processo, o modo de ver seja permeado pelo campo das possibilidades, na forma de proposição de ideias e não de construção de fórmulas e/ou métodos hegemônicos ou de manuais. “Nossa previsão do futuro também muda de significado. Ela não se relaciona mais a um universo já dado, mas a um mundo de possibilidades no qual devemos estimar apenas probabilidades” (PRIGOGINE, 2009, p.77). Não se trata, portanto, de dar certezas no processo, justamente para não trabalhar com padrões e manuais fechados, ditadores de métodos – afinal, em se tratando de corpo, não há como mensurar garantias.

Como já dito, as probabilidades que se dispõem no campo são correlacionadas aos fatores atuantes no sistema, restritos ao repertório que se tem arranjado. O que se produz tem a ver com as relações existentes, restritas a esse campo das probabilidades. No estudo da prática de tecido que propõe a dança como fator atuante no campo das correlações, criam-se condições diferentes daquelas que se apresentam quando se tem outro tipo de conhecimento que não perpassa por essa perspectiva da dança.

As possibilidades de práticas investigativas em dança, no âmbito pedagógico, virão como reconhecimento de lugares de potência, não para exemplificar ou justificar esta dissertação, mas no intuito de promover o entendimento do pensamento aqui proposto. Nos lugares em que há um reconhecimento de uma força propulsora que reforça acessos e conexões, a produção de subjetividades, no que concerne ao reconhecimento de um protagonista na ação, caminha para abarcar esse corpo múltiplo e complexo que se vê desafiado a solucionar problemas.

Antes de chegar às práticas, abre-se para o entendimento do que é esse modo investigativo em dança que se quer discutir junto à técnica de tecido acrobático.

3.2 MODOS INVESTIGATIVOS EM DANÇA COMPONDO O CAMPO DAS CORRELAÇÕES

Modos investigativos em dança são acolhidos neste estudo por ter sido esse o lugar em que, primeiramente, descobri a prática de tecido, em que atritava o conhecimento da técnica junto com os saberes da dança. Dessa forma, escolhi também, enquanto professora da técnica de tecido, agregar ao ensino esse conhecimento em dança, alinhando-o à prática que envolve os desafios técnicos do tecido, numa conjuntura que aborda a ambos – tanto os trabalhos de condicionamento técnico quanto os trabalhos em dança que mobilizam métodos investigativos e criativos do movimento. Com isso, venho observando o diálogo que existe entre um e outro, ao mesmo tempo em que vejo a eficácia no jeito como o corpo tende a procurar, propor e se resolver, ao incluir no seu campo de relações essa perspectiva da dança.

Na tentativa de o corpo praticante de tecido entender sobre como se movimentar e se manter no ar, os exercícios técnicos de aquecimento, que incluem ganho de força, resistência e flexibilidade, são vistos, por vezes, como um único modelo eficaz para se trabalhar esse corpo aéreo. Em se tratando desse corpo, que é complexo no seu modo de se comunicar e agir no mundo, entende-se que outras e tantas possibilidades eficazes coexistem, para que haja o alcance do entendimento corporal de estar em um espaço aéreo que solicita desse corpo demasiadas soluções.

Nessa direção, os modos de investigação em dança, vistos na perspectiva desse corpo aqui abordado, trazem condições de gerar questionamentos, proposições e produção de conhecimento no e pelo corpo, sendo eficazes na forma de se compreender na relação com o aparelho aéreo. “O corpo que investiga é um corpo que age, movimenta-se a partir de um exercício interrogativo, duvidando de seus modos corriqueiros de operar e que experimenta um conjunto de outras possibilidades” (TRIPADALLI, 2011, p.56).

Desse modo, o ato de investigar associa-se ao processo que não é dado, mas sim construído, permeando o campo das possibilidades, que dizem sobre as imprevisibilidades do processo. Isso se articula com o corpo que resolve a seu próprio modo como operar e elaborar seus ajustes, fazendo cruzamentos contínuos entre o ambiente que atravessa e pelo qual atravessado.

O corpo que investiga sua movimentação no tecido – advinda de princípios e direções norteadoras – encontra entendimentos na ação, nas maneiras como o movimento se dá, de onde parte, que trajetórias faz, como se dá o percurso durante a ação, como se finda determinada posição etc., não sendo algo despropositadamente feito, mecanicamente realizado.

O estado de questionamento do corpo é uma condição/experiência em que o corpo presta atenção no modo como ele opera, ou seja, no modo como o próprio corpo experimenta suas realidades sensório-motoras em diálogo com as possibilidades de relações estabelecidas com o ambiente. (TRIPADALLI, 2011, p.65)

O corpo parece estar mais atento, desperto, ao mesmo tempo em que potencializa sua produção de subjetividade, reconhecendo o objeto e criando conexões potentes na interação, uma vez que seu estado de atenção é requerido.

Sem esquecer do processo de simultaneidade, que age por contaminação, o corpo lida, como já dito, com as diferentes temporalidades, repercutindo em tempo real o seu corpo-movimento, ao mesmo tempo em que possibilita modificar e transgredir padrões corporais. Uma vez que os movimentos são estudados a partir de questionamentos e inquietações aos quais o corpo na investigação se sujeita, abre-se para a aleatoriedade, reorganizando, recombinao acordos, já que não são dispostos conjuntos de informações preestabelecidos ou já codificados para o corpo reproduzir e/ou imitar o que, de alguma forma, já tem conhecimento ali no seu registro corporal. Assim, “a investigação constitui-se de um processo transitório entre diferentes ‘realidades’ intercomplementares: o aleatório e a regularidade, o instável e o estável, entre o código-estabilidade, sistematização e a probabilidade-incerteza” (TRIPADALLI, 2011, p.56).

É no corpo que dança, no corpo que se movimenta, no corpo que elabora seus acordos num fluxo de trânsito constante, que toda a relação corpo-tecido-dança se dá. Atenta-se, aqui, para a tamanha complexidade desse processo que, visto agora desse panorama ainda mais composto de realidades e vetores de direções múltiplas de contaminação, confere importância à discussão sobre uma prática que vem sendo reduzida a modelos homogeneizantes e deterministas ao olhar para a técnica, seja pela via artística ou pedagógica. E é, como atenta Prigogine sobre todo esse movimento que ocorre no *entre* das relações, que “longe do equilíbrio, a matéria adquire novas propriedades em que as flutuações, as instabilidades desempenham um papel essencial: a matéria torna-se mais *ativa*” (PRIGOGINE, 1996, p.68, grifo do autor).

E é nessa ativação – no sentido de dar voz às coimplicações que reverberam no sistema – que se caminha e se pretende deixar o processo vir à tona. Trata-se de deixar o corpo agir e ocupar cada vez mais o que foi construído como fator inerente à sua existência. O fazer em dança vem como forma de linguagem que comunica o que é do corpo; não está separado da forma como se faz o movimento, o discurso já é corpo.

O corpo que trabalha no estudo do movimento por esse modo articula estratégias diferentes no tecido, o que inclui um modo que cria condições outras, diferentes daquelas pensadas fora dessa perspectiva da dança.

É nessa experiência que o corpo se move em condições de possibilidades. No exercício intuitivo e especulativo, o movimento permite a

experiência do, embora sempre incompleto, entendimento de suas possibilidades e limites, ou seja, no entendimento de sua lógica, de funcionamento e das possíveis relações com o ambiente, enquanto produz dança. (TRIPADALLI, 2011, p.65)

Isso não está distante do modo como o corpo no tecido produz subjetividade, no reconhecimento de si. Essa prática de dança e a do tecido acrobático, como discutida aqui, caminham na mesma dimensão, produzindo na experiência, e somente nela, essa percepção do que se elabora como informação no e pelo corpo. Esse conjunto elaborado de informações refere-se ao corpo que estabelece trocas de informações que advêm da relação com o tecido – e tudo que ela inclui, como dito no primeiro capítulo –, o que difere de um corpo que dança no chão, sem a prática do aparelho aéreo.

Essa experiência de relação diz respeito às informações que advêm de cada um, solucionando de forma singular, ao mesmo tempo em que se reconhece que sempre há o que solucionar, o que conhecer, sendo o trabalho de investigação um contínuo processo, sem findar-se em si mesmo – contrapondo-se ao que no contexto do tecido se acredita, ou seja, que existe um repertório de posições corporais que, uma vez aprendidas, já não se tem mais o que executar/trabalhar. Utilizar estratégias investigativas de movimento é entender que esse processo não se finda. Há sempre algo a se descobrir, pois o corpo é um contínuo fluxo de transformações.

Entende-se, após perpassar por conceitos, ideias e construção de pensamento, que, dentro do campo das probabilidades, das relações que se correlacionam, dentro do que está disposto, existem tais restrições. No tecido, visto dessa perspectiva da dança, as restrições dão encaminhamento às possibilidades. Isso elimina a ideia de completude, de estancamento, de fim.

Nesse modo de abordagem, também se excluem as ideias de certo e errado, como se um praticante no tecido descobrisse um determinado jeito de fazer uma chave de pé que fosse errado, por ser diferente do modelo que uma professora ensinou, ou ainda descobrisse que, para estar com os pés soltos, o acionamento que ele prefere se dê a partir da coluna vertebral e não do abdômen inferior como lhe haviam avisado. Há jeitos de fazer que demonstram certa coerência, mas que não precisam excluir os modos como cada corpo encontrou seu jeito de fazer. Dessa forma,

Na investigação em dança, o jogo entre perguntas e respostas se

afasta do binômio ‘certo e errado’, verdadeiro ou falso e cede lugar à relação de ‘mais coerente e menos coerente’. Na experiência investigativa, o corpo elabora suas soluções a partir de um exercício de coerências, ou seja, um exercício que emerge no processo de experimentação, quando o corpo desenvolve a lógica relacional entre as informações organizadas como soluções provisórias. Tal coerência refere-se ao modo e intensidade que a conexão entre essas informações ocorre. (TRIPADALLI, 2011, p. 83, grifos da autora)

Seguindo esse modo de ver, que se descobre sobre jeitos de fazer emergidos em possibilidades que podem ser mais ou menos coerentes, e não ditadoras de certas nem de erros, dá-se então seguimento ao estudo, de forma a mostrar como isso acontece na prática, articulando relatos de experiência e metodologias adotadas, para observar ainda mais esse processo, atentando para as coerências que surgem dessa relação.

3.3 APRESENTANDO AS PRÁTICAS

Apresentam-se aqui algumas propostas de práticas investigativas em dança, associadas à prática de tecido acrobático, as quais foram realizadas com o grupo de alunas com o qual trabalho. Esse grupo se caracteriza por abrigar estudantes de diversas áreas de conhecimento e que não têm experiências com práticas corporais artísticas. O trabalho acontece no Centro Cultural Fusion, situado no Pelourinho, Centro Histórico de Salvador, local em que ministro aulas permanentes, de forma autônoma, há cerca de sete anos. Algumas alunas estão há mais tempo que outras no grupo, o que gera uma variação de períodos, com iniciantes e veteranas. Todas, entretanto, já têm uma experiência mínima que lhes possibilita entender o trabalho pedagógico que é feito, com a apresentação da técnica de tecido sob diferentes metodologias – as quais incluem trabalhos técnicos e fazeres investigativos de dança –, o que lhes permite contemplar o modo de ver o corpo aqui tratado.

No processo das aulas, que acontecem há sete anos e vêm sendo trabalhadas dessa forma – ora enfocando especificidades técnicas, ora abrangendo modos de fazer em dança contemporânea –, algumas estratégias são produtivas para trabalhar modos investigativos junto ao movimento do tecido. Nesta pesquisa, foram escolhidos quatro procedimentos, os quais serão discutidos a seguir, e foram desenvolvidos ao

longo deste mestrado acadêmico. Serão trazidos para a discussão os procedimentos que se iniciaram e se findaram na mesma aula, mas que preservam a maneira de cada um fazer existir em seus corpos-movimentos. São eles: prática I - elaborando novos modos de subir; prática II - trabalhando a dimensão dos movimentos; prática III – reconfigurações corporais; e prática IV - aproximações, oposições e direções.

3.3.1 Prática I – Remexendo nos modos de subir

Nessa prática, o objetivo era propor outras configurações corporais para a subida no aparelho aéreo, na tentativa de remexer e explorar caminhos que provocassem o modelo corporal comum de subir, a que se está acostumado – articulando mãos e pés num vetor vertical, num dado modelo de ritmo e orientação. Nesse caso, foi pedido, como proposta da aula, que se encontrassem novos modos de recombinação elaborações e lançar estratégias, provocando outros acessos e representações visuais.

A ideia consiste, portanto, em sair dos parâmetros e mexer nos padrões que estão já assentados no conjunto de informações corporais, desde que se aprende a subir pela primeira vez no tecido. Propõe-se olhar e atentar para a subida, que já é processo, e que não é apenas o lugar que está entre uma postura e outra ou o que marca um início para se chegar nas posturas aéreas, mas que já é ação, passível também de ser explorada. Essa prática sugere mexer com a subida de tal forma que ela já se torne, por vezes, o suficiente da apresentação no aparelho aéreo, de tão rica em movimentos, elementos, ideias ou o que seja, propondo que seja não apenas um meio de chegar lá em cima; movimentar e reorganizar essa ideia de que a movimentação tem uma função específica e fixa, servindo para isto ou aquilo.

Assim, no aquecimento, que é feito no chão, foram trazidos parâmetros para se trabalhar corporalmente sob lógicas de investigação, que moviam algumas estratégias para se chegar a entendimentos corporais:

- Compreender a dinâmica de apoios no chão, qual parte do corpo está em contato com a superfície e o que isso provoca/reverbera corporalmente;
- Aproximar partes do corpo incomuns/inabituais, por exemplo, joelho e orelha,

- ombro e quadril etc., encontrando novas feições corporais;
- Buscar uma assimetria do movimento corporal, observando as formas corporais que advêm dessa relação;
 - Perceber o peso do próprio corpo, ao observar maneiras de se mover, em deslocamentos, no tempo-espço.

A partir desses princípios, que começaram, num primeiro momento, na superfície do chão, encaminhou-se o trabalho para o aparelho aéreo. Durante a prática, era possível ver os corpos aferindo outras movimentações, que, diferentemente da subida habitual, resultavam numa diversificação de movimentos. Apoios, percepção do peso do corpo, aproximações de partes do corpo incomuns e assimetrias eram testados e friccionados. Os corpos se mostravam ora indo para um lado, ora para o outro, e não apenas subindo num vetor que aponta para cima constantemente, como se a cabeça tivesse sempre que apontar para cima, numa regularidade de movimentação que é igual, desde o chão até o teto. Outro corpo manjava os braços de diferentes maneiras, não apenas segurando o tecido com as mãos, mas indo para um lado que não se esperava, soltando as mãos do tecido, de forma a surpreender e abrir lugar para o risco de cair, para quem estava vendo, ou mesmo flexionando os joelhos, abaixando o corpo e fazendo pausas, em vez de subir num fluxo contínuo até o teto.

Ao ver o conjunto de informações que o corpo produzia, as regras nas novas relações espaço-temporais pareciam se desfazer à medida que os corpos iam investigando. As proporções, as alturas, o foco e a perspectiva se modificavam, existindo de uma outra maneira.

Os corpos encontravam outros artifícios para lidar com aquela subida. No conduzir da proposta, os princípios eram lembrados, o que permitia convidar o corpo a atuar numa aleatoriedade que, ao mesmo tempo, o desafiava e gerava questionamentos; e, à medida que se tentavam resolver tais questões também se testavam hipóteses.

A qualidade da informação na comunicação do corpo pareceu ganhar outras proporções, complexificando o conhecimento de corpo-tecido-dança, cada qual com seu jeito de fazer, sofisticando a imagem visual e a percepção.

Figura 9 - Corpo em investigação, 2017



A comunicação corporal já trazia trânsitos de que a informação estava acontecendo. Uma das alunas expôs que, na situação de se ver numa encruzilhada, ao fazer alguma movimentação que não condizia com o que esperava, acabando por ficar em um nó que não desfez, a prática a ajudou a improvisar, ao se ver no campo das possibilidades, sem considerar a ação como um erro. Ela escolheu explorar movimentações, indo de um canto a outro da sua dimensão espacial, em vez de abandonar o tecido ou pedir ajuda. Isso fica claro no relato a seguir:

Em diversas situações no tecido, sempre a gente se atenta às maneiras ditas corretas para fazer uma postura. Caso não ocorra como o esperado, o desespero já vem à tona, como se não tivesse outra maneira de sair. Hoje percebi que não só existem outras formas de lidar com o erro, mas também entendi que poderia improvisar e trazer outras movimentações, criando em cima daquilo. (RELATO 1 - ALUNA A)

Na situação de se ver no tecido, em dúvida sobre como solucionar certas trajetórias de movimento que interrompem o fluxo comum do que seria esperado, como um nó que não se sabe como desatar, por exemplo, uma investigação sobre o movimento auxilia o praticante a olhar o processo de um jeito, propondo algo a partir daquilo e não restringindo a ação, como antes era visto, como um erro sem chances de refazer ou de reinventar.

Na intenção de criar abertura para as possibilidades de movimentação na subida do tecido, experimentando artimanhas para desestabilizar caminhos já conhecidos, apareceu tal questão de aferir movimentações antes não experimentadas, como tentativa de solucionar a questão.

Na tentativa de fazer com que os corpos atestassem novos acordos, encon-

traram-se novas representações corporais, jeitos de subir e se movimentar, de articular trajetórias de posturas corporais distantes da mesmice e da regularidade que existia na informação corporal. Encontraram-se também percepções acerca da prática, próprias da articulação entre a dança e a relação corpo e tecido, como a possibilidade de criar, investigar, refazer caminhos diante de erros e derivações do próprio movimento. Questões como essa foram trazidas, abrindo espaço para discussão, aspecto importante no processo.

É impressionante como a gente se liga em outras formas de fazer o movimento, coisa que a gente nunca imaginaria. Realmente sempre fazemos a subida da mesma forma e hoje vi que pode ser diferente. Até ver as colegas fazendo, já muda a nossa concepção. (RELATO 2 - ALUNA B)

Essa prática abriu, através dos parâmetros trazidos para compor a investigação, um campo de possibilidades, uma vez que o corpo experimenta uma nova informação que gerencia acessos, buscando manejos na movimentação.

Nesse caso, os modos de fazer em dança na prática de tecido acrobático são entendidos como ação do corpo, as quais o reorganizam de um modo específico, dentro das flutuações que ocorrem, observando e efetivando um estado de auto-organização. Dessa forma, é importante dizer que os agentes que organizam são tanto a dança quanto o tecido, o corpo e tudo o que se produz nessa relação, numa rede de funcionamentos que se cruzam, de coimplicações em fluxos simultâneos.

Nessa direção, estabelece-se que a prática já é dança, no momento em que se relacionam elaborações e conjuntos de informações, num devir que tem particularidades da dança em sua composição e que joga com esse campo de devires múltiplos; e não se refere somente a trabalhar a técnica do movimento em sua especialidade de desempenho técnico.

3.3.2 Prática II – Redimensionando os movimentos

Em uma roda, pedi que cada uma fizesse um gesto, qualquer gesto. Diante de uma gama de variedade de movimentos, foram escolhidos sete, entre onze op-

ções, os quais, uma vez organizados em sequência, foram repetidos um após o outro. Após memorização da sequência, desfez-se a roda e cada um seguiu para uma caminhada pelo espaço, iniciando um jogo de relações. Esse jogo iria encaminhar-se para um trabalho de investigação corporal. Estabeleceu-se uma regra no jogo de interações:

- Em dado momento, todos tinham que parar e fazer a sequência dos sete gestos. Esse trabalho teve como objetivos: afinar o tempo-espaço do grupo, ampliar a percepção de si, do outro e do espaço; trabalhar a presença e a prontidão.

Em determinados momentos, os corpos paravam no espaço e, sincronizados, faziam a sequência de gestos. De início, os corpos iam se ajeitando, encontrando um jeito de começar todos juntos, trazendo cada vez mais a atenção para o momento, a percepção, tanto para as partes como para o todo do contexto, e as condições a que estavam dispostos. Trata-se de uma atenção importante e eficaz, que é solicitada pelo tecido também.

No processo, uns iam se afinando mais rapidamente que outros, que chegavam mais atrasadas na sequência. À medida que o movimento ia acontecendo, as relações se cruzando e estabelecendo conexões no espaço, outra regra entrou para o jogo das interações.

- A sequência composta por sete gestos iria ser investigada em duplas, dentro de movimentações maiores e menores, diante do que se tinha como elaboração/sequência inicial, o que chamamos de dimensões *micro* e *macro*.

Nas diferentes configurações em que a proposta foi encaminhada, formaram-se duplas, estabelecendo relações próximas entre o estudo do movimento de uma e outra, dentro da investigação pedida. Isso permitiu vislumbrar a elaboração do movimento se diferenciando do que inicialmente se tinha como código.

Era evidente o estudo do movimento em que se criavam e apareciam múltiplas possibilidades, a cada feitura, a cada ação. Na tentativa de ser maior, cada vez maior, um corpo parecia ocupar mais espaço, enquanto outro parecia ganhar novos espaços. A procura do entendimento que ia sendo alcançado era vista na experimentação, nos deslocamentos, nas mudanças e saídas de repetições de informações corporais.

Assim também ocorreu a movimentação sobre gestos pequenos, menores, ocupando menos espaço na sua esfera. Os corpos se comunicavam, restringindo a sua movimentação, algumas vezes minuciosamente elaborada. A extensão do movimento, que se fazia novo diante do encontro, do entendimento que aquilo gerava, se reconfigurava no processo.

Entre um gesto e outro, abriu-se espaço para movimentações que não estavam mais ligadas à maneira de o corpo se movimentar sob os gestos e suas derivações estudadas, mas também dava lugar a outras informações; tais movimentações iam além dos parâmetros pedidos, nas suas próprias elaborações.

Alguns corpos encontravam dificuldade de um movimento a outro, no fazer acionar a grandeza ou pequenez do movimento, deixá-lo menor ou maior do que estavam habituados. Nesse intercambiar de procuras, testes, jeitos de fazer, dados na ação, os corpos iam achando possibilidades.

Figura 10 - Corpos trabalhando juntos em investigações de movimento, 2016



No tecido acrobático, esses mesmos entendimentos foram trabalhados no plano aéreo, sendo solicitados a trabalhar movimentos micro e macros no tecido. Os movimentos já codificados, próprios da técnica, ganharam novas dimensões, pensando nesse tamanho, nesse modo de fazer, que possibilita ocupar mais ou menos espaço.

Assim, foram pensados novos jeitos de se descobrir como tirar os pés do tecido e enrolá-los, contornando círculos maiores, mãos que soltam do tecido, investigam um novo modo de enrolá-lo, ou segurá-lo, ou ainda alcançá-lo entre os joelhos. São modos de investigação que, quando maiores, mudam toda a lógica do movi-

mento; jeitos de o corpo operar que são desconhecidos, pois são acostumados a estar de um mesmo modo, executando movimentos, dentro de uma mesma escala de dimensão corporal.

Diante da nova informação, os corpos tentavam compreender a sua movimentação, ao mesmo tempo em que descobriam novos modos de se posicionar, segurar, descer pernas, enrolar braços, acionar outras musculaturas, à medida que se abriam ou fechavam as pernas, ou mesmo quando se aproximavam partes do corpo em uma escala maior ou menor de tamanho que ocupa no espaço.

Figura 11 - Corpos atuando no tecido acrobático sob outras lógicas de movimentação, 2017



Foto: Everson Coutinho

Na feitura do movimento no tecido acrobático, procurava-se entender a elaboração que modifica o registro corporal, no que parece dar acesso ao que antes não se conhecia; entender o jeito de fazer determinado movimento maior, por onde esse movimento passa e que ele pode, em seguida, ser menor, de onde vem e como se configura na sua ação um outro jeito de fazer o mesmo registro corporal.

Durante a conversa, ao final da prática, algumas alunas relataram que tiveram dificuldade em encontrar um movimento no tecido que fosse pequeno/mínimo/curto – o que demonstra um não entendimento na proposta de diminuição a partir de um movimento, em um trabalho de investigação. Não se tratava de achar algum movimento codificado pelo contexto do tecido, que se caracterizasse por ser pequeno, mas de torná-lo menor diante do registro que já existe. Apresentou-se uma dificulda-

de em aguçar os acionamentos corporais para construir possibilidades e propor algo diante do repertório que se tem, que não está dado, mas precisa ser investigado. Tal dificuldade parece ser comum quando se instiga o/a aluno/a sem prática em elaboração criativa do movimento a recorrer, inicialmente, a códigos dos quais tem conhecimento, a algo que já foi experimentado de alguma forma pelo corpo e está no seu repertório, aquilo que já se tem como registro de informação, como padrão, deixando-o intrincado diante da instrução de reelaborá-lo, estudá-lo, propor algo a partir dele.

Observa-se o quanto é complicado, por vezes, elaborar algo a partir do próprio movimento, construindo no seu próprio fazer, contrapondo as instruções de encontrar/fazer um código existente já dado e imitar. Essa foi uma das questões que apareceram nessa aula que levanta entendimentos sobre o trabalho de investigação corporal – a dificuldade ou dúvida de alguns corpos em propor.

Por outro lado, outras alunas compreendiam melhor a proposta de descobrir, no movimento no aparelho aéreo, outros jeitos de fazer, na condição maior ou menor. Isso foi relatado por uma das alunas, como via de explorar possibilidades:

Foi desafiador sair do automático, na tentativa de aprender coisas novas e encontrar outros caminhos. Parece que a gente as vezes faz tudo mecânico, não para ver o que está fazendo. Hoje eu me vi tendo que olhar para mim, parar, perceber que que estou movendo. (RELATO 3 - ALUNA C)

Outra aluna encontrou, na condição do movimento grande, a estratégia para conseguir fazer a enrolada de pernas no tecido – algo que ela não havia até então conseguido fazer – observando que seu movimento era pequeno demais diante do que precisava movimentar para conseguir enrolar as pernas.

Não tinha ainda conseguido fazer a enrolada das pernas e ficava tentando insistentemente enrolar com os pés e não entendia o que tinha de errado. Hoje percebi que o movimento parte das pernas e que tem que ser maior. Quando consegui, meu corpo parecia que tinha descoberto algo que eu não estava acessando antes e nem sabia que existia. Como estava fazendo esse movimento maior quando a gente estava no chão, fui fazer no tecido e deu certo. (RELATO 4 - ALUNA D)

Em uma das falas, houve menção à dança, que

explora mais o corpo, dá uma noção de amplitude, extensão, parecendo que encontrar esse comando permite o corpo fazer o que ele não pode fazer, e isso é muito bom porque a gente acaba explorando partes do corpo e fica também mais aquecido para a prática do tecido (RELATO 4 - ALUNA D).

Nas proposições de variar o movimento entre tamanhos, espaços, formas e jeitos diferentes de se fazer, o corpo se encontra cruzando novas informações. Do ponto de vista epistemológico a partir do qual esta dissertação vem sendo elaborada, pode-se apontar, para as dadas flutuações no sistema, a abertura para os padrões aleatórios, não de modo a transformar, necessariamente, mas a acionar forças que modificam de alguma forma e reorganizam esses padrões.

Entende-se que a proposta de dança que gera cruzamentos de informações no corpo e no ambiente, assim como possibilita acessar outros conhecimentos, amplia e potencializa o que já acontece, o que é próprio da relação corpo e tecido. Acredita-se que isso abre a possibilidade de gerar uma variação do padrão anterior, demandando potentes reajustes adaptativos dos elementos do sistema, garantindo uma reorganização de sua estrutura.

O interessante é que, uma vez experienciadas, percebidas na ação, essas novas elaborações e estudos do corpo levam a um entendimento que não se perde mais de vista. Ressalta-se que não é possível voltar a um estado inicial, uma vez que múltiplos fatores já contaminaram e reorganizaram aquele corpo. O corpo que dança no tecido, que é ação e produto da cognição corporal humana, está na lógica da irreversibilidade do tempo (PRIGOGINE, 2009) e isso já o modifica, passando, de alguma forma, a fazer parte daquela constituição. Torna diferente o corpo em sua composição, diante da experiência, e não há como voltar a ser o que era antes. Aferre-se relevância ao corpo aéreo que opera o tecido, que percorre e está na evolução do tempo.

É importante frisar que as alunas que participaram deste estudo comunicam isso no corpo: de alguma forma, essas informações de dança-tecido-corpo compõem seus corpos¹⁵ e isso é evidenciado na prática. Seria diferente trazer essas propostas investigativas de dança no primeiro dia de aula – e é possível relembrar

¹⁵ Esse conjunto de alunas, como já dito no início do capítulo, está inserido já há um tempo no processo pedagógico conduzido por mim, em diferentes períodos de permanência na aula, com variação de 6 meses a 3 anos.

como elas se comportaram na primeira vez em que trouxe algo relacionado a isso: os corpos atestavam estranheza. Muitas vezes, não acompanhavam as relações corporais trazidas para aula, ficavam embaraçadas ou intimidadas em relação ao que fazer. Agora, é possível perceber que já existe familiaridade com a prática. Elas não estão mais num lugar de total estranheza ao serem instigadas ao estudo corporal sob a lógica da investigação – afinal, o conjunto de informações já faz parte da sua composição e, de alguma forma, estabelece relação na comunicação, tornando-se visível no comportamento.

3.3.3 Prática III – Reconfigurações corporais

Como já mencionado no decorrer da dissertação, estamos numa condição de bipedia, que nos coloca em constante apoio sobre os pés, na superfície do chão, numa verticalidade operante que movimenta um jeito de se comunicar para com o mundo. Tal condição produz relações próprias advindas dessa configuração corporal, como o modo pelo qual o corpo soluciona as transferências de peso, a orientação visual, o jeito que os membros se movimentam no caminhar etc.

Este trabalho propõe uma prática que mova com os entendimentos de deslocamentos sobre outros apoios, assim como o estudo dos planos de altura e a orientação corporal, no que diz respeito a estar em posição horizontal, vertical etc. Essa proposta (ainda no chão) sugere trabalhar um aspecto:

- Modificar a orientação e os apoios que o corpo se coloca constantemente no seu deslocar do cotidiano.

Para tanto, solicita-se uma movimentação específica: que o corpo se posicione de modo que a cabeça e o olhar fiquem numa inversão constante – ou seja, cabeça voltada para o chão e não para cima – e que se aumentem e ao mesmo tempo se diversifiquem os apoios que estão em contato com o chão. Com isso, a prática corporal aqui proposta traz um trabalho na posição corporal de quatro apoios (mãos e pés no chão) com os ísquios apontados para cima e a cabeça para baixo.

Figura 12 - Corpos experimentando quatro apoios no chão, 2017



O objetivo é favorecer a percepção das mudanças corporais que ocorrem a partir disso, e investigar maneiras de se locomover e deslocar pelo espaço, ao mesmo tempo em que se estudam as elaborações que aparecem para lidar com essa modificação, já que, no tecido, o corpo está constantemente sob inversões, outras orientações e configurações corporais diferentes da habitual postura bípede.

Isso leva à compreensão de tal posição inicial, de quatro apoios no chão, como maneira de investigar certos aspectos importantes no corpo para a prática do tecido: a distribuição de pesos, o acionar do centro de força, a inversão do fluxo normal da corrente sanguínea na ação da gravidade que impele para baixo, os diferentes apoios no aparelho aéreo tecido que não são apenas os pés, os eixos e alinhamentos, a mudança do olhar e das referências espaciais. Nessa configuração corporal, que não condiz com a verticalidade sobre o apoio dos pés a que se está acostumado, segue-se para uma caminhada pelo espaço.

É claro que tal trabalho está associado também ao ganho de resistência e força, fortalecendo ombros, costas, abdômen e braços, e viabilizando o alongamento da musculatura posterior das pernas e da coluna vertebral. Porém a escrita aqui se concentrará nas questões lançadas por essa proposta, as quais permitem pensar certas ignições: a forma como o corpo se movimenta ao estar em mais apoios numa superfície, como soluciona, o que muda etc.

Desse modo, solicita-se que os corpos se desloquem nesses quatro apoios, observando a distribuição do peso, o contato com o chão, como esse corpo se reconfigura na ação. Também se estimula o desenvolvimento de trajetórias que lidem

com outras direções, como frente, trás, um lado e outro, observando os corpos que passam, e como é esse olhar invertido para as coisas ao seu redor.

Algumas questões se produzem a partir dessa prática: que relações se estabelecem com o espaço ao estar de cabeça para baixo, olhando de outro modo? Que sensações são produzidas a partir disso? O que muda para mim? Consigo estar confortável ou não? O que isto traz? Quais padrões aparecem ao modificar o jeito de deslocar, locomover, os apoios que coloco no chão e a direção do olhar, que não é mais para uma linha no horizonte, o jeito do pé chegar no chão? Como flexiono e estico as pernas? O que muda e de que maneira soluciono?

Essa prática também interpela o corpo a diversificar os apoios, tanto no contato disponível – o chão e outros corpos, na tentativa de um se apoiar no outro – quanto no número de apoios que pode variar para estar em sustentação, dois, três, quatro etc.

Figura 13 - Corpo variando e explorando apoios, 2017



Nesse ir e vir de variações dadas no processo, colocam-se em questão os grupos musculares que são acionados e solicitados, a mudança na configuração de corpo para que se tenha uma eficácia no deslocamento, como se colocam partes comumente não solicitadas do corpo para estar atuando, ou ainda o que fazer e como se comportar diante dos acessos que aparecem e pedem para ser explorados, investigados, rearranjados.

No processo, os corpos vão se deslocando sobre seus próprios arranjos, compondo no tempo-espaço seu jeito de se mover diante de estratégias e comandos de investigação que são construídos. Nas variâncias que o processo engendra, que

são geradoras de informações, os corpos também são estimulados a perpassarem um pelo outro, à medida que criam espaços e os preenchem em meio a movimentação corporal. Ao se atravessar e ser atravessado, ocupando os buracos/espaços que o próprio corpo cria, estabelece-se uma relação como no espaço aéreo, saindo e entrando em frestas de espaços vazios no tecido, de variadas maneiras.

Ao estar no alto, operando em movimentos que demandam um deslocamento sobre diversos apoios, sustentações, no contato que se encontra, o corpo se reconhece atuando na distribuição de pesos, apoios e sustentações.

Nessa prática, em um dado momento, trabalha-se da mesma forma com essa investigação, pensando nessas lógicas, questionamentos e princípios norteadores sobre o corpo aéreo em contato com o tecido. A cada feitura de uma nova movimentação, é preciso modificar a orientação visual, pensando no que isso ocasiona, pois às vezes se está com a cabeça para baixo ou para o lado e, às vezes, até virada para trás, tendo que olhar por cima dos ombros.

Não é comum ao corpo operar nas assimetrias que o tecido pede: deslocar-se de uma acrobacia e outra encontrando jeitos de fazer que precisam lidar com inversões, acionar partes do corpo pouco habituais, lidar com medos e inseguranças, por não estar no chão, ao mesmo tempo em que troca o apoio de mão e preenche espaços. Tal prática solicita ao corpo executar e perpassar por tais reconfigurações, estudando e investigando o que acontece durante o processo, na perspectiva de conduzir um olhar para o que acontece corporalmente no fluxo das relações que se estabelecem no tempo-espaço.

É diferente quando se chega no tecido e faz as movimentações no automático, uma depois a outra, como a gente já sabe. Perceber o que ta fazendo, desde o chão até o tecido, muda a forma com que eu me movimento. Nunca tinha pensado que é legal pensar nos apoios que uso, na minha referencia de olhar que muda e que tenho que responder no momento que me mexo no tecido. Parece que faço com mais calma, faco com mais atenção e isso muda diretamente na minha movimentação (RELATO 5 – ALUNA E)

Nesse aspecto, o processo investigativo em dança corrobora o entendimento dos padrões do corpo, suas ações e locomoções. Variando de apoios ao mesmo tempo em que se desloca no espaço, esse corpo procura relacionar entendimentos no fluxo das ocorrências.

3.3.4 Prática IV – Aproximações, oposições e direções

Nessa proposta, aponta-se para a intenção de perceber cada parte do corpo, quando solicitada, de forma a atentar para ela, propondo-lhe um reconhecimento. Para começar, pedi que a turma se organizasse em duplas, com uma aluna de frente para outra. Uma das pessoas da dupla, de olhos fechados, recebe alguns toques da pessoa à sua frente, indicando qual parte do corpo mexer e para que direção seguir com ela. De início, trabalhou-se com esse princípio de *percepção* e *direção* do movimento, ao se acionar a parte do corpo tocada.

À medida que uma tocava o corpo da outra, esta respondia de modo a tentar mexer apenas aquele local que havia sido provocado. Uma vez que se mexe, mantém-se a posição que foi direcionada. Desse modo, seguiu-se reconhecendo cada canto, espaço, fresta do corpo, percebendo lugares aos quais às vezes não se chega ou atentando para reconhecimentos de espaços corporais dos quais não se tem percepção cotidianamente. No encaminhamento da proposta, posições corporais iam aparecendo, em novas configurações que traziam representações diferenciadas, descobrindo também novos eixos de sustentação, apoios e transferências de peso; nas pausas, o corpo parecia se resolver para manter, se entender e se reajustar a cada movimento.

Figura 14 - Corpos reconhecendo seus espaços



Em um outro momento, após um tempo de trabalho, solicitei que entrasse na proposta mais uma ideia: a oposição. No toque que seria feito, em vez de mexer a mesma parte do corpo que foi tocada, outra parte iria responder e se mexer, referente ao que se entende por oposição, no corpo. Poderia ser oposição em relação à direita-esquerda, frente-trás, em cima-abaixo etc. – ou outro membro que fosse oposto ao que estava sendo solicitado. O objetivo era trabalhar com a oposição, aferindo um entendimento de que existem e que se reconhecem tanto a parte indicada pelo toque do outro quanto a que irá se movimentar em oposição a essa indicação.

A seguir, pedi ainda que trabalhassem outro indicador de movimento, a *aproximação*. Nesse caso, quem toca o corpo do outro o faz, nesse momento, com as duas mãos, aproximando partes do corpo que o outro deve aproximar, como articulações, extremidades, músculos, etc. Desse modo, os corpos iam encontrando aproximações ora costumeiras ora inusitadas, partes que não tinham hábito de aproximar. Seguiu-se nesse trabalho investigando aproximações de estruturas corporais, observando o que era possível de aproximar até um certo ponto, o que era limitante, onde havia dificuldade e/ou facilidades etc.

Após esse momento, que foi explorado no chão, as alunas foram para o espaço aéreo trabalhar com o tecido, com a solicitação, desde a subida, de uma percepção sobre aproximações, oposições, direções e quais partes do corpo estavam entretidas nisso. À medida que foram elaborando sobre os movimentos, foram também fazendo sequências de movimentações já conhecidas no aparelho aéreo, mas que, dessa vez, ganharam uma atenção diferente. Assim, procurou-se compreender o que era necessário aproximar para compor certo movimento, o que acontecia com um joelho ao se encaixar de determinado modo no tecido, para conseguir se manter, que musculatura era também acionada ao aproximar joelhos de ombros, o que fazer para se manter em equilíbrio numa certa posição que pedia o trabalho tanto de oposição em relação às forças atuantes como de aproximações de membros etc.

O tecido solicita constantemente que diferentes e incomuns partes do corpo se aproximem, requerendo ora um manejo mais elaborado para se chegar à destreza do movimento, ora elaborações mais acessíveis. A partir desse princípio norteador, investigar quais elementos estão em jogo no momento da ação solicita uma atenção e um reconhecimento diferenciados daqueles desenvolvidos quando se está na sequência fazendo quaisquer movimentos.

Da mesma forma, trabalhar com oposição no tecido requer a percepção de vetores de direção que apontam para lados opostos e que, uma vez compreendidos, podem auxiliar na execução da ação. Por exemplo, existe a gravidade que impele o corpo para baixo a todo instante; além disso, contrapondo-se a ela, há a musculatura corporal que se mantém acionada numa intenção de “apontar para cima” o grupo muscular, para que o corpo não escorregue ou despenque. Não somente o corpo lida com essa ação de vetores em relação à gravidade, mas às vezes, também, a exemplo da postura denominada *bandeira*, é interessante abaixar a coluna para que a perna suba e o pé se enganche no tecido, trabalhando esse entendimento de oposição – caso contrário, não só o esforço será maior como a implicação pode ser diferente, não permitindo chegar à postura.

No trabalho das aproximações, oposições e direções, atentando para o que se mexe, de onde parte o movimento e o que é preciso fazer para solucionar o que está sendo pedido, o corpo ganha outra percepção. Alteram-se o jeito de olhar, o modo de se movimentar e de fazer a sequência de posturas, de tal forma que aquilo que parecia ser apenas um passo-a-passo de coisas a se fazer para chegar à repre-

sentação desejada ganha uma conotação que aprofunda o estudo do movimento.

As alunas que participaram da aula deram alguns relatos importantes sobre essa prática:

Traz presença e uma consciência corporal. Que que tenho que fazer para não escorregar, para manter a atenção nos braços, etc. (RELATO 6 - ALUNA F)

Hoje consegui fazer a chave de cintura do lado esquerdo, consegui entender melhor o movimento, achar para onde eu tinha que ir. Antes eu fazia de qualquer jeito, parecia que não estava prestando atenção, como hoje estive e pareceu mudar minha movimentação. (RELATO 7 – ALUNA G)

Melhora a observação do que está fazendo. Percebia quando tinha que aproximar ou não alguma coisa, coisa que nunca havia pensado antes, por esse olhar. Até a respiração fica melhor também. (RELATO 8 – ALUNA H)

Eu percebia que tinha que aproximar assim, e não de outro jeito, pra conseguir fazer o movimento. É uma atenção diferente. (RELATO 9 – ALUNA I)

Nesse trabalho sente o que se está fazendo, porque as vezes a gente só faz, não pensa, de saber como realmente é. (RELATO 10 – ALUNA J)

Observa-se a ênfase que as alunas dão à atenção, que se modifica; parece haver um reconhecimento de si nas ações, o que acaba por ocasionar movimentos com entendimentos ampliados e esclarecidos, auxiliando na solução das elaborações.

Essas práticas corporais aqui relatadas parecem trazer um entendimento de que, para além do objetivo estabelecido para cada aula, existiam/existem caminhos, acessos ou mesmo desvios produzidos de momento a momento pelo corpo, que tanto informavam o que estava acontecendo na relação entre as informações de corpo e ambiente quanto comunicavam o modo como a proposta era conduzida, sendo construída em tempo real. Não há como prever tais resultados e parece que essa relação se aproxima da lógica do risco sob o qual o corpo atua, longe do equilíbrio, em constantes e variadas formas de interagir com o mundo e consigo. Essas flutuações do sistema, que se reorganizam em outras estruturas e comunicam as suas criações, percepções, sensações e demais elaborações, contribuem para a relevância desta proposta de relação tecido-dança-corpo e estabelece sentidos, além de ratificar a condição de o corpo ser devir.

Em relação a isso, cabem mais algumas palavras.

3.4 A LÓGICA DO RISCO – EXISTINDO NA INCERTEZA

A irreversibilidade e a imprevisibilidade são mecanismos da evolução que corroboram a ideia de se existir no risco do processo. Aqui se deseja entender que os fatos que constroem a relação corpo-tecido-dança operam a partir da condição de corpo transitório, aberto, permeável, em seu devir próprio. Isso elucida a importância não apenas de se ampliar a discussão acerca da técnica de acrobacia aérea em tecido, mas também de evidenciar a beleza do processo.

Encontrar-se no tecido é estar constantemente sob a lógica do risco, que não é distante, na perspectiva epistemológica que foi construída aqui, daquela que nos rege. Estar em risco é estar no devir de existir enquanto incerteza no mundo. Não há como saber o que vem à frente, não há previsão de futuro. A flecha do tempo é lançada de modo a seguir num universo que não nos coloca apenas como observador do fenômeno. Estamos todos coparticipando dessa mesma história, desse modo de existir.

Entremear a lógica do risco é fazer existir um conhecimento que está ali a todo o tempo e ao qual é preciso estar atento. Essa lógica é a imprevisibilidade do caminho, sendo por isso fator potente no processo de como o corpo pensa, age, movimenta-se e troca com as suas condições.

O corpo que se relaciona com seu tecido, que move elaborações de estar no espaço aéreo, numa tentativa constante de se manter em posição, que aciona vetores de direção potentes, engaja-se na ação de conviver com esse risco. Não se sabe o que vai acontecer, mas se trabalha no enquanto da ação, e isso parece ser o suficiente para compreender que a relação que se cria é acontecida no corpo – materialização de estados de contínuas mudanças e processos adaptativos.

Na construção desse aparato de ser aéreo, o corpo na relação com seu tecido se redescobre ao experimentar o estar sob um local que o coloca na condição literal do risco – a possibilidade de deixar de existir. O corpo já é a própria lógica de risco em movimento e, no tecido, isso se potencializa. É o conviver com a incerteza do que pode acontecer, no que envolve, inclusive, a sua existência. É ser incerteza e,

nela, querer operar. É o saber que estar em movimentação, nas acrobacias e peripécias que o tecido relaciona, é poder sair do local de incertezas que já são próprias do cotidiano e experimentar e/ou acessar com mais clareza essas mesmas incertezas e/ou outras. Essa sensação é também componente especial do trabalho que solicita do corpo um estado de atenção e um engajar-se na ação, que aparece no aparelho aéreo tecido.

Implica dizer aqui que é importante apontar para esse modo de ver, pois ele se abre para as tais bifurcações, trazendo a importância de se fazer enxergar e saber-se existir nas *possibilidades*. Ver-se numa situação sem saída, no tecido a que se está preso, enrolado, ou numa perspectiva de algum deslize, é ampliar e trazer a referência de que existem possibilidades. Nada está isolado, nada é fechado, nada é imóvel, assim como nada se finda, num processo em que se colocam como perspectivas jeitos de se trabalhar a partir dos quais sempre há o que se descobrir. Há um campo de probabilidades, e quanto mais se conhecem as possibilidades mais acontecem contaminações, e mais se abre campo para elas. É o que essas práticas, alinhadas ao modo de fazer em dança, comunicaram/comunicam nas relações que se criam.

Existir é não poder voltar atrás no tempo. É o suficiente para entender que nunca se está no mesmo lugar. Observa-se como, na prática do tecido, tudo corre no tempo da evolução, e aquilo que compõe esse corpo que dança e se movimenta no tecido o faz ocupar outros e outros e mais outros tempo-espacos. Isso faz o processo ser singular e muito mais belo.

Fazer tecido é movimentar ações corporais, é estar num espaço potente de atuação do sistema que se organiza numa complexidade própria, como já ressaltado nesta dissertação. No imbricamento de corpo, dança e tecido, entende-se um estado potente de atuação; o corpo se reconhece, descobre-se, ocupa espaços.

É o novo fazendo parte o tempo todo do sistema – que, por sua vez, compõe subsistemas e assim por diante – o que “impede que o corpo morra de mesmice” (BITTENCOURT, 2012, p.44). Nesse ir e vir de processos que se entrecruzam nesse corpo, e que aqui se sinalizam para a ação no tecido, o corpo evolui no tempo e é.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A técnica de acrobacia aérea em tecido, objeto que move este estudo, amplia-se e ganha outras implicações, e, ao findar esta escrita, entende-se a gama de informações que essa prática abarca. Ao mesmo tempo em que, por ora, foram maturados alguns entendimentos e relações, outros tantos também se dispõem no devir comum das possibilidades que se abrem.

Existir é estar em contínuo fluxo de movimento. O corpo que se mostra trânsito desse conjunto de informações – sugerindo, às vezes, que não daremos conta de explicitar e esclarecer como acontece todo o seu funcionamento – também nos lembra, no mesmo instante, que somos justamente isso e que é nisso que nos reorganizamos.

Quando, junto ao seu tecido, o corpo comunica toda essa surpresa, lá em cima, ele corrobora o entendimento de que é na ação que tudo acontece; o corpo compõe seu jeito de movimentar e o faz ser singular. Não se pode ser igual ao outro. Não se é igual em nenhum momento. O trânsito, próprio dos cruzamentos que o corpo atravessa e pelos quais é atravessado, responsabiliza-se e adere ao movimento: ser corpo é estar na experiência, promovendo e sendo seus próprios acordos e ajustes.

Não basta ser contaminado pelo ambiente. Também se afere importância e engaja-se na ação de contaminar e fazer ser matéria, fluxo de complexidade. Corpo e ambiente se compõem em coautorias que explicam a relação corpo e tecido. Um sem o outro não produz experiência.

A relação entre corpo e tecido construída nesta dissertação aponta para entendimentos e ocorrências, fazendo entender que isso faz parte do campo de correlações do seu sistema e que é nisso que ele se produz e daí advém conhecimento. Tal relação expõe o corpo que é heterogêneo, complexo e provisório. Move padrões, na aleatoriedade do sistema e suas transformações; na contingência de se reorganizar e solucionar problemas, o corpo no tecido que testa e constrói seu conhecimento produz subjetividade à medida que se reconhece na ação.

Assim, na relação com seu tecido, o corpo constrói novas propriedades, que

são decisivas na compreensão de mundo, no seu modo de agir e que já fazem parte da sua composição, não havendo como rastrear a informação, de onde veio, e nem voltar no tempo à procura de uma causa.

Desse modo, traz-se a dança para compor o campo das probabilidades, à medida que se experimenta na ação investigativa aqui apontada, como possibilidade de ampliar as conexões que a relação corpo e tecido solicita.

Caminhando com esse conjunto de informações, os processos investigativos de dança compõem esse sistema na simultaneidade da ação, que potencializa e ilumina esse modo de o corpo se dispor no mundo. A dança que traz o corpo no seu reconhecimento e o evidencia como gerenciador e gerador de suas ações ilumina também um modo de fazer dança na prática de tecido, não tanto evidenciado no seu contexto.

Essa dança provoca a ampliação das singularidades, das possibilidades, das mediações que ocorrem entre corpo e ambiente – corpos que constroem seu próprio modo de fazer, que não são pautados e generalizados por códigos em verdades absolutas, nem são vistos como universais diante de movimentações que lhe são dadas. A dança aqui estudada não compartilha o modo de ser apenas fluxo, deslocamento de espaço, mas atenta para o que o corpo produz nesse devir e como isso pode esclarecer suas relações de comunicação.

Da mesma forma que os processos são irreversíveis, eles não são previsíveis, pois existem no campo da probabilidade. Com isso, caminha-se por entre os espaços, pisando não em superfícies constantes, mas, como no tecido, convidando o corpo a experimentar, como no espaço aéreo, a estar permeando, bambeando, pisando, estando, sendo – convida-se o corpo para as incertezas, para o não saber o que aquilo irá oferecer e implicar. E assim, no risco, reinventar a si mesmo, a cada instante, a cada subida, a cada página, a cada pesquisa, a cada possibilidade.

REFERÊNCIAS

- BITTENCOURT, Adriana. **Imagens como acontecimentos**: dispositivos do corpo, dispositivos da dança. Salvador: EDUFBA, 2012.
- BITTENCOURT, Adriana. A Incerteza como índice de construção de autonomia em dança. **Revista Moringa Artes do Espetáculo**. João Pessoa, v.3 n.2 jul-dez/2012.
- BRITTO, Fabiana Dultra. **Temporalidade em dança**: parâmetros para uma história contemporânea. Belo Horizonte: FID Editorial, 2008.
- BRITTO, Fabiana Dultra. **Corpo e ambiente**: Co-determinações em processo. Salvador: FAUFBA; EDUFBA, 2008, p.11-16.
- DAMÁSIO, António. **Em busca de Espinosa**: prazer e dor na ciência dos sentimentos. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- DAMÁSIO, António. **E o Cérebro criou o Homem**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.
- DAMÁSIO, António. O cérebro de um corpo com mente. In: **O erro de Descartes**: emoção, razão e o cérebro humano. São Paulo: Companhia das Letras, 2012, p.200-216.
- DAMÁSIO, António. O vago sinal e O organismo e o objeto. In: **O Mistério da Consciência**: do corpo e das emoções ao conhecimento de si. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2015, p.93-135.
- DESCARTES, Rene. **eBiografia**. Disponível em: <https://www.ebiografia.com/rene_descartes>. Acesso em: mar.2017.
- DESIDERIO, A.; **Corpos Suspensos** - o tecido circense como possibilidade para a educação física escolar. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação). Faculdade de Educação Física, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2003.
- EAGLEMAN, David. **Incógnito**: as vidas secretas do cérebro. Rio de Janeiro: Rocco, 2012, p.9-64.
- GIL, Gilberto. Era Nova. In: **Refavela**. Phonogram, 1977. 1 CD. Faixa 8.
- GREINER, Christine. **O Corpo**: pistas para estudos indisciplinados. São Paulo: Anablume, 2005.
- KATZ, Helena. **Um, dois, três**: dança é o pensamento do corpo. Belo Horizonte: Edição da autora, 2005.

KATZ, Helena. Por que o pós-humano não existe. **IV Congresso ABRACE**: “Os trabalhos e os dias” das artes cênicas: ensinar, fazer e pesquisar dança e teatro e suas relações. 2006; vol.1: 15-16.

KATZ, Helena. Corpo, Design e evolução. In: DERDYCK, Edith (Org). **Disegno. Desenho. Desígnio**. São Paulo: Editora Senac. 2006.

LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. **Metáforas da vida cotidiana**. São Paulo: Educ, 2002.

JESUS, E. et al. Proposta de avaliação física para praticantes de tecido acrobático. **Revista Brasileira de Prescrição e Fisiologia do Exercício**, São Paulo, v.6, n.31, p.65-69. jan/fev. 2012.

PRIGOGINE, Ilya. **Ciência, razão e paixão**. 2. ed. São Paulo: Livraria da Física, 2009.

PRIGOGINE, Ilya. **O Fim das certezas**: tempo, caos e as leis da natureza. São Paulo: Universidade Estadual Paulista, 1996.

RIBEIRO, Monica. Cognição e afetividade na experiência do movimento em dança: conhecimentos possíveis. In: KATZ, Helena; GREINER, Christine (Org.). **Arte e Cognição**: corpomídia, comunicação, política. São Paulo: Annablume, 2015, p.54.

SANTOS, C. et al. **A linguagem corporal circense**: interfaces com a educação e a atividade física. São Paulo: Phorte Editora, 2012.

SCHWAB, Isabela. **A experiência como discurso do corpo**: a dança tecendo caminhos. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Dança (PPGDança-UFBA), Salvador, 2016.

SIEDLER, Elke. **Configurações de dança**: a incerteza como condição de existência. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Dança (PPGDança-UFBA), Salvador, 2011.

STANFORD, Craig B. **Como nos tornamos humanos**: um estudo da evolução da espécie humana. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004.

SUGAWARA, Carlos. **Técnicas Circenses Aéreas**: corda lisa e tecidos. São Paulo: Phorte Editora, 2014.

TRIDAPALLI, Gládis. **Criação compartilhada na tessitura do trabalho ‘De maçãs e cigarros’**. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Dança (PPGDança-UFBA), Salvador, 2011.

WACHOWICZ, F. Sintonia: Investigando habilidades cognitivas na performance da Dança In: **Anais - Seminário Interseções**: Corpo e Memória, 2012, Recife: Editora Universitária UFPE, 2012. v.1.

WACHOWICZ, Fatima. **Cognição Coreográfica**: Investigações sobre a habilidade da memória do movimento. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC-UFBA), Salvador, 2009.

WALLON, Emmanuel. **O circo no risco da arte**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

APÊNDICE

APÊNDICE A - RELATOS

O que compõe, o que faz, o que constitui o corpo, diante da relação que se imbrica, na ação e o difere no seu estado de existência? Trazem-se aqui algumas vozes que colhi durante o processo de aulas de tecido e aqui disponho nesses anexos. São relatos de experiências abordando como isso acontece em cada um/uma. São vozes das/os alunas/os que compuseram meu processo de Mestrado Acadêmico, em aulas que foram conduzidas continuamente, durante todo o estudo.

Isabela: Para mim, move um conhecimento que não tinha sobre meu corpo: força, coragem, equilíbrio, limites. Além de todo um vocabulário sobre esse corpo e suas ativações: pé em flex! peito no teto! encaixa os ombros! afasta os ombros das orelhas! bola do pé empurra o chão! ísquios no chão! umbigo nas costas! ativa esse centro! E ai eu vou tomando consciência do meu corpo no espaço do tecido e levo isso para a vida. Maio 2016.

Silvana: Move emoções, sentimento de liberdade, me sinto ilimitada e sem medo de ir mais além! Maio 2016.

Carolina Alencar: move autoconhecimento, superação de medos, autoconfiança, admiração das colegas superando obstáculos e foco. Percebo que quando subo tento não ser preguiçosa, focar 100% na aula e esquecer dos problemas lá fora. Tento levar todas as questões corporais: corpo ativo, mente ativa, percepção de cada movimento que estou fazendo. Maio 2016.

Mariana: As pessoas vivem de maneira tão automática geralmente que esquecem de conhecer o próprio corpo. No tecido a gente é obrigada a acordar. Pra se manter no alto tem que usar o corpo inteiro e isso gera um autoconhecimento fantástico... eu descobri tantas limitações no meu corpo e tanta beleza também, que eu nem imaginava ter...é libertador, são desafios e descobertas a cada vivência. Me sinto empoderada lá em cima, cada vez mais quero expandir os limites do meu corpo e me soltar, dançar, encantar e compartilhar com quem puder. Setembro 2014.

Douglas: comecei a perceber diversas coisas que antes passavam despercebidas, como o fato de que a minha relação com o Tecido é um reflexo da minha re-

lação comigo mesmo. Sem saber, iniciei um processo terapêutico onde visitei inúmeros conflitos meus e comecei a resolvê-los.

Alguns dias atrás completei um ano praticando Tecido e tentei fazer uma retrospectiva de tudo que mudou em mim e ao meu entorno. Sinto como se fossem duas pessoas diferentes, o tecido foi um divisor de águas para mim. Mudou desde minha forma de ver o mundo até a minha forma de estar no mundo. Outubro 2015.

Elaine: Essa coisa de ter que subir e subir, do inverter, do estar de cabeça pra baixo, que é uma outra maneira de lidar com o corpo. Isso tudo acabou indo pra minha vida também; comecei a enxergar as coisas de uma outra forma. Começou a trabalhar uma coisa em mim que é o desacelerar, sou muito acelerada e o tecido pede um outro tipo de velocidade. Dezembro 2014.

Janete: Percebi no decorrer das aulas, que não adiantava querer fazer rápido e de qualquer jeito, porque era desperdício de energia e perdia o mais importante que era a execução do movimento correto. Tive que diminuir a ansiedade e apreciar o desenvolvimento de cada passo para conseguir de fato, atingir o objetivo. Novembro 2016.

Vanessa: persistência acho que foi e é fundamental. Não sei se é tanto assim para todo mundo, mas para mim é algo constante. Foi um aprendizado imenso de autoconhecimento, paciência, persistência, conhecer e transpor limites. As vezes eu já estou cansada mas continuo tentando [...]. Foi uma dessas que subi pela primeira vez, que soltei as mãos no “morceguinho” e desapeguei do tecido vermelho, tentando outros tecidos também. Novembro 2016.

Andreia: Através do tecido acordou ou reativou a vontade de encarar desafios, de criar e ousar com novas formas de fazer, trabalhar aspectos em mim que sei que preciso. Então, o tecido está me trazendo essa força que nasce do desafio superado sem pressão, de forma natural, ao ritmo que tem que ser- ou simplesmente que é -, e isso gera uma autoconfiança e uma alegria que me energiza e se transpõe para outras áreas da minha vida. É uma forma vivida de sentir as coisas, olhar para elas. Novembro 2016.

Vanessa: Não tenho vertigem de estar em um lugar alto, por olhar pra baixo da varanda de um prédio e já fui em toboáguas bem altos, mas o tecido dá uma sensação diferente, de instabilidade, de bambear. Acho que o meu medo é dessa instabilidade. Os momentos de soltar o tecido ou mesmo de abrir me fazem desen-

volver uma certa confiança em mim (mente e corpo) pra saber se eu estou pronta ou não. Novembro 2016.

Tatiana: A prática do tecido tem como base esse intuito né, essa provocação de prestar atenção em você, não só no seu corpo, na questão postural, na respiração, mas também na concentração, no foco, nos pensamentos, nas sensações, na percepção de você no ambiente. Eu acredito que isso foi o que o tecido me trouxe de melhor, na aula eu presto não só atenção aos movimentos acrobáticos e as figuras que a gente aprende, mas lá eu presto enorme atenção também em mim, em como eu estou naquele dia, quais são as coisas que me afligem, que me alegram e como eu estou me sentindo de fato. Novembro 2016.

Nara: Sou bem serelepe e distraída, tenho problemas de concentração. Quando entrei pro tecido, você me mostrou que, se não me concentrar, acabo não realizando o movimento de maneira correta. Isso me fez perceber que preciso observar o que preciso fazer, me concentrar, se não posso cair. O medo também me ajudou a concentrar lá no alto.

Silvana: Os movimentos fazem com que eu pare e pense de uma forma mais paciente e racional.

Maria Helena: Por ter que fazer os movimentos, a gente tem que lembrar onde cada parte do corpo está, o que o braço vai fazer, depois a perna, etc.