

II ENCONTRO INTERDISCIPLINAR EM DANÇA COGNIÇÃO, E TECNOLOGIA

24 NOV – 5 DEZ . 2021

ANAIIS

**II ENCONTRO
INTERDISCIPLINAR
EM DANÇA
COGNIÇÃO,
E TECNOLOGIA**

24 NOV – 5 DEZ . 2021

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

Reitor

Paulo Cesar Miguez de Oliveira

Vice-reitor

Penildon Silva Filho

COORDENAÇÃO:

Dr. Daniel Argente (Universidad de La Republica / Uruguai)

Dra. Ivani Santana (UFRJ)

Dra Lígia Tourinho (UFRJ)

ORGANIZADORES:

Dra Ana Mundim (UFC),

Dra Carolina Natal (UFRJ),

Dra Ivani Santana (UFBA),

Dra Lígia Tourinho (UFRJ),

Dra Líria Morays (UFPB)

Dra. Nara Figueiredo (UFSM)

Dra Roberta Marques (UFPE)

Dra. Tania Marin Pez (UFBA)

PRODUÇÃO:

mestre Mariana Nomelini

COMISSÃO DOS LABORATÓRIOS

LABDCT:

Dra. Claudia Millas (UFRJ)

Dra. Christina Fornaciari (UFV)

Dr Felipe Ribeiro (UFRJ)

Dr. Guilherme Bertissolo (UFBA)

Dr. Joaquim Vianna (UFBA)

Dra. Mariana Trota (UFRJ)

Dra Nina Caetano (UFOP)

Dr. Raoni Gondim (UFBA)

Dra. Sarah Marques Duarte (UNESPAR)

Dra. Patrícia Teles (UFRN)

doutoranda Brenda Urbina (PPGAC/UFBA)

mestre Mariana Rosado (Universidad
de La Republica / Uruguai)

Joyce Malta

mestre Natalia Pardo (Universidad
de La Republica / Uruguai)

II ENCONTRO INTERDISCIPLINAR EM DANÇA COGNIÇÃO, E TECNOLOGIA

24 NOV – 5 DEZ . 2021

BRASIL

Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas
Universidade Federal da Bahia

Programa de Pós-Graduação em Dança
Universidade Federal do Rio de Janeiro

URUGUAI

Facultad de Artes
Universidad de La República

PRODUÇÃO

Mulheres da Improvisação

Salvador
Ufba
2024

2024, autores.

Grafia atualizada conforme o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa de 1990, em vigor no Brasil desde 2009.

Projeto gráfico

Maria Clara Cajaiba

Capa

Tiago Pedra

Maria Clara Cajaiba

Sistema de Bibliotecas – SIBI/UFBA

Encontro interdisciplinar em dança, cognição e tecnologia

(2. : 2021: Salvador, Ba).

Encontro interdisciplinar em dança, cognição e tecnologia [recurso eletrônico]: 24 nov. – 5 dez. 2021. / Universidade Federal da Bahia. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal do Rio de Janeiro. Programa de Pós-Graduação em Dança, Universidad de La República. Facultad de Artes ; produção, Mulheres da Improvisação. – Salvador : UFBA, 2024.

Formato digital : il.

Acesso em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/42084>

ISBN: 978-65-5631-140-1

1. Dança – Brasil- Congressos. 2. Dança – Uruguai - Congressos 3. Artes cênicas - Congressos. 4. Coreografia. 5. Dança na educação. I. Universidade Federal da Bahia. Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas.

II. Universidade Federal do Rio de Janeiro. Programa de Pós-graduação em Dança. III. Universidad de La República (Uruguai). Facultad de Artes.

CDU: 793.3

Elaborada por Tatiane de Jesus Ribeiro CRB-5: BA-001594/O

SUMÁRIO

11 APRESENTAÇÃO

15 ABERTURA DO II EIDCT

17 EIDCT – UM CAMINHO CONSOLIDADO

Joice Aglae

19 DESMASCULINIZAR O IMAGINÁRIO, DESMILITARIZAR A TECNOLOGIA

Felipe Ribeiro

23 SALUDOS DESDE URUGUAY

Fernando Miranda

27 PALESTRANTES DO II EIDCT

29 LA “CONFIGURACIÓN” COMO ECOLOGÍA POLÍTICA DEL CUERPO TECNOLÓGICO

Marco Donnarumma

39 OBSERVAÇÕES PRELIMINARES SOBRE AS INTERAÇÕES COM ROBÔS

Zaven Pará

49 DANCE IMPROVISATION AND ENACTION: A DIALOGUE

Elena Cuffari, Hanne de Jaegher, Ivani Santana, Nara Figueiredo

81 MESA DE REFLEXÃO

83 PERFORMANCE EM TEMPOS DE VIRTUALIDADE: REVERBERAÇÕES EM PESQUISAS E REDES AFETIVAS

Maria Inês Galvão Souza

- 89 MESA ARTES CÊNICAS MULTIMÍDIA**
- 91 ARTES ESCÊNICAS MULTIMEDIA**
Marcos Giménez, Miguel Robaina
- 97 FRENESI MÍSTICO: UMA REFLEXÃO SOBRE A POÉTICA NO
USO DAS TECNOLOGIAS INTERATIVAS NAS ARTES CÊNICAS**
Ricardo Scholz
- 103 MESA DANÇA E(M) REALIDADE VIRTUAL**
- 105 ECOS: UM PROJETO DE DANÇA E(M) REALIDADE VIRTUAL**
Ivani Santana, Daniel Argente
- 111 “REALIDADES EXPANDIDAS”: NOTAS SOBRE A EXPERIÊNCIA
DO DESIGN DE ARTE APLICADA À GERAÇÃO DE AVATAR
E ESPAÇOS**
Inés Olmedo
- 115 MESA AS DIVERSAS FORMAS DE MEDIAÇÃO
TECNOLÓGICA NAS ARTES DA CENA**
- 117 MEDIAÇÃO TECNOLÓGICA NAS ARTES DA CENA**
*Gustavo Sol, Mônica Dantas, Lilian Graça, Vivian Fritz Roa,
Jorge Bascuñan, Roxana Avila Harper*
- 127 POSSIBILIDADES E (IM)POSSIBILIDADES DE ACESSAR A
EXPERIÊNCIA DA DANÇA NO PROJETO “CARNE DIGITAL:
ARQUIVO EVA SCHUL”**
Mônica Fagundes Dantas
- 133 SMARTPHONEDANZA/DANZAMOBIL, MÉTODOS Y ÚTILES
PARA LA CREACIÓN COREOGRÁFICA**
Vivian Fritz Roa
- 151 MESA PROCESSOS CRIATIVOS NA DANÇA COM
MEDIAÇÃO TECNOLÓGICA**
- 153 INDICIOS Y REFLEXIONES DE PROCESOS CREATIVOS CON
MEDIACIÓN TECNOLÓGICA**
Myriam Beutelspacher Alcántar

- 161 LO QUE SURGE EN LA MESA DE LOS PROCESOS CREATIVOS Y LA MEDIACIÓN TECNOLÓGICA EM LAS ARTES ESCÉNICAS**
Paula Rojas Amador
- 169 MESA CORPO, MOVIMENTO E AÇÃO EM ANÁLISE**
- 171 AS NUANCES DA INTERAÇÃO NA IMPROVISACÃO: UMA ANÁLISE A PARTIR DO MÉTODO DE SINCRONIZAÇÃO E REDES**
Ivani Santana, José Garcia Vivas Miranda, Yago Emanuel Ramos, Mateus Souza Silva
- 181 CONFERENCIAÇÕES**
- 183 CONFERÊNCIAÇÃO POÉTICAS (DES)CONFINADAS**
Ivani Lúcia Oliveira de Santana, Luiz Thomaz Sarmiento, Marcela Capitanio Trevisan, Sarah Marques Duarte
- 199 CONFERENCIAÇÃO MULHERES DA IMPROVISACÃO**
Ana Mundim, Carolina Natal, Ivani Santana, Lígia Tourinho, Líria Morays
- 217 MOSTRAS ARTÍSTICAS**
- 219 MOSTRA ARTÍSTICA - NARRATIVAS AUDIOVISUAIS DE DANÇA NO EIDCT**
Sarah Ferreira
- 225 ITAARA: UMA EXPERIÊNCIA COM DANÇA EM REALIDADE VIRTUAL**
Camila Ferreira Soares, Renan Felipe Bolcont de Menezes, Ivani Lúcia Oliveira de Santana
- 231 PROCESSO DE CRIAÇÃO DA WEBSÉRIE CORPO-RIO E SEUS DESDOBRAMENTOS NA PESQUISA SOBRE ARTICULAÇÃO ENTRE PERFORMANCE E AUDIOVISUAL**
Weber Miranda Cooper Neto

239 MOSTRA MULHERES BRASILEIRAS

**241 VIDEOPERFORMANCE DELTA DE VÊNUS: EROTISMO
E O PODER CRIATIVO**

Maria das Dores da Costa

**247 MOSTRA DRAMATURGIAS CONTRACOREOGRÁFICAS -
EDIÇÃO EIDCT**

**249 A FUMAÇA, A ÁGUA E O TEMPO: UMA CONVERSA SOBRE
PROCESSO DE CRIAÇÃO E ANCESTRALIDADE INDÍGENA
EM AKAIÁ**

*Iara Campos, Íris Campos, Ewe Lima, Lidia Larangeira,
Ruth Silva Torralba Ribeiro*

**255 MOSTRA ARTÍSTICA FALAS DANÇADAS, DANÇAS FALADAS:
POLÍTICAS DO ENCONTRO EM BRINQUEDOS PARA
ESQUECER OU PRÁTICAS DE LEVANTE**

Elke Siedler, Lidia Costa Larangeira

265 LABORATÓRIOS

267 RELATOS DOS LABORATÓRIOS

LABORATÓRIO 1 – VÍDEO, CORPO E REALIDADE VIRTUAL

**269 MUJERES Y POÉTICAS DIGITALES EN EL CUERPO A CUERPO
REMOTO: REFLEXIONES ACERCA DEL LABORATORIO VÍDEO,
CUERPO Y REALIDAD VIRTUAL**

*Brenda Urbina, Mariana Rosado, Natalia Pardo,
Sarah Marques Duarte*

283 RELATOS DOS LABORATÓRIOS

**LABORATÓRIO 2 – COREOPOLÍTICAS:
CORPO E SUBJETIVAÇÃO NA CIDADE**

285 ESSE ANO NÃO TEM CARNAVAL

Christina Fornaciari

305 RELATOS DOS LABORATÓRIOS

LABORATÓRIO 3 – EXPERIÊNCIAS E MEMÓRIAS DE ESTAR OFFLINE

307 A PROPOSIÇÃO DE UM JOGO PERFORMATIVO A PARTIR DA INTERSECÇÃO ENTRE MEMÓRIA, MATÉRIA, FICÇÃO, ESPECULAÇÃO E EXPERIÊNCIA

Cláudia Millás, Guilherme Bertissolo, Felipe Ribeiro

327 RELATOS DOS LABORATÓRIOS

LABORATÓRIO 4 – PRÁTICAS PERFORMATIVAS FEMINISTAS

*Danielle dos Anjos, Giulia Oliva, Joyce Malta, Marcinha Baobá,
Mariana Trotta, Nina Caetano*

345 MINIRRESIDÊNCIAS

347 A COMPOSIÇÃO SITUADA A PARTIR DO ESPAÇO DA CASA: RELATO DE EXPERIÊNCIAS COMPARTILHADAS – MINIRRESIDÊNCIAS II EIDTC

Líria de Araújo Moraes

363 OITO PISTAS PARA ENGANAR A MORTE: EM BUSCA DE UM(A) CORPO(A) SENSÍVEL

Ana Carolina da Rocha Mundim

383 MOVERES DO CORPO NA COMIDA E DA COMIDA NO CORPO: MEMÓRIAS E AFETOS ECOADOS EM DANÇA

Bárbara Conceição Santos da Silva

403 IMPROVISANDO DANÇAS AFROMARCIAIS: UMA EXPERIÊNCIA A PARTIR DOS JOGOS/DAS DANÇAS LUTAS DA AFRODIÁSPORA

Gabriela Santos Cavalcante Santana

423 PLANO DE FUGA

Cibele Sastre

437 MINIBIOGRAFIAS

APRESENTAÇÃO

O Encontro interdisciplinar em Dança, Cognição e Tecnologia (EiDCT) é um espaço que tem como foco principal o compartilhamento de conhecimento e a prática artística entre artistas, pesquisadores e estudantes das artes do corpo. Pretendemos estimular discussões e reflexões sobre as artes da cena implicadas com a cultura digital através de laboratórios interdisciplinares, minirresidências de improvisação em dança e oficinas, bem como por meio de roda de conversas com artistas e pesquisadores interessados no tema.

II ENCONTRO INTERDISCIPLINAR EM DANÇA, COGNIÇÃO E TECNOLOGIA - 2021¹

REALIZAÇÃO BRASIL-URUGUAI

O Encontro interdisciplinar em Dança, Cognição e Tecnologia (EiDCT) foi idealizado pela dra. Ivani Santana, em 2016, e está vinculado a dois projetos de investigação interligados e financiados pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq), a saber: “Percepções na Dança: estudos sobre a enação no campo da dança com mediação tecnológica por meio de modelos cognitivos”² e “A percepção de um(a) improvisador(a). Estudos sobre a cognição situada para o incremento criativo e estético”³. As metas propostas nesses projetos tinham os seguintes objeti-

1 Ver em: <http://eidct.com/index.html>.

2 Projeto vinculado à bolsa de produtividade em pesquisa (PQ 1C) financiada pelo CNPq.

3 Projeto contemplado pelo Edital Universal realizado entre 2016 e 2022 (Processo: 420876/20162).

vos: 1) reunir artistas e investigadores para laboratório intensivo articulando os três eixos principais – dança, cognição e tecnologia, atividade que foi denominada Lab DCT; e 2) fomentar um espaço coletivo de reflexão sobre o assunto em questão e, nesse sentido, com o interesse em impulsionar ações tanto no Brasil, como na América Latina.

A primeira versão do EiDCT ocorreu em 2016, foi organizada pelo grupo de pesquisa Poéticas Tecnológicas: corpoaudiovisual e promovida pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Desde aquela época, e em virtude do processo de investigação, essas metas estão sendo alargadas, demonstrando a importância do acontecimento como um potente espaço de articulação, ou seja, *entre os saberes*, enfatizando assim o aspecto interdisciplinar; *da comunidade da dança e das artes do corpo como um todo*, uma vez que colabora com a reflexão e desenvolvimento das poéticas tecnológicas neste campo; *entre profissionais da América Latina*, por perceber que as problemáticas são similares nesses países e distintas das realidades do Hemisfério Norte, ou dos países desenvolvidos; *entre a universidade e o mercado cultural*, por permitir e incentivar a relação entre esses espaços; e, ainda, *entre teoria e prática*, por promover dinâmicas que enfatizam a discussão e reflexão a partir do processo e da experiência.

Em 2021, o EiDCT está sendo organizado pela conexão Mulheres da Improvisação (MI)⁴ formada por sete docentes de universidades públicas, a saber, Universidade Federal da Bahia (UFBA), Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Universidade Federal da Paraíba (UFPB), Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) e Universidade Federal do Ceará (UFC). O evento é promovido pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC-UFBA), pelo Programa de Pós-Graduação em Dança (PPGDan-UFRJ), e pela Faculdade de Artes, da Universidad de La Republica (UdelaR), Uruguai. O evento conta também como o apoio do Observatorio Iberoamericano de Arte Digital y Electrónico e dos grupos de pesquisas e instituições das integrantes da MI, além de contar com o suporte financeiro da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) e da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ).

4 Site da Mulheres da Improvisação: <https://mulheresdaimprovis.wixsite.com/impromulheres>.

Assim como na primeira versão, a programação foi organizada de forma diversificada e ainda intensificou os processos práticos oferecendo várias atividades virtuais, gratuitas, abertas para alunos, pesquisadores e artistas interessados no assunto. Contamos com convidados de vários países tanto para ministrar os laboratórios, oficinas e minirresidências, como também para participar de mesas de discussão. Enquanto no Brasil optamos por manter o distanciamento social, principalmente pela natureza do nosso campo – a dança –, no Uruguai contamos com atividades presenciais.

A abertura oficial ocorreu de forma híbrida, em Montevideu contamos com atividades de forma presencial como o lançamento da instalação em realidade virtual ECOS, fruto da pesquisa que motivou a colaboração entre essas instituições para a realização do EiDCT.

A proposta do evento está alicerçada na compreensão da importância da experiência no processo de aprendizado e de criação. Os laboratórios foram organizados de forma interdisciplinar contando com três artistas-pesquisadores, além de articuladores que os auxiliaram no acompanhamento dos processos de criação dos participantes. As minirresidências em improvisação foram formadas por investigadoras com longa trajetória de pesquisa neste campo que apresentaram suas proposições artísticas para convidadas da área, estabelecendo um fórum de discussão e reflexão sobre o tema. Essa ação resultou numa potente documentação sobre os princípios performativos da improvisação em dança. As oficinas foram direcionadas especificamente para a capacitação da comunidade da dança nas poéticas tecnológicas. A ênfase na prática foi também a tônica das discussões das mesas, bem como da mostra artística que contou com mediadores para estimular uma conversa entre artistas e o público.

O II EiDCT foi responsável por lançar a rede Latino-Americana de Tecnologias e Intermedialidades nas Artes Cênicas, ou, simplesmente, LATINA(S)CÊNICAS⁵, com o intuito de abrir espaço e incentivar a conexão entre artistas e pesquisadores desses países. Uma primeira produção bibliográfica foi apresentada, bem como uma listagem com *links* de acesso para teses e dissertações sobre o tema da dança, teatro e performance realizados pela mediação tecnológica.

5 *Link de acesso para o livro e levantamento bibliográfico do LATINA(S)CÊNICAS: eidct.com/latinascenicas.html#m-eidct.*

Dado o momento de imersão digital, provocado pela necessidade de distanciamento social durante a pandemia da covid-19, tornou-se ainda mais considerável e essencial a utilização tecnológica no campo artístico. Sob a perspectiva de descobrir processos interacionais, que se afirmem para além do uso convencional da técnica pela técnica, a exploração da internet naquele momento demonstrou ser uma ocasião para consolidar um campo de experiências que desafiam uma configuração colaborativa e remota. Tal estética funda-se em novos estados de presença, de corporeidades, de trânsitos artísticos e de temporalidades e espacialidades distintas que podem ser atravessadas mutuamente, podendo, assim, contribuir na construção de outras possíveis realidades.

ABERTURA DO II EIDCT

24 DE NOVEMBRO DE 2021

EIDCT – UM CAMINHO CONSOLIDADO

Dra. Joice Aglae

COORDENADORA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS
(PPGAC)

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA (UFBA)

O Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) tem a honra de participar ativamente, como instituição apoiadora, mas, também, como realizadora do Encontro interdisciplinar em Dança, Cognição e Tecnologia (EiDCT), por meio da iniciativa e atitude da professora dra. Ivani Santana.

Desde sua criação, em 2016, o evento vem envolvendo docentes e discentes do PPGAC, pesquisadores de outras Instituições de Educação Superior (IES) e organizações e artistas vindouros de muitos lugares, inclusive internacionais. Por sua abertura e capacidade de heterogeneidade, o evento vem se destacando e ganhando notoriedade, não somente entre pesquisadores, mas, também, entre o público interessado nas artes da cena.

Com programação variada, conselho científico de grande competência e parcerias de magnitude, o EiDCT vem se sobressaindo como um importante expoente da dança, fomentador das redes de relações dança-cognição-tecnologia. O esforço efetivo para a difusão de conhecimentos na área é aqui destacado, cumprimentado e festejado, como também é remarcado e celebrado o caráter qualitativo e pedagógico da aprendizagem que o evento traz e oferece ao público. Sem dúvida, ao observar as programações propostas, conclui-se que a importância do evento e de todo o conhecimento que ele fomenta é ímpar e sua extensão é quase impossível de se mesurar.

Por ser a tecnologia um conjunto de conhecimentos e pelos desdobramentos dialogais que esta realiza, nesse caso, principalmente com o corpo e este corpo, por sua vez, ser o campo midiático cognitivo que acaba por

transitar pela dança e pelas artes, entendemos que se trata de um evento verdadeiramente interdisciplinar, com conteúdo atual e de grande relevância. O evento atua como atividade que fortalece a própria arte, tanto como obra, quanto como espaço de aprendizagem e diálogo interartístico, sempre alimentado pelo fluxo criativo.

Este livro, fruto dos eventos EiDCT realizados e coordenados pelas professoras Ivani Santana, da Universidade Federal da Bahia (UFBA) e da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Lúgia Tourinho (UFRJ) e pelo professor Daniel Argente, da Universidad de La Republica (UdelaR), vem trazer uma amostragem, dentro de uma perspectiva da memória escrita, das potências que foram lançadas em tais eventos. E é com o desejo de boas leituras que lembramos que, por todas as potências aqui apontadas, por todos os encontros realizados, aplaudimos e chamamos o brinde báquico para festejar e desejar vida longa ao EiDCT.

Boas apreciações destes escritos compartilhados!

Evoé!

Joice Aglae

DESMASCULINIZAR O IMAGINÁRIO, DESMILITARIZAR A TECNOLOGIA

Dr. Felipe Ribeiro

COORDENADOR DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DANÇA (PPGDAN)
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO (UFRJ)

Boa tarde a todes!

Sou Felipe Ribeiro, coordenador do Programa de Pós-Graduação em Dança (PPGDan) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), numa gestão compartilhada com a vice-coordenadora profa. Ruth Torralba. Estou muito contente com o convite para compor a mesa de abertura desse Encontro interdisciplinar em Dança, Cognição e Tecnologia. Um evento concebido pela querida professora Ivani Santana e que, pela ficha técnica, torna notória a força coletiva que o gera – capilarizado territorialmente, e numa escala de produção que só conseguimos a muitas mãos.

O PPGDan da UFRJ compartilha a realização com o Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Universidade Federal da Bahia (UFBA) e com a Universidad de La Republica (UdelaR) no Uruguai, uma conexão latino-americana necessária. Ainda nos conectamos muito pouco com a América não lusófona e não anglófona.

Energizante também é saber que a organização é toda gestada pelas Mulheres da Improvisação. O nosso imaginário de tecnologia é muito masculinizado, atrelando produção de arquivos e comunicação às tecnologias de guerra, a estratégias militares, e de sobrevivência a um eminente perigo. A disputa mais contundente desse imaginário tecno-colonial vem justamente de uma autora que atrela feminismo e cultura ciborgue. Há, em Donna Haraway, uma capacidade de invenção de si e produção social que desesta-

biliza o fervor de controle, docilização e normatização que coloniza nosso imaginário e uso tecnológico. Por isso, me animo de partida em saber que esse encontro de cognição, dança e tecnologia é organizado por um coletivo chamado Mulheres da Improvisação. Assim como me animo em ver as propostas que a comissão nos faz, em termos de laboratórios, oficinas, residências e espaços de partilha e discussão.

Como alguém interessado nos atos de fala, fico instigado por essa justaposição proposta entre dança, tecnologia e cognição. Por pensar que, ao aproximar uma palavra da outra, ao mesmo tempo que nos lembra de suas diferenças, convida-nos a pensar uma através da outra, e a perceber como uma já é a outra. Dança é uma tecnologia de corpo, assim como uma usina de cognições sensíveis, justamente porque não há tecnologia sem um logos cognitivo. As conexões de uma palavra na outra podem certamente continuar a se fazer indefinidamente, até estarmos tão afetivamente ativados, que não consigamos entender o pensamento que abstrai o corpo, e que se faz sem dança.

Mas esse convite sensível que as Mulheres da Improvisação nos faz chama também atenção por como a rede entre universidades públicas nos mantém fortalecidos, e em apoio mútuo diante de uma tentativa de precarização de uma das ferramentas democráticas mais potentes de diminuição de vulnerabilidades sociais, e propositiva de reparações históricas, o ensino público e gratuito de qualidade.

Se historicamente a universidade é uma instituição disciplinar e um projeto ocidental de formação, ela é também uma referência de pensamento crítico a como ela opera suas tecnologias de corpo. Se temos um longo caminho pela frente que pressupõe muita autorreflexão, posso também afirmar que a universidade, e nossa atuação no Departamento de Arte Corporal, ao qual o PPGDan está ligado, é uma enorme usina de sexualidades, de potencialização de culturas historicamente minorizadas, de invenções de si e de mundos.

Esse momento pandêmico apresenta o desafio à dança de acontecer sem contato físico, e, portanto, pede-nos o aprendizado e a investigação de como conspirar sem que a tecnologia do corpo sucumba à tecnologia da imagem, mas, do contrário, negocie as hierarquias e a construção de nossas criações.

Paradoxalmente, toda tecnologia é criada com vistas a suprir demandas, mas uma vez implementada, sua performance e seus performativos, ao invés de encerrarem-se nas necessidades, confrontam-nos com novas demandas. Demorando a chegar e anunciando o porvir, eis a tecnologia como instrumento de produção do social. Eventos como o EiDCT nos ajudam a continuar esse paradoxo, pois a universidade como uma tecnologia historicamente disciplinante de conhecimento e de corporeidades, tem se tornado cada vez mais um espaço atento aos corpos-corpas-corpes, acolhedor das diferenças, chão de impossibilidades, e demandante da produção e da especulação de outras formas de coletividades. Numa relação simbiótica que prevê a formação como um processo constante, e a definição como significações fluidas e não fixas, a universidade pública realiza o EiDCT, porque o EiDCT vivifica os nossos propósitos acadêmicos republicanos. Assim, num mundo tão propício a esbarrões, desejo a todes nós que tenhamos, nessas próximas semanas, um ótimo encontro!

Obrigado!

Felipe Ribeiro

SALUDOS DESDE URUGUAY

Dr. Fernando Miranda

DECANO DA FACULDADE DE ARTES
UNIVERSIDAD DE LA REPUBLICA

Les agradezco la invitación a este segundo Encuentro Interdisciplinario de Danza, Cognición y Tecnología. Es un gusto para mí participar de este evento y darles la bienvenida a los y las colegas de otros países.

Voy a empezar por algo que recuerdo dijo una vez Ivani aquí en Montevideo hace algunos años. Cómo la tecnología ha cambiado la condición antropológica del mundo decía, los niños ya no usan el dedo gordo para la función prensil, para tomar herramientas, sino que cambiaron lo cambiaron por su dedo índice para apretar botones de aparatos electrónicos.

Es un ejemplo que siempre uso, y ahora que está Ivani se lo puedo decir. Recuerdo aquella charla y recuerdo cuando ella planteó el efecto de la tecnología. Ivano planteó el problema respecto de cómo la tecnología, en definitiva, modifica desde una perspectiva pedagógica nuestras formas humanas y nuestras maneras de actuación y de acción humana.

He tenido muy presente en este último tiempo este esta anécdota porque me ha tocado desde el año pasado y éste, dar clases en algunos cursos de la licenciatura en Danza Contemporánea, en la que comenzamos dando clases de mediación cultural y ahora, además, en un curso de cuerpo y cultura visual. Empezamos en marzo del año 2020 de manera presencial, y a las pocas semanas nos tuvimos que pasar a usar una cosa que nadie conocía ni de nombre, esa “cosa” era el Zoom, y entonces yo recuperé todas aquellas charlas presenciales de Ivani en Montevideo. Y decía, ¿cómo se hace con gente que está estudiando danza contemporánea? Seguramente estábamos todos y todas aprendiendo a reconocer nuevas virtualidades, sin duda, pero

a través de las nuevas virtualidades, nuevas materialidades, a relacionarnos con nuevos espacios escénicos que pasaron a ser la sala de mi casa, la cocina de mi casa, el cuarto de mi casa, donde profesores, profesoras y estudiantes compartíamos a través de la tecnología.

Esto tiene que ver con el cuerpo y con cómo nos movemos y cómo nos relacionamos con otros y otras; con el interés sobre esta cuestión de la tecnología y sus procesos. Elizeu Clementino de Souza, de Bahía, me invitó hace unos años a escribir un texto que tenía que ver con una revista que él edita sobre temas de autobiografía docente – eso fue en 2015 –, yo estaba en Goiânia haciendo un pos-doctorado en la Universidad Federal de Goiás (UFG) y a través de lo que en aquel momento era el Skype yo hacía dormir a mi hija, que tenía seis (porque mi hija había quedado con mi esposa en Montevideo) y todos los días se dormía con el mismo cuento que noche tras noche yo le hacía.

Cuando me fui a Goiânia a Maite le faltaba el cuento para dormir y no sabíamos cómo resolver el asunto, porque ella quería que se lo contara yo. Entonces su madre puso un ordenador portátil en la cama y yo le contaba el mismo cuento de todos los días, que era un cuento sobre siete cabritos, tal como yo lo había aprendido de niño. Y como evidencia tengo la captura de pantalla, porque cada noche veía el momento en que Maite cerraba los ojos y se dormía con el cuento que yo le hacía desde Goiânia a Montevideo, a través de Skype.

Cuando Elizeu me invitó a hacer un texto autobiográfico sobre el tema de la pedagogía, la tecnología, el cuerpo, me dije: “Yo voy a contar esta historia, porque tiene que ver con una cuestión autobiográfica y de uso de la tecnología, de los relatos y las narrativas que hacen a nuestros cotidianos”.

Siempre me han parecido muy interesantes este tipo de encuentros, éste en particular que tiene que ver con la danza como disciplina. Pero a mí, que no vengo de la danza, sí que me interesa lo corporal en la danza y la relación con la cultura visual y con los espacios, los escenarios cotidianos, aquellos ya previstos para lo artístico. Pero también me interesa lo cotidiano como escena y lo que tiene que ver con la cognición, con la forma de aprender, con las nuevas maneras de aprender y transformar, y con el uso de las tecnologías.

Les agradezco muchísimo este esfuerzo y, al mismo, tiempo esta vez lamento que sea virtual. Aunque sea un encuentro de tecnología, nos hubiera gustado tener a Felipe, a Ivani aquí en Montevideo; para el tercer encuentro, lo vamos a poder lograr seguramente. Y les agradezco mucho y les deseo el mejor éxito.

Los felicito y las felicito por el esfuerzo y por llevar esto adelante y que el segundo encuentro se transforme luego en el tercero, y en el cuarto, y en los que estén por venir. Así que gracias por la invitación y muy buen trabajo.

Fernando Miranda.

PALESTRANTES DO II EIDCT

24 E 27 DE NOVEMBRO, 1º DE DEZEMBRO DE 2021

LA “CONFIGURACIÓN” COMO ECOLOGÍA POLÍTICA DEL CUERPO TECNOLÓGICO

Marco Donnarumma

[TRANSCRIÇÃO DA PALESTRA DO ARTISTA]

24 DE NOVEMBRO DE 2021

Hoy voy a hablar de la configuración, esta es una herramienta analítica y también es un template para crear actuaciones, para manipular cuerpos y tecnologías. Vengo desarrollando esta herramienta desde hace muchos años, y hoy voy a introducir un poco del pensamiento teórico que hay detrás y como también se puede aplicar en los análisis de actuaciones con cuerpo y tecnología y también para hacer actuaciones o para investigar.

La configuración es una herramienta que necesitaba para salir de las divisiones binarias que ocupan casi todo el pensamiento occidental. Especialmente en el norte en donde vivo. Yo vengo de esa cultura y siempre he tenido muchos problemas con la misma. Ah, pero eso sería otra charla. El concepto de la ecología es un concepto muy interesante, todas y todos conocemos la ecología como la ecología ambiental. Pero la ecología se puede entender también cómo un grupo, como una entidad que está formada por relaciones. El hecho de tener relaciones y no tener jerarquías creo que es fundamental para entender de otras maneras, de manera alternativa, cuáles modalidades de conocimiento corporal se pueden desarrollar a través del arte con el cuerpo y la tecnología. Un ejemplo de ecología en el cuerpo tecnológico: yo tengo una discapacidad auditiva muy fuerte por lo cual tengo que utilizar audífonos, no estoy completamente sordo pero no puedo entender la voz humana, la oigo pero no puedo entenderla sin audífonos, no puedo oír pájaros, automóviles. El audífono es una herramienta que necesito, pero los audífonos no son sólo extensiones de mi cuerpo, porque aun-

que extienden mi oído, pero esa es una parte muy pequeña de las relaciones que están alrededor de una simple extensión.

Primero tenemos una relación material entre los audífonos y mis orejas. Están hechos para mis orejas, están perfectamente en mis orejas porque están hechos para eso y aquí ya tenemos una conexión material y sin esta conexión material los audífonos no funcionarían de manera correcta y después tenemos otra capa de relación que es la relación fisiológica; en el audífono están los micrófonos y ecualizadores digitales que permiten a la máquina aumentar el nivel de sonido de las frecuencias que yo no puedo oír, pero al mismo tiempo es mi cuerpo que se habitúa a lo que los audífonos transmiten, los audífonos son máquinas, son muy precisas pero no son perfectas, mi cuerpo tiene que desarrollar una relación dual, que no es solo la grabación con los audífonos cuando los tengo, aprende a oír escuchar con los audífonos pero también hay momentos en los cuales no utilizo los audífonos y tengo que aprender cómo oír sin los audífonos. Entonces esa es la otra capa de relación que tiene que ver con la fisiología del cuerpo.

Y después hay otra capa que es una capa fenomenológica, el oído nos ayuda también a orientarnos en el espacio por ejemplo, por lo tanto cuando traigo los audífonos me puedo mover en el espacio de manera diferente, puedo estar lejos de automóviles en la calle que no podría hacerlo sin los audífonos. Esto va a influir sobre los procesos fenomenológicos de mi mente, de mi corporeidad. Al final hay la capa de la psique; cada vez que tengo que encontrar unas personas tengo que decir por anticipado, “yo no voy a entender todo porque tengo los audífonos que funcionan correctamente pero no son perfectos”. Eso modifica la psique con la cual una persona se puede identificar, subjetivizar. Esto es sólo un ejemplo muy básico de lo que podría ser una configuración cuerpo tecnológico. “El problema no es quién es el sujeto o el objeto, sino cómo una ecología de fuerzas fisiológicas, psicológicas, cognitivas, materiales y técnicas crea formas alternativas de conocimiento corporal”.

Lo que importa es que hay todas estas capas y no hay jerarquías. ¿Cómo podemos usar estas reflexiones? El problema cuando pensamos en el cuerpo tecnológico no es quién es el sujeto o el objeto. Esta es la modalidad convencional de entender la relación con la tecnología; tengo un sensor, o tengo un video que extienden mi cuerpo y eso es objeto o sujeto. Pero eso establece jerarquías que no reflejan de alguna manera la complejidad de las capas de relaciones de un cuerpo y la tecnología.

Por tanto el problema es como una ecología de fuerzas, fisiológicas, psicológicas, cognitivas, materiales y técnicas pueden crear formas alternativas de conocimiento corporal.

Por ejemplo, con mi teléfono, no es que el teléfono simplemente extiende mi cuerpo. El teléfono va a modificar mi cuerpo y yo puedo también modificar el teléfono por unas cosas y de esa manera se crea esta relación de feedback y lo mismo va a pasar con audífonos, lo mismo va a pasar con los instrumentos musicales por ejemplo y lo mismo va a pasar también con interfaces interactivas. Hay una doble relación entre ese feedback través de muchas capas. Si hablamos de conocimiento corporal, la configuración, entendido como una ecología en todos los niveles que se interfazan nos permite entender estas relaciones como una relación de aprendizaje. El cuerpo puede utilizar varias tecnologías y puede también olvidarse de una formas de movimiento, de una práctica corporal, porque cuando la técnica sustituye a las prácticas corporales vamos desaprendiendo algo. Pero también hay otra modalidad de desaprender; podemos utilizar tecnologías que se han pensado hacer una tarea y podemos desaprender su uso convencional, hackeando la tecnología y aprenderlas de nuevas maneras por otras formas de conocimiento corporal. Esto es también una forma de resistencia.

“NO HAY EXTENSIÓN O AMPLIACIÓN, SINO INCORPORACIÓN”

Ahora con esta ecología, vamos a entender un cuerpo tecnológico en una actuación de danza: un cuerpo con sensores, un cuerpo con interfaces interactivas, podemos entenderlo como una entidad que tiene relaciones con sus partes, y pero no hay jerarquías. Hay relaciones que permiten a este cuerpo expandirse, pueden también socavar unas características del cuerpo. Esta es siempre una relación ambivalente y ambigua, nos podemos ganar algo con la tecnología cómo podemos perderlo o podemos reforzar los discursos y podemos resistir otros discursos.

Eso es muy interesante porque permite hablar de tecnología no como una extensión – una “ampliación” cómo se dice en el discurso del transhumanismo por ejemplo, con lo cual no me he sentido nunca muy cerca, o el concepto de cyborg también – no es imaginar que la tecnología va a ampliar el cuerpo porque no es lo que pasa. El mundo en el que nos encontramos

ahora es el resultado de manipulación de tecnología con intereses políticos, eso es. Entonces es un poco ingenuo comprender la tecnología como una ampliación porque muchas veces te remueve algo. Yo personalmente creo es mas complejo hablar de eso a través de la “incorporación”, está incorporación, como muchas de las ideas en la cual se basa la idea de configuración del cuerpo, origina en el feminismo y en las teorías culturales del cuerpo.

La incorporación, se refiere a este tipo de relación en donde la tecnología no es un gadget que tenemos con nosotros y hacemos cosas, sino una parte que va a ser integrante de nuestro cuerpo, integrante de la tecnología, cómo mis audifonos, como el teléfono, como los sensores. Pero si nosotros nos acordamos de este modelo de incorporación podemos ir analizando estás capas que hablamos antes, las capas fisiológicas, psíquicas, materiales y podemos ir diseccionando estás relaciones que tenemos con la tecnología en la escena, y en la vida también.

Ahora no quiero hacer teorías universales, pero es un impulso. Una ecología, las configuraciones de cosas humanas, cosas no humanas, no vivas, computadoras, pero todo estas cosas se van a incorporar en una entidad que nosotros podemos analizar como una incorporación. Podemos analizar como estas relaciones van a ser, cómo se desarrollan, para entender otros detalles que puedan estar escondidos.

Ahora quiero mostrar como se puede analizar una configuración a través de una actuación. Quiero decir eso, no es porque creo que todas y todos tengan que utilizar la idea de configuración, es algo que es muy útil para mí, pero es más un impulso para aprovechar la relación del cuerpo tecnológico con un espíritu crítico, un espíritu que no le interesa divisiones binarias entre sujeto y objeto. Por eso voy a introducir el trabajo de María Donata D’Urso, un artista italiana que vive y trabaja en Francia hace muchos años y es una artista fantástica y trabaja con la danza de manera interdisciplinaria y muchas veces estás actuaciones que yo he definido como paisajes sin danza. Sus trabajo es una transformación muy radical del cuerpo. No hay tecnología, no hay computadoras, pero hay herramientas que permiten al performer crear estos tipos de movimientos con una precisión milimétrica.

Yo hice una entrevista con ella para un artículo que fue muy interesante porque, había hablado un poco de esta idea de la configuración y le había preguntado que pasa en esta actuación, porque no se entiende lo que se ve; lo que pasa es que estas líneas que ven, estos son los tablones de madera

y Donata está en el centro y ella se mantiene sobre la madera y para poder ejecutar estos movimientos fluidos, ella tiene que limpiar su cuerpo con aceites naturales previamente para aumentar el agarre. Y también utiliza unos materiales plásticos que están ocultos para simular el movimiento de las masas tectónicas. Entonces lo que se ve en la actuación es el resultado de una configuración de materiales que están desarrollados, específicamente para la actuación y por el cuerpo de la performer también. Otra cosa interesante que dice Donata es que cuando ella realiza esta performance los movimientos no son espontáneos ni tampoco cognitivos, pero ella siente que *es el cuerpo que la mueve*.

El cuerpo produce el movimiento sin demasiadas intenciones por su parte. Y eso es posible de nuevo por la configuración material, pero también por la configuración fisiológica y fenomenológica de su cuerpo a través del entrenamiento que María Donata hace antes de la actuación. Esto es un ejemplo de cómo se puede analizar la actuación, obviamente no he hablado de ningún aspecto político, pero eso también es muy interesante porque Donata es una mujer y probablemente podemos entender todos y todas por el vídeo que es una mujer, pero la pieza es capaz, tiene esta capacidad de expresar una femineidad, que no es la feminidad del cuerpo de una mujer más es la feminidad de las condiciones que hacen a una mujer. Esto también es un concepto fenomenológico feminista. La feminidad en ese sentido puede ser también de un hombre. Luego la feminidad como marco de lo que haces lo que hace ser una mujer, una mujer en una sociedad. Aquí Donata no tiene ninguna convención del cuerpo Mujer come puede ser en la danza convencional, pero al contrario ella va a expresar este cuerpo que no tienen casi nada que ver con las convenciones de la danza y de los cuerpos de mujeres en la danza, particularmente en el contexto occidental. Esta performance, en sus palabras, es una performance que mira a informar respecto de la existencia de estos estereotipos del cuerpo de la mujer, de los cuerpos femeninos en la danza, en la danza tradicional.

Así podemos analizar cuerpos con la configuración, pero también podemos *crear* configuraciones. Podemos manipular cuerpos y tecnologías para crear las maneras en que la tecnología entra en una relación muy particular con un cuerpo y esto puede producir resultados que son anti conformistas que va a tocar, como dije lo antes, formas alternativas de conocimiento corporal por el público y por los *performers* también. Voy a mostrar

un par de trabajos míos. Aquí vemos Corpus Nil, esta es una actuación de dos mil dieciséis que hice en colaboración con Baptiste Caramiaux. Un es un investigador de computing y de inteligencia artificial machine learning. Aquí está el vídeo. Esto es como un dueto entre mi cuerpo y un software de aprendizaje que hemos escrito. Lo que pasa es que hay esta configuración entre mi cuerpo y el software que puede capturar en tiempo real bioseñales desde mi cuerpo, que tienen que ver con mi activación muscular. Pueden ver aquí estos pequeños brazaletes negros. Estos son los sensores y los datos de mi actividad muscular están transmitidos y analizados por el software. Y estos datos son sonidos desde mi cuerpo; es pequeño como un estetoscopio pero interactivo. El software analiza aspectos de mis movimientos y puede entender si me estoy moviendo de manera abrupta o si me estoy moviendo muy calmo o cuál es el tiempo que necesito para que mis músculos vuelvan a su forma original. Con esos datos va a crear una composición generativa de música Digital que está realizada en tiempo real con un banco de sintetizadores.

El software va a resintetizar los sonidos que mi cuerpo produce mientras me muevo. Esta es la relación material pero hay también la relación fisiológica y la relación fenomenológica y eso tiene que ver con la coreografía. La coreografía de la pieza está desarrollada para enfatizar este tipo de relación mutua entre el cuerpo y el software. Pues toda la coreografía está basada en torsiones pulsaciones musculares y fue desarrollada, primero, observando las reacciones del software con movimientos particulares y después investigando la biomecánica de estos movimientos para entender qué músculos tenías que mover, pero claro, lo que dice la ciencia no es muy, muy interesante para una actuación artística. Allí también hay otro nivel, otra capa: la ciencia dice que tengo que moverme de esta manera, pero eso no es muy significativo a nivel artístico. Es necesaria una mediación y esta mediación sucede dentro del cuerpo y dentro del software cuando los dos interactúan.

Otro ejemplo es *Eingeweide*, una actuación que hizo con Margherita Pevere una bioartista y performer. Esta pieza también fue realizada en colaboración con un laboratorio de investigación de neuro robótica. Eso es un laboratorio que investiga máquinas autónomas en la forma de androide y humanoide, robots humanoides. Aquí pueden ver esta prótesis que he desarrollado con el laboratorio y con un team de colaboradores. Aquí hay otro tipo

de configuración; en el trabajo de lo que había hablado antes, Corpus Nil, allí el software no tiene un cuerpo. Esta una interacción y hay una configuración, pero es muy diferente cuando hay una tecnología que tiene un cuerpo. Aquí tenemos de nuevo que analizar otras cosas de manera diferente.

Es esa pieza la configuración es una configuración sustractiva. La tecnología está desarrollada de una manera que sustrae funciones a los cuerpos de los performers. La prótesis es una prótesis banalmente inútil, en la vida real no sirve para nada, sino para bloquear mi vista. Y puedo ver sólo parcialmente y a ver es ese otro brazo en mi cara. Esta es la sustracción de esta función particular del cuerpo. Pero también es una sustracción conceptual de la cara. Hay esta sustracción conceptual de la cara que es muy importante en esa pieza y también tiene que ver con una crítica de la cultura blanca occidental. Pero de nuevo, esta es otra charla. Pero la prótesis tiene otra manera, otra utilidad, es una utilidad protectora. Proteger mi cara de posibles heridas que me pueda hacer, porque trabajamos en el escenario con sal gruesa. Todo el escenario está lleno de sal gruesa y nosotros hacemos prácticamente solo floorwork. Esta función de protección no fue desarrollada por anticipado, pero sirvió y también hay otro aspecto de esa configuración que yo no puedo ver, no sé dónde voy y no sé dónde está la otra performer, a menos que estemos muy conectados. Pero al mismo tiempo, puedo percibir las vibraciones de los motores del robot que se mueve. Y por qué he tenido muchas horas de entrenamiento con la máquina, observando la máquina sobre mi cuerpo, cómo se comporta, he podido aprender que significan diversos tipos de vibración de los motores. Cuando los motores están vibrando muy, muy, muy fuerte yo sé que la máquina está buscando algo. Cuando los motores se mueven con mucha calma yo sé que la máquina ha buscado algo, quizás un objeto u otro performer que está enfrente mío. e nuevo, aquí tenemos esta configuración que tiene lados positivos y negativos, son lados ambiguos. La ambigüedad es la clave de este tipo de interacción y lo mismo pasa para Margarita. Aquí, quizás puedan ver esta otra máscara que tiene en la cara, Margarita está blanca aquí. Esto es un film de celulosa creado por bacterias. Margarita cultiva estas bacterias que producen esta celulosa y después ella trata la celulosa para poder utilizarla como una máscara y esta máscara también tiene similares funciones que la protección robótica: protege la cara, pero también la sustrae. Permite ver luz, pero no le permite ver dónde se mueve.

Todos los videos están en mi sitio pueden verlos allí pero los muestro ahora así para que entiendan un poquito de los que se trata. En ese trabajo este concepto de la configuración está desarrollado para producir estos cuerpos que son como nodos, son cuerpos ambiguos que no tienen una identidad y son también objetos. Son cuerpos no totalmente humanos, no totalmente animales, no totalmente tecnológicos, están en el medio de todo, esto es un poco la clave de este tipo de configuración en esta pieza. Es una manera de discutir cuáles son de verdad las posibilidades de los cuerpos como en las otras piezas. Aquí hablamos a nivel conceptual, hablamos de nuevo de unas críticas a las divisiones binarias, pero también una vía de investigación de otras maneras de ser que no pueden existir en el mundo real, pero pueden existir sobre un escenario y luego pueden ser percibidas por los performers y por el público. Y eso es muy importante, por lo menos en mi trabajo, durante la pieza se va desarrollando este cuerpo que se forma y se deforma. La pieza pero no tiene ninguna solución. Produce un cuerpo sin solución, pero lleno de vida. Y esto me lleva a mi último punto.

INTERDEPENDENCIA Y VULNERABILIDAD

Es el punto que estoy desarrollando en estos días, en estos meses de pandemia, la interdependencia y la vulnerabilidad. Todo eso que voy diciendo sobre la configuración, las relaciones nos dicen que el cuerpo es maleable, que tiene esa capacidad de apertura, una capacidad inmensa de tener formas diversas y de entrar en relaciones diversas con cosas vivas y no viva. Pero esta capacidad de apertura no es algo que viene de la tecnología. Esta capacidad de apertura siempre ha estado en el cuerpo. El cuerpo sin relaciones es un cuerpo muerto. Y además, cuerpos que están marcados por marcos raciales, marcos de género y marco de clases – que es el cuerpo como lo vivimos, como los que desarrollamos en el arte y en otros lugares – es un resultado de relaciones que están situadas en contextos. Yo hago este trabajo porque soy blanco y esta es mi cultura y tengo muchísima rabia por lo que mi cultura hace, porque lo que mi cultura hizo; este es mi trabajo personal. Estoy consciente de que también es muy diversa de la cultura a la cual estoy hablando ahora mismo. Le agradezco de nuevo por esta posibilidad. Pienso que esa vulnerabilidad y esa interdependencia es fundamental para

ser críticos, y también para desarrollar nuevas formas de entender las artes escénicas y la investigación en artes escénicas. Al final, un par de preguntas como impulsos por los próximos días. “¿Cómo diferentes configuraciones refuerzan o socavan las dinámicas de poder en el arte y en la sociedad?”.

Cómo podemos entender si una configuración en una actuación refuerza o socava ciertas dinámicas de poder, dinámicas de poder entre un tipo de tecnología, un cuerpo o un tipo de de ecología y un contexto y un género o una tecnología y un tipo de clase. Cuál es la dinámica de poder?

¿En qué capas tienen lugar? En una capa material, en una capa fisiológica? Y también la pregunta qué es más importante es ¿En interés de quien y en beneficio de quién estas dinámicas de poder están reforzadas?

Las configuraciones del arte escénico y también en otros lugares pueden contribuir a la aparición o al refuerzo o al debilitamiento de modelos culturales y eso es muy importante para todas y todos y creo que necesitamos nuevas herramientas críticas para entender el trabajo que hacemos con la tecnología de la manera que corresponda a los problemas urgentes que tenemos hoy, de clase, de género, de raza.

Y la última cosa que voy a hacer es enviar un link de una pequeña iniciativa que hemos empezado hace un poco. Es un círculo de investigación dentro la decolonización de las máquinas. Así la llamamos y es un círculo de investigación. Hemos tenido un panel, una conferencia aquí en Alemania. Y ahora intentamos de portar este panel, este círculo al mundo; hemos ya empezado con cinco investigadoras investigadores y ahora ya tenemos un grupo del doble y vamos a publicar cosas y si hay alguien aquí que está interesado desde ya super bueno de tener contribución de Latinoamérica.

Muchas gracias.

OBSERVAÇÕES PRELIMINARES SOBRE AS INTERAÇÕES COM ROBÔS

Zaven Paré

27 DE NOVEMBRO DE 2021

Resumo: Meu trabalho consiste em criar narrativas com máquinas, inserindo experimentos de laboratório em situações dramáticas. Esse uso de simulações ajuda a entender as potencialidades das diferentes relações entre humanos e dispositivos tecnológicos ou criaturas artificiais. Para além do “efeito personagem”, do efeito de realidade ou do efeito de presença, para provocar simpatia e, sobretudo, para despertar empatia, os interlocutores devem ser inteligentes. Tentamos sugerir isso inventando comportamentos específicos para robôs, graças a movimentos e sons geralmente produzidos inconscientemente por humanos. Com a simulação de micromovimentos e a produção de sons involuntários dos robôs. Assim, além do reforço do efeito de presença, seus interlocutores são capazes de lhes dar um potencial estado de consciência emocional.

Palavras-chave: robótica social; *design* de interação; efeito de presença.

FIGURA 1 – O experimento *The Robot and The Apple*, na presença de Geminoid HI-1, Instituto Internacional de Pesquisa Avançada em Telecomunicações (ATR), Kyoto, 2009



Fonte: acervo pessoal.

INTRODUÇÃO AO DESIGN DE INTERAÇÃO COM MÁQUINAS

Explorando os conceitos de Inteligência e Inteligência Artificial (IA), entre outros assuntos, diferentes tipos de robôs oferecem possibilidades de *embodiment*. Eles participam às vezes de forma inesperada ou estranha da representação desses conceitos; às vezes em busca de um suplemento de alma que poderia ser a simulação de emoções. Mas será realmente necessário tentar ir tão longe na tentação de imitar habilidades e na busca de algo familiar para construir interações entre humanos e máquinas, ou mesmo entre humanos e IA?

Ao longo dos últimos anos, temos considerado que deveríamos estar relativamente satisfeitos com interações pobres e limitadas por um tempo, devido aos limites dos *hardwares* e *softwares*, mas também pelas necessidades de inteligência necessárias para produzir simpatia e empatia, em relação às máquinas. Simpatia e empatia não são simplesmente um efeito espelhado de emoções singulares. Nesse caso, dependem da possibilidade de representação da consciência de um agente artificial, necessária para simular uma cognição social específica.

EFEITO DE REFORÇO DA PRESENÇA

Meu trabalho consiste em criar narrativas com robôs, ou mais exatamente, em inserir experimentos de laboratório com robôs em situações dramáticas. Nessa direção, a mediação das artes cênicas permite fazer novas e prováveis interações. Para esclarecer, o aspecto performativo dos robôs é mais frequentemente visto como virtuoso e, portanto, um exercício espetacular, enquanto prevalece a situação em que o robô é colocado. Essas situações experimentais ou ficcionais em laboratórios ou palcos são interações duplamente teatrais, pois os robôs são programados. A teatralidade remete imediatamente a um acontecimento gestual e oral.

As formas de análise das formas de presenças e de tentativas de reutilização de dramatizações podem ser realizadas para o estudo das manifestações de presenças e depois da reutilização do drama. De acordo com uma noção de performance, encontraremos sempre o elemento irreduzível da presença de um corpo, por vezes em movimento e capaz de produzir sons, antes mesmo de começar a comunicar através da própria linguagem. Elementos na forma que são executados dentro de um cenário. Na sociologia, segundo Erving Goffman (1991), o drama define as interações simbólicas em uma arena que é também um espaço simbólico. A identificação é a base do trabalho figurativo. Sem identificação, não há persuasão possível. Você tem que ir de você para o outro, ou trazer o outro de volta para você. A identificação é construída sobre características, personalidade e ocupação, por meio de trocas e interesses que podem ser mútuos e simultâneos. Kenneth Burke (1972) afirma que, por natureza, os humanos veem e interpretam as situações como drama. Podemos pegar qualquer espaço vazio e chamá-lo de cena. Alguém caminha por esse espaço vazio enquanto outra pessoa

assiste, e isso é suficiente para iniciar o ato teatral. Em teoria, qualquer situação pode ser analisada como a montagem de uma peça com atores em ação em um palco com um conjunto de intenções¹.

Como artista, trabalho com representação; portanto, a produção de emoções por si só ou IA em primeiro lugar não me interessa. No teatro, é a recepção do espectador que importa, portanto, o jogo e a exibição em que as máquinas são colocadas. É por isso que o Robot Actors Project foi criado pelo laboratório do pesquisador Hiroshi Ishiguro da Universidade de Osaka em 2009. A intenção era fazer a leitura do face a face humano-robô do laboratório, em benefício de uma situação mais realista ou cenas triviais, promovendo a comunicação ordinária que denominamos “interações da vida cotidiana”, bem como “teatro coloquial” segundo a dramaturga Oriza Hirata.

Abaixo, descrevo alguns exemplos onde as diferentes realidades e efeitos humanos aparecem tanto no campo científico quanto no artístico.

1. Cronologicamente, a obra parte do efeito do personagem. Para isso, estudei a personagem epônima do romance *Madame Bovary* de Flaubert. Demonstro a construção de seu eu autobiográfico, que permite a representação ampliada de si no passado, no presente e sua capacidade de se projetar no futuro. As palestras de Emma Bovary são as referências que originam esse tipo de pré-consciência (*self* autobiográfico), bem como suas emoções, como parte de sua regulação homeostática da percepção à desilusão.

2. Se eu quiser me referir a outro romancista para falar desta vez sobre o efeito da realidade, gostaria de sugerir que, como nas obras de Dostoiévski, devemos tentar multiplicar os pontos de vista sobre os personagens (quarenta no romance *O Idiota*). Por exemplo, a

1 A partir da configuração do pentágono da dramaturgia, é possível discernir quais dos elementos podem prevalecer ou reter mais atenção em cada tipo de situação dramática encontrada ou mostrada. Os cinco elementos retóricos que podem ser observados no cenário teatral são: “O que aconteceu?”, “O que está acontecendo?”, “Qual é a ação?”, “O que eles estão pensando?”, “O que vai acontecer?”. Depois vem a cena que é o espaço cognitivo de constrangimentos e negociações. É o lugar da ação e representa o que determina o contexto através das perguntas: “Quando?” e “Onde?”. Depois, há os atores que ao representar refletem e constroem um mundo idealizado. O ato teatral responde à pergunta: “Quem é esse robô?”. Em seguida, temos a exibição da disposição desses elementos que viabilizam e questionam pragmaticamente o “Como funciona?”. E, finalmente, temos a intenção que cria a unidade de sentido e que responde ao “Por quê?” de suas possibilidades de interação.

multiplicidade de personagens em torno do principal pode parecer empurrá-lo para os limites de um possível distúrbio cognitivo social.

3. O efeito de presença é mais amplamente considerado nos estudos de dramaturgia, ilustrado pelo exemplo da direção de atores de Stanislavski nas peças de Chekov. A criação de situações é muitas vezes mais significativa do que o que é dito durante as cenas – como o assobio da personagem Irina em *As três irmãs*. Ou nos tempos modernos, através do trabalho do diretor teatral Oriza Hirata em sua colaboração com os humanoides e andróides de Hiroshi Ishiguro para o próprio Robot Actors Project².

4. *The Japanese translation of presence effect is sonzai-kan (存在感)*, que significa “A presença de alguém como sentida pelos outros”. Essa tradução dá um significado mais completo dessa sensação para um objeto que pode conter a presença ou o espírito de uma pessoa, ou de seu criador. Essa expressão é composta por três kanjis, significando respectivamente:

- a. supor, estar ciente de, acreditar, sentir (存)³.
- b. existir, periferia, localizada em (在)⁴.
- c. emoção, sentimento, sensação (感)⁵.

Em vez de experimentos de laboratório cognitivos muito abstratos, estimulamos iniciativas de *enaction* robótica para criar a simulação de sua própria experiência por meio de suas ações. Robôs não são mais considerados como receptores passivos, mas percebidos como atores em uma situação contextual. Suas experiências são moldadas por como eles agem.

2 Oriza Hirata em: *iWork* (Osaka, 2009), *Sayonara* (Aichi, 2010), *Deep in the Forest* (Aichi, 2010), *Three Sisters* (Tokyo, 2012); Saito Tatsuya: *Anonymous Life* (Tokyo, 2012).

3 Kanji encontrado em palavras comumente usadas como: *ser, existência, coexistência, existir, viver, sobreviver, sobrevivência, preservar, preservação, conservação, manutenção, continuidade, duração, dependência, dependente, confiança, reter, saber*.

4 Kanji encontrado em palavras comumente usadas como: *ser (de objetos inanimados), estar em, como algo deveria ser, o estado (atual) das coisas, como as coisas permanecem, existir, como de existência, viver, ter, ser localizado, estar equipado com, acontecer, agora, presente, tempo presente*.

5 Kanji encontrado em palavras comumente usadas como: *sentir, realmente sentir, sentimento real, experimentar pessoalmente, experimentar, impressão, pensamentos, emoção, estar profundamente comovido emocionalmente, excitação, paixão, sentimento, admiração, contágio, intuição, gratidão*.

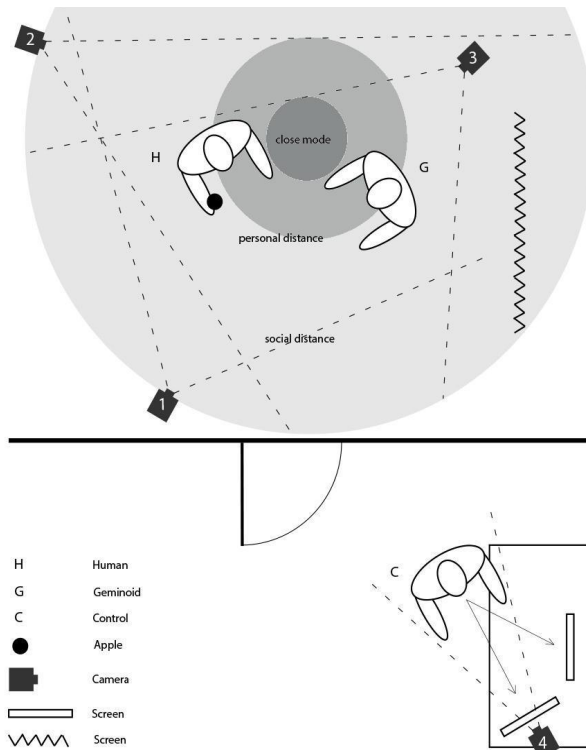
O DESIGN DE INTERAÇÃO COM ROBÔS

Para além do efeito personagem, do efeito de realidade ou do efeito de presença, para provocar simpatia, mas, sobretudo, para despertar empatia, os robôs devem parecer inteligentes. Como esse é um dos desafios mais difíceis dentro da interação entre humanos e máquinas, procurei propô-lo inventando comportamentos específicos de robôs, graças à simulação de movimentos e sons normalmente produzidos inconscientemente pelos humanos. Seguindo a produção de micromovimentos e sons involuntários dos robôs, além do reforço de seu efeito de presença, seus interlocutores são capazes de lhes dar um potencial estado de consciência.

Para esta pesquisa, estudamos:

I. A proxêmica, pelo impacto entre distâncias e orientação postural;

FIGURA 2 – Distâncias proxêmicas de experimentos com Geminoid HI-1 na configuração SWoOz, ATR, Kyôto, 2009



Fonte: elaborada pelo autor.

II. A classificação dos micromovimentos involuntários e repetitivos relacionados à distração, ao desapego e à esquivas;

QUADRO 1 – Classificação dos tipos de micromovimentos involuntários e repetitivos (esboçados durante os experimentos de 2009-2010)

| | | | | | |
|----------------------|----------------------------------|------------------------|----------------------------|------------------------|-------------------------------|
| defined movements | | indefinite movements | | | |
| patience and fatigue | | impatience and boredom | | nervousness and stress | |
| simple distraction | stereotypical rhythms | complex detachment | sequentials | abnormal avoidance | irregular restless and abrupt |
| | motor problem results | | hyperactives and steriles | | contracted |
| | motor arousal results | | continually agitated | | correction with low amplitude |
| | disturbing normal motor skills | | febriles | | jerky and oscillatory |
| | convulsives | | chronically unstables | | confused |
| | hinderings | | between desire and worries | | slow |
| singularities | floating blanks | compositions | chained | tremors | of rest |
| | deviated or vain gestures | | combined | | of attitude |
| | unperformed or unstable gestures | | coordinated | | of fast frequency |
| | casual gestures | | synchronized | | of action |

Fonte: elaborado pelo autor.

- III. O olhar de acordo com as direções e orientações da postura do robô e posição da cabeça;
- IV. As durações e orientações do olhar, de acordo com os movimentos do robô;
- V. Os efeitos dos tiques curtos no tempo ou no espaço;
- VI. Os movimentos mantidos por suas direções e orientações (dependendo das categorias e ações espaciais);
- VII. As ações motoras manuais, segundo comportamentos, funções e ações;
- VIII. As ações em sinergia mantidas pelos sentidos mobilizados e baseados na interação social;
- IX. A lexicalização de interjeições e onomatopeias, pelo uso de fonemas, ideofones ou psiônimos.

CONCLUSÃO

A partir desta pesquisa sobre as implicações do efeito de presença em interações não verbais de humanos e máquinas, é possível estender este estudo para interações verbais específicas com máquinas, acompanhando narrativas mais complexas de robôs em situações dramáticas. Essas primeiras experimentações de simulações serviram para ajudar a entender as potencialidades de diálogos simples entre humanos e agentes artificiais. Além do reforço de sua presença em situações definidas à comunicação verbal, determinada qualidade de interlocução estaria finalmente apta a cumprir o papel de potencial companheiro.

A ativação das emoções não ocorre em um vácuo social e independentemente de qualquer influência. Nossa abordagem específica da IA e seu *embodiment* está relacionada à simulação de comportamentos, anterior aos estudos cognitivos de laboratório. Em um primeiro momento, os potenciais estados de presença de máquinas a partir de minúsculas simulações corporais modulam a percepção do interlocutor para preparar a comunicação. Como observamos, essas interações complexas em espaços limitados não são triviais.

Os objetos performativos não apenas conectam uma voz a um corpo no caso de robôs, mas as situações específicas em determinado espaço. A comunicação verbal dos robôs deve ser abordada de acordo com sua postura e seu papel em determinadas situações: seu efeito de caráter. Assim, seu ato

de falar será definido em termos da articulação performativa da corporeidade, espaço e tempo. A partir da analogia com a busca de vínculos recíprocos entre humanos e entre humanos e animais, tais relações são construídas de forma hierárquica para tranquilizar ou ser assegurada pela disponibilidade do outro, sua atenção e sua constância. Com o tempo, tais esquemas poderão produzir um incentivo à monotropia, a partir da simulação de uma presença emocional, relação de dependência ou companheirismo.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, G. *Qu'est-ce qu'un dispositif?* Paris: Payot & Rivages, 1998.
- AKRICH, M. Comment décrire les objets techniques? *Techniques et Culture*, [France], n. 9, 1987.
- BARTHES, R. L'Effet de réel. In: BARTHES, R. et al. *Littérature et réalité*. Paris: Éditions du Seuil, 1982.
- BATESON, M.; NETTLE, D.; ROBERTS, G. Cues of being watched enhance cooperation in a real-world setting. *Biology Letters*, [United Kingdom], v. 2, n. 3, p. 412-414, 2006.
- BERGER, P. L.; LUCKMANN, T. *The social construction of reality: a treatise in the sociology of knowledge*. New York: Anchor Books, 1966.
- BERTHOZ, A.; PETIT J.-L. *Phénoménologie et physiologie de l'action*. Paris: Odile Jacob, 2006.
- BIRDWHISTELL, R. L. et al. Proxemics [and comments and replies]. *Current Anthropology*, Chicago, v. 9, n. 2-3, p. 83-108, 1968.
- BREAZEL, C. *Designing sociable robots*. Cambridge: The MIT Press, 2004.
- BROOKS, R. A. Intelligence without representation. *Artificial Intelligence*, [Netherlands], v. 47, p. 139-159, 1991.
- BURKE, K. *Dramatism and development*. Barre, MA: Clark University Press, 1972.
- CORBALLIS, M. C. *From hand to mouth: the origin of language*. Princeton: Princeton University Press, 2002.
- DUBOIS, P.; WINKIN, Y. *Rhétoriques du corps*. Bruxelles: De Boeck, 1988.
- ELIE, M. *Aux origines de l'empathie: fondements & fondateurs*. Nice: Ovidia, 2009.
- GELL, A. *Art and agency: an anthropological theory*. Oxford: Clarendon, 1998.

- GOFFMAN, E. *Les cadres de l'expérience*. Paris: Éditions de Minuit, 1991.
- HABERMAS, J. *Théorie de l'agir communicationnel*. Paris: Fayard, 1987.
- HALL, E. T. *The silent language*. New York: Doubleday, 1959.
- HUSSERL, E. *L'idée de la Phénoménologie: Cinq leçons*. Paris: PUF, 2011.
- KAJITA, S. et al. *Introduction à la commande des robots humanoïdes*. Paris: Springer, 2009.
- LAVELLE, L. *La présence totale*. Paris: Aubier, 1934.
- MALDINEY, M. *Regard, parole, espace*. Lausanne: L'Âge d'Homme, 1973.
- MERLEAU-PONTY, M. *La structure du comportement*. Paris: PUF, 1942.
- PIETTE, A. *Anthropologie existentielle*. Paris: Éd. Pétra, 2009.
- SCHELER, M. *The Nature of Sympathy*. New York: Archon Books, 1970.
- SEARLE, J. *Sens et expression: études de théorie des actes de langage*. Paris: Éditions de Minuit, 1982.
- SIMONDON, G. *Du mode d'existence des objets techniques*. Paris: Aubier, 2012.
- SOURIAU, E. *Les différents modes d'existence*. Paris: PUF, 2009.
- STANISLAVSKI, C. *La construction du personnage*. Paris: Pygmalion, 1984.
- STEWART, J.; GAPENNE, O.; DI PAOLO, E. (ed.). *Enaction: toward a new paradigm for cognitive science*. Cambridge: The MIT Press, 2010.
- VARELA, F.; THOMPSON, E.; ROSCH, E. *The embodied mind: cognitive science and human experience*. Cambridge: The MIT Press, 1991.

DANCE IMPROVISATION AND ENACTION: A DIALOGUE

Dr. Elena Cuffari

(FRANKLIN AND MARSHALL COLLEGE, USA)

Dr. Hanne De Jaegher

(UNIVERSITY OF THE BASQUE COUNTRY, UPV/EHU, SPAIN)

Dr. Ivani Santana

(DANCE GRADUATE PROGRAM, UFRJ, BRAZIL)

Dr. Nara Figueiredo

(PHILOSOPHY GRADUATE PROGRAM, UFSM, BRAZIL)

Abstract: In this paper we describe and reflect on some of the key points that emerged through our improvisation practice at the roundtable “Linguistic Bodies: a conversation with the authors Hanne De Jaegher and Elena Cuffari”. The focus of this meeting was the reflection on how enactivism and its central concepts can contribute to the reflection on improvisation, and vice versa. Our aim was to discuss issues related to *participatory sense-making*, which is a key concept in the enactive theory of cognition (Di Paolo; Cuffari; De Jaegher, 2018) and new perspectives on dance improvisation and cognition in general, which could spring from this paradigm. Based on the video recording of our meeting, with the improvisation sessions and the respective discussions, we created 5 questions that were freely answered by the authors. In a broad sense, our reflections unfolded in two main aspects. First, the sequences of moves demonstrate participatory sense-making, the tension and overcoming of incorporation/incarnation, invitations as well as dis-invitations to participate. Second, they motivate our interpretation to indicate which element(s) may have initiated a group action or the movement of some of the improvisers. Through these reflections, it was possible to

perceive the connections between the acts of several participants and how they were inserted in the improvisation process. We sum up by calling attention to the fact that the improvisation process (despite not being organized with predetermined movements, but created in real-time) has restrictions that become evident throughout the text. It is a process that is always situated, but even so, we must consider that the possibilities of exploring these limits are immeasurable.

Keywords: dance; improvisation; enaction; intersubjectivity; participatory sense-making.

INTRODUCTION: THE EVENT AND THE ROUNDTABLE

The Encontro interdisciplinar em Dança, Cognição e Tecnologia (EiDCT) was the second interdisciplinary and international meeting on dance, cognition and technology organized by the conexão Mulheres da Improvisação (MI), which involves seven Brazilian professors from five different Brazilian universities⁶. The event took place from November 24th to December 5th of 2021 and included both in-person and virtual activities. Such a joint effort had the main aim of fostering discussions and reflections on the performing arts involved with digital culture through interdisciplinary laboratories, mini-residencies in dance improvisation and workshops, as well as through conversations with artists and researchers interested in the topic. The II EiDCT provided an open space to encourage researchers from different areas interested in reflecting on the idea that we are bodies immersed in digital culture and to explore the possible dances (and arts) that arise from this context. A cooperative space for anyone interested in crossing the borders of language (let's think about decoloniality), the field of knowledge (let's study from an interdisciplinary approach), and ways of studying (why not study dance through dance, isn't it better than just talking about it?).

6 The event was supported by the Graduate Program in Performing Arts, at the Federal University of Bahia, the Graduate Program in Dance, at the Federal University of Rio de Janeiro, and the Faculty of Arts of the University of La Republica of Uruguay. It was also supported by the Observatorio Iberoamericano Arte Digital y Electrónico and funded by the following brazilian agencies: Capes, CNPq and FAPERJ.

The roundtable *Linguistic Bodies*: a conversation with the authors Hanne De Jaegher and Elena Cuffari was an interactive dialogue between dr. Hanne De Jaegher, dr. Elena Cuffari, dr. Nara Figueiredo, dr. Beatriz Adeodato, dr. Ivani Santana, and members of MI and the virtual audience. The focus of this meeting was the reflection on how enactivism and its central concepts can contribute to the reflection on improvisation, and vice versa. Our aim was to discuss issues related to *participatory sense-making*, which is a key concept in the enactive theory of cognition (Di Paolo; Cuffari; De Jaegher, 2018) and new perspectives on dance improvisation and cognition in general, which could spring from this paradigm. The roundtable featured two improvisation sessions, one with all participants improvising remotely, and the second with two dancers in the same physical location. Each improvisation process was followed by a discussion.

In this paper we organize and extend some key points of the discussion ignited in the online meeting. To do so, we begin by presenting the proposal for the dance improvisation process organized for this roundtable (section 2). In section 3, we provide some conceptual frameworks and describe some of the key points that we will consider in this article. Subsequently, in section 4, we will address relevant questions that arose in our conversation. Where relevant, we will present pictorial analyses of a few sequences of moves, which we take as the data and grounding of our interpretations. Our aim with this analysis is twofold. First, the sequences of moves demonstrate participatory sense-making, the tension and overcoming of incorporation/incarnation, invitations as well as dis-invitations to participate. Second, they motivate our interpretation to indicate which element(s) may have initiated a group action or the movement of some of the improvisers. This might help us to see the connections among the acts of several participants and how they started. We call the stimulus prompts 'ignition' to refer to starting points of the sequences of movements that come after the stimulus. It is important to understand that the starting point is involved with the context, it emerges from the tension between all the elements and the system as we will explain later in this article. Figure 1 provides a QR Code to access the video of this experience.

FIGURE 1 – Linguistic Bodies: a conversation with the authors Hanne De Jaegher and Elena Cuffari



Source: II EiDCT [...] (2021).

<https://www.youtube.com/live/x8eKHO6bjhM?si=a-Osb4vcQaZTUOHf>

SECTION 2 – DANCE IMPROVISATION SEEN AS

A PURPOSEFUL PROCESS

The improvisation approach that we had in this meeting at EiDCT comes from the *process of purpose* with which Ivani Santana works. From that perspective, dancers have a purpose all the time to explore.

[...] all the time we are in some environment making decisions according to that context, and yet, realizing that there is a body metaphor (Lakoff & Johnson, 1999) that is understood according to the culture in question, were the basis for the creation of the ‘purpose process’. With that, my intention was to create a way of dancing having the clarity of being immersed in a system and not being indifferent to it, of acting according to a conceptual objective but based on the demands of the moment. This is what we do on a daily basis, so it is in our life (Santana, 2012, p. 314).

[...] The purpose process arises to try to ensure that a rate of stability coexists with a rate of instability that means the freedom we have according to the situation and the constraints of the context (Santana, 2012, p. 314).

Therefore, the purpose process seeks to maintain a tension between, on the one hand, a self-imposed purpose, or a rule established by an external agent, for example, a director, a technological condition such as the relationship with the camera frame or the way a sensor is activated by the dancer and, on the other hand, the actions that emerge from that moment.

This changes the idea of complete freedom in dance improvisation, as the dancer always has some restrictions in the process. Even an open idea like improvising in a park, this kind of environment will be the constraint the dancer will have to deal with. But it is important to understand that constraints both impose a limitation and help to direct improvisation towards a more specific scope of possibilities, thus opening up for more complex exploration. Improvisation is always an embedded system; the environment and the context are co-determinants of the dance that emerges from the process.

At the EiDCT, our roundtable started with a short improvisation performance with the members of MI and welcomed other participants during the practice created on the Zoom video conferencing platform. The purpose process was created seeking to explore the conditions of this media, for example, the possibility of opening or closing the camera, the microphone, hiding the closed camera from the spectators etc. After this first session (Figure 2) we had a first round of conversation, followed by a second performance, which was held in person, at Líria Morays' house, where she improvised with Barbara Santos (Figure 3), and, subsequently, we had a second round of conversation. The first session started with the improvisation of the MI, while the remaining participants were invited to observe and follow the purposes that would be indicated by Beatriz Adeodato. For this experience, Ivani created a 'purpose process' with the aim of gradually encouraging the interaction between the participants and the MI members. Purposes were suggestions (indications) to participate in certain ways. Participants had to open their microphones for the first two purposes and their cameras for the other two. The indications were given every 3 minutes as follows: Based on what you observe 1) say a word that reveals what you feel in this appreciation. 2) say a sentence. 3) show an object. 4) improvise starting with your hands. Participants are also invited to use the first and second purpose - saying words or phrases - during the second improvisation session with Líria and Barbara. They are both dancers specialized in improvisation. Líria assumes improvisation as situated composition, and explained that

they improvised thinking about the connectivity between them, and with the context and the environment.

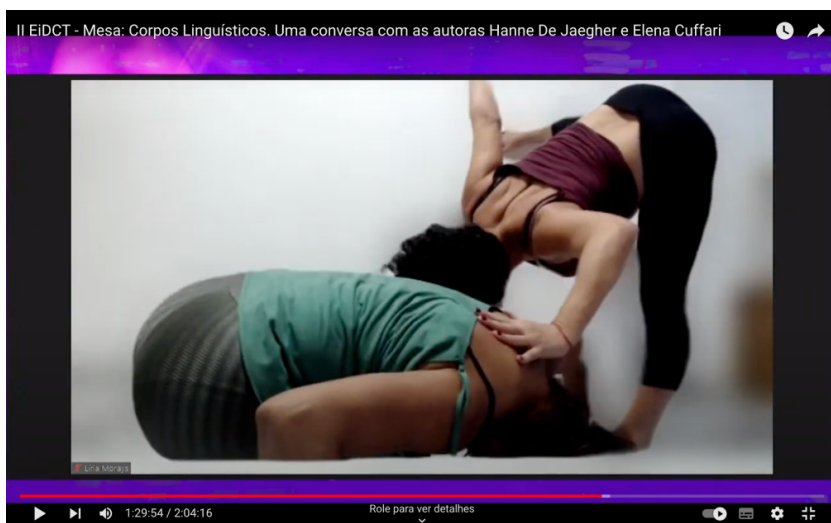
The objective of proposing these two processes of improvisation was for people to pay attention to the fact that they are different modes of participation. In both cases, the zoom platform on which the encounter took place is necessarily involved in the improvisation. However, in the first session, improvisation is done through zoom, as all improvisers are remote, while in the second session, dancers in person interact with each other and react to cues offered via zoom. In addition, it is important to take into account that the interface itself collaborates in the construction of meaning. These linguistic bodies are involved in the relationship between the body and the camera, due to the image that this entanglement (body-camera) makes possible through the framing, the proximity or distance of the camera, the displacement of the device, the use of filters etc. The second improvisation session seeks to show two bodies improvising, although the form of observation is also crossed by the computer interface.

FIGURE 2 – First “purpose process” for remote dance improvisation with the members of Mulheres da Improvisação



Source: Screenshot by II EIDCT [...] (2021).

FIGURE 3 – Second “purpose process” for in person dance improvisation with Lília Morays and Bárbara Santos



Source: Screenshot by II EIDCT [...] (2021).

SECTION 3 – KEY CONCEPTS AND REFLECTIONS THAT EMERGED WITH AND FROM THE PRACTICE

Research in improvisation and the enactive theory of cognition can mutually benefit from the dialogue proposed in this roundtable. Our main aim was to reflect on how enaction and its central concepts may contribute to theory and practice in improvisation, and vice versa. In this mutual collaboration, one of the possibilities we had in mind was fostering the development of elements of the linguistic enactive dialectical model of cognition (Di Paolo; Cuffari; De Jaegher, 2018), such as the dialectics between spontaneity and sedimentation, partial acts and social acts, regulatory and regulated acts, production and interpretation of significant actions (*utterances*), coordination and lack of coordination of actions and movements, complementary and conflicting acts, among others. The first reflection that emerged from this practice has been on the dialectical tension between incarnation and incorporation of acts and moves.

As linguistic bodies, we constantly construct ourselves out of others and navigate, daily, the tensions of incarnating and incorporating actions of others. In the frequent pull to incarnate actions of others, by imitation, we naturally adopt some of these actions into our own repertoires, thus incorporating them in our own way, with our own style, variation or undertone. In incorporating (referring to our own actions) or incarnating actions of others we produce meaning in the ever-new situations we face daily (Di Paolo; Cuffari; De Jaegher, 2018). These actions, which are mostly meaningful actions that embed relations, are *utterances*. “To incorporate an utterance, in consequence, is in part to incarnate others” (Di Paolo; Cuffari; De Jaegher, 2018, p. 193). Through incorporation, the incorporated utterance and the incorporating agent are both transformed (Di Paolo; Cuffari; De Jaegher, 2018, p. 192) by adding actions to our own repertoires but also by keeping them (mostly) “our own”. With incarnation, in contrast, the voices and styles of others remain ‘animated’ and agential (Di Paolo; Cuffari; De Jaegher, 2018, p. 194). And because incarnation and incorporation are a co-dependent pair, the paradox of being a linguistic agent is that what defines us also un-defines us, what makes each of us our own subject also makes us like others. Being a linguistic self is “inherently self-contradictory” and incarnation can even feel alien-like. While Di Paolo, Cuffari, and De Jaegher (2018) suggest that the tension between incarnation and incorporation is never resolved for linguistic bodies, in the panel we noted (and we will say more about this below) that the joint creation of meaning can temporarily transcend this tension. These arguments are relevant to understand and deepen the relationship of stability and instability of the purpose process mentioned above in relation to dance improvisation.

The second point that emerged in our discussions, both during the meeting and also later, which we address in this paper, is the general idea of invitation to participate. Is there something like a spectrum between being invited to participate and stepping into a conversation, dialogue, dance etc. completely of your own volition (without being invited, maybe even not being, or not feeling, invited)? And is there a relation between this and a kind of self-forgetting versus self-driving that plays a role in the quality of participation? These questions stem from our noticing that participation doesn’t “just happen”. There are certain conditions for it, and these include invitation, bodies, context, a certain relaxedness, maybe curation, as well as mediating environmental, situational, and technological factors.

Participatory sense-making is a theory of intersubjectivity, or: of our rich social lives, how we affect each other, understand each other and ourselves, by moving in the world together. Participatory sense-making theory differs from the narrower conceptions of social cognition common in psychology and cognitive science (where this theory originated), which tend to focus on inference and so-called “mind-reading”. Participatory sense-making is based in complex systems theory and philosophical phenomenology, and has two basic premises. It conceives of cognition as the embodied, embedded sense-making of living beings, to whom things matter for the continuation of a viable way of life. And second, the fact that social interaction processes can ‘take on a life of their own’ and, as such, co-determine the ways people participate in them (De Jaegher; Di Paolo 2007). Evidence shows that when we interact with each other, spontaneous bodily and physiological coordinations emerge on different levels, e.g. between movements, heartbeats, breathing rhythms, neural activity (Fuchs; Jirsa 2008). These coordinations, moreover, are largely outside of our conscious control and even awareness. If our movements and physiological processes are fundamental to how we make sense of the world (as embodiment proposes), and if our bodies spontaneously coordinate in interactions, then we literally participate in each other’s sense-making. Human cognition is thus fundamentally intersubjective. This approach is important to think of dance improvisation in a different direction from the dancer’s real-time decision-making argument. From our point of view, this is a dialogic process and the creation of dance is not an individual responsibility, but a collective one.

There are better and worse ways to participate, and better and worse conditions for participation. Research shows, for instance, that you do not get certain participatory effects if no good social interaction was established first (Nadel *et al.*, 1999). This is one of the things that came up during this meeting: the strength of significance and the effect of invitation and curation, for certain participation to emerge. The event happened over a zoom connection, which is a far-away kind of interacting that is strange, but one that we’ve also become used to during the pandemic. A number of elements contributed to setting up the right conditions for the participatory sense-making that occurred during the panel: the invited speakers’ request not to present in a prepared keynote format, but in a conversation; the pre-meeting we had between all of us in which we prepared for this; Nara and Beatriz’s meditations that started

the event itself inviting us into acknowledging each other; and the suggestion of watching, seeing each other and being seen. From other online group work, we know the difference a bodily, meditative preparation for coming into such a space makes, and it did so here too. The addition Nara made of the invitation to see and be seen was also felt as crucial to this.

A third central concept is “ignition”, a term used by many improvisers and which, for Ivani, is important for understanding improvisation as a process of bodily strategies. Improvisers are constantly applying strategies to be able to build this dance while it is being danced. Ignition, therefore, refers to the starting point which triggers a bodily strategy that allows the evolution of improvisation at that moment. Ignition does not necessarily refer to a stimulus, as it can be the set of a series of stimuli that provoke it. The ignition is not empty or random, it carries the purpose of this process, whether it is self-imposed or related to an external agent or rule. Thus, the ignition initiates a corporal strategy that is linked to the possibilities and provocations of the surroundings, as well as to the purpose with which the improvisation process is intended to develop. For example, the artistic director might ask participants to develop the scene by dancing with just the head and upper body, without moving arms or legs. This is an external rule for the dancer, but she needs to find a purpose for doing that improvisation based on this guideline, as there are many ways to move these body parts. For example, if the sound is soft, this stimulus can trigger the development of a wavelike movement with the head and trunk. In this case, ignition is the relationship established between the rule and the sound. This is a way of finding a strategy for the imposed external rule, with this idea the dancer can find a purpose for herself. Another example, on stage there could be a swing 1.5 meters above floor level, the dancer could hang by her legs and let only her torso move with gravity, making small movements with her head to keep swinging. The relationship with the stimuli, the environment, the rules etc., showed the dancer an ignition to develop the strategy. So we can assume that the ignition is an idea, it is the starting point, and the strategy is the way the dancer develops this idea, this purpose that she finds in real time and in relation to the environment. If the rule is not an external imposition, the dancer herself, faced with a certain situation, in a certain context, will have to accomplish her purpose through the ignitions she conceives and, consequently, develop it strategically. The “purpose process” will always delimit our focus and,

in doing so, it will restrict some functions, behaviors, attitudes, at the same time the dancers will open up to go deeper in that direction.

It is neither important nor possible to say (determine) what the improviser will do in each situation, for there are many ways to develop an idea. What it is necessary to understand is that the improviser is always looking for a way to evolve in that context from some connection that can be the other's body quality, a sound, the movement of a part of the other's body, a memory that arises from this vision, its position or relation to things in the environment, and so on, in an immense complexity of interacting stimuli. Ignition gives rise to a conceptual idea that can last for seconds or can extend over a long session of movements leading to different paths and even moving away from the other. The improviser is constantly using these ignitions to find strategies to develop the process.

Finally, we find the concept of habit to be critical in our enactive-improvisation dialogue. In some ways habit stands in tension with ignition, and with improvisation's commitment to purposeful exploration. One might also describe this tension as an engagement in un-becoming and co-becoming as vital sides of becoming. Yet, habits can be present on a meta level insofar as improvisation is a committed way of being in one's body and with bodies; it is a skilled know-how for the bodies that engage this practice. Further, as with other forms of dance, habits are important as the "backside" that makes movements meaningful and legible, at least for bodies that share certain cultures, histories, and abilities for engaging with sensory and imaginary worlds (Brincker, 2020).

SECTION 4 – QUESTIONS AND ANSWERS

When we started our discussions about the roundtable, many of our reflections were forming as questions. As is characteristic of most questions, the ones we raised were already shaped by some of our assumptions and by our very experience, and, in a way, led, or constrained, our answers. We formulate them here as whole paragraphs that raise the relevant and interrelated issues that have emerged from this reflexive process. Each of us addresses some of the questions individually, bringing to the discussion the most important points that we have to contribute.

Question 1: *What is the relation, differences and similarities, and other relations, between participatory sense-making and improvisation? Is improvisation a specific kind of participatory sense-making? Does participatory sense-making always involve some improvisation in a general sense? How do improvisation and participatory sense-making in general relate? What might come up in a description of either participatory sense-making or improvisation in relation to each other, that we didn't know about either yet, or wasn't so clearly in the foreground yet?*

Ivani: Improvisation is a way of practicing the action/perception process (Noë, 2006). Improvisation works in the here and now, it is always in a dynamic state and intertwined with the environment. I can say that improvisation is “a constant source of navigation in being-with-others”, as stated by colleague Elena in this article.

As Cornus, Marsault, Burel (2016) point out about improvisation in dance, it is necessary to act to become aware and not to be aware to act. In addition to what the authors say, I add that improvisation is always embedded in the context, it is always situated as I said above, and decision-making cannot be reduced to a single, exclusively individual choice. This is the reason why I believe that the participatory sense-making theory can contribute to a better understanding of improvisation. We can avoid the individualized understanding of the improvisation process as being managed exclusively for someone's idea. In other words, we can put the focus on the system and on the intersubjectivity, and not in one subject. If the improviser is alone, his relationship will be with the environment and all the opportunities of that context, according to the examples I gave above to explain the ignition and the strategy. If you are with someone else, what emerges as improvisation will be the result of this intertwining between you two and immersed and implicated in that specific context. For that explanation, I believe the tension between system autonomy and individual autonomy can contribute to a stronger understanding of the collective process.

Improvisation is a state of concentration much more like that of a sailor crossing the high seas dealing with the boat, with the manipulation of the sails, with the wind, with the sea and the whole context, than a meditating monk (sitting and still). The improvisation process is a dynamic system, it requires the activities of the environment for the development of the dan-

ce. This doesn't mean that meditation isn't a good thing for an improviser, as it can also help with self-awareness, particularly using breathing, concentration, and focus as an individual. The practice of meditation combined with the practice of the 'purpose process' is a good way to prepare the dancer's body. Each practice promotes a level of awareness of the presence of this here and now, therefore, the combination of these practices can be a facilitating path to make the dancer more aware of the context in which she is immersed. The dancer's refined sensitivity allows her to perceive her relationship with other individuals and/or with the environment, which is the main aspect to find her ignitions and develop them through strategies.

Improvisation is, above all, a social cognition, in the sense that it occurs from negotiations between improvisers, between them and the scenic props, the stage or space where they are dancing (gallery, street, park etc.), the audience profile and mood, and so on. It is worth mentioning that they are also influenced by their social, economic and political context, as they are subjects who belong to a reality, a culture and an era. Even improvising alone, this space and time, like everything related to it, will be important for the development of this improvisation. Bearing in mind that this context will always be loaded with memories of those who improvise or of others who left their traces there, improvisation is always a dynamic system process. Improvisation is a process of finding strategies to interact with others, which can be an interaction with another person or ways of accessing a specific environment, be it an empty stage or a public square. We need a purpose to have our strategies and, from my perspective, they are related to the definition of utterances presented in *Linguistic Bodies*.

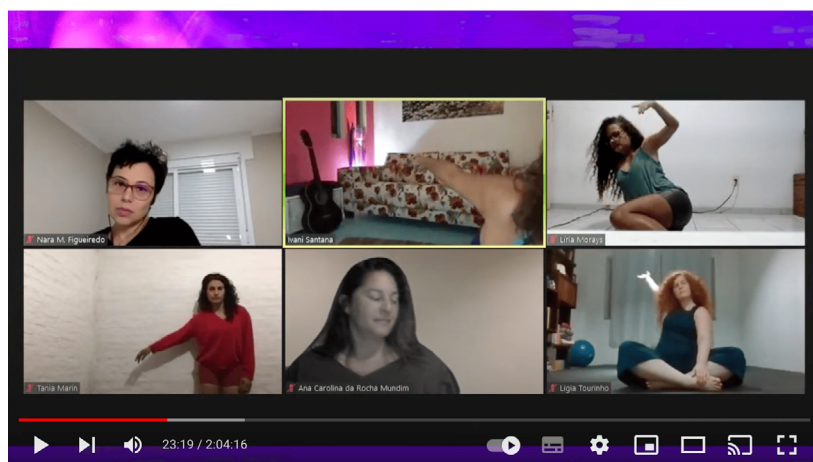
As a linguistic body, you are made up of utterances and relations between utterances. Your linguistic agency consists in orchestrating and ordering these utterances. [...] They are acts. They are embodied, material patterns enacted by organic and sensorimotor bodies. They unfold in space and time. They have consequences. Unlike other acts, utterances have an inherently dialogic structure. This means that they orient and position people - speakers, hearers, characters - vis-à-vis one another and situations. Utterances engender recognition and interpretation. They are acts that demand, and create, participants (Di Paolo; Cuffari; De Jaegher, 2018, p. 2).

It can be said that improvisation in dance is a good system to understand this agency of orchestration and ordering of utterances. The dancer is constantly dealing with her own movement as well as the movement of others, which means that these are the tensions of incarnating and incorporating the actions of others. For example, the dancer can start to imitate a partner, and as Cornus, Marsault, Burel (2016) argued, “it is necessary to act to become aware”, this is the situation: when she is doing this action of the other, repeating, again and again, this repeating action makes her find a purpose for this section of improvisation. This imitation action is the ignition to develop this movement (it came from the other) into its own movement that unfolds in many others. This is the situated composition strategy she encounters as utterances engender recognition and interpretation. At first, that action is not her movement, but also, what she created and developed is not her companion’s movement anymore, although there is some trace of it. As in the citation:

[...] utterances have an inherently dialogic structure”, and [...] “are acts that demand and create participants (Cornus; Marsault; Burel, 2016).

In the case of the December 1st EiDCT meeting, nothing was said other than the signal that we were getting started. As soon as I started to move my arm, crossing the camera’s frame, this action seems to have been the trigger for Lígia Tourinho, Líria Morays and Tania Marin Perez, who started to move their arms too, but each one found different strategies to develop their improvisation (Figure 4). We may even try to copy some aspects of our partners in the beginning, but the goal is not the copy itself, because it is just being used as a way to build a relationship, find an ignition and develop the strategy.

FIGURE 4 – Ivani’s arm movement like ignition



Source: Screenshot by II EIDCT [...] (2021).

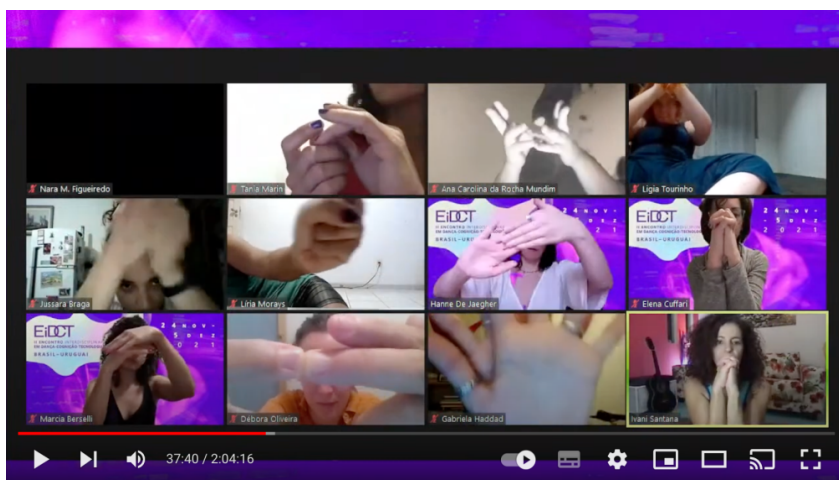
Nara: As a philosopher, when I watch and practice improvisation, I inevitably think that I have so much to learn from it, and that it can offer us so many theoretical tools for developing a theory of cognition. What is quite interesting is that Ivani, as a dancer, comes from the opposite direction and thinks that philosophy and *Linguistic Enaction*, as a theory of cognition, can offer so much to dance improvisation and to its comprehension. This leads me to think about the kinds of questions we philosophers and artists-dancers have for each other. When I watch improvisation videos I can pinpoint actions and sequences of actions and can ask myself what was that action, what did it mean? And I can think about how that fits into the linguistic bodies’ dialectical model and theory and how we can develop, if needed, a conceptual frame for that. This is a very “observer-like” position. When I’m practicing improvisation, I feel and reflect on what happens in my body, my relations to the surroundings, the sequences of sensations, feelings, desires, fears, thoughts and moves, and also on how my thinking processes intensify when I’m directly interacting with others. In this sense, I agree with Ivani and other improvisation practitioners and researchers in considering improvisation also as research practice.

Hanne: In a general sense of the word, improvisation is always part of participatory sense-making. Participatory sense-making, like living, always has an element of spontaneity, and therefore of improvisation. And in the specific sense of improvisation as dance practice that we are talking about here, I do think it is a specific kind of participatory sense-making. It is a practice of people moving and knowing together with its specific qualities, prerequisites, expectations, and impacts.

Question 2: Starting from the idea that in improvisation we transcend the incorporation and incarnation tension, can you describe your phenomenal experience while connected with someone during improvisation? How do you feel (or what is it for you) the difference between a moment of tension and a moment of transcendence? What is transcendence for you?

Elena: Reading over notes I took just after the experience of the panel, I realize that I felt connection through improvisation in two ways during our event: in a moment of improvisation movement with Ivani (Figure 5), and also in the conversation about that moment that followed, and a philosophical point that emerged here. Due to the nature of the panel, I did not have a monologue prepared; I do not think any of us had any text or slides made in advance. We were able to experience together and spontaneously make sense of our experience together, with some shared vocabulary but also some important asymmetries (for example, this was my first zoom improvisation experience, and it had been a long time since any in-person improv exercises). I would describe both of these moments of unfolding meaning co-achievement through braiding of each other's utterances: first in improvisation, that is, in movement, gaze, and emotion all entangled, and secondly in our conversation, which was also unscripted and unfolded through a strong feeling of connection.

FIGURE 5 – Elena: Around 37:31 Ivani starts “copying” me. (I had already been inspired many times by looking at other dancers, and I think I noticed her repeating and re-interpreting my movements but in a way that I knew to be directly connected to what I was doing, almost as soon as she began doing it)



Source: Screenshot by II EIDCT [...] (2021).

I lead for about 20-30 seconds, then when it is clear to both of us that we are together, Ivani leads and I follow, though we both still move flexibly/ autonomously while watching the other. I remember how striking or sparking it felt at the time, this connection, because unlike in the video, from my perspective during the call our window boxes were not close together but across the screen and diagonally opposed from one another, not at all as pictured here. I am also ambivalent about the connection, so I briefly cut it off, but Ivani restarts it by following me again. The image above (Figure 5) shows the dynamic nature of that following; we are not doing the exact same thing in the same moment (mirroring) but moving one after the other, and during these periods of connection, checking to see if the other is “still with us”. As you will see in my notes on the conversation below, part of my feeling about the connection experienced in the back-and-forth exchange I have with Ivani becomes enhanced when she confirms it.

We begin discussion soon after and note that the conditions of preparing the body and inviting looking at each other (really looking) create

a space where such an encounter is possible (Figure 6). We compare our experiences of the improvisation exercises: I found the naming/speaking exercise difficult to break into or be part of, but felt it easy and welcome and energizing to participate in the physical movement interactions. Words felt very flat and insufficient to me, and the spectatorial role felt awkward. Hanne, I believe, felt much the opposite, and was called to speak.

A bit later, Beatriz invites us to connect Nara's early meditations and the exercises and improvisation to the philosophical work. Beatriz asks us to think about when we were communicating and connecting and with whom (like in the gaze meditation). She says she saw Ivani and me connect. Beatriz describes this sort of possibility as "a communication you can choose" and mentions that you "feel someone looking back at you" (so incredible over zoom, especially when it happens in a way that is not planned/coordinated or even verbally acknowledged as it happens), and notes the roles of image and memory.

Ivani then speaks of her experience. When she says she initiated the connection by copying my movements, I feel very affirmed in my own experience – likewise when Ivani says "I saw that she understood... with Elena I was completely sure". This corroborates the sense I had that we were doing something together, and we knew it at the time. (Again, only in looking and moving, and over zoom!)

Ivani then says in this example there is something that can be said about the concepts of incorporation and incarnation. I agree, as these have to do with "how we relate to convention, what we take in and what we do not".

Prompted by Beatriz and Ivani, I then recount, in dialogue, more details of the improv experience: I discuss my own experience, including a moment of self-dialogue, in which I had wondered, is what I think is happening actually happening? That is, is it the same way for the other person? Is this how one is supposed to be during contact improvisation, taking the forms of another? I felt confident enough, because of the warm ups, because of how the space and unfolding event felt, and because I had taken so much inspiration from many others' ways of being/dancing during the improvisation exercises, that I could let go of those questions. It does not matter if it is authentic (vs. "copying") or original. This is a worry I have often, whether I am attempting to create art or philosophy – am I original enough? But here, the present value, the question that mattered, was, are we connecting? Are

we doing this together? This shift, from self-centered concern over originality (what is me, what is other/outside) to the question of connection and co-authorship, is a temporary transcending of the tension between incorporation and incarnation.

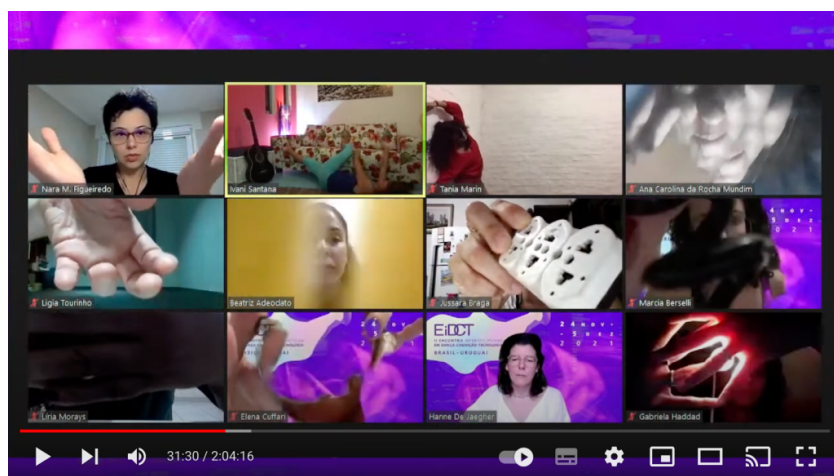
Why/how does this take us momentarily beyond/out-of incorporation-incarnation? Note this is another way of asking, how does this experience/phenomenon arise out of the incorporation-incarnation tension? We connect in our movements' expressions and in their felt qualities. There is resonance in seeing your movements or the qualities of your movements enacted by another. There is "being seen". There is so much trust and mutual intention (which is also a great way of describing the fluid unfolding of our dialogue during the conference event! This can be seen even in the way this topic and point, this observation about transcending the incorporation-incarnation tension, was co-achieved). There is the dynamic visual landscape that all of our zoom window boxes were creating together all at once. Here it was possible to let go of any need for single authorship or ownership and to be inspired by and resonate with other bodies. So there is incorporation, my own repertoire, movements, comforts, discoveries, and there is incarnation, in trying out the styles and qualities of another, in following openly and without fear that your way (of moving) will be lost or forgotten. These became blended harmoniously rather than in competition with one another.

I also think my experience of connecting with Ivani for me inspired insights later in the conversation about ethics and habit. In improvisation I can resist habit, resist letting my own repertoire (for example, a repertoire of being inhibited, or careful) get too stagnant. One needs others, needs to let others in, let others reinterpret one's moves, watch them become different, and then one responds in ways that cannot be predicted.

Nara: I agree with Elena in conceiving transcendence as "*connection*". I started feeling that in the very beginning, in the exercise of being. It was an exercise of feeling the situation, of feeling the fact that we were all together there, in that virtual room and at the same time in our own places. We invited people to feel connected and to wonder how this connection feels like. The invitation started by situating the purpose of that moment: to exercise our state of simply being. Being there, in each other's company, just as we are, quieting our thoughts and connecting. This exercise was followed by a medi-

tative exercise in which participants were invited to breathe, slowly inhaling and exhaling, and focusing the attention on the sensation of the air coming into their nostrils. Next, they were invited to look another person in the eye, to connect and observe, and reminded to free themselves from thoughts, judgments, anxieties, tasks to be done, and time. That was a very calm and connected moment for me. One of being connected to the situation and to everyone involved. In the improvisation practice I felt a connection getting more and more inclusive of people from minute 31:30 on (Figure 6).

FIGURE 6 – Nara’s example



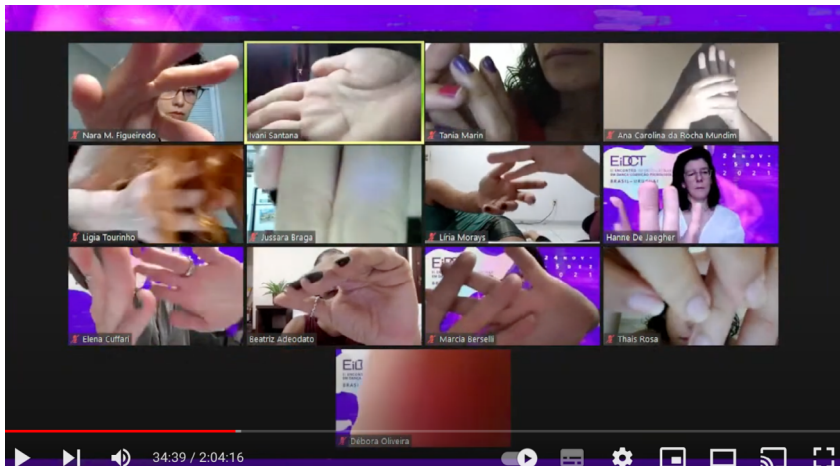
Source: Screenshot by II EIdCT [...] (2021).

At that time, Gabriela was playing with her hands against the light. Ivani had occasionally brought her hands close to the camera in a sequence of wide movements occupying her whole space. Lígia was also starting a sequence of movements with her hands close to the camera which were further developed towards an exploration of her body through her room. I was more closely connected with Ligia’s movements. Liria and Barbara were also taking turns in playing with their hands close to the camera and exploring their space. Ana Carolina was playing with visual effects by approximating and distancing her face and hands to the camera. Other people were playing with objects.

By minute 32:50 Elena restarts her camera, directly joining the hand play and about 10 seconds after, Ivani and Hanne also start with it. At this

moment my attention is shared and also shifting between Elena, Hanne and Ivani and at the same time I'm trying to somehow capture Lúgia, who is far away from the camera. During this time I was oscillating between looking at people's windows, searching for connections, being uncertain of whether they were happening or not, until the minute 33:49 when I felt quickly connected to Elena and Beatriz who had just entered the scene with her hands. By minute 34:14, 12 of the 13 people in the room were hand playing. Lúgia joined in about 20 seconds later. At that moment I was very focused on my hand movements but also realizing that everyone was in a deep synergy, while also bringing to the scene something of their own ways of being. That was a very special moment for me.

FIGURE 7 – Nara's example



Source: Screenshot by II EIDCT [...] (2021).

Despite the fact that it was a very special moment, there was something different for me in this section and in this sequence, more specifically, in comparison with other times in which I participated in improvisations. Probably because I was somehow concerned with connecting. I think that the emotional pleasantness of feeling connected, which I think is characteristic of the connection – or transcendence of the tension between incorporation and incarnation – was not intense this time. This makes me question whether this feeling is necessary for the very transcendent relation to happen. I still believe

it is, but it can certainly be overshadowed by several factors in play, such as the number of people involved, the division and temporality of attention on each thing, and also the very concern of being able to connect or not.

Another interesting fact is that, after my analysis of this sequence of events, I've come to be aware of the 4th indication (or purpose, or instruction, as you wish) given by Beatriz for people to participate using their hands. Probably, if this indication hadn't been given, it wouldn't be the case that 12 of the 13 people in the room would be playing with their hands at the same time, and it wouldn't be the case that I would feel a deep synergy due to that. Alternatively, had I been aware of this indication in advance, although it would probably be the case that 12 of the 13 people in the room would be playing with their hands at the same time, it wouldn't be the case that I would feel a deep synergy in that moment, because my knowledge of the instruction, would constrain my judgment that people were spontaneously converging, or converging naturally by the very fact that they wanted to connect⁷. A third interpreting alternative is this: given that the instruction was given, and had I known that it was given, and given that 12 of the 13 people in the room were playing with their hands at the same time after the instruction, I could nevertheless interpret it and also feel it as a moment of deep synergy, despite the fact that it was oriented by an instruction, and considering the fact that people have voluntarily chosen to engage with the instruction, meaning that they were willing to connect and perhaps the instruction was a facilitator for this connection. A forth interpretation of this sequence of events is that people were just following the instruction and not caring at all for connecting with others, but I honestly doubt that, because once you experience these kinds of practice you just see that everyone is there to feel, connect and explore, either the mere surroundings or each other, otherwise you just don't participate.

On a more theoretical note, I believe that we transcend the incorporation and incarnation tension, by means of flow, which is the result of the connections we enact. Flow is defined in terms of *optimal experience*, which is a state of being deeply and joyfully involved in a skillful activity (see Csikszentmihalyi, 1975). This happens in improvisation, due to the intense connection among

7 It doesn't seem right to assume that people need to be converging in order to be connecting. Quite the opposite. But this is a much longer conversation to be taken elsewhere. For the moment it suffices to assume that people can be connecting, and willing to connect, when voluntarily converging.

agents whose attention is totally dedicated to each other, when there is total synergy. As in any activity in which a person is in flow, the involvement with the situation encompasses all that matters to the person in that period of time. Flow involves a sense of mastery and of participating in determining what happens in the situation, thus – as in any activity with flow – in social interactions such as improvisation people that are in flow have common goals and provide reciprocal feedback to each other (see Csikszentmihalyi, 2008). Also, in flow, people are faced with challenges that match their capacities. In improvisation this translates into the challenges of keeping the connections and of constantly discovering the actions and reactions of others, of testing actions and reactions in a constant pursuit of connection.

In short, the transcendence of incorporation and incarnation happens in social interactions when people connect with each other and enter a state of joint flow. It may be understood as a temporary merge of two (or more) cognitive systems into one. A joint immersion. Two (or more) subjects with their tuned experiences fully engage in a complementary activity which allows them to feel as part of the whole and not each one as a separate unit. Transcendence occurs when a sense of individual self is reduced and a sense of we-ness is augmented (possibly by the reduction of self-directed utterances). It can also occur in loving relationships (romantic, parental) which involve deep bodily tuning (e.g. breast feeding, sexual intercourse). This deep bodily connection and attentional joint focus is accompanied by a feeling of plenitude.

Ivani: After doing a dance improvisation session, we usually say whether it worked or not, but if there is no predefined choreography, what exactly doesn't work? But it's very common for us to say, "Too bad, today it didn't happen", even if each one of us expresses that feeling in a different way. Indeed, improvisation works when we transcend this tension between incorporation and incarnation. But it's important to note that this is a fully embodied process, we're not dancing and thinking this is my repertoire and I'm trying to get their movement for me. Body knowledge knows what to do. This is why participatory sense-making is a good explanation. As we have the example of the narrow corridor when two people, going in opposite directions, silently confront each other and, in seconds, understand which path to cross. In the same way it happens in dance improvisation, these clashes between bodies produce actions resulting from this intersubjectivity. It is

also worth emphasizing that sometimes it does not mean an assumed relationship between two people, I mean, sometimes a falling movement and suspension of another dancer, who is far from me and not even with me in focus, can be an ignition for me, but not for her. Another dancer at another point of the space could have my action in focus and this situation could be her ignition. Thus, the system ended up organizing itself as a network connection, but not in a reciprocal way between two agents (see below in the answer to question 3, Elena's statement of not having realized that Hanne was being stimulated by her movements). Still, this transcendence of the tension between incorporated and incarnated can occur.

Question 3: This is a general question about participation, about invitation and stepping into a conversation and also about incorporation/incarnation when you're connecting to a dyad, but not (quite) in it. For example, I (Hanne) was kind of "next to" the interaction where/when Elena and Ivani experienced transcendence. (around 37:40") How do we know the difference between participating and "looking in"? This is also related to whether we can see transcendence when it happens. From the outside, i.e. while not, or only partly, insufficiently, (deficiently?), trying to participate. Is there something like a spectrum between being invited to participate, and stepping into a conversation, dialogue, dance, etc., completely of your own volition, without being invited, maybe even not being invited. And is there a relation between this and a kind of self-forgetting vs self-driving that plays a role in quality of participation?

Nara: This is quite interesting! In the beginning of the performance, Ivani said it would start with Mulheres da Improvisação only. I included myself in that description, even having been distant from the group during the last year, because I had thought I was invited not only to coordinate the meditative exercise and participate in the discussion, but also to be part of the performance, as we have done before on other occasions. When Ivani double checked if all participants were ready, naming each of them, I realized my name was not among them and suddenly thought I was not supposed to be there. At that moment I thought I should close my camera, but hesitated because it would be clear that I didn't know I was not supposed to partici-

pate. As a few milliseconds passed, I wondered if Ivani would be upset if I stayed or if I would disturb the section, but then I thought she always says that this is part of the improvisation: things don't come out as expected. As I wanted to participate and got to the conclusion that she wouldn't be upset, I decided to stay even if disturbing or "out of tone" – which I think actually happened because I was attached to my headphones, which limited my movements, and people were moving more freely in their environments – but I was also concerned about detaching my headphones and causing some kind of noise disturbance.

What is also quite interesting is that there was (and this is frequent) a whole emotional whirlwind with these thoughts, just a few seconds before the section started. Fear of not being included, of messing up with something, of not being welcome. Desire to be welcome and included. Desire to participate in that activity. Some trust that I could. Trust that my participation wouldn't be rejected. And this trust hinges on our friendship and professional relation, and on whether I notice (or feel) that my work and inputs are valuable. So, it is related to self worth and how this self worth is cultivated specially intersubjectively but also historically.

This short report of the experienced situation brings into the open a specific and very subjective way of seeing and thinking, which can be taken as an opening (an affordance) for further interactions to be jointly modulated and inclusive based on this information, but it can also be taken as a strong normative move, which might be accepted, rejected, or counteracted.

Taking these considerations into account, my answer to the question is that invitation to participate – and curation in a more general sense – is something that can, and in general is, cultivated interactively and diachronically. It involves mainly trust and worth relations between participants but also previous relations that each participant had in her life, which contribute to self-acceptance and to self-inclusion. Several subtleties are not contemplated in this definition, such as other affective relations that may be involved and also beliefs and habits of cultivating welcome. This is certainly something that could be spelled out more specifically with a thorough reflection.

Ivani: There was no problem having Nara participate at the beginning of this session, she is always welcome. I just called out each of the other women's names MI at the beginning because we had agreed on that cue to start the

improvisation. But her statement above is really interesting, as it demonstrates an aspect that I consider essential in improvisation: the sincerity and authenticity of what she is feeling and expressing at that moment. This condition of being there as a person, as a subject, and not as an interpreter of anything. They are always your own choices and your own decisions, but always involved with a context. For us, at that moment, if Nara decided to stay, we could also interact with her. It wasn't expected but not a surprise as we all consider her an MI member even though she's been away for a long time. A really precious aspect for anyone who works with dance improvisation is knowing when to enter and when to leave the focus, because, from my systemic point of view that I have written in this text, I do not consider that there is an inside and an outside, even if you're behind the scenes, you're in that system. Throughout the first improvisation session, we can see several moments in which the participants close their cameras and then return because they perceive a connection point. Sometimes a body position invites you to go there and "complete" that action, that form. Sometimes you have the idea of proposing new things and you break the context and bring other possibilities. These unexpected actions are always welcome because they reinforce everyone's attention and new inter-subjectivities can happen.

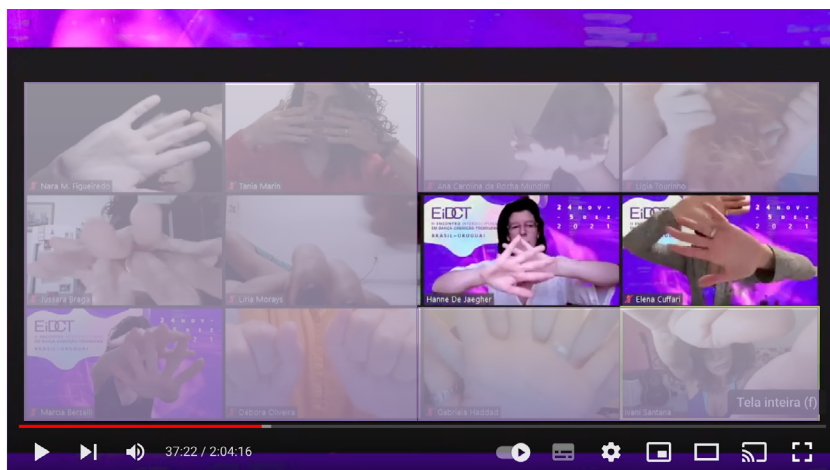
Improvisers need time to develop their own ideas, to express their incorporation, and when they start a dialogue, or incarnate another person, this process can be very fast, making them soon take on another stimulus and restart another relationship, which can maybe take a long time of development. This is the eternal search throughout improvisation, finding elements that are important to develop, sometimes alone, sometimes with the other, but it will always be involved with a whole. Even when you start an idea for your individual purpose, the space you choose to stand in, the level of your body (close to the floor, standing or in-between position) is due to how others are positioned, just to give you an example of co-dependency between all agents. We noticed this in the improvisation session with Lária and Bárbara, they start their actions, start to develop, being attentive when some relationship can be established with the other.

A dancer specialized in improvisation will know how to create conditions to improvise even in the freest session that is given, because her sharp perception of space, of the actions of each participant will serve as elements to self-impose a purpose. Precisely for this reason, what we must train as

improvisers is the state of presence and how to use the various sensations that we are bombarded with all the time (music, light, other people, objects, our desires, etc.). If it weren't for that, we could stand still without knowing what to do in an anxiety attack because of so many sensations. Remember my example about the state of concentration of a sailor! This is our meditation, a systemic and dynamic meditation so to speak.

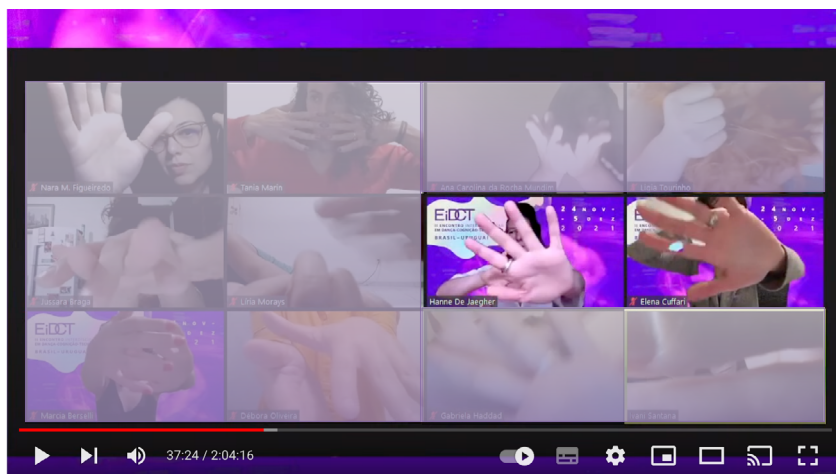
Elena: In the experience of reviewing the video as part of preparing this article, I find it fascinating that I am only seeing for the first time that Hanne and I were moving very closely just before the moment in which Ivani and I had moments of participating together in improv. It looks now as though Hanne was “following” me, seeking to participate with me, perhaps, but I did not know it at the time! (Figure 8, 9)

FIGURE 8 – (Attempted) dialogue between Hanne and Elena



Source: Screenshot by II EIDCT [...] (2021).

FIGURE 9.1: (Attempted) dialogue between Hanne and Elena.



Source: Screenshot by II EiDCT [...] (2021).

This is a particular affordance of video-mediated interaction: you do not necessarily know who is looking at you at any given time, and that looking may not be reciprocated at that moment. Also, to repeat a point I made earlier, from my perspective during the panel, at this stage, my window box was not next to Hanne's. Since we are "next to each other" in the recording, it is easier for me to see the parallel in our behavior now. I am sorry, Hanne, if I missed your invitation to participate at the time!

I think this raises some interesting points to consider in the context of participation curation and the role of medium or interactional milieu. Video conferencing technology offers a mediated interactional milieu; it does not make connection impossible, but makes it differently achieved and differently meaningful when achieved (and when not achieved).

Hanne: Yes, I was interacting with you, Elena, or so I thought! However, it turns out that I wasn't, since you weren't interacting with me. I also didn't feel in-interaction, it was more trying to follow or lead you, and see if you'd lead/follow back. And subsequently, in the discussion, when the experience of transcendence "came out", I didn't relate to that. Not surprising, since I hadn't experienced it. Yet, this did not make me feel bad (as it perhaps might do, in other circumstances). Somehow, it was just what it was, nothing more.

It does mean, however, that since we are writing experientially here, almost all I can contribute is the question about invitation and curation, and notice that a certain togetherness in participatory sense-making is sometimes there, and sometimes not. I love both of your reflections on it here, Elena and Nara. They are deep and insightful. And also – I reflect – perhaps there is even a way of inviting or curating participation where, if no transcendence, no being-in-between happens, even that is fine, and even self-forgetting is then possible.

Question 4: *Considering Ivani's answer to the first question, is it possible to understand the process of purpose that she uses to work with improvisation as a process of utterances defined in Linguistic Bodies?*

Elena: Here I would turn again to Shay Welch's recent work, because she makes this bridge between what we say in *Linguistic Bodies* and the ways in which improvisation and choreography practices *are* critical thinking. Welch (2022, 145) says, for example, "One of the reasons why [the] account of linguistic bodies seems so pertinent to my project is in how they construe movements and gestures as utterances. That partial acts within interactions function as linguistic contributions in a deep, rich, and technical sense helps one better understand how reading bodies is sensical". Welch (2022, 27) provocatively suggests that "movement expressions/moving speech acts are more reliable utterances than verbal speech acts". Similarly, Ivani writes above, improvisation *is* social cognition; it is "a process of finding strategies to interact with others, which can be an interaction with another person or ways of accessing a specific environment, be it an empty stage or a public square.". For Ivani, bodies in improvisation make utterances to each other; they offer propositions. What I have learned from Ivani's speaking about ignitions is that the movements a person makes in improvisation act propositionally to themselves and to others moving with them (and others viewing the improvisation)—in other words, they *propose* something, and in doing so, direct, constrain, inspire, bodily sense-making as it unfolds in the next turn or moment. Linguistic bodies braid utterances in speech, in gesture, and, I would say, in intentional movement explorations and performances like improvisation and choreographed dance.

SECTION 5 - FINAL REMARKS

To close the conversation, if only for now, we offer some remarks on what our reflections may mean for the disciplines of improvisation and enactive theory of social cognition.

Considering so many factors discussed above, we believe it is important to realize that one cannot watch improvisation with the same expectation with which we watch choreography. Despite both being dynamic systems made by people with their inter-subjectivities, improvisation has a high degree of flexibility. Narratives can be created concurrently, which may or may not synergize. A choreography will always have an operational logic already established and presented, but it is not the same for improvisation. The improvisation process has restrictions as assumed above, as it is always situated, embedded in the milieu, but even so, the possibilities of exploring these limits are immeasurable.

In our conversation in the panel and with live audience members at the time, a description emerged of improvisation as being an ethical practice. As a bodily sense-making that works by exploring limits, it is something that resists habit. Regular resistance of habits can give life to a meta-habit of flexibility, a habit of having flexible habits, to paraphrase Dewey (1922). In *Ethical Know-How*, Varela (1999) writes that the practice of resisting subjectivity, of realizing and acknowledging consciously/explicitly that no one is a stable self but is rather a shifting constellation of co-arising micro-identities and micro-worlds, is a paradigmatic ethical practice. The stability of the self is an operation of linguistic closure, enacted in the use of the pronoun “I”. From this one may infer that practices that ‘loosen’ the “I” are ethical ones. It seems plausible to suggest then that in improvisation one has the possibility of experiences that would cultivate and sustain an ethical practice of self-overcoming. An audience member during the panel commented insightfully to the same effect, saying that being someone who does improvisation is a way of living that permeates everything for her. Consider again the experience recounted above of Elena and Ivani finding connection over zoom and overcoming the incorporation-incarnation tension. This view also resonates with the idea, suggested by Michelle Maiese (2021, 14) in a recent paper on mindshaping, that “habits can also be changed from the bottom-up, by altering subjects’ pre-reflective bodily comportment, feelings,

desires, and emotions”. Shay Welch (2022), who shows how somatic work of many kinds (including improv and choreography) allows bodies to practice and develop capacity for embodied critical inquiry. Perhaps if we combine ideas like this, and of course listen to our own experiences, there is very strong indication that both attuning to one’s “movement-knowings” (Welch, 2022) and also creating space for play and creativity with others to shift and expand these movement-knowings are ethical practices. These are a piece of a sort of ethics of engaged freedom or ethics of growth that have been pointed to by Simone de Beauvoir, John Dewey, and others.

In addition to the subject proposed here, improvisation in dance, it is worth emphasizing the importance of interdisciplinary meetings, how much the exchange between this knowledge – dance and philosophy – can contribute to both. We can consider the success of proposing an exchange that went beyond abstract reflection, but that occurred through experience, through the sensation obtained by the entire sensorimotor and affective process of all participants. After all, dance is a thought of the body.

REFERENCES

BIASUTTI, M. Flow and Optimal Experience. *In*: RUNCO, M. A.; PRITZKER, S. R. (ed.).

Encyclopedia of Creativity. 2nd ed. Cambridge, MA: Academic Press, 2011. p. 522-528

BRINCKER, M. The Backside of Habit: notes on Embodied Agency and the Functional Opacity of the Medium. *In*: CARUANA, F.; TESTA, I. (ed.). *Habits: Pragmatist approaches from Cognitive Science, Neuroscience, and Social Theory*. Cambridge: Cambridge University Press, 2020.

CORNUS, S.; MARSAULT, C.; BUREL, N. Présence et improvisation en danse: un comportement émergent au service d’une présence spontanée. *In*: BUREL, N. (ed.). *Corps et méthodologies: corps vivant - corps vécu - corps décrit*. Paris: L’Harmattan, 2016. p. 97-113.

CSIKSZENTMIHALYI, M. *Beyond Boredom and Anxiety*. San Francisco: Jossey-Bass Publishers, 1975.

CSIKSZENTMIHALYI, M. *Flow: The Psychology of Optimal Experience*. New York: Harper Perennial Modern Classics, 2008.

- DE JAEGER, H.; DI PAOLO, E. Participatory Sense-Making: an enactive approach to social cognition. *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, [Netherlands], v. 6, n. 4, p. 485-507, 2007.
- DEWEY, J. *Human nature and conduct*: an introduction to Social Psychology. New York: Henry Holt, 1922.
- DI PAOLO, E. A.; CUFFARI, E. C.; DE JAEGER, H. *Linguistic Bodies*: the continuity between life and language. Cambridge, MA: MIT Press, 2018.
- FUCHS, A.; JIRSA, V. K. (ed). *Coordination*: Neural, Behavioral and Social Dynamics. Berlin: Springer, 2008.
- II EIDCT - Mesa: Corpos Linguísticos. Uma conversa com as autoras Hanne De Jaegher e Elena Cuffari. [S. l.: s. n.], 2021. 1 video (124 min). Published by the channel EIDCT.21. Available at: <https://www.youtube.com/watch?v=x8eKHO6bjhM&t=1520s>. Accessed at: 27 mar. 2022.
- MAIESE, M. Mindshaping, enactivism, and ideological oppression. *Topoi*, [Netherlands], v. 41, n. 2, p. 341-354, 2021.
- NADEL, J. *et al.* Expectancies for social contingency in 2-month-olds. *Developmental Science*, [United Kingdom], v. 2, n. 2, p. 164-173, 1999.
- NOË, A. *Action and perception*. Cambridge, MA: MIT Press, 2006.
- SANTANA, I. Configurações da dança na cultura digital: relatos sobre experimentações e reflexões da dança com mediação tecnológica. In: PEREIRA, A.; ISAACSSON, M.; TORRES, W. L. (org.). *Cena, corpo e dramaturgia: entre tradição e contemporaneidade*. Rio de Janeiro: Pão e Rosas, 2012.
- VARELA, F. J. *Ethical know-how: action, wisdom, and cognition*. Redwood City: Stanford University Press, 1999.
- WELCH, S. *Choreography as embodied critical inquiry*: embodied cognition and creative movement. London: Palgrave Macmillan, 2022.

MESAS DE REFLEXÃO

24 DE NOVEMBRO A 1º DE DEZEMBRO DE 2021

PERFORMANCE EM TEMPOS DE VIRTUALIDADE: REVERBERAÇÕES EM PESQUISAS E REDES AFETIVAS⁸

Dra. Maria Inês Galvão Souza⁹

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO (UFRJ)

INESGALVAO2@GMAIL.COM

Resumo: As reflexões que compõem esse texto apresentado na mesa Performance em época da virtualidade, dentro da programação do II Encontro interdisciplinar em Dança, Cognição e Tecnologia (EiDCT), fazem parte de minhas ações enquanto artista, docente, pesquisadora e gestora durante os anos de 2020 e 2021, quando o mundo inteiro sofreu as consequências da pandemia da covid-19. As pesquisas produzidas nesse período tiveram como suporte os atravessamentos gerados pelos encontros, redes de compartilhamentos de pensamentos e criações artísticas em processos de investigação do corpo na virtualidade. O objetivo do trabalho é fazer uma síntese sobre algumas metodologias, ações e sensações desse corpo artista pesquisadora em tempos de solidão, que reverberaram fragmentos de obras, trabalhos inacabados, composições em processo ou rascunhos coreográficos.

Palavras-chave: pesquisas; dança; performance; virtualidade.

8 Mesa Performance em época da virtualidade, do dia 25 de novembro de 2021.

9 Artista, docente e pesquisadora das artes do corpo e do Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), possui doutorado em Artes Cênicas (Unirio/2010), mestrado em Ciência da Arte pela Universidade Federal Fluminense (UFF/2002). Integrou o corpo docente fundador do curso de bacharelado em Dança da UFRJ (1994). Atualmente é líder do Grupo de Pesquisa Investigações sobre o Corpo Cênico (GPICC/CNPq/UFRJ), professora e orientadora de graduandos e pós-graduandos das graduações em Dança e do mestrado em Dança da UFRJ. Integra o projeto de Preparação Corporal para Atores em parceria com o curso de Direção Teatral (ECO/UFRJ) e a nova diretoria da Associação Nacional de Pesquisadores em Dança (ANDA).

FIGURA 1 – *QR Code* da mesa Performance em época da virtualidade



Fonte: II Encontro internacional e interdisciplinar em Dança, Cognição e Tecnologia (2021).
<https://www.youtube.com/live/JhCA1F-hbHw?si=St1Ssfq4yjDrGvee>

As reflexões que compõem esse texto apresentado na mesa Performance em época da virtualidade, dentro da programação do II Encontro interdisciplinar em Dança, Cognição e Tecnologia (EiDCT), fazem parte de minhas ações enquanto artista, docente, pesquisadora e gestora durante os anos de 2020 e 2021, quando o mundo inteiro sofreu as consequências da pandemia da covid-19. As pesquisas produzidas nesse período tiveram como suporte os atravessamentos gerados pelos encontros, redes de compartilhamentos de pensamentos e criações artísticas em processos de investigação do corpo na virtualidade.

Nesse sentido, meu objetivo é fazer uma espécie de síntese sobre algumas ações e sensações desse corpo artista e pesquisadora em tempos de solidão, que reverberaram fragmentos de obras, trabalhos inacabados, composições em processo ou rascunhos coreográficos. Esses rastros, fragmentos de obras me levam a olhar para trás e ver a diversidade e a textura da rede afetiva na qual me empenhei em criar nesse “tempo de espera do normal” para dar suporte emocional a mim mesma e aos artistas próximos que investigavam a dança mesmo em tempos de pausa.

Para falar aqui sobre performance em tempos de virtualidade, ousou falar dessa espécie de metodologia que adotei de composição de redes que se constroem a partir de coletivos que partilham ações e reflexões no ambiente virtual. Esses grupos se formam e se desenvolvem naturalmente, sem muitos planejamentos, pela simples necessidade de agrupamento e ação. Assim, trago aqui uma voz plural, feita de danças e pensamentos de artistas pesquisadores da cidade do Rio de Janeiro que seguem juntos na virtualidade, próximos, mesmo em distanciamento. Ações de continuidade

e sobrevivência mediadas por tecnologias e técnicas de aproximação, compartilhamento e acolhimento.

No vazio ocasionado pelo distanciamento social, artistas e docentes tiveram que abandonar velhos costumes em que o encontro e a criação corporal só poderiam se dar na presencialidade, e, criando relações na tela do computador, celular ou *tablet*, inventaram e se reinventaram em diferentes possibilidades estéticas e de pesquisa. Difícil para as gerações mais antigas, mas, inseridos em processos de alfabetização digital, foi possível continuar dançando, explorando mundos a partir do corpo e da cena, entendendo novas produções de sentidos e significados para essa nova linguagem que surgiu na tela. Segundo Patrice Pavis (2017, p. 21):

O afeto (ou a paixão) é uma modificação da vida afetiva sob o efeito de uma ação exercida sobre o sujeito. A afetividade é a soma das reações psíquicas desse indivíduo em confronto com o mundo.

Mergulhados na necessidade de fazer arte, percebo o esforço dos artistas na recriação de sentidos, na invenção de uma nova forma de presença e em novas formas de percepção da vida, do espaço e do corpo.

Nesse contexto, temos avançado na investigação de novos modos de fazer danças. Podemos identificar o surgimento de muitos trabalhos e processos criativos como resultantes da formação de redes afetivas e artísticas que vem ampliando o campo da pesquisa em dança. Nesse tempo-espaço virtual de agora se revelam imagens e sonoridades que podem ser repetidas, avançadas, pausadas, duplicadas, passando a indeterminar a noção de efemeridade do gesto expressivo dançado.

As experiências do projeto “Investigações sobre o Corpo Cênico” que coordeno desde 2016 (uma das ações do grupo de pesquisa) foram essenciais no processo de artistas discentes da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) como enfrentamento a esse mundo em pandemia. Em meio as mudanças radicais relacionadas as formas de comunicação, surge a necessidade de compreender e ampliar o conhecimento relacionado as questões do corpo com a câmera e as novas tecnologias – aplicativos, softwares, programas, ferramentas digitais. Afinal, existia entre os integrantes do projeto novas camadas mediadoras: a plataforma, a tela, a câmera e um microfone. As questões sobre relações possíveis vieram à tona. Perguntas como: para quem olhar? Como ser afetado ou reagir ao que se olha ou se escuta? Como

convidar o espectador para entrar nessa cena virtual e ser afetado pelos movimentos, imagens e ambiências sonoras construídos na tela? Como dançar junto? Que estado de presença é esse?

Depois de entender nos primeiros encontros de grupo que o “tempo de espera do normal” estava se dilatando, resolvemos iniciar experiências de forma tímida, pois não tínhamos nenhuma intimidade com aquela forma de comunicação. O primeiro debate a aparecer nos encontros na tela pela rede da internet parecia muito complexo e desafiador para artistas acostumados a presencialidade do corpo. Era preciso acreditar nesse momento da pesquisa que se dava em um novo espaço com novas possibilidades de relações ali instituídas por ferramentas que produzem diferentes sentidos de corpo no tempo presente. Corpos em tempos contínuos, fragmentados ou interrompidos, corpos que se misturam e se confundem com objetos, corpos em imagens múltiplas, sobrepostas, atravessadas, dobradas, espelhadas, imagens de partes do corpo que se misturam entre si.

Integrando as pesquisas que envolviam o ato de fé na realidade instaurada num espaço coletivo que a princípio era presencial, necessitamos criar a confiança em uma conexão instável e numa imaginação que supostamente enquadra na tela aquilo que realmente nos interessa compartilhar. Começamos a nos interessar por novos corpos em dança que convidam telespectadores a mergulhar em experiências estéticas telemáticas. Para tudo isso, o primeiro movimento era a atitude de fé nessa nova realidade, experimentando e compondo novas dramaturgias audiovisuais.

FIGURA 2 – Imagem de arquivo da apresentação na mesa Performance em Época da Virtualidade do II Encontro interdisciplinar em Dança, Cognição e Tecnologia (EiDCT/2021)



Fonte: acervo pessoal.

Mesmo em distanciamento, realizamos encontros semanais na tela, mergulhando em experiências sensíveis do corpo em estado de solidão e de saudade. Trago aqui alguns temas de pesquisas recorrentes: duetos com a câmera (investigação de uma dança com, e não para a câmera, dispositivo como espectador e parceiro de cena); as bordas da tela como limite dos corpos (molduras, o que molda, o que revela, o que centraliza, o que é invisível); volumes (tamanhos de partes e objetos); aproximações e distanciamentos (tematizados em sentidos); o foco e o tema (recorte, ângulo e posicionamento do dispositivo tecnológico utilizado); como me revelo (cores, roupas, luminosidades e ambientes que integram a cena); materialidades na cena (pesquisa de materialidades, vidros, garrafas, plantas, tecidos); dispositivos sonoros para um corpo em dança (palavras, temas, afetos, textos, perguntas); compartilhamento de imagens feitas a partir de algum dispositivo ou programa; escritas automáticas (cartas, textos, poesias); escritas conectadas no *chat* da tela (grande texto construído coletivamente). Experimentamos a cena virtual a partir de apresentações em tempo presente com roteiros específicos; improvisações a partir das experiências com a câmera; apresentações gravadas previamente a partir de um roteiro geral.

As redes de compartilhamento de saberes se deram também por meio de ações em rede do Grupo de Pesquisa Investigações sobre o Corpo Cênico (GPICC/CNPq/UFRJ). Pelo desejo de estar mais próxima dos pesquisadores do GPICC, grupo que coordeno desde 2014, composto por artistas independentes e pesquisadores de diferentes instituições, iniciei encontros quinzenais para discutirmos alguns textos que tematizassem o corpo em processos de criação, relacionando as nossas pesquisas. Os encontros virtuais se transformaram em realidades norteadoras de caminhos, desvios, quebras, paradas e novos rumos. Caracterizando-se pelo afeto, estímulo e respeito as diferentes formas de pensamento e de produção artística, o GPICC se expandiu e, desde maio de 2021, os encontros contaram com a presença dos próprios autores dos textos debatidos e suas obras. Esse novo formato trouxe, para além de conteúdos e teorias, uma aproximação com a paixão e o sentido da pesquisa encarnado em seu próprio criador.

Motivadas pelo desejo de continuidade, os encontros remotos conduzidos junto a docente Ligia Tourinho no projeto de pesquisa e extensão “Preparação Corporal para a Cena Teatral”, conseguimos dar suporte a atuação de artistas e pesquisadores das graduações em dança em trabalho remoto. Nos encontros, estudantes descobriram ferramentas para

preparação corporal por meio dos próprios dispositivos tecnológicos. Desenvolvemos atividades em aulas remotas com palestrantes convidados, participamos ativamente junto aos preparadores das mostras das peças da Direção Teatral da UFRJ, onde os estudantes fizeram a preparação corporal em modo remoto.

Encontro também no trabalho apresentado por Paula Giuria (Uruguai), mediadora do debate no evento, a noção do espaço virtual de criação como um espaço de produção de intimidade, cumplicidade e proximidade entre corpos que se envolvem afetivamente em investigações realizadas em distanciamento nas plataformas digitais. Um lugar, a princípio tão frio, como o espaço de uma tela do computador, se tornando uma referência de encontros, afetos e compartilhamentos.

Para finalizar este texto, convido o leitor a apreciar um vídeo (Rodopiar [...], 2021) que foi idealizado e inspirado nas experiências e redes afetivas que aqui compartilhei. A canção é uma composição minha feita na pandemia revelando ao mesmo tempo a saudade da cena presencial e a certeza de que a vida continua e precisa continuar rodopiando em danças, encontros, afetos e vidas¹⁰.

REFERÊNCIAS

DANÇAS possíveis. [S. l.: s. n.], 2022. 1 vídeo (17 min). Publicado pelo canal GPICC. Disponível em: <https://youtu.be/cj9O1g79F1M>. Acesso em: 27 nov. 2021.

II ENCONTRO internacional e interdisciplinar Dança, Cognição e Tecnologia (EiDCT). [S. l.: s. n.], 25 nov. 2021. 1 vídeo (72 min). Publicado pelo canal EiDCT.21. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=JhCA1F-hbHw&t=45s>. Acesso em: 3 dez. 2021.

PAVIS, P. *Dicionário da Performance e do Teatro Contemporâneo*. São Paulo: Perspectiva, 2017.

RODOPIAR Inês pesquisas. [S. l.: s. n.], 2021. 1 vídeo (3 min). Publicado pelo canal Maria Inês Galvão Souza. Disponível em: <https://youtu.be/E26rQvHC4co>. Acesso em: 27 nov. 2021.

10 Vídeo cartográfico de síntese de pesquisas realizadas no projeto “Investigações sobre o Corpo Cênico” nos anos de 2021 e 2022 (Danças [...], 2022).

MESA ARTES CÊNICAS MULTIMÍDIA

DIA 26 DE NOVEMBRO DE 2021

ARTES ESCÉNICAS MULTIMEDIA

Marcos Giménez¹¹

UNIVERSIDAD DE LA REPÚBLICA
OOOOMARCOSG@GMAIL.COM

Miguel Robaina¹²

COLETIVO MIHALY MESZAROS
MIGUEL.ROBAINA@GMAIL.COM

La charla, donde se destacó la cordialidad y los aportes personales a partir de la experiencia propia, tuvo como eje de discusión cuatro temas “disparadores” acordados previamente. El presente resumen está organizado cronológicamente y a partir de los temas propuestos.

-
- 11 Montevideo, 1990. Docente en la Licenciatura en Arte Electrónico Digital de la Facultad de Artes, Universidad de la República (UdelaR). Formado en la Licenciatura en Diseño Gráfico y en el Área de Lenguajes Computarizados del Instituto Escuela Nacional de Bellas Artes. Artista digital y sonoro, enfocado en la producción de imágenes a través de código, dispositivos electrónicos interactivos, entornos inmersivos y realidad virtual. Docente en los cursos de *Programación Creativa e Interacción* y *Diseño de Paisajes Virtuales*. Integrante del colectivo Mihaly Meszaros. Colectivo multidisciplinario enfocado en la producción de música experimental, instalaciones interactivas y medios audiovisuales para propuestas escénicas.
- 12 Licenciado en Artes Plásticas y Visuales del Instituto Escuela Nacional de Bellas Artes (UdelaR). Artista visual con interés en múltiples áreas como ilustración, pintura, escenografía, fotografía, video y video mapping. Técnico realizador y diseñador de escenografías para teatro, danza, circo, carnaval, espectáculos infantiles, ópera, ballet y música en vivo. Desde 2010 es integrante de Mihaly Meszaros, colectivo artístico que experimenta en lenguajes electrónicos y digitales, performances audiovisuales y artes escénicas. Desde 2009 realiza la puesta en escena de la banda Power Chocولاتin Experimento. Desde 2013 es técnico de realización de pintura artística en el Auditorio Nacional del SODRE. pantsonair.

TEMA 1 - EXPERIENCIAS SOBRE EL TRABAJO INTERDISCIPLINARIO EN PROCESOS DE CREACIÓN COLECTIVA O EN CO-CREACIÓN CON TÉCNICOS O ARTISTAS DE OTRAS DISCIPLINAS

A partir de las experiencias personales, la mesa en general destacó que aquello importante es coincidir con equipos cuyos integrantes tengan perfiles variados pero intereses en común. De esta forma la interdisciplinariedad cobra sentido a partir del aporte comprometido de cada integrante, teniendo en cuenta además el valor de quien o quienes se apropien del rol de equilibrar las propuestas y perfiles – aún si es un rol no definido en común, sino una forma de ser de los propios integrantes.

Como técnicos y por una cuestión de hábito, es normal enfocarse exclusivamente en los recursos tecnológicos que uno quiere desarrollar y es por ello que se hace enriquecedor el encuentro con personas que no comparten esos objetivos en particular, pues así cobra más sentido la visión poética total y no tanto la solución práctica. Así se puede trabajar a partir de ideas y no de recursos tecnológicos: los recursos surgen a partir de las ideas y no al revés.

La *convivencia* entre las partes es fundamental cuando se trata de proyectos interdisciplinarios. Al tratarse de artes escénicas la convivencia entre diferentes técnicas es de alguna forma natural: si se tiene en cuenta los diferentes roles técnicos que hacen funcionar una sala de teatro durante un espectáculo, se puede dimensionar este aspecto intrínseco del quehacer grupal. Dicho esto, en el proceso creativo donde los roles no están definidos de antemano, la convivencia entre las partes se logra a través del ensayo y error, y es muy importante el *diálogo*. En ese sentido se hace necesario que las personas técnicas se apropien del proceso creativo y que dejen de ser quienes sólo dan soluciones o trabajan para otros, puesto que la tecnología puede ser mucho más que una herramienta.

Corresponde tener en cuenta que los recursos tecnológicos pueden condicionar la obra poniendo en riesgo el resultado final, muchas veces dejándolo amarrado a los medios disponibles. De ello surge aconsejar que es mejor usar los efectos en su justa medida y para lograr ello el conocimiento técnico (tanto teórico como práctico) es esencial. La integración de los técnicos a los procesos creativos se viene dando de manera evolutiva y va

tomando lugar como forma de hacer artes escénicas. Del encuentro interdisciplinario surgen cosas que ningún participante podría prever, y cuando los técnicos no participan el resultado se ve claramente afectado.

El contexto y la forma en que se da el encuentro es fundamental para que, a partir del diálogo y la convivencia, la experiencia técnica aporte valor a la poética visual final. Esto se ve estimulado en formatos de investigación como laboratorios de creación conjunta, por ejemplo. Los resultados así obtenidos tienen mayor relación con los integrantes, se genera una apropiación grupal de la obra y eso se siente, ya que nada queda como “decoración” sino que todos los aspectos incluso los aspectos técnicos juegan su papel en la dramaturgia.

TEMA 2 - REFLEXIONES SOBRE EL LÍMITE DE LA TÉCNICA EN RELACIÓN A LA POÉTICA Y COMO SE ESTABLECE EL DIÁLOGO ENTRE EL DESARROLLO DE RECURSOS Y LA INVESTIGACIÓN POÉTICA DE LAS PROPUESTAS

En relación a este punto se presentaron por parte de los participantes diferentes acercamientos pero todos con una visión muy similar en cuanto a la importancia de los desarrollos poéticos por delante de los desarrollos tecnológicos. Se sostiene en la mesa, que en una intersección entre arte y tecnología es importante tener presente que la poética es el fin del quehacer artístico, y todo recurso tecnológico se debe mover en función de eso.

Teniendo en cuenta que las visiones sobre los recursos tecnológicos van cambiando generación a generación es importante destacar que si no existe en la propuesta una relación sensible, el recurso tecnológico por más moderno o avanzado que sea, carece de sentido. Se destaca que no se trata de usar lo último en tecnología, sino de usar lo que mejor va en función de la propuesta. En ese caso, vuelve a tomar lugar (como en el tema anterior) la importancia de los roles técnicos formando parte del proceso creativo. Es en ese preciso lugar donde se eligen los recursos tecnológicos más adecuados a la propuesta.

Por otro lado, se aclara que la propuesta artística a trabajar también puede ser una búsqueda por la poética propia de la tecnología, para lo cual habrá que manejar un enfoque diferente y acorde, ya que tampoco esto significa caer en el exceso de recursos tecnológicos sin más razón que su presencia. Se da

mención a que es en ese lugar del proceso creativo entre el recurso tecnológico y el desarrollo poético, donde se encuentran los puntos interesantes a desarrollar, los lugares de cambio y nuevas formas de creación.

TEMA 3 - REFLEXIONES SOBRE LA RELACIÓN Y LA PROYECCIÓN DE LAS ARTES ESCÉNICAS EN EL MARCO DE NUEVAS TECNOLOGÍAS DE COMUNICACIÓN, COMO VIDEOCONFERENCIAS, STREAMING O PLATAFORMAS DE VIDEOJUEGOS

Durante la discusión de este punto se expresa una visión, de nuevo, bastante uniforme entre los participantes, que con matices, complementan una visión sobre la relación de las artes escénicas y sus posibles nuevos formatos de difusión o acceso.

Tomando como punto de partida las restricciones e imposibilidades que sufrieron las artes escénicas durante la pandemia global causada por el covid-19, los participantes de la mesa argumentan que no hay que ver que los formatos con que se experimentó – como el streaming de obras escénicas, por ejemplo – sean necesariamente el futuro de esta práctica artística. Por el contrario, lo que se ve reflejado allí es que ante las sorpresivas y repentinas medidas establecidas por los diferentes gobiernos que impidieron la realización presencial de artes escénicas, los actores culturales se vieron obligados a resolver con las herramientas disponibles en el momento de manera tal de poder continuar con las prácticas artísticas. Sin embargo y como consecuencia surge, quizás a la fuerza, una posibilidad de adentrarse aún mas en la exploración de nuevos formatos posibles.

Se propone el momento actual como una zona gris en cuanto al futuro de las nuevas formas de distribución o las nuevas experiencias que pueden hacer a las artes escénicas.

A entender de los participantes, carece de sentido pensar en una emulación de la experiencia presencial de las artes escénicas en un formato virtual. Se hace aún más interesante pensar en la posibilidad de nuevas formas de experiencia, como por ejemplo un lenguaje híbrido que aproveche las posibilidades de la virtualidad en función de las posibilidades narrativas, poéticas y estéticas propias de las artes escénicas. Es en todo caso la oportunidad para explorar un nuevo territorio como punto de partida para nue-

vas experiencias que nada tienen que ver con las experiencias tradicionales ni pretenden sustituirlas.

TEMA 4 - REFLEXIONES SOBRE EXPERIENCIAS ARTÍSTICAS AMPLIADAS Y EL CRUCE DE LAS NUEVAS FORMAS DE CONSUMIR CONTENIDO MULTIMEDIA EN RELACIÓN A LAS ARTES ESCÉNICAS.

A modo de conclusión, en este tema los participantes exploran opiniones sobre cómo las formas de consumir contenido multimedia puede llevar a una ampliación de las posibilidades técnicas y narrativas de las artes escénicas.

Se plantea que en los tiempos que corren, a medida que algunos recursos tecnológicos se naturalizan en la práctica por su uso cotidiano, es posible explorarlos con mayor profundidad para generar nuevas experiencias a partir de ellos. Se entiende que cabe la posibilidad de una especie de expansión de una forma de lenguaje, que a su vez genera nuevas interrogantes. No cabe la posibilidad de ignorar el lugar que tienen los contenidos multimedia en la vida cotidiana, así como también el hecho de que cada generación naturaliza aún más su vínculo con ellos. De igual forma se puede pensar en que la relación entre la poética de las artes escénicas y los recursos tecnológicos sea cada vez más natural, tanto del lado de los creadores como del lado de la audiencia.

Todo ello no necesariamente representa un posible cambio de paradigma para las artes escénicas, sino más bien una ampliación de sus posibilidades, nuevos horizontes dentro de la disciplina.

REFERÊNCIA

II ENCONTRO internacional e interdisciplinar Dança, Cognição e Tecnologia (EiDCT). [S. l.: s. n.], 26 nov. 2021. 1 vídeo (90 min). Publicado pelo canal EIDCT.21. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=6kfzc8ItiLA>. Acceso en: 8 abr. 2022.

FRENESI MÍSTICO: UMA REFLEXÃO SOBRE A POÉTICA NO USO DAS TECNOLOGIAS INTERATIVAS NAS ARTES CÊNICAS

Dr. Ricardo Scholz

ARTISTA-PESQUISADOR AUTÔNOMO
RICARDOSCHOLZ@GMAIL.COM

Resumo: Temos vivenciado uma inserção crescente das tecnologias interativas nas artes cênicas. No entanto, o entusiasmo exagerado tem resultado, muitas vezes, em produções que priorizam a exibição das capacidades tecnológicas em detrimento da narrativa artística. Neste artigo, refletimos sobre a importância de alinhar o uso das tecnologias interativas com a essência da obra, levantando suposições sobre quais mecanismos podem comprometer essa integração. Ainda, salientamos a necessidade de especialistas em tecnologia desempenharem um papel ativo na criação artística, bem como de que as tecnologias interativas sejam encaradas como uma dimensão equiparável às demais no fazer cênico. Concluímos ressaltando que a utilização das tecnologias interativas requer um diálogo próximo entre especialistas em tecnologia e demais artistas, promovendo um processo criativo conjunto para gerar ideias inovadoras e tecnicamente viáveis, com experimentação contínua e enriquecimento do repertório, visando encontrar usos que verdadeiramente agreguem valor à poética dos espetáculos e à experiência do público.

Palavras-chave: mediação tecnológica; processo criativo; sensores; teatro; dança.

INTRODUÇÃO

Cada vez mais escutamos sobre novas tecnologias digitais interativas nas artes cênicas, e o que é possível fazer de “maravilhoso” e “impressionante” com elas. Parece haver uma espécie de frenesi místico em torno das tecnologias que permitem acionar qualquer tipo de interatividade, seja para projetar imagens impactantes no palco, seja para controlar elementos menos frequentemente explorados, como iluminação, figurino, sonorização ou objetos conectados. Se, por um lado, parece haver um entusiasmo exagerado (superficial e, quiçá, delirante), como se fosse a primeira ou a última vez em que as artes cênicas incorporam as tecnologias de seu tempo, por outro lado, o pouco conhecimento sobre as possibilidades poéticas decorrentes do uso dessas tecnologias parece envolvê-las em uma mística, atrapalhando o processo criativo e seus resultados.

Como uma espécie de “canto da sereia”, a tecnologia nos atrai e nos hipnotiza, naufragando nossas obras. Assim, muitas vezes acabamos por produzir espetáculos que mais parecem demonstrações das magníficas funcionalidades de um novo dispositivo ou sensor, e que funcionariam melhor se apresentados em feiras de tecnologia, ao invés de teatros. Esquecemo-nos que essas tecnologias, como qualquer outra dimensão do fazer artístico nas artes cênicas, precisam estar a serviço de uma poética que permeia a obra.

Dessa maneira, é essencial discutirmos sobre como aumentar as chances de que o uso das tecnologias interativas de fato dialogue com essa poética. A quais vícios somos induzidos nos processos de criação artística com uso de tecnologias interativas nas artes cênicas? E como evitá-los?

DISCUSSÃO

Nesse contexto da necessidade de submissão das tecnologias interativas à poética, o que chamamos aqui de frenesi místico parece ter uma forte influência negativa. Ele impede que possamos encarar as tecnologias interativas com naturalidade, e distorce, na concepção da obra, tanto o papel da tecnologia, quanto o papel dos especialistas em tecnologia, e dos demais artistas envolvidos na obra.

As tecnologias interativas são apenas mais uma dimensão do fazer cênico, igualando-se em *status* à iluminação, ao figurino, ao cenário, à maquiagem,

ou qualquer outra. É certo que elas ampliam possibilidades poéticas, sobretudo com o avançar tecnológico. No entanto, todas as outras também o fazem. E sempre foi assim. Basta observarmos como a iluminação – que antes sequer tinha pretensão poética – passou a ser um dos elementos mais notáveis nos espetáculos contemporâneos, e como a evolução nas tecnologias de luz – mais notadamente desde a eletricidade, incluindo também inúmeras evoluções menores, mas constantes – vem permitindo a criação de novos artefatos de iluminação, que viabilizam novas poéticas antes impossíveis. Dessa maneira, o uso das tecnologias interativas precisa ser encarado como um processo natural – histórico e recorrente – de apropriação tecnológica pelas artes cênicas. E, como tal, só pode avançar com estudo e muita experimentação.

Em grande parte, a distorção do papel da tecnologia no espetáculo é resultado do entusiasmo delirante e superficial com a ideia de utilizar informações da cena – notadamente dos *performers* – para controlar, em tempo real, elementos de cena. É frequente que caíamos na tentação de:

- 1) querer que o público note que há um elemento interativo na obra (tecnologia explícita);
- 2) querer que o público note qual ação está relacionada a qual comportamento do elemento interativo (mapeamento explícito);
- 3) querer utilizar o máximo de funcionalidades disponíveis na tecnologia (egocentrismo explícito, talvez?).

No entanto, as tecnologias interativas poderiam prestar-se muito melhor a possibilitar poéticas antes impossíveis, independente do público notar sua existência ou entender o comportamento mapeado, e independente do quanto se utiliza das possibilidades técnicas oferecidas por ela. Afinal, se é possível fazer algo sem utilizar tecnologias interativas, utilizá-las nesses casos só tornará o projeto mais caro e mais trabalhoso. E se algo só pode ser realizado com o uso de tecnologias interativas, precisa necessariamente dialogar com a poética da obra, caso contrário diminuirá sua coesão, tornando-a uma colcha de retalhos desconexos. Ao menos, esse deveria ser o foco.

Além disso, também o papel dos especialistas em tecnologia costuma ser distorcido. Considerando o *status* igualitário das tecnologias interativas em relação às demais dimensões do fazer cênico, seria de se esperar que elus precisassem não apenas viabilizar tecnicamente o que quer que fosse proposto, mas participar ativamente da criação artística. Nós, especialistas em tecnologia, deveríamos, portanto, idealizar as intervenções tecnológicas

que dialogarão com a poética da obra, em consonância com o diretor e os responsáveis pelas demais dimensões (iluminação, figurino etc.). Da mesma maneira que a iluminação é idealizada por uma pessoa especialista em luz e, por ter potencial impacto no figurino, na maquiagem ou no cenário, precisa ser discutida não apenas com o diretor, mas também com os responsáveis por cada uma dessas áreas.

No entanto, em muitos casos, parece haver uma certa timidez entre nós. Uma espécie de receio em assumir um papel de criação nas obras de que participamos, preferindo apenas atuar como provedores de um serviço. Isso parece ser um grande dificultador para a exploração de possibilidades de uso de tecnologias interativas, uma vez que os especialistas tendem a ter mais intimidade com a tecnologia, um maior repertório tecnológico e melhores condições de entender e propor possibilidades de comportamento interativo.

Ademais, é apenas assumindo esse papel de criação que nós entenderemos a importância da poética. Assim, precisamos afirmarmos proativamente nessa posição criadora. Para isso, é essencial estudarmos e entendermos o fazer artístico, adquirirmos repertório nas artes e dedicarmos-nos a expandir nossa formação para além da tecnologia.

Por outro lado, os demais artistas envolvidos precisam aceitar e estimular a perspectiva das tecnologias interativas em igual *status* com as outras dimensões de criação. Para isso, também precisam estudar e entender – ainda que minimamente – essas tecnologias, adquirir repertório na que pretendem utilizar e – ideal, mas não necessariamente – dedicar-se a expandir suas formações, incluindo formação tecnológica. Por exemplo, é frequente profissionais renomados em luz entenderem um pouco de cenografia, figurino, sonoplastia, maquiagem, atuação, direção, uma vez que todas essas dimensões interferem em suas decisões criativas. Por que um processo similar não deveria acontecer com as tecnologias interativas?

Com a inclusão dos especialistas em tecnologia no processo criativo, e um melhor entendimento sobre as tecnologias interativas, por parte dos responsáveis pelas demais dimensões, tende-se a explorar mais possibilidades poéticas, e escolher soluções que dialogam mais estreitamente com a poética da obra. Embora uma maior quantidade de possibilidades poéticas não necessariamente leve a um diálogo mais consistente entre o uso das tecnologias interativas e a poética da obra, um universo muito limitado de possibilidades pode dificultar bastante essa tarefa.

CONCLUSÃO

Diante disso, fica evidente que, tal como as demais dimensões, as tecnologias interativas precisam também dialogar com a poética da obra. E, para isso, um processo criativo conjunto, entre os especialistas em tecnologia e os demais artistas, tende a produzir ideias mais interessantes, inovadoras e viáveis tecnicamente.

É preciso estarmos abertos para tratar com naturalidade o processo de apropriação tecnológica, o que nos permitirá escapar do frenesi místico que tem envolvido as tecnologias interativas, informando-nos melhor, e vislumbrando, assim, novas possibilidades que façam sentido em cada obra. Quanto mais experimentação fizermos, mais rapidamente expandiremos nosso repertório, e mais fácil se tornará chegarmos a usos que realmente agreguem à poética dos espetáculos e, conseqüentemente, à experiência estética do público.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todo o time do II Encontro interdisciplinar em Dança, Cognição e Tecnologia (EiDCT) (2021), nas pessoas de Ivani Santana, Lígia Tourinho e Daniel Argente, pelo convite para a mesa Artes cênicas multimedia, realizada em 26 de novembro de 2021, na Facultad de Artes da Universidad de La República, em Montevideo, Uruguai. Agradeço, também, aos que a dividiram comigo, e com os quais aprendi tanto: Bidu (Carlos Eduardo Batista), Omar Izaguirre, Marcos Giménez, Miguel Robaina, Lucas Carrier e Maximiliano Willie.

REFERÊNCIA

II ENCONTRO internacional e interdisciplinar Dança, Cognição e Tecnologia (EiDCT). [S. l.: s. n], 26 nov. 2021. 1 vídeo (90 min). Publicado pelo canal EIDCT.21. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6kfzc8ItiLA>. Acesso em: 29 nov. 2022.

**MESA DANÇA E(M)
REALIDADE VIRTUAL**

DIA 26 DE NOVEMBRO DE 2021

ECOS: UM PROJETO DE DANÇA E(M) REALIDADE VIRTUAL

Ivani Santana

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO (UFRJ)

Daniel Argente

UNIVERSIDAD DE LA REPÚBLICA (UDELAR)

| | |
|---|---|
| Um experimento para experiência sensorial virtual estimulada pelo desejo de pertencimento. Uma busca pela conexão emocional com as pessoas e com o ambiente. | <i>Un experimento de experiencia sensorial virtual estimulado por el deseo de pertenecer. Una búsqueda de conexión emocional con las personas y el medio ambiente.</i> |
|---|---|

A dança com mediação tecnológica tem sido investigada através de várias configurações artísticas e por diversas possibilidades estéticas. A Realidade Virtual apresenta-se hoje como um dos espaços fascinantes para criação principalmente por colocar o corpo do público em movimento. Essa tecnologia permite criar novas poéticas para a dança que convida o público para uma experiência imersiva, na qual todo o corpo está envolvido e em estado de atenção. A dança se apresenta graças às decisões de cada visitante naquele espaço. Na mostra do Encontro interdisciplinar em Dança, Cognição e Tecnologia (EiDCT), apresentamos dois projetos: Itaara¹³, dispo-

13 Criação do grupo de pesquisa Poéticas Tecnológicas: corpoaudiovisual. Veja artigo *Itaara: uma experiência com dança em realidade virtual*, com autoria de Camila Ferreira Soares, Renan Felipe Bolcont de Menezes, Ivani Lúcia Oliveira de Santana.

nível *on-line*, e ECOS, uma instalação de Realidade Virtual apresentada na Universidad de La Republica (UdelaR), Montevidéu, Uruguai.

ECOS é o resultado de uma parceria entre a artista da dança Ivani Santana (Brasil) e o mídia artista Daniel Argente (Uruguai), coordenadores respectivamente do Grupo de Pesquisa Poéticas Tecnológicas: corpoaudiovisual (GP Poética) e do CSIC – Realidades Expandidas¹⁴ – da UdelaR. O grupo de pesquisa do CSIC, UdelaR (Uruguai) Realidades Expandidas, é uma equipe de trabalho inter e multidisciplinar, composta por artistas digitais, *designers*, diretores de arte, programadores e *designers* de som do meio acadêmico e profissional. Seu principal objeto de estudo e produção é a utilização de tecnologias de Realidade Virtual e suas linguagens associadas aplicadas ao território das artes. O GP Poética (Brasil, UFBA) é formado por artistas da dança, da performance e da artemídia. Coordenado por Ivani Santana, tem como missão os estudos que articulam dança, cognição e tecnologia. Tendo como foco o desenvolvimento de projetos de dança e performance mediados pelas tecnologias digitais, o GP Poética tem uma longa trajetória no experimentalismo na cultura digital, investigações artísticas e estéticas que têm propiciado configurações inéditas apontando outros caminhos para as artes do corpo.

O ponto de partida do projeto foram as investigações sobre o processo de improvisação em dança à luz da Teoria Enativista (Varela; Thompson; Rosch, 2018) e dos Corpos Linguísticos (Di Paolo; Cuffari; De Jaegher, 2018). Através dessa perspectiva, compreendemos que as ações de cada pessoa envolvida na improvisação é fruto de uma “criação de sentido participativa”¹⁵ (De Jaegher; Di Paolo, 2007, p. 485), ou seja, não é uma decisão exclusiva da pessoa, pois as ações das outras e o próprio contexto estão implicados nessa relação e na tomada de decisão. Tais ações têm impacto no sistema, o qual, por sua vez, também repercute no processo e na corporeidade. Portanto, o projeto se inicia com esse interesse de investigar o relacionamento entre agentes imersos em um sistema. Partimos, então, para a criação de uma ecologia virtual que está implicada com o relacionamento estabelecido entre o visitante e o avatar – que tratamos como Avatares. Te-

14 Grupo de pesquisa Realidades Expandidas (UdelaR); coordenador: prof. Daniel Argente; desenho artístico: prof. Inés Olmedo; projeto de ambiente 3D: Mariana Rosado, Natalia Pardo; desenho interação: Andrés Castro, Juan Goyet; programação: prof. Diego Strasser.

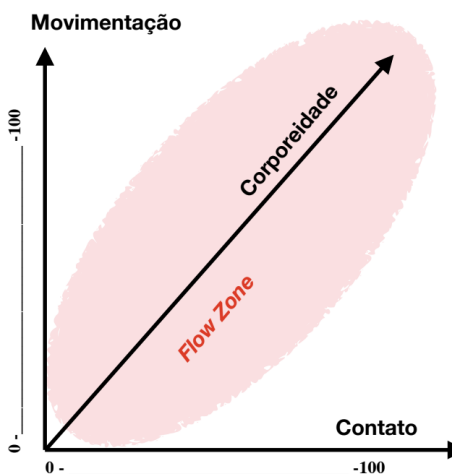
15 “participatory sense-making”.

mos o interesse de propiciar ao visitante uma experiência que sensibilize quanto aos aspectos da sua corporeidade de acordo com sua interação no mundo que habita.

Dessa forma, o desenvolvimento em Realidade Virtual de ECOS foi concebido como um espaço de experimentação Avatara/Visitante/Ambiente, no qual as interações/diálogos entre os sujeitos da ação se refletem no meio promovendo modificações na ecologia, expressas nas suas características cromáticas, físicas, sonoras e na própria corporeidade do avatar.

Ao longo desse processo, o conceito geral foi evoluindo até chegar à metáfora da ideia de pertencimento, por meio da estética dos corpos e ambientes em reverberação com as ações das pessoas. As formas de relacionamento foram representadas por sua estética, podendo os avatares atingir maior corporeidade – ganhar corpo – ou desaparecer. Da mesma forma, o ambiente pode ganhar ou perder cor e brilho de acordo com as relações estabelecidas.

FIGURA 1 – o gráfico indica a correlação entre a ação do visitante e seu contato com o avatar¹⁶



Fonte: elaborada pelos autores.

¹⁶ Quanto maior o contato e movimentação, maior será a corporeidade do avatar, ou seja, mais engajada estará a relação.

ARGUMENTAÇÃO

O intuito do projeto é oferecer uma experiência na qual se perceba o impacto de nossas ações na ecologia de um sistema. Em outras palavras, a consequência das relações entre os indivíduos e deles com o meio ambiente. Esperamos que os visitantes pensem no seu comportamento no mundo, pois queremos estimular uma sensação de pertencimento e, consequentemente, demonstrar a responsabilidade de cada um(a) na permanência/sobrevivência desse sistema.

O projeto apresentou vários desafios para o seu desenvolvimento em Realidade Virtual, como, por exemplo, criar uma biblioteca de ações e reações entre os movimentos do avatar e os movimentos do visitante uma vez que queríamos evitar que o público apenas contemplasse coreografias executadas pelo avatar. Desejamos que um processo de improvisação em dança emergja dessa relação estabelecida entre o fruidor (o público visitante) e a Avatars considerando a implicação e tensionamento com o próprio sistema. A limitação na captura de uma expressão corporal completa do público foi outro fator que dificultou nossa proposta, uma vez que apenas poderíamos inferir quais seriam os gestos do usuário com os óculos da Realidade Virtual a partir dos três parâmetros fornecidos pelo dispositivo – óculos e controles das mãos – somados ao movimento da pessoa na área de ação. O deslocamento é contemplado, em princípio, para estar dentro da área de influência do avatar. Por sua vez, uma programação adequada teve que ser gerada para capturar esses movimentos e gestos e gerar uma resposta dinâmica em nosso interlocutor virtual. Além disso, conforme já mencionado, buscamos programar a interação de forma a impactar no ambiente, desde as formas, os materiais (*shaders*) e o pós-processo que influencia diversos parâmetros afetando o caráter do meio e como este comunica emoções ao sistema. Nesse primeiro desenvolvimento, é proposto um cenário inicial asséptico no qual certas dinâmicas de interação podem ser entendidas como um tutorial. A seguir, dois cenários diferentes podem ser acessados oferecendo formas distintas de interação e, consequentemente, com resultados tanto no avatar como no ambiente.

O projeto encontra-se atualmente em fase de *work in progress* e prevê a construção de outros dois cenários. As apresentações dessa fase atual têm servido para testar os comportamentos que se estabelecem entre visitante

e avatar. Essas experiências têm servido como um incentivo para continuara explorar e a enriquecer a ecologia de ECOS e da Avatara.

REFERÊNCIAS

DE JAEGER, H.; DI PAOLO, E. Participatory sense-making: an enactive approach to social cognition. *Phenomenology and the Cognitive Sciences*, [Netherlands], v. 6, n. 4, p. 485-507, 2007.

DI PAOLO, E.; CUFFARI, E. C.; DE JAEGER, H. *Linguistic bodies: the continuity between life and language*. Cambridge: The MIT Press, 2018.

ECOS registro. [S. l.: s. n.], 30 maio 2022. 1 vídeo (7 min). Publicado pelo canal Daniel Argente. Disponível em: <https://youtu.be/XbsvjuouqmA>. Acesso em: 30 set. 2024.

II ENCONTRO internacional e interdisciplinar Dança, Cognição e Tecnologia (EiDCT). [S. l.: s. n.], 26 nov. 2021. 1 vídeo (55 min). Publicado pelo canal EIDCT.21. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MFQnrZfzXZg>. Acesso em: 30 set. 2024.

VARELA, F.; THOMPSON, E.; ROSCH, E. *The embodied mind: cognitive science and human experience*. Cambridge: The MIT Press, 1992.

“REALIDADES EXPANDIDAS” : NOTAS SOBRE A EXPERIÊNCIA DO DESIGN DE ARTE APLICADA À GERAÇÃO DE AVATAR E ESPAÇOS

Inés Olmedo

UNIVERSIDAD DE LA REPÚBLICA

Resumen: La dirección de arte como espacio de investigación dentro del proyecto nos permitió un proceso colaborativo a la interna del equipo que elaboramos el diseño y el resto del equipo, que aportó diseño complementario y miradas en relación a la estética y la funcionalidad de los espacios y el diseño del personaje. De esta rica interacción durante todas las etapas del proceso, surgió la formulación actual del diseño, que consideramos debe seguir evolucionando de acuerdo a las experiencias y devoluciones de los “fruidores”.

Palabras clave: personagem; desenho; avatar; realidades expandidas; fruidor.

La primera pregunta se relaciona con el pasaje, en mi caso particular, la práctica profesional en dirección de arte para cine, de cómo el diseño “analógico” y el diseño digital pueden confluir en la conceptualización tanto de la narrativa como del diseño específico de espacios y de personajes.

Si bien había tenido experiencias en cine de diseño combinando elementos reales con elementos arquitectónicos y efectos especiales VFX generados digitalmente, en el diseño de RV me encontré con un campo perceptual bien diferente. En la imagen cinematográfica el diseño de arte se piensa a partir de la mirada. Diseñamos en función de una mirada dirigida, donde el espectador percibe una realidad bidimensional que representa espacios, según encuadres, ópticas e iluminación fuertemente direc-

cionadas. Al contrario del teatro, que deja el espacio a una sugerida, pero libre exploración visual, y aun, en puestas menos tradicionales, permite al espectador moverse por el escenario, el cine tiene dirige la mirada de un espectador corporalmente inmóvil, cuya experiencia del movimiento no es real, sino una operación mental. En el cine puedo diseñar pensando no sólo en las cualidades pictóricas de la imagen, sino en el tiempo o el ritmo de la experiencia perceptual, manejadas por el movimiento de la cámara, los encuadres, el montaje. El espacio en la RV es un espacio liberado al “Fruidor”, y eso no solamente nos obliga a pensarlo en todas sus dimensiones, sino en que los tiempos y recorridos (lo que de alguna forma configura un montaje individual) son también liberados. La pregunta entonces es relativa a cómo diseñar bajo estos nuevos parámetros: un Fruidor (usuario) cuya percepción no es sólo visual sino también kinestésica, que puede recorrer libremente, que puede manejar su ritmo y sus tiempos de percepción dentro de un espacio. Algunas de las respuestas las encontramos usando recursos tradicionales del teatro: por ejemplo, la iluminación. Para el comienzo de la experiencia, propusimos un “cono” de luz, y un espacio vacío, oscuro. Ese cono funcionaba como una variable significativa, invitando a la experiencia una vez el Fruidor se ubicara bajo la luz. Proponíamos un espacio despojado de estímulos visuales con un solo centro de interés, muy simple, pero que funcionaba como la apertura a la experiencia del resto de la propuesta.

En este sentido, dentro del área de la experiencia virtual, construimos un “mapa” contenedor de diferentes espacios, que si bien tenía un sentido narrativo, estaba abierto a conectar con diferentes opciones de espacios, con múltiples posibilidades. Esto dio opciones para que cada participante construyera su propia cartografía. Esta posibilidad de la interacción en el espacio se inscribe mejor dentro de las prácticas contemporáneas de arte, como las instalaciones y el arte cinético, que con el concepto clásico del cine, que consideraba al espectador algo así como una presa cuyas emociones y derivas sensibles se dirigían desde la omnipotente posición del diseñador. Desde el punto de vista del diseño de imagen aplicado a los espacios, nos obliga también a aceptar que este Fruidor puede o no tomar los caminos sugeridos, y que el orden en que los descubra puede ser sugerido, pero no determinado.

Por otro lado, desde el punto de vista estético, nos planteamos preguntas a varios planos. Son preguntas cuyas respuestas nos invitan a más

investigaciones, por eso las llamamos “nutricias”. La primera, que venimos esbozando, se trata de concebir el espacio arquitectónico como una construcción colaborativa, no sólo dentro del equipo, sino considerando al Fruidor. Cómo entonces diseñar para un Fruidor actante? Y si la Dirección de arte se trata de diseñar la representación física del espacio y los personajes para crear un universo capaz de transmitir información y a la vez provocar emociones, cómo debe ser la estética de este mundo? Nuestra primera respuesta es que al tratarse la propuesta de un universo alternativo, natural, donde la ecología está en cada elemento y tipo de interacción, no sería adecuada una referencia directa a los espacios naturales que conocemos. En primer lugar, porque el paisaje natural intervenido nos remite muy cercanamente a las formas en que hemos modificado, domesticado y explotado a la naturaleza. En segundo lugar, porque este tipo de interacción con reglas nuevas requiere espacios nuevos, con una cierta conexión con los espacios conocidos, pero apelando como referencias a paisajes menos sujetos a intervenciones culturales. Para eso usamos como imágenes inspiradoras la “Calzada de los gigantes” en Escocia, cuevas, lagos. A partir de esas referencias hipertrofiamos, modificamos, creamos nuevas formas de experimentar esos espacios, por ejemplo abriendo huecos en la cueva, generando fondos no transitables, generando formaciones rocosas, haciendo que el lago no responda a la lógica del agua. Estas experiencias de modelado de las formas básicas nos llevaron a dos tipos de “arquitectura”: espacios abiertos y espacios transitables cerrados pero con varios niveles de profundidad, donde pudieran crecer plantas y flores en la medida en que el Avatar y el Fruidor consiguieran interactuar.

También, dentro de los desafíos estéticos, se encontraba de generar una visualidad acorde con el proyecto y en especial, respecto al uso del color. Nuestra intención fue deliberadamente usar una gama de colores que sintiéramos se identifican con los de la naturaleza de nuestros territorios, saliendo de los prejuicios que nos afectan respecto a manejar colores vibrantes, por la asociación entre los cánones estéticos epicéntricos y los periféricos. La periferia que habitamos tiene sus propios colores, sus propias formas, y estas han sido desdeñadas por la cultura hegemónica, de tal manera que es necesario un movimiento crítico y reflexivo cuando aplicamos color. Esto es especialmente difícil para los artistas, como nosotros, que venimos de un sur con una fuerte carga de arquitectura europea y con una naturaleza menos

pródiga en colores. Confiamos, como dice López Lage, en la cualidad “pharmakon” del color, en tanto puede ser una forma de sanar y abrazar identidad.

En el diseño aplicado a R.V nos encontramos también con la facilidad y a la vez el riesgo de usar formas ya elaboradas, para acortar caminos de producción. Si bien estas formas permiten ser modificadas en sus tamaños, colores, movimientos, e indudablemente hacen posible ahorrar tiempo, son también formas que no siempre representan el estilo de diseño más personal que quisiéramos que esté presente en todo el proyecto. Por ejemplo, en el diseño del Avatar, nos fue sumamente complejo llegar a un modelado no binario, ya que al modificar ciertas proporciones, se creaban problemas en la programación o en los movimientos. Cada proyecto idealmente requeriría de tiempos de proceso más extendidos, que nos permitieran experimentar con el diseño original en cada elemento. De todas formas en el diseño del Avatar se realizó una interesante investigación de adaptación de formas y de estudio de texturas y colores, que fue sumamente enriquecedor. Por ejemplo, nos interesaba que el Avatar pudiera tener una piel que no nos llevara a lo androcéntrico, por lo cual se trabajó en un diseño realizado a pincel digital como si fuera con acuarelas y pincel tradicional, con formas y colores relacionados con el mundo vegetal, que la modeladora adaptó al cuerpo modelado, consiguiendo una apariencia que lo alejara de la del Fruidor. Estos cambios, también de estatura respecto a la del Fruidor, se realizaron siempre en función de un concepto: el encuentro con un “otro” que se nos parece pero no se nos parece, cuyas características de forma y movimientos se van modificando en la interacción con el Fruidor.

En resumen, la experiencia realizada en esta área del proyecto nos llevó a algunas certezas, pero lo más importante, a plantearnos nuevas preguntas respecto a cómo el diseño de arte debe adaptarse a estas nuevas variables, desde las perceptuales respecto a nuestras prácticas habituales en el diseño de espacios, hasta las que se relacionan con el planteo de estéticas que sirvan de puente entre nuestra herencia y nuestra necesidad de construir identidades visuales por fuera del canon hegemónico.

**MESA AS DIVERSAS FORMAS
DE MEDIAÇÃO TECNOLÓGICA
NAS ARTES DA CENA**

DIA 29 DE NOVEMBRO DE 2021

MEDIAÇÃO TECNOLÓGICA NAS ARTES DA CENA

Gustavo Sol (Gustavo Garcia da Palma)

CENTRO UNIVERSITÁRIO BELAS ARTES, SP, BRASIL

GUSTAVOSOL@GMAIL.COM

Mônica Dantas (Brasil)

UNIVERSIDADE FEDERAL RIO GRANDE DO SUL (UFRGS), BRASIL

MONICA.DANTAS@UFRGS.BR

MODANTAS@YAHOO.COM

Lilian Graça (Brasil)

DOUTORA EM ARTES CÊNICAS (PPGAC/UFBA), BRASIL

LILIAN1638@YAHOO.COM

Vivian Fritz Roa (Chile)

ACCRA 3402 - FACULDADE DE ARTES, UNIVERSIDADE DE ESTRASBURGO
(CHILE/FRANÇA)

VDFRITZROA@GMAIL.COM

Jorge Bascuñan (Brasil)

ARTIST.JORGE BASCUNAN(AT)GMAIL.COM

Roxana Avila Harper (Costa Rica)

UNIVERSIDAD DE COSTA RICA, COSTA RICA

NOMYAAVILA@GMAIL.COM

Resumo: O texto colaborativo apresenta resumidamente aspectos de destaque da mesa As diversas formas de mediação tecnológica nas artes da cena, no II Encontro interdisciplinar em Dança, Cognição e Tecnologia (EiDCT) (Brasil-Uruguai), ocorrida no dia 29 de novembro de 2021, com mediação de Gustavo Sol e participação de Mônica Dantas, Vivian Fritz Roa, Roxana Avila Harper e de Jorge Bascuñan. A noção de Dramaturgia Digital permite

abordagem sistêmica para as várias tecnologias nos processos performativos, considerando especificidades de suas produções na América Latina, e observando sua natureza estrutural em relação a outros países como França, Alemanha e Canadá. Nesse contexto, a interdependência entre pedagogia, criação e diversidade metodológica aparece como eixo de pesquisas e processos que usam dispositivos como câmeras, sensores, smartphones e mesmo tecnologias de rastreamento de movimento. Também se abordou o impacto das aulas remotas no tempo de pandemia e os efeitos de tais tecnologias na subjetividade, percepção, autoimagem, criação de vocabulários, linguagem, memória e cognição do público e de estudantes. Os impactos da ausência de linhas de financiamentos específicas que acompanham as assimetrias socioeconômicas também foram debatidas no encontro.

Palavras-chave: artes da cena e mediação tecnológica; cena e tecnologia; corpo e tecnologia; performatividade e audiovisual.

FIGURA 1 – QR Code da mesa As diversas formas de mediação tecnológica nas artes da cena



Fonte: II EiDCT (2021).

https://www.youtube.com/live/tcdUHOWsB_4?si=KqAVJB4jnoKyTZ_X

Este texto colaborativo apresenta resumidamente algumas questões que emergiram ao longo da discussão sobre As diversas formas de mediação tecnológica nas artes da cena, no II Encontro interdisciplinar em Dança, Cognição e Tecnologia (EiDCT) (Brasil-Uruguai), ocorrida no dia 29 de novembro de 2021.

A mesa seguiu mediação de Gustavo Sol com participação das convidadas Mônica Dantas (Brasil), Lilian Graça (Brasil), Vivian Fritz Roa (Chile/França), Roxana Avila Harper (Costa Rica) e do convidado Jorge Bascuñan (Brasil/Alemanha).

Como disparadores da discussão que se seguiu de modo informal, a mediação sugeriu antecipadamente questões que pudessem formalizar uma abordagem sistêmica capaz de agregar as diferentes perspectivas de pesquisa, que conferem à mesa um mapa relativamente sólido da América Latina quando se faz presente a relação entre artes da cena e as diferentes formas de mediação tecnológica.

Tal mapa reforça mais uma vez a interdependência entre prática pedagógica, pesquisa e criação poética, presente verticalmente em todos os processos apresentados. Seja porque as tecnologias utilizadas são dispositivos de mapeamento do corpo e da ação no espaço, seja porque são modos de registros e linguagem que dialogam com dinâmicas e percepções sobre o processo criativo nas artes da cena. Mas também porque as estratégias apresentadas permitem observar os efeitos complexos do uso de dispositivos já bastante assimilados por boa parte das culturas latino-americanas, tal como as câmeras de celulares. Quando usados como estratégias de criação e semiose das várias dimensões da cena, um *continuum* metodológico parece emergir: o corpo como operador da imagem e a imagem como operadora do corpo.

A noção de Dramaturgia Digital inspirada pelo Digital Dramaturgy Lab Squared ([2019]) da Universidade de Toronto (Canadá), liderado por Antje Budd, entre outras ideias, baseia-se na percepção de que o impacto das várias tecnologias nos processos performativos é de natureza estrutural, pois marca todas as etapas em diferentes graus de intensidade.

A partir dessa ideia, a hipótese levantada para pensar as diferentes mediações tecnológicas é a de que a organização das informações em cena e no processo criativo, a percepção corporal e da ação no espaço/tempo – o que marca as noções de presença e identidade das pessoas – estão sujeitas à influência de regras impostas pelos sistemas tecnológicos, mas também o contrário.

As regras dos sistemas tecnológicos de interação que marcam boa parte dos trabalhos apresentados, quando observadas sob o prisma da ação, podem ser organizadas em procedimentos que se repetem. Servem como

uma estrutura gramatical formada, por exemplo, por ações simples e intuitivas como conectar, juntar, plugar, tocar e arrastar, ampliar e reduzir, classificar, cadastrar, organizar, separar, mover, apertar, guardar, salvar etc. Assim, refletem os vocabulários e modos de organização da ação, dos afetos e das decisões nos ambientes digitais que marcam a experiência do corpo em vários contextos em que se dão as pesquisas e criações apresentadas. Entendendo a noção de ambiente como um cruzamento entre natureza e cultura, tal vocabulário direciona o corpo, suas formas de ação e consequentemente de presença. Dessa forma, a relação entre cena e tecnologia refletiria certa gramaticalidade estrutural e simbólica partilhada entre artistas e público.

A estratégia foi pensar como tal questão permeia as pesquisas e como os processos criativos refletem diferentes dimensões dessa gramática em construção. Por óbvio, tais processos não nasceram agora, são fruto de anos de pesquisa e experiências com diferentes suportes e fomentos financeiros, o que implicou ainda em considerá-los em suas complexidades estruturais diante de contextos políticos bastante assimétricos – tendo em vista o panorama latino-americano. Portanto, foi importante considerar que as mediações de hoje são resultado de uma história de aprendizado no campo das relações entre arte performativa e tecnologia no contexto de cada artista da mesa.

Pode-se supor que cada obra/processo fomenta o desenvolvimento e a sistematização de um certo tipo de conhecimento relativamente determinado pelas especificidades das ações e interações estruturais das tecnologias usadas, por meio das quais também são articuladas as dimensões sensoriais e simbólicas. Sob a perspectiva do endereçamento, tal leitura semiológica, semiótica, mas também cognitiva da mediação tecnológica que permeou o debate, considera que a experiência do público e da equipe criadora estão ligadas por meio de uma forma de aprendizado partilhado.

Dessa forma, as relações de trabalho com profissionais de outras áreas, em função da natureza interdisciplinar das mediações tecnológicas no campo das artes, ajudam articular as dimensões interinstitucionais e que, muitas vezes, impõe restrições de ordens operacionais aos processos de criação que não se relacionam nem com a dimensão artística e nem com a dimensão tecnológica, *stricto sensu*.

Saindo da generalidade, essa abordagem gerou questões mais diretas para a discussão. Entre elas, destacam-se:

- 1) A cena e outras tecnologias para além do audiovisual – como, por exemplo, ocorre no espetáculo *El Largo Ahora* (Universidad de Costa Rica, [2017]), de Avila Harper.
- 2) A transferência do corpo/dança do espaço tridimensional para o bidimensional da lente da câmera/tela e as implicações, transformações e desafios para os processos criativos e para a recepção, sugerida por Lilian Graça.
- 3) O impacto da tecnologia, em especial aquelas desenvolvidas e popularizadas durante a pandemia, também nos processos de aprendizado e treinamento, por exemplo, a preocupação com o retorno dos estudantes após o período de isolamento e o impacto das aulas *on-line*.

Ao desdobrar tais questões, a mesa fez emergir aspectos mais específicos das diferentes articulações entre tecnologia e cena, na forma das seguintes discussões: como se dão as inspirações do cinema na visualidade e no vocabulário das obras performativas, e de que modo são articuladas as referências simbólicas das comunidades que estão apartadas dos desenvolvimentos tecnológicos? Há um descolamento da consciência em relação à influência da tecnologia fora da cena?

A discussão em torno do uso de suportes e dispositivos audiovisuais e seus impactos nas culturas atuais fomentou o aparecimento da ideia de “corpo fílmico”, conceito proposto por Fingerhut e Heimann (2017), segundo Lilian Graça. A experiência do corpo fílmico estaria associada à construção de uma percepção dos intérpretes para relações potencialmente poéticas entre o corpo e a imagem e à especificidade do meio, que se estendem para além da tela. Assim, o corpo fílmico é um corpo compartilhado em termos de compromissos ligados por regras que pertencem ao meio audiovisual. A partir dessa ideia, fica uma pergunta em relação à possível existência de modelos ou modos de trabalhos que estimulem o desenvolvimento do corpo fílmico. Qual o seu impacto na formação e nos treinamentos artísticos?

Tal pergunta desencadeia por consequência o questionamento sobre como as gerações mais novas de artistas entendem a noção de treinamento. Como as tecnologias e aulas remotas têm pressionado a prática criativa? A própria noção de treinamento, que em certos aspectos associa-se à uma noção histórica de eficiência, não tem sido questionada na atualidade? Em especial pelo ritmo intenso de produção de conteúdo induzido pelas redes sociais?

Nesse contexto, o recorte da ação e do corpo por meio dos enquadramentos de câmeras, e os possíveis efeitos nas relações humanas também foi assunto que se desdobrou em novas questões. Para Jorge Bascuñan, a percepção fragmentada dos corpos durante as aulas *on-line* intensificadas no período de pandemia, por exemplo, gera a impressão de que *“a parte é o todo”*. Por outro lado, Bascuñan também vê *“potencial para abranger novos territórios (sejam geográficos, ou metafísicos)”*. Entretanto, evidencia-se, nesse processo, o “abismo” que deriva de aspectos estruturais como, por exemplo, o acesso assimétrico e instável à rede mundial de computadores. Ressalta-se também o desafio à noção de liderança no contexto dos processos pedagógicos e, por consequência, o papel do professor.

Experiências pedagógicas com o uso de *mobiles* em sala de aula, como as trazidas pela Vivian F. Roa, podem ajudar a entender o assunto. Parecem demonstrar que há viabilidade pedagógica, porque permitem o aparecimento de *outcomes* na dimensão estética do discurso sobre o corpo a partir da imagem, sobretudo em relação ao como o corpo e seus processos são percebidos.

Roxana Avila Harper traz outras perguntas:

¿Cómo defendemos lo más específicamente teatral/dancístico, es decir la presencia de un cuerpo frente a otro, con el uso de las diversas tecnologías y que nos ayuden a profundizar en la relación con las personas espectadoras? El uso de diversas tecnologías en las artes escénicas, puede crear una brecha aún más grande entre aquellas personas artistas con acceso a recursos y otras que no, igual a nivel de instituciones (universidades, teatros estatales, etc) a nivel mundial.

A dimensão do acesso aos recursos evolui nas preocupações e outras questões aparecem quando a mediação se refere às tecnologias expressivamente mais caras usadas, entre outras coisas, para o registro do corpo em ação, como aquelas presentes no projeto “Carne Digital”, de Mônica Dantas (Universidade Federal do Rio Grande do Sul, [20-]). São tecnologias de capturas de dados cinemáticos, capazes de rastrear as ações do corpo no espaço com altíssima precisão. São robustas, inteligentes, geralmente multiplataforma que precisam de diferentes máquinas, dispositivos, equipamentos e espaços específicos para serem operacionalizadas. Exigem, portanto, um envolvimento institucional na dimensão estrutural para financiamento, operação e manutenção constante. Tais tecnologias implicam em

linhas de fomento à pesquisa que envolvem laboratórios multiusuário, por óbvio, muito mais caros em relação aos dispositivos pessoais. Ainda que hoje existam maneiras de reproduzir as funções de tais plataformas de modos mais simples usando celulares, *softwares*, *hardwares* e sensores abertos e de baixo custo.

Isso fez aparecer a necessidade de compreender a mediação tecnológica nas artes da cena por meio das relações intrínsecas entre as artes e as populações minorizadas. Permitiu reconhecer, nesse contexto, que as pesquisas entre arte e tecnologia colocam à prova o papel das universidades e de outras instituições públicas e privadas na manutenção de assimetrias encontradas frequentemente em suas próprias políticas de financiamentos para as diferentes áreas de pesquisa e ensino.

Marshall McLuhan, em seu livro seminal *The Medium is The Massage* (1969), expõe a percepção de que a energia elétrica cria acesso, mas também lacunas entre populações que possuem ou não o acesso aos benefícios dessa tecnologia. Pode parecer passadista lembrar-se dele nos tempos de *smartphones*. Mas, ainda que limitada, a atualidade dessa analogia com a internet denota que tais assimetrias possuem caráter estruturais persistentes tal como há em muitas das sociedades latino-americanas. Nesse momento, cabe uma pergunta que exige uma reflexão mais detalhada e específica: como a América Latina está respondendo a isso? Estamos perdendo a chance de acompanhar as mudanças tecnológicas no campo das artes? O que isso diz sobre nós?

Vivian F. Roa também retoma McLuhan:

Tomando en cuenta el punto sobre cómo la tecnología influye en la obra y la obra en la tecnología, me sumo a las teorías de McLuhan, y comentarios de mis colegas, que abordan las tecnologías como extensión de nuestro cuerpo y pensamiento al exterior, y como ese exterior ya modificado volverá a nosotros produciendo nuevos cambios. Esta relación dinámica entre cuerpo-tecnología y retroalimentación permitiría abrir nuevas perspectivas de creación solo posibles con el uso de la tecnología. Por ejemplo con el microscopio se abrieron puertas hacia ‘micros’ mundos y con el telescopio a ‘macros’ mundos, invisibles a nuestros ojos desnudos.

As relações entre arte e tecnologia também aparecem quando se pensa nas fronteiras com as indústrias. Merce Cunningham e suas colaborações

com MIT no contexto do projeto *LifeForms* nos anos 1990 são exemplos de como processos criativos e estéticos estão interligados aos desenvolvimentos científicos.

Segundo Vivian, “*smartphone es un ejemplo importante ya que se ha vuelto una extensión completa de nuestro cuerpo, pensamientos y relaciones humanas. Ya que lo tenemos inserto en nuestro ser, por qué no utilizarlo desde el arte y la pedagogía.*”. R. A Harper concorda e levanta a percepção de que a desigualdade social aparece nesse contexto como repetição da história. Portanto, o questionamento das situações sociopolíticas e históricas tem sido uma estratégia das mediações tecnológicas na arte, por meio da utilização dos dispositivos aos quais se têm alcance imediato. Segundo a pesquisadora, é preciso considerar que a tecnologia pode ampliar o “*real y profundo entre [...] seres humanos [...]*”, mas também aprofundar o que é ilusório. Assim, Harper consolida tal preocupação que permeou toda a discussão. Aparentemente, alguém poderia considerar uma obviedade. Entretanto, não se deve esquecer que, paradoxalmente, é um dos motivos que justificam sua atual urgência.

REFERÊNCIAS

- DIGITAL DRAMATURGY LAB SQUARED. [Site oficial]. *DDLS*, [s. l.], [2019]. Disponível em: <https://www.ddlsquared.rocks/>. Acesso em: 29 nov. 2021.
- FINGERHUT, J.; HEIMANN, K. Movies and the Mind: on our filmic body. In: DURT, C.; FUCHS, T.; TEWES, C. (ed.). *Embodiment, Enaction, and Culture: investigating the constitution of the shared world*. Cambridge: The MIT Press, 2017.
- II EIDCT - Mesa: As diversas formas de mediação tecnológica nas artes da cena. Mediação: Gustavo Sol. Participação: Jorge Bascuñan, Lilian Graça, Monica Dantas, Roxana Avila, Vivian Fritz Roa. [S. l.: s. n.], 29 nov. 2021. 1 vídeo (122 min). Publicado pelo canal EIDCT.21. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=tcdUHOWsB_4&t=125. Acesso em: 29 nov. 2021.
- MCLUHAN, M. *The medium is the massage*. London: Penguin Books, 1969.
- MCLUHAN, M. *Understanding Media: the extensions of man*. Cambridge: MIT Press, 1994.

SANTANA, I. *Corpo aberto*: Cunningham, dança e novas tecnologias. São Paulo: Educ, 2002.

UNIVERSIDAD DE COSTA RICA. El largo Ahora. *Danzau*, San José, [2017]. Disponível em: <https://danzau.ucr.ac.cr/node/235>. Acesso em: 29 nov. 2021.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL. Carne Digital: Arquivo Eva Schul. *UFRGS: carne digital*, Rio Grande do Sul, [20--]. Disponível em: www.ufrgs.br/carnedigital/. Acesso em: 29 nov. 2021.

POSSIBILIDADES E (IM)POSSIBILIDADES DE ACESSAR A EXPERIÊNCIA DA DANÇA NO PROJETO “CARNE DIGITAL: ARQUIVO EVA SCHUL”

Dra. Mônica Fagundes Dantas

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL (UFRGS)

MODANTAS67@GMAIL.COM

Resumo: O texto apresenta o projeto “Carne Digital: Arquivo Eva Schul” e propõe uma reflexão sobre as possibilidades e os limites de acessar a experiência da dança por meio de arquivos digitais.

Palavras-chave: dança; arquivos digitais; dança contemporânea; captura de movimentos.

Nesta comunicação, apresento o projeto “Carne Digital: Arquivo Eva Schul” como ponto de partida para iniciar uma reflexão sobre as possibilidades e impossibilidades de acessar a experiência da dança, uma experiência radicalmente encarnada, por meio do registro, documentação e arquivamento de coreografias, de procedimentos criativos, técnicos e pedagógicos e de histórias de vida de artistas de dança.

Os arquivos digitais em dança se constituem como ambientes virtuais dedicados ao armazenamento, documentação, preservação e disseminação da dança em seus diferentes aspectos. Alguns arquivos digitais estão mais próximos da ideia de documentar, preservar e disseminar e acabam por desenvolver, organizar e digitalizar acervos pessoais. Outros seguem a proposição de criar ferramentas e ambientes digitais que possibilitem tanto a documentação e preservação de danças quanto a criação de novos produtos coreográficos (Dantas, 2019).

“Carne Digital: Arquivo Eva Schul” tem por objetivo documentar e difundir a produção coreográfica e pedagógica de Eva Schul, pioneira na prática da dança contemporânea no Sul do Brasil. Com mais de 70 anos de vida e 55 de trabalho com dança, Eva Schul destaca-se pela criação de mais de 100 coreografias e pelo pioneirismo no ensino da dança contemporânea, tendo sistematizado uma técnica própria de ensino e criação em dança. Sob a forma de *website* de livre acesso, “Carne Digital: Arquivo Eva Schul” (Universidade Federal do Rio Grande do Sul, [2021?]) conjuga procedimentos mais usuais de arquivamento, como a digitalização de materiais analógicos como documentos escritos, fotografias e vídeos a procedimentos ainda experimentais de registro de movimentos, como a captura de dados cinemáticos por meio de sistemas de captura de movimento para a criação de uma biblioteca digital de movimentos composta por avatares dançantes.

Abordamos brevemente três aspectos que, acreditamos, podem favorecer uma proximidade à experiência da dança tal como ela vem se configurando na obra e trajetória de Eva Schul: a organização do *website* que hospeda o arquivo, a catalogação e armazenamento das fotografias e o desenvolvimento da biblioteca digital de movimentos. Ressaltamos que o arquivo está disponível ao público desde agosto de 2021 e tem sido sistematicamente atualizado, com a inserção de novos conteúdos.

Na tentativa de honrar a obra da coreógrafa, “Carne Digital” está organizado em três eixos, cujos títulos fazem referência a coreografias de Eva Schul. “Na quina do tempo”, o primeiro eixo, traz a biografia da coreógrafa e a história da Ânima Companhia de Dança. “Como segurar um instante”, o segundo eixo, apresenta as coreografias, contendo suas sinopses, elencos, fotografias e vídeos. O terceiro eixo, “Metamorfose”, trata do ensino da técnica desenvolvida por Eva Schul e abriga também a Biblioteca Digital de Movimentos. Cada eixo contém textos elaborados para o arquivo, imagens, vídeos e *link* para a galeria. O conteúdo é acessado por rolagem das páginas e a transição entre cada seção é mediada por frases de Eva Schul, na busca de alinhar uma narrativa a ser completada pelo usuário.

Todas as fotografias que compõem o arquivo podem ser acessadas através da galeria Carne Digital e estão armazenadas na Coleção Iconográfica do Centro de Memória do Esporte do Lume – Repositório Digital da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (202-). Ao clicar em uma fotografia, o usuário é redirecionado para uma página do Lume que contém 13 metada-

dos que identificam e descrevem a fotografia, trazendo informações sobre: pessoas identificadas; tipo de evento (coreografia, espetáculo, ensaio, aula etc.); título, local e data do evento; dimensões originais da fotografia; nome do fotógrafo. É possível também visualizar a fotografia em formato ampliado¹. Como ressalta Oliveira (2019), a fotografia pode ser um disparador de memória e do imaginário em dança, contribuindo para engendrar experiências sobre a dança.

A elaboração da biblioteca digital de movimentos é um dos grandes desafios do projeto, pois supõe a captação de dados cinemáticos por meio de sistemas de captura de movimentos referentes à técnica de dança desenvolvida por Eva Schul e sua transformação em avatares dançantes. Os procedimentos para elaboração da biblioteca digital de movimentos abrangem: seleção dos exercícios e sequências de movimento a serem captados; captura dos dados cinemáticos pelo sistema escolhido; digitalização e processamento dos dados cinemáticos; edição dos dados cinemáticos em modelos 3D, transformando-os em sequências de movimentos corporalizados por avatares dançantes; integração das imagens geradas pelos avatares dançantes ao arquivo digital. Estamos trabalhando em parceria com o Laboratório de Biodinâmica da Escola de Educação Física, Fisioterapia e Dança (*Locomotion/Esefid/UFRGS*) que possui o sistema de captura de movimento *Vicon Optical Passive*, baseado no uso de marcadores e câmeras infravermelhas. No nosso contexto, o referido sistema foi utilizado somente para análise biomecânica de rotinas específicas de movimento. No momento, estamos realizando estudos pilotos a fim de testar diferentes sistemas. Em novembro de 2018, recebemos a visita da dra. Isabel Valverde, uma das pioneiras neste campo, e realizamos uma sessão de captura de movimento no sistema *Vicon*. Em 2019, realizamos coleta por meio de outros dois sistemas de captura de movimentos: *Notch System* e *Perception Neuron Motion Capture*, sistemas vestíveis que utilizam sensores para a captura de movimento, em atividade realizada parceria com o Centro de Pesquisa em Dança da Universidade de Coventry, no Reino Unido. A pandemia da covid-19 suspendeu nossas atividades, mas em 2022 estamos retornando à elaboração da biblioteca digital de movimentos.

A utilização de sistemas de captura e rastreamento de movimento pode contribuir para a elaboração de novos modos de se documentar e arquivar

1 er exemplo em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/234911>.

danças. No entanto, é preciso considerar os seus desafios e limites, entre eles, o investimento em caríssimos equipamentos e o financiamento de equipes multidisciplinares que efetivamente coloquem a tecnologia a serviço da dança, neutralizando, de certo modo, os efeitos de deslumbramento causados pela virtualização do corpo humano em movimento e buscando articular os saberes e práticas oriundos da dança e da programação e codificação digital, produzindo, talvez, conhecimento corporificado.

Pretendemos que “Carne Digital: Arquivo Eva Schul” possa contribuir para expandir a noção de arquivo como local de armazenamento de artefatos e produção de memórias ligadas a passados mais ou menos distantes. Ao propor o arquivamento não só dos produtos coreográficos finalizados, mas também o desvelamento e compartilhamento de processos de criação e de transmissão de danças, almejamos colaborar para uma compreensão dos arquivos digitais tanto como coleção de documentos relevantes quanto sistema de regras, regulamentos e tecnologias que determinam tal coleção. Aproximamo-nos, assim, do pensamento de Derrida (1995), para quem a estrutura e a tecnologia dos arquivos determinam não só os modos de arquivação, mas também o que deve ser prioritariamente arquivado. Assim, nosso arquivo digital pretende se deslocar de uma função de conservação e seleção para uma ideia de arquivo em ação, que possa oferecer conhecimentos corporificados e próximos à experiência em dança.

REFERÊNCIAS

DANTAS, M. F. Arquivos digitais em dança: interrogando e construindo memórias coreográficas. *PÓS: Revista do Programa de Pós-Graduação em Artes da EBA/UFGM*, Belo Horizonte, v. 9, n. 17, p. 176-199, 2019.

DERRIDA, J. Archive Fever: a Freudian Impression. *Diacritics*, [s. l.], v. 25, n. 2, p. 9-63, 1995,

OLIVEIRA, V. M. P. de. *A fotografia de Claudio Etges como elemento disparador da memória em dança: um mosaico histórico acerca da Terra Companhia de Dança do Rio Grande do Sul nos anos 1980 a 1984*. 2019. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2019. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10183/199283>. Acesso em: 15 abr. 2022.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL. Carne Digital: Arquivo Eva Schul. *UFRGS: carne digital*, Rio Grande do Sul, [2021?]. Disponível em: www.ufrgs.br/carnedigital/. Acesso em: 29 nov. 2021.

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL. Lume: Repositório Digital. *Lume UFRGS*, Rio Grande do Sul, [202-]. Disponível em: <https://lume.ufrgs.br/handle/10183/8995>. Acesso em: 29 nov. 2021.

SMARTPHONEDANZA/DANZAMOBIL, MÉTODOS Y ÚTILES PARA LA CREACIÓN COREOGRÁFICA

Vivian Fritz Roa¹

UNIVERSIDAD DE ESTRASBURGO

VDFRITZROA@GMAIL.COM

Resumen: Las reflexiones que guían este artículo abordan métodos, procesos creativos y lenguajes del movimiento para una danza que nace de la interacción entre el cuerpo y el *smartphone*. Esta dinámica coreográfica se establece a partir de una línea de investigación-creación que participa a la emergencia de lo que podríamos llamar una *smartphonedanza* o una *danzamobil*. En este contexto, un nuevo pensamiento coreográfico se desarrolla exclusivamente a partir de esta relación cuerpo-tecnología, lo cual nos permite concebir nuevos movimientos, estéticas y temáticas para el aprendizaje y la creación en danza. ¿Qué movimientos y cuerpos aparecen? ¿Cómo estas nuevas formas coreográficas aportan a una nueva visión del cuerpo y su danza? Estas son algunas preguntas que trataremos a través de ejemplos personales que ilustran este propósito.

Palabras clave: danza; cuerpo; smartphone; internet; investigación-creación.

1 Vivian Fritz Roa, de origen chileno, reside en Marsella, Francia. Es doctora en artes escénicas, coreógrafa y docente especializada en coreografía digital, investigadora integrante del Laboratorio ACCRA 3402 de la Facultad de artes de la Universidad de Estrasburgo. También es investigadora asociada al proyecto Red Interdisciplinaria de Arte (RIA) de la Universidad de Chile. Su investigación, sus creaciones y su docencia se centran en la danza contemporánea y el uso de las tecnologías digitales, principalmente las TIC y el *smartphone*.

INTRODUCCIÓN

El *smartphone* se ha convertido en un objeto imprescindible de nuestra vida cotidiana, las diversas aplicaciones que encontramos en este aparato como: la cámara (fotográfica, y video) los filtros, las redes sociales, etc. modifican la comunicación verbal y gestual, convirtiéndose en un espacio interesante de experimentación para la danza.

En este contexto, nuevas corrientes artísticas emergen en paralelo a la evolución de la sociedad y sus tecnologías en desarrollo, como es el caso de la post-internet. Esta nueva corriente artística, acuñada por los artistas Marisa Olson y posteriormente desarrollada por Gene McHugh, se basa en la inspiración del universo de internet y medios digitales, lo cual puede concluir en obras en formato digital o no. En esta línea, encontramos ejemplos interesantes en danza como el colectivo (La) Horde², actuales directores del ballet de Marsella, y que a través de sus obras proponen espectáculos, películas, instalaciones video y performances que se nutren del universo de internet. Por ejemplo, su obra *To Da Bone* (2017) donde participan bailarines autodidactas de *jumpstyle*³ descubiertos en la red.

Por otra parte, los distintos periodos de cuarentena vividos durante la pandemia del virus covid-19, participan en una masificación aún más importante del uso de internet y la adquisición de aparatos tecnológicos que impulsan a los artistas de diferentes disciplinas a valerse de las tecnologías digitales en sus creaciones.

Así, la portabilidad del *smartphone* y sus aplicaciones, el cual integra internet con su universo de culturas híbridas, nos confrontan a formas de co-existencia *material e inmaterial*⁴ transformando nuestra percepción. Este

2 Ver em: <https://www.collectiflahorde.com/>.

3 El *Jumpstyle* es un subgénero musical derivado del *techno hardcore*, surgido en Bélgica y los Países Bajos, y posteriormente popularizado en Europa.

4 El filósofo Pierre Lévy, especialista de Internet y sus efectos sociales, cree que la oposición entre “virtual” y “real” es irrelevante, afirma que “en todo rigor filosófico, lo virtual no se opone a lo real sino a lo actual: la virtualidad y la actualidad son sólo dos mundos diferentes de la realidad” (Traducción libre del francés al español de Vivian Fritz Roa, texto original: “en toute rigueur philosophique, cependant, le virtuel ne s’oppose pas au réel mais à l’actuel : virtualité et actualité sont seulement deux mondes différents de la réalité” (Lévy, 1997, p. 56)). Pierre Levy da una ejemplo que sirve para entender su visión de lo “virtual”; sugiere pensar en la semilla de un árbol: el árbol es “virtual”, pero también “real”. Desde

pequeño aparato que nos acompaña en permanencia se transforma en una extensión y modificación de nuestros sentidos, actuando como una prótesis que se integra a nuestra mano y mente para poder transitar en este nuevo mundo interconectado. Nos hemos convencido que junto a este aparato encontraremos respuestas y soluciones frente a diferentes ámbitos de nuestra vida, aproximándonos a ideas como aquellas desarrolladas por el teórico de la comunicación Marshall McLuhan (1968, p. 73), el cual plantea que: “Aquellos que se interrogan acerca de los *medias*⁵ tendrían la llave de este poder que tienen todos los *medias* de remodela las vidas que tocan [...]”⁶.

Si el *smartphone* es capaz de transformar la manera de concebir una danza, entonces estaríamos desarrollando un nuevo pensamiento coreográfico que nos daría la clave para crear una nueva existencia de la danza en este mundo tecnológico actual. Pero, ¿de qué manera este nuevo pensamiento podría aportar a nuevas formas de escrituras, interpretativas, estéticas y temáticas? ¿Qué cuerpo y qué danza podría aparecer?... Videoconferencia, filtros y redes sociales se suman a una convivencia que nos permite visualizar, interpretar y redefinir aquello que entendemos por cuerpo y su danza.

Objeto - sujeto/dispositivo - cuerpo danzante

Como punto de partida, es importante tomar conciencia del “por qué” y el “cómo” nos vamos a interesar en usar el teléfono para crear danza. Esto significa que debemos abordar la pregunta de cómo “disponer” y cómo nos “disponemos” a interactuar con este aparato. Dicho de otra manera, qué opciones nos da la tecnología (dispositivo) que hemos elegido para observar, transformar y habitar nuestra corporalidad, y de qué manera decidimos interactuar desde una disciplina especialista en el uso del cuerpo. ¿Por qué esta posición? Porque si hablamos de desarrollar un pensamiento coreográfico, me parece pertinente explorar la posibilidad de partir de un cuerpo es-

este punto de vista, lo “virtual” no debe compararse con lo “irreal”, sino más bien con lo “inmaterial”, lo que no quiere decir que no exista. Así, en sentido filosófico, lo “virtual” es obviamente una dimensión muy importante de la realidad (Fritz Roa, 2015, p. 82).

5 El termino *medias* o *mass media*, se refiere a los medios de comunicación de masas.

6 Traducción libre del francés al español de Vivian Fritz Roa, texto original: “Ceux qui s'interrogent sur les médias tiendraient la clé de la forme de ce pouvoir qu'ont tous les médias de refaçonner les vies qu'ils touchent”.

pecialista en el uso del movimiento corporal y su interacción con el espacio, técnicamente y poéticamente hablando.

Desde el punto de vista del dispositivo “smartphone”, es importante considerar que este objeto de talla pequeña es capaz de contener una diversidad de opciones portadoras y difusoras de imágenes. Estas imágenes, reflejo de nuestro cuerpo y de otros cuerpos participan en una comunicación y un imaginario que modifica nuestras percepciones. Si nuestras percepciones son alteradas a través de esta doble convivencia de mundos materiales e inmateriales, entonces los principios de base de la danza: cuerpo, espacio y tiempo, deberán redefinirse.

La vista ligada al tacto, en particular la mano, son los sentidos más solicitados por la permanente interconexión con nuestro teléfono. La vista nos permite tomar contacto inmediato con la interface del *smartphone*, esta nos propone múltiples iconos que nos abren puertas a la información con solo un toque de nuestros dedos. Vista y tacto se conjugan en la entrada a mundos paralelos materiales e inmateriales que nos invitan a desdoblarnos y multiplicar nuestra presencia. Un observar táctil, un “tocar sin tocar”⁷ (Le Breton, 2006, p. 4) como menciona el antropólogo y sociólogo David Le Breton, a través del cual somos capaces de recorrer con nuestros ojos y tocar superficies, texturas, cuerpos etc. Desde esta perspectiva, nuestra vista se transforma en las manos y pies que nos guían a través de la posibilidad de cuestionar nuestra presencia corporal entre lo material orgánico y la imagen, la multiplicidad de versiones de nuestro cuerpo, y la difusión y recepción de estas imágenes que se difunden en la red. En este sentido, “[...] los usos de este objeto transforman nuestra relación diaria con la creatividad”⁸ (Allard; Creton; Odin, 2014, p. 19) y de esta manera la conciencia de este nuevo espacio y soporte artístico permite crear nuevas versiones de una *smartphonedanza* o *danza-mobil*. Así, la preparación de un dispositivo técnico se transforma en nuestro espacio escénico que modifica nuestra danza y a la inversa, esta danza podrá reformular el dispositivo estableciéndose un diálogo de permanentes reflexiones y descubrimiento que se revelará sólo a través de esta dinámica relacional cuerpo-dispositivo técnico, y en nuestro caso, cuerpo-*smartphone*.

7 Traducción libre del francés al español de Vivian Fritz Roa, texto original: “toucher sans toucher”.

8 Traducción libre del francés al español de Vivian Fritz Roa, texto original: “[...] les usages de cet objet transforment notre rapport quotidien à la créativité”.

LABORATORIO GEODANSE: APROPIACIÓN DE NUEVOS TERRITORIOS EN LA RED

Durante el 2020, año de cuarentenas debido a la pandemia del virus covid-19, las puertas y ventanas se convirtieron simbólicamente en espacios de libertad, por intermedio de las cuales, viajamos cotidianamente guiados por nuestros ojos que se escapaban con sus miradas fuera de nuestro espacio de confinamiento. Estas puertas y ventanas de nuestro hogar se extendieron a puertas y ventanas inmateriales en la red por intermedio de la videoconferencia que nos permitía encontrarnos con otros a distancia en el umbral de la interface. Este tipo de contacto, principalmente visual y sonoro, nos transportaba a territorios virtuales e imaginarios, donde nuestra vida social continuaba a pesar de lo que estábamos viviendo. Dejamos entrar a nuestro hogar muchas personas, y nosotros mismos entramos también en la intimidad de espacios de otros, espacios que quizás en condiciones de una visita en presencial no hubiésemos visitado, como: el dormitorio, la cocina, el baño etc.

En este contexto, y desde mi propia experiencia, propuse conectarnos y crear a través del laboratorio *GeoDanse*⁹. Este laboratorio iniciado el 2015 se inspira de *Seuil.Lab*¹⁰, y nace como metodología de investigación-creación para los estudios posdoctorales, “Escenarizar la danza junto a las tecnologías de la información y las telecomunicaciones (TIC)”, realizados en la universidad de Estrasburgo¹¹. Este laboratorio experimental tiene como objetivo crear un espacio de encuentro para probar formas de crear la danza con

-
- 9 *GeoDanse* es un laboratorio coreográfico experimental que nace de la metodología del posdoctorado de Vivian Fritz Roa (2015-2017) con el objetivo de experimentar formas de movimiento para la videoconferencia y desarrollar una reflexión para la escritura de un guion coreográfico en la red. Este laboratorio interactúa en permanencia con músicos y bailarines de Chile, Francia, España y otros países y disciplinas. Mas sobre *GeoDanse*: Fritz Roa (2017a)
 - 10 *Seuil.Lab* es la metodología practica de investigación - creación desarrollada durante la tesis doctoral “Danza y nuevas tecnologías hacia inéditas escrituras coreográficas” de Vivian Fritz Roa, obtenida el 2015. Actualmente *Seuil.Lab* continua a desarrollar proyectos bajo la forma de colectivo artístico (Fritz Roa, 2017b).
 - 11 Las investigaciones posdoctorales de Vivian Fritz Roa se titulan “Scénariser: la danse avec les technologies de l’information et les télécommunications (TIC)” y fueron realizadas entre el 2015 y 2017 en el laboratorio ACCRA 3402 de universidad de Estrasburgo, Francia.

uso de tecnologías de las telecomunicaciones, de manera multidisciplinaria y que permita generar conocimientos teóricos y prácticos para la escritura de una danza en la red.

En este laboratorio se utiliza principalmente como dispositivo técnico la videoconferencia. Anteriormente a la cuarentena, las experiencias se realizaban combinando lo presencial y lo distancial, sin embargo, en las experiencias *Geodanse*, *porte de sortie* (Puerta de Salida), las creaciones se realizaron solo a distancia, impulsadas por las condiciones impuestas por la pandemia en el 2020. Esta nueva situación nos empujó a cambiar las dinámicas de experimentación y confrontarnos a un uso de los espacios de creación de manera diferente. Así, junto a un grupo de colegas de teatro y danza nos organizamos para experimentar formas de reflexionar sobre nuestro espacio de encierro. Utilizamos las cámaras de nuestros *smartphone*, de manera de abrir puertas y ventanas que nos permitieran sentir que estábamos juntas y así poder danza. La interface de la videoconferencia, la cual se configura en cuadros, aparecen simbólicamente como estas puertas y ventanas que nos permiten dialogar en sus “umbrales”. Este termino, “umbral”, es trabajado anteriormente en *Seuil.lab* y se inspira del cuento de Benedetti, *Su amor no era sencillo*, el relato cuenta la historia de dos amantes, uno agarofóbico y otro claustrofóbico, situación que los impulsa a solo encontrarse en los umbrales de las puertas. Esta idea se fija en mis investigaciones dando sentido a esta forma de comunicación por internet la cual nos permite reunirnos en este “umbral” virtual de puertas que se abren a espacios y tiempos diferidos. De esta manera, podemos entrar en contacto con otros, sus culturas y geografías, posesionándonos en el umbral de una gran puerta planetaria.

A nivel temático, la experiencias *GeoDanse*, *Porte de sortie* abordan la idea de poder encontrar una puerta de salida a los temores, angustias e interrogantes provocadas por la restricción de salir al exterior y así reinventar nuestro espacio para poder entrenarse y continuar a crear danzas.

En este contexto, se realizaron tres creaciones experimentales difundidas en la red, en directo por YouTube, más una participación en el festival Danza online México 2020. Estas creaciones se trabajaban a través de reuniones e improvisaciones cotidianas en espacios de no más de dos a tres metros de largo y dos de ancho, adaptando y reinventando en permanencia este nuevo escenario de trabajo. Conectadas y ubicando el teléfono según

un dispositivo adaptado a esta situación, coreografamos entradas y salidas de solos, dúos y grupos, sirviéndonos de la videoconferencia, Zoom¹², y concluyendo cada etapa en una representación final en directo, en la red.

Las propuestas buscaban establecer interacciones de movimiento, más bien lúdicas y coloridas, utilizando objetos de nuestro hogar y probar la escribir de una pequeña historia. Considerando que la videoconferencia está concebida para reuniones o cursos en mesas de trabajo, y que no está adaptada a un cuerpo que se desplaza, los desafíos eran poder establecer un dispositivo adaptado a esta necesidad. Esto se resolvió convocando lenguajes y técnicas prestadas del video, del cine y de la videodanza. Desde el punto de vista del dispositivo, el desafío fue concebir el *smartphone* como una cámara fácil de instalar en un espacio reducido y desde ahí poder experimentar ángulos, cuadros fijos o en movimiento.

Hablar de cámara, no es un tema desconocido para la danza, en los años 1960 y 1970 la danza se posesiona de manera importante en formatos performativos y de video, destacando personajes como el visionario coreógrafo Merce Cunningham, quien dejó como legado innumerables experiencias basadas en interacciones con los *media*. En este sentido, lo interesante es pensar como estos elementos ya existentes de un trabajo de danza para la cámara es integrado en la actualidad a la videoconferencia e internet. Desde mi punto de vista, este dialogo de danza para la cámara y videoconferencia merita una reflexión desde elementos como la *interacción* (artistas/público), las formas de *difusión* y los nuevos *formatos* coreográficos emergentes. Utilizando estos conocimientos integrados a la videoconferencia, podemos entender este tipo de creación en la red como una “videodanza en tiempo real”. Así, integrando aportes que se prestan de la danza para la cámara, nos acercamos a una experiencia de espectáculo en vivo, en el sentido que por ejemplo, el “fuera de campo” de la cámara se transforma en las bambalinas, o el stress de equivocarse frente al público no tiene retorno, como lo es en una danza realizada en una sala de espectáculo.

Si tomamos como ejemplo uno de las experiencia *GeoDanse, porte de sortie* (2020), como el estudio 3, podemos apreciar como los diferentes espacios de acción se cruzan en un mismo instante convocando nuestro cuerpo

12 Zoom es una aplicación que permite la conexión de video llamada, con una interface que permite visualizar sus interlocutores y uno miso, chatear, intercambiar documentos, compartir pantallas etc.

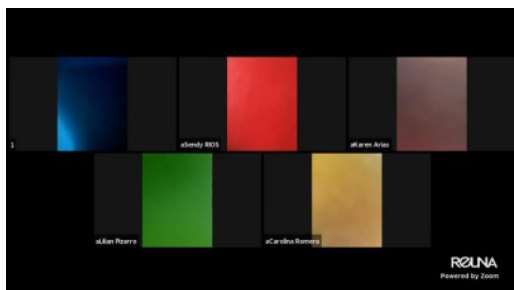
y mente hacia una dramaturgia digital que implica otra forma de reflexionar la coreografía. Podríamos hablar básicamente de tres espacios de co-habitación y de presencia del cuerpo en simultáneo: el espacio de confinamiento en el hogar, el espacio configurado de la videoconferencia (prolongación en imágenes del espacio de nuestro hogar) y finalmente el espacio en común de la interface de la videoconferencia donde se reúnen todos los espacios de los participantes. Estos tres espacios que debe tomar en cuenta nuestra danza, implica esta múltiple conciencia de co-existencia en permanencia de un movimiento que debe ser pensado bajo esta configuración.

Los pequeños cuadros que parecen puertas o ventanas en la interface de la videoconferencia, se iluminan y se convierten en nuestra escena. En un comienzo es posible visualizar ventanas de colores, las que evocan las cortinas de una sala de espectáculo, antes de que comience la obra (Figura 1). Los personajes aparecen en sus universos coloridos que a su vez se encuentran divididos en dos sub-espacios, percibiendo solo la mitad del cuerpo de las participantes (Figura 2). Poco a poco es posible descubrir los espacios donde se encuentra cada personaje, esta vez, se percibe el cuerpo completo y su danza (Figura 3). Las cámaras de los participantes se apagan y se vuelven a activar produciendo dinámicas de entradas y salidas, en dúos, solos, tríos etc (Figura 4 y 5). Finalmente las bailarines toman su teléfono con una mano, transformando el punto de vista fijo de la cámara en una cámara móvil que nos permite descubrir el espacio donde evoluciona la danza de cada personaje a la vez que recorremos visualmente partes del cuerpo de las bailarinas y sus movimientos, según los puntos de vista que ellas nos proponen (Figura 6).

Espacios múltiples, multiplicidad de espacios se conjugan en esta conversación visual de acompañamiento colorido de una danza que no se detiene en nuestro hogar, sino que se hace hogar en el mundo junto a otros.

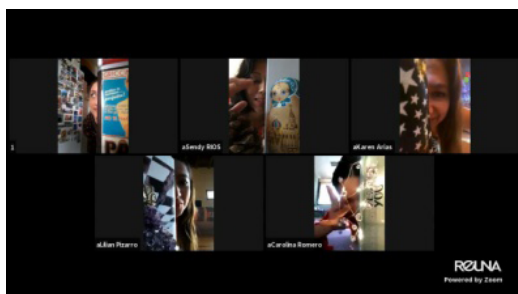
Las figuras presentes a continuación (de la 1 a la 6) corresponden a las experiencias de creación para videoconferencia (gentileza de REUNA Chile) realizadas por el laboratorio *GeoDanse, porte de sortie* (2020), estudio 3 y la colaboración de las artistas interpretes: Lili Pizarro (Santiago de Chile), Sindy Rios, (Arles, Francia), Carolina Romero (Santiago de Chile), Karen Arias (Santiago de Chile), Vivian Fritz Roa (Marsella, France).

FIGURA 1 – Gentileza de REUNA Chile



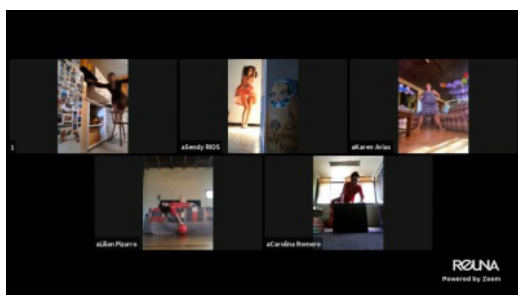
Fuente: GeoDanse (2020).

FIGURA 2 – Gentileza de REUNA Chile



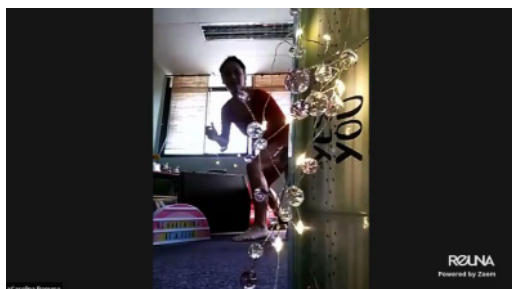
Fuente: GeoDanse (2020).

FIGURA 3 – Gentileza de REUNA Chile



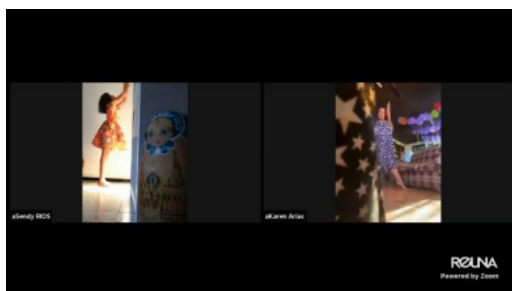
Fuente: GeoDanse (2020).

FIGURA 4 – Gentileza de REUNA Chile



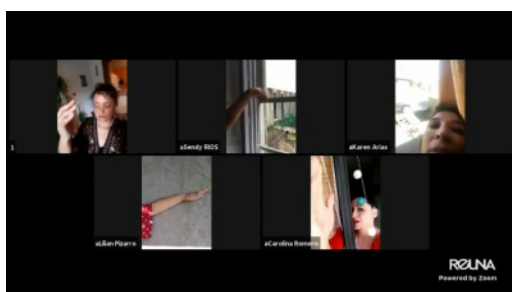
Fuente: GeoDanse (2020).

FIGURA 5 – Gentileza de REUNA Chile



Fuente: GeoDanse (2020).

FIGURA 6 – Gentileza de REUNA Chile



Fuente: GeoDanse (2020).

SMARTPHONE, UNA CAJA DE HERRAMIENTAS PARA LA CREACIÓN COREOGRÁFICA

Utilizar la cámara del teléfono se ha transformado en un espejo moderno, el cual no solo refleja el objeto que se dispone frente a él, sino que además es capaz de transformarlo y reinventarlo utilizando filtros y diversas aplicaciones. Activar la cámara en modo Selfie para ver si estamos bien peinados o maquillados se transforma en un reflejo cotidiano. Realizar videollamadas donde visualizamos a nuestro interlocutor y al mismo nos vemos en la acción de comunicar, nos hace modificar nuestros gestos casi sin darnos cuenta, entrando en una constante representación y autoevaluación de la imagen que queremos proyectar al otro.

Otras opciones que encontramos en el teléfono, como los *gifs*, llaman en particular mi atención, en el sentido que esta que esta aplicación permite producir un corto video a partir de imágenes animadas. Estas imágenes producen un movimiento cortado que se repite al infinito. Este efecto permite observar el cuerpo por partes y en su totalidad, según se disponga la cámara, y los movimientos que queramos experimentar se verán cortados. Lo interesante de esto, se encuentra además en el efecto que esta pequeña secuencia de movimiento (la cual se puede programar en tiempo) no tiene un principio ni un fin, provocando que nuestra secuencia de origen se transforme en una nueva secuencia al repartirse al infinito sin poder definir su comienzo o su fin. Observar de esta manera el movimiento permite repensar la frase y plasmarla nuevamente en nuestro cuerpo. Esta puede o no utilizarse como imagen en escena, ya que esta forma de observar el movimiento puede convertirse también en movimientos directamente producidos por el bailarín. De esta manera el teléfono y su aplicación *gif*, permite un trabajo experimental diferente, una herramienta de trabajo que como otros útiles tecnológicos nos hacen percibir y aumentar nuestras percepciones, con el propósito de crear (Figura 8).

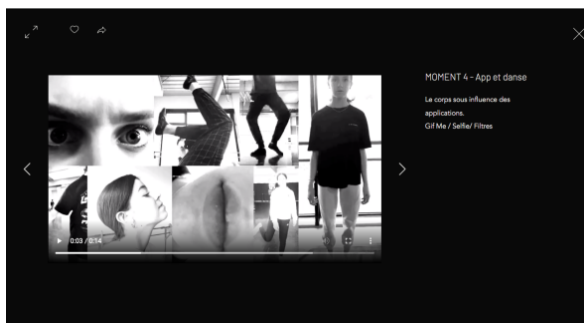
El proyecto *Mythologie Virtuelle* (2021-2022), realizado en colaboración con la destacada artista Christine Fricker ([c2022]), directora de la compañía *Itinerrance* de Marsella y el grupo *Octet*, jóvenes bailarines de la ciudad de Istres en la región de PACA, al sur de Francia, dirigido por Sophie Dalmasso y Julie Nadaud, permite mostrar esta propuesta de trabajo junto al *smartphone*. Para poder entender mejor esta proposición, he creado un blog pedagógico.

gico, el cual permite seguir el proceso de esta creativo según un método de trabajo que utiliza el teléfono y diferentes aplicaciones para crear una danza.

Es importante mencionar que en el caso del proyecto *Mythologie Virtuelle*, no se utiliza la videoconferencia. Aquí encontramos dos formas de uso del teléfono. Una que permite producir imágenes para ser utilizadas en escena (video o cámara en directo) y otra que explorar el cuerpo a través de diferente aplicaciones que descubrimos en el *smartphone* y que finalizan como secuencias de movimientos innovadoras. En este ultimo caso, las tecnologías no son utilizadas en escena, sino que inspiran danzas que evolucionan en la sala de espectáculo. Otra forma de uso a mencionar desarrolladas en este proyecto, se refiere a cómo el objeto teléfono y la portabilidad del mismo (cerca de nuestro cuerpo) tiene un impacto en nuestras formas de acción y gesto. Este uso impacta nuestra relación social y simbólica que implica el hecho de proyectarse en imágenes públicamente o ser vigilado y acosado por las redes sociales. Así, en este ultimo caso, sin activar el teléfono, este se transforma en un objeto que permite un dialogo de actitudes corporales y gestos a experimentar. Convocando el imaginario y reflexionando al mismo tiempo a través de la improvisación, observamos, interactuamos, dialogamos, reaccionamos junto al teléfono frente a un mundo que nos adormece con sus imágenes o nos invita a viajar a nuevos universos poéticos.

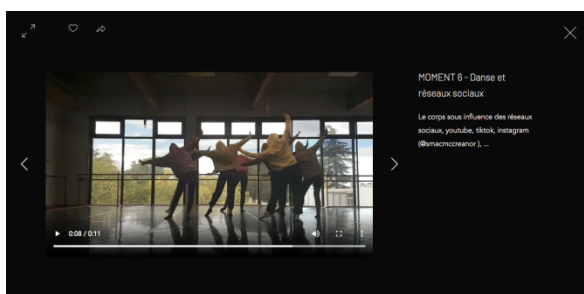
Para profundizar un poco estas ideas de creación de danza con uso del teléfono como caja de herramientas coreográficas, puedo mencionar algunos ejemplos de actividades realizadas durante la creación, como la inspiración encontrada en videos virales en Tik Tok y artistas en Instagram y que se pueden observarse en el blog pedagógico del proyecto *Mythologie virtuelle* antes mencionado. En algunos de nuestros encuentros se pide a los jóvenes bailarines de revisar danzas en Tik Tok, elegir una frase y grabarse con el teléfono. Esta actividad tiene dos objetivos, primero seleccionar un movimiento y filmarse para tener una primera aproximación a la consciencia del cuerpo frente a la cámara. Y en segunda instancia enseñar a sus compañeros su frase con el fin de apropiarse de este movimiento a través de la transmisión y crear una danza en común que les pertenezca a todos por igual. Esta danza forma parte de la creación final, sin usar imágenes la cual denominamos, para guiarnos, la “danza Tik Tok”.

FIGURA 7 – Ejemplo del trabajo de observación del cuerpo a través de los Gif



Fuente: Fritz Roa (c2022a).

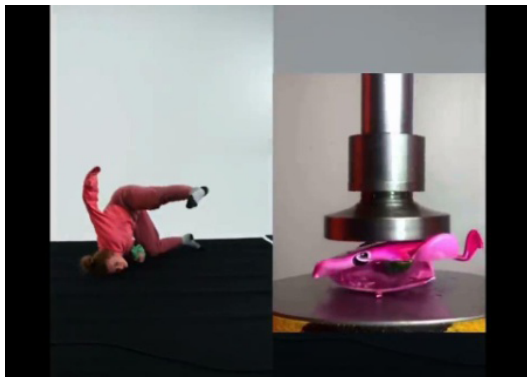
FIGURA 8 – Ejemplo del trabajo de investigación del movimiento basado en danzas encontradas en Tik Tok



Fuente: Fritz Roa (c2022b).

Otra actividad de creación tuvo origen en una artista de Instagram que nos dio a conocer la profesora Julie Nadaud, @smacmccreanor (Figura 7). Esta artista se caracteriza por imitar el aplastamiento de objetos con su cuerpo, lo que ella llama una *hydraulic dance*. Así, inspirados de esta forma de abordar el cuerpo, los jóvenes bailarines eligieron una secuencia de la *hydraulic dance* momento que imitaron y transformaron en una secuencia de danza parte de la creación final.

FIGURA 9 – Extracto del video de Instagram posteoado en Youtube, *hydraulic dance*



Fuente: SMAC [...] (2021).

FIGURA 10 – Fotografía parte del espectáculo final *Mythologie virtuelle*, danza inspirada en *hydraulic dance*



Fuente: fotografía extraída del video de ensayo por Vivian Fritz Roa. Instagram de l'artiste @smacmccreanor.

El resultado de este proyecto ha tenido la misma importancia que su proceso, pues en el proceso mismo de investigación-creación encontramos una especie de performance que nos permite interrogarnos e interiorizarnos del mundo que habitamos y que nos habita en la contingencia del uso del *smartphone*.

Algunos de estos ejemplos se suman a muchos otros que podríamos seguir mencionando, sin embargo, como cada técnica y línea de trabajo en danza se necesita tiempo y práctica. Un trabajo junto a las tecnologías, sea

cual sea, requiere este tiempo y practica, el que permitirá en su proceso profundizar y adaptarse a estas nuevas formas de definir las bases que conforman el arte de la danza: el cuerpo, el espacio y el tiempo.

La coreógrafa Geisha Fontaine, especialista en la cuestión del tiempo en la danza, plantea:

A menudo consideramos el presente de la danza como la ruptura con cualquier dimensión del tiempo. A menudo se trata de un abandono de los puntos de referencia temporales habituales, pero el presente de la coreografía no deja de tener una huella de su pasado y no se sustrae del futuro, aunque este no corresponda a una relación [...]” (Fontaine, 2004, p. 88).

En este sentido si el tiempo, uno de los ejes fundamentales de la danza, es redefinido cuando integramos el *smartphone* y sus diferentes aplicaciones a la creación, podemos imaginar como una nueva danza puede nacer bajo estos nuevos parámetros. Es decir, si nuevos tiempos y espacios son capaces de aparecer multiplicándose en paralelo o siendo manipulados en tiempo real con aplicaciones (retardar, acelerar, repetir etc.), nuevas formas de pensar el movimiento corporal son a experimentar, descubrir, inventar y que deben ser considerados cuando decidimos escribir una *smartphonedanza/danzamobil*.

CONCLUSIÓN

Nuestra relación con las tecnologías en la actualidad, a veces inconsciente y mecánica, en particular con lo que se refiere al teléfono, implica una relación con el cuerpo hipnótica frente a las imágenes que desfilan en permanencia ante nuestros ojos. Esto concentra nuestra atención en la vista en desmedro de nuestros otros sentidos, lo cual nos confronta a otras formas de evolución sensorial y en consecuencia a nuevos: vocabularios teóricos, lenguajes corporales y dramaturgias digitales.

Trabajar nuestra conciencia corporal en relación a los diferentes obje-

13 Traducción libre del francés al español de Vivian Fritz Roa, texto original: “On considère souvent le présent de la danse comme la rupture avec toute dimension du temps. Il est souvent un abandon des repères temporels usuel, mais le présent de la chorégraphie n’est pas sans trace du passé et il n’est pas soustrait à l’avenir, même si ce n’est pas dans des relations chronologiques [...]”.

tos tecnológicos en nuestro caso con el *smartphone*, nos devuelve el poder de posesionarnos conscientemente de nuestro cuerpo, de nuestras sensaciones y nuestros pensamientos. La danza, en su dinámica de trabajo corporal permanente, transgresivo y poético permite que este acercamiento al “objeto teléfono” se transforme en un instrumento que ayude a ampliar las capacidades imaginativas y del movimiento corporal. De ninguna manera cambiar o imitar una practica puramente corporal, si no ver esta relación como un útil que permite explorar otra dimensión de nuestros sentidos y nuestra consciencia a través de nuevas formas de danza: *smartphonedanza/ danzamobil*.

Finalmente inspirados en formas de uso cotidiano del teléfono y la masificación del mimo, tenemos acceso a experiencias de creación coreográfica con uso de tecnologías digitales de manera mas democrática a continuar a experimentar, ¿Quien sabe que nuevas *smartphonedanza/ danzamobil* podremos descubrir guiando a las nuevas generaciones en una nueva forma de uso de su *smartphone*?

REFERENCIAS

ALLARD, L.; CRETON, L.; ODIN, R. (dir.). *Téléphone mobile et creation*. Paris: Armand Colin, 2014.

FONTAINE, G. *Les danses du temps*. Pantin: Centre national de la danse, 2004.

FRICKER, C. *Cie Itinérances*. Marseille, [c2022]. Disponible en: <https://www.cie-itinerrances.com/>. Acceso en: 16 enero 2024.

FRITZ ROA, V. *Danse et nouvelles technologies vers d'inédites écritures chorégraphiques*. 2015. Thèse (Doctorat en Arts du spectacle) – Faculté des Arts, Université de Strasbourg, Strasbourg, 2015. Disponible en: <https://theses.hal.science/tel-01222723/document>. Acceso en: 16 enero 2024.

FRITZ ROA, V. *GeoDanse/danser autour la planète*. [S. l.], 12 déc. 2017a. Disponible en: <https://vivianfritzroa.com/portfolio/recherche-et-creation-laboratoire-geodanse/>. Acceso en: 16 enero 2024.

FRITZ ROA, V. *GeoDanse: l'émergence d'une danse dans un Écosystème numérique*. *Écosystème*, [s. l.], v. 2, n. 1, p. 23-34, 2019. La danse, La chambre blanche. Disponible en: <https://www.chambreblanche.qc.ca/fr/>

centrededoc/publications/99500/. Acesso en: 16 enero 2024.

FRITZ ROA, V. Moment 4 - App et danse: Le corps sous influence des applications. *Mythologie Virtuelle*, [s. l.], c2022a. Disponible en: <https://mythologievirtuelle.wixsite.com/website/processus?pgid=kzlj6zdk-614691bd-c956-42a1-881c-0aff6393aa9e>. Acesso en: 16 enero 2024.

FRITZ ROA, V. Moment 6 - Danse et réseaux sociaux: Le corps sous influence des réseaux sociaux, youtube, tiktok, Instagram. *Mythologie Virtuelle*, [s. l.], c2022b. Disponible en: <https://mythologievirtuelle.wixsite.com/website/processus?pgid=kzlj6zdk-4599b5b1-e485-4996-ba16-295bd385be66>. Acesso en: 16 enero 2024

FRITZ ROA, V. Mythologie Virtuelle: danse et numérique. *Mythologie Virtuelle*, [s. l.], c2022c. Disponible en: <https://mythologievirtuelle.wixsite.com/website>. Acesso en: 16 enero 2024.

FRITZ ROA, V. *Porter la danse vers d'inédites écritures chorégraphiques*. [S. l.], [2018]. Disponible en: <https://vivianfritzroa.com/>. Acesso en: 16 enero 2024.

FRITZ ROA, V. *Seuil.Lab/ Recherche et creation*. [S. l.], 12 déc. 2017b. Disponible en: <https://vivianfritzroa.com/portfolio/recherche-et-creation-laboratoire-seuil-lab/>. Acesso en: 16 enero 2024.

GEODANSE Porte de sortie Étude 3. [S. l.: s. n.], 2020. 1 video (20 min). Publicado en el canal Vivian Fritz Roa. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=ryWFB-XjVPY>. Acesso en: 16 enero 2024.

LE BRETON, D. *La saveur du monde: une anthropologie des sens*. Paris: Métailié, 2006.

LÉVY, P. *Cybertculture: rapport au Conseil de l'Europe*. Paris: Odile Jacob, 1997.

MCLUHAN, M. *Pour comprendre les médias: les prolongements technologiques de l'homme*. Paris: Seuil, 1968.

MENICACCI, A. L'entrée du numérique en danse: Quelques dispositifs et quelques réflexions. *LCN*, [s. l.], v. 1, n. 4, p. 217-231, 2000. Disponible en: https://lcn.revuesonline.com/gratuit/LCN1_4_217-231.pdf. Acesso en: 16 enero 2024.

ROSINY, C. La narration du mouvement en vidéodanse. Modes narratifs d'une forme artistique intermédiatique. *Littérature*, [s. l.], n. 112, p. 75-87,

1998. La littérature et la danse. Disponible en:

https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1998_num_112_4_1602. Acesso en: 16 enero 2024

SALGUES, B. Laurence Allard, Laurent Creton, Roger Odin, dirs, Téléphone mobile et création. *Questions de communication*, [France], n. 26, p. 318-319, 2014. Disponible en: <https://www.cairn.info/revue-questions-de-communication-2014-2-page-318.htm>. Acesso en: 16 enero 2024.

SMAC McCreanor - HydraulicPress dance Series compilation. [S. l.: s. n.], 2021. 1 video (4 min). Publicado por Smac McCreanor. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=HWqB6UxERAk>. Acesso en: 16 enero 2024.

TUFNELL, M.; CRICKMAY, C. *Corps, espace, image*. Bruxelles: Contredanse, 2014.

**MESA PROCESSOS CRIATIVOS
NA DANÇA COM MEDIAÇÃO
TECNOLÓGICA**

DIA 30 DE NOVEMBRO DE 2021

INDICIOS Y REFLEXIONES DE PROCESOS CREATIVOS CON MEDIACIÓN TECNOLÓGICA

Myriam Beutelspacher Alcántar

INSTITUTO TECNOLÓGICO DE MONTERREY - CAMPUS CIUDAD DE MÉXICO

Resumen: Se actualiza el estado de la cuestión de las artes performáticas digitales en México a partir de trazar tres curvas de investigación de la relación cuerpo y tecnología realizadas en los últimos 10 años. Las rutas parten de analizar conceptualmente la praxis propia y observar cómo se desdoblaron procesos colaborativos de mediación tecnológica en Argentina. La primera curva revisa obras que van del dibujo expandido al devenir energético; la segunda, traza un recorrido crítico que cuestiona la interfaz interactiva vista como interferencia maquinal para plantear una estrategia superadora que integra el gesto cómplice del espectador más allá de la medición de su cuerpo; finalmente, la tercera curva estudia cómo el concepto metafórico que el medio tecnológico trae de facto permite construir un paralelismo dramático entre el tiempo real (digital) y la evanescencia de la vida misma.

Palabras clave: performance digital; interactividad; gestualidad digital; dibujo expandido.

FIGURA 1 – QR Code da mesa Processos criativos na dança com mediação tecnológica



Fuente: II EiDCT [...] (2021).

<https://www.youtube.com/live/lmzY6L1B7vo?si=yVsTMSoq-nXtGCDZ>

INTRODUCCIÓN/METODOLOGÍA O DISCUSIÓN/CONCLUSIÓN

Mi contribución para el EiDCT responde a la iniciativa de hacer un ejercicio consciente y autocrítico de los procesos creativos, observados desde adentro. Es fundamental reunir esfuerzos y perspectivas para lograr cierta madurez del lenguaje digital en las artes escénicas y compartir los hallazgos. En este sentido, considero valioso reconocer desde dónde vienen los impulsos personales y las preguntas que se han ido respondiendo en la praxis. Mi temprano tránsito por el teatro fue el germen de mis preguntas para la tecnología. ¿Cómo desafiar las convenciones espacio-temporales, proponer desdoblamientos corporales y descubrir una complejidad escénica que habilite nuevas configuraciones dramatúrgicas? Así, incursioné en la creación de net-art durante los primeros años del 2000. A partir de la comprensión del código de programación detecté diversas intersecciones semánticas que podrían reconfigurar las relaciones entre el cuerpo y la tecnología tomando como punto nodal la acción. Allí es donde radica la pertinencia del arte interactivo en escena, ya que encuentro que el diseño de interfaces de experiencia provee claves sígnicas propias de lo escénico.

Para efectos de este resumen, rememoro el Primer Encuentro de Artes Performativas y Tecnología *Livenes: prótesis, gesto y metáfora* que dirigí en el Centro Nacional de las Artes de México en 2012. Tres conceptos eje articularon la metodología transdisciplinaria que nos brindó un panorama de los hallazgos de los artistas participantes y que a posteriori se asentó en un despliegue cartográfico y teórico.

En ese contexto, convocamos a diversos artistas internacionales como la dra. Ivaní Santana y Marco Donnarumma, quienes forman parte de la presente emisión del EiDCT. Asimismo, presentamos la curaduría *on-line Performa 0.2*, muestra representativa de obras y artistas mexicanos en colaboración con MAPAD2.

Aquellos hallazgos fueron devueltos a la praxis y han movilizado nuevas búsquedas, pero siempre requieren socializarse. En este sentido, celebro que la presente publicación apueste por un *continuum in crescendo* de investigaciones y resonancias de largo aliento.

A manera de *update*, me permito compartir algunos procesos creativos con mediación tecnológica que he realizado en los últimos diez años y revisar cinco obras que me permiten ubicar en el tiempo algunas curvas de investigación.

CURVA 1 - DEL DIBUJO EXPANDIDO AL DEVENIR ENERGÉTICO

Esta curva inicia con la obra *Habitat Draw*¹ (2008) y llega hasta la serie *Arquemáquinas*² (2017). Ambos nodos exploran el gesto del dibujo expandido pero el más reciente lleva el trazo más allá de la representación visual para proponer trayectorias o devenires maquinales desde el enfoque de la termodinámica. *Hábitat draw* fue una performance unipersonal que experimentó con dibujos en tiempo real bajo la premisa de reconciliar el cuerpo y la mirada con el espacio íntimo cotidiano. Los dibujos proyectados permitían *acariciar con luz* muebles y objetos, implicando una nueva temporalidad y destreza propioceptiva. En ese entonces el trabajo con la computadora había “traspapelado” mi cuerpo teatral. Desde el año 2002 venía observando los procesos de los artistas que trabajaban en el Centro Multimedia y notaba una fuerte descorporalización de sus obras. Ante mi impulso por liberar el cuerpo de la pantalla me propuse explorar el movimiento corporal con lápices infrarrojos o dedales inalámbricos DIY con el fin de crear una narrativa con dibujo expandido en torno a la abducción de los medios y la consecuente fractura de sus redes afectivas. En ese proceso descubrí que la llama de una vela emite luz infrarroja. La metáfora del fuego real se re-

1 Ver em: <https://m-y-r-i.net/habitat-draw/>.

2 Ver em: <https://m-y-r-i.net/codigovoz-ignis/>.

veló como sustancia poética del dispositivo performático. Luego seguí la investigación artística en el ámbito académico y con el hallazgo del devenir electrónico del fuego generé obra performática que se basa en el despliegue energético de las máquinas naturales. Allí el ser humano no está supeditado a las máquinas artificiales si no que restaura un orden natural y trasciende la lógica binaria imperativa o restrictiva de la expresión corporal en escena.

La complejidad y la termodinámica son paradigmas que me han permitido elaborar un marco transdisciplinar que desplazó el dibujo de corte narrativo hacia la visualización de una potencia generativa. Es así como me interesé por el equilibrio entre la fuerza genésica y el medio digital. Por ejemplo, la obra *Código*Pléyade* – serie *Arquemáquinas*, está inspirada en algoritmos genéticos. Allí los participantes crean dibujos con luces de velas heredando códigos de color provenientes de las estrellas Pléyades. Esta visualización se proyecta en una bóveda celeste como una analogía a la generatividad celular-estelar. La obra *Código*Voz-Ignis* – serie *Arquemáquinas*, transforma el calor de una vela en luz eléctrica, y luego ésta se transforma en *input* digital para modular cantos polifónicos. Estos encadenamientos energéticos de luz, calor, respiración y electricidad generan bucles de dispersión donde siempre hay algo que se escapa a la medición en tanto dogma de la tecnología digital.

CURVA 2 - DE LA INTERFAZ/INTERFERENCIA AL GESTO

CÓMPLICE (INMENSURABLE)

En la saga *Empatía* (2011-2017) el diseño de interfaces interactivas establece dinámicas relacionales entre personas; sin embargo, su valor conectivo se agota en cuanto concluye la acción poética.

En 2011, iniciamos *Empatía*, Minerva H. Trejo y yo, para la performance creamos cuatro vestuarios con sensores de pulso cardíaco y fibra óptica que se iluminaban al ritmo de nuestro corazón presentando variaciones cromáticas según la frecuencia. Con gestos de proximidad y contacto intercambiábamos los sensores con el público y generábamos una suerte de latido-cuerpo colectivo. Algo inesperado sucedió al terminar la acción performática: la gente se acercaba a los vestuarios para medirse a sí mismos, ya no buscaban empatizar con nosotras y entonces la interfaz se convirtió en interferencia, un espejo digital egocéntrico, como diría David Rokeby.

Detectar ese sesgo puso el foco en la pregunta sobre la fascinación por la biometría. ¿En qué circunstancia escénica es pertinente recolectar biodata en tiempo real? Existe la tendencia de percibir el mundo a través de filtros digitales, pero qué pasa cuando hay un cuerpo vivo presente y es que esta mirada protésica está embebida en el régimen escópico contemporáneo y en ella confiamos ciegamente.

Durante 10 años, la obra *Empatía* evolucionó cambiando de expresiones y dispositivos. En 2016, se volvió un proyecto transnacional y en cada versión se han integrado nuevos artistas, científicos e ingenieros. En Buenos Aires dirigí la versión *Empatía // La emoción* con el equipo integrado por Maxi Wille y Nicolás Ortega, creador de un guante musical. Aquí no usamos sensores si no que recuperamos el gesto cómplice, es decir, intentamos equilibrar las tensiones de fuerzas que surgen al emplear una interfaz interactiva del tipo H-C (human-computer interaction) haciendo una apuesta más bien simbólica. El contacto piel a piel permitió un juego subjetivo, ya que era la otra mano enguantada la que activaba distintos ritmos de latidos, es decir, el factor sorpresa surge de la empatía y no de la comprobación científica.-

CURVA 3 - LA METÁFORA DEL MEDIO: EL TIEMPO REAL

Y LA EVANESCENCIA VITAL

En el laboratorio de creación escénica interactiva *Abuelos Artificiales* empleamos tecnología *multi tracking* en tiempo real en torno al ejercicio de posmemoria de recuperar una casa que se perdió con el exilio de los abuelos de Constanza Casamadrid. La intención era reconstruirla y habitarla de nuevo para encontrar objetos valiosos para la familia. Un hallazgo, parafraseando a McLuhan, podría ser que el medio tecnológico aporta su propia metáfora, se vuelve mensaje. Por ejemplo, aquí las tecnologías de rastreo de movimiento nos observan todo el tiempo, son ellos los abuelos artificiales, quienes vigilan, siguen y reaccionan atentos a las acciones de su nieta. En este caso, las tecnologías en tiempo real arman correlato al abordar lo evanescente de nuestra existencia.

Otro hallazgo es la dosis tecnología - imaginación. La obra *Abuelos Artificiales*, escrita y dirigida por Ezequiel Steinman, fue montada sobre un escenario interactivo con cinco cámaras infrarrojas en red bajo el protocolo

OpenPTrack para el rastreo de movimiento. Allí la acción de recordar es determinante y son los participantes quienes aportan universos afectivos reales en un sentido de acumulación de memoria RAM. Por ejemplo, al ingresar a la sala se les proponía recordar un objeto de la casa de sus abuelos y ese objeto se lo tenían que decir al oído a la performer Constanza. En simultáneo, una lluvia de objetos se proyectaba sobre el escenario, pero eran los objetos recordados por los propios artistas, al hacer el mismo ejercicio previamente.

El hallazgo sería encontrar la dosis perfecta mediante contrapesos entre tecnologías humano-computador y analogías humano-humano para lograr configurar un dispositivo escénico que tenga congruencia conceptual sobre la cual apoyar un andamiaje dramático *ad hoc*.

CONCLUSIÓN

Finalmente, amplió la respuesta a la pregunta de Marcus, sobre cuáles pueden ser los aportes que desde la investigación artística con mediación tecnológica podemos hacer a la sociedad digitalizada. A mi parecer, reflexiones en torno a la obsolescencia programada, ya que esta no solo es condición de los dispositivos tecnológicos, si no que parece permear a nivel sociocultural y cognitivo. Percibo el desafío de enfrentarnos a las preguntas sobre cómo conservar, transmitir o saber encontrar mensajes significativos. Cómo construir memoria es un tema importante para la sociedad digitalizada ya que cada vez es más difícil hacer pie en la vorágine de infodemia. Y la incapacidad de discernir contenidos en la era de la posverdad, guarda un paralelismo con el modo de psico percepción corporal. Es necesario conectar con el tiempo del cuerpo biológico propio, que es el tiempo de la observación y de la escucha profunda. Es urgente aprender a guardar distancia crítica y ética ante las velocidades computacionales que nos exigen transformar nuestros cuerpos para ejecutar acciones instantáneas y automatizadas: entregar *biodata*, almacenar *bigdata*. La táctica del repliegue del sentido de lo humano aparejada a normalizar conductas dóciles nos aleja velozmente de una posible emancipación tecnocultural.

REFERENCIAS

ARTE y Transdisciplina en México. Ciudad de México: Ed. Bioscénica, 2019. *E-book*. v. 1. Disponible en: <http://bioscenica.mx/publicaciones/#gallery-2>. Acceso en: 16 jan. 2024.

BEUTELSPACHER, M. Aceptación suave o vida refractaria en el performance digital. *In*: ARTE y Transdisciplina en México. Ciudad de México: Ed. Bioscénica, 2019. *E-book*. v. 1, p. 16-25. Disponible en: <http://bioscenica.mx/publicaciones/#gallery-2>. Acceso en: 16 jan. 2024.

BEUTELSPACHER, M. *Arquemáquinas*: indagaciones estéticas en torno al devenir electrónico del fuego. 2017. Tesis (Maestría en Tecnología y Estética de las Artes Electrónicas) – Universidad Nacional de Tres de Febrero, Buenos Aires, 2017. Disponible en: <https://m-y-r-i.net/tesis-de-maestria/>. Acceso en: 16 jan. 2024.

BEUTELSPACHER, M. *et al.* *Liveness*: prótesis gesto y metáfora. Encuentro de Artes Performativas. Memoria grafía (Licenciado en Deseño y Comunicación Visual) – Escuela Nacional de Artes Plásticas, Universidad Nacional Autónoma de México, Ciudad de México, 2011. Disponible en: <https://issuu.com/centromultimedia/docs/liveness>. Acceso en: 16 jan. 2024.

BARRIOS, L. Á. J. De la estrella a la máquina, cabe la materia. *In*: ARTE y Transdisciplina en México. Ciudad de México: Ed. Bioscénica, 2019. *E-book*. v. 1, p. 44-52. Disponible en: <http://bioscenica.mx/publicaciones/#gallery-2>. Acceso en: 16 jan. 2024.

EKMAN, U.; ROKEBY, D. Transformations of transforming mirrors: an interview with David Rokeby. *Postmodern Culture*, [United States], v. 24, n. 2, 2014. Disponible en: <https://muse.jhu.edu/article/580772>. Acceso en: 16 jan. 2024.

ENCUENTRO INTERNACIONAL DE ARTES PERFORMATIVAS Y TECNOLOGÍA, 1., 2012, Ciudad de México. *Resumen* [...]. Ciudad de México: Centro Nacional de las Artes, 2012. Tema: Liveness prótesis, gesto y metáfora, resumen ejecutivo. Elaborado por: Myriam Beutelspacher Alcántar e Minerva Hernández Trejo. Disponible en: http://bioscenica.mx/wp-content/uploads/2016/05/reporte_Liveness.pdf. Acceso en:

II EIDCT - Mesa: Processos Criativos na dança com mediação tecnológica. [S. l.: s. n.], 30 nov. 2021. 1 vídeo (118 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=lmzY6L1B7vo>. Acesso em: 16 jan. 2024.

MARCOS PEREZ, B.; HERNÁNDEZ TREJO, M.; BEUTELSPACHER, M. Translab: artes performáticas + tecnología. Acercamiento a sus proyectos y ejes conceptuales: puesta en valor de su pertinencia. In: RIBOULET, C. (coord.). *Encuentros: arte y nuevos medios en las prácticas artísticas contemporáneas*. Ciudad de México: Juan Pablos Editor, 2017. p. 125-149.

ORTEGA, N. IMD+GeM en vivo: co-creación performática “Empatía 4.0”. In: ARTE y Transdisciplina en México. Ciudad de México: Ed. Bioscénica, 2019. *E-book*. v. 1, p. 112-118. Disponible en: <http://bioscenica.mx/publicaciones/#gallery-2>. Acceso en: 16 jan. 2024.

RIBOULET, C. (coord.). *Encuentros: arte y nuevos medios en las prácticas artísticas contemporáneas*. Ciudad de México: Juan Pablos Editor, 2017.

STEINMAN, E. Los Abuelos artificiales: laboratorio de interactividad corporal. In: ARTE y Transdisciplina en México. Ciudad de México: Ed. Bioscénica, 2019. *E-book*. v. 1, p. 82-93. Disponible en: <http://bioscenica.mx/publicaciones/#gallery-2>. Acceso en: 16 jan. 2024.

TREJO, M. H. Noción de lo vivo: festivales internacionales de arte, ciencia y tecnología libre. In: ARTE y Transdisciplina en México. Ciudad de México: Ed. Bioscénica, 2019. *E-book*. v. 1, p. 8-15. Disponible en: <http://bioscenica.mx/publicaciones/#gallery-2>. Acceso en: 16 jan. 2024.

LO QUE SURGE EN LA MESA DE LOS PROCESOS CREATIVOS Y LA MEDIACIÓN TECNOLÓGICA EM LAS ARTES ESCÉNICAS

Dra. Paula Rojas Amador

UNIVERSIDAD NACIONAL DE COSTA RICA

PAULA.ROJAS.AMADOR@UNA.CR

Resumen: El presente texto pretende reunir las ideas planteadas y desarrolladas por cada una de las personas artistas e investigadoras en la mesa de discusión Procesos creativos y la mediación tecnológica en las artes escénicas en el marco del Encuentro interdisciplinar de Danza, Cognición y Tecnología (EiDCT) del año 2021. Los puntos en común o divergencias en cuanto al entendimiento de los diversos procesos de creación se ven reflejadas a través de ejemplos de espectáculos o iniciativas de investigación, así como a través de la presencia de la computadora durante todo este periodo creativo, los diversos detonadores y la inquietud por la descorporeización del cuerpo.

Palabras claves: proceso de creación; arte y tecnología; vinculación digital.

En el marco del II Encuentro interdisciplinar de Danza, Cognición y Tecnología (EiDCT) se llevó a cabo la mesa Procesos creativos y la mediación tecnológica en las artes escénicas¹, en la que participaron la artística Patricia Dalmas de Uruguay; el coreógrafo y videomaker Alex Soares de Brasil; la artista transdisciplinaria Minerva Hernández Trejos de México; la artista, docente e investigadora Myriam Beutelspacher Alcántar de México y mi per-

¹ Véase la grabación de la mesa en el siguiente link: <https://www.youtube.com/watch?v=l-mzY6L1B7vo>.

sona, profesora, investigadora y creadora intermedial de Costa Rica.

La mesa fue mediada por el director, Iluminador, productor y educador Marcus Lobo de Brasil quien abrió y provocó la discusión sobre este tránsito, relación y contacto entre los medios digitales y la escena, al proponernos como detonante pensar sobre:

El proceso de creación como espacio de experimentación, descubrimientos y elaboración de procedimientos utilizados en la construcción de la obra escénica. La interacción de los cuerpos físicos con los equipamientos tecnológicos, la construcción de un cuerpo poético capaz de lidiar y agenciar los diversos medios disponibles en la obra mediada (II EIDCT, 2021).

A lo que él agregó “Al final ya vivimos inmersos en pantallas y aparatos sonoros que extrapolan la noción de presencia y extienden nuestros cuerpos en múltiples superficies de medias. Es interesante pensar nuestra relación en la condición de nuestros cuerpos en el trabajo con la mediación tecnológica, sobre todo los cuerpos post pandemia expuestos al convivio virtual” (II EIDCT, 2021).

En el presente texto realizaremos un breve resumen de nuestra experiencia en este espacio de diálogo, por lo que reflexionaremos sobre los puntos de convergencia entre las personas participantes, para esto haremos un repaso general de lo que cada persona aportó, para llegar a los temas que considero podrían ser ampliamente sujetos de reflexión en futuros espacios.

Iniciaremos con el “Projeto Mov_oLA” presentada por Alex Soares, dicho proyecto busca el desarrollo de investigaciones artísticas que en ocasiones concluyen en espectáculos, pero en otras no necesariamente. Soares es permeado por un encuentro entre disciplinas, tanto por la danza como por el audiovisual. Uno de espectáculos que dio como ejemplo es *Devolve duas horas da minha vida* (2016) basado en la película *La ventana indiscreta* (1954) dirigida por Alfred Hitchcock (1899-1980), en la cual se creó un dispositivo de celular para que las personas interactúen durante el espectáculo, y paradójicamente las personas no usaran el celular. Para Soares, la ventana que aparece en la obra de Hitchcock son las ventanas de hoy, las del celular, que crean otra realidad. Siendo este elemento integrado en la dramaturgia propuesta. Otro elemento a recordar, es la presencia de la computadora en el proceso de creación, registro y composición final de la obra.

En el caso de Minerva Hernández Trejos, ella presenta el colectivo Bioscenica: cuerpo digital y transdisciplina ([2015]) en el cual participan creadores escénicos, científicos, teóricos, músicos, artistas visuales, ingenieros, entre otros. Para Hernández, el proyecto tiene fines escénicos y expositivos, cuyas iniciativas se desarrollan en sitios específicos y espacios públicos. Ella presenta el espectáculo “Empatía 5.1/Ritual tecnochamánico para sitio específico”, en el que se encuentra el cuerpo, la memoria y el deseo por deslocalar la mirada a través de técnicas y tecnologías. Esta creación implica el estudio del telescopio como dispositivo óptico lo que lleva a la creación de una proyección de una estela de luz sobre un edificio, una coreografía luminosa, un paisaje sonoro, una partitura corporal, así como la presencia de un chamán en escena. Para Minerva se trata de una estereoscopia para hackear el cerebro, ya que invita al espectador a ver la obra desde otro o otros lugares. Este trabajo pretende un encuentro constante entre las personas participantes y los antepasados, originando su dramaturgia desde el uso de la tecnología. Otros ejemplos de creaciones presentadas, son: “Empatía 5.2/Memoria colectiva”, “Stills” y “El Abrazo META-teatro /Experiencia inmersiva 360°” (Lab, 2022).

Myriam Beutelspacher Alcántar presenta su tránsito por la electrónica, el audiovisual y el teatro, proponiendo tres líneas de investigación; las creaciones “Habitat draw” (2018) y “Arquemaquinas” (2015) que traen la relación cuerpo y computadora, así como la descorporeización que esta parece ejercer sobre los cuerpos. La potencia del fuego aparece también como energía que logra una libertad corporal y por lo tanto, una otra mirada opuesta a la lógica binaria. En las obras “Empatía 1” (2011) y “Empatía 4” (2016) se interesa, junto a un colectivo, sobre el diseño de vestuario con sensores de pulso cardíaco, que al latir al ritmo del corazón se podían intercambiar entre los intérpretes y el público. De aquí surge el cuestionamiento por el interés de los biodatos en tiempo real, así como la necesidad de que el interface sea concebido desde el gesto, la acción poética, el juego y la complicidad del espectador, y no únicamente por su fascinación. Y en *Abuelos artificiales* (2017) y Labcet Epigenética (2018) el interés se centra en un equilibrio entre las relaciones que se construyen en la obra entre las personas y la tecnología, evitando una centralización de lo digital e invitando a la interactividad entre los y las participantes.

La obra “Bordes” (2016); piezas de danza aérea y sensores de movimiento y “Fascia” (2019); espectáculo multidisciplinar de teatro físico y artes visuales son dos de los espectáculos propuestos por Patricia Dalmas, buscando en ambos un constante diálogo entre los diversos recursos empleados en escena. En el primero se discute el espacio físico y los límites en la vida. Para Dalmas en este caso la tecnología les permite modificar el proceso de creación habitual en el cual los elementos se suman hacía el final de la obra, por un proceso donde las personas creativas e intérpretes involucradas crean desde el inicio de forma conjunta. En “Fascia” se discute el tema de la subjetividad desde diversas perspectivas, incluyendo la subjetividad tecnológica dada por las redes sociales, los teléfonos y por lo tanto, el impacto sobre el cuerpo. Para Dalmas en este caso hay un trabajo de diseñar dispositivos para que el cuerpo comience a jugar y experimentar, con una atención especial a esta nueva sensibilidad de quien lo hace y de quien lo recibe.

En mi caso, se presenta el Laboratorio Escénico Digital (LED) ([2021]) de la Escuela de Arte Escénico de la Universidad Nacional de Costa Rica como un espacio de investigación artística dirigido al arte y la tecnología. Así como una de las líneas de estudio: “Interactividad, cuerpo e imagen” desarrollada por mi persona, la cual se interesa en la transformación de nuestra percepción a través de nuestra convivencia con el mundo digital (Percepción, 2021). Los procesos de creación, nuestras sensaciones, nuestro cuerpo, las nuevas generaciones, la somática y los medios digitales. Otro elemento planteado es la disyuntiva ética, tomando como ejemplo, los programas automatizados que simulan la voz humana que debido a su exactitud, no percibimos si se trata de una persona o un robot.

La discusión inicia pensando en la provocación de Marcus, alrededor de la comprensión del cuerpo como nuestra primera tecnología. Lo que lleva a pensar a Miryam sobre los biodatos, los dispositivos estereoscópicos de Minerva, la relación entre lo humano y lo robótico, la influencia de estos a un nivel perceptivo, cuestionando ¿Qué o quién determina cómo ver el mundo? Por otro lado, la idea de la descorporeización del cuerpo y el no contacto entre los cuerpos, vuelve a ser tocado por Minerva, impulsando la idea de pensar otras formas creativas de hablar poéticamente con lo tecnológico ¿Quién la usa, por qué y cómo lo hace? Y el hecho de no solo conquistar la tecnología por sí sola. Alex introduce un tema respecto del

acceso a la tecnología, las limitaciones y desafíos que ella presenta. Al igual que plantea la inquietud ¿De donde parte la investigación y la creación? del tema? del dispositivo? de otro lugar? A esto, yo comento, el lugar especial que tiene pensar de que se quiere hablar, evitando crear un discurso vacío y buscando que los diversos medios tengan un vínculo dramático en escena. De igual manera, la posibilidad que sea el dispositivo que genera la obra, es muy válido. También, yo agrego el tema del tiempo, de estudio, de producción y pruebas, el cual es muy distinto a otros procesos sin mediación tecnológica, que debe considerarse. Patricia refuerza la idea sobre lo que se quiere decir, la idea, el concepto, así como visualizar que el proyecto trasciende las individualidades. Minerva reafirma esto con la propuesta transdisciplinar, ir por la idea y escuchar lo que la idea va requiriendo. Además adiciona el tema de la paciencia en este tipo de procesos y la tolerancia a la frustración, ya que implica tiempo para entender este lenguaje al ser un laboratorio constante de experimentación.

Otro tema tratado fue el rol de nuestro trabajo con lo social, a lo que yo aportó la idea de ser rebeldes con la tecnología, ser aquellas personas artísticas que observamos más allá y la llevamos más allá, en lugar de ser invadidos y domesticados por ella. Evidenciando que todas las personas, hoy en día, somos sujetos de experimentación y si llevamos tecnología a la escena es porque también la sociedad está inmersa en lo digital. Myriam aporta sobre lo efímero de nuestra obras aunque ella implique los medios tecnológicos, la obra muere rápido, por lo que otras acciones como talleres, foros y sitios web podrían expandir y problematizar, aún más, lo que se propone alrededor de este tema.

Finalmente, Marcus trae ejemplos de interactividad en el seno de su compañía², a lo que nos lleva a discutir otras formas de interacción, por ejemplo, el caso de Migrare ([2021]) en el que se busca la apropiación de espacios, el traslado y la inmersión del público (Nuestros [...], [2019]). Minerva comenta que no se trata únicamente de interactuar al tocar el botón, sino también con indicaciones, un olor, una mediación sensorial, gestual, aquí también hay interacción. Así como comentar que la primera realidad virtual inmersiva es nuestra imaginación, y afirmando la idea de habitar nuevos y otros espacios. Myriam trae como referencia a David Rokeby y su obra *Very*

2 Véase el sitio *web* de la compañía en el *link*: <https://coatocoletivo.wordpress.com>.

Nervous System (1987), en la cual descubre la fascinación de las personas por verse a sí mismas, a lo que él terminó llamando fascinación egocéntrica, y esta obra hace pensar a Myriam sobre la dimensión humana, la necesidad de escucharse como humano y el desarrollo de juegos que no sean mediados únicamente por lo digital, pero dosificar esta interacción en la escena.

A manera de conclusión, es posible percibir que en la mesa Procesos creativos y la mediación tecnológica en las artes escénicas se levantan temas: sobre la descorporeización del cuerpo frente a lo digital, la construcción de colectivos cuyos procesos de creación son transdisciplinarios y que la complicidad se da desde el inicio de la investigación artística. La diversidad de detonantes para este proceso, los cuales pueden surgir de la idea, el dispositivo, el cuestionamiento, el cuerpo etc. El lugar de la tecnología, no únicamente como objeto de fascinación, sino que cargue un discurso y/o poesía, así como la búsqueda de un equilibrio entre interacciones análogas y digitales con el espectador. La implicación de tiempo para llevar a cabo estos proyectos, así como la accesibilidad a los recursos requeridos. Nuestra constante reflexión entre las artes y la sociedad la cual está inmersa en nuestras propuestas. Así como fue posible compartir un sentimiento de encuentro sobre inquietudes y desafíos en el desarrollo de nuestros procesos de creación con mediación tecnológica, aún en distintos puntos del mundo.

REFERENCIAS

BIOSCENICA: cuerpo digital y transdisciplina. [S. l.], [26 maio 2015].

Orígenes. Disponible en: <http://bioscenica.mx>. Acceso en: 7 enero 2024.

II EIDCT - Mesa: Processos Criativos na dança com mediação tecnológica.

Mediação: Marcus Lobo. Participação: Patrícia Dalmas, Alex Soares, Minerva Hernández Trejo, Myriam Beutelspacher Alcántar, Paula Rojas Amador. [S. l.: s. n.], 30 nov. 2021. 1 video (118 min). Publicado por EIDCT.21. Disponible en:

<https://www.youtube.com/watch?v=lmzY6L1B7vo>. Acceso en: 7 enero 2024.

LAB: investigación y desarrollo, sin la experimentación no hay innovación.

Medusa, [s. l.], [24 fev. 2022]. Disponible en: <https://medusalab.mx/lab/>. Acceso en: 7 enero 2024.

LABORATORIO Escénico Digital (LED). [S. l.], [2021] Investigaciones artísticas en curso. Disponible en: <https://sites.google.com/una.cr/led>. Acceso en: 7 enero 2024.

MIGRARE: III Socialización. *Migrare*, [s. l.], [25 set. 2021]. Disponible en: <https://sites.google.com/una.cr/migrare2021>. Acceso en: 4 enero 2024.

NUESTROS proyectos: una muestra de nuestros trabajos. *Stroke114*, [s. l.], [20 jul. 2019]. Disponible en: <https://stroke114.com/nuestros-proyectos>. Acceso en: 4 enero 2024.

PERCEPCIÓN: entre arte y tecnología. [S. l.: s. n.], 30 nov. 2021. 1 video (3 min). Publicado por PaulaCRojas. Disponible en: <https://youtu.be/8jtFNZXW7hw>. Acceso en: 4 enero 2024.

PROJETO Mov ola. In: WIKIDANÇA. [S. l.: s. n.], 24 ago. 2013. Disponível em: http://www.wikidanca.net/wiki/index.php/Projeto_Mov_ola. Acceso en: 4 enero 2024.

MESA CORPO, MOVIMENTO E AÇÃO EM ANÁLISE

DIA 1º DE DEZEMBRO DE 2021

AS NUANCES DA INTERAÇÃO NA IMPROVISAZÃO: UMA ANÁLISE A PARTIR DO MÉTODO DE SINCRONIZAÇÃO E REDES

Dra. Ivani Santana

DEPARTAMENTO DE ARTE CORPORAL
ESCOLA DE EDUCAÇÃO FÍSICA E DESPORTOS (EEFD)
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO (UFRJ)

Dr. José Garcia Vivas Miranda

INSTITUTO DE FÍSICA
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA (UFBA)

Yago Emanuel Ramos

INSTITUTO DE FÍSICA
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA (UFBA) - BOLSISTA

Mateus Souza Silva

INSTITUTO DE FÍSICA
UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA (UFBA)

A improvisação é um campo fértil para compreender um sistema complexo e seus parâmetros de interação, pois demanda um estado atencional, reativo e proativo para que o processo se desenvolva. Nossas reflexões encontraram ressonância com o conceito de “criação de sentido participativa” desenvolvido pela filósofa dra. Hanna De Jaegher e o dr. Ezequiel di Paolo (2007). O conceito foi aprimorado no livro *Linguistic Bodies: The Continuity between Life and Language* (2018), que conta também com a coautoria da dra. Elena Cuffari. Como objeto de estudo, utilizamos o espetáculo *Loop, Lull*, da Company 605, a partir dos arquivos em vídeos de duas apresentações dessa obra. Para nossa análise, utilizamos a rede de interação por ser uma forma robusta para compreender as relações sistêmicas.

Loop, Lull

A proposta de *Loop, Lull* surgiu das reflexões que os diretores Lisa Gelley e Josh Martin tiveram com o espetáculo *Vital Few* (2016)¹, o qual buscava explorar o sentido de união, de coletividade, mas partindo de mecanismos de constante codependência e inter-relação entre os participantes. Dessa forma, procuravam criar uma escultura em movimento de um corpo grupal, compreendendo que o todo é maior que a soma de suas partes.

Para o processo de criação de *Loop, Lull*, tiveram como estímulo inicial o tema da repetição. Queriam investigar o que acontece quando algo é realizado várias vezes, como alterações surgem depois de 10 ou 20 minutos de repetição, como isso muda, ou como a pessoa se sente alterada depois disso, seja pelo cansaço, porque descobriu outras formas de acionamento, ou porque ficou entediada. Esses ciclos de “refazer” foram considerados como um *loop*, o qual era criado e desenvolvido durante o próprio acontecimento, encontrando um possível início, duração e finalização que eram compreendidos como tal durante a própria execução. Nesse processo, as mínimas alterações de uma pessoa alteravam as marcas e o acionamento das demais, forçando assim a descobertas de novas estratégias para poder manter e refazer o *looping*. Assim como em *Vital Few*, a criação do trabalho surgia da dinâmica de negociações entre todos no fluxo da movimentação que interdependia e covariava de acordo com as interações criadas.

Nosso estudo delimitou a primeira cena como principal para a análise, a qual contou com três fases: 1) duas dançarinas do nosso grupo de pesquisa, Camila Ferreira e Lanmi Carolina Carvvalho, assistiram várias vezes os vídeos dos dois dias de apresentação e fizeram uma anotação cuidadosa de três aspectos que nos interessavam: imitação, contraponto e condução (Moraes, 2010), conforme serão explicadas mais adiante; 2) os dados colhidos foram utilizados na elaboração das redes de interação; e 3) análise das redes e elaboração de artigos sobre a investigação e as conclusões obtidas.

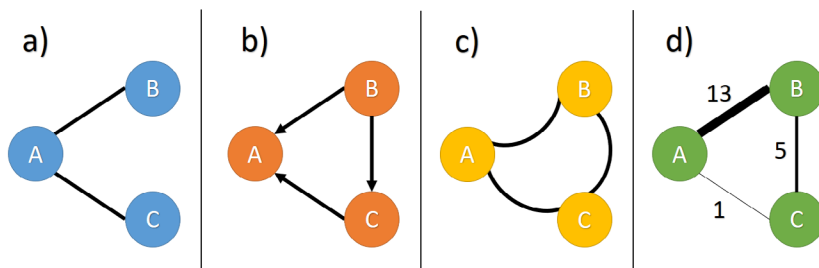
REDE DE INTERAÇÃO

Uma rede pode ser representada por um conjunto de unidades que possuem alguma forma de relação, por exemplo: nas redes sociais, cada

¹ Ver em: https://company605.ca/works_/vital-few/.

unidade da rede representa um perfil, e as conexões entre esses perfis podem se dar através de seguidas, amigos ou curtidas, dependendo apenas de qual camada dessa rede você quer acessar. Já os neurônios formam nossas redes neurais, onde as conexões são realizadas através das sinapses. As relações descritas pelas redes complexas podem ser representadas através de estruturas matemáticas denominadas de grafos. Esse ramo da matemática foi originado pelo cientista Leonhard Euler (1741). Nos grafos, as unidades da rede são representadas por vértices – também chamados de nós –, e as conexões entre essas unidades são representadas por arestas. Por fim, as arestas podem ser direcionadas, não direcionadas ou em laço. Por exemplo, no Facebook, as conexões entre os perfis (vértices) se dão através de amigos (arestas), mas a amizade não tem direcionamento, portanto esse é um tipo de grafo não direcionado, como apresentado na Figura 1 a). Já no Instagram, as conexões são realizadas através dos seguidores, o indivíduo B pode seguir o A, sem que o A siga o B de volta, essa conexão possui um direcionamento, e por isso chamamos esse tipo de grafo de direcionado, como está representado na Figura 1 b). Ainda podemos ilustrar as conexões dos grafos direcionados substituindo as setas por linhas curvas, em que a curva é direcionada no sentido horário, um exemplo equivalente ao da Figura 1 b) está apresentado na Figura 1 c). Por fim, ao olhar as curtidas, uma pessoa pode curtir a própria foto, esse tipo de conexão em que o vértice efetua uma conexão consigo mesmo é denominado laço.

FIGURA 1 – Ilustrações de diferentes tipos de grafos. a) Grafo não direcionado; b) Grafo direcionado com conexões em setas; c) Grafo direcionado com conexões em linhas curvas; d) Grafo ponderado



Fonte: elaborada pelos autores.

REDES APLICADAS AO LOOP, LULL

Como seria se pudéssemos analisar todas as interações que ocorrem no nosso círculo social? O que leva uma pessoa a escolher interagir com algumas e não com outras? Apesar de ser uma questão complexa que implica a intersubjetividade, podemos encontrar alguns padrões como, por exemplo, pessoas de um determinado grupo político mantêm interações nas redes sociais com pessoas que têm a mesma visão política. Esta rede pode ser flexível à interação com outras redes similares ou mesmo diversa, ou pode ser coesa e sem abertura. Tais comportamentos podem ser analisados pela teoria de redes.

No caso da improvisação em dança, esse estudo apresenta uma outra complexidade uma vez que estamos tratando de movimentos de corpos no tempo e no espaço, e ainda, implicados com um contexto. As possibilidades de movimentação das diversas partes do corpo e o desenvolvimento de composições em tempo real são imensas, tendo o cuidado aqui de não assumir como infinitas. Os caminhos tomados por cada pessoa, considerando as intersubjetividades e o contexto, são inúmeras podendo criar distintas formas de interação, ou mesmo de evitá-la. Por essa razão, acreditamos que a improvisação em dança seja um excelente processo social para pesquisar a interação humana.

Encontramos no conceito desenvolvido por De Jeagher e Di Paolo (2007), denominado “criação de sentido participativa”, uma boa fundamentação teórica para compreender a interação construída em processo de improvisação. Podemos compreendê-lo como uma interação que foi moldada com base em fatores emocionais, ambientais e pessoais dos indivíduos quando eles interagem, portanto não é uma dinâmica que surge de ações individuais, não se trata também da somatória das ações, mas de uma tensão entre o que é considerado a autonomia do indivíduo e a autonomia (o contexto) do próprio sistema. É nesse tensionamento situado que a interação acontece assumindo uma implicação social e rejeitando uma visão individualista dessa relação. Portanto, não se trata de uma livre escolha subjetiva, mas uma construção intersubjetiva implicada com o contexto no qual atua.

Dessa forma, não poderíamos procurar o que motivou determinada interação específica, pois ela emerge do momento e de tudo que cerca aqueles indivíduos. O que podemos procurar observar e analisar são padrões que ocorrem nesse sistema observando as relações entre os indivíduos quando provocam uma ignição – se prontificaram a iniciar uma interação –

diante da situação que se encontra, ou quando são receptivos – aceitaram participar de uma interação iniciada pelo outro. Por exemplo, alguém pode se sentir impelido pelo contexto no qual está imerso a assumir um papel central e procurar por interações com todos de uma mesma forma. Outra possibilidade seria alguém preferir se isolar interagindo menos com os demais, ou até mesmo não interagindo, mas, ainda assim, tal atitude é percebida aqui a partir do sentimento desse indivíduo diante daquele contexto. De qualquer forma, são escolhas feitas de acordo com o tensionamento entre essas autonomias, da pessoa que dança e a do próprio sistema com o qual está improvisando naquele momento.

Para o estudo em questão do espetáculo *Loop, Lull*, estruturamos a análise a partir da observação de três aspectos – ou ignições – que selecionamos conforme já indicados: imitação, contraponto (Morais, 2010) e condução. Conforme o primeiro termo indica, ocorre quando a dançarina busca imitar algum padrão de uma outra dançarina; e, contraponto, ou seja, uma oposição, quando se utiliza o estímulo para fazer o contrário da proposta. Uma outra classificação foi utilizada que denominamos condução, em que uma dançarina provoca uma certa dinâmica que é sustentada pela(s) outra(s) pessoas envolvidas.

A partir de uma análise utilizando redes orientadas, em que as unidades são as dançarinas e as ligações indicam quais as pessoas envolvidas na interação, podemos traçar um perfil para cada dançarina, que apresenta as estratégias de interação utilizadas nesse espetáculo. A direção das setas refere-se aquelas que são promotoras da ignição, portanto, partindo do ponto no qual a ignição foi iniciada e chegando nas outras em que algum tipo de relação se estabeleceu.

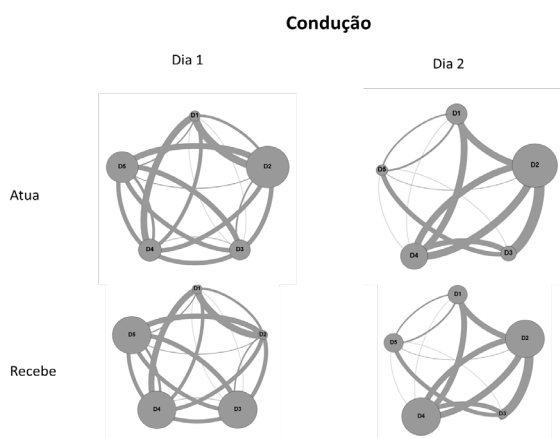
Considerando a importância da construção em tempo real na improvisação, utilizamos dois dias diferentes da apresentação do *Loop, Lull*, um em janeiro e outro em fevereiro de 2019. A partir desses parâmetros – unidades e ligações –, é possível organizar as interações entre os tipos imitação, contraponto e condução, bem como compreender as funções entre quem propõe uma ignição e quem a recebe.

Ao construir redes que relacionam as configurações de interações entre dois dias de espetáculos, podemos comparar alguns papéis como, por exemplo, o da dançarina D2 (Figura 2), que procurou interagir utilizando a condução nos dois espetáculos, podendo assim ser coincidência ou algo de sua personalidade. Em contrapartida, D2 recebeu poucas interações no

primeiro dia e muitas interações no segundo dia, aspecto importante de ser notado e que demonstra o aspecto situado, de composição elaborada no próprio momento da apresentação.

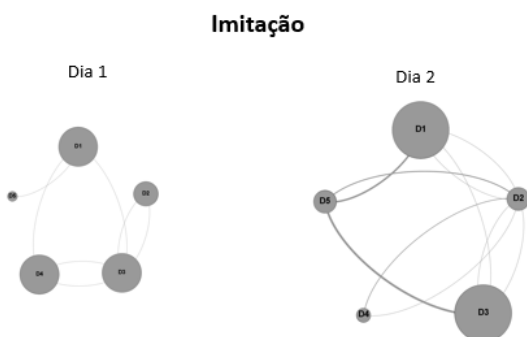
Nas Figuras 2, 3 e 4, apresentamos as redes que representam as interações obtidas para cada configuração, ponderando o tamanho das unidades conforme a quantidade de vezes que o indivíduo atuou ou recebeu no espetáculo. Nestas figuras, o sentido da interação é o sentido horário.

FIGURA 2 – Redes da configuração de condução entre os atores (D1,D2,...,D8) em dois dias de espetáculo



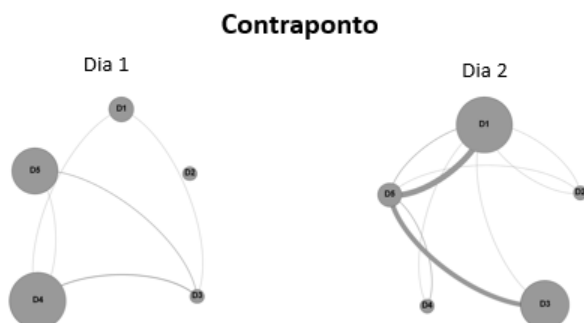
Fonte: elaborada pelos autores.

FIGURA 3 – Redes da configuração de mimese entre os atores (D1, D2,...,D8) em dois dias de espetáculo



Fonte: elaborada pelos autores.

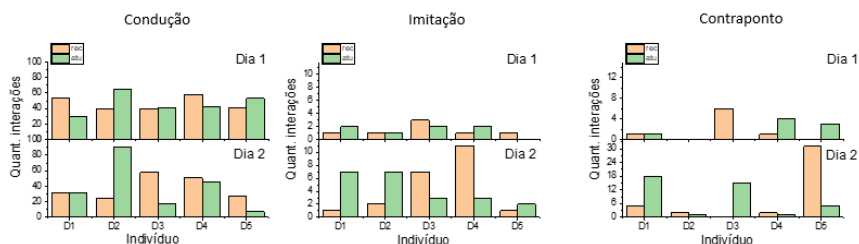
FIGURA 4 – Redes da configuração de oposição entre os atores (D1,D2,...,D8) em dois dias de espetáculo



Fonte: elaborada pelos autores.

Nessas redes de interação existem hubs – indivíduos que têm o tamanho da unidade expressivamente maior que os outros, atuando muito mais – e podemos dizer, por exemplo, que houve muitos indivíduos se opondo aos movimentos de D5 (Figura 4) no segundo dia. Assim como muitos indivíduos mimetizam D4 (Figura 3) também no segundo dia. Ademais, temos um exemplo de hub na função atual que é o indivíduo D2 (Figura 2) na configuração de condução no segundo dia. Para ilustrar essas diferenças na interação, apresentamos na Figura 5 um resumo da quantidade de iterações para todas as configurações, dias e atores, separando pela quantidade que recebeu e atuou.

FIGURA 5 – Histogramas de interação para as diferentes configurações, dias e atores



Fonte: elaborada pelos autores.

Os dados da Figura 5 são especialmente ilustrativos sobre a dinâmica de interação entre as dançarinas. Vemos que a configuração de oposição foi a menos escolhida entre as dançarinas, que a mimese apresentou um aumento no segundo dia e que algumas dançarinas apresentaram um desequilíbrio entre atuar e receber, como D5 no dia 2 na configuração de oposição.

CONCLUSÃO

Conforme os resultados da nossa análise demonstraram, os participantes tinham formas distintas de se engajar na construção de relações. Não havia uma simetria na dinâmica de interação entre os envolvidos, enquanto a estratégia de alguns era para se manter no fluxo encontrando novas conexões com os colegas, outros preferiam garantir uma evolução mais isolada, evitando as interações. Tal comportamento ocorreu mesmo com o cuidado dos diretores que orientaram o grupo para que se locomovessem procurando criar atravessamentos, cruzando o espaço, criando caminhos por entre as pessoas e evitando permanecer na periferia apenas circundando. Apesar dessa orientação, nossa análise demonstrou que os participantes se engajaram na proposta de interação com constância e intensidade bastante variadas, e alguns poucos ainda sim tiveram uma ação com menor engajamento social tendendo para o isolamento. O estudo revelou também as variações em relação aos dias de apresentação.

Importante perceber que não se trata de uma análise quantitativa, pois as redes foram criadas a partir das qualidades de interação observadas, ou seja, de imitação, contraponto ou condução. Tais observações das estratégias utilizadas como ignição carregam os propósitos de cada pessoa envolvida no tensionamento de relações que o sistema estabelecia a cada instante. Por essa razão, a importância de analisar dias distintos da realização do espetáculo, pois isso evidencia a composição em tempo real.

O procedimento apresentado neste artigo, que se utiliza de redes de interação a partir de análise das estratégias de ignição, demonstra ser uma ferramenta robusta para a análise de processos de improvisação em dança que dá conta de perceber as nuances e as complexidades instauradas no acontecimento.

Se entendêssemos essa análise por muitos espetáculos, teríamos recursos estatísticos para apontar as diferentes estratégias encontradas a

cada dia. De todo modo, o estudo aqui apresentado pode já atestar que a relação daquele grupo ocorre por uma construção de sentido participativa, a partir da qual emerge a estética de uma improvisação.

REFERÊNCIA

- DE JAEGER, H.; DI PAOLO, E. Participatory sense-making. *Phenomenology and the Cognitive Science*, [s. l.], v. 6, p. 485-507, 2007. Disponível em: <https://link.springer.com/article/10.1007/s11097-007-9076-9>. Acesso em: 12 maio 2022.
- DI PAOLO, E.; CUFFARI, E. C.; DE JAEGER, H. *Linguistic Bodies: the continuity between life and language*. Cambridge: The MIT Press, 2018.
- EULER, L. Solutio problematis ad geometriam situs pertinentis, Comment. *Commentarii Academiae scientiarum imperialis Petropolitanae*, [Russia], n. 8, p. 128-140, 1741.
- II EIDCT - Mesa: Corpo, movimento e emoção em análise. [S. l.: s. n.], 1 dez. 2021. 1 vídeo (148 min). Publicado pelo canal EIDCT.21. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZcWULJWFrJg&t=3803s>. Acesso em: 12 maio 2022.
- MORAIS, L. A. A conectividade entre dançarinos na cena de dança improvisação. *Anais ABRACE*, [s. l.], v. 11, n. 1, p. 1-6, 2010. Trabalho apresentado no 6º Congresso da ABRACE. Disponível em: <https://www.iar.unicamp.br/publionline/abrace/hosting.iar.unicamp.br/publionline/index.php/abrace/article/view/3208.html>. Acesso em: 10 maio 2022.

CONFERENCIAÇÕES

CONFERÊNCIA POÉTICAS (DES)CONFINADAS

DIA 28 DE NOVEMBRO DE 2021

Ivani Lúcia Oliveira de Santana¹

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO (UFRJ)

Luiz Thomaz Sarmento²

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO SUDOESTE DA BAHIA (UESB)

-
- 1 Pesquisadora e artista da dança com mediação tecnológica. Pioneira no Brasil em dança telemática realizada através das redes acadêmicas. Idealizadora e participante da conexão Mulheres da Improvisação. Líder do grupo de pesquisa Poéticas Tecnológicas: corpoaudiovisual. Professora do Programa de Pós-Graduação em Dança (PPGDan), da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), e do Programa de Pós-Graduação de Artes Cênicas (PPGAC), da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Autora dos livros: *Corpo Aberto: dança, Cunningham e novas tecnologias* (2002) e *Dança na Cultura Digital* (2006). Coeditora chefe da revista *Repertório* (PPGAC/UFBA).
 - 2 Artista, docente e pesquisador da dança com ênfase em improvisação, arte/dança contemporânea, processos artísticos e educacionais em mediação tecnológica. É professor assistente do Departamento de Ciências Humanas e Letras da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB), onde atua nos cursos de licenciatura em Dança e Teatro. Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Mestre em Artes e Licenciado em Dança pela Universidade Federal do Pará (UFPA). Pesquisador no grupo de pesquisa Poéticas Tecnológicas Corpoaudiovisual e no Núcleo de Estudos do Corpo. Coordenador do subprojeto Arte/Dança da Residência Pedagógica da UESB.

Marcela Capitanio Trevisan³

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA (UFBA)

Sarah Marques Duarte⁴

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ (UFPR)

Convido a todes para mergulhar nas ações de quatro pesquisas que aqui apresentaremos de forma performativa: *Dramaturgia de imersão: mergulhando pelas entranhas dos meios digitais*, de Ivani Santana; *Para parar: 8 movimentos para desacelerar*, de Sarah Marques Duarte; *Filhas ilegítimas da tecnologia digital*, de Marcela Capitanio Trevisan; e *Profanando o corpatriarcado: novos usos para um corpo normativo e normatizado*, de Luiz Thomaz Sarmiento.

Uma boa Conferência para todes!

CENA 1 – POEMA SOBRE AS PESTES⁵

Toda Mulher:

Está tudo de pernas para o ar
Está tudo de cabeça para baixo
O que fazer agora senão perguntar?
O que há entre o chão e o céu Da Terra?
O que há entre a raiz e a copa da árvore?

3 É mestranda do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC), na Universidade Federal da Bahia (UFBA), e integrante do Grupo de Pesquisa Poéticas Tecnológicas: corpoaudiovisual (GP Poética) com liderança de Ivani Santana. Bacharel em Artes Cênicas (UFSC, 2014). Foi integrante do grupo de pesquisa Poéticas do Corpo na Arte, coordenado pela doutora Janaína Trasel Martins. Suas pesquisas têm enfoque nas áreas de teatro, dança, performance e audiovisual.

4 Doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (2021), mestre em Artes Visuais pela Universidad Nacional de las Artes (2016) e bacharel em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (2014). É professora colaboradora do curso de Artes Visuais da Universidade Estadual do Paraná e professora convidada da pós-graduação em *Lenguajes Artísticos Combinados* da *Universidad Nacional de las Artes*. Integrante do Grupo de Pesquisa Poéticas Tecnológicas: corpoaudiovisual (GP Poética).

5 Poema em áudio de Luiz Thomaz Sarmiento (2021).

Entre os pés e a cabeça do corpo?
Entre o centro e a periferia da cidade?
Entre a nascente do rio e o meio do oceano?
Entre a entrada social e a de serviço do edifício?
É difícil!

Revolver a terra:

Essa coisa no meio
Essa coisa entre
Essa coisa que dá corpo ao corpo
conecta o que está embaixo com o que está em cima
o que está de um lado com o que está do outro
E vice-versa, e versa e vira, e prosa e poesia.
Essa encruzilhada
Densa e leve como o ar
Concreto e abstrato como o corpo Respira. [

Mulher Anônima:

Corpos violando corpos
Pelo discurso, pela ação, pela violência
O machão, o cassetete, a bala perdida
A peste machista, necropolítica e genocida.

Corpos calando corpos
No trabalho, na família e nas igrejas
A precarização, os modelos, os dogmas
A peste capital, misógina e intolerante

Corpos agredindo corpos
Na rua, nas instituições, nas mídias
As fobias, as normas, os algoritmos
A peste patriarcal, normativa e digital

Luiz Thomaz:

Corpos cancelando corpos
On line e off line.
Nas redes sociais, impessoais e sensacionais.
O silenciamento sensacionalista subserviente
Da neopeste neoliberal neocolonial 'neoCARALHAU'

Corpos acusando corpos
De destruir a moral, as famílias e os costumes
Com *kits, fakes e dicks*
Da pseudo peste pseudo pecadora pseudo ditadura

Corpos negando corpos Existências
O que há entre senão Resistências?

Está tudo de pernas para o ar
Está tudo de pernas para o ar
Está tudo de pernas para o ar
Está tudo de cabeça para baixo.

CENA 2 – MULHER LATINO-AMERICANA

Ivani Santana:

Essa é minha audiodescrição que, antes de mais nada, deve ser percebida como um posicionamento político que busca denunciar a insistência no apagamento das produções e conquistas da mulher, por isso trago a vocês essas imagens pixeladas. Meu nome é Ivani Santana. Sou mulher, cabelo castanho – para alguns crespo, para outros cacheado –, tenho 1m60 de altura, 52 quilos, acima de 50 anos – para alguns pareço muito menos, para outros, nem tanto. A maior parte da minha vida vem sendo dedicada à dança e a pesquisa. Permita-me, portanto, dizer que me descrever servirá não apenas para saber como minha fisicalidade se constitui, mas também para refletir sobre as mulheres que produzem Arte na América Latina. Para apresentar-lhes a 'drama-

turgia em mergulhos' – ou dramaturgia de imersão – que trago para essa mesa, é preciso explicitar também meu 'lugar de fala'. Essa é a posição de uma mulher que percebeu a necessidade de um mergulho em si nesse momento tão importante do mundo, quando a decolonialidade e a luta pela humanidade e pela democracia nunca foram tão necessárias e urgentes. Mulher que descobre ser para alguns uma pessoa negra, mas que pelo inebriamento do colorismo e suas consequências culturais, não sou tão branca para agradar a alguns, nem tão preta para ser aceita por outros. Sendo assim, perceba que o primeiro salto para a verticalidade desse tema é saber que se trata do lugar de fala dessa mulher: eu, brasileira, experimentadeira da dança com as coisas do mundo desde 1990 e artista-pesquisadora de arte em rede há 20 anos. Ser autora deste texto, dessa investigação, dessa história de mais 30 anos estudando, criando, percebendo na própria corporeidade as afeições e implicações obtidas na experiência com vários experimentos, vivenciando constantemente as relações entre tecnologias eletrônicas e digitais e a dança, significou também enfrentar o local da dominação masculina não apenas no próprio campo das engenharias e da computação, como também das artes, além de ter que confrontar uma cultura digital emoldurada e ditada por estrangeiros do Hemisfério Norte detentores dos '*i-devices*'. Tive e tenho que ser várias mulheres, várias mulheres, algumas com óculos, às vezes sem, mas é importante enfatizar: trata-se de uma mulher da América Latina! E nós, mulheres latino-americanas, produzimos muito, somos muitas. Essa é a posição de uma artista da dança que não acredita na necessidade de rotulação artística – não preciso de outra denominação apenas porque minha dança explora outras potencialidades criativas. Essa é a posição de uma acadêmica que acredita que todos os conhecimentos são e devem ser absorvidos entre todos os campos e áreas – do meu ponto de vista, a própria divisão e delimitação do saber já é um contrassenso, a interdisciplinaridade deveria ser a regra e não a exceção. Em consonância com esse posicionamento, fazer uma mesa de discussão ou uma comunicação de Artes em evento acadêmico deve procurar manter nossa perspectiva, nossa forma de ação, deve ser pela nossa performatividade. Isso porque nos interessa falar com Artes e não sobre ela. Por essa razão, venho propondo nossa participação em eventos acadêmicos através do que denominei **ConferênciaAção**, como essa que vocês estão assistindo hoje (Santana, 2021)

FIGURA 1 – Cena de Respirar Ar: Mulher latino-americana



Fonte: acervo dos artistas.

<https://www.youtube.com/watch?v=L9kQC2CTUF4>

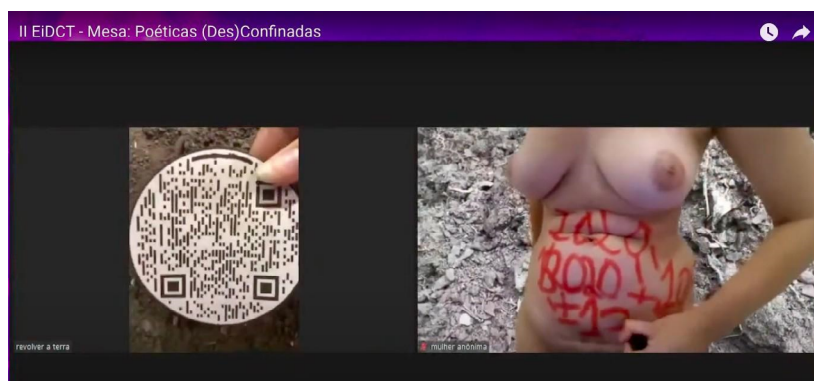
CENA 3 – MULHER ANÔNIMA

Mulher anônima:

Em um momento onde os humanos estão sendo obrigados a reestruturar suas formas de vida para a sobrevivência, no qual se deve manter o consequente e necessário distanciamento social, surgem e/ou reforçam-se questões advindas de um sistema patriarcal, colonial e capitalista. [...] Ainda que com suas diferenças e singularidades, pode-se ver dentro desse período de tempo pandêmico, um considerável aumento nos números de casos de divórcio de casais heterossexuais, violência doméstica e feminicídio, fatos esses que trazem à tona a realidade de submissão, opressão e repressão desses corpos femininos que já não aguentam mais. [...] Utilizo o hibridismo de minhas expressões artísticas, do corpo feminino com a tecnologia digital, surgidas durante a pandemia, tanto como tema, mas também processo, como forma de análise sob a ideologia da política-ciborgue de Haraway, para discorrer sobre as opressões e potências de ser mulher

dentro de um sistema patriarcal.[...] Acredito que esse hibridismo dos corpos com os *bits* se encontra na confusão de fronteiras entre o físico e o não físico percorrida por Haraway que da mesma forma, se configuram como sendo ciborgues (Trevisan, 2021).

FIGURA 2 – Cena de Mulher Anônima e Revolver a terra: 1ª escavação



Fonte: acervo dos artistas.

CENA 4 – CIDADE VITRINE

Revolver a terra: [Vídeo com a fala de trás pra frente, fazendo emergir uma sonorização particular/que cria uma textura]

Viver 'à distância' é o único modo de comportamento aceito na metrópole: é a experiência do espetáculo [...] onde o uso e a alteração substancial das coisas são canceladas pela interferência de uma vitrine (Duarte, 2021 *apud* Conselho Noturno, 2018, p. 68).

CENA 5 – DE PERNAS PARA O AR

Ivani Santana:

Está tudo de pernas pro ar, sufocou

Virá o céu ou o escuro do mar?
Caiu, caíram, cairão...?
Tombaram as árvores e com elas aqueles que ali habitavam.
Está tudo de pernas pro ar,
Que sufoco!
Era Maria, Maria de José mais José Maria, tinha John também,
Mary Sheley, Raimundo também de Mary, Maria e José como era de ser
do Amazonas, Acre, Piauí, Sul, Sudeste, Norte, Nordeste, de todo canto.
Mas a primavera vai chegar, por ora, precisamos nos apartar, por ora,
precisamos de ar, é preciso leveza para bradar.
Mas para quê? Queremos respirar....
Ar, ar, ar, estava tudo de pernas pro ar!

CENA 6 – TODA MULHER

[Sobreposição de vozes de homens e mulheres de várias nacionalidades, tais como Manoela D'Ávila, Kamala Harris, Donald Trump.]

Voz de homem: "*Oh lady, shut up!*"

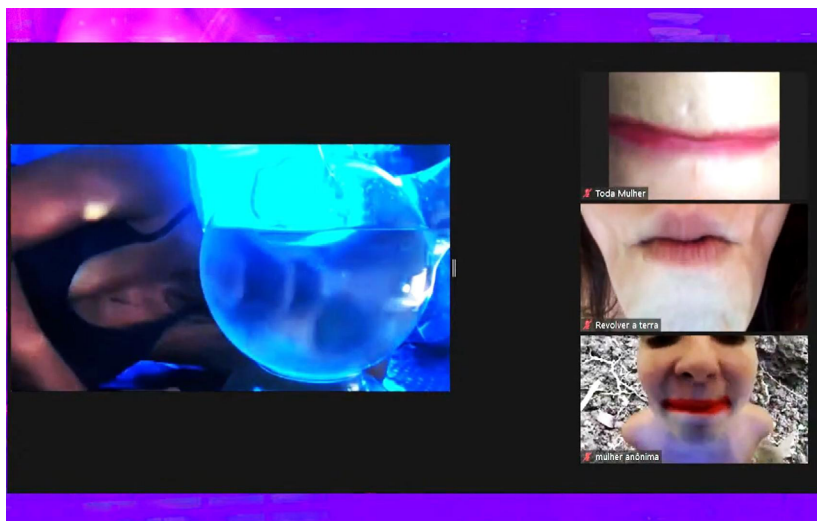
Vozes de mulheres: "Eu deixei de falar bastante, mas eu queria retomar a palavra!", "Eu queria retomar a palavra!", "*I'm speaking!*", "Eu posso terminar alguma frase?"...

CENA 7 – PILHAS DE CORPO

Revolver a terra:

Vida - empreendimento maior, tantas oportunidades. 2020 foi um ano de oportunidades: *network*, *home office*, *mindset*, *bull market*, formações, capacitações, desenvolvimento pessoal e profissional, informatização, investimentos financeiros, reciclagem, internacionalização, expansão, profissionalizações com presença, pontualidade, eficácia, eficiência, produtividade, sem atraso, pontual, sem falta, sem falhas, sem desvio na rota, ligado no 220 o ser humano está pilhado, empilhado, pilhas de corpos, pilhas de corpos, e corpos sucumbindo à vida, empreendimento maior!

FIGURA 3 – Cena de Toda Mulher, Revolver a Terra e Mulher Anônima: mansplaining



Fonte: acervo dos artistas.

CENA 8 – NÃO!

Mulher anônima: [Quase sufocando com um cinto que pressiona sua boca. Consegue se libertar do cinto. Gritando]
“_Não!”

CENA 9 – AÇÃO TERRA

Revolver a terra:

Essa ação é uma pausa. Proposta de interrupção como prática sensível. Sua existência parte da compreensão dos processos de composição advindos de nossos encontros com a matéria mundo em sua dimensão estética. Encontro como experiência que nos transforma mutuamente e permite a criação. Estética como experiência que interpela os sentidos e nos conduz à criação a

partir de seus efeitos em nossos corpos. Acreditando na criação como acontecimento que interrompe a repetição cotidiana, que escapa da normopatia do dia a dia, que resiste a anestesia dos sentidos, cavo em busca de condições de experimentação, abrindo a terra para escutar com as mãos, escavando com o corpo para ser canal. Corpo, corpo em recusa que sede a gravidade, corpo. Corpo que se acopla à terra, na impossibilidade de encontros entre corpos humanos, muitos corpos demandaram por um lado em torno virtual e por outro o enraizamento na terra, no solo. Movimentos do corpo em busca do indizível, invisível, contato com o mundo como vivo nas forças que habitam a matéria heterogênea da qual somos constituídos (Duarte, 2021).

CENA 10 – SOCIEDADE DO CANSAÇO

Revolver a terra:

Em 2020, diversos corpos pifaram. Muitos já vinham capengas, exaustos, mas ainda assim seguiam, arrastando-se. Em 2020, não foi possível continuar, fingir que era possível, assistimos a múltiplos movimentos de resistência a essa lógica hiper produtivista, corpos em luto/luta, convictos de que a vida não é útil, como afirmam há bastante tempo pensadores como Ailton Krenak que cada vez mais parecem ser ouvidos. A partir dessas questões, dessas vozes e de um incômodo que me guia, começo a me perguntar, como investir num corpo em devir nas cidades, atravessar a dureza do asfalto e não devir dureza também? Como criar corporeidades novas dando corpo ao que resiste ao ordenamento do capital? Como criar, nutrir, fabular, provocar, experimentar? Depois de mais de um ano em casa, num afastamento total de mundo, comecei a desconfiar que abrir frestas é de fato rachar o cimento em busca de terra e de que as ações artísticas em relação à terra podem nos dar pistas de como, citando a Suely Rolnik, ‘plantar as sementes de um novo devir’.

Já durante o segundo mês de isolamento social, em casa, multiplicavam-se as plantas – sei que na casa de muitas, sendo tema recorrente e noticiado em várias plataformas. Com o passar dos dias, elas cresceram em tamanho, quantidade e, principalmente,

em tempo de cuidado, com elas, comigo, entre nós. A intensa virtualização das atividades cotidianas, as vidas perdidas, o isolamento social e todas as suas consequências contrastam com um movimento de cultivo que se apresenta também como linha de fuga. Enchendo a casa de vida, da vida possível nesse momento. No fim da tarde, antes do toque de recolher, sair levando somente uma tesoura (bem limpa). Buscar plantas fugitivas e retirar uma muda para fazer estaquia (realizar um corte em diagonal no caule-cerca de 10cm da ponta). Interessa aquelas que escapam das grades dos edifícios, condomínios e casas em busca de rua. Percorra com os olhos os caminhos realizados pelo caule e pelas folhas. Escolha, mas prefira as que chegaram mais longe. Quem sabe não era você que buscavam? Ao chegar em casa, colocá-las em recipientes com água. Trocar a água uma vez por semana. Acompanhar o surgimento de raízes diariamente (Duarte, 2021).

É preciso retomar o corpo. E a terra. [...] A arte de hoje reflete uma nostalgia do corpo. O corpo e sua ecumenidade, sua relação com os ritmos fundamentais da própria vida. Ritmos naturais e orgânicos. O corpo como pulmão da existência. Sístole e diástole: respirar e transpirar. [...] A terra, o corpo envolvido e envolvendo-se com os elementos naturais, com o estrutural básico da vida. O corpo reaprendendo tudo, como instrumento de uma nova cartilha. Aqui o ar- liberdade [...] (Morais, 1970).

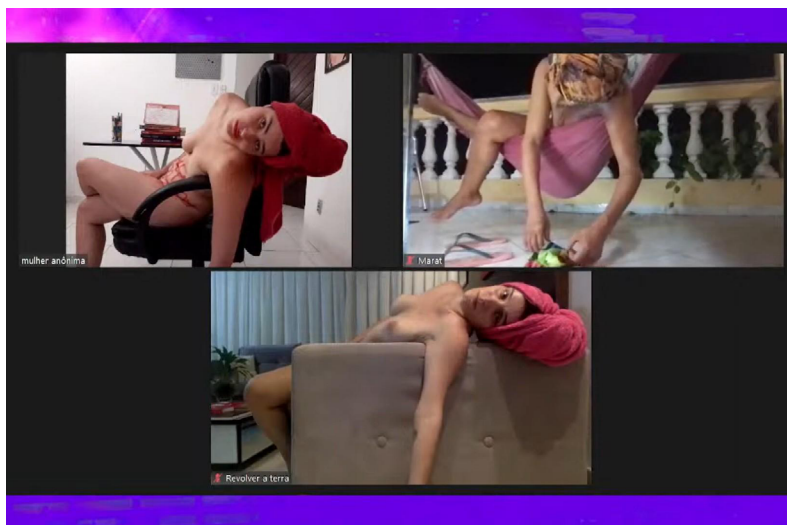
FIGURA 4 – Cena de Revolver a terra: sociedade do cansaço



Fonte: acervo dos artistas.

CENA 11 – A MORTE DE MARAT⁶

FIGURA 5 – Cena de Mulher Anônima, Respirar Ar e Revolver a Terra: A morte de Marat



Fonte: acervo dos artistas.

Experimente buscar um lugar onde você pode deitar no chão, na terra, não é no assoalho da sua casa não, se possível faça isso com a pele do seu corpo e não com uma roupa te separando, experimenta misturar o que você pensa que você é com a terra [...] Fique misturado com a terra [...] se pegar bichinho também não tem problema [...] Se esta experiência de misturar isso que você pensa que é você com a terra for boa, continue até a terra falar com você. Ela fala. E o seu corpo vai escutar (Krenak, 2019 *apud* Duarte, 2021, p. 22).

“[...] essa se tornou uma releitura da obra, onde no lugar do assassinato de um revolucionário francês pela oposição, coloco a exaustão de meu corpo feminino” (Trevisan, 2021).

6 Buscamos criar com três corpos femininos uma releitura da pintura neoclássica A morte de Marat (1793) de Jacques-Louis David.

CENA 12 – MULHERES ANÔNIMAS

Mulher anônima: [áudio vítimas de violência doméstica divulgado pela PM do Estado de Santa Catarina]

“[...]_Também pode-se ver essa imagem do ciborgue nessa quase invisível utilização de máquinas e aparelhos eletrônicos e digitais. Ainda que tragam consigo questões como manipulação de informação e estresse, Haraway argumenta que o principal problema dos ciborgues é que eles são filhos ilegítimos do militarismo e do capitalismo patriarcal, isso para não mencionar o socialismo de estado, mas que os filhos ilegítimos são, com frequência, extremamente infiéis às suas origens. Diante da utilização das redes sociais como lugares de denúncia e disseminação, encontra-se um potente instrumento de apoio para a luta das mulheres. Proponho, portanto, que procuremos subverter a ordem do patriarcado, do capitalismo e do colonialismo, e que sejamos filhas ilegítimas da tecnologia digital!” (Trevisan, 2021).

CENA 13 – CARTA DE UM LAVRADOR

Revolver a terra: [Acontecendo uma “pescaria” de QR Codes]

Carta de um lavrador, Valter Rodrigues, 13 de fevereiro de 1976⁷

Volto às palavras. Ou, pelo menos, ensaio uma volta. Digo, hoje recomeço, hoje retomo as ideias. Embora, no fundo, eu não ligue para elas. Decididamente, não vivo de ideias, embora seja isso o que mais pareça, quando se vê minha biblioteca, um pouco de tudo. Posso dizer hoje que se não faltam ideias em minha cabeça, o que respiro mesmo é terra e planta, não livros. Aprendo pouco com eles, e muito com a terra no fundo do quintal, e meu cachorro que insiste em revolvê-la. E esta é minha identidade com meu cachorro, o desejo de revolver a terra mais e mais. Não sei o que diriam meus clientes, se eu lhes dissesse que a maior parte das coisas que faço com eles, das palavras que digo, não nascem dos livros, mas da terra revolvida, preparada, regada, e do lento

7 Não foi possível localizar a referência da obra.

processo de formação de vida que acompanho, progressivamente brotando dela. Não sei o que diriam. Talvez nada, ou talvez tudo. Às vezes, eu me subestimo – o que posso fazer por você? A verdade – NADA. Nada posso fazer por ninguém, em momento algum. Mas posso, e esta é a única forma, fazer junto, acompanhá-lo com o mesmo cuidado que acompanho o nascimento da planta e o desabrochar da flor. Convidar as pessoas a revolver a terra comigo. E por que não? É aqui nesse pequeno quintal que a vida começa a florescer. Cuido de mim hoje como cuido de minhas plantas, retirando folhas mortas, flores já murchas e galhos que já não produzem mais nada. Ou deixando que caiam por si mesmos quando a planta mãe os recusa e prepara-se para que nasçam novos brotos. Cuido do homem como cuido das plantas. Mas, mais que limpando-o, acompanhando-o no doloroso processo de aceitação da morte e da vida como movimento contínuo no espaço tempo, é preciso morrer para deixar de viver.

ÚLTIMA CENA: TERRA, AR

Toda mulher: [Sonorização com sobreposições das palavras “terra” e “ar”, e sons de pássaros]

Revolver a terra:

“É sobre o corpo, é sobre a terra. Não seria, cavar, uma via possível na criação de novas superfícies, peles, poros? Algo do fundo vem à tona e a marca cutânea não tem forma, mas grita. O que de mim quero enterrar, o que de mim quero plantar, o que de mim é raiz, o que de mim é pólen, o que de mim é caule, o que de mim é semente, flor, carpelo, ramo, folha, estame, pétala?”

Mulher anônima:

“Estou exausta. Coloco os pés na terra e os cabelos na água. Umedeço minha alma. ‘Enlameio-me’. E só assim, completamente enlameada, é que me sinto livre”.

Toda mulher:

“_LIVRE!!!”

REFERÊNCIAS

CONSELHO NOTURNO. *Um habitar mais forte que a metrópole*. São Paulo: GLAC edições, 2019.

DUARTE, S. M. Para parar: 8 movimentos para desacelerar. In: ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, 17., 2021, Salvador. *Anais [...]*. Salvador: UFBA, 2021. Disponível em: <http://www.enecult.ufba.br/modulos/submissao/Upload-568/132378.pdf>. Acesso em: 5 abr. 2022.

FILHAS Ilegítimas Da Tecnologia Digital 1. [S. l.: s. n.], 2021. 1 áudio (1 min). Mulher anônima. Disponível em: <https://soundcloud.com/user-508489173/filhas-ilegitimas-da-tecnologia-digital-1>. Acesso em: 5 jan. 2024.

II EIDCT - Mesa: Poéticas (Des)Confinadas. [S. l.: s. n.], 28 nov. 2021. 1 vídeo (105 min). Publicado pelo canal EIDCT.21. Disponível em: <https://youtu.be/L9kQC2CTUF4>. Acesso em: 5 jan. 2024.

KRENAC, A. *A vida não é útil*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020. E-book.

MARQUES, S. Ailton Krenac - Como Adiar O Fim Do Mundo. [S. l.: s. n.], 2021a. 1 áudio (2 min). Disponível em: <https://soundcloud.com/sarah-marques-850881906/ailton-krenac-como-adiar-o-fim-do-mundo>. Acesso em: 5 jan. 2024.

MARQUES, S. *Carta De Um Lavrador* – Valter Rodrigues (1976). [S. l.: s. n.], 2021b. 1 áudio (2 min). Disponível em: <https://soundcloud.com/sarah-marques-850881906/carta-de-um-lavrador-valter-rodrigues-1972>. Acesso em: 5 abr. 2022.

MORAIS, F. Manifesto Do Corpo à Terra. *Jornal Estado de Minas*, Belo Horizonte, 28 abr. 1970.

SANTANA, I. Dramaturgia de imersão: mergulhando pelas entranhas dos meios digitais. In: ENCONTRO DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, 17., 2021, Salvador. Salvador: UFBA, 2021. Disponível em: <http://www.enecult.ufba.br/modulos/submissao/Upload-568/132378.pdf>. Acesso em: 5 abr. 2022.

SARMENTO, L. T. *Poema sobre as pestes*. [S. l.: s. n.], 2021. 1 áudio (3 min). Disponível em: <https://soundcloud.com/luiz-thomaz-sarmento/poema-sobre-as-pestes>. Acesso em: 5 abr. 2022.

TREVISAN, M. C. Filhas ilegítimas da tecnologia digital. In: ENCONTRO

DE ESTUDOS MULTIDISCIPLINARES EM CULTURA, 17., 2021, Salvador.
Anais [...]. Salvador: UFBA, 2021. Disponível em: <http://www.enecult.ufba.br/modulos/submissao/Upload-568/132378.pdf>. Acesso em: 5 abr. 2022.

CONFERÊNCIA MULHERES DA IMPROVISAZÃO

DIA 3 DE DEZEMBRO DE 2021

Ana Mundim¹

UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ (UFC)

Carolina Natal²

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO (UFRJ)

Ivani Santana³

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA (UFBA)/UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO (UFRJ)

-
- 1 Multiartista, docente e pesquisadora. Realizou estágio pós-doutoral em Artes pela Universitat de Barcelona (2015) e pela Universidade Estadual de Campinas (2023/2024). Docente dos cursos de graduação em Dança e do Programa de Pós Graduação em Artes da Universidade Federal do Ceará (UFC). Desde 2016 tem colaborado com o grupo de pesquisa Data Science for the Digital Society (Universitat Ramon Llull/CERN), desenvolvendo uma pesquisa na interação entre Arte e Ciência. Coordena o grupo de pesquisa Dramaturgia do Corpospaço e organiza o projeto de extensão Temporal - encontros de improvisação e composição em tempo real. Seu foco de estudos é na improvisação em dança e desenvolveu, com seu grupo de pesquisa, as metodologias Móveis para inspiração de estudo do movimento e jogos criativos; e Aqua Move, com procedimentos técnico-criativos para dança aquática.
 - 2 Artista e pesquisadora no campo da dança. Coreógrafa no curso de Dança da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), colaboradora do Programa de Pós-Graduação em Dança (PPGDan) da UFRJ e integrante da conexão Mulheres da Improvisação. Investiga as relações que se atravessam entre o corpo e o gestual na imagem em movimento, e aproxima-se dos estudos do cinema para pensar a criação da dança na imagem. Doutora e mestre em Multimeios, pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp) com estágio doutoral na Université Paris 8/França. Bacharel em Dança (Unicamp).
 - 3 Pesquisadora e artista da dança com mediação tecnológica. Entre 2018 e 2019, foi professora visitante, com projeto interdisciplinar entre a University British Columbia (supervisão do dr. Evan Thompson) e a Simon Fraser University. Em 2012, realizou pós-doutorado pelo Sonic Arts Research Center (Irlanda do Norte) (2012).

Lígia Tourinho⁴

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO (UFRJ)

Líria Morays⁵

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA (UFPB)

Roberta Ramos⁶

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO (UFPE)

Pioneira no Brasil em dança telemática realizada através das redes acadêmicas. Idealizadora da conexão Mulheres da Improvisação reunindo pesquisadoras de cinco universidades federais que se dedicam ao estudo da improvisação em dança, feminismos e cultura digital. Coordenadora do grupo de pesquisa Poéticas Tecnológicas: corpoaudiovisual. Professora do Programa de Pós-Graduação em Dança (PPGDan), da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), e do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC), da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Autora dos livros *Corpo Aberto: Cunningham, dança e novas tecnologias* (2002) e *Dança na Cultura Digital* (2006). Coeditora chefe da Revista *Repertório* (PPGAC/UFBA).

- 4 Artista da dança e do teatro. Doutora em Artes pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). CMA - Analista do Movimento pelo Laban Institute of Movement Studies. Professora dos cursos de graduação em Dança e Direção Teatral, do Programa de Pós-Graduação em Dança (PPGDan) e do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena (PPGAC) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e da Pós-Graduação em Laban/Bartenieff da Faculdade Angel Vianna (FAV).
- 5 Artista, professora e pesquisadora em Dança. Doutora em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC), da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Professora adjunta do Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Mestre e especialista em Dança pelo Programa de Pós-Graduação em Dança (PPGDança-UFBA). Licenciada em Dança pela UFBA. Professora do mestrado profissional em Rede em Artes da UFPB. Coordenadora da linha de pesquisa Radar 1- Grupo de Improvisação em Dança. Participou de alguns grupos de dança e coletivos artísticos em Salvador-BA, criou solos autorais, coreografou e realizou a preparação corporal de atores em alguns espetáculos de teatro. Participou de algumas residências artísticas tendo como foco a improvisação e a composição. Tem como área de estudo a composição em dança realizada a partir da percepção de espaços de naturezas distintas, na perspectiva da prática como pesquisa, tomando como processo a improvisação e a configuração de performances. Ultimamente, os espaços da rua tem sido foco de investigação para compor em modo solo e os espaços de ocupação fora da universidade junto ao Radar 1.
- 6 Artista e professora doutora do curso de licenciatura em Dança da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Membro do Acervo Recordança desde 2003 e do Coletivo Lugar Comum desde 2011. Autora do livro *Deslocamentos armoriais: reflexões sobre política, literatura e dança armoriais* (2012); organizadora e autora dos livros *Acordes e traçados historiográficos: a dança no Recife* (2016), *Motim: paisagens e memórias do riso* (2017) e *Comum singular: 10(12) anos de Coletivo Lugar Comum*. A partir de 2021, compõe a conexão de pesquisa de Mulheres da Improvisação (MI).

FIGURA 1 – QR Code da conferenciAção Mulheres da Improvisação, II Encontro internacional e interdisciplinar em Dança, Cognição e Tecnologia



Fonte: II EiDCT [...] (2021).

FIGURA 2 – ConferenciAção Mulheres da Improvisação: entrelaçamentos sobre os Digifeminismos na Dança



Fonte: captura de tela do II EiDCT [...] (2021).

<https://www.youtube.com/watch?v=TF3WeMkujNM&t=324s>

Pistas,
Desvia,
Manchas,
Riscas,
Marcas,
Caminhadas

Recorte das costas de mulheres que deixam rastros e navegam em traços exibindo as costas... o lugar em que se encontram na imagem ou que se encontram no mundo deixa marcas em suas silhuetas em identidades, nomes e experiências de vida distintas. Imagens que se entrelaçam com riscos, vozes e informações do ambiente em que se encontram. As costas aparentes, atenção para traz e para frente, em movimentos espelhados que ecoam nas telas divididas e que geram conexões imagéticas em quem vê. Rastros marcados em movimentos e planos de fundo que cobrem e descobrem em camadas de imagens... O que se escreve e como se inscreve no espaço da residência de cada uma, o que se descreve de si e da outra em espelhamentos de subjetividades...

FIGURA 3A, 3b, 3c e 3d – Em cena, Lígia Tourinho com imagens projetadas de Ana Mundim



Fonte: captura de tela do II EiDCT [...] (2021).

Carta para Ana Mundim

ENTRE CAMPINAS E RIO DE JANEIRO, 17 DE NOVEMBRO DE 2021.

Querida Ana,
Amiga de tantos anos e aventuras artísticas e da vida,

Nossas trocas já perpassam duas décadas. São afetos e curiosidades de pesquisa que insistem, viram experiências e se atualizam a cada dia. Percebo como nosso interesse pela improvisação segue vivo por tantos anos e seu sentido não se esgota, se mantém cada vez mais necessário.

Vejo suas ações se expandindo e frutificando. Como reflexo deste seu movimento, percebo a permanência e expansão do Temporal, evento importantíssimo que vem reunindo ações e pensamentos sobre improvisação há mais de uma década.

Eu segui nutrindo minha curiosidade sobre a improvisação durante minhas experiências entrelaçando a dança e o teatro, o jogo coreográfico, as práticas somáticas, a curiosidade pela infinitude da linguagem do movimento dentro do campo labaniano. Laban dizia que a dança do futuro seria tão diversa quanto a imaginação dos artistas. Essa frase me intriga de forma randômica e me faz acreditar que o motor dessa infinitude de possibilidades esteja ligado à improvisação.

Já há muito tempo, sigo impactada por uma frase que li nas paredes de uma exposição no Museu Histórico Nacional do Rio de Janeiro, era entre 2008 ou 2009: “Na história da humanidade (e dos animais também) aqueles que aprenderam a colaborar e improvisar foram os que prevaleceram”. Essa frase estava em um cartão que a gente podia levar pra casa. Isso foi durante meus últimos anos de doutorado. Ainda tenho esse cartão junto com minha coleção de cadernos. Essa é uma frase do Darwin. A exposição era sobre ele. Eu me lembro que achei incrível um cientista tão revolucionário falar de improvisação. Pensei que não poderia mesmo ser diferente. Na mesma época eu estudava sobre as teorias do jogo, muito estimulada por Joana Lopes. Desde então, para mim se evidenciou o fato de que a improvisação não é metáfora, ela é uma ação capaz de salvar uma espécie.

Jamais duvidei do poder da improvisação, de como suas poéticas são ca-

pazes de salvar vidas, restituir saúde e dar imagem às ações - imaginação, resgatando a capacidade de sonhar e devolvendo a possibilidade de se redesenhar situações que pareciam estar previamente determinadas por um ciclo repetitivo e já com pouca vitalidade.

Em março de 2020, quando parecia que a vida seria suspensa por um breve recesso para conter uma possível pandemia, nossos chãos tremeram e todas as nossas bases de realidade, convivência e sobrevivência foram abaladas. Desde então foram quase dois anos de recolhimento social e mais de 600 mil vidas de brasileiras e brasileiros perdidas. Estávamos diante de uma realidade pandêmica jamais imaginada e que fugia totalmente de nosso controle e de nossas bases de conhecimento. Esta frase de Darwin para mim ganhou *status* de mantra e desde então estar em estado de improvisação com a vida e em estado de pesquisa com as Mulheres da Improvisação tem me mantido conectada com meu instinto de sobrevivência evolutivo – como pessoa, artista pesquisadora, parte da espécie, frente a toda nossa finitude e nossa condição de poeira cósmica diante do Antropoceno.

Para mim a ação insistente e continuada de nos encontrarmos semanalmente desde março de 2020 nos coloca performativamente em estado digi-feminista, numa trama circular entre afetos, metas e pesquisa. Permanecer é um profundo ato de resistência. Insistir em aprofundar em tempos de fugacidade hiper explorada nas redes sociais é uma constante colaboração improvisativa, uma dança com tramas éticas sedimentadas que buscam a criação de um mundo mais afetivo e sensível e o qual se deseja que seja melhor. Com esta aspiração puramente ideológica encerro minha carta e te pergunto sobre suas inquietações sobre a improvisação.

Com saudades de um abraço!

Lígia.

Ana Mundim

Querida amiga Lígia,

Quão doce é registrar em palavras o fato de que nos enveredamos juntas nas passagens do tempo, a ponto de nos perdermos nas contagens cronológicas inventadas pelo homem. Quando penso que os ventos da impro-

visação nos inundaram quando ainda nutríamos tanta juventude na pele e me observo com marcas e trajetórias profundas desenhadas no corpo, ultimamente, começo a considerar a permanência contida nas atualizações dos acontecimentos instantâneos.

Com alguma sensação de dever cumprido, olho para trás e nos vejo à frente de tantas primeiras iniciativas. Eu criando o Temporal, que discute a improvisação como campo de conhecimento; organizando a metodologia Movíveis, que compila dispositivos de criação a partir de uma práxis em grupo de pesquisa; implantando o primeiro curso de graduação em Dança na Universidade Federal de Uberlândia; sendo parte da equipe docente do primeiro curso de Iniciação à Dança Contemporânea, em Fortaleza e também do primeiro curso técnico em Dança da periferia desta mesma cidade, no Centro Cultural Bom Jardim. Você, implantando o Programa de Pós-Graduação em Dança da UFRJ e arrastando tantos coletivos para dialogarem a partir do Jogo Coreográfico, na coragem e rigor de também organizar uma metodologia de trabalho própria. Duas vidas que se cruzam, na tentativa de criarem novos mundos, novos sonhos, e de fazê-los existir, semear, brotar, dar frutos, se alimentar dos frutos e recomeçar. Nestes recomeços (e quantos recomeços tivemos e seguimos tendo!), a improvisação me ensinou que não há nada tão importante quanto o momento que se desenha no agora. E para avançar no tempo, que coleciona agora, é preciso desapegar das materialidades e do quase irritante desejo humano de controlar todo e qualquer acontecimento. Esta pandemia, que nos colocou no estado mais radical da improvisação, evidenciou o quão somos conectados, conectadas e conectades e o quanto a imprevisibilidade opera, por vezes, silenciosamente.

Sim, amiga, ser uma improvisadora me salvou nesse momento. Me assegurou que eu havia vivido tudo que podia até aquele período, da forma que me foi possível, e me afagou os sentidos na percepção de que os não saberes são a forma mais pura de interação entre seres que cultivam a curiosidade pelo mundo. A autonomia construída nesse percurso me deu suporte para continuar nas adversidades. Encontrar, seguir encontrando e reencontrar pessoas da dança, ventilou meu pequeno apartamento com movimentos necessários que me mantiveram em espírito criativo. Criar, para mim, não é uma opção, é uma estratégia de sobrevivência. É um jeito de dar vazão a uma sensibilidade que o cotidiano tenta anestesiá-la. E criar coletivamente

ainda é uma questão que me invade. Às vezes me assusto como perguntas tão antigas ainda me acompanham, sem resposta. Descobrir formas de viver, conviver e colaborar em coletivo é uma delas. Por quanto tempo se sustenta um coletivo sem lideranças? Quem dá suporte para cada movimento existir, para a cena se manter, para a insistência permanecer? Ainda é possível o sonho conjunto? Aonde o sonho alcança a corresponsabilidade ativa? Cuidar do tempo presente, da efemeridade do instante e de sua intensidade, é alavancar processos de continuidade. Conscientizar-se do ato é lançar uma semente para o porvir. Há anos que os discursos não me embelezam a alma. Ainda que eu valorize a tessitura das palavras, o que me inebria mesmo é a força do gesto. Quem constrói esse chão, lado a lado? Quem está aqui? Não a toda hora, mas no ato do gesto. No momento em que se precisa gestar e alimentar a cria. Descobri que é com esses que quero cultivar meu jardim, esculpir o tempo, contemplar a paisagem. Com esses que sabem que a natureza não é harmônica ou idílica. Com esses que sabem que há mais de nós no invisível do que no visível, nas imaterialidades do que nas materialidades, nas sensações.

Editei nosso vídeo, nascido do cruzamento de outro encontro com Ivana Motta, pensando nesse corpo que vai se embaçando, virando nuvem, desaparecendo da importância que o Antropoceno lhe reveste, fazendo-o compor com o mundo. Transformei as cores, tornando a imagem pintura, quase inventando um outro mundo pra dar conta da vida. Nesse rito a feminilidade se apresentou em suas nuances, na sensualidade de um estado delicado de mundo. Há leveza. Por segundos olhei pro alto e fiz uma pausa. Vieram de novo as palavras... ó... as palavras... me lembrei porque eu e você, eu e a Ivana, eu e cada mulher das Mulheres da Improvisação me chegam como pluma que afaga as costas. Não há rodeios. Há uma linguagem direta e sincera que deixa o mundo flutuar, sem perder as conexões com o chão. Há escuta sem julgamento, como na improvisação. Não há tempo ou investimento de energia para julgar, pressupor. Ao contrário, tentamos fazer com que as diferenças entre nós (e são muitas!) acolham os possíveis e impossíveis. Como mulheres fortes, abrimos espaços para nossas vulnerabilidades. Que alívio conviver com gente que falha! Atenção, atenção, freguesia!!!! Aqui se pode falhar! E é libertador dançar as falhas: esse corpo *glitch*, tentando encontrar sua própria frequência, enquanto dança. Não temos que dar conta de tudo pra atender à imagem super heróica que querem colar em nós.

Temos que dar conta do que damos conta. Todo resto é aprendizado. Tudo isso pra dizer, minha amiga, que minhas inquietações são muitas e não cessam. Muitas vezes andam em círculos. Em outras, ousam espiralar-se. De vez em quando apontam uma seta... outras vezes criam desvios...

Nesses anos tenho aprendido a olhar pelas frestas, olhando o que se esconde por aí nos microporos. Tenho acreditado na pequenez das coisas, nos grandes movimentos que grãos de areia podem desenhar. E fico feliz de encontrar nesses buracos mulheres que admiro com aspirações ideológicas, que ajudam a buscar o oxigênio necessário para respirar.

Então aproveito aqui, para publicamente declarar meu amor por você. Que continuemos sacudindo as certezas do mundo juntas, minha querida amiga.

Com afeto e saudade, Ana Mundim.

FIGURA 4 – Trecho da conferência *Mulheres da Improvisação* EiDCT.21
Ana Mundim



Fonte: captura de tela do II EiDCT [...] (2021).

Mulheres no embalo das redes, das águas que as compõem, das canções, das palavras que as conectam. Um ir e vir que balança os cabelos, os pensamentos, os movimentos, as emoções, as vísceras. Cada uma escreve uma carta dedicada à outra, e as lemos em voz alta, revelando as intimidades que construímos nas tessituras cotidianas. Compartilhamos como cada uma inspira, provoca, chacoalha o movimento coletivo. Como nos compomos no próprio caminhar? No vai e vem das ondas, aprendemos sobre as intensidades que se derramam em nossas corpas e também sobre como ouvi-las. Olhando pra ti, aprendo sobre mim. Navegamos juntas nesse vermelho sangue, pulso, vida, amor, buscando entender como a improvisação nos ensina sobre a vida e como a vida nos ensina sobre improvisar. E, sobretudo, inscrevemos a improvisação como campo de conhecimento e pesquisa no espaço que dança.

Ana Mundim

FIGURA 5 – Trecho da conferência Mulheres da Improvisação EiDCT.21
Roberta Ramos



Fonte: captura de tela do II EiDCT [...] (2021).

*“Não haverá um cansaço
Das coisas,
De todas as coisas
Como das pernas ou de um braço?”
(Tenho dó das estrelas - Fernando Pessoa)*

Minha querida criança: Carolina Natal

Escrevo para lhe dizer que o corre de hoje não tem a suspensão de antes. Correr, correr, correr. Sinto-me, como carne, atravessada pela respiração ofegante que corre. E agora cansaços sobrepostos de nossos interiores achatados pelas janelas e costas amassadas e os percursos também fora. Sem paragem, apenas confinamento. Sem paisagem, apenas corrida. E escrevo, ainda, para dizer que há de se parar diante do buraco da esquina, diante dos espelhos, diante de outras mulheres, diante de nosso próprio reflexo, para escrever cartas. A carta inscreve nossa paragem em letras que também são carne desse ato. Respira, menina, e até come chocolates, antes

de escrever cartas. Sinto-me nessa conexão de carnes desejantes de pausar. O imprevisto também encontra seu lugar na suspensão, no pequeno agora, nesse tempo liberado, na letra lenta do sopro para dentro.

Roberta Ramos

FIGURA 6 – Carolina Natal

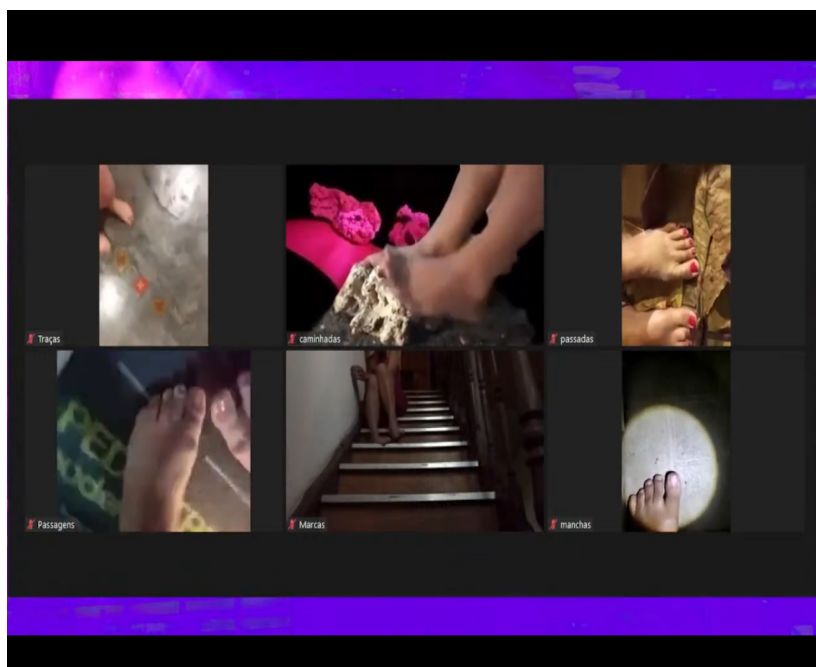


Fonte: captura de tela do II EiDCT [...] (2021).

Nesse momento, existe uma voz que traz reflexões sobre a improvisação ser uma ação capaz de salvar a espécie. A imagem apresenta uma ação clássica das formigas: juntas, em colaboração, carregam uma folha. Além das formigas ocupando a cena, uma mulher se coloca ao canto da imagem, onde apenas metade de seu rosto se revela para a imagem, bem como parte do seu tronco. Este rosto é quem fala na cena. Acompanhamos sua fala, mas não vemos seus olhos. Vemos apenas metade de sua boca e é através dela que imaginamos o todo, a suposta mulher. Este corpo é quem se convida para compartilhar esse espaço com as formigas, trazendo-nos a sensação de que ambos estão, de fato, nesse mesmo acontecimento. E não estão? As formigas praticamente se repousam em seus ombros, caminham sobre ele e, imaginariamente, as formigas e esse corpo convivem, colaboram entre si, produzem sentidos e permitem a sobrevivência da espécie

diante dessa livre circulação e redes de apoio na improvisação com a vida. É uma imagem que nos arrebatava ao dar foco ao gesto singelo e diário das formigas, tão miúdo, assegurando afetos quando potencializada pela projeção em diálogo com a intérprete em cena.

FIGURA 7 – ConferenciAção Mulheres da Improvisação: entrelaçamentos sobre os Digifeminismos na Dança



Fonte: captura de tela do II EiDCT [...] (2021).

Nov.2021

*el tiempo / criar algo paradoxal / imagen de alguien corriendo en contraposición
con una imagen quieta / la correría con el desborde de la casa... y la pausa
equilibrio entre nos y con la otra / cómo explorar dentro de esto el vínculo con la
tecnología / hacer la filmación de la corrida en cámara subjetiva y mandamos y
cada una hace un texto para el video de la otra mandar antes de domingo. carol
a tania, tania a ivani, ivani a carol
y si nuestros videos fueran todos verticales? y que pasen los tres al mismo tiempo
como si fueran ventanas...*

Tania Marín Pérez

| | |
|---|---|
| <p>O processo criativo dessa performance foi desenvolvido interligado aos atravessamentos que nós, as participantes, estávamos enfrentando as participantes na vida. A correria do dia a dia, característica da cotidianidade contemporânea e potenciada nos finais dos anos, constituiu-se neste caso como matéria criativa. O espaço de encontro da conexão MI, ponto de quebra desse ritmo imposto-autoimposto, foi um lugar onde refletir sobre essa correria constante, os motivos que nos levam a ela e como sobreviver.</p> <p>Os pés aparecem enquanto metáfora do caminhar, do correr, do caminho andado e daquele que está na frente (ao redor, já que na dança da vida não há direção preestabelecida).</p> <p>Corpa, imagem, dança, tempo, palavras, câmeras..., conexão. A presença inteira engajada no pensamentoação, refletindo sobre aquilo que nos acontece, aquilo que nos oprime, nos coloca num ritmo de vida que está em contra do desejo. O ritmo de sempre poder mais e de nunca dar conta..., uma tensão constante que nos coloca a correr no fluxo do cotidiano sem tempo de parar para pensar..., para nos repensar.</p> <p>para pensa olha o detalhe da flor e as nuvens passar o tempo não para, mas também não volta.</p> | <p><i>la vida se va pasando...</i></p> <p><i>Una catarata constante como en instagram.</i></p> <p><i>Las cicatrices las tapo con filtros</i></p> <p><i>Cambio caricias por fueguitos</i></p> <p><i>Encuentro en un like un abrazo frío pero levemente satisfactorio.</i></p> <p><i>El que no arriesga no gana... pero tampoco pierde.</i></p> <p><i>Al final del día me quedan siempre las mismas dudas:</i></p> <p><i>Será que soy una buena mujer? qué es ser buena mujer?</i></p> <p><i>será que estoy aprovechando mi vida?</i></p> <p><i>Qué es aprovechar la vida?</i></p> <p><i>Por qué parece que se volvió una obligación?</i></p> <p><i>Qué pasó con el derecho a perder en tiempo?</i></p> <p><i>Qué es perder el tiempo? Qué tiempo se pierde?</i></p> <p><i>Es acaso la vida una sucesión de etapas predeterminadas que tengo que cumplir antes de morir?</i></p> <p><i>Puestas en automático en el día a día corriendo en contra de las olas del propio deseo? O corriendo atrás de realizarme como persona?</i></p> <p><i>Qué es al final realizarme como persona? Qué sé yo qué es realizarme como persona...</i></p> <p><i>a mi en realidad me gusta correr.</i></p> <p><i>pero me gusta correr por correr,</i></p> <p><i>Correr por el pasto... cuando está mullido... después de que llovió, y paró y salió de nuevo el sol.</i></p> <p><i>el pasto sin abrojos... con el viento y las olas tocando una música al fondo</i></p> <p><i>correr para ver el atardecer, pues el sol no espera</i></p> <p><i>correr a abrazar a la gente que quiero, que sí espera, pero nada vale la pena de hacerla esperar.</i></p> <p><i>me gusta correr a bailar en la playa descalza...</i></p> <p><i>mientras sale la luna, haciendo dibujitos con los pies mientras voy tejiendo movimientos en la arena. Y volver a limpiar el fresco a la ducha caliente.</i></p> <p><i>Me gusta correr pero si es para perder el tiempo... y que el tiempo también me pierda.</i></p> <p><i>que el tiempo que pierdo no sea perdido.</i></p> |
|---|---|

Tania Marín Pérez

FIGURA 8 – Ivani Santana



Fonte: captura de tela do II EIDCT [...] (2021).

Como num *mise en abyme*, precipitamos em nós mesmas, por nossas pares, por nossas partes, por nossas (a)parições.

Então, as letras, uma por uma, se vão convertendo em grãos de areia e, aos poucos, todos os meus escritos se vão transformando em páginas de terra (Couto, 2015, p. 197, grifo nosso).

FIGURA 9 – ConferenciAção Mulheres da Improvisação: entrelaçamentos sobre os Digifeminismos na Dança



Fonte: captura de tela do II EIDCT [...] (2021).

Proponho: “Mulheres, vamos formar uma conexão?” Isso foi lá em 2019!
Proposta: percursos que percorreremos juntas estando cada uma em sua caminhada, por isso somos uma conexão e não um coletivo.
Propósito: improvisar abrindo caminho para encontrar a outra e, com isso, poder também encontrar a si mesma! ConferenciAção Mulheres da Improvisação.

A improvisação em dança é um processo de estratégias afetivas e sensorio-motoras que emergem do tensionamento entre as intersubjetividades das pessoas envolvidas e o próprio contexto considerando um propósito estético, não sendo, portanto, uma somatória de tomadas de decisão isoladas. Compreender a improvisação de dança como um processo situado significa assumir que são corpos (biológicas, sociais, culturais e políticas) que agem no meio a partir do conhecimento que carregam, mas em fluxo contínuo de reaprender com o referido contexto em sua constante dinâmica. Mesmo a proposta mais livre de improvisação parte de um propósito que, no mínimo, refere-se a criação de sentido desse organismo no seu meio ambiente. A improvisação em dança demanda corpos atentas, plenas, presentes, sensibilizadas e atuantes em interação.

Ivani Santana

REFERÊNCIA

COUTO, M. *Terra sonâmbula*. São Paulo: Companhia das letras, 2015.

II EIDCT - Mostra: ConferenciAção mulheres da improvisação. [S. l.: s. n.], 3 dez. 2021. 1 vídeo (122 min). Publicado pelo canal EIDCT.21. Disponível em: <https://youtu.be/TF3WeMkujNM>. Acesso em: 16 jan. 2024.

MOSTRAS ARTÍSTICAS

MOSTRA ARTÍSTICA - NARRATIVAS AUDIOVISUAIS DE DANÇA NO EIDCT

DIA 29 DE NOVEMBRO DE 2021

Sarah Ferreira

DOUTORANDA DO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO DOS ESTUDOS
CONTEMPORÂNEOS DAS ARTES (PPGCA)
UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE (UFF)

FIGURA 1 – QR Code da mostra artística Narrativas audiovisuais de dança



Fonte: II EiDCT (2021).

<https://www.youtube.com/watch?v=or2e1Wy7NMk&t=10s>

Palavras-chave: dança; tecnologia; audiovisual; narrativas.

Tive a oportunidade de participar como mediadora na mesa de Narrativas audiovisuais de dança do Encontro interdisciplinar em Dança, Cognição e Tecnologia (EiDCT), onde conversei com as artistas que integram a mostra artística permanente do evento com obras em que seus processos criativos permeiam a dança com mediação tecnológica. Estiveram presentes a artista Lígia Villaron, da obra *10 Estudos para uma videodança interativa*; Sêcéu Yuri, da fotoperformance *A última nuvem do céu*; Thiago de Souza, do

podcast *Dança e imagem sonora*; Weber Cooper, da websérie *Corpo-Rio*; Felipe Bolcont e Camila Florentino, integrantes do grupo de pesquisa Poéticas Tecnológicas: corpoaudiovisual com a obra *Itaara*, feita em uma plataforma de realidade virtual. Para a condução da interlocução com os artistas e obras, assim como para a escrita deste resumo, ofereço falar a partir das minhas percepções, meu olhar enquanto espectadora e participante, em uma cartografia afetiva que descreve sobre o que sentiu em relação às obras e as conecta com a reflexão feita na troca com as artistas. As obras mencionadas, assim como toda a programação, estão disponíveis para acesso no *site*¹ e a conversa da mesa temática² se encontra no canal do Youtube do evento.

A exposição apresenta distintas proposições artísticas em diferentes plataformas, investigando aspectos das mídias e das relações entre dança e audiovisual, envolvendo o espectador como participante ativo em como a obra se dará a ver. Teço algumas conexões estabelecidas entre uma obra e outra, envolvendo a percepção sobre a época geológica que estamos vivendo, o ponto-limite da nossa ação no meio ambiente, como interventores nocivos na mudança climática do planeta. As narrativas também nos falam sobre os caminhos das águas, caminhos feitos de pedras e caminhos percorridos pela pedra até se tornar ferramenta.

A conversa iniciou com a apresentação da fotoperformance em quatro atos, *A última nuvem do céu* nos leva a um sobrevoo pela era do antropoceno que traça a paisagem numa composição entre as imagens, o texto e a performance de leitura feita ao vivo pela artista. Lança um protesto poético contra o mundo como foi formatado e como ele está: destrutivo, em guerra, binário, machista, exploratório, vertical. No contexto da performance, Sêcéu Yuri nos diz que “[...] O limite epitelial não define onde terminamos [...]”.

O podcast *Dança e imagem sonora* acontece em seis episódios que nos conduzem por uma contação de danças, integrando, de maneira cognitiva, estética, cinestésica, a experiência de quando nos deparamos com a dança ou mesmo quando dançamos. Nas palavras do artista Thiago de Souza, a obra perfaz uma historiografia encarnada pensando o que é a pluralidade da dança contemporânea, buscando descolonizá-la. Os episódios instauram uma imagem sonora que descreve sobre os lugares, ritmos, as diversas

1 Ver em: <http://www.eidct.com/index.html>.

2 Ver: II EiDCT – Mostra: narrativas audiovisuais de dança (2021).

coreografias das paisagens e territórios da cidade do Rio de Janeiro. Estabelecem uma atmosfera de intimidade com o ouvinte em narrativas que tem como centro as múltiplas danças, o jongo, o charme, o *break*, o funk, assistir ao balé no domingo gratuito do mês. Também propõe que as relações sociais e a oralidade entre as pessoas, a vida cotidiana dos dançarinos, a escuta dos movimentos da rua, das crianças brincando e dançando passinho, uma conversa no botequim, viagens de ônibus ou por vezes caminhando a pé pela cidade, como elementos pulsantes de dança.

A websérie *Corpo-rio* do Grupo Atuação, apresenta cinco episódios filmados partindo da cidade de Cachoeiro de Itapemirim na região sul do Estado do Espírito Santo percorrendo mais três cidades do nascer ao desaguar do rio Itapemirim. Na série, o grupo de artistas percorre quatro cidades descobrindo corporeidades, na imersão e relação com o rio, dialogando com elementos da ecoperformance, contato improvisação, práticas meditativas e por meio da documentação audiovisual, reflete sobre a nossa relação com os recursos hídricos. No audiovisual, a imagem se torna corpo e podemos perceber a potência que ela tem de trazer proposições para o espectador em termos de sensibilidades, agenciando reflexões, sonhos e futuros.

Indo para as plataformas que apresentam outros ecossistemas de criação para a dança, temos a obra *10 estudos para videodança interativa* que propõe ao espectador, por meio da Eko, uma plataforma *on-line* de vídeos interativos, caminhos de múltiplas composições para assistir uma obra de videodança, feitas por escolhas que influenciam a montagem do que se assistirá. Entre as dez partes da videodança, temos as opções de tocar ou não tocar, escolher o ponto de vista da câmera, selecionar a parte do corpo onde a câmera foca, opção de música, podemos escolher o lugar – que provoca a continuidade do movimento e a descontinuidade de espaço –, parte da tela em que o dançarino vai interagir, quantidade de pessoas que aparecem dançando, o que comer – maçã, banana, bergamota –, escolher uma pessoa para acompanhar entre os três dançarinos e, por fim, a ação e reversão dos movimentos. Um exemplo citado em minha dissertação de mestrado, esta obra nos ajuda a entender o conceito de videodança de maneira expandida, considerada aqui como as diversas danças para as diferentes telas, que se alonga para novas plataformas e questiona, revisita, reorganiza alguns cânones do campo da videodança (Ferreira, 2020, p. 42).

Na obra *Itaara*, realizada na plataforma Hub, criada pela equipe Mixed Reality Mozilla, o espectador se sente convidado a percorrer seis ambientes virtuais em vídeo 360° conectados por portais que apresentam uma topografia e uma gravidade próprias, provocando uma experiência de deslocamento perceptivo. Os ambientes possuem características que propõem questões e desafios para o percurso do visitante, que tem a possibilidade de se sentir imerso nessa dimensão entendendo suas formas, aprendendo a se movimentar – tocando nas teclas do computador ou tela do celular – e navegar por esse outro mundo poético, em uma leitura que se retroalimenta entre o corpo virtual e o corpo presente. De maneira provocativa, utiliza os recursos do jogo para construir uma camada além, para apontar questões sobre o que pode a dança diante de novos porvires na tecnologia. Nossa relação com esse ambiente nos devolve uma reflexão sobre nossos próprios modos perceptivos, como reagimos, interagimos e pensamos diante deste outro ambiente criado na realidade virtual.

Durante a pandemia da covid-19, percebemos o crescimento exponencial do uso das tecnologias de som e imagens em nosso cotidiano, principalmente por meio dos aparelhos celulares, esse sintoma nos mostra que já não podemos imaginar nossas vidas sem esses dispositivos tecnológicos. As experiências mediadas pela tecnologia nos afetam, corporificam-se em nossas ações exercitando as micropolíticas possíveis nesses tempos sombrios. Como reflexo desse movimento, temos esta variedade de experiências apresentadas ao visitante da exposição, obras que propõem formas criativas e questionadoras sobre o uso das tecnologias emergentes na cultura digital, que nos fazem refletir sobre o mundo em que vivemos e como nos relacionamos com ele. A dança se move enquanto um laboratório da percepção para os artistas e o público, segue se infiltrando em nosso cotidiano e propondo questionamentos sobre os movimentos coreográficos que o sistema está nos impondo.

REFERÊNCIAS

AMARAL, S. F.; VOLPE, M. F. E.; GARBIN, M. C. (org.). *Dança e tecnologia: quais danças estão por vir?* Salvador: ANDA, 2020. (Coleção Quais danças estão por vir? Trânsitos, poéticas e políticas do corpo, v. 5).

FERREIRA, S. *Ativismo Curatorial da Videodança*. 2020. Dissertação (Mestrado em Teatro) –Centro de Artes, Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, 2020. Disponível em: <https://sistemabu.udesc.br/pergamumweb/vinculos/000084/0000841a.pdf>. Acesso em: 10 abr. 2022.

II EIDCT – Mostra: narrativas audiovisuais de dança. [S. l.: s. n.], 29 nov. 2021. 1 vídeo (115 min). Publicado pelo canal EIDCT.21. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=or2e1Wy7NMk&t=829s>. Acesso em: 10 abr. 2022.

LEPECKI, A. *Movimento na pausa*. São Paulo: N-1 Edições, 2020. E-book.

SANTANA, I. *Dança na cultura digital*. Salvador: Edufba, 2006. E-book.

SUQUET, A. O corpo dançante: um laboratório da percepção. In: COURTINE, J.-J.; CORBIN, A.; VIGARELLO, G. (dir.). *Histórias do Corpo: as mutações do olhar*. Petrópolis: Vozes, 2008. v. 3, p. 509-540. Disponível em: <http://helenakatz.pro.br/midia/helenakatz21208964713.pdf>. Acesso em: 19 abr. 2022.

ITAARA: UMA EXPERIÊNCIA COM DANÇA EM REALIDADE VIRTUAL

Camila Ferreira Soares

Renan Felipe Bolcont de Menezes¹

Ivani Lúcia Oliveira de Santana³

GRUPO DE PESQUISA POÉTICAS TECNOLÓGICAS: CORPOAUDIOVISUAL

Resumo: Esta pesquisa buscou investigar características dos ambientes virtuais, em especial de ambientes virtuais 3D em diálogo com a criação artística em dança, trabalhando com elementos do audiovisual, tendo como base a perspectiva da enação (Varela; Thompson; Rosch, 1991 *apud* Baum; Kroeff 2018). Como resultado, foi produzido um trabalho experimental em realidade virtual chamado *Itaara*, hospedado na plataforma Hubs Mozilla, que procura tratar de questões da presença, da interação, da imersão em realidade virtual, do corpoaudiovisual e da expansão e difusão de expressões culturais no campo da dança.

Palavra-chave: realidade virtual; dança; interatividade.

¹ Bacharel interdisciplinar em Artes do Instituto de Humanidades Artes e Ciências Professor Milton Santos (IHAC) da Universidade Federal da Bahia (UFBA); renanbolcont@gmail.com.

³ Orientação da prof^a dr^a Ivani Santana do Instituto de Humanidades Artes e Ciências Professor Milton Santos (IHAC) da Universidade Federal da Bahia (UFBA); ivani.santana@ufba.com.br.

INTRODUÇÃO

A pesquisa parte da identificação da necessidade de ampliar e diversificar o acesso à fruição da cultura, mais especificamente das experiências dançantes. Para isso, as ferramentas digitais aparecem como meio facilitador da difusão, bem como um novo espaço midiático. A experiência do corpo com os dispositivos informacionais é atual, e uma realidade cada vez mais intensa, o que impacta na subjetividade dos sujeitos. A arte contemporânea fala do seu tempo, por isso também está cada vez mais presente digitalmente. A forma como as tecnologias são usadas é fruto das próprias demandas humanas. Dessa forma, para esta pesquisa, partimos da reflexão sobre como podemos profanar os dispositivos (Agamben, 2005), retomando o seu uso em favor das subjetividades, e não apesar delas.

METODOLOGIA

Foram estudados as plataformas e os *softwares* através de oficinas, ateliês e pesquisas *on-line* em fóruns de discussão, *blogs*, vídeos tutoriais e outros. Foram identificados limites e potencialidades dessas plataformas como meio de fruição artística. Foram feitas experimentações com materiais de áudio, vídeo e texto em que pesquisamos a relação entre corpo e dispositivo tecnológico, como, por exemplo, corpo e câmeras frontal e 360°, a relação corpo e microfones (corposonoro), desenvolvendo o pensamento a respeito do enquadramento, criação da dramaturgia e roteiro, investigação dos movimentos, estados e imagens do corpo, utilização de objetos cênicos, luzes e cores, explorando as potencialidades desses dispositivos e das plataformas. Após os testes, discutimos sobre as implicações cognitivas no uso dessas tecnologias. Também foram lidos e discutidos os autores como Santana (2006), Mundim (2017), Krenak (2020), Cipolletta (2019), com os quais pudemos nos aprofundar na compreensão da cultura e do uso das tecnologias, em especial, dentro das artes. Partimos do estudo e discussão sobre o conceito de “tomada de sentido participativa” (Santana, 2019), como suporte teórico, e outras bibliografias sobre improvisação em dança, sobre narrativas para câmera 360°, sobre cultura digital e o conceito de dispositivo.

DISCUSSÃO

Propomos, neste trabalho, investigar e criar novas formas de acessibilidade e expansão do campo da dança através das plataformas digitais, além de propor novas configurações artísticas e estéticas da dança com mediação tecnológica, o corpoaudiovisual, buscando formas de interação com a obra de modo a solicitar do fruidor um estado corporal de atenção plena durante a experiência proposta, convidando à presença integral do corpo que interage. Para isso, a pesquisa utilizou, como suporte teórico e prático, conceitos da improvisação em dança, o uso de dispositivos tecnológicos e mídias na arte contemporânea, relacionados com a teoria Enativista (Varela; Thompson; Rosch, 1991), segundo a qual o corpo age no mundo e o mundo age no corpo, onde a ação e a percepção acontecem juntas, explicitando a ligação do sujeito com o mundo. Nesse contexto, estudamos *softwares* como Zoom, Instagram, Hubs Mozilla, A-Frame, Unity e Blender, e *hardwares* como câmera bidimensional e 360°, Oculus Rift, *smartphones* e computadores caseiros.

Este projeto teve como resultado a construção de um ambiente digital em formato tridimensional interativo, o qual chamamos *Itaara*.

Construído no *software* Mozilla Hubs, desenvolvido pela equipe Mixed Reality da Mozilla, em *Itaara*, é possível percorrer sete ambientes que se ligam narrativamente.

Procuramos trabalhar com elementos da natureza em interação com o ambiente digital, de forma a levantar discussões acerca dos conceitos de cultura e natureza, borrando a fronteira que nos distancia da vivência com as plataformas computacionais como uma realidade distante do natural. Segundo Krenak (2020, p. 5), “Eu não percebo que exista algo que não seja natureza. Tudo é natureza”. Partindo dessa concepção, como podemos pensar e sentir essa “natureza tecnológica”? Como (re)tomar e ampliar a percepção do sentido de participação na produção dos espaços externos e internos dos sujeitos quando realizarmos ações no ambiente? Como chamar a atenção para esse fenômeno também presente em ambientes digitais? *Itaara* é um esforço no sentido de aproximar a nossa intimidade da realidade dos dispositivos-pedras – como chamamos nossos aparelhos eletrônicos constituídos de combinações de materiais minerais –, umidificando. Aproximar. Conhecer. Criar intimidade. Trazer para o nosso domínio. Também é uma procura em compreender essas delicadas conexões.

No campo da dança, buscamos entender, através de conceitos da improvisação, como criar ambientes virtuais interativos. Considerando as possibilidades mecânicas dos dispositivos, são propostas de movimentações com qualidades que impactam cognitivamente também o corpo físico durante a caminhada do avatar pelo espaço. A performance criada para os vídeos, por exemplo, sugere o estado de afetar e ser afetada pelo ambiente a partir da composição de micromovimentos na interação do corpo com as pedras – pedras que formam e deformam seu corpo, ao passo que seu corpo também afeta o seu estado de inércia no ambiente, criando uma relação de transformação mútua do ambiente, ainda que sejam mudanças sutis. Assim, também a dinâmica no ambiente virtual solicita dos sujeitos uma outra corporalidade, uma disposição para a relação com o dispositivo físico e com as plataformas digitais, configurando um desafio adaptativo aos novos estímulos, algo próximo da experiência com a dança improvisada. A experiência com *Itaara*, e outros trabalhos virtualizados, cria sensações que impactam no corpo físico e pedem adaptações cognitivas. Percebe-se, então, que a ponte estabelecida entre corpo virtual e corpo físico transforma o espaço nos dois planos.

Nesse contexto, desejamos, metaforicamente, umidificar os dispositivos, transformando-os em espaços para a expressão e retomando a qualidade da presença integral dos sujeitos nesses espaços.

CONCLUSÃO

O grupo de pesquisa Poéticas Tecnológicas trabalha há décadas na investigação de narrativas expandidas da dança junto às novas mídias, aproximando e acolhendo a expressão junto às máquinas de informação contemporâneas. Consideramos importante pensar na experiência do sensível na relação com as tecnologias, pois, com a intensificação de seu uso, nunca experimentado e sobretudo devido à crise pandêmica no planeta, ainda não sabemos quais são os impactos no nível individual e social. O encontro se tornou de outra ordem. Nesse contexto, a arte também afeta e é afetada com essas transformações a nível do domínio técnico, da criação artística e da recepção. Por isso a importância da interdisciplinaridade, presente nessa pesquisa, que nos ajuda a ampliar a compreensão e a lidar melhor com essas transformações.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, G. O que é um dispositivo. *Outra Travessia*, Santa Catarina, n. 5, p. 9-16, 2005.
- BAUM, C.; KROEFF, R. F. S. Enação: conceitos introdutórios e contribuições contemporâneas. *Revista Polis e Psique*, Porto Alegre, v. 8, n. 2, p. 207-236, 2018. Disponível em: <https://www.seer.ufrgs.br/PolisePsique/article/view/77979/48778>. Acesso em: 8 abr. 2021.
- CIPOLLETTA, G. Ubiquitous Bodies: a “Metrobodily” Transition From Real to Virtual. In: GUAZZARONI, G. *Virtual and augmented reality in mental health treatment*. Hershey, PA: Medical Information Science Reference, 2019. p. 1-16.
- KRENAK, A. *O amanhã não está à venda*. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- MUNDIM, A. C. R. (org.). *Abordagens sobre improvisação em dança contemporânea*. Uberlândia: Composer, 2017.
- REIS FILHO, O. G. Reconfigurações do olhar: o háptico na cultura visual contemporânea. *Visualidades*, Goiânia, v. 10, n. 2, p. 75-89, jul./dez. 2012.
- SANTANA, I. A dança percebida. Uma reflexão sobre a tomada de sentido participativa na dança com mediação tecnológica pela perspectiva da enação. MOURA, G.; EMÍLIO, D. de C. (org.). *Ágora: modos de ser em dança*. Alumínio, SP: Jogo de Palavras, 2019. v. 2, p. 75-82.
- SANTANA, I. *Dança na cultura digital*. Salvador: Edufba, 2006. E-book.
- SANTANA, I. Silêncio, Ruído e presença do corpo (tele)sonoro. *Revista Eletrônica Mapa D2: Mapa e Programa de Artes em Dança (e Performance) Digital*, Salvador, v. 1, n. 1, p. 72-95, jan. 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/mapad2/article/view/10098/7229>. Acesso em: 22 mar. 2021.

PROCESSO DE CRIAÇÃO DA WEBSÉRIE CORPO- RIO E SEUS DESDOBRAMENTOS NA PESQUISA SOBRE ARTICULAÇÃO ENTRE PERFORMANCE E AUDIOVISUAL

Weber Miranda Cooper Neto¹

Resumo: Este resumo expandido foi elaborado a partir da mesa Narrativas audiovisuais de dança que ocorreu durante o II Encontro interdisciplinar Dança, Cognição e Tecnologia e trata do processo de criação da websérie *Corpo-rio*, documentário experimental em cinco episódios onde três artistas da performance dançam pelo percurso do Rio Itapemirim, principal curso d'água da região sul do Espírito Santo (*Corpo-rio*, 2021). O estudo deste processo tem se desdobrado, no âmbito da pesquisa em artes cênicas, na descoberta de princípios de criação que dialogam performance, audiovisual e ecologia.

Palavras-chave: poéticas tecnológicas; processo de criação; ecoperformance; audiovisual; websérie *Corpo-rio*.

1 Bolsista Capes. Mestrando em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP) (Linha: Corporeidades e interfaces: Somática, Performatividade e Artes Digitais. Orientadora: Ivani Santana). Contato: webercooper@gmail.com.

APRESENTAÇÃO

É com grande satisfação que integramos a mostra Narrativas audiovisuais de dança na segunda edição do Encontro interdisciplinar em Dança, Cognição e Tecnologia (EiDCT) com a exibição da websérie *Corpo-rio*² – documentário experimental em cinco episódios onde três artistas da performance dançam pelo percurso do Rio Itapemirim, principal curso d'água da região sul do Espírito Santo (Corpo-rio, 2021). Farei aqui uma breve apresentação do processo de criação dessa série e os desdobramentos que este trabalho tem me proporcionado no âmbito da pesquisa.

Corpo-rio surgiu da vontade de utilizar o Rio Itapemirim como ambiente para criação em performance. Como cidadão de Cachoeiro de Itapemirim, o Rio Itapemirim sempre foi um convite à contemplação, sua presença no cotidiano da cidade sempre me trouxe poesia. O rio também já inspirou uma série de artistas e poetas da cidade como Newton Braga, que eternizou o rio no poema “Batei, lavadeiras”. Deslocando nossa visão para outros territórios é possível citar vários artistas que encontram, em rios, inspiração e criação³.

A ideia inicial para a criação da série foi de descobrir uma dança que surge do contato com o rio. Promover uma experiência laboratorial para a descoberta de novas corporeidades a partir da imersão em ambientes banhados pelo rio. Um processo de criação em performance *site specific* destinado a um grupo de *performers* com diferentes formações em dança

2 O projeto da websérie *Corpo-rio* foi aprovado no inciso III - Edital Cultura Digital da Secretaria de Cultura do Espírito Santo via Aldir Blanc, Secretaria Especial da Cultura, Ministério do Turismo e Governo Federal. Assista todos os episódios em: <https://linktr.ee/corporio>.

3 Em 2021, participei de um curso *on-line* ministrado por Gabriela Holanda, José Cirilo, Neto, Milena Marques e Thiago Neves voltado para a relação entre rio e comunidades. O curso reuniu mais de 25 artistas ligados à performance e dança, do Brasil e de outros países. A formação culminou em uma mostra *on-line* de ecoperformances. Saiba mais em: Holanda e demais autores ([202-]). Destaco, também, a realização no mesmo ano do Seres-Rios Festival Fluvial, promovido pelo BDMG Cultural, o evento foi totalmente virtual e contou com estudos e investigações sobre os rios a partir de debates, cartografias inéditas, lives, exposições de artes visuais e mostra de filmes. Saiba mais em: <https://bdmgcultural.mg.gov.br/agenda/seres-rios-festival-fluvial/>.

e residentes no Espírito Santo⁴. No princípio, buscamos na linguagem do audiovisual registrar esta experiência a partir do gênero documentário.

Um rio pode nos dizer muita coisa sobre o que fomos, o que somos e o que podemos ser. Ao considerar o rio um ambiente para a criação, temos a possibilidade de propor novas relações, conexões e articulações. A bacia do Rio Itapemirim faz parte de uma das nove grandes bacias hidrográficas brasileiras e tem sua nascente na serra do Caparaó, passa pelo município de Lajinha em Minas Gerais e percorre 16 municípios do sul do estado do Espírito Santo até desaguar em Marataízes. O principal curso d'água da bacia é o Rio Itapemirim que começa na junção do Rio Braço Norte Esquerdo e do Rio Norte Direito, no município de Alegre. O rio possui uma extensão de 135,44 km (Espírito Santo, 2018).

Segundo Bernardo e Espíndula (2020), nos séculos XVIII e XIX, o Vale do Rio Itapemirim foi uma das regiões mais prósperas economicamente devido a produção de açúcar e café. A região de Cachoeiro de Itapemirim tornou-se um importante polo econômico atraindo, assim, investimentos industriais que, na sua maioria, foram instalados sem um plano de sustentabilidade ambiental. Atualmente, é forte na região sul do estado a exploração no setor de rochas ornamentais, atividade que produz toneladas de lama abrasiva, resíduo gerado na produção de mármore e granito. Além disso, o aumento populacional tem historicamente provocado a degradação contínua da bacia, promovendo um aumento da captação de mananciais e gerando resíduos sólidos e, com isso, aumentando os aterros sanitários e a poluição. O problema se agrava com o aumento de liberação de esgoto que é liberado sem tratamento.

O percurso do rio, do nascer ao desaguar, é a base narrativa da série. Escolhemos quatro cidades por onde o rio passa: Alegre, Jerônimo Monteiro, Cachoeiro de Itapemirim e Marataízes. Fizemos o levantamento de ambientes próximos ao rio em cada município e, a partir daí, esboçamos o argumento de cada episódio a partir da associação de aspectos ambientais e históricos de cada local. Definimos, nesse momento, que cada episódio teria como tema um elemento da natureza.

Posteriormente à escrita do argumento, fizemos uma visita técnica aos locais. Para o episódio 1, propomos trazer as primeiras investigações dos

4 Os *performers* que integram o grupo: Gabriela Prado, Leonardo Dariva e Weber Cooper.

performers em laboratório, surgiu a oportunidade de desenvolver tanto o laboratório quanto a gravação do episódio em uma casa localizada na margem do Rio Itapemirim em Cachoeiro de Itapemirim. A casa fora submersa quase em sua totalidade pelas águas do rio em uma enchente ocorrida em janeiro de 2020, considerada a maior enchente da história do município.

Para o episódio 2, visitamos o Parque Estadual da Cachoeira da Fumaça no município de Alegre. Propomos trazer neste episódio o elemento ar como tema. Na ocasião, conhecemos um pouco mais sobre o parque, sua geografia e suas histórias. Percorremos a trilha do Cruzeiro guiados pelo sr. Lindolfo, morador da região há mais de 50 anos e funcionário do parque há mais de 13 anos, não é à toa que ele conhecia muito o Cachoeira da Fumaça e a região. Também aproveitamos para fazer algumas experimentações de movimentação, enquadramento e escuta.

Na visita técnica a Jerônimo Monteiro, para a gravação do episódio 3, fomos recebidos pela Fernanda, moradora que nos apresentou a região próxima à ponte do Rio Norte – para os moradores da região, o Rio Itapemirim é conhecido como Rio Norte. O argumento inicial do roteiro propunha como tema deste episódio o elemento terra, visto que no município a agricultura é muito presente.

Em Cachoeiro de Itapemirim, onde foi gravado o episódio 4, os ambientes escolhidos ficam na região da Ilha da Luz, da Beira Rio e nas proximidades do Rio Itapemirim na região central da cidade. O argumento inicial do roteiro propunha como tema o elemento fogo, que foi associado à urbanização. Cachoeiro é o município mais desenvolvido na área de indústria e urbanização da região sul do Espírito Santo e o rio tem a sua existência atravessada ainda mais pelas consequências da urbanização desenfreada. Observamos que o acesso ao rio não é fácil, sendo muitas vezes impedido por casas e muros. O rio deixou de ser um lazer para a cidade. É como se o rio fosse impedido pela população, é como se o rio estivesse sendo sufocado sem ninguém ver, ou querer ver.

Por fim, em Marataízes, onde acontece o encontro do rio com o mar. Os ambientes escolhidos ficam na região do Porto da Barra, conhecida também como Boca da Barra. O argumento inicial do roteiro propunha como tema o elemento água. Na ocasião, procuramos pela Colônia de Pescadores e fomos recebidos pela Jacyara que nos emprestou um caiaque. Navegamos rio acima passando entre o mangue e voltando, refazendo o percurso

a caminho da foz até o sol se pôr. Também conhecemos um pouco de cada margem do rio. No dia seguinte, presenciamos o nascer do sol. O rio aqui é fortemente presente na vida da maioria das pessoas, tudo parece pulsar no ritmo das águas. É uma região repleta de beleza, mas também há poluição, devido ao crescimento desenfreado, falta de saneamento e construções irregulares.

Após as visitas técnicas, foi proposto um laboratório de performance destinado à investigação do corpo e do movimento em contato e imersão com os ambientes. A proposta de investigação foi concebida a partir de diferentes práticas oriundas do Contato Improvisação (*Contact Improvisation*), da dança butô e de práticas contemplativas. Nesse momento, também nos aproximamos do conceito de ecoperformance e documentário. As principais referências teóricas foram Ciane Fernandes (2018), Líria Morais (2015), Gabriela Holanda (2019) e Bill Nichols (2016).

Durante seis dias, os *performers* se encontraram em sala de trabalho e em cada locação a fim de levantar material para o roteiro dos episódios em uma espécie de composição situada (Morais, 2015). Cada dia de laboratório foi uma imersão guiada pela escuta e pela conexão com as pulsões espaciais. Em sintonia somática, os *performers* buscavam responder performativamente a cada local em sua dinâmica temporal e fluida, conectando diferentes localidades e reencontrando-se enquanto força somático-performativa (Fernandes, 2018).

Posteriormente, ao laboratório, nos debruçamos sobre o material levantado – fotos, vídeos e anotações – para elaborar o roteiro dos episódios. Após a gravação de todos os episódios foi feita a edição, finalização e exibição no canal do grupo ATUAÇÃO.

DESDOBRAMENTOS

Cada momento do processo é repleto de possibilidades de análise e aprofundamento. Segundo Fortin e Gosselin:

Em Arte, a ideia é de que os artistas possuem saberes que são operacionais, mas que estão implícitos, e é desejável que eles sejam explicitados. Para fazer isso, o artista acumulará vestígios de seu trabalho de criação da mesma forma que um etnógrafo

documentará os usos e costumes de uma comunidade cultural (Fortin; Gosselin, 2014, p. 10).

Os vestígios/documentos do processo de criação da websérie *Corpo-rio* – diário de bordo, fotos, vídeos, roteiro e episódios – são dados fundamentais para a pesquisa a ser desenvolvida. Esses dados fazem parte de um processo de criação pessoal e escrever sobre minha própria prática revela uma postura autoetnográfica (Fortin, 2009). Coletar, categorizar e teorizar a partir destes dados permitem tornar visível e moldável a prática. Teorizar sobre é também uma forma de interpretar a prática:

A teoria, por sua vez, opera exclusivamente sob o modo discursivo. Ela se prende ao modo lógico, se apoia nas palavras, na coerência do pensamento. Fundamentada sobre a observação (tal é o primeiro sentido da palavra “teoria” em grego), ela analisa, codifica e decodifica os sinais, estabelece as relações entre as palavras e as coisas, os conceitos e as imagens. Ela reordena, pois, nossas percepções, nossa compreensão dos fenômenos, para ir além das impressões de superfície (Féral, 2015, p. 28).

Assim, teorizar é reordenar nossas percepções enquanto sujeito, pesquisador e criador. Cada uma das etapas e procedimentos adotados no processo de criação da websérie *Corpo-rio* suscitaram uma série de questões como: a câmera testemunha a performance? A câmera também performa? Editar é coreografar? Quais as proposições da imagem vídeo-documentada no processo de criação? Essas questões trazem em seu cerne a discussão da relação entre performance e audiovisual, e é nesta discussão que se insere a minha pesquisa de mestrado.

Tenho me dedicado a um estudo e aprofundamento teórico-reflexivo guiado pelos rastros do processo de criação da websérie *Corpo-rio*. Me interessa investigar a relação entre performance e audiovisual a partir de uma análise da interface entre ecoperformance (Maura Baiocchi, Ciane Fernandes, Elizabeth Doud, Leonardo Paulino, Gabriela Holanda) e vídeodocumentário (Bill Nichols, Silvio Da-Rin, Fernão Pessoa Ramos, José Francisco Serafim) no processo de criação da websérie *Corpo-rio*.

A descrição do processo de criação e dos procedimentos adotados torna visível certos princípios de criação que compõem o projeto poético do artista (Salles, 2011). Aponto como princípio no processo de criação da

websérie *Corpo-rio* a articulação entre *soma* e tecnologia. O conceito de *soma* está diretamente ligado a questões relacionadas à ecologia, uma vez que processos internos estão relacionados a três fatores que se dão em interconexão: consciência, biologia e meio ambiente (Fernandes, 2018). Essa *soma* não está aquém às tecnologias digitais que, por sua vez, alteram nossa forma de ver, sentir e agir no mundo (Natal; Santana, 2021).

Nesse sentido, considero a articulação entre *soma* e tecnologia um princípio presente no processo de criação de *Corpo-rio*. Os procedimentos de criação adotados no decorrer desse processo apontam esse princípio como um dinamizador da relação entre a experiência da performance e elementos da linguagem audiovisual. Esse é um tema que demanda futuras incursões e descobertas na pesquisa. Por enquanto, convém pontuar que, ao levantarmos princípios, propomos multiplicar as possibilidades de criação articulando questionamento e reflexão sobre a dança de quem vive na cultura digital.

REFERÊNCIAS

BERNARDO, J. L.; ESPINDULA, L. Rio e pertencimento em processos de urbanização: o caso de Cachoeiro de Itapemirim/ES. *Pensar Acadêmico*, Manhuaçu, v. 18, n. 2, p. 246-267, maio/ago. 2020. Disponível em: <https://pensaracademico.unifacig.edu.br/index.php/pensaracademico/article/view/1166>. Acesso em: 21 mar. 2022.

CORPO-RIO - Temporada 1. Direção: Victorhugo Amorim, Weber Cooper. Produção: Weber Cooper. Performers: Gabriela Prado, Leonardo Dariva, Weber Cooper. Roteiro: Victorhugo Amorim, Weber Cooper. Direção musical: Fábio Coruja. Cachoeiro de Itapemirim: ATUAÇÃO, 2021. Publicado pelo canal Atuação. Websérie (5 episódios). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=4aDfh4A-9o8&list=PL42SP1ol4-wElqzM3eZbxnuWgXzKLBnYM>. Acesso em: 11 out. 2022.

ESPÍRITO SANTO (Estado). Agência Estadual de Recursos Hídricos. *Diagnóstico e prognóstico das condições de uso da água na Bacia Hidrográfica do Rio Itapemirim*: relatório de levantamento de dados. Espírito Santo: AGERH, 2018. Disponível em: https://agerh.es.gov.br/Media/agerh/Documenta%C3%A7%C3%A3o%20CBHs/Itapemirim/RT_Levantamento_Dados_CBH%20Itapemirim.pdf. Acesso em: 21 mar. 2022.

FÉRAL, J. *Além dos limites: teoria e prática do teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

FERNANDES, C. *Dança Cristal: da arte do movimento à abordagem somático-performativa*. Salvador: Edufba, 2018.

FORTIN, S. Contribuições possíveis da etnografia e da auto-etnografia para a pesquisa na prática artística. *Revista Cena*, Porto Alegre, n. 7, p. 77-88, 2009. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/cena/article/view/11961/7154>. Acesso em: 11 out. 2022.

FORTIN, S.; GOSSELIN, P. Considerações metodológicas para a pesquisa em arte no meio acadêmico. *Art Research Journal*, Brasil, v. 1, n. 1, p. 1-17, 2014.

HOLANDA, G. *et al.* [Perfil do Projeto Corpo-ambiente em Fluxo]. [S. l.], [202-]. Instagram: @corpoambienteemfluxo. Disponível em: <https://www.instagram.com/corpoambienteemfluxo/>. Acesso em: 20 mar. 2022.

HOLANDA, G. W. *Sopro D'Água: Corpo-ambiente criando (de)composições em dança*. 2019. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019.

MORAIS, L. A. *Corpomapa: o dançarino e o lugar na composição situada*. 2015. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.

NATAL, C.; SANTANA, I. Reflexões sobre o contexto brasileiro da dança com mediação tecnológica. In: SANTANA, I. (org.). *LATINA(S)CÊNICAS: rede Latino-Americana de Tecnologias e Intermedialidades nas Artes Cênicas*. Montevideu: Observatorio Iberoamericano de Arte Digital y Electrónico, 2021. *E-book*. p. 24-42. Disponível em: <http://www.eidct.com/latinascenic.html>. Acesso em: 22 mar. 2022.

NICHOLS, B. *Introdução ao documentário*. 6. ed. Campinas: Papirus, 2016.

SALLES, C. A. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. 5. ed. rev. São Paulo: Intermeios, 2011.

MOSTRA MULHERES BRASILEIRAS

VIDEOPERFORMANCE DELTA DE VÊNUS: VROTISMO E O PODER CRIATIVO

Maria das Dores da Costa (Mary Vaz)¹

E-MAIL: MADNESMARY@GMAIL.COM

MESTRANDA EM ARTES CÊNICAS PELO PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
CÊNICAS (PPGAC)

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA (UFBA)

Resumo: Essa obra, videoperformance *Delta de Vênus*, aborda o erotismo como estratégia na descoberta do poder criativo. Tendo como objetivo expandir a prática da performance inter-relacionando um conto erótico intitulado “O anel” da escritora francesa Anaïs Nin com minha forma pessoal de refletir o erotismo, encarnado, por assim dizer, no plano da própria feminilidade. Como método do trabalho, foi utilizado a potência do processo criativo aliando leituras da escritora Anaïs Nin e a roteirização das ações com a fotógrafa, áudio visual, amiga e parceira de trabalho Pâmela Guimarães. Este artigo pretende refletir o erotismo e o poder criativo a partir do conceito “Usos do erótico: o erótico como poder” de Audre Lorde.

Palavras-chave: videoperformance; erotismo; poder criativo.

¹ Site pessoal: www.interpretecriadora.site.com.br.

INTRODUÇÃO

O processo da videoperformance *Delta de Vênus* inicia no ano de 2019 a partir da leitura de um dos contos eróticos da escritora francesa Anaïs Nin² “O anel” que integra a sua obra *Delta de Vênus* – um livro composto de vários contos eróticos, com basicamente 300 páginas. A escolha do conto em específico “O anel” parte do princípio da dor da personagem citada no livro de não poder conceber o ato sexual com seu parceiro, por ele estar com o anel de compromisso envolto em seu pênis; daí se desenvolve o conto e minha percepção da opressão sofrida pela personagem ao se conter quanto ao seu desejo para não ferir seu parceiro. A obra videoperformance *Delta de Vênus* traz consigo o mesmo nome dado ao livro da Anaïs pensando que o conto aqui referido é apenas um dos aspectos que me impulsionou a potência criativa, mas, para além desse pressuposto, entendo ser a necessidade de conhecimento de si mesma. Despertando para o erotismo enquanto potência criativa e descoberta de si como base propulsora para o trabalho desenvolvido. Tendo como objetivo mostrar o corpo feminino amparado pela força provocativa do tocar-se, do não temor à revelação do desejo, de entender as sensações que desperto prioritariamente em mim mesma.

DESENVOLVIMENTO

A videoperformance *Delta de Vênus* é um “experimento” do erotismo visto pela necessidade de si. Olhar para o meu corpo, tocá-lo, respirá-lo e senti-lo. Impulsionada a pensar a criação artística da obra a partir do conceito da Audre Lorde (2019, p. 67), em “Usos do erótico: o erótico como poder”:

Há muitos tipos de poder, usados e não usados, reconhecidos ou não. O erótico é um recurso dentro de cada uma de nós, que paira num plano profundamente feminino e espiritual, firmemente enraizado no poder de nossos sentimentos impronunciados ou não reconhecidos. Para se perpetuar, toda opressão deve romper ou distorcer aquelas várias fontes que há na cultura de

2 Anaïs Nin, autora/escritora nascida na França (1903 – 1977), polêmica por trazer à tona compreensões e implicações do cotidiano feminino.

oprimidos e podem suprir energia para mudança. Para mulheres, isso tem significado a supressão do erótico como fonte considerável de poder e informação dentro de nossas vidas.

Juntamente com uma amiga Pâmela Guimarães, artista, fotógrafa e *performer*, elaboramos um roteiro e improvisamos dentro do apartamento em que eu habitava no momento. Buscamos nos preocupar com a questão do lugar onde meu corpo pudesse estar em harmonia direta com os sentidos, quando nele pudesse pensar e agir livremente, trazendo para as imagens geradas o sugestionado/as causas e os efeitos. Bastou um dia para o enquadramento das imagens, tomadas de vídeo e produção geral. As decisões foram objetivas e claras, com cuidado para não aparentar nenhum objetivo a mais do que a sensibilidade, a ênfase no erótico como fonte efetiva da criação. A edição da obra foi a única parte em que não estive totalmente envolvida, mas já sabia previamente o que nele iria conter pelo fato de termos realizado o roteiro, juntas.

Dedicada a inclinar meu olhar para o estado de ter me tornado mulher nesse mundo, penso ser possível uma poesia para os dias, penso ser praticamente impossível não poder olhar para meu próprio corpo com o cuidado, a generosidade e o despertar para os desejos que nele habita. Como Lorde ressalta (2019, p. 67), “[...] fomos ensinadas a suspeitar desse recurso, demonizado, maltratado e desvalorizado na cultura ocidental” que por um lado tenhamos de conviver com o fato da opressão dos nossos corpos e desejos, por outro, “lamento” optar por desobedecer a esse estigma e jogar-me para o entendimento do poder a partir do autoconhecimento no contexto aqui exposto, o erotismo.

FIGURA 1– Fotos/still do videoperformance *Delta de Vênus*



Fonte: Delta de Vênus [...] (2019).

O erotismo para mim funciona a partir do enlace deste(a) corpo(a) a outras, do momento em que conversas são partilhadas em seus mais íntimos desejos, compartilhamentos do pulsar – gozo, cheiro, beijo, fala –, onda que nos aproxima e nos coloca em troca; muito mais de assentamento do que de afastamento. Para mim, é poder. Quando uma mulher descobre que tem essa potência, essa “voz”, ela descobre a faísca da existência.

Essa é uma razão pela qual o erótico é tão temido, e tantas vezes relegado unicamente ao quarto, isso quando chega a ser reconhecido. Pois uma vez que começamos a sentir intensamente todos os aspectos de nossas vidas, começamos a esperar de nós mesmas e do que desejamos da vida que estejam de acordo com aquele prazer de que nos sabemos capazes. Nossa sabedoria erótica nos empodera, se torna uma lente pela qual escrutinamos todos os aspectos de nossa existência, nos forçando a examiná-los honestamente em termos de seus significados relativos

em nossas vidas. E essa é uma grave responsabilidade, projetada desde dentro de cada uma de nós, de não conformar com o conveniente, o falseado, convencionalmente esperado, nem o meramente seguro (Lorde, 2019, p. 71-72).

CONCLUSÃO

É possível inserir o registro da imagem além de uma tomada de consciência artística. É possível que sejamos atentos para ampliar os horizontes do corpo em performance para além do instante presente e, assim, ampliar o leque de possibilidades performativas desse corpo, ultrapassando limites tênues entre registro e arte.

Se, para o conceito de performance, o instante presente é primordial, para a videoperformance, reflito ser provável uma obra de arte sem público ao vivo, porém capaz de perpetuar momentos por meio da fotografia e material descritivo. Não perde sua essência. Enxergo poder nas inúmeras vertentes que meu corpo possa alcançar, e a videoperformance proporciona os momentos em que posso intervir levando ao êxtase de quem me assiste, e para uma comunicação direta para o que desejo.

REFERÊNCIAS

DELTA de Vênus - Anais Nin. [S. l.: s. n.], 19 jan. 2019. 1 vídeo (4 min). Videoperformance publicado pelo canal Mary Vaz. Disponível em: <https://youtu.be/abuNPGlgnnQ>. Acesso em: 19 jan. 2019.

LORDE, A. *Irmã Outside*: ensaios e conferências. Belo Horizonte: Autêntica, 2019.

LORDE, A. Usos do erótico: o erótico como poder. *Docplayer*, [s. l.], 2021. Disponível em: <https://docplayer.com.br/201131570-Usos-do-erotico-o-erotico-como-poder-1-audre-lorde.html>. Acesso em: 30 maio 2022.

NIN, A. *Delta de Vênus*: histórias eróticas. Porto Alegre: L&PM, 2013.

**MOSTRA DRAMATURGIAS
CONTRACOREOGRÁFICAS -
EDIÇÃO EIDCT**

DIA 2 DE DEZEMBRO DE 2021

A FUMAÇA, A ÁGUA E O TEMPO: UMA CONVERSA SOBRE PROCESSO DE CRIAÇÃO E ANCESTRALIDADE INDÍGENA EM AKAÍÁ

Iara Campos

CAMPIARA@GMAIL.COM

Íris Campos

IRISDOM@GMAIL.COM

Ewe Lima

EWELLYNLIMA.O@GMAIL.COM

Lidia Larangeira

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO (UFRJ)

LIDIA.COSTA@EEFD.UFRJ.BR

Ruth Silva Torralba Ribeiro

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO (UFRJ)

RUTHTORRALBA@EEFD.UFRJ.BR

Palavras-chave: criação em dança; contracoreografia; ancestralidade indígena.

Esse texto é um recorte da transcrição da mostra Dramaturgias Contracoreográficas realizada no Encontro interdisciplinar em Dança, Cognição e Tecnologia (EiDCT), no dia 2 de dezembro de 2021, em parceria com o Núcleo de pesquisa, estudos e encontros em dança (onucleo) que é um grupo de pesquisa formado por um ajuntamento de mulheres, pesquisadoras, artistas, professoras, estudantes e interessadas em dança e áreas afins sediado no Departamento de Arte Corporal da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e no Programa de Pós-Graduação em Dança (PPGDan-UFRJ), coordenado por Lidia Larangeira e Ruth Torralba.

A mostra *Dramaturgias Contracoreográficas* é uma ação de extensão que convida artistas mulheres indígenas e/ou em processo de retomada de suas ancestralidades originárias para nos inspirar a sanar, a sonhar e a, quem sabe, reencantar o chão da dança. Realizamos, ao longo do ano de 2021, uma pesquisa curatorial que se interessou em se aproximar de indígenas mulheres artistas, cujas obras são atravessadas por questões relativas à descolonização dos gestos, à reparação histórica frente a tentativa de inviabilização e apagamento dos saberes ancestrais originários, à cura do corpo e do território.

Na ocasião do EiDCT, convidamos as artistas Lara Campos, Íris Campos (Recife-PE) e Ewe Lima (Cabedelo-PB) para transmitirem a videoperformance *AKAIÁ*¹ e a seguir conversar sobre a criação. *Akaíá*, do tupi antigo, significa útero. Água que move, nutre e gera vida. A performance é um ritual em que as três artistas, em processo de retomada de suas ancestralidades originárias, caboclas da beira mar, movem as águas numa dança que cura e cuida de feridas ancestrais. A dança nasce com a força da reza, da encantaria das plantas e da fumaça dos cachimbos que sobe aos céus. *AKAIÁ* é uma videoperformance encantada pela força das matas.

Lidia: Pedimos licença a todos os seres presentes para conjurar nossas guinças a abrirem esse encontro, para chamar e convocar as chamadas.

Ruth: Para começar nossa encantaria, gostaríamos de saber como as várias plantas – ancestrais – que dançam com vocês foram chegando na construção de *Akaíá*?

Lara: *Akaíá* surgiu de um projeto do Itaú cultural, que reuniu artistas do Brasil inteiro, chamado “Dança Agora: mover tempos e trajetórias”, propondo criações coletivas virtuais. O processo de chegada das plantas na criação foi orgânico porque a gente desejava tocar nas questões da nossa ancestralidade e da nossa ascendência indígena. Nos nossos ensaios, apareceu a questão da nossa relação com o poder de medicina das plantas e o poder espiritual que elas trazem em si. Queríamos tocar no assunto da cura, da dor e em toda violência que os povos originários viveram e vivem. Violência

¹ Ver em: <https://www.youtube.com/watch?v=5ecTez1dcmU>.

que reflete no nosso corpo alma, para além do corpo físico. As plantas vêm comunicar essa força de medicina, de cura e de alma.

Ewe: Eu sou neta de benzedeira. Minha família passou por muita repressão por causa dessa prática. Sofreu muito preconceito e as pessoas vinham escondidas pedir o benzimento. Meu avô precisou cortar seu pé de jurema para não ser reconhecido como juremeiro e não ser preso, porque os rituais eram proibidos. [...] Nada mais forte do que levantar uma planta, do que levantar uma folha, do que plantar uma liamba, uma jurema. Trazer as folhas nas performances, compartilhar essas memórias, porque é muito importante apesar de ser doloroso. Mas ver essas folhas passando no corpo e ativar esse lugar de proteção é de uma força imensa.

Lidia: Qual o papel do fumo e da fumaça no trabalho?

Íris: O fumo para gente é algo muito afetivo. Vovó sempre fumou e eu lembro de pequenininha achar esse cheiro uma delícia e sentir vontade de fumar também. Aí, eu e Iara, fizemos iniciação ao cachimbo com nossa mestra juremeira aqui de Olinda, também parteira do meu filho. [...] Para as tradições indígenas, a fumaça é uma ferramenta sagrada de proteção, cura, limpeza e de desanuviar as coisas.

Ewe: Eu também tenho muitas memórias de voinho fumando o cachimbo e contando histórias sobre os encantados Potiguaras. Então as minhas memórias infantis são muito bonitas, cobertas com a fumaça dele. A gente acredita que não existe um pólo para fumaça. Ela tanto derruba, quanto levanta, por isso tem que ter muita responsabilidade para segurar o cachimbo. Não é todo mundo que pega, tem que ter uma certa sabedoria, uma certa ciência. Não é aquele cachimbo do cotidiano. [...] Então realmente deslocá-lo para a cena com certeza me atravessou de formas muito profundas, me conectou com energias. A fumaça, ela dança. Ela trouxe uma dança muito potente no momento da performance. O cheiro também. Eu escolhi a liamba para fumar no momento e com toda a certeza as memórias que eu guardei foram bastante potentes.

Iara: Entre tantas coisas que temos em comum, o cachimbo era uma força que todas três tinham acesso. O cachimbo veio como esse contraponto entre a ideia da fumaça que limpa, que restaura, que conecta com a espiritualidade e a fumaça destruidora do homem que constrói carros, transportes e destrói, aterra mangues, acaba com faixas de mata para que se construam estradas por onde circularão mais carros e mais fumaça. Esse é o contraponto entre a fumaça-vida e a fumaça-tóxica.

Ruth: Pensei em pegar um pouco o fluxo das águas, dos seres que dançam com vocês, que se alinham nessa força de encantaria. Como, em *Akaiá*, se encontram os espaços de circulação das águas de Cabedelo e de Olinda?

Iara: Nós três somos nascidas em cidades banhadas por águas. Cabedelo tem o rio e o mar e Palmares é uma cidade completamente banhada por rios. Inclusive são os rios que ironicamente nas suas grandes enchentes levam a memória da cidade e tomam seus locais de origem. [...] E para além do rio, tem as nossas águas de dentro, aquelas que nos guiam, fazem nossa energia circular e nos conectam com esse corpo emoção. Dentro dos nossos encontros, essas três forças – a água, a fumaça e o tempo – foram a encruzilhada, os nossos pilares de criação. [...] Como essas corpos dialogam com a água em seu estado primeiro e com essa água que teve que se adaptar a um formato da mão do homem que quer domar e dominar as forças da natureza?

Ewe: É fazer a conexão das nossas corpos com as nossas ancestrais que habitam a água. Eu tenho muito essa sensação de que o rio e o mar são grandes calungas, onde esses seres estão. Nossas ancestrais estão nos abraçando, seja num lugar mais expandido como o rio Paraíba, por exemplo, ou numa fonte que a gente encontra no meio da cidade e que é uma potência condensada.

Íris: Essa fonte que a gente tomou banho em *Akaiá* é a fonte do Varadouro no Centro histórico de Olinda. [...] As fontes são os locais onde os moradores de rua tomam banho, onde as pessoas que vêm da praia tomam banho. É água potável, limpa.

Lidia: No *chat* perguntam qual é a importância da afirmação “indígenas em contexto de retomada”?

Ewe: Eu fui ensinada desde a época da escola que o indígena nasce numa aldeia, fala a língua materna e todos aqueles estereótipos. Desconstruir isso foi muito difícil, mas eu não via outro caminho porque meus avós estavam partindo e eu precisava abrir a boca e falar o que eu realmente era. E eu não sou o pardo. Eu tenho uma história, familiares, costumes e práticas que me foram passadas e que eu também quis ir buscar mesmo em contexto urbano. Comecei a caminhar nas artes, na dança, na educação e a não encontrar referências. Chegava nos lugares e não via a presença de pessoas indígenas. Mesmo sabendo da minha ancestralidade, não tinha coragem de falar sobre, até que muitos parentes começaram. [...] A partir daí eu comecei a buscar o contato com indígenas que estavam nesse processo de retomada, de se autoafirmar. [...] Porque é assim que eu me entendo no mundo. Eu tenho lugar. Eu sei o que eu sou.

Iara: É um processo muito doloroso, a gente passa por muito apagamento, por muita falta de legitimação. A nossa retomada é um processo bem recente e toca em feridas muito profundas na história da família e da cidade de onde a gente veio. [...] Então têm sido um processo difícil que ao mesmo tempo que mexe em muitas dores, também fortalece muito a nossa certeza de quem somos, de onde viemos e por que lutamos.

Lidia e Ruth: Agradecemos demais a presença de vocês e tanta sabedoria compartilhada.

Iara: Agradeço muito e fico feliz por existir espaços, nesse tempo distópico, onde a gente possa falar de criação, arte, dança, vida, ancestralidade e dos povos originários.

Iris: Agradeço a presença das pessoas e o convite do EiDCT pela chance de falar sobre outras óticas depois de tantos anos de uma ótica eurocentrada. A gente precisa retomar esses espaços que são nossos de origem. Muito grata pela confiança das parceiras.

Ewe: Quero agradecer também a todos, todas e todes, ao onucleo e queria finalizar cantando um trequinho de uma música que eu comecei a compor sobre *Akaiá*

“Não havia ninguém na macaia
eu fui pra lá
para a beira da praia
mandaram benzer
a canoa de zé
que hoje é
dia de encantaria e axé
meu povo é d'água e eu sou
meu povo é d'água e eu sou
o meu povo é d'água e eu sou
sou cabocla da beira do mar”

Salvem as caboclas da beira mar!

MOSTRA ARTÍSTICA FALAS DANÇADAS, DANÇAS FALADAS: POLÍTICAS DO ENCONTRO EM *BRINQUEDOS PARA ESQUECER OU PRÁTICAS DE LEVANTE*

DIA 5 DE DEZEMBRO DE 2021

Elke Siedler

UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ (UNESPAR)

ELKESIEDLER@GMAIL.COM

Lidia Costa Larangeira

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO (UFRJ)

LIDIA.COSTA@EEFD.UFRJ.BR

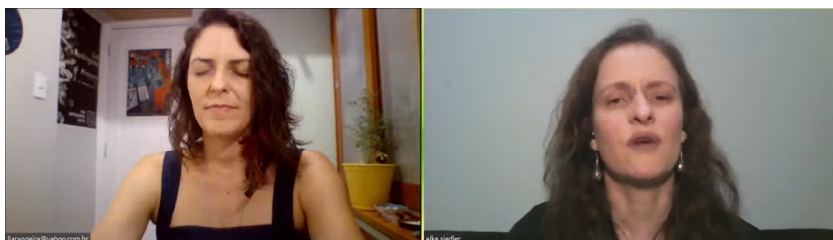
Este resumo expandido nasce da conversa entre Lidia Larangeira e Elke Siedler realizada após a assistência do solo *Brinquedos para esquecer ou práticas de levante*¹, na Mostra artística de encerramento do Encontro interdisciplinar em Dança, Cognição e Tecnologia (EiDCT), em 2021. O evento é gerador de espaços de aproximações e compartilhamentos de conhecimentos nas artes do corpo. A programação diversificada aconteceu entre os dias 24 de novembro e 5 de dezembro e no encerramento foi apresentada a dança recém-mencionada, seguida de uma conversa entre as autoras da presente escrita e que, a partir de agora, escrevem na primeira pessoa do plural e, por vezes, no singular.

Nosso reencontro ocorreu no início de 2022 com a intenção de materializarmos, em palavras escritas, a experiência do encontro passado. Decidimos revisitar as lembranças que estão registradas em arquivos digitais, de

¹ O referido solo é parte da pesquisa de doutorado de Lidia Larangeira e foi criado em parceria com o dramaturgista Sérgio Andrade.

maneira que selecionamos trechos e imagens que podem ser visualizadas na plataforma do Youtube². O texto é organizado por meio do compartilhamento de alguns fragmentos alterados/revisitados da nossa conversa e *prints* da tela que sintetizam momentos de afetos criativos. Os apontamentos de breves reflexões poderão ser disparadores para futuras (re)aproximações.

FIGURA 1 – Encontro entre Lidia Larangeira e Elke Siedler, Mostra Artística, II EIDCT



Fonte: captura de tela do II EIDCT (2021).

Elke³: Podemos pensar tua dança como algo que insiste, permanece e se atualiza ao longo do tempo. Foi feita para ser apresentada no mesmo espaço físico do público, mas ela se transformou quando foi pensada para o vídeo e sem a presença das pessoas. Ela também se deslocou para um outro contexto, o ambiente *on-line*, tornando-se um outro tipo de acontecimento, já que obra, artista e público estavam em um mesmo tempo assistindo e comentando as impressões no *chat* da plataforma da apresentação. Proponho pensarmos nesse nosso encontro como um outro tipo de atualização, como uma dramaturgia transformada, deslocada, desviada, um solo a duas, um solo de um tanto de gente que nos assiste e que é convidado a participar pelo *chat*. E em todos estes espaços de existência podemos pensar na *insistência* de algumas questões importantes para você e que, para permanecer, devem se atualizar. Você as atualiza através dos deslocamentos da tua dança por diversos espaços de enunciação e também através do acompanhamento e atravessamentos das loucuras políticas que acontecem no Brasil. Você pode elaborar algum pensamento sobre isso, Lidia? (II EIDCT, 2021).

2 O link do vídeo está disponibilizado nas referências do presente texto.

3 Todas as falas de Elke Siedler e Lidia Larangeira estão presentes no vídeo, cujo link do YouTube consta nas referências.

Lidia: O trabalho começou a circular em 2016 e em toda ocasião em que foi dançado passou por processos de atualização e de insistência de alguns procedimentos e materialidades. Os materiais que utilizo me acompanham desde muito tempo, a exemplo dos brinquedos que estão comigo desde 2008 e as outras duas partes que constituem o trabalho que nasceram em processos de criação prévios quando eu integrava a companhia da Lia Rodrigues e que insistiam imperativamente no meu corpo. O texto que compõe a parte dos brinquedos sempre foi atualizado pela pesquisa histórica de cada território em que o trabalho dançou e pelos acontecimentos políticos de cada momento. Neste aspecto, eu destaco o golpe contra a presidenta Dilma Rousseff, que culminou em seu afastamento definitivo da Presidência da República (2016) e que provocou inúmeras reverberações configuradas em censuras nas políticas do corpo em movimento de dança. As “novas” verdades ditadas pelas *fake news* e a ascensão da direita conservadora ao poder tencionaram várias relações sensíveis no campo das artes do corpo.

Ao rever o percurso dessa dança, compreendo que ela se reorganiza constantemente. É como se a gente fosse o tempo todo examinando o que sobra das sínteses provisórias, o que é ainda necessário e o que deve sair. Fico me perguntando como insistir e como retrabalhar esses materiais daqui pra frente. Provavelmente hoje os bonecos usariam máscara de proteção contra covid-19⁴. Teríamos que repensar como a gente – pessoas de pele branca que desfrutaram de privilégios na sociedade e que já falam tanto e há tanto tempo – pode seguir democratizando as relações intersubjetivas sem abrir mão de estar viva e criar.

A criação de *Brinquedos* foi uma âncora para a manutenção da minha vida e da lucidez durante o processo de tornar-me mãe pela segunda vez e de enfrentar as dificuldades que surgiram na ocasião do adoecimento da recém-nascida. Criei *Brinquedos* em pleno puerpério e isso me manteve sã. Sigo nessas experiências de *encontro*, de produção de sentido para a vida, nessas conexões de arte-vida com o núcleo, grupo de pesquisa formado por mulheres com quem venho trabalhando desde 2015, com o Sérgio Andrade, com a Aldeia Maracanã, contigo Elke, encontrando modos de danças e de

4 A pandemia da covid-19 chegou no Brasil em março de 2020 e, na ocasião dessa escrita, já tinha matado mais de 650 mil brasileiros.

digerir ou de negar tanta violência...! São dramaturgias que se organizam nas questões que se impõe na manutenção da vida minimamente lúcida.

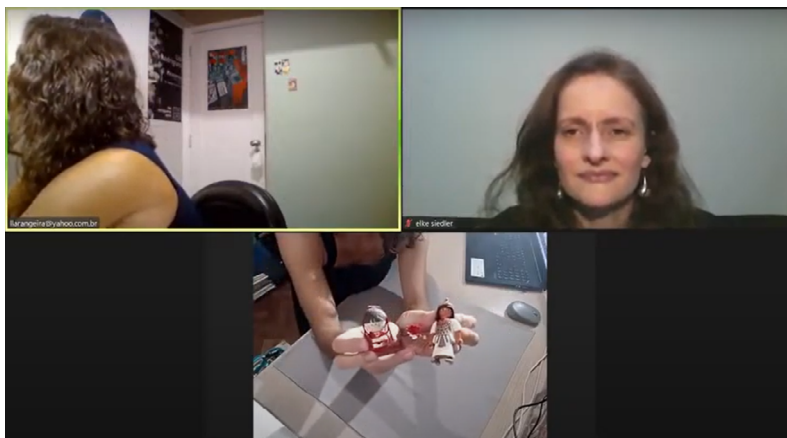
Elke: É lindo te escutar, e a ideia é essa mesmo, a gente compor em tempo real, elaborar e pensar a fala no enquanto. O teu trabalho é feito por três momentos/cenas, independentes que dialogam entre si. No primeiro, você pede que as pessoas do público emprestem uma parte de suas roupas para serem utilizadas em cena. Na versão apresentada no YouTube, você trouxe roupas de muitas pessoas conhecidas para serem jogadas para todos os cantos e você rola e amassa essas materialidades, contaminando-se pelo o outro. A cena suscita imagens metafóricas sensíveis, a exemplo de um conjunto de pessoas que se transformam pelo emaranhado de suores compartilhados pelo e no contato das vestes. Um feito de muitos. Muitos compondo uma diversidade, em movimento dinâmico.

Lidia: É difícil rever o trabalho porque ele me transporta pro contexto em que eu estava e me lembra as condições em que eu me encontrava quando criei a primeira cena, totalmente revirada, atravessada, “catando cavaco” e precisando correr e me desdobrar em mil papéis... tinha essa urgência de resistir, de existir, de não desaparecer dos espaços artísticos porque a maternidade faz isso com as mulheres, a gente fica na iminência de desaparecer e se não tem uma rede de apoio firme, a gente desaparece mesmo. A chegada de um filho te transforma completamente, transforma as tuas prioridades, mas a mãe que nasce com a criança tem uma vida artística prévia e a manutenção dessa vida artística me ajuda a ter a sensação de não desaparecimento.

Elke: Você pode mostrar a sua maleta de *Brinquedos*?

Lidia: Nela estão guardados muitos presentes/lembranças de amigos que passaram e permanecem na minha vida, da minha rede de apoio, e também brinquedos das minhas filhas. O brinquedo em si já é esse material que guarda a potência imaginativa de se desdobrar em muitos...

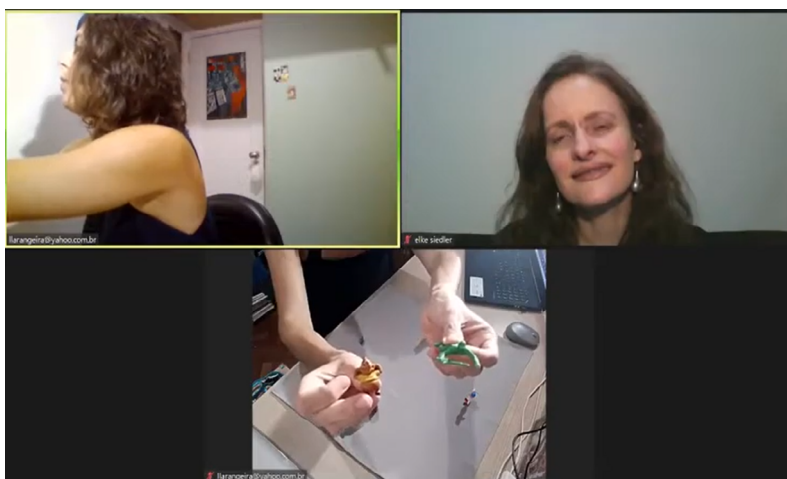
FIGURA 2 – Conversa após a assistência de *Brinquedos para esquecer ou práticas de levante*, II EIDCT



Fonte: captura de tela do II EIDCT (2021).

O ratinho da Cinderela, aqui no trabalho, representa inúmeras figuras ditatoriais e o boneco militar sintetiza as forças policiais, as forças militares e as violências policiaiscas.

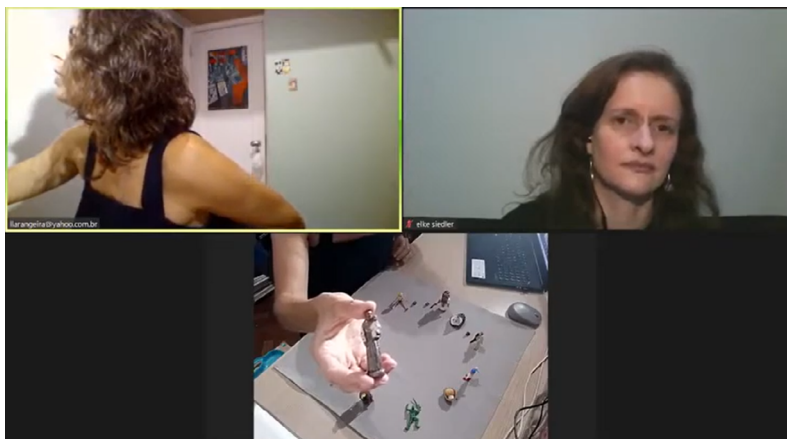
FIGURA 3 – Continuação da conversa após a assistência de *Brinquedos para esquecer ou práticas de levante*, II EIDCT



Fonte: captura de tela do II EIDCT (2021).

A galinha d'angola com seus três pintinhos, os noivos, o bebê no berço de casca de nós vêm colocando, entre diversas outras questões possíveis, a hegemonia da família nuclear e da heteronormatividade que historicamente atuou precarizando as vidas das mulheres às condicionando à reprodução compulsória para produção de mão de obra e ao trabalho doméstico não remunerado.

FIGURA 4 – Apresentação dos brinquedos utilizados na performance

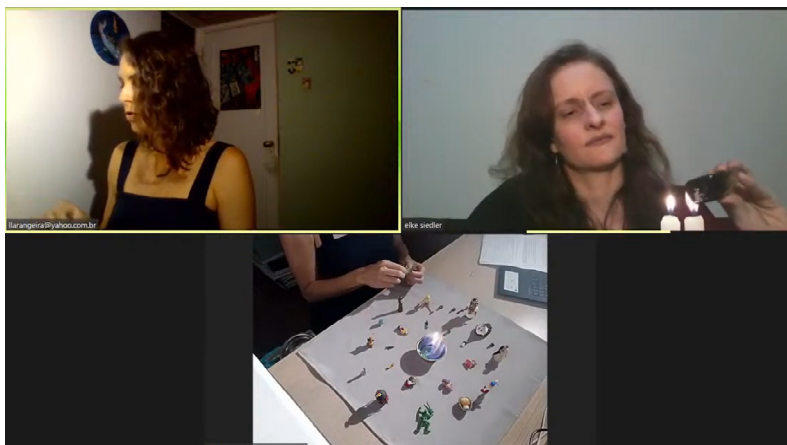


Fonte: captura de tela do II EIDCT (2021).

A figura do santo remete a todo o poder da Igreja Católica que historicamente construiu também essas relações de poder com a Santa Inquisição, a caça às bruxas e a catequese dos povos originários, constituindo todo tipo de violência contra as mulheres, contra os povos escravizados africanos e originários.

Hoje eu começaria o *Brinquedos* com um grande círculo feminino e uma fogueira para pensar em como se apropriar dessa história que queimou e amaldiçoou tantas mulheres. Transformar a fogueira em um expurgo, uma limpeza daquilo que não mais queremos, uma roda de comunhão, de festa, de união, de escuta. Um caldeirão de alquimias, de transformação.

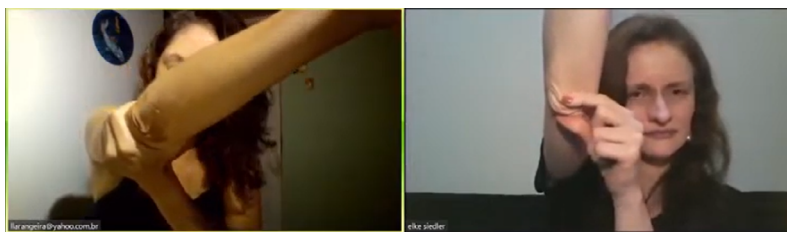
FIGURA 5 – Ritual de cura coletiva



Fonte: captura de tela do II EIDCT (2021).

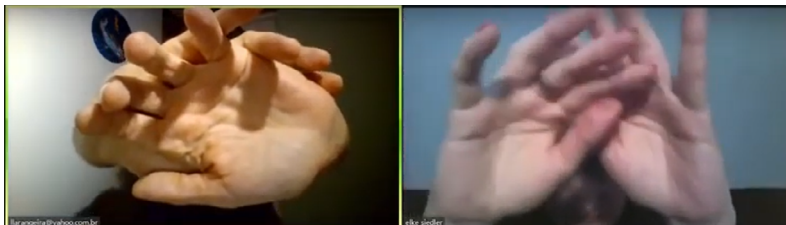
Nos encontros tem alguma coisa que acontece e talvez o nosso desafio seja encontrar evitações, desvios, outras danças possíveis...

FIGURA 6 – Fragmentos de uma dança, II



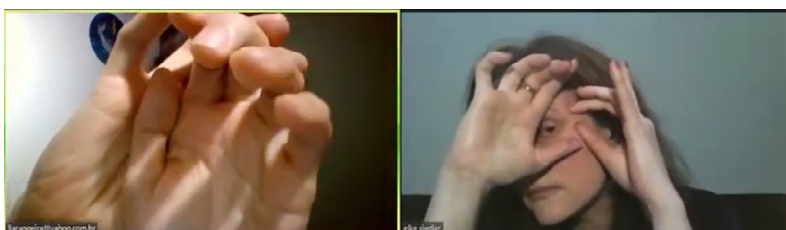
Fonte: captura de tela do II EIDCT (2021).

FIGURA 7 – Dança dos cotovelos



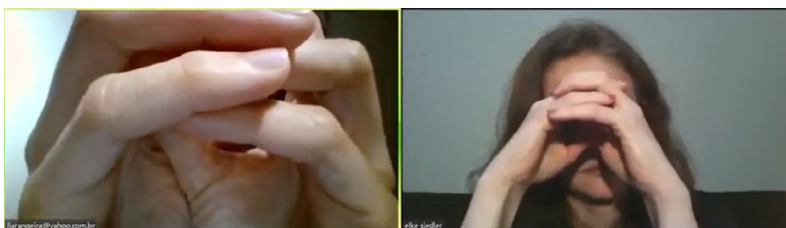
Fonte: captura de tela do II EIDCT (2021).

FIGURA 8 – Dança das mãos



Fonte: captura de tela do II EIDCT (2021).

FIGURA 9 – Dança da troca de olhares



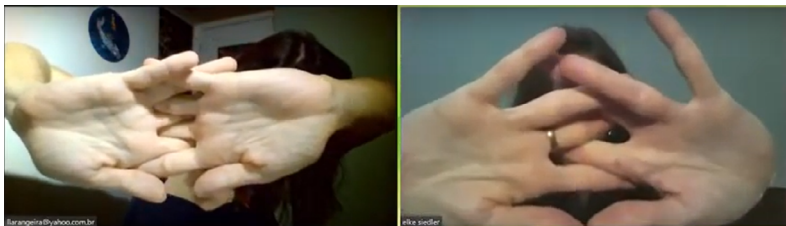
FONTE: CAPTURA de tela do II EIDCT (2021).

FIGURA 10 – Dança das gestualidades



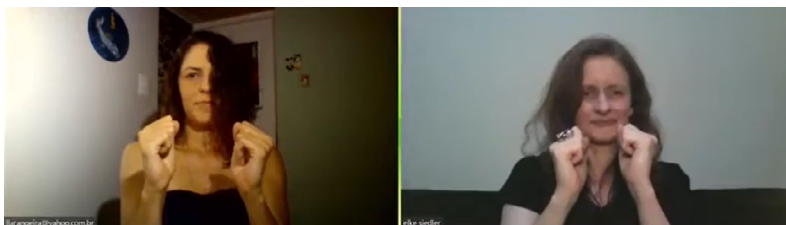
Fonte: captura de tela do II EIDCT (2021).

FIGURA 11 – Dança dos dedos entrelaçados



Fonte: captura de tela do II EIDCT (2021).

FIGURA 12 – Finalização da performance



Fonte: captura de tela do II EIDCT (2021).

Elke: A dança propicia encontros tão sensíveis e transformadores, como o nosso, e que são enormes na sua capacidade de sensibilização, de afetar e transformar. Sobretudo de revitalizar e de gerar coragem para seguir.

Lidia: Precisamos achar práticas de “nutrição” para não deixar a vida se esvair nas obrigações e nas violências. Vivemos tanta morte, estamos vivas e temos o compromisso de florescer.

Elke: Juntas, nas pequenas brechas.

REFERÊNCIA

II EIDCT - Mostra: brinquedos para esquecer ou práticas de levante. [S. l.: s. n.], 5 dez. 2021. 1 vídeo (115 min). Publicado pelo canal EIDCT.21. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=61keiYVKfHI>. Acesso em: 16 jan. 2024.

LABORATÓRIOS

29 DE NOVEMBRO A 2 DE DEZEMBRO

RELATOS DOS LABORATÓRIOS

LABORATÓRIO 1 - VÍDEO, CORPO E REALIDADE VIRTUAL

MUJERES Y POÉTICAS DIGITALES EN EL CUERPO A CUERPO REMOTO: REFLEXIONES ACERCA DEL LABORATORIO VÍDEO, CUERPO Y REALIDAD VIRTUAL

Brenda Urbina

BRENDA.URBINACTRIZ@GMAIL.COM

Mariana Rosado

MARIANAROSADOVAZ@GMAIL.COM

Natalia Pardo

PARDO.NATALIA19@GMAIL.COM

Sarah Marques Duarte

SARAHMARQUESDUARTE@GMAIL.COM

Resumen: Este artículo trata el desarrollo del Laboratorio llamado “Video, cuerpo y realidad virtual”, el cual se llevó a cabo en el II Encuentro Interdisciplinar Danza, Cognición y Tecnología (EiDCT). El laboratorio se desarrolló a lo largo de cuatro días en los que se exploró sobre las formas de arte que presentaron las proponentes, y cuál era el vínculo de las participantes con ellas. En el desarrollo de este escrito se vincularon los conocimientos adquiridos en estas jornadas, con el contexto político de las mujeres en sociedad y dentro del arte. Concluyendo con las ideas sobre el habitar de las mujeres dentro de los lenguajes que el encuentro propone, sus expectativas, limitantes, miedos, logros y superaciones.

Palabras clave: video; cuerpo; realidad virtual; mujeres; experimentación; intuición.

FIGURA 1 – *QR Code* Relato dos Laboratórios



Fuente: II EiDCT [...] (2021).

<https://www.youtube.com/watch?v=eb18EvuAsKo&t=3s>

INTRODUCCIÓN

El escrito parte del relato sobre la experiencia del Laboratorio Video, cuerpo y realidad virtual, realizado entre el 29/11 y el 03/12, durante el II Encuentro Interdisciplinar Danza-Cognición-Tecnología (EiDCT, 2021), para reflexionar acerca de sus despliegues poéticos. Los encuentros se enfocaron en el desarrollo de habilidades específicas para la exploración de poéticas conectadas a las tecnologías digitales. Se exploraron plataformas como YouTube e Instagram para la producción de video collages, trabajando la estética de la apropiación y manipulación de contenidos digitales (como descargar, convertir, editar y cumplir con los parámetros de exhibición). Además, se trabajó en la creación de entornos virtuales a partir de la instalación de Unity (plataforma de creación de videojuegos) y exploración de herramientas básicas de aplicación en audiovisual; de los medios digitales y el poder inventivo de la memoria. El laboratorio estuvo dirigido a mujeres de la performance, artes visuales, artes escénicas, música, nuevos medios, cine, escritura creativa y danza. Investigadoras, docentes o artistas interesadas en dialogar con sus propios cuerpos como detonante para la creación de contenidos digitales, con medios audiovisuales, interactivos, inmersivos, digitales.

SI NO ES INTUITIVO, ¡MEJOREMOS LA INTUICIÓN!

La necesidad de reunirnos a distancia, condición impuesta por la pandemia del covid-19, moduló la dinámica vivida en la semana de traba-

jo laboratorial. Guiadas por el deseo de saber para el hacer, reunimos a mujeres de Uruguay, México, Colombia, Argentina y Brasil. Nos reunimos virtualmente para experimentar recorridos poéticos surgidos del encuentro de nuestros cuerpos con los medios digitales. Se hizo explícito el deseo de las participantes por el hacer, el deseo de conocernos y de conocer los programas presentados por las propositoras del laboratorio, como expresó la proponente Brenda Urbina: “Querer saber para HACER, querer saber para MOVILIZAR!”. Sin embargo, junto al deseo de hacer/saber, hubo una clara aprehensión desencadenada por la relación con el vocabulario de las tecnologías digitales: códec; dpi; proxy; fps; 4k; full HD; 1080p; render; tracks, entre innumerables términos, siglas y números que paralizan y alejan a muchas de experimentar con las tecnologías digitales.

En el laboratorio, la ansiedad inicial tuvo muchos nombres: Final Cut, Adobe Premiere, Shot Cut, Cap cut, In Shot, BandLab, Kdenlive, DaVinci Resolve, Vide Cutter, KineMaster, Open Shot, VN Editor, entre muchos otros softwares, algunos de los cuales son de código abierto, para la creación de videos. Se invitó a las participantes a conocer el funcionamiento de uno de los varios editores de vídeo disponibles, ya que la lógica de los programas tiene varios puntos en común. En este sentido, se estimuló al grupo de mujeres que integró el laboratorio a comprender algunas posibilidades de creación audiovisual a partir de operaciones de edición/montaje, inicialmente realizadas por las propositoras y luego aplicadas a la edición de materiales desarrollados durante los encuentros.

Al abrir el *Adobe Premiere* para presentar la interfaz y sus funcionalidades, escuchamos la frase: “¡Ah, es una plataforma muy intuitiva!”, a lo que una respondió: “¿Intuitiva? Así que mi intuición es bastante defectuosa”. Entre risas, varias participantes manifestaron que para ellas los *softwares* de edición de video y audio no eran “intuitivos”, al contrario, su complejidad y la inmensidad de posibilidades intimidaba. Patrícia Teles, proponente del lab. tranquilizó al grupo: “No tengan miedo, pocas personas saben cuáles son todas esas funciones, yo no las sé y trabajo con video desde hace diez años. ¡Entendamos qué necesitamos para empezar a probar, a jugar, a experimentar!”, y concluyó: “si no es intuitivo, ¡mejoremos la intuición!”.

Para “mejorar nuestra intuición” Patrícia Teles nos invitó a “explorar” el programa. Cuando surja alguna duda, podríamos preguntarle a ella o al: “Google, él sabe. Mi proceso hasta el día de hoy es así, se me olvidan cosas

y tengo que volver a mirar, está bien no saber.” Además del proceso de experimentación con las herramientas presentes en el *software*, se estimuló a las participantes a reflexionar sobre obras de mujeres artistas como Pipilotti Rist en el video *Ever is Over All* (1997), Janine Antoni en *Touch* (2002), Celina Portella en obras como *Derrube* (2009), así como de Paty Teles, con obras como *Minha Spice Girl favorita era a Melanie C* (2021), entre otras. En todos los videos se destaca la centralidad del cuerpo en acción, no cualquier cuerpo, sino “el choque directo entre el cuerpo del artista y la cámara” (Mello, 2004, p. 19).

Fue particularmente interesante que el inicio del laboratorio se dio con miras a la producción femenina de videoarte. Primero, porque el video, como lo identifica Christine Mello (2004, p. 17), se presenta “como un vértice creativo de las más variadas prácticas artísticas”, contaminando y siendo contaminado por las más diversas expresiones artísticas, como la performance. En segundo lugar – pero muy relacionado con el primer punto – porque el rescate de obras como la emblemática *Marca Registrada* (1975) de Leticia Parente, destaca la presencia de artistas que cuestionan las categorías de género, critican las construcciones sociales, los roles atribuidos a las mujeres, las opresiones y otras violencia derivadas de la condición femenina desde la década de 1970. En un período inflamado por la conocida “segunda ola” feminista, que tenía como una de sus principales consignas: “¡lo privado es político!”, los cuerpos de las artistas ocuparon el centro de las pantallas. En América Latina, se agrega que el momento estuvo marcado por una serie de dictaduras militares, que generaron contornos específicos en nuestra producción artística en todos los lenguajes.

En ese contexto, muchas artistas brasileñas, como la ya mencionada Leticia Parente, así como Ana Bella Geiger, Sonia Andrade y Regina Vater, por mencionar algunas, utilizaron las potencias del video también como forma de registrar sus acciones y enfrentar la censura y otras violencias derivadas de la dictadura. Ya sea maquillándose, cortándose, cosiéndose, envolviéndose, deformándose, amarrándose, o incluso deambulando por la ciudad, en las propuestas los cuerpos de las artistas se convierten en imágenes de confrontación, de denuncia. Es precisamente apostando en la fuerza del cuerpo como zona de combate, en el dolor en su potencia creadora, que fuimos convocados, durante el laboratorio, a la indagación de las poéticas presentes y latentes en nuestros propios cuerpos. A partir de un ejercicio

corporal, dibujamos nuestras siluetas en tamaño real y fuimos conducidas a un experimento que se centró en mapear afectos, recuerdos, imágenes, emociones, sensaciones, palabras etc. en nuestras cuerpos-islas. Pudimos identificar dónde estaban las latencias, obstrucciones, desvíos, nudos, impulsos y bloqueos en las islas.

A partir de ahí, nos propusimos colectivamente a abrir nuestras cuerpos y escuchar sus gritos para ponerlos en diálogo con lo que grita el mundo y con lo que es vibrátil en las demás participantes:

[...] una especie de ‘reverberación’ pero de ‘espíritu’ con ‘espíritu’, de lo viviente con lo viviente, y no una comunicación entre identidades o sistemas morales. Es una especie de resonancia intensiva, o resonancia entre afectos. En este caso el conocimiento no es el de la cognición, sino el del saber-del-cuerpo, de lo viviente, del saber-eco-eto- lógico (Rolnik, 2018, p.118).

El resultado del experimento fue un vídeo de cada una de las participantes guiándonos por su isla (Figura 1), un autorretrato de sus entrañas y prominencias, de lo que vibra en cada una de nosotras. Con este registro en manos pudimos experimentar con montajes de vídeo y audio de forma individual, pero teniendo el material de todas como un repertorio sensible para la experimentación. Reafirmando así el poder de la creación como acontecimiento generado por el tránsito entre los cuerpos y el mundo, en definitiva, el encuentro en su poder colectivo-creativo.

FIGURA 2 – Experimentações **CUERPOS TERRITÓRIOS** - cartografía de Sarah Marques “Tiene cuerpo la palabra que dice? ¿Vive en los brazos los abrazos? Lo que en el CUERPO sentimos es lo que no aguanta más?”



Fuente: elaboración propia.

LA PRÁCTICA EN COMPAÑÍA

En el segundo día de laboratorio estuvimos desarrollando los conocimientos del grupo dentro del lenguaje del arte digital. Para muchas resultó ser un nuevo terreno a explorar, la ansiedad y ganas de descubrir otras formas de expresión se manifestaron a lo largo de toda la jornada. Se planteó una charla inicial para indagar en los conocimientos sobre algunos conceptos que están relacionados a este lenguaje, como por ejemplo “¿Qué entendemos por entornos virtuales, realidad aumentada, realidad expandida?” Esta charla se tornó muy rica en planteos que llevaron a algunas reflexiones de índole más filosófico donde se habló de la realidad tangible/física o sobre volver real lo imposible, gracias a estas herramientas virtuales. Esto fue generando una lista de deseos para proyectos futuros.

Como mujeres de arte vinculadas a la tecnología nos interesa compartir el conocimiento dentro de este lenguaje y propagarlo para que sea una forma de expresión más cercana en la práctica. Es oportuno sacarle provecho a la situación de confinamiento en la que nos colocó la pandemia y lograr expresiones artísticas por medio de los dispositivos electrónicos que nos acercan a lo virtual. Uno de los objetivos de esta jornada fue generar ese acercamiento al motor para videojuegos Unity. Este es un programa que pone a disposición una vasta cantidad de herramientas para su utilización. Siendo conscientes de que al principio puede resultar poco amigable su interfaz, tratamos de concentrarnos en pocas y simples herramientas. Lo importante no fue abarcar un conocimiento general sino específico. Utilizable de inmediato, que permitiera la experimentación artística dentro del programa sin necesidad de depender de más información, pero que a su vez pudiese complementarse y profundizarse, de considerarse de interés, con información y conocimiento externo.

Otro de las finalidades a las que se apuntó fue estimular a que no se tenga miedo al error. Tomar el error como un camino de aprendizaje. Dentro del lenguaje digital nos encontramos en continuo relacionamiento con errores que surgen en los procesos de elaboración. Es importante que el error no se transforme en un obstáculo, es por esto que insistimos en conceptos como “mantener la calma con los errores”. Hacer presente que incluso muchas veces es el mismo error el que nos impulsa aprender herramientas que de otra forma probablemente no hubiésemos conocido, mucho menos

considerado pertinentes para nuestra práctica y termina por ser sumamente enriquecedor.

Por último, nos interesa resaltar la importancia de la experimentación. Esto nos va a llevar por caminos desconocidos y resultados inesperados, muchas veces tan o más valiosos que los esperados. Durante estas jornadas se tuvo como punto en común entre las participantes que, es en la experimentación muchas veces se arranca un proyecto con ideas vagas sobre algo que nos es de interés trabajar y que nos guía, o incluso nos limita. Esto se debe a lo que sabemos o no hacer dentro del programa y es lo que termina potenciando la creatividad. Haciéndonos llegar a resultados mucho más emocionantes que la idea inicial.

Manejamos el concepto de que con poco se puede hacer mucho, es decir que, con un número limitado de variables se pueden lograr múltiples resultados. La investigación y exploración a fondo de una herramienta es una buena forma para estimular la creatividad, tanto colectiva como particular.

La iniciativa fue generar un espacio digital tridimensional, donde se pueda inspeccionar las mismas prácticas que se pueden emplear para la creación de entornos escenográficos. Un programa en el que se pudiera asociar con las prácticas de los otros laboratorios. Que se pudiese utilizar para la experimentación artística en la misma línea de indagación corpórea pero que a su vez sirva de maquetado para aquellas artistas que están interesadas en la performance con utilización de audiovisuales. Quisimos brindar herramientas, ampliar el panorama de lo que era posible con el arte digital y acercarlo a nuestra práctica para quitar estigmas y miedos en torno a su complejidad.

Una de las características principales por las que elegimos el motor de videojuegos Unity, más allá de sus diferentes posibilidades que ofrece, es por su condición de *software* libre. Apoyar este tipo de herramientas, donde el desarrollo de sus plataformas es de uso libre, aumenta exponencialmente el nivel de conocimiento que se puede alcanzar por estos medios. Así, cualquier carencia que Unity pudiera tener respecto a otros *software* de pago, queda compensada por la plétora de conocimiento y referencias generadas por la comunidad. Por esta misma razón facilitamos el acceso a los foros de apoyo existentes en torno a este programa, mostrando la vasta comunidad que está dispuesta a ayudar en nuestro camino de aprendizaje.

A lo largo de estos cinco días de laboratorio fuimos desarrollando un vínculo de participación colectiva que nos hizo transitar por diferentes roles, oradoras, estudiantes etc. Así fuimos cambiando y enriqueciéndonos de los aportes que todas brindaron con “gran generosidad”, parafraseando a Sarah – quien lo mencionó en más de una oportunidad – para hacer referencia a la entrega general de conocimiento. Se generó una sinergia que estimuló la expresión artística. Esto se vio reflejado en la jornada de taller donde se propuso a las participantes que vincularan los conocimientos adquiridos en las tres jornadas anteriores: la edición de video, el generar artístico desde el cuerpo y los entornos virtuales.

Fue así, entonces, que decidimos realizar una experiencia colectiva que se desarrolla dentro de un entorno virtual y plasmar allí las piezas de arte visual creadas los días anteriores. Creamos un entorno con una serie de “pantallas” propuestas de forma circular que reproducen el recorrido de “la isla del cuerpo” de cada participante enriquecido por la sonoridad del colectivo. Esta propuesta nos permite movernos dentro de ese espacio virtual con libertad para recorrerlo y descubrirlo en su habitar. Experimentar los cuerpos de cada una como parte del grupo que formamos tanto así como “acercarse” a una en particular, verla y escucharla en singularidad.

FIGURA 3 – Capturas de imagen del entorno virtual desarrollado en el último día de taller¹



Fuente: elaboración propia.

A continuación dejamos algunas imágenes que representan lo logrado en grupo (Figura 3) y debajo de ellas un código QR que les dirige a la experiencia artística generada en conjunto (Figura 4).

1 Esta fue una experiencia conjunta donde se colocaron todas las participaciones se encuentran reunidas en un mismo espacio virtual. Juntas aunque nos encontremos físicamente lejos.

ENCONTRARME EN LA COLECTIVIDAD

Al principio de la pandemia por covid-19, comenzamos a asumir la virtualidad como nuestra nueva normalidad, y con el tiempo, sistematizamos y aceptamos la producción de materiales audiovisuales, contenido de muestras de teatro, danza, performances, galerías de arte, entre muchas otras plataformas que fungen como una estrategia de disseminación de múltiples trabajos artísticos.

El hábito de la cámara como ojo externo, propone otro nivel de consciencia que nos hace repensar su uso no apenas como un registro del hacer, sino que el entrelazamiento de lenguajes nos permite ganar una hibridez en nuestras producciones artísticas, enriqueciendo la imagen como una potencia creadora. La imagen puede ser considerada una abstracción de diferentes memorias, que pueden ser reproducidas en múltiples lenguajes (música, canto, poesía, fotografía, danza, composición plástica, entre muchas otras). Aquellas plasticidades de nuestra memoria pueden parecer ser muy individuales o personales, pero teniendo en cuenta que lo personal es político y que formamos parte de un todo, siempre será necesario entender el universo personal de nuestras semejantes.

Así como menciona Adriana Patrícia Santos e Stephan Arnulf Baumgartel: [...] na medida em que nos demanda a consciência de nossa coletividade para chegar em uma noção de quem somos, o que não somos, o que não podemos ser, e a partir dessa perspectiva perceber como estamos 'sendo' e agindo no todo, e continuar a agir na sociedade tendo em vista este pertencimento (Santos; Baumgartel, 2015, p. 30).

Con el objetivo de encontrar una voz colectiva que no sólo nos hiciera relacionarnos a partir de la relación conocimiento-aprendizaje, nos encontramos en comunidad para hallar esa relación entre cuerpo, imagen y movimiento de nuestras memorias en lenguajes virtuales. Nos dispusimos a escuchar y compartir juntas por una semana, conocimientos e inquietudes con respecto a nuestra experiencia con este proceso de producción artística.

A criação surge, sob essa perspectiva, como uma rede de relações, que encontra nessas imagens um modo de penetrar em seu fluxo de continuidade e em sua complexidade. Na busca humana de origem, o artista tenta detectar, muitas vezes, a ponta do fio que desata o emaranhado de ideias, formas e sensações que tornam uma obra possível (Salles, 2011, p. 61).

Como ya lo hemos mencionado anteriormente, la necesidad de entender y participar en este proceso fue un fruto naciente de una emergencia sanitaria que pasa a través de nuestros dispositivos electrónicos, dentro de nuestras casas y el panorama se complejiza más cuando se menciona la particularidad de que todas las participantes éramos mujeres artistas, pues nos fue inevitable dialogar a partir de ese lugar político y descubrir que era necesario perder el miedo a descubrirnos en estos lenguajes audiovisuales, que no eran familiares para todas y al no serlo, muchas de las participantes sentían una “barrera” para poder dialogar con esos nuevos lenguajes y eso desembocaba, en este periodo, un freno en la muestra de nuestros trabajos artísticos e históricamente llevar desventaja en la propia representatividad “Pôr véu nas mulheres corresponde a mostrar sua dependência, restabelecer a hierarquia dos sexos que, para muitos, é o fundamento da ordem social” (Perrot, 2007, p. 62).

Al imposibilitar poco a poco las existencias artísticas de todas las que no saben usar un programa de edición o video en los tiempos del covid, por supuesto genera una distancia y un sentir de “no pertenencia” e imposibilidad por dialogar si no es que tienes un grupo de personas que estén aprendiendo contigo. Porque como mencionó Pati Telles en nuestros encuentros “Todas comenzamos algún día, por algún lugar.”. Y es claro que no se trata de intuición en el manejo de interfaces, sino que se trata de perder el miedo al error, lo que como mujeres tenemos muy establecido por un sistema patriarcal, aquel poco o nulo margen de error.

La vivencia de ‘irregularidad’, el sentimiento de ‘estar-fuera-de-lugar’ nos inducen a aceptar como ‘natural’ la irracionalidad y la arbitrariedad de las condenas. La culpa no nos permite creer en nosotras mismas. [...] El miedo a la culpa se expresa de manera organizada a través de una lógica sacrificial que nos induce a demorarnos, postergarnos e inmolarnos. Se instala el ‘no puedo’, ‘no debo’, ‘no tengo derecho’, ‘no tengo tiempo’, ‘no tengo capacidad’, ‘soy chica’, ‘soy grande’, ‘soy fea’, ‘soy pobre’, ‘soy tonta’, ‘mis hijos’, ‘mi marido’, ‘mis padres’, ‘ahora no’, ‘la situación económica’, ‘el país’..., se construye la estructura fundante de las mujeres como ‘*seres-postergados*’ (Mizrahi, 2003, p. 35, grifo nosso).

No es coincidencia que la mayoría de las participantes sintiéramos ese “miedo” por experimentar, por aprender de manera autodidacta a usar una *app*, tendríamos que profundizar ese conflicto para poder entender que el

miedo es una estrategia de control. Y en sentido de recuperar esa autoconfianza e intuición es que podemos buscar encajar en equipos de trabajo que nos hagan sentir la destreza por entrar en contacto y compartir el conocimiento sin límites, así como por comunicarnos con aquellas personas que intentan continuar dando movilidad a sus necesidades creativas. Y entrar en estos formatos virtuales y aprender a dominar aquellos conocimientos, nos enseña a resistir frente a esa estructura opresora.

Por otra parte, hablamos de satisfacer una necesidad creativa y humana al aprender a usar formatos virtuales, no sólo para crear como artistas que somos, sino también para y por encontrarnos en la otra mujer que está mencionándose en colectivo, como si buscáramos informaciones perdidas de nosotras mismas, como menciona Lorena Cabnal “Las mujeres tenemos información, herencias del conocimiento, experiencias de vida que nos hacen sobrevivientes del sistema patriarcal y nos hace hoy mujeres con experiencia en este mundo patriarcal” (Especial, 2017).

Por otra parte, al mismo tiempo que intento delinear a aquella comunidad de mujeres artistas, pienso en que las prácticas artísticas en colectivo con personas que tienen orígenes “nacionalidades” diferentes ayuda a eliminar fronteras políticas y artísticas, situando al arte como NO – TERRITORIO, un espacio de relación de los cuerpos, aquel espacio seguro que nos permite mencionar lo que no sabemos, sin sentir miedo. Ese encuentro es un acontecimiento poético, trastocando patrones preestablecidos de subjetivación, evitando la territorialidad en muchos sentidos, negando la posibilidad de situar a las personas como objeto de juego, o como un producto que debe “saber” hacer todo lo que su contexto le demande, la presión social por ser capaz de dialogar con múltiples disciplinas nos puede llegar a postergar la genuina necesidad de expresarnos. En ese sentido fue que se plantearon los juegos de “mapeamiento de las cuerpos” y cómo podíamos complejizar la composición con el uso de otras aplicaciones que nos plantean aquel ser con-movida por dialogar con aplicaciones, dispositivos, softwares y pretextos poéticos para crear, estimulando a los afectos desde múltiples camadas.

¿Cómo estructurar artefactos espacio-temporales que amplíen la posibilidad de movimiento según las reconfiguraciones de los sujetos y los afectos con los que se relacionan? La práctica como investigación facilita la aproximación de instrumentos para crear su propia actuación, invita a la

amplitud de la creatividad a través de la exploración e invita a colocar otras materialidades que detonar el estado de Homo Ludens y facilita la presencia del pasado en el presente a través de materiales audiovisuales que son también transmisores de tiempo.

Haciendo de una experiencia colectiva una práctica que provoque construcción de relaciones y que complejice el pensamiento a través de la praxis, el movimiento del cuerpo siempre ha sido una práctica de micro perceptiva perteneciente al macro contexto, así como muchos grupos de resistencia y lucha social parten de dolores o experiencias personales que muchas veces no serían visibilizadas si no hay un grupo de personas que comparten esta misma vivencia.

Hacer del dolor individual una experiencia colectiva es la premisa para pensar la posibilidad de una ‘comunidad moral’: Sin embargo, ‘si el dolor destruye la capacidad de comunicarse’, como ha reflexionado Veena Das, ‘¿cómo puede alguna vez trasladarse a la esfera de la articulación en público?’ (2008, 431). Si se especula que el sufrimiento, de modo general nos induce al aislamiento, cómo trascender ese estado para intentar conformar – aunque sea efímeramente – un cuerpo en el que mi dolor pueda comunicarse con el dolor del otro. Veena Das retoma un argumento de Wittgenstein que considero esencial para estas reflexiones. Se trata de comprender que ‘la afirmación me duele no es un enunciado declarativo que pretenda describir un estado mental, sino que es una queja’ (432), y esa acción de la queja lejos de hacer el dolor ‘incomunicable’, propicia un lugar de encuentro a partir de reconocerse en experiencias de dolor (Dieguez, 2013, p. 16).

Es completamente difícil desvincular el movimiento corporal a la libertad de expresión, y al derecho de existir en un contexto pluri divergente que nos permita entender nuestras posibilidades para florecer en las fronteras que nos coartan, segmentan y encierran en la idea de que somos o estamos solas.

Las células de trabajo artístico en colectivo nos brindan una posibilidad para entender ese dolor que intenta ser domesticado con pastillas, con ideas, hasta con sistemas de poder, con ideas del cuerpo quebrado y enfermo... Nos brindó una posibilidad de encontrar una “red de redes” como menciona la profesora Ivani Santana. Es importante hablar de lo esencial que es trabajar de esta manera, para combatir las guerras, y me refiero a la palabra “guerras”, no solamente con las que son declaradas como tal por los gobiernos sino a aquella particular alerta en los cuerpos, que parece

nunca irse de nosotras pues el sistema patriarcal ha generado sus propias estrategias de control sobre la libertad de nuestros cuerpos. Puede parecer exagerado hablar así cuando se habla de un encuentro virtual, pero la verdad es que fue tan poderoso que afloran los recuerdos de las historias en los mapeamientos de esas mujeres y su fuerza con la que se aferraron a asistir a las aulas aunque a veces nos sentíamos perdidas entre tanto contenido.

REFERENCIAS

DIÉGUEZ, I. *Cuerpos sin duelo: Iconografías y teatralidades del dolor*. Córdoba: Documenta Escénicas, 2013.

DIÉGUEZ, I. Necroteatro: Iconografías del cuerpo roto y sus registros punitivos. *Investigación Teatral*, México, v. 3, n. 5, p. 9-28, 2013. Disponible en: <https://investigacionteatral.uv.mx/index.php/investigacionteatral/article/view/951/1751>. Acceso en: 3 nov. 2020.

ESPECIAL: Territorio, cuerpo, tierra. Dirección: Laura Chinchilla. Producción: Josué Hernández. Intérprete: Eric Chinchilla. Guión: Laura Chinchilla. Fotografía: Max Arce. Grabación: Max Arce. Guatemala: Era verde, 2017. 1 vídeo (29 min). Publicado por eraverdeucr. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=6uUI-xWdSAk>. Acceso en: 9 jun. 2020.

II EIDCT - Mesa: Relatos dos Laboratórios. [S. l.: s. n.], 3 dez. 2021. 1 vídeo (102 min). Publicado por EIDCT.21. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=eb18EvuAsKo>. Acceso en: 5 enero 2024.

MELLO, C. Extremidades do vídeo: o vídeo na cultura digital. *Conexão – Comunicação e Cultura*, Caxias do Sul, v. 3, n. 6, p. 17-34, 2004.

MIZRAHI, L. *Las mujeres y la culpa: Herederas de una moral inquisidora*. 4. ed. Buenos Aires: Nuevo hacer Grupo editor Latinoamericano, 2003.

PERROT, M. *Minha história das mulheres*. São Paulo: Contexto, 2007.

ROLNIK, S. ¿Cómo hacemos un cuerpo? In: GAGO, V. et al. *8M Constelación feminista: ¿Cuál es tu lucha? ¿Cuál es tu huelga?* Buenos Aires: Tinta Limón, 2018. p. 109-131.

SALLES, C. A. *Gesto inacabado: processo de criação artística*. 5. ed. São Paulo: Intermeios, 2011.

SANTOS, A. P.; BAUMGÄRTEL, S. A. Dos guetos que habito: negritudes em procedimentos poéticos cênicos. *Urdimento*, Florianópolis, v. 1, n. 24, p. 28-041, 2015.

RELATOS DOS LABORATÓRIOS

**LABORATÓRIO 2 - COREOPOLÍTICAS: CORPO
E SUBJETIVAÇÃO NA CIDADE**

ESSE ANO NÃO TEM CARNAVAL

Christina Fornaciari¹

UNIVERSIDADE FEDERAL DE VIÇOSA (UFV)

CHRISTINA.FORNACIARI@UFV.BR

Resumo: Esta escrita tem por objetivo abordar as discussões em torno dos temas do Laboratório (LAB) “Coreopolíticas: corpo e subjetivação na cidade”, pelo viés de conceitos como coreopolícia e coreopolítica, de André Lepecki, Regime Estético, de Jacques Rancière, Corpo sem Órgãos, de Antonin Artaud, revisitado por Deleuze e Guattari, as concepções de Carnaval como performance, entre outros. Com uma escrita que se dá por meio da transcrição de falas proferidas no encontro, pretende-se trazer ao leitor uma experiência de proximidade com o evento ocorrido, numa tentativa de produzir nele uma leitura afetiva, livre de processos instrumentais de enrijecimento do pensamento.

Palavras-chave: cidade; corpo; Carnaval; coreopolícia; coreopolítica.

1 Christina Fornaciari é professora no curso de graduação em Dança da Universidade Federal de Viçosa (UFV). Atua também como artista independente e pesquisadora das Artes do Corpo. Sua trajetória une Performance e Direitos Humanos, levando-a a desenvolver trabalhos com forte carga social e política. Atuando na interface entre performance, vídeo e fotoperformance, suas obras já foram apresentadas nacional e internacionalmente em locais como Museu de Arte da Pampulha (BH/MG), Whitechapel Gallery (Londres/UK) e Beijing Art & Design Week (Pequim/China). É doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), mestre em Teorias e Práticas Teatrais pela Escola de Comunicação e Artes (ECA), da Universidade de São Paulo (USP), e em Performance pela Queen Mary University of London.

A ideia de redigir um texto para os anais do Encontro interdisciplinar em Dança, Cognição e Tecnologia (EiDCT) a partir da transcrição das minhas falas como propositoras do LAB Coreopolíticas: corpo e subjetivação na cidade surge do desejo de trazer o leitor para perto do que aconteceu de fato, sem uma organização “artificial” do que foi dito. O desejo é pegá-lo pela mão e levá-lo num passeio junto com a gente, passando pelos atalhos que pegamos, pelas vielas estreitas que perambulamos, pelos atalhos e pelas deambulações perdidas, que também nos revelam tanto. Dessa forma, iniciamos aqui esta viagem pelas paisagens que o LAB foi desenhando, vislumbrando e desbravando, com o convite para desfrutar dessa viagem.

PRIMEIRO DIA DO LAB

Vou trazer algumas ideias pra gente começar, então, pensando, sentindo, fazendo algumas entradas nesse tema nosso do nosso LAB. Como está no próprio título do LAB, a gente pensou em trazer esse contexto do André Lepecki (2011), que é essa ideia de coreopolítica e coreopolícia.

Ele tem um texto, “Coreopolítica e coreopolícia”, em que ele retoma aquele conceito de regime estético, do Jacques Rancière (2009), para falar dessa arte que opera muito além dessas ideias de belo, de sublime ou de contemplação, mas que, ao contrário, atua numa instância de ativação de partilha do sensível, do dizível, do visível e, também, do invisível. Sendo que essas instâncias dessas obras que ele vai situar, mais ou menos, onde a história da arte localiza a modernidade, que vai criar um novo modo de enunciação da arte, novo modo de percepção, que consequentemente vai gerar também novos modos de vida.

Isso traz uma nova arte e essa nova arte vai, por sua vez, trazer uma nova forma de subjetivação e um novo formato de vida, novos modos de vida, em que possam se produzir rupturas de comportamentos, de hábitos, de clichês, de toda sorte de cristalização que possa vir a acontecer no corpo. Então, essa arte poderia gerar frestas, rupturas para que desejos, valores, comportamentos, afetos, a existência como um todo possa se dar de um novo modo, com essa partilha do sensível. Nesse texto, Lepecki, além desse regime estético que ele pega do Rancière, regime estético da vida mesmo, traz também o Giorgio Agamben (2008), quando ele vai falar que a arte é uma forma de existência, um fazer humano inerentemente político porque

vai tornar ativos novos hábitos, novos gestuais, novos usos do corpo no espaço, de tudo que circula as pessoas, ao mesmo tempo torna inativos e até mesmo contempla esses velhos hábitos.

Então, Agamben também vem trazer um reforço de que existe esse lugar dessa arte específica que estaria dando conta de abandonar esses clichês. Dentro dessa ruptura que essa arte propõe, existe uma semente, existe um núcleo de forças muito forte que atua principalmente nas cidades – e o Lepecki vai falar especificamente da pólis – que seria de criar, nessa mesma época, um espaço urbano que possa permitir uma suposta liberdade desses sujeitos, que eles possam circular livremente por esses espaços e esses espaços de circulação possam ser mais que apenas espaços de circulação. Mas que eles possam ser espaços privilegiados para a subjetivação, que esse espaço da pólis possa ser um palco onde há automobilidade de cada sujeito, cada sujeito pode se mover da forma que ele entende e quer.

Isso é uma fantasia, uma utopia de produzir uma autonomia política e cinética do cidadão contemporâneo, isso tudo ele chama de coreopolítica, o Lepecki... Que é você ter na cidade esse espaço de transição livre, onde os sujeitos possam circular e exercer a autonomia – autonomia estética é política. Então, por isso, essa arte é tão política.

Só que o Lepecki vai trazer também, em contraponto a isso, uma ideia de que mesmo nesse palco, onde supõe-se uma liberdade dos sujeitos que ali trafegam, tem muito mais do que isso. Existem edificações, existem figuras móveis também que vão o tempo todo manobrando os sujeitos nesse espaço.

E, então, essa fantasia de uma pólis construída fundamentalmente para que haja liberdade bate de cara com esses tangíveis – vias de circulação, prédios, placas – e intangíveis – apitos, movimentações, olhares. Todos esses sinais vão atuar ali nesse chão urbano, gerando restrições.

Então, ele contrapõe essas duas ideias. A coreopolítica – que tem toda essa utopia, essa liberdade – e a coreopolícia que, ao contrário, traz uma instância onde essa coreografia é totalmente controlada, para que os espaços de circulação sejam apenas para circulação. Então qualquer ação nesse espaço que não seja de mera circulação é automaticamente esvaziada e pulverizada – a polícia fala: “Circulem”! Então, essa circulação não é mais livre, ela é uma circulação forçada, por estar em um espaço que está limitada a circular e não a existir.

A polícia coreografa, então, agindo de forma a quebrar essa fantasia político-cinética que se tenta infiltrar com a obra de arte. E quando a gente fala desse infiltrar, dessa quebra, desse espaço de circulação não ser só de circulação e de poder existir novos modos de vida e novos usos desses espaços – aí a gente (eu, Raoni e Joaquim), conversando aqui sobre o LAB, vimos nessa fresta a possibilidade de carnavalização. Entrando aí mais um conceito pra gente pensar, junto da coreopolítica e da coreopolícia.

No “entre-lugar” delas, tem uma fresta onde acontece o Carnaval. Então, o Carnaval é o momento em que a coreopolícia dá um tempo e o espaço que é de circulação passa a ser um espaço vivido, de celebração, ritualização, extravasamento, de uma existência talvez muito menos controlada, não só na noção espacial, mas também pelo tipo de inversões que o próprio Carnaval essencialmente vem trazer.

Essa ideia de que no Carnaval todo mundo é igual, de que todos são iguais – existe a mulher que está em papel de subalterna diante da sociedade, durante o Carnaval, ela está em destaque... Isso acontece também com algumas normas e leis que ficam suspensas naquele período de Carnaval. Os homens se vestem de mulher, existindo, então, uma vazão de alguns desejos que talvez estejam, ali, comprimidos...

Na verdade, o Carnaval é quase um ritual de descompressão dessa coreopolícia, que insiste tanto. E aí, para esses conflitos, não tem que haver um momento da “panela de pressão” esvaziar. Então, por isso, também, a gente também formatou essa ideia de que todo Carnaval tem um fim.

E aí, tem um fim, que talvez sejam dois – que é uma finalidade, justamente essa instância de descompressão, de esvaziar toda aquela tensão do cotidiano. Mas ele acaba, esse ritual é temporário. Tudo é permitido durante aquele momento. Passada a Quarta-Feira de Cinzas, tudo volta ao normal. Tendo também esse fim. É uma finalidade e também tem um fim, ele não perdura no tempo.

E dentro dessas três ideias, eu trouxe algumas obras que eu penso que são até mais do que metáforas dessas ideias, mas traz de uma forma visual, mais estetizada, um pouco disso que eu estou falando.

A primeira delas é *Tatlin's Whisper #5* da artista cubana Tania Bruguera, apresentada na Tate Modern, em Londres, em 2007. Essa primeira obra é talvez uma corporificação da coreopolícia, né..., é quase emblemático o modo como ela coloca os policiais dentro da galeria e a obra é isso, é mano-

brar os espectadores. É o que acontece na cidade, não foi criado especificamente para a obra, é algo que já ocorre na cidade, que ela observou e trouxe esse recorte para a performance. Então, essa ação revela a coreografia invisível da coreopolícia.

FIGURA 1 – Tatlin’s Whisper #5



Fonte: Tania [...] (2008).

Então, essa obra nos revela um desses tangíveis presentes no espaço urbano, operando o que o Lepecki (2011) vai chamar de coreopolícia. É também como um marcador que vai, como diz Rancière (2009), sublinhar os aspectos invisíveis que nos cercam na vida cotidiana, para trazê-los para a arte e, assim, dar visibilidade a eles. E a segunda obra, vocês vão observar que ela tem uma abordagem um pouco mais aberta, mas ainda falando dessa coreopolítica e dessa coreopolícia.

Então, essa segunda obra que a gente viu é uma performance minha – não sei se deu pra notar porque esse figurino intencionalmente tira a pessoalidade do *performer*. Mas a ideia dela é também trazer elementos de coreopolícia – nesse caso, é a mangueira com o jato d’água vindo do carro pipa, e a placa de “sentido proibido”.

As duas obras trazem esses elementos – cavalo, mangueira e placa – que são símbolos, tanto o cavalo, da primeira obra, quanto a mangueira e a placa já são por si elementos da coreopolícia, são elementos que fazem com que haja uma gestão do corpo na cidade. Esse jato não é simplesmente uma

água, ele tem esse objetivo específico que é, quando tem uma manifestação ou qualquer agrupamento indesejável – ou até mesmo uma pessoa, pode ser uma pessoa em situação de rua, dormindo em algum lugar que o poder instituído não queira –, esse jato é justamente uma força mobilizadora do corpo, para criar essa coreografia, que é a coreografia do poder instituído.

FIGURA 2 – Christina Fornaciari, Aguarrás, 2021



Fonte: Mostra [...] (2021).

O que essa obra faz na verdade é utilizar esses símbolos e bebendo do próprio veneno deles (poder instituído), que seria a placa de trânsito..., para resistir a essa imposição sobre o corpo. Ela vira um escudo para que eu me proteja do jato, para que eu possa resistir e continuar ali, sem ceder à tentativa de manobra que a água vem trazendo.

Então o que mais me interessa de colocar essas duas obras juntas é que, numa delas, a da Tania Bruguera, a artista está justamente compartilhando a existência dessa coreopolícia e fazendo com que essa coreopolícia aconteça de uma forma estetizada, dentro de uma galeria etc., mas o que acontece é o que se dá na realidade: submissão, imposição, obediência e controle dos corpos no espaço.

Ou seja, Bruguera não está subvertendo nada, ela está simplesmente mostrando – voltando lá no Rancière, na partilha do sensível, do visível e do invisível –, ela está compartilhando com o público isso, falando: “Olha, isso existe, isso que está acontecendo aqui nessa performance é o que acontece na vida.

Já a segunda obra faz o movimento contrário, que é de sublinhar que existe essa coreopolítica, mas eu não estou falando dela aqui – ou melhor, eu estou falando dela, mas eu não estou me submetendo a ela aqui –, eu estou mostrando um outro caminho, um novo modo de ser e de estar diante dessa coreopolítica que está aí.

Um trabalho no sentido muito mais de enfatizar algo real, enquanto que a segunda vem num lugar de subverter um pouco essa realidade. Talvez trazer ali um pouco dessa utopia que o Lepecki fala muito, que é a coreopolítica, você se tornar autônomo e livre e conseguir fazer-se circular livremente, não por uma obediência.

E ela traz também essa inversão que é típica do Carnaval – para trazer mais um conceito que estamos trabalhando – quando ela gira a seta de poder. Ela coloca: agora quem é que está se impondo? Quem está com a força agora? É o Estado com a mangueira, ou o indivíduo, com a placa? Bom, dito isso, eu gostaria de ouvir um pouco de vocês, acerca dessas duas obras em relação a esses conceitos...

SEGUNDO DIA DO LAB

Hoje nós vamos começar com as perguntas que a gente indicou no release do LAB:

Como as políticas de contenção do público na cidade interfere em nosso cotidiano?

Como escapar de uma topologia do desejo atual que está inscrita nos jogos do capitalismo de consumo?

De que forma pensar sobre os processos de subjetivação contemporâneos implicados nos signos hiperbólicos da sedução e suas formas de assujeitamento?

Quais os mecanismos que nos amarram a padrões de comportamento no espaço urbano?

Como criar frestas e modos singulares de resistência que possam resistir e gerar fugas dessa engrenagem?

Como o artista do corpo lida com restrições e emancipações forjadas no seio da rua?

Essas perguntas são disparadores mesmo pra gente tentar pensar as nossas ações, nossas próprias práticas artísticas nessa moldura. E aí, diante disso, como a gente está enveredando pelos caminhos do Carnaval, pra pensar essas coreopolíticas, para pensar esses caminhos e espaços de autonomia na cidade...

Eu fiquei lembrando ontem do Corpo sem Órgãos (CsO). Não sei se vocês todos aqui estão familiarizados com esse conceito... eu penso que ele também seria interessante da gente “colocar nesse bolo” aí. Para nos fazer, talvez, pensar um pouco nesse Carnaval de uma outra forma. Vai ser uma terceira via pra gente chegar nesse Carnaval.

É um conceito que, praticamente, Deleuze e Guattari (2004) vão retomar de Antonin Artaud (está lá no livro *Mil Platôs*, volume 3). O texto se chama “Como criar para si um Corpo sem Órgãos”. E, nesse texto, eles vão discorrer sobre mecanismos que estes dois – um psicanalista e um filósofo – encontraram pra conduzir eles próprios ao que eles chamam de Corpo sem Órgãos. A gente usa mesmo essa metáfora do corpo.

Eu gosto de explicar este conceito partindo desse lugar que é: no nosso corpo, a gente tem uma organização, ou seja, cada órgão tem uma função. Então, o meu coração bombeia o sangue, o meu cérebro executa as sinapses para o pensamento acontecer, meu pé tem a função de me sustentar, o pulmão de me fazer respirar, enfim..., cada órgão com sua função e um local determinado. E essa mesma organização a gente pode pensar no corpo social. Cada pessoa tem um lugar predefinido, com um perfil esperado de comportamento e de existência mesmo, papéis sociais...

Esses olhos que enxergam, por exemplo, não estão debaixo da axila, onde não tem nada para permitir uma abertura. Então, os olhos estão na frente, existe também uma geografia desses órgãos. E ele vai apontar que essas práticas trazidas ao longo do texto “Como criar para si um CsO?” podem fazer com que esses órgãos percam as fronteiras, se transmutem em outras formas de viver.

Eles dão exemplos de práticas como a meditação taoísta, respiração, *yoga*, sadomasoquismo, uso de substâncias e outras que lidam com essa dicotomia dor e prazer, eles citam vários mecanismos mesmo, várias es-

estratégias, várias práticas. Elas estão sempre no corpo, como linha de fuga... Como se um pudesse, então, a partir dessas práticas, respirar com olhos, ou escutar com a pele, ou caminhar com a língua, ou permitir que tudo isso aconteça num todo. Ou seja, sem divisões, sem locais determinados para cada uma dessas funções que a gente precisa fazer pra estar vivo.

Então, essa mesma ideia a gente vai levar agora, pro plano de um corpo social, esse conceito de CsO, gera seus agenciamentos na sociedade, pensando cada sujeito como um órgão e a sociedade como o corpo. Então, eu tenho uma função específica, eu tenho um lugar específico, existe uma hierarquia e uma geografia que me localiza nessa sociedade. Enquanto professora é um lugar, enquanto mãe é outro, enquanto mulher é outro. Se a minha sexualidade também me coloca em outro lugar, ela também me dá um outro manual de como ser... Então, na sociedade, também, a gente está organizado dessa forma. Existe uma hierarquia, uma estrutura, um lugar pra cada um e uma função pra cada um.

E o que ele quer com o CsO, também no âmbito social, é desfazer essa estrutura rígida. É fazer com que eu, enquanto mãe, não tenha já todo um manual do que seguir, como ser mãe, o que fazer, o que não fazer... Se ser mãe constitui uma cristalização de controles sobre minha existência na sociedade, o CsO vai permitir, ainda que temporariamente, um trânsito, uma não hierarquia entre essas funções e dessas pessoas, desses atores sociais. Com uma maior mobilidade desses atores sociais. E, obviamente, não é um fenômeno para existir constantemente. Ele é um fenômeno de entrada e de saída. A construção do CsO acontece como uma brecha, que se passa e depois de se fecha de novo.

Então, você não consegue sustentar a vida num CsO 100% do tempo, por isso fala neste texto que é preciso ter prudência, porque se não tiver uma ação prudente dentro da construção do CsO, existe uma possibilidade de que se pegue uma linha de fuga e que se morra. Então, a função do CsO não pode ser levar à morte. Ela tem que ser se levar a um estado mais potente de vida, e não gerar morte. E isso me fez pensar muito essa questão da temporalidade, do CsO não poder se sustentar como algo contínuo, ele ter que ser um acontecimento que você entra e sai dele, me parece também o Carnaval. Foi algo que a gente falou ontem...

O Carnaval também tem essa estrutura de CsO, vamos dizer assim. É o momento em que essas hierarquias estão suspensas, um momento em que

quase não há lei, pode tudo! Pode, inclusive, ser anônimo, usar máscaras... Os pierrôs e as colombinas já trazem essa imagem de você poder fazer o que quiser e nem mesmo ter que responder por aquilo.

Ou seja, é uma liberdade muito grande, é um CsO, porém, não existe Carnaval eterno. Esse Carnaval precisa ter um fim. Ele é um momento de descompressão, por isso ele também tem essa função. Assim como a construção do CsO tem esse mesmo lugar, de gerar uma soltura dessas rigidezes estruturais. Tanto no âmbito social, enfim, quanto na família, escola, universidades, todos esses estratos.

Então, me pareceu também interessante eu trazer essa imagem do CsO como mais um modo de pensar o Carnaval, mais uma forma da gente entender que corpos são esses. Quais esses lugares que são remexidos, estão sendo trocados? Como eu consigo sair da coreopolícia do corpo “com órgãos” e chegar na coreopolítica do CsO no Carnaval? Quais essas carnavaalizações duram mais ou duram menos? Como eu tenho essa medida da prudência para saber – “Não, agora chegou ao fim”?

São coisas pra gente tentar se alimentar, e também como eu venho dizendo desde ontem que eu gosto muito de perceber a instância autobiográfica nos processos de criação... então, é um pouco olhar pra nós, o que são esses mecanismos que eu tenho utilizado pra criar, pra mim, o meu CsO. Será que eu já consegui descobrir quais são eles? Quando eu entro, eu consigo sair? A que ponto esses “corpos sem órgãos” me levam? Como eu retorno deles? Qual é o estado que ele me devolve? E isso também (autobiografia), ela fala do indivíduo, mas ela também fala de um indivíduo inserido numa sociedade. Então, quando eu ouço, por exemplo, a fala da Gabi ontem, desse Carnaval que era pra ser pequeno, que era pra ser quase privado, de um grupinho muito restrito de pessoas, de repente não tem nenhum motivo pra comemorar, mas o Carnaval sai, o bloquinho sai, e ele vai, como um ímã, atraindo outras pessoas. Será que ali existe uma semente de CsO? Será que essas pessoas que foram se juntando estão buscando também, de alguma forma, essa estrutura menos rígida?

A gente fica pensando num contexto de pandemia, num contexto muito enclausurado. A saída pra rua e a saída festiva pra rua é vital em qualquer sociedade e, principalmente, no Rio de Janeiro, que é um lugar, uma cidade, assim como Salvador, que diferentemente de BH (onde eu estou agora). BH é totalmente fechada, totalmente pra dentro. Você sai na rua não tem nin-

guém. Rio de Janeiro, Salvador, talvez por serem lugares com praia/litoral, a rua é o espaço primeiro. Então, é muito viva essa coisa de colocar a cadeirinha na calçada pra conversar com o vizinho no fim do dia. Quando eu morei em Salvador, eu ficava muito encantada com essas práticas. Então eu imagino que no Rio, por não ter esse espaço público vivo como ele sempre foi, gera uma pressão ainda maior, maior necessidade de criar esse CsO.

É autobiográfico quando a Gabi traz esse exemplo, mas ao mesmo tempo é uma autobiografia de um sujeito inserido. É uma autobiografia social, nessa sociedade que o sujeito faz parte. É interessante pensar essas formas de falar de si. Eu posso falar de mim, por uma experiência que aconteceu comigo, na minha pele ou eu posso falar de mim por uma experiência que eu presenciei, que eu fui testemunha, que aquilo me marcou e passa a me constituir. E posso falar de mim, do lugar onde eu moro, da cidade, do contexto... Tudo isso é falar de si, no final das contas, a meu ver. Eu acho que é um gatilho a gente se colocar nesse lugar de pensar: peraí, mas o quê que tem sido esse meu CsO? O que eu estou tentando despressurizar? O que está acontecendo? Onde está a pressão? Que pressão é essa? Qual é a pedra que está no meu sapato hoje e como eu faço para me aliviar dela?

Essas questões dão um empurrão pra gente começar o processo de laboratório criativo, de começar, de alguma forma, a estruturar qual é a latência que eu quero falar? Qual é a minha urgência? Porque, muitas vezes, são tantas camadas, como diz Joaquim, a mídia louca vai colocando tantos filtros, tantas camadas, tantas necessidades, tantas falsas necessidades, falsos problemas, que a gente tem uma barreira nossa mesmo de encontrar o nosso íntimo. Um pouquinho por isso que eu gostei de falar sobre o CsO hoje.

TERCEIRO DIA DO LAB

Bom, então eu vou compartilhar o roteiro, que está todo mundo acompanhando. Enquanto eu compartilho a tela, eu não consigo ver vocês, então, se quiserem, podem ligar o microfone e interromper minha fala a qualquer momento. Ele tem 17 itens, sendo que o último é o título.

Basicamente, eu criei esse roteiro mais para usar em processos de performances mesmo, então como a gente não vai trabalhar com performance em si, mas vamos usar mais foto, vídeo e outras mídias, algumas coisas podem não aplicar, aí a gente vai vendo como que isso vai se dar.

Esse roteiro surgiu de uma prática minha para lidar com as dificuldades dos estudantes em pegar uma ideia que está germinando na cabeça, mas como que transforma isso em algo materialmente mais concreto em uma obra. Fiz esse esquema, ele ajuda a gente um pouco, mas não é necessário ficar preso a ele.

Primeiramente, pensar dentro de tudo que te move, qual seria o tema principal da sua questão – esse tema vai estar nos seus sonhos, pensamentos ruminantes que sempre voltam, algo que você leu, um conceito da filosofia que te encantou, ou algum relacionamento que você tá tendo, alguma fase da sua vida, enfim...

Então, vamos dar um exemplo... um tema que me atravessa é a maternidade, o fato de eu ser uma mulher que é mãe também. Então, isso entraria como tema. A abordagem é como eu chego nesse tema. Então, eu posso trazer esse tema por uma perspectiva muito pessoal minha, como foi meu parto, minha gestação etc., por um ponto muito pessoal meu – ou eu posso abordar a maternidade através de estatísticas, de números, de dados que não são meus, por exemplo, quantos lares só tem mãe e não tem pai, ou seja, questões que não partem de mim, são observações sociais que partem do tema.

Dentro desse tema, nessa abordagem, eu posso trabalhar um conceito... ontem, a gente falou do CsO, esse conceito talvez não seja tão aplicável a maternidade, ou pode ser... sei lá, podemos pensar a maternidade como o contrário do CsO, onde o corpo da mulher se torna um órgão, a maternidade como a redução do corpo a um órgão. Por exemplo, durante a amamentação, eu me sentia uma teta. Eu era praticamente um alimento ambulante, que a cada três horas eu tinha que parar qualquer coisa que eu tivesse fazendo na minha vida porque tem um ser que precisa do meu corpo para se alimentar. Então eu tô dando uma pirada aqui, apenas para fins didáticos dando esse exemplo, mas quando eu trabalhei a maternidade eu não cheguei nesse conceito, não... (risos)

A parte do corpo até já falei nesse exemplo que eu dei, seria a teta, o peito, poderia ser o ventre também, a boca do bebê..., mas é pensar onde que o meu tema reverbera no meu corpo, corporalmente, se eu tivesse que dar um lugar, alojar esse desejo, esse conceito, esse impulso de criar em algum lugar do meu corpo, onde que ele estaria.

Nosso corpo não é um território neutro, pelo contrário, além de ser uma superfície muito sensível e que carrega sensibilidades específicas, ele também é um território muito político. Então se eu trabalho a mesma maternidade, para usar esse exemplo, a partir do útero, talvez seja diferente de trabalhar a partir da teta, do meu canal vaginal será diferente... então dentro desse tema, onde exatamente eu colocaria, em qual parte do corpo. Eu acho que isso ajuda a gente a pensar até mesmo em termos de ações.

Algumas ações eu posso realizar com meu corpo, por exemplo, com meu seio, que são diferentes das ações que eu posso realizar com meu pé ou útero, enfim... eu acho muito interessante quando a gente consegue escolher um lugar do corpo. Esse lugar pode nem ser tão proeminente na obra em si, mas pra gente enquanto artista, ele dá força, dá sentido, dá uma camada a mais de impulso pra gente mesmo fortalecer a ideia.

A paleta de cores a gente comentou um pouquinho ontem, né, porque eu tenho uma preocupação mesmo trabalhando com uma arte que seja extremamente desmistificada, que tenha algo do cotidiano, que não seja uma montagem de uma cena, mas nem por isso deixa de ter um cuidado com a composição, um equilíbrio das imagens, os tons que eu escolho, onde eu posso ter uma quebra a partir de uma cor que entra de súbito... então ajuda muito pensar em termos de cor, não é aleatório, nunca pode ser aleatório, necessariamente.

A paleta de cores está ligada aos materiais também. Então, a partir do momento que eu vou formando esse universo, o mundo desse tema, quais materiais esse tema atrai para si, como um ímã, o que ele traz para perto. Quais materiais o meu tema pede para poder se configurar. Então, tentar trabalhar esses materiais dentro da paleta de cores, fazer com que eles sejam selecionados de acordo com essas cores que eu escolhi na paleta. Por vezes intervindo nesses materiais, nem sempre vou pegar um material da forma como ele existe, eu posso tingir, enfim... posso trabalhar com materiais que invertem essa lógica, por exemplo, posso ter um berço vazio para falar da maternidade.

A ação também vem de encontro a esse tema, principalmente pensando a performance... é bom que se tenha uma ação que desenrola a obra, essa ação pode até ser uma inação... não importa, o importante é ela gerar um impacto no público. Vou trazer outro exemplo; eu tenho um trabalho no qual fico cerca de 8h deitada num barco, coberta por pneus e câmeras de ar.

Tem uma ação? Não, não tem, eu não faço nada, eu fico imóvel, mas o fato de eu estar nesses materiais – que é o barco – e tendo esses elementos me soterrando, formam uma ação para o público, mesmo que seja uma ação na inação.

A ação pode transformar o ambiente, então é legal pensar se existe alguma ação ligada a esse tema que possa trazer uma transformação na situação dada na obra e essa transformação talvez ser o momento que a obra diz a que veio. Por exemplo, no caso das duas obras que a gente viu ontem, da Fontana de Trevi e da praia de Copacabana. A ação altera tudo! Você tem o mar e de repente você tem o mar vermelho, altera muito... tem uma relação de transformação do espaço através de uma ação de jogar tinta.

A ação é o núcleo da obra, então elas podem ser grandes, mas podem ser mínimas também..., podem ser cotidianas, ações que a gente faz todo dia, toda hora, que a gente vai neutralizar ela na obra, ou a gente vai estetizar, ou uma ação quase um “*ready made*”.

A ação também se relaciona com o público, pois, em algumas ações, eu posso precisar do público para acionar de fato o que eu quero trazer. Então, essa transformação muitas vezes não vem a partir do corpo do artista, mas vem de uma ação que o público faz em interação com a artista.

Agora, claro, se eu tenho uma obra mediada por tecnologia, eu tenho outro tipo de interação, e outra diferente se você escolher não envolver de fato o público no acontecimento em si, ele assiste.

2 Marcel Duchamp (1887-1968), artista francês dadaísta, é reconhecido como o criador do conceito de *ready made*, que originalmente, em francês, é chamado de *objet trouvé*. Os *ready made* são objetos industrializados que, retirados de seu contexto cotidiano e utilitário, transformam-se em obras de arte. Isso ocorre a partir do momento em que eles são inseridos em museus e galerias.

FIGURA 3 – Mar de Amor, 2013, Arpoador



Fonte: Brasil Visual³.

Agora, quando tem interação, é bom você determinar como essa interação vai rolar. Pois as vezes você acha que vai intervir de um jeito, e o público intervém de outra forma e acaba com a obra! Pode acontecer... até mesmo questões de segurança..., tem uma obra que eu uso um gillette, o público vem cortando uma segunda pele que eu tenho, o público vai passando o gillette e vai abrindo essa roupa. Então claro que eu tenho que tomar cuidado com a minha relação, à pessoa que estava distribuindo os gilletes eu orientei: se você vir que a pessoa está bêbada, ou está doida, você não entrega a gillette pra ela! Por uma questão de risco, né, eu não queria sair de lá toda cortada.

3 Ver em: <http://www.brasilvisual.art.br/gallery/intervencao-urbana/>.

FIGURA 4 – Graziano Cecchini, 2017



Fonte: Homem [...] (2017).

Essa performance do barco, que eu fico com os pneus em cima, uma vez, eu apresentando ela numa praça, chegou uma turma de 40 alunos de sete anos de idade, e eles avançaram em cima do barco! Só tinha um segurança, ele e a professora tentaram controlar, mas não teve jeito! Então caiu pneu, câmara de ar, foi destruição total! Demorou uns 15 minutos para gente conseguir remontar a obra... a gente não esperava 40 crianças de repente invadir o coreto da praça onde a gente estava. Nós não prevíamos isso... então, o máximo que você puder se cercar de garantias dessa interação, é melhor.

A sonorização tem a ver com usar o som do ambiente ou outra sonoridade que a gente busque. Pode ser feita uma edição também a ser colocada depois, na edição. Apoio, suporte, coautoria são questões que merecem que a gente pare pra pensar um pouquinho, por exemplo, naquele caso do barco, se eu não tivesse um segurança ali, as crianças poderiam ter se machucado e tudo. Mas claro que você não fala para esse segurança impedir esse primeiro contato com a obra, não impedir isso de cara.

E a coautoria é essa abertura para colaborar com outros artistas, sejam de uma mesma linguagem ou não... eu acho muito bacana a gente ter esse tempo de pensar se cabe algum outro artista ali na obra com a gente, se há colaborações afetivas que eu quero trazer, isso tudo.

E a duração, especialmente no caso da performance, é muito amplo, porque no teatro, espetáculo de dança, filme, você tem uma média de 1h30, 2h, mas para performance isso não existe! Você pode ter uma performance de três segundos ou uma performance de três meses, não tem uma definição, a performance é completamente aberta para a duração

Então cabe a você, quando cria a obra, pensar qual tipo de relação duracional você quer produzir, pois isso gera outros efeitos em quem te vê, quem participa. Uma obra longa ela muitas vezes vai ficando esgarçada com o tempo, no final, ela talvez não tenha tanta potência, aquele impacto inicial, mas ela ganha outra coisa, compreensão, outras camadas de entendimento, ela vai se transformando ali na duração..., uma obra mais curta ela talvez até seja mais perfurante na memória, pelo fato de ela ser muito “pah”, mas ela não se dilata em outras compreensões, em outras transformações. E uma coisa que se faz pensar também na performance em relação a duração e que muitas vezes você não vai saber a duração exata, você vai colocar uma meta, um fim.

Por exemplo, essa obra que o público chega e vai cortando minha roupa com a gillette, não tem uma duração específica, o começo é determinado pela iniciativa da primeira pessoa que, quando recebe a gillette, desconfia que é para usar em meu corpo. O final também é determinado pela ação do público, não tem mais nenhuma meia-calça no meu corpo, as sementes já caíram, viu tudo, então acabou a performance.

Quanto tempo o público vai levar para fazer esse desmonte do meu figurino, da minha persona durante a performance eu não sei. Eu só sei o início e o fim, mas não a duração. Quando eu fiz essa obra no Tocantins, eles me limparam em cinco minutos! Não teve nenhum corte. Quando eu fiz em BH, durou uma hora e meia! Porque o público se entreolhava, ia um de cada vez cortar... Era a mesma ação, mas a duração foi completamente diferente e essa duração nem sempre é previsível tangivelmente, mas eu consigo limitar. Então, eu defino uma marca de início e uma de fim, e pronto.

A Marina Abramovic tem uma obra em que ela grita, grita, grita... até a voz dela acabar. Então, o final da performance é ela gritar, mas ela não sabe quanto tempo a voz dela vai durar... Ela pode ter feito testes, mas não tem como saber exatamente. Então o *performer* precisa saber esses marcos, não tem como entrar numa performance e não saber isso.

O local parece óbvio, mas não é..., o local fala. Então, qual local eu vou escolher para a minha obra (seja performance, fotoperformance etc.). A mesma ação feita na galeria tem um sentido diferente dela feita em frente a uma igreja, ou no meio do mato, na montanha... Então, o que eu quero com este local.

Sempre lembrar que o local fala..., ele fala através das cores, da arquitetura, do simbolismo cultural dele, da beleza e espanto natural que ele pode causar, as linhas... E alguns desses locais vão demandar que eu tenha uma autorização ali.

Se eu quiser fazer uma obra dentro da estação de trem eu até posso, mas eu preciso ter em mente que a qualquer momento pode chegar um policial e me mandar ir embora. Se eu quiser essa intervenção, ok... Agora, se eu não quero, é melhor pegar uma autorização. E é legal também pensar que, muitas vezes, ao pegar a autorização, você vai estar entrando em contato com a comunidade, o lugar da obra, que pode gerar trocas interessantes.

A documentação e o que fica no final da performance..., como o Joaquim disse, que ele queria ver o que ficou gravado, mas não gravado na mídia, mas sim, no coração. Eu achei interessantíssimo pois a performance é assim, ela fica guardada na cabeça de quem estava ali. A não ser que você tenha pensado esse registro... vai ser outra obra, mas vai existir. Então eu posso deixar uma câmera fixa, posso espalhar envelopes com papel e caneta para o público se manifestar após a obra... enfim, é assim que a performance sobrevive.

Roteiro final com croqui eu coloco nessa lista, pois, por vezes, a gente tem uma ideia e ela parece tão bonita, mas na hora de sentar para desenhar, a gente vê que não está funcionando. Então, essa instância de fazer um desenho ajuda demais a dar uma visualização até mesmo para você pensar os registros, o roteiro da documentação etc.

E, por último, o título, pois pra mim é impossível começar a criar a partir do título – a não ser que o título seja o mote da obra. Do contrário, eu prefiro deixar o título por último, então eu posso ver a obra mais esboçada antes de ter que dar um nome pra ela.

Então, gente, são esses passos do roteiro para dar algum tipo de coluna vertebral, um primeiro pensamento inicial acerca da criação. É isso, gente! Seguimos para nossas criações e fiquem à vontade para usar (ou não) esse esquema, peguem o que funcionar para vocês...

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, G. Art, Inactivity, Politics. In: BACKSTEIN, J.; BIRNBAUM, D.; WALLENSTEIN, S.-O. (ed.). *Thinking Worlds: The Moscow Conference on Philosophy, Politics, and Art*. Berlin: Sternberg Press, 2008. p. 131-141.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. Como criar para si um corpo sem órgãos. In: DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Rio de Janeiro: Editora 34, 2004. v. 3, p. 9-29.
- HOMEM despeja tinta vermelha nas águas da Fontana di Trevi, em Roma. *G1*, Rio de Janeiro, 26 out. 2017. Disponível em: <https://g1.globo.com/turismo-e-viagem/noticia/homem-despeja-tinta-vermelha-nas-aguas-da-fontana-di-trevi-em-roma.ghtml>. Acesso em: 19 fev. 2024.
- LEPECKI, A. Coreopolítica e coreopolícia. *Ilha: revista de Antropologia*, Florianópolis, v. 13 n. 1-2 p. 41-60, 2011. Dossiê Antropologias em Performance II. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/2175-8034.2011v13n1-2p41>. Acesso em: 20 mar. 2022.
- MOSTRA de Performances MIP4 - Christina Fornaciari “Aguarras”. Belo Horizonte: Museu Mineiro, 31 out. 2021. 1 vídeo (10min). Publicado pelo canal Centro de Experimentação e Informação de Arte. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?app=desktop&v=8X37_TM1wow. Acesso em: 19 fev. 2024.
- RANCIÈRE, J. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Editora 34, 2009.
- RANCIÈRE, J. *Dissensus: on politics and aesthetics*. New York: Continuum, 2010.
- RANCIÈRE, J. *Le Partage du sensible: Esthétique et politique*. Paris: La Fabrique, 2014.
- RANCIÈRE, J. *The Politics of Aesthetics*. New York: Continuum, 2004.
- TANIA Bruguera – Tatlin’s Whisper #5 | TateShots. [S. l.: s. n.]: 6 ago. 2008. 1 vídeo (4 min). Publicado pelo canal Tate. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=x7L1s_GWn3o. Acesso em: 19 fev. 2024.

RELATOS DOS LABORATÓRIOS

**LABORATÓRIO 3 - EXPERIÊNCIAS E MEMÓRIAS
DE ESTAR *OFFLINE***

A PROPOSIÇÃO DE UM JOGO PERFORMATIVO A PARTIR DA INTERSECÇÃO ENTRE MEMÓRIA, MATÉRIA, FICÇÃO, ESPECULAÇÃO E EXPERIÊNCIA

Cláudia Millás

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO (UFRJ)

CLAUDINHAMILLAS@HOTMAIL.COM

Guilherme Bertissolo

UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA (UFBA)

GUILHERMEBERTISSOLO@GMAIL.COM

Felipe Ribeiro

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO (UFRJ)

FELIPE.RIBEIRO@EEFD.UFRJ.BR

Resumo: Este ensaio apresenta o percurso do laboratório Experiências e memórias de estar *offline*, realizado no II Encontro interdisciplinar em Dança, Cognição e Tecnologia, desde sua concepção até a sua materialização performativa em um jogo, que envolveu as (os, es) propositoras(es), facilitadoras e participantes. Primeiramente, apresentamos uma contextualização do laboratório, sua concepção e planejamento. Em seguida, descrevemos o que nos motivou pessoalmente na proposição, entrelaçando com nossos interesses recentes de pesquisa. Finalmente, propomos pensar a prática a partir de uma perspectiva ecológica, descrevendo o jogo que propusemos, ao mesmo tempo como experiência e produto final do laboratório.

Palavras-chave: estar *offline*; memória; ecologia perceptiva; colaboração; jogo.

CONTEXTUALIZAÇÃO

Somos três artistas e pesquisadores, vinculados às universidades federais da Bahia e do Rio de Janeiro, cada qual com seus projetos de pesquisa e dinâmicas de criação. Convidados a participar do II Encontro interdisciplinar em Dança, Cognição e Tecnologia, que seria realizado entre os meses de novembro e dezembro de 2021 em caráter virtual, como condutores de uma residência artística, propusemos o laboratório “Experiências e memórias de estar *offline*”.

Sem nunca termos trabalhado juntos anteriormente, tínhamos o desafio de criar e conduzir um laboratório coletivamente, em diálogo com nossos saberes e experiências. Em uma reunião de planejamento, colocamos nossos desejos de pesquisa e possibilidades de proposição. Partimos da indagação: conseguiríamos ficar desconectados de nossos dispositivos eletrônicos? Se sim, por quanto tempo o faríamos? Alguma perspectiva de viver, pelo menos, algumas horas, dias ou semanas *offline*?

Parece que já não temos mais essa perspectiva, como tínhamos anteriormente, há alguns poucos 15 anos. Poderia não nos parecer um problema sair de casa sem o celular, ou até mesmo viver sem ele. Mas atualmente, confessemos, estamos completamente dependentes. Em plena pandemia da covid-19, então, em que nosso trabalho se tornou remoto e nossas principais atividades necessitavam de internet, esta dependência se agravou.

Cláudia Millás compartilhou com os colegas sua preocupação de que não conseguia mais realizar uma investigação corporal ou entrar em uma sala de ensaio, sem que estivesse munida com uma câmera e que aquilo fosse capturado. Felipe Ribeiro, então, sugeriu que o ponto de partida para o trabalho fosse justamente realizar uma experimentação que não pudesse ser gravada, mas que a partir da memória, pudesse ser relatada aos demais. Guilherme comentou como essa experiência de abertura escuta (corporal/sonora) poderia ser mediada pelas memórias prévias, ressaltando as questões da consciência – em relação com o inconsciente – e como as memórias implícitas poderiam vir à tona no laboratório.

Refletimos sobre a importância de vivermos a experiência de forma plena e que captássemos, com nosso próprio corpo, suas intensidades, sem a necessidade de aparelhos. As memórias das (os, es) participantes serviriam de subsídio para desenvolvimento da experimentação no âmbito do labora-

tório. A ideia era que não usássemos equipamentos de captura de som e/ou vídeo, mas que nossas experiências fossem potencializadas pela presença e atenção dos espaços.

Resumimos aos possíveis interessados que o laboratório teria surgido da indagação sobre o espaço da experiência que não é vista, mas vivida em sua dimensão estética, sonora e sensível. Propusemos três momentos aos participantes: de início, conduziríamos investigações a partir da arte experimental em imagem, som e corpo; em seguida, engajáramos numa experiência corporal *offline*, sem câmeras ou outros equipamentos de registro e captura; e então, iríamos pesquisar formas de afirmar a opacidade da ação, desdobrando-a numa criação que interseccionasse memória, matéria, ficção, especulação e experiência.

Oferecemos ao todo 12 vagas para o laboratório, cujo público-alvo se estendeu às pessoas interessadas em participar efetivamente das propostas, com o único pré-requisito de terem disponibilidade nos dias previstos para o laboratório. Recebemos ao todo 13 inscrições, que foram acolhidas.

No primeiro dia, com grandes expectativas, contamos apenas com um participante. Cogitamos ministrar a oficina para esta única pessoa, nos juntarmos com outro grupo e, até mesmo, não realizar a proposta. Ficamos, assim, neste árduo dilema, buscando possíveis soluções, sem que pudéssemos de fato dar início ao que havíamos planejado. Ficou decidido que contactaríamos os demais inscritos para saber o que havia ocorrido e tentaríamos orientá-los para que pudessem participar a partir do segundo dia. Contamos ainda com a participação de mais duas facilitadoras da oficina, que estavam na organização do evento e se envolveram nas propostas, adentrando no território de criação. Estávamos cada qual em nossas residências, conectados pela plataforma do Zoom.

No segundo dia, recebemos três dos 13 participantes inscritos, além das duas facilitadoras da oficina. Iniciamos o trabalho previsto para o laboratório, com um breve ciclo de apresentações dos participantes e condutores, partindo para uma prática corporal guiada pela Cláudia Millás. Compartilhamos também algumas impressões sobre a prática e Guilherme Bertissolo sugeriu algumas possibilidades de escuta de músicas que desafiassem nossas noções corriqueiras de temporalidade, com um viés estendido e não linear. As obras sugeridas foram *Lichtbogen*, de Kaija Saariaho, *Professor Bad Trip: I. Lesson 1*, de Fausto Romitelli, *Music for 18 Musicians*, de Steve Reich e *Crippled Symmetry*, de Morton Feldman.

Os *links* dessas sugestões, bem como de outros materiais do laboratório, foram disponibilizados em Florentino ([202-])¹. Para o dia seguinte, propusemos que os participantes estivessem duas horas *offline*, sem contato ou intermediação de meios digitais, para que pudessem vivenciar uma experiência, que no próximo dia seria narrada e compartilhada com os demais.

Assim, no quarto dia, deram-se as partilhas, que culminaram em um jogo que durou cerca de três horas, como uma ação performativa duracional. Essa experiência final foi compartilhada na mesa realizada no último dia, destinada a todos os laboratórios realizados no evento, como um momento de troca das experiências, em que selecionamos parte da gravação do experimento e comentamos brevemente sobre ele.

O QUE NOS MOTIVA

Cláudia Millás

Tornei-me indignada, a cada dia, como se somasse ao que via e vivia, tudo aquilo que lia e escutava das diversas palestras e aulas abertas sobre meio ambiente, natureza e cultura. O que estamos fazendo com o mundo? Egocentrados, agenciando todos os elementos e seres vivos da Terra a nosso dispor, conseguimos, em pouco tempo, inaugurar uma nova época geológica, em que se considera que nossa espécie teria se tornado um elemento geológico e agente geomórfico com efeitos semelhantes ou até mesmo maiores do que forças geofísicas da natureza, como a atração gravitacional, o fluxo de calor que gera campo magnético da Terra e as ondas sísmicas que resultam em terremotos, erupções vulcânicas e movimento do magma (Mendes, 2020). O Antropoceno, termo sugerido por Paul Crutzen e Eugene Stoermer (2000) para esta nova época, traz o impacto humano não somente local, mas afetando esferas naturais maiores, como a litosfera, hidrosfera, biosfera, atmosfera e criosfera, desestabilizando o funcionamento normal do sistema e tornando seu comportamento cada vez mais difícil de prever. A transição do Holoceno, época anterior, para o Antropoceno, representa uma ruptura, da estabilidade para a instabilidade, e que a espécie humana, que seria compatível com o momento anterior,

¹ Todos os *links* estão disponíveis na lista de referências.

agora estaria fadada a desaparecer no futuro. Por não ter sido ainda oficializado pela União Internacional das Ciências Geológicas, o termo se torna um indicativo, com uso cultural, de que a humanidade influencia de forma significativa o meio ambiente globalmente (Mendes, 2020). Crutzen (2006) projeta ainda que os impactos das atividades humanas atuais na Terra e na Atmosfera irão durar por longos períodos, apontando estudos que estimam que as emissões antropogênicas de CO₂ passadas e futuras, por exemplo, irão durar por 50 mil anos!

Isto me parece no mínimo assustador. Teríamos nós, então, “response abilities”, como propõe Donna Haraway (2017)? Para a residência artística em questão, partindo das inquietações de Bruno Latour (2020) diante da complexidade do Antropoceno, propus que buscássemos dentro de um percurso de cuidados, como define esse autor, outras maneiras de sentir a passagem do tempo, para que talvez pudéssemos resgatar o sentido de pertencimento ao mundo, visto que: “não existe cura para o pertencimento ao mundo. Mas, pelo cuidado, é possível se curar da crença de que não se pertence ao mundo” (Latour, 2020, p. 31).

Aqui reside o sentido de ecosofia de Félix Guattari (2012), quando nos incita a pensar nos três registros ecológicos: da subjetividade humana, das relações sociais e do meio ambiente, ou seja: com nós mesmos, com o outro e com o mundo que vivemos.

Desta forma, propus um trabalho corporal na perspectiva da Educação Somática, em que a consciência de si não estivesse destacada da consciência do meio, visto que as práticas com abordagem somática teriam em si o entendimento de um corpo indissociável ao meio ambiente. Em resposta às degradações ambientais, tais práticas apresentariam possibilidades de um pensar/fazer preocupado com o meio ambiente, como sugere Sylvie Fortin a partir do termo “ecocentrado” para uma prática engajada (Clavel; Ginot, 2015).

Joanne Clavel e Isabelle Ginot (2015) observam que, apesar da fenomenologia de Merleau-Ponty dar ênfase na continuidade entre o eu e o mundo, este considera essa relação apenas da perspectiva dos humanos. De forma similar, a Ecologia Perceptiva iniciada por James J. Gibson (1979), que conceitua *affordance* como uma ação oferecida pelo meio, não estende a interação com outros reinos, para além do animal, por julgar que plantas, por exemplo, são inanimadas. Clavel e Ginot (2015) julgam que muitas vezes as interações pretendidas estabelecem uma relação utilitarista, em que

somente um agente se favorece, no caso o humano. Exclui-se do que possa vir a ser o outro, em nossa dimensão de alteridade, tudo aquilo que não é humano: “O ponto de vista da Ecologia impõe a seguinte pergunta: além dos interesses diretos pessoais ou sociais que se podem tirar das interações sociais, em que medida se pode abrir o nós da interação aos não humanos?” (Clavel; Ginot, 2015, p. 89).

Assim, essas autoras questionam sobre o valor intrínseco dos seres não humanos, fora aquele valor atribuído por nós. A abordagem ética da Somática poderia, assim, se pautar em uma perspectiva ecocêntrica, em que para além da consciência de si, não destacada da consciência do meio, também possa se pensar numa consciência do outro, como daquilo que não somos nós. Seria necessário, então, descentrar a perspectiva de si como único, universal ou mais importante na supremacia antropocêntrica, para nos vermos parte pertencente de uma comunidade biótica maior, onde a interação pode acontecer de forma dinâmica, invertendo o que é interior ou exterior.

Tendo em vista que não só somos afetados pelo meio, mas que também o afetamos, quais seriam as nossas responsabilidades?

Guilherme Bertissolo

Desde 2020, estamos imersos em um cotidiano que reforçou um isolamento, um tanto paradoxal, que já experimentávamos. O paradoxo de estarmos conectados em rede, uma rede que ao mesmo tempo nos desconecta. Essa desconexão da nossa capacidade de atenção, que ao mesmo tempo nos desconecta do nosso entorno.

Estamos ouvindo os sons ao nosso redor? Estamos realmente nos conectando empaticamente nas nossas experiências de convívio?

Estamos aqui diante da necessidade de conexão com uma ecologia da escuta. A abordagem ecológica de Gibson, como propôs Cláudia Milás, conecta-se com esta questão e também reverbera as provocações que esperávamos ensejar no laboratório. Em especial, creio que o conceito de *affordance* é uma importante chave de leitura.

A noção de *affordance* é um neologismo formulado por Gibson (1977, 1979) que, literalmente, poderia ser traduzido como “possibilitância”. As *affordances*, no contexto da tese ecológica, são aquilo que o meio ambiente

oferece ao animal, o que ele “proporciona” – para o bem ou para o mal. O meio ambiente oferece oportunidades para comportamentos particulares para quem seja capaz de percebê-lo e usá-lo, ou seja, uma relação entre aspectos particulares dos animais e das situações.

Ouvimos sons como música. Reconhecemos, no fluxo musical, padrões que constituem “as *affordances* primordiais em nossa interação com a música” (Nogueira, 2019, p. 31). Trata-se de padrões associados a ações que são “o núcleo da hipótese de origem do sentido musical” (Nogueira, 2019, p. 31). Portanto, a atenção é um elemento central na nossa experiência perceptiva, embora diversos processos de padrão e expectativa não dependam da centralidade do processo atencional (Bertissolo, 2020).

Artisticamente, creio que uma resposta a essa condição paradoxal das redes que desconectam é a colaboração. Se, no passado moderno, pensamos o processo artístico enclausurado na caixa preta de uma suposta individualidade, estamos caminhando – já estávamos mesmo antes da pandemia nos instigar sobre a necessidade do contato com o outro, da proximidade, da interação social – para a criação de ecologias culturais (Laddaga, 2012, p. 11).

Tenho buscado refletir sobre a colaboração nos processos criativos sob o prisma da performatividade (Sfoggia; Bertissolo; Cardassi, 2020), considerando as dimensões distribuídas, compartilhadas dos processos criativos (Cardassi; Bertissolo, 2020). Aqui, no contexto das ecologias culturais, os processos são permeados de influxos, conexões, que se desdobram nas escolhas do processo a partir de *affordances* culturais (Bertissolo, 2021).

Affordances culturais são possibilidades, expectativas e prescrições para ação em um contexto (Kirmayer; Ramstead, 2017, p. 402). Essas expectativas estão relacionadas à minimização de erros de previsão em relação às possibilidades, dependendo do contexto e do repertório de comportamentos disponíveis (Kirmayer; Ramstead, 2017, p. 403). A construção do imaginário nos processos de criação, proponho, ocorre através das *affordances* culturais nos contextos em que as (os, es) agentes estão imersos. Processos, valores, e sentidos são compartilhados por artistas, *performers*, ouvintes, espectadores etc.

Dessa forma, a proposta musical para o laboratório considera essa dimensão ecológica da escuta e da colaboração. As *affordances* de sentido nos contextos da experiência *offline*, de uma escuta atenta dos espaços, das relações sociais, das paisagens sonoras, e, ao mesmo tempo, as *affordances*

culturais da nossa interação enquanto artistas abertos à colaboração e a um processo significativo ao longo de uma semana.

A memória, pois, desempenha um papel central para o desdobramento do experimento. Estamos buscando explorar as diversas possibilidades decorrentes das memórias explícitas – incluindo possíveis dimensões episódicas da experiência *offline* – e também implícitas (Snyder, 2000), no sentido de desafiar as dimensões da consciência.

Propus uma atividade de escuta, com as obras já mencionadas na seção 1, que pudesse desafiar nossos mecanismos de memória comuns na escuta cotidiana. Que nos conectasse a uma outra forma de atenção, que possibilitasse desafios à memória de curto prazo e nos convidasse a uma experiência de tempo estendido, que pretendíamos acionar o laboratório, inclusive no contexto da imersão nas paisagens sonoras, que propusemos na experiência *offline*.

Felipe Ribeiro

Minha motivação nessa oficina oscila entre duas escalas: uma ambiental, expansiva e outra intracorporal, orgânica. A partir de ambas, penso que podemos colocar questões acerca da noção de experiência, e ver que experimentos isso nos abre à Dança – lembrando sempre que os experimentos não só acontecem na dança, mas, ao acontecer, firmam também o que convenciamos como dança.

A disseminação mundial do vírus oferece-nos novas entradas a velhos problemas. A relevância das questões culturais, raciais, capitais, coloniais, extrativistas, e ambientais, perduram, mas entram em outro registro de crise e sua potência pedagógica. Apesar de medidas drásticas como o confinamento, temo que ainda não fomos capazes de, diante da crise – ou em meio a ela –, organizarmos mudanças sociais que ultrapassem o circunstancial em prol de uma duração alongada.

Deborah Kapchan (2016) chama a esta possibilidade de *slow activism* – ativismo lento –, uma forma de ação que se efetiva na duração e aposta em contextos mais abrangentes e que chamam atenção para a atuação humana tomando não a sua própria espécie como medida compulsória de bem sucedimento, mas outra escala de tempo. Interesse-me por essa forma de ativismo no que ela ultrapassa o tempo de uma vida, e, portanto, aponta

para o fato de que não serei capaz de testemunhar a efetividade de uma ação desempenhada no tempo atual. É necessário apostar e perseverar, entendendo a consciência sobre formas humanas e não humanas como um legado.

Percebo que a proposta de Kapchan (2016) se afina à noção de hiperobjetos cunhada por Timothy Morton. Partícipe da vertente filosófica da Ontologia Orientada por Objetos (OOO), Morton se ocupa de uma definição, que me parece fortuita ao pensamento em dança. Para o autor, um hiperobjeto se refere “a coisas que são massivamente distribuídas no tempo e no espaço relativo do humano” (Morton, 2013, p. 1). Resumidamente, um hiperobjeto excede os contornos de sua própria materialidade e se firma também como um acúmulo de seus efeitos. Dada a larga escala que ultrapassa a capacidade sensitiva do humano, já que não tem esta espécie como centro da existência, nem como medida compulsória, esses efeitos muitas vezes não são diretamente sentidos, e nos chegam através de sinais indiretos e ambivalentes, desafiando a efetividade de nossas metodologias e tecnologias de verificação. Entre as propriedades do hiperobjeto, estão a não localidade, a fase, a viscosidade, a ondulação temporal, e a interobjetividade (Morton, 2013).

Como um campo devotado ao contato, ao imediato e a potências como elemento de definição e disrupção do corpo, a dança tem muito a contribuir com a discussão dos hiperobjetos. Diante da miríade de possibilidades teórico-práticas que já se abre em nosso campo, penso especialmente em como as propriedades designadas por Morton nos mobilizam acerca da noção de experiência. Faz-se necessário reintegrar a experiência em um escopo mais amplo, investigar suas ondulações e ressonâncias até que produzam interseções e especulações que não a circunscreva como uma produção isolada de um presente marcado pelo aqui e agora.

Do contrário, proponho lembrarmos que a experiência é dotada de duas propriedades díspares em como processam as relações espaço-temporais, mas igualmente substanciais: imediatismo e mediação.

Há faculdades sensitivas que reagem diretamente aos estímulos do momento. Sua operação se configura num imediatismo, inclusive por atuar anteriormente ao processamento consciente. Apesar de interligados pelo sistema nervoso, os órgãos são importantes centros de processamento e estímulos de sensações que antecedem a condução e a operação cerebral.

Brian Massumi (2002) chama atenção para essas operações interoceptivas e sua determinação ao que, por exemplo, denominamos pressentimento. Há informações que se processam no corpo sem chegar a serem denominadas ou cerebralmente codificadas. Elas circulam entre órgãos e geram afetos, que existem antes (e apesar) de convencionarem-se em um sentimento específico.

Atravessando essa propriedade imediata e singular de experiência, há, pois, a sua dimensão oposta, a mediação. A experiência se inscreve em acúmulos. As sensações geram memórias corporais, que nos retornam fantologicamente. Esse retorno informa, inclusive, o próprio processo senciente dos órgãos. A iteração não é só um componente do performativo, ela é também educadora dos afetos. Imediata como é, a forma que temos de processar determinados afetos é já pela memória de outras experiências.

Há algo na experiência que excede o imediatismo e que não se basta no aqui e agora. É necessário aprofundar essa qualidade e fluir pelas relações ora intuitivas, ora associativas, que esse aqui e agora traça; lidar com a opacidade das nossas limitações perceptivas e confrontar determinadas epistemes se utilizando de materiais especulativos que mobilizem o corpo em outros regimes sensíveis.

Entre senciência e consciência, sabemos que a educação dos sentidos constrói determinadas hierarquias. Com efeito, é notório o quanto nossa produção epistêmica é calcada na faculdade visual. Os usos de expressões, como clareza de pensamento, denotam o regime fotológico que constrói nossos campos de saber. A dança historicamente se inscreve nessa fotografia e, diante da perda de contato e migração de encontro de corpos para as plataformas virtuais, essa inscrição ocular-cêntrica fica ainda mais manifesta. Detivemo-nos a propor uma opacidade experiencial. Produzir experiências a serem compartilhadas que desafiem: o compulsório da faculdade visual na relação de compartilhamento de dança com um público, por um lado, e a relação entre encontros mediados por câmeras, por outro. Esse desafio é fundamental para que a dança continue sendo um campo de experimentação de corpo – entre a somática e a somatopolítica – e a imagem reivindique para si também uma corporeidade e uma vitalidade que não se baste na dimensão do visível ou do representável. Há, na imagem, dimensões afetivas que são da ordem do invisível, do imaginário, do especulativo, do não saber, do perder a capacidade de leitura.

As questões brevemente abordadas nesses parágrafos fragmentados só se tornam motivações, se efetivamente mobilizam! Fez-se, portanto, imperioso propor atividades práticas que abrissem essas questões na singularidade do plano experimental. Propusemos, assim, um módulo inicial que levantasse questões acerca do ambiente, da noção concreta de lugar e, em contraposição à abstração da palavra espaço, das sensibilizações somáticas, da força vital da imagem e da ressonância do som. Esse módulo prepara o terreno ao segundo, produzindo estímulos para um experimento que se dê fora do campo de visibilidade dos participantes. Há uma simultaneidade de ações propostas, dado o tempo comum destinado à sua realização em espaços totalmente distintos, e aos quais não temos acesso direto. O que se sucede, então, é um compartilhamento em discurso indireto livre. Numa ideia de que o acontecido retorna por vias não verificáveis, em narrativas e ações que o desdobram, mais do que dão conta da experiência. Assim, entre memória e projeção, a experiência continua se fazendo entre corpo e palavra.

É dessa forma que chegamos à terceira fase da oficina, em que o compartilhamento entre os participantes deveria se dar. E de fato, ele acontece através de uma série de intervenções associativas, às vezes também disruptivas, que entre as mais diversas qualidades de duração alongada, simultaneidade, improvisação, intervenção... permite também a construção de silêncio. Chamo atenção para essa qualidade em específico, porque no ambiente virtual essa possibilidade é um tanto deslocada. Temo que um espaço onde o silêncio não tem vez é a consagração de uma plataforma de otimização e funcionalidade. Ocupar essa plataforma com dança, improviso e silêncio é construir outras memórias e imaginários acerca desse mecanismo. E é uma força política da dança neste ambiente.

A PRÁTICA A PARTIR DE UMA PERSPECTIVA ECOLÓGICA: O JOGO

Conforme havíamos proposto, tivemos, no quarto dia de nosso laboratório, uma ação performática que buscava incitar a experiência vivida por cada participante no dia anterior, em que foram provocados a permanecer por algumas horas *offline*, sem quaisquer formas de conexão virtual e mediação tecnológica.

Iniciamos nossa ação performática bastante formais, evidenciando a primazia do intelecto e da consciência, quando queremos organizar demais e controlar o que está por vir. Nesse momento, questionamos nossas ações: falamos somente com a boca? Por que quando vamos nos colocar “em cena”, evidenciamos nossa cabeça, criando um recorte da câmera frontal desta parte do corpo? Docilizamos nossos corpos quando permanecemos sentados nas cadeiras, com posturas eretas?

Mais adiante, percebemos que, pouco a pouco, o grupo começava a deixar o jogo acontecer, permitindo ao acaso orquestrar as ocorrências, sem que precisássemos controlar ou querer ter a sensação de controle do que estava acontecendo. Não tínhamos mais a formal organização de apresentação, em que cada participante tinha um tempo de fala. Tampouco percebíamos o que seria o início e final de cada fala, mas a interação entre nós, num jogo de improvisação comum, em que todos criavam e tomavam decisões no momento, em escuta e abertura ao que estava acontecendo.

Os participantes alteravam as molduras e telas de fundo de seus dispositivos, não filmavam somente a si mesmos, mas ao espaço que habitavam, revelando suas potências e diversidades. Deixavam de ser protagonistas da ação, abrindo possibilidade para outras falas e composições. Podíamos perceber também que não mais falavam com a boca: davam oportunidade de o corpo todo poder dizer. Eram revelados detalhes, de mãos, pés e barriga, por exemplo. Iniciaram-se experimentações diversas. Adentramos nós mesmos, condutores, na experimentação, como jogadores, assim como os demais. Houve, inclusive, troca de nomes, quando os integrantes brincavam com as supostas identidades. Aqui, podemos pensar que esboçávamos um trabalho a partir da alteridade, deslocando nossas concepções de sujeito, com seus predicados, como diria Safatle (2016).

Como uma prática duracional, em que nos deixávamos ser levados pela experimentação, sem preocupação com o tempo cronológico, podíamos habitar o que Cláudia Millás denomina de “corpo-em-fluxo” (Millás, 2021), quando nossa percepção se alarga, sentimos a passagem do tempo de forma não cronológica, com outra duração, e imergimos na ação concentrados, sem nos preocupar com nada mais. Temos, então, a possibilidade de nos desprender de uma imagem preestabelecida de nós mesmos, para podermos nos recriar na ação, passíveis de sermos outros.

Essa temporalidade de fluxo relaciona-se com a formulação de não linearidade do tempo musical, que se opõe ao tempo linear, na formulação de Jonathan Kramer (1988, p. 20-21, tradução nossa, grifo nosso):

Deixe-nos definir tempo linear como o *continuum* temporal criado pela sucessão de eventos nos quais eventos prévios implicam os subsequentes e eventos subsequentes são consequências dos prévios. [...] Nós ouvimos eventos subsequentes no contexto destas expectativas, que são completa ou parcialmente satisfeitas, atrasadas, ou frustradas. Cada nova ocorrência, entendida e subsequentemente lembrada sob a influência de expectativas prévias, implica o futuro. A linearidade é uma complexa rede de implicações (na música) e expectativas (do ouvinte) constantemente mutáveis. [...] A dinâmica de entendimento da não-linearidade de uma obra musical está em apreender suas relações imutáveis.

Na nossa experiência cotidiana, somos inundados de expectativas que nos remontam à linearidade da escuta e da percepção. Despir-se dessas prescrições e se entregar para o fluxo foi um dos nossos desejos, uma provocação que buscamos no laboratório. O Quadro 1 ilustra as noções de linearidade e não linearidade, que se relacionam constantemente na nossa percepção:

QUADRO 1 – linearidade e não linearidade do tempo musical

| <i>Linearidade</i> | <i>Não-linearidade</i> |
|---------------------------|--------------------------|
| Escuta teleológica | Escuta cumulativa |
| Horizontal | Vertical |
| Movimento | Estase |
| Mudança | Persistência |
| Progressão | Consistência |
| Tornar-se | Ser |
| Parte esquerda do cérebro | Parte direita do cérebro |
| Temporal | Atemporal |

Fonte: elaboração dos autores a partir de Kramer (1988, p. 63).

As provocações feitas para que pudéssemos adentrar neste jogo, que nos conduzia a habitar o fluxo (Csikszentmihalyi, 2002), vinham das imagens produzidas pelos outros, por aquilo que filmavam e compartilhavam com os demais, mas também pelos sons que produziam, fosse cantando, falando, tocando ou mesmo aqueles sons produzidos por tudo aquilo que não somos nós. Dávamos espaço para estes outros, inclusive nos ausentando de cena. Por vezes, interrompíamos nossas câmeras. Jogávamos com aquilo que queríamos revelar, apresentando somente a imagem de nós tocando um instrumento, por exemplo, mas também escondendo o som produzido, quando desativávamos nossos microfones. Por vezes, éramos surpreendidos, tanto pelos outros como por nós mesmos. Criamos um campo de improvisação, mediados pela tecnologia, tendo computadores e celulares como dispositivos de jogo, em que o estímulo para a ação era tudo aquilo que nos tocava.

O jogo envolveu ações cotidianas – como passar um café, ler um livro –, mas também tocar um instrumento e performar nos ambientes de cada participante. O próprio tecido da temporalidade estendida permitiu, por vezes, um intenso envolvimento com o outro e, em outras, uma ação aparentemente desconectada da cena. A dimensão da expectativa desempenhou um importante papel. Fomos, inclusive, questionados na mesa final sobre um possível problema de som, uma vez que um dos trechos que exibimos era composto por Cláudia tocando flauta e Guilherme tocando violão, ambos com som desligado. Essa expectativa de erro, que era intencionalmente um deslocamento da percepção e ao mesmo tempo um convite à imaginação, reforça a centralidade da imagem sobre o som. Se estivéssemos ouvindo um instrumento sem vermos o seu agente performativo, teríamos a mesma expectativa de erro?

Assim, podemos pensar que a proposta de estar *offline* tenha nos possibilitado adentrar num estado de jogo que, numa segunda instância, teria contribuído inclusive para uma criação que envolveria as dimensões ecológicas e o sentido de integração necessário com o meio. Ações que nos convocam a sair da centralidade, dando espaço ao outro e àquilo que não somos nós, criando condição de co-habitar com o diferente, numa proposta de paisagem multiespécie, conforme nos incita Anna Tsing (2019), é fundamental para compreendermos possibilidades e modos de existência no Antropoceno.

REFERÊNCIAS

- BERTISSOLO, G. Composition, culture and embodied cognition: consciousness and reciprocity in the field of choices. In: NOGUEIRA, M.; BERTISSOLO, G. (ed.). *Composition, cognition, and pedagogy*. Curitiba: ABCM, 2020. p. 231-265.
- BERTISSOLO, G. Teorias e práticas do compor: a pesquisa em processos criativos musicais e(m) abordagens no Brasil. *OPUS*, [Brasil], v. 27, n. 2, p. 1-24, 2021.
- CARDASSI, L.; BERTISSOLO, G. Shared musical creativity: teaching composer-performer collaboration. *Revista Vórtex*, Curitiba, v. 8, n. 1, p. 1-19, 2020.
- CLAVEL, J.; GINOT, I. Por uma Ecologia da Somática? *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, v. 5, n. 1, p. 85-100, jan./abr. 2015.
- CRUTZEN, P. J.; STOERMER, E. F. The “Anthropocene”. *Global Change Newsletter*, [s. l.], n. 41, p. 17-18, May 2000. Disponível em: <http://www.igbp.net/download/18.316f18321323470177580001401/1376383088452/NL41.pdf>. Acesso em: 8 jan. 2024.
- CRUTZEN, P. J. The “Anthropocene”. In: EHLERS, E.; KRAFFT, T. (ed.). *Earth System Science in the Anthropocene: emerging issues and problems*. Berlin: Springer, 2006. p. 13-18. *E-book*.
- CSIKSZENTMIHALYI, M. *Fluir: a psicologia da experiência ótima, medidas para melhorar a qualidade de vida*. Lisboa: Relógio D’água Editores, 2002.
- FLORENTINO, C. LAB 3 - Experiências e memórias de estar offline. *Padlet*, [s. l.], [202-]. Disponível em: <https://padlet.com/camilaflorantino85/LAB3EIDCT2021>. Acesso em: 8 jan. 2024.
- GIBSON, J. J. *The ecological approach to visual perception*. [Boston]: Houghton Mifflin, 1979.
- GIBSON, J. J. The theory of affordances. In: SHAW, R.; BRANSFORD, J. (ed.). *Perceiving, acting, and knowing: Towards an ecological psychology*. New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates, 1977. p. 67-82.
- GUATTARI, F. *As três ecologias*. 21. ed. São Paulo: Papyrus, 2012.
- HARAWAY, D. *Pensamiento tentacular: Antropoceno, Capitaloceno*,

Chthuluceno. *ERRATA#*, Bogotá, n. 18, p. 56-97, 2017.

II EIDCT - Mesa: Relatos dos Laboratórios. [S. l.: s. n.], 3 dez. 2021. 1 vídeo (102 min). Publicado pelo canal EIDCT.21. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=eb18EvuAsKo>. Acesso em: 8 jan. 2024.

LADDAGA, R. *Estética da emergência*: a formação de outra cultura das artes. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

LATOUR, B. *Diante de Gaia*: oito conferências sobre a natureza no antropoceno. São Paulo: Ubu; Rio de Janeiro: Ateliê de Humanidades Editorial, 2020.

KAPCHAN, D. Slow activism: listening to the pain and praise of others. *International Journal of Middle East Studies*, [Cambridge], v. 48, n. 1, p. 115-119, 2016.

KRAMER, J. D. *The time of music*: new meanings, new temporalities, new listening strategies New York: Schirmer Books, 1988.

KIRMAYER, L.; RAMSTEAD, M. Embodiment and Enactment in Cultural Psychiatry. In: DURT, C.; FUCHS, T.; TEWES, C. (ed.). *Embodiment, Enaction, and Culture*: Investigating the Constitution of the Shared World. Cambridge: MIT Press, 2017. p. 397-422.

MASSUMI, B. *Parables for the Virtual*: movement, affect, sensation. Durham: Duke University Press, 2002.

MENDES, J. R. The Anthropocene: scientific meaning and philosophical significance. *Anthropocenica*: revista de Estudos do Antropoceno e Ecocrítica, [s. l.], v. 1, p. 71-89, 2020.

MILLÁS, C. R. G. Corpo-em-fluxo: conexões entre dança, educação e saúde. *Interface*, Botucatu, v. 25, 2021. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1414-32832021000100236&lng=en&nrm=iso >. Acesso em: 17 maio 2021.

MORTON, T. *Hiperobjects*: philosophy and ecology after the end of the world. Minnesota: University Minnesota Press, 2013.

NOGUEIRA, M. Dimensões da produção imaginativa musical: movimentos, formas e intenções. In: NOGUEIRA, I.; COSTA, V. (ed.). *A experiência musical*: perspectivas teóricas. Salvador: UFBA, 2019. p. 17-35.

SAFATLE, V. *O circuito dos afetos*: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo. 2. ed. São Paulo: Autêntica, 2016.

SFOGGIA, L. G.; BERTISSOLO, G.; CARDASSI, L. State of readiness: performative research and collaboration in the interartistic creative processes in Converse. *ARJ – Art Research Journal: revista de Pesquisa em Artes*, [s. l.], v. 7, n. 2, p. 1-29, 2020.

SNYDER, B. *Music and Memory*: an introduction. Cambridge: MIT Press, 2000.

STENGERS, I. *No tempo das catástrofes*: resistir à barbárie que se aproxima. São Paulo: Cosac & Naify, 2015.

TSING, A. L. *Viver nas ruínas*: paisagens multiespécies no antropoceno. Brasília, DF: IEB Mil Folhas, 2019.

RELATOS DOS LABORATÓRIOS

LABORATÓRIO 4 - PRÁTICAS PERFORMATIVAS FEMINISTAS

LABORATÓRIO 4 - PRÁTICAS PERFORMATIVAS FEMINISTAS

Danielle dos Anjos

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS (PPGAC)
UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO (UFOP)
DANIELLEDOSANJOSTO@GMAIL.COM

Giulia Oliva,

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS (PPGAC)
UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO (UFOP)
GIUOLIVA.ARTE@GMAIL.COM

Joyce Malta,

PESQUISADORA INDEPENDENTE
JOYCEMALTA@GMAIL.COM

Marcinha Baobá,

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS (PPGAC)
UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO (UFOP)
MARCIACILVASOUSA@HOTMAIL.COM

Mariana Trotta,

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DANÇA (PPGDAN)
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO (UFRJ)
MARIANA.TROTTA@GMAIL.COM

Nina Caetano,

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS (PPGAC)
UNIVERSIDADE FEDERAL DE OURO PRETO (UFOP)
CAETANO.NINA@UFOP.EDU.BR

Resumo: Pensado especificamente para mulheres cis e pessoas trans, o laboratório partiu de perspectivas feministas interseccionais e decoloniais para tecer provocações que relacionassem o pessoal e o político. Com o interesse de criar espaços de fala para corpos dissidentes e propiciar a construção de narrativas contra-hegemônicas, trouxemos dispositivos de composição textual, autofilmagem e bufonaria para suscitar a experimentação de práticas performativas que colocassem em questão aspectos relacionados a gênero, sexualidade, racialidade e origem social. Assim, ao longo de três dias de encontro, foram geradas produções escritas, audiovisuais e sonoras de curta duração. Este relato pretende ser um texto-tecido sobre essa experiência de criação, a partir da costura das vozes de suas participantes.

Palavras-chave: práticas feministas; estratégias performativas; experimentação; audiovisual.

SOBRE O LABORATÓRIO E ESTE TUBO DE ENSAIO

QUE É O TEXTO

Uma prática do não ensaio. Um elogio à determinação do agente e à indeterminação da vida. Uma prática que exige tons e flexibilidade, planejamento e abertura, disciplina e presença de espírito. Mas então, como preparar-se para performar? Ouso uma resposta: vivendo a vida (Fabião, 2013, p. 10).

Durante três dias, reunimos seis mulheres artistas¹ para, a partir de dispositivos de composição textual, autofilmagem e bufonaria, realizar ex-

1 Durante o laboratório, contamos também com a presença de Ian Habib, homem trans doutorando do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC), da Universidade Federal da Bahia (UFBA); da atriz cis e mestranda do mesmo programa, Ana Clara Veras; e da *performer* trans Yatha Florentino. Porém, em processo contínuo de criação, estiveram Dani dos Anjos, Giulia Oliva e Marcinha Baobá, todas mulheres cis pesquisadoras do Núcleo de Investigações Feministas (NINFEIAS) – do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC), da Universidade Federal do Ouro Preto (UFOP) –, coordenado por Nina Caetano, uma das provocadoras do laboratório. As outras provocadoras foram Mariana Trotta e Joyce Malta. No último dia, tivemos a participação criativa de Michelle Raja Gebara.

perimentos performativos que culminassem na produção de textos, vídeos performances, paisagens sonoras e outras criações de curta duração. Na encruzilhada do pessoal e do político², um laboratório de práticas feministas interseccionais no qual, cruzando subjetividades e aspectos identitários, trouxemos suas/nossas questões ético-estéticas para a criação, a partir de um mote inicial: “trazer um incômodo fresco para um problema antigo” (Pope L. *apud* Fabião, 2013, p. 3).

Foram dias de provocações e criações, dias de caminhos abertos e lugares de exploração. Foram presenças difusas, histórias marcantes e identidades em construção, foram espaços de sonho e memória, foram lugares de ver e ouvir. Foram dias de laborar o eu, de vivenciar as etapas de um processo, de criar procedimentos criativos, de entender nossa força, de respeitar nosso frágil, de cuidado, de cura, de admiração, de mulheridades.

Foram dias de experimentar práticas que tiveram como eixo as diferentes corporeidades vistas a partir das questões de gênero, sexualidade e racia- lidade, sendo objeto de investigação as práticas parodísticas e de (auto) invenção que visaram perturbar as lógicas de padronização das subjetivida- des e colocar em xeque discursividades e representações que, socialmente, materializam os corpos e instauram sua precariedade.

Agora, a tarefa que se coloca diante de nós é dar conta, neste texto, de alinhar a experiência produzida no encontro. E mais que a tarefa, o problema que se apresenta é de como “traduzir”, em palavras, a intensa teia de interações experimentadas durante as práticas desenvolvidas. Des- confiamos que a resposta está na busca por uma aproximação mais radical entre a produção de conhecimento acadêmico no campo das artes e a vida, de modo a também aproximar as teorias das práticas decoloniais que mi- ramos, ao investigar modos de fazer-pensar o campo expandido da cena contemporânea. Nesse sentido, acreditamos que, na esteira de Eleonora Fabião (2013, p. 7), “esta expansão não diz respeito somente à absorção de qualquer matéria e questão do mundo em processos de criação artística – os mais diversos materiais, metodologias, dispositivos, suportes, espaços,

2 A expressão “o pessoal é político” foi cunhada pela ativista estadunidense Carol Hanish, em texto de título homônimo (1969), no qual traz para a arena política questões antes vistas como privadas, porque relacionadas ao âmbito do “feminino”, tais como os direi- tos reprodutivos ou a divisão sexual do trabalho, bem como os modos organizacionais dos grupos de mulheres.

durações, agentes –, mas também à experimentação com a própria noção de arte”. Assim, buscamos, nessa escrita, modos de colocar em xeque os dispositivos coloniais que categorizam a produção do conhecimento em arte como uma determinada prática (con)formada a padrões eurocentrados de pensamento.

[...] os dispositivos de controle do saber são também dispositivos de controle da linguagem e da nossa relação com a linguagem, quer dizer, das nossas práticas de ler e escrever, de falar e escutar. Nosso trabalho na academia tem a ver com o saber, é basicamente um trabalho com palavras. O que fazemos a cada dia é escrever e ler, falar e escutar. A partir disto, poderíamos dizer que o conformismo linguístico está na base de todo conformismo [...]. Também poderíamos dizer que não há revolta intelectual que não seja também, de alguma forma, uma revolta linguística, uma revolta no modo de nos relacionarmos com a linguagem e com o que ela nomeia. Ou seja, que não há modo de ‘pensar de outro modo’ que não seja, também, ‘ler de outro modo’ e ‘escrever de outro modo’ (Larrosa, 2003, p. 102).

Nesse sentido, de colocar em questão modelos conformistas que nos ensinam “a falar como Deus manda, escrever como Deus manda e ler como Deus manda”, o que significa dizer “pensar como Deus manda” (Larrosa, 2003, p. 102) é que desconfiamos do artigo científico como modelo absoluto para a escrita acadêmica. Então, desejosas de encontrar uma forma textual que, criticamente, se aproximasse mais de nossa experiência vivida, nos permitindo “[...] experimentar, ver e fazer ver até onde é possível falar e pensar de outro modo, até onde é possível viver de outro modo” (Larrosa, 2004, p. 39), é que fizemos opção pela polifonia textual. No texto polifônico, “o diálogo – e o confronto – é característica inerente da relação entre as vozes, sendo constitutivo e matéria formal” (Caetano, 2006, p. 148), de modo que nos pareceu a melhor escolha para a produção coletiva de um corpo-pensamento. Assim, na colcha de retalhos, no texto-tecido que se segue, alinhávamos fragmentos de nossas vozes, colhidos nos dias que passamos juntas.

DIA 1 – ESCRITAS DE SI

FIGURA 1 – QR Code Escritas de si

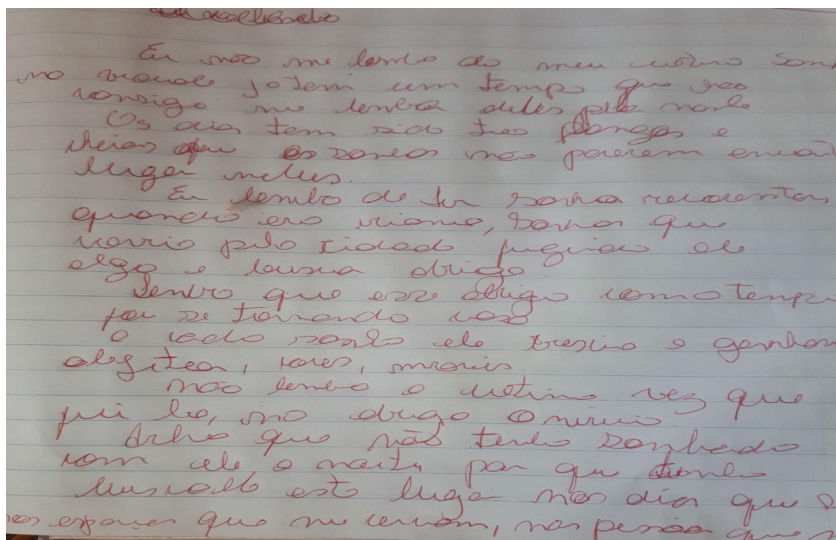


Fonte: <https://drive.google.com/file/d/1Uwkny3gxf39FCuOyuooLKJGwzcaNs3FX/view?usp=sharing>.

No primeiro dia, a proposta era elaborar uma escrita em fluxo, uma escrita contínua ou automática. Apenas escrever, sem pensar muito, sem parar, até o tempo de cinco minutos se esgotar. A escrita teve como mote as frases “eu me lembro” e “eu não me lembro” e, embora pareça um exercício muito simples, o fato é que ele nos leva a lugares que nem imaginamos. Nos leva a lugares que nem lembramos mais, mas que estão ali e aparecem sem avisar nem pedir licença.

Escrever em fluxo de pensamento tira o filtro da racionalidade acadêmica e ali estava eu e meus erros cara a cara em palavras escritas com letras cursivas num bloco de notas que ganhei da minha mãe. Depois desse processo, tínhamos que ler o que havíamos escrito e foi ali que as palavras se misturaram ao sentimento de reconhecimento de si. Eu estava me reconhecendo novamente, só que agora depois da escrita frenética. Ao me reconhecer, não tardei a chorar, entendi que em mim ainda existia uma ferida misturada com a raiva de ter falhado comigo e com o outro. Nesse sentido, produzir quaisquer poéticas artísticas com feridas abertas é contaminar nossa produção artística com os sentimentos e pensamentos que são gerados no processo de criação. Durante esse processo, também entendi que produzir nesses momentos nos ensina a localizar determinados “*incômodos frescos para problemas antigos*”.

FIGURA 2 – Imagem-texto de Dani dos Anjos



Fonte: acervo pessoal.

Ser um corpo e escrita, texto em fluxo, em sonho, em delírio e criar imagens de mim. Conhecer minhas 5 peles e me buscar em cada uma delas: na pele do meu corpo, no que me veste, onde habito, nas relações que construo e, em escala planetária, me entender corpo celeste, matéria escura. E perceber que a última talvez seja a primeira, um ciclo eterno de mim, um universo dentro e fora, em expansão (imagem-texto: Dani dos Anjos).

MATÉRIA ESCURA

FIGURA 3 – *QR Code* Matéria escura



Fonte: https://drive.google.com/file/d/16oCQN_UZXuYquj-v1TxwRTYRk2rooug9/view?usp=sharing.

Também foi dia de construir um altar para ocupar, um museu de si que é cosmo, mas é corpo. Será que me conheço realmente como gostaria, será que mudei tanto em tão pouco tempo que preciso recomençar esse conhecer? Por que sinto tanta dificuldade em criar um museu de mim? Penso agora, enquanto escrevo, que museus são odes ao passado, que meu lugar talvez se encontre no futuro, que talvez eu devesse buscar planetários para explorar meu eu-corpo-estrela.

FIGURA 4 – Imagem-texto: Marcinha Baobá



Fonte: acervo pessoal.

No museu de si, escolhi a máscara de onça, fios vermelhos e laranja, litro de água vazio, folha seca, caneca verde com escova de dente e creme dental, um prato de sobremesa com estampas floridas, uma vela acesa fixada no centro do prato e duas cartas de tarô: A Força e o Ancestral. Os objetos escolhidos narravam os meses homéricos que venho passando entre a fé e a loucura, mas a fé se faz presente no meu dia e é ela que me relembra a possibilidade de festejar minha força e coragem no mundo. Como prática final criamos um vídeo mediação do museu de si onde narrávamos a relação da escolha dos objetos. Improvisei um vídeo onde explicava que o sentido da escolha do objeto, assim apresentei um pouco da minha subjetividade por onde passa a fé, arte e a ardor de ser quem eu sou (Imagem-texto: Marcinha Baobá).

DIA 2 – AUTOFILMAGEM E NARRATIVAS AUDIOVISUAIS

FIGURA 5 – QR code Autofilmagem



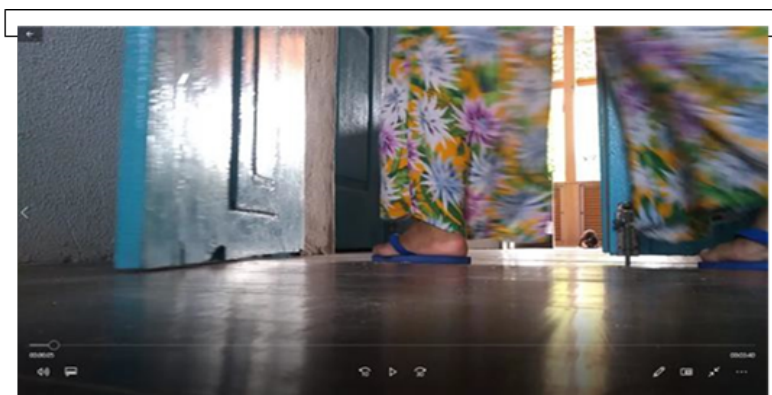
Fonte: https://drive.google.com/file/d/1hn1rxEKNXTWalfNpdgNv_gwelofoX-dl/view?usp=sharing.

No segundo dia, partimos das provocações audiovisuais de Mariana Trotta: a proposta era, a partir do texto que havíamos escrito no dia anterior, construir, em processo de autofilmagem, sequências de enquadramentos. Era para testar, pelo menos, 15 diferentes enquadramentos com o uso da câmera do celular, com especial importância para a experimentação da luz, da sombra e do próprio ambiente que cada pessoa estava.

Entretanto, se a gente achava que trabalharia com o próprio texto e faria ideias que já tinham surgido durante a escrita, a gente estava enganada. O segundo dia foi a vez de trocar de textos e sair da zona de conforto.

Dessa forma, tentei experimentar os enquadramentos e só depois, durante a edição, encontrar o fio narrativo do texto da Giulia Oliva. Consegui alguns enquadramentos bons durante a experimentação, a exemplo: varrer o chão da casa, fechar portas, fumar um cigarro enquanto encenava o texto, conversar com o vento do ventilador que distorcia minha voz e, depois, gravar a cena a partir de uma janela, como quem espiava os vizinhos na rua. As experimentações me fizeram perceber que há dispositivos eletrônicos à nossa disposição que são capazes de construir poéticas artísticas de maneira profunda e de forma caseira, o que reafirma meu pensamento sobre a criação na precariedade. Criar na precariedade é pensar que há uma possibilidade de você criar suas poéticas com aquilo que você tem e, se o que você tem não é suficiente para o momento, a ideia se molda à sua carência, à sua precariedade. Diversas vezes esse processo me encontrou e ele determinou a poética da minha obra. O que aconteceu no laboratório é a repetição de uma precariedade que anda comigo, e não vejo que essa seja apenas a minha condição, mas de outras artistas também.

FIGURA 6 – Edição varrida



Fonte: acervo pessoal.

Começa enquadrando uma porta azul. Casa antiga. Construída por hipócritas. Grades portuguesas. Caminho até a varanda. Metal emaranhado. Escuto toda a conversa que vem de fora. Nas ruas do centro velho de São Luís do Maranhão tem pessoas sentadas nas calçadas. Entram no meu filme. Não toleram minha loucura.

Falo com gatos. Eles respondem não ter nenhum cachorro ali.
Prefiro o cio.

Varro. Varro. Varro. Varro. Piaçava na madeira velha. Rosna. Arranha. Piranha.

Tenho medo de sair de casa.

Corto para a sala. Entro e saio da cena pelas arestas do corredor.

Apareço. Desapareço do plano. Apareço. Desapareço.

Me varro do filme que me corta. Passo a me auto filmar.

Cada pessoa pegou o texto de outra e eu fiquei com o da Dani. Esse texto falava sobre não se lembrar dos sonhos, pois os dias da realidade estavam muito cheios. Falava também sobre sonhar muito durante a infância e inventar lugares possíveis, abrigos. Em que momento nós começamos a não nos lembrar dos nossos sonhos? Muitas das vezes os dias são sufocantes e as suas 24 horas parecem não ser suficientes. Em meu vídeo, tentei buscar o máximo possível de ângulos diferentes, como havia sido pedido. Tarefa difícil para um vídeo caseiro feito apenas por mim. Mas deu certo. Nele, eu tentei trazer essa sensação de vida corrida, de rotina corrida, de dia corrido. Tentei trazer a minha sensação de estar cheia de tudo isso, através da imagem da xícara transbordando o café. Café. A bebida sagrada para quem tem que correr o dia inteiro e não se lembrar dos sonhos. Também estou cheia dele se for parar para pensar.

FIGURA 7 – Narrativas transbordativas



Fonte: acervo pessoal.

Recebo um argumento de um sonho perdido. A personagem quer muito encontrar seu sonho. Não acha. Não tá lá.

Transformo em roteiro. Acelero muito as primeiras cenas. Espero a hora da câmera lenta. Faço café. Escovo freneticamente os dentes. Pressa de encontrar.

Mudo a narrativa. Ela vai lembrar. Toda mulher sonha. Ela também tem que sonhar.

Deito na cama. Pijama. É agora. Vou achar. Não acha. Não tá lá...

Abraço a garrafa térmica. Cada cena tem um gole. Uma procura. Um paladar.

Algo fica na língua. Aceleram os batimentos cardíacos. Cafeína.

A personagem usa um plano perfeito. Do ombro à pélvis. Começa a encher a xícara de café. Enche. Enche. Enche. Transborda. Preta. Impedida de sonhar.

FIGURA 8 – Cinema em fluxo contínuo



Fonte: acervo pessoal.

Cinema em fluxo contínuo

Escrevo sem me lembrar do sonho. Tremo diante da cena e cavo ângulos irresponsáveis. Tudo surge primeiro no ventre e bem depois encontra a pupila.

O vento agora sacode a cortina e panos encostam na tela do

computador. Que cócegas! Tenho sempre um copo grande de água ao meu lado. Hidrato todas as letras até virarem imagens. Metáforas pouco usuais. Visuais.

Uma gota cai no ombro sem explicação. Lágrima, chuva ou verão? Mastigo amoras silvestres, sabor do meu quintal, paisagens tão minhas. Me separo em corpos, que se recortam em mim. Não mostro o peito. Inflo minha jugular.

Aperto amoras. Mãos ensanguentadas. A mulher preta sonha? Não lembra o que sonhar. Procura. Vasculha. Não tá lá.

Busco o escuro, procuro luz indireta. Incerta. Imprecisão no revelar. Decupagem afetiva. Efetiva.

Piso nas amoras. Nos amores. Meus pés se esvaem. A câmera lambuzada, no chão. O sangue da fruta, violeta, violento.

DIA 3 – O BANDO

FIGURA 9 – QR Code O Bando

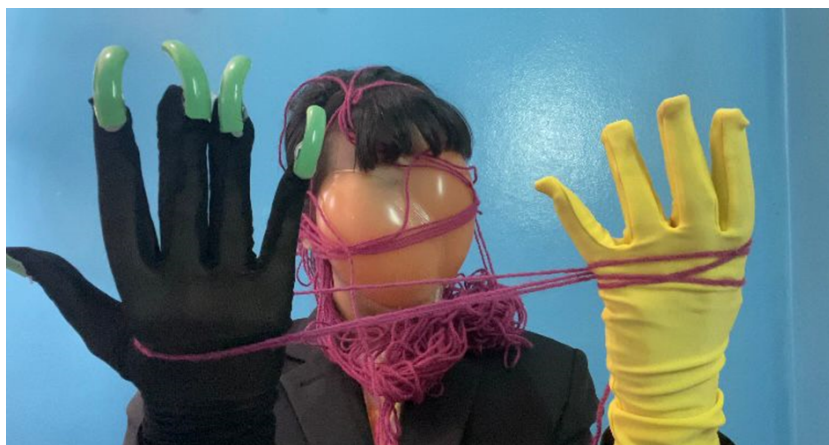


Fonte: <https://drive.google.com/file/d/18MRViE5yaR7qTCmoSGExr8tXeCXhYbVe/view?usp=sharing>.

Terceiro e último dia foi fechado com a noção de bando. De andar em bando e de criar estratégias de sobrevivência. Foi dia de aprender a rir na cara do inimigo sem que ele perceba. Nós, como bufonas, criamos máscaras e deformações para o corpo inteiro. Ficamos bons minutos em interação, através das telas, montadas nesses corpos estranhos. Para mim, a experiência foi totalmente nova, pois eu não enxergava. A máscara cobria meu rosto por completo. Mas eu fui pelo som, pelos estímulos e pela intuição.

Depois, inseri algumas cenas com ela no vídeo do segundo dia e assim, depois de três dias, terminamos a oficina intercalando e conectando diferentes exercícios de diferentes mulheres.

FIGURA 10 – Mascaramento, por Giulia Oliva



Fonte: acervo pessoal.

O que temos em comum além da raiva? O que podem os corpos quando se juntam para experimentar, para se provocar?

Trouxe para o caldeirão, para esta gira, provocações em torno das sonoridades e da bufonaria. A ideia de que somos bando. A bufona anda em bando para se proteger. Para amplificar sua voz. Qual som tem a sua respiração? Eu aprendi a respirar faz pouco tempo. Com muitas de nós foi assim. Agora puxamos outras que ainda não respiram e agradeço àquelas que me ajudaram a aprender. Daí a pergunta: qual a respiração da sua máscara? Como podemos explorar as diferentes sonoridades para construir uma paisagem sonora com nuances, tons e cores orquestradas? Como o som pode potencializar os corpos e ou narrativas? O que desejo samplear? O que re-verbera? Quais sons atravessam cada uma?

Nessa gira, recolhi sonoridades de mulheres como Elza Soares, Zezé Motta, Erica Malunguinho, Fabiana Cozza e alguns *beats* feitos por djota, minha persona sonora. A ideia era provocar as participantes a experimentarem a ideia de máscara de corpo inteiro na construção de uma imagem e juntas experimentarem como são afetadas pelo som e pela outra, pensando

em uma composição em bando. Tudo isso aproveitando objetos, ângulos e ideias já exploradas (ou não) no laboratório e que cada uma desejasse seguir investigando. Ao lado, *link* para o *setlist* de improvisos realizados durante a prática:

FIGURA 11 – *QR Code Setlist*



Fonte: Set Práticas Performativas Feministas (2021).
<https://youtu.be/SRmigJ9Rusw?si=segmkRjeGUOEiEG>

Aos poucos, fomos, juntas, ocupando o espaço da tela, conjurando nossas potências em encontros de experimentação e troca. Processos, desejos e caminhos que aqui se encontraram para uma semana de experimentação. E olha a potência da gente juntas. Dispostas a explorar corpo, espaço, dentro e fora. Dispostas a inventar possibilidades a partir da singularidade de cada uma a investigar suas questões, formas, cores, sons, espaço...

Que alegria foi também encontrar outras mulheres pretas... Em espaços muitas vezes tão embranquecidos, celebro nossa existência! Pura potência. “O fluxo contínuo” dos encontros, construções e desconstruções.

FIGURA 12 – *Fé*, por Marcinha Baobá



Fonte: acervo pessoal.

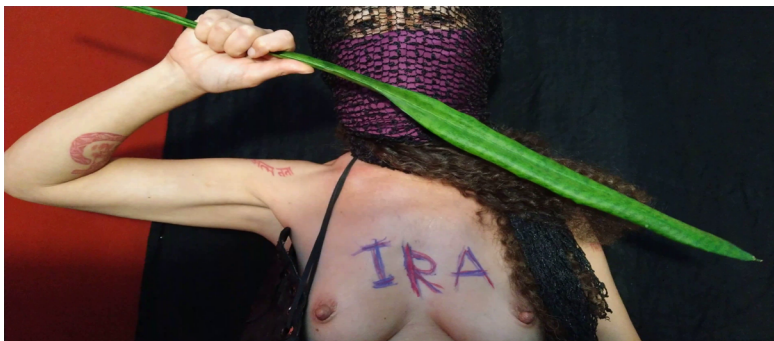
Corpo,
palavra,

tela,
enquadramentos,
sonoridades.

Performatividade.

Uma teia que se tece
em frente aos nossos olhos,
uma teia que respira questões
urgentes das mulheres.

FIGURA 13 – Enquadramentos raivosos



Fonte: acervo pessoal.

Enquadramentos raivosos

Penduro um par de coturnos no meu ombro. Parecem espartilhos. Semi abertos. Eretos. Revelam escritos.

Apalpo meus seios, eriçados, jorrando fogo, raiva, ira. Desenho com batom. Substantivo masculino. Apreciado pelos lábios da minha vó.

Me mascaro. Vermelha. Tento fumar um cigarro. Engulo o pano. Mudo o ângulo.

Abro as pernas. Câmera desce nervosa.

Retiro o foco. Desfoco. Desfolho. Não tenho dono.

A bufona é uma máscara de corpo inteiro. São aquelas que não fazem parte desse jogo social capitalista e certa hora voltam para dizer sua verdade. E cada artista ali trouxe suas questões para construir seu corpo-instalação, sua cena, suas imagens. Sigo com as imagens e criações realizadas por elas, que me instigam e alimentam.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O laboratório Práticas Performativas Feministas integrou – junto a outros três laboratórios de pesquisa e criação – o II Encontro interdisciplinar em Dança, Cognição e Tecnologias, o EiDCT 2021³, com participação de

3 “Iniciativa do Programa de Pós-Graduação em Dança da UFRJ (PPGDan), conta com a organização da conexão Mulheres da Improvisação (MI), e ainda com a parceria do Prof.

artistas pesquisadores de vários países da América Latina. Os laboratórios aconteceram de maneira remota e simultânea e, ao final, foi realizada uma mesa de compartilhamento de experiências, com a presença dos integrantes. Para esse momento, produzimos um vídeo-relato das práticas desenvolvidas no nosso laboratório. Ele pode ser acessado aqui:

FIGURA 14 – *QR Code* Vídeo-Relato



Fonte: EiDCT mesa lab Práticas Performativas Feministas (2021).
<https://youtu.be/VIWFAbf2WsQ?si=vpbxOUx7w8mbA5kz>

Uma experiência, por definição, determina um antes e um depois, corpo pré e corpo pós-experiência. Uma experiência é necessariamente transformadora, ou seja, um momento de trânsito da forma, literalmente, uma trans-forma. As escalas de transformação são evidentemente variadas e relativas, oscilam entre um sopro e um renascimento (Fabião, 2008, p. 237).

Daniel Argente (Universidad de La República/Uruguai) e Silvina Szperling (Festival de Videodanza de Buenos Aires/Argentina). Algumas atividades serão específicas para cada país e outras serão realizadas em colaboração atendendo ao público de todos os países envolvidos. O evento conta também com o apoio do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA, o qual abrigou a primeira edição desse encontro” (informações retiradas do projeto apresentado à FAPERJ).

REFERÊNCIAS

- CAETANO, N. A textura polifônica de grupos teatrais contemporâneos. *Sala Preta*, São Paulo, v. 6, n. 1, p. 145-154, 2006.
- EIDCT mesa lab Práticas Performativas Feministas. [S. l.: s. n.], 2 dez. 2021. 1 vídeo (14 min). Publicado pelo canal Nina Caetano. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=VIWFAbf2WsQ>. Acesso em: 2 jun. 2022.
- FABIÃO, E. Performance e Teatro: poéticas e políticas da cena contemporânea. *Sala Preta*, São Paulo, v. 8, n. 1, p. 235-246, 2008.
- FABIÃO, E. Programa Performativo: o corpo-em-experiência. *Ilinx: revista do Lume*, Campinas, n. 4, p. 1-11, 2013.
- LARROSA, J. A operação Ensaio: sobre o ensaiar e o ensaiar-se no pensamento, na escrita e na vida. *Educação & Realidade*, [Porto Alegre], v. 29, n. 1, p. 27-43, jan./jul. 2004.
- LARROSA, J. O ensaio e a escrita acadêmica. *Educação & Realidade*, v. 28, n. 2, p. 101-115, jul./dez. 2003.
- SET Práticas Performativas Feministas – dJota. [S. l.: s. n.], 13 dez. 2021. 1 vídeo (11 min). Publicado pelo canal Joyce Malta, dJota. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=SRmigJ9Rusw>. Acesso em: 2 jun. 2022.
- VIEIRA, T. J. B. *Artivismo*: estratégias artísticas contemporâneas de resistência cultural. 2007. Dissertação (Mestrado em Multimédia) – Faculdade de Belas Artes, Universidade do Porto, Porto, 2007.

MINIRRESIDÊNCIAS

A COMPOSIÇÃO SITUADA A PARTIR DO ESPAÇO DA CASA: RELATO DE EXPERIÊNCIAS COMPARTILHADAS – MINIRRESIDÊNCIAS II EIDTC

Líria de Araújo Moraes

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA (UFPB)

LIRICA6.1@GMAIL.COM

Resumo: Este artigo parte do relato de experiências vivenciadas durante a realização de experimentos práticos compartilhados entre seis artistas e pesquisadoras da improvisação em dança no II Encontro interdisciplinar em Dança, Cognição e Tecnologia (EiDCT), produzido pela conexão Mulheres da Improvisação (MI), via reuniões virtuais, no encontro de minirresidências artísticas. Foi utilizada como ignição disparadora a relação das improvisadoras com a sua casa de moradia e as possibilidades de compor em dança a partir da estrutura espacial, da condição de implicação enquanto moradoras, bem como com o convívio social entre elementos da casa e o contexto de sua localização.

Palavras-chave: improvisação em dança; composição situada; casa de moradia.

INTRODUÇÃO, DESENVOLVIMENTO E CONCLUSÃO

Aqui agora, nesse momento... espero que você possa escutar o
que escuto enquanto escrevo.
Sempre que estou aqui, acontece uma miscelânea de
sonoridades ao meu redor...

tem o vento que sopra meu rosto e aqui percebo que, pela
direção do vento, a brisa vem do mar...
Mas há carros passando a todo instante.
Os ruídos dos carros junto ao zumbido dos meus ouvidos,
junto a essa percepção do céu que me espia, inspira na
realização dessa escrita.
Lá em cima, no topo da ladeira tem uma árvore de natal
montada... mas ainda é novembro...
(Líria Morays – reflexões)

Estamos agora, nesse momento, vivenciando o ano de 2022, os experimentos aos quais se referem este artigo foram realizados em 2021, e o trecho acima foi escrito no ano de 2020. Anos em que a casa tem sido o lugar em que a maioria das pessoas mais frequentam, ou melhor, a relação com a casa se modificou em tempos de isolamento pandêmico. Anos em que, muitas vezes, a percepção da rua é pela varanda, por uma janela e por recortes que se fazem presentes quando nos sentimos presos nas nossas próprias casas. Neste artigo, reúnem-se reflexões a partir de experimentos que foram realizados na casa de moradia das participantes das minirresidências¹ artísticas que aconteceram durante o II Encontro interdisciplinar em Dança, Cognição e Tecnologia (EiDCT), via plataforma Zoom. A composição situada (Morais, 2015) se trata de uma forma de improvisação em dança que é realizada a partir de uma implicação de quem dança embebido do ambiente em que escolhe dançar. A improvisação realizada dentro de casa, nesse caso, está imbricada em entendimentos da improvisação enquanto performance, e da improvisação a partir de um determinado contexto ou circunstância específica.

Durante uma hora e meia, estive compartilhando, com outras mulheres improvisadoras, procedimentos de improvisação que continham princípios que estavam sendo vivenciados de forma experimental no grupo de pesquisa Radar 1², da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), sob minha

1 Houve um encontro fechado entre seis pesquisadoras e artistas da improvisação em dança investigando umas com as outras, princípios atrelados à improvisação em dança. Durante uma hora e meia, cada mulher esteve propondo experimentos ligados aos seus interesses e, ao final, fora realizada uma composição utilizando esses princípios.

2 Grupo de Improvisação em Dança (Radar 1): é um grupo de pesquisa da Universidade Federal da Paraíba.

coordenação. A pesquisa da improvisação a partir do lugar, desde 2016, após o doutorado, desenvolveu-se a partir da rua, com derivas e ocupações de lugares distintos, como centros históricos, casarões e praças da cidade de João Pessoa-PB onde resido atualmente. Com o início do período pandêmico e o isolamento social, o grupo passou a se encontrar, estando cada pessoa em sua própria casa, e as derivas passaram a ter um caráter limitado ao redor da casa. O modo de exploração da casa se tornou uma forma de compartilhamento de intimidades de cada um, como também de exposição de suas questões e convívios enquanto as improvisações e danças ocorriam.

Dessa maneira, a lógica da composição situada (Morais, 2015), de qual me refiro nesse texto, que durante alguns anos esteve concentrada na rua, produzindo danças realizadas a partir de lugares específicos de espaços públicos, esteve, durante a pandemia, voltada para a exploração do espaço particular de cada um. Essa lógica, parte de uma tríade de percepção de quem improvisa que se volta para questões da superfície – da estrutura física do lugar *versus* os sentidos de quem dança –, da organização social – da organização social do lugar *versus* o contexto social de quem dança – e da escolha criativa que será feita a partir dessas duas percepções. Seriam planos da superfície, dimensão e recorte. Dessa maneira, começamos a observar: o que estava posto no espaço de cada um? Quem morava nessas casas com os participantes do grupo de pesquisa? Como era possível escolher uma parte da casa para explorar? etc. Essas perguntas eram feitas de modo experimental, partindo de atividades práticas. O encontro só era possível via câmera ou áudios de dispositivos como celulares e computadores que produziam uma espécie de adentramento das casas uns dos outros. Com o tempo, passamos a perceber que, além da especificidade da casa de cada um, havia uma outra camada de elemento que estava atrelada à autobiografia, pois cada improvisador estava expondo sua moradia e um modo de estar, fosse ele incômodo ou confortável diante de um grupo de pessoas. Estávamos, então, um visitando as casas dos outros e a “vida” dos outros a partir do olho de câmeras, via encontros virtuais durante todo o período de isolamento social devido a pandemia.

As casas residenciais durante a pandemia se tornaram o espaço de tudo, onde a vida e a arte se tornam de fato o lugar onde cada sujeito opera seus papéis seja numa janela de computador ou na janela física para a rua

ao redor de sua arquitetura. Citando André Lepecki (2020), em seu artigo intitulado *Movimento na Pausa*, em que o autor reflete sobre a impressão de impotência e de imobilidade diante da emergência de uma crise sanitária dando visibilidade a uma crise política mundial,

O que a emergência possibilita, sobretudo, é a concessão de permissões para o movimento: quem, quando, como e para onde. Suspensos, percebemos que a gestão, a vigilância e o controle do movimento se tornaram um fato central na pandemia. A experiência vivida no confinamento não tem sido de pausa; a sensação é de que o movimento foi apenas deslocado ou re-modulado. As metáforas de ‘pausa’, ‘reclusão’ e ‘suspensão de atividades’ somente mascaram a hiperatividade do capital e da polícia (o capital enquanto polícia) durante o confinamento e como confinamento (Lepecki, 2020 p. 3).

A partir desse pensamento, pode-se pensar que instigar uma movência de dança pensando no próprio contexto em que se está, e pensar na casa como extensão da própria história de vida, pode ampliar a possibilidade de recriação de si mesmo, de invenções de novas perspectivas de si e de outros modos de estar e conviver consigo e com os demais da própria moradia via criação artística, numa perspectiva crítica e coletiva, entendendo a casa conectada com um contexto maior entre outras moradias, dentro de um bairro, de uma comunidade e entre outros seres impactados por um determinado sistema político e social.

A compreensão de especificidade do lugar na configuração de um processo criativo via composição situada pode ser construído com o convívio diário e constante com o lugar escolhido para criar. Esse aspecto se assemelha a um estado de moradia no lugar escolhido para a composição, e o que será possível pensar quando esse lugar é a própria casa em que residimos? A casa como lugar praticado, se tomamos a referência de Michel de Certeau (1998), pode ser analisada como lugar praticado, como lugar de percurso do próprio convívio, de uso dos cômodos, de articulação de convívio. Isso implica pensar na casa residencial implicada em um determinado contexto político e social, junto a outras casas do bairro e atravessada por diferentes informações que se modificam ao longo do dia em sua arquitetura e junto com isso o comportamento de quem nesse mesmo lugar reside. A permanência na casa durante a pandemia e o compartilhamento excessivo via

plataformas virtuais deixam algumas pessoas saturadas de suas próprias casas, não reconhecendo mais o ciclo de saída ou de chegada, se configurando num convívio consigo mesmo e com as mesmas paredes e o mesmo cenário. A percepção dessa mudança diante de um mesmo lugar é similar ao processo criativo quando voltado para trabalhos *in situ*, na especificidade de convívio continuado do lugar em que se deseja criar. O que ocorre na pandemia é que esse lugar é o mesmo em qual permanecemos em estado de criação, de trabalho e/ou de moradia, lazer e descanso, sem escolhas.

Ao propor a casa de moradia própria enquanto espaço de investigação, sugiro que o assunto dessa investigação artística seja a própria moradia. Há, então, como já mencionado anteriormente, um aspecto autobiográfico implicado que passa a fazer parte daquilo que se cria de forma continuada. No entanto, não se trata apenas de ser autobiográfico, mas de lidar com a continuidade de permanecer – acordar, comer, trabalhar, criar etc. –, no mesmo espaço de trabalho, como também de lidar com o trabalho continuado – acordar, comer, dormir parecem fazer parte do trabalho numa continuidade infinita – na própria moradia. Teríamos, então, algumas possíveis ideias sobre essa especificidade de utilização da casa de moradia para improvisar via a composição situada:

1. Casa (uma casa qualquer) – espaço de investigação criativa – modo de apresentação do lugar como suporte;
2. Casa (uma casa que sugira memórias pessoais para quem improvisa) – espaço de investigação criativa com informações autobiográficas – modo de apresentação do lugar como suporte e assunto autobiográfico;
3. Casa (uma casa qualquer – apresentação sobre o lugar) – espaço de investigação criativa – modo de apresentação como *site-specific*³ – o assunto é a própria casa como lugar;
4. A própria casa (a casa em que quem dança mora) – espaço de investigação criativa – modo de apresentação como *site-specific* com informações autobiográficas – moradia e espaço de trabalho se entrecruzam ao mesmo tempo.

3 *Site-specific* é um termo criado nos Estados Unidos, na década de 1960, na área das artes visuais para denominar obras de artes que só poderiam ser expostas em um lugar específico, pois dependia diretamente da estrutura do lugar em que estavam expostas. Muitas vezes, esse tipo de obra carrega em si características físicas e contextuais do próprio lugar em que se insere.

A complexidade atrelada a esses experimentos propostos implica nas camadas de informações que se entrecruzam entre o ponto 1 e o ponto 4. Uma casa qualquer como suporte de criação pode ser uma casa em que vamos visitando aos poucos, ou que moramos por um tempo durante uma criação, como é o caso do ponto 1. Uma casa que tenhamos uma história ou uma relação pode ser uma maneira de investigar arquivos, ocorridos, memórias, mas não necessariamente é onde vivemos e permanecemos, que é o caso do ponto 2. Uma casa em que a apresentação só pode ser realizada naquele espaço porque fora investigada a casa como assunto, mas não necessariamente é a nossa moradia atual, é o caso do ponto 3. Uma casa que é onde vivemos, dormimos e trabalhamos e convivemos com pessoas, animais e/ou plantas, é sobre a nossa vida nesse exato momento, e o assunto da composição performa esse auto recorte todo o tempo. Aqui se amalgama todas as camadas e pode causar uma sensação de exposição ou encontro do improvisador com seus próprios conflitos íntimos, e isso gera perguntas e resistências, bem como um aspecto espelhado com a própria realidade continuada, é o caso do ponto 4.

Durante o compartilhamento da minirresidência, propus, durante os experimentos, que as improvisadoras estivessem dispostas a expor sua casa tal qual ela estivesse, sem utilização de fundos de câmeras, sem adaptações ou ocultamento de outros moradores e aspectos problemáticos que possam vir a aparecer na visualidade ou sonoridade dos compartilhamentos via plataformas virtuais. Considera-se que estivemos realizando uma exploração “solo” já que se trata de provocar perguntas de improvisação que tenham a ver com a condição de cada pessoa em sua casa, mesmo que esta more com outras pessoas. O papel de cada um no contexto social, mesmo em grupo, é singular e a proposta para o encontro com o espaço da casa de moradia evoca a uma possibilidade de lembranças e modos de ver a si mesmo em casa.

Uma primeira experiência de compartilhamento dessas ideias entre outras pessoas, que não apenas do Radar 1, ocorreu no projeto Temporal coordenado pela pesquisadora Ana Mundim em que propus uma oficina de dois dias, cada um com três horas de modo virtual. Nessa oficina, o público foi diversificado e as pessoas não necessariamente trabalhavam com a improvisação em dança. Nesse contexto das minirresidências, todas as participantes eram mulheres artistas improvisadoras da dança, participando das

proposições umas das outras, e estivemos juntas utilizando câmeras para compartilhamento.

DESCRIÇÃO COMENTADA DA MINIRRESIDÊNCIA

A proposição de experimentos a qual se refere neste artigo iniciou-se às 10h30 da manhã do dia 04 de dezembro de 2021. A indicação para participação é que todas tivessem uma câmera que fosse de fácil manuseio pelo espaço, a câmera de celular. Começamos todas conectadas com a câmera, expliquei um pouco as inspirações do compartilhamento, contextualizando as ideias e a pesquisa em improvisação em dança partindo do lugar em que o corpo escolhe para dançar. Sobre a *sensibilização perceptiva da casa*, trabalhamos com a atenção ao próprio corpo e características físicas da casa, como temperatura, textura, luminosidade e a percepção de si no espaço da casa. Pedi que se deitassem no chão, de preferência sem nenhum suporte entre o corpo e o chão real da casa. Sugeri que, deitadas no chão, pudessem perceber a temperatura embaixo das costas e, ao mesmo tempo, as informações do teto e a respiração interna do corpo deitado nesse chão. Em seguida, falei sobre a condição de cada uma estar nessa sala, nesse dia específico, nesse bairro, nessa cidade trazendo um pouco o aspecto da dimensão já nesse início de compartilhamento. Em seguida, pedi que arrastassem as costas no chão e percebessem ao mesmo tempo informações do teto que se apresentavam no olhar de cada uma. Em seguida, sugeri que fossem aos poucos modificando a posição, explorando o apoio lateral e a parte da frente do corpo no chão, deixando que outras informações visuais ao redor fossem capturadas pelo olhar. Após algum tempo nessa ação, pedi que escolhessem apenas uma posição no chão e olhassem para um ponto fixo apenas. Nesse ponto fixo, todas poderiam prestar atenção como se fosse uma fotografia. A proposta de atividade seguinte foi que, todas, de modo continuado, a cada instante, mudassem de posição, com olhos fechados. Ao chegar em cada posição, os olhos abririam em uma nova pausa. E assim, essa atividade perdurou um tempo e, durante a atividade, fui sugerindo que a cada parada elas pudessem ver uma perspectiva visual diferente. Foi proposto que a atividade tivesse uma aceleração e, em seguida, uma grande pausa. Logo depois, pedi que se levantassem aos poucos e ficassem paradas em pé, observando tudo que estava equivalente a essa condição vertical

do corpo de cada uma e percebessem em que parte da casa elas estavam, se havia vento, se havia luminosidade etc.

Em um segundo momento, a sensação de *mudança de perspectiva* foi acionada em uma outra velocidade e ritmo, deixando que o corpo inteiro se deixasse levar pelo fluxo de movimento sem perder a conexão com os elementos da própria casa. Para tanto, pedi que desenhassem com as mãos as imagens de verticalidade que apareciam como se fosse possível traçar com as mãos tudo que elas estivessem vendo – esquinas, portas, partes de móveis etc. Aos poucos, fui sugerindo um refinamento desse desenho, diante da percepção que esse traço, na verdade, os movimentos precisariam ganhar uma qualidade mais acentuada, mais leve, mais tracejada, mais delicada etc. A noção de perspectiva é importante para o improvisador nesse momento, gerando uma maneira diferente de estar no espaço da própria casa, como se fosse possível ver o mesmo lugar distorcido em uma nova escuta do que ali se apresenta. Isso tem a ver com o que o filósofo da mente Alva Noë (2004) nos explica sobre a atenção perspectiva das coisas ao redor, já que na sua concepção da percepção em ação, é possível estarmos atentos ao modo como percebemos as coisas em suas aparências em movimento, sem certeza da forma das coisas, já que elas se modificam o tempo inteiro, enquanto estamos em movimento. Podemos pensar que essa mudança da aparência das coisas em locais que nos são muito íntimos pode provocar um deslocamento das nossas ideias também daquilo que somos nesses lugares. Desenhar um corredor da minha casa que vejo todos os dias e que, aparentemente, se meu corpo estiver em movimento e vejo as linhas de suas paredes tortas, pode sugerir uma outra ideia desse corredor para mim na vida cotidiana, o que tenho feito entre essas paredes do corredor, por exemplo. Em continuidade dessa atividade, pedi que continuassem a fazer isso como uma dança emendando vestígios de um traço no outro e desenhando com todas as partes do corpo. Coloquei uma música para que a atividade se desenvolvesse livremente.

Em um terceiro momento, pedi que, em estado de dança, pegassem a câmera móvel e comesçassem a caminhar pela casa capturando, com a câmera, as coisas vivas que estivessem espalhadas pela casa. Pedi que as câmeras fossem viradas para o espaço da casa, de modo que quando olhássemos as câmeras de todas na plataforma, pudéssemos adentrar na casa uma das outras. Durante o percurso, fui acrescentando perguntas sobre o

comportamento de cada uma a partir do que se configurava a cada cômodo da casa – o cheiro, a sonoridade, a luminosidade etc. –, e se era um lugar muito visitado ou um vão da casa esquecido, se era um lugar aconchegante, e quem era cada uma nessa casa, qual o *papel social de cada uma em suas casas*. As perguntas sobre o papel de cada uma na casa suscita a uma reflexão de conjunto, convoca a olhar a casa como um agregado de elementos em convívio continuado, já que, mesmo que alguém more sozinho, há plantas, bichos, ou a própria casa como um espaço que requer cuidados e/ou organização. Ser o dono da casa pode implicar ser alguém que decide as coisas ou não numa casa, assim como ser o provedor, ou alguém que faz a comida, ou alguém que se sente mais filho, ou mais mãe, ou mais um agregado que ocupa mais o seu próprio quarto que a casa inteira. Podemos considerar essa autopercepção como uma espécie de *hiperlink* de si, abrindo brecha para uma noção da autobiografia sempre tão presente na arte da performance: “Na arte da performance, o performer é o autor do seu próprio script. Além do mais, a performance quase sempre exhibe uma forte atualidade e é bastante responsiva às questões políticas e sociais do momento” (Bernstein, 2001, p. 1).

Em seguida, pedi que todas caminhassem de costas pela casa, deixando a câmera do celular à frente e, ao mesmo tempo, percebendo como a visão e todos os sentidos percebem o deixar ir que fica à frente com essa ação de ir para trás e entrar em cada cômodo. Durante essa ação, fui sugerindo sentidos diferentes de tempo daquilo que fica, daquilo que se apresenta em cada cômodo. Depois de um bom tempo percorrendo toda a casa de costas, pedi que corresse e parassem a cada cômodo. *A lembrança como segmento da memória* suscita aqui também revisitar acontecimentos ocorridos dentro da própria casa em outros momentos, ou mesmo, a percepção de cada ambiente como algo ocupado, com rastros sociais, com suas respectivas funções em cada momento da vida cotidiana. Caminhar para trás dentro de casa, olhando para frente é também um exercício de atenção perspectiva, já que ir adentrando o ambiente pelas costas enquanto se observa outro visualmente causa uma nova noção de para onde estamos caminhando, desautomatiza a caminhada pela casa feita de modo habitual.

Os *aspectos poéticos* que fazem vir à tona na seara do recorte, da criação e composição artística possível, adentram a escolha de lugares para que se possa experimentar um pouco mais elementos poéticos possíveis. No caso

dessa experiência, o compartilhamento de ideias poéticas foi realizado via câmera, com o uso de compartilhamento de alguma imagem específica, de modo que a sensação do corpo que se move se faça presente em quem assiste o que está apresentando. De modo dinâmico, depois desse exercício, pedi que usassem coisas de cada lugar e usassem também de modo subvertido. Depois de um tempo, pedi que escolhessem um determinado local, um recorte possível para que a perspectiva poética fosse pensada nesse local. Pedi que cada uma falasse um pouco do local que escolheu e fiquei dando exemplos de ideias poéticas que se passavam em meu modo de performar com a minha cama. Os relatos compartilhados apresentaram elementos da percepção de cada uma nesses recortes, ideias novas sobre as próprias partes da casa em que moram, resgate de ambientes que não eram mais ocupados a muito tempo, como também questões existenciais de sentido de moradia.

Apareceram nos depoimentos muitas informações pessoais e de mudança de estados de corpo junto às escolhas realizadas por cada uma e, em uma delas, apareceu o incômodo, ou a informação de que precisa se mudar da casa e que a relação com o prédio e as condições de moradia não são as mais ideais. Vale ressaltar que a mudança que esse tipo de experimento pode sugerir é também sobre isso, uma noção aguçada dos problemas contextuais que uma determinada condição de moradia pode apresentar. A organização de espaços residenciais, a especulação imobiliária, a noção arquitetônica de construção de casas e o valor de condomínios capitalizando cada vez mais o espaço privado são assuntos que permeiam o uso e o cotidiano das pessoas. O corpo que dança na intenção de evidenciar essas condições instaura um estado corporal que deflagra, denuncia esse incômodo, e a sua composição situada estará permeada disso. Aqui teremos novamente a ideia de um *hiperlink* de si mesmo, a vida latente enquanto performance, via improvisação.

Lidar com a *exposição da casa de moradia* em uma plataforma virtual faz vir à tona algo delicado que é estimular uma abertura da intimidade do espaço das pessoas participantes junto a outras pessoas que se mostram naquele dado momento. Uma relação de confiança e de residência coletiva precisa ser instaurada para que seja possível um mínimo de conforto para todas. O que para algumas pessoas pode soar transformador e transgressor mostrar imagens de sua própria casa e intimidade, para outras pessoas

soa uma atividade invasiva e incômoda. Para outras pessoas, há ainda o grau de intimidade delas mesmas com a sua própria casa, uma lacuna da possibilidade de se sentir confortável na própria casa onde mora. Parece-me que improvisar na própria casa reelabora a ideia que temos daquilo que já conhecemos dentro da nossa própria casa, seja enquanto estrutura física, convívio social ou modos e possibilidades de compor.

Revisitando o percurso dessa vivência, temos pontos que aparecem nesse trajeto que foram trabalhados, são eles: a sensibilização perceptiva da casa, a mudança de perspectiva diante do formato físico da casa, o papel social de cada uma em suas casas, a lembrança como segmento da memória ao deslocar para trás, os aspectos poéticos que podem ser criados em determinados pontos escolhidos em lugares da casa, a exposição da casa de moradia entre um grupo de pessoas diferentes via câmera e plataforma virtual. Essa vivência só foi possível devido à presença de mulheres improvisadoras incríveis reunidas com uma disponibilidade e uma abertura aos experimentos sugeridos. São elas: Bárbara Santos, Ana Milena Navarro, Cibeles Sastre, Gabriela Santana, Melibai Ocanto, Roberta Ramos, Ana Mundim e uma participante do grupo de pesquisa Radar 1, Carla Cíntia Dutra. Segue abaixo o *QR Code* com a parte poética e os quadrados dos espaços de moradia de cada uma num grande mosaico e a diferença de falas com os diferentes sentidos em que cada uma relatou durante esse encontro:

FIGURA 1 – Espaços de moradia de cada participante e seus respectivos relatos



Fonte: https://drive.google.com/file/d/1a75keqE2nhQIcnNaKnHwLz4_V42_QGVc/view?usp=sharing.

Diante dessas realidades e desses modos de se relacionar com a casa de forma tão diferenciada, pode-se pensar que conviver e criar junto aos

aspectos físicos, sociais e políticos em que cada casa está implicada produz perguntas sobre o modo em que, como artistas, nos colocamos no mundo, como nos implicamos junto àqueles que estão ao nosso redor e como cada parte da casa pode repercutir naquilo que criamos e acreditamos. Criar perguntas sobre si e o nosso próprio comportamento na casa de moradia pode suscitar a identificação de formas de comportamentos que se repetem enquanto ocupação da casa ou movimentos que realizamos durante o cotidiano. A prática da improvisação em seu campo de estudos entre os praticantes apresenta um campo fértil de reflexões sobre modos de perceber os próprios padrões, hábitos, modos recorrentes de compor, bem como uma busca da produção de novidades diante de arranjos criados recorrentemente pelo mesmo improvisador. A pesquisadora Mara Guerrero reflete sobre a formação de hábitos e mudança de hábitos na improvisação:

A partir da relação entre hábitos como uma tendência adquirida, uma regularidade, podemos dizer que a improvisação opera na relação entre hábitos, incluindo a mudança dos mesmos. Os hábitos são as tendências que agem como atos conscientes e indicando uma maneira adequada de agir de acordo com contexto presente, que constituem, em certa medida, as condições e possibilidades de compor durante a improvisação (Guerrero, 2008, p. 6).

A possibilidade de compor durante a improvisação na casa de moradia estará atrelada aos materiais de comportamento que adquirimos ao longo do tempo em que aí vivemos. Os hábitos aos quais a autora se refere dentro do campo da improvisação recortam o ato em si de dançar improvisando com a recorrência de movimentos criados, padrões motores, escolhas compositivas etc. Acredito que na casa de moradia, prestando atenção aos modos de estarmos em determinados lugares da nossa própria casa, essa ideia de hábito se expande também para recorrências nos hábitos de convívio da própria casa em alguma medida. Improvisar observando essas recorrências pode criar uma desestabilização também nessas recorrências, abrindo outras possibilidades de uso e exploração da própria casa. O uso poético de um determinado cômodo da casa pode ser criado, por exemplo, a partir da subversão do uso e, dessa forma, criar outras sensações de ali estar. Se, por exemplo, o chão de uma sala de estar não foi projetada para ser molhada e, durante uma ativação poética, derramo água na sala, há aí uma subversão

de uso, uma possibilidade de desorganizar a minha própria percepção de sala de estar. Ao avesso disso, a ação poética poderia apontar para o sentido de repetir aquilo que já se faz comumente na própria sala de estar cotidianamente. Mas, ainda assim, para se fazer essa ação, pela observação de um trajeto habitual que se repete, novamente há um novo sentido instaurado nesse reconhecimento de repetições e, ainda assim, há uma possibilidade de perceber a minha percepção sob minha própria sala de estar. A continuidade de uma investigação via improvisação na própria casa será, talvez, um convite à busca de formação de novos acordos que podemos instaurar com a relação que se estabelece com a própria casa e novos modos de ler esse espaço. E ler esse espaço como extensão de si provoca reflexões sobre outras possibilidades de aí morar, de aí estar, de aí dançar. Ainda a partir do estudo de Mara Guerrero sobre a mudança de hábitos na improvisação em dança:

Tendemos à regularidade, porém a improvisação enfatiza a importância da mudança de hábitos, e para isso propõe táticas de movimento e composição da dança com objetivos de experimentar outras formas de organização. Pode-se dizer que a improvisação, em algum grau, tem como objetivo rever padrões e formatos, designers conhecidos e habituais da dança. Para tal objetivo são propostas experimentações que desestabilizam algumas propriedades, mas que com certa repetição e insistência algo se estabelece. A insistência cria hábito e, nesse caso, por conta de seus objetivos e estratégias, esses experimentos, organizados entre procedimentos e táticas para movimento e composição, criam hábitos de mudança de hábitos, que seria o objetivo central de treinamentos assim como da improvisação em cena, na busca de novidade – quebra de regularidade (Guerrero, 2008, p. 8).

Estendendo essa reflexão sobre experimentar outras formas de organização para a relação com o espaço da casa, estaríamos também falando de outras possibilidades de estabelecer conexões de convívio nesse espaço.

Creio que durante os tempos de isolamento devido à pandemia, a relação de improvisadores com a superfície de paredes, chão, objetos etc. e suas variadas texturas se modificou, já que a abertura possível de contato via sentido do tato com essas superfícies se fez limitada por uma questão higiênica ligada às medidas de segurança sanitária dos últimos três anos.

Assim como nos lembra Judith Butler, em seu texto *Rastros humanos sobre as superfícies do mundo* (2020), quando problematiza a relação de quem permanece em casa em contraponto a mercadorias recebidas das mãos de trabalhadores que precisam estar em risco nas ruas, a relação de contato com as superfícies da casa de moradia se modifica, já que há regiões da casa que nem sempre estão completamente limpas, ou se trata de uma zona de chegada das pessoas, ou se trata de um vão que acumula poeira continuada da rua, ou ainda se trata de um móvel que constantemente tem uma bolsa ou uma mercadoria da rua em cima. Apesar dessa limitação, considero que a observação e a ponderação diante do corpo de quem dança implicado nessa exploração da casa se torne também uma forma de olhar para essas superfícies numa perspectiva social e coletiva, um lugar impregnado de realidades que não é apenas particular de quem ali mora. Trata-se de uma evocação a um certo cuidado em se mover em percepção por essas superfícies. Afinal, a casa faz parte da rua ao redor, e nesses tempos pandêmicos, nem mesmo a nossa residência se torna um forte onde podemos nos refugiar da doença. Porém, ao contrário do que pode se considerar se pôr em situação de risco na medida em que se experimenta essa investigação a fundo da pele com as superfícies da casa, trabalhar a escuta perceptiva amplia a possibilidade do próprio dançarino refinar a escuta e ponderar o contato com as superfícies da sua própria casa, das ruas, da pele dos outros etc., gerando reflexões sobre presença, qualidades de presença em determinado lugar mesmo que não se possa tocar, e uma ética de aproximação e distância das coisas e acontecimentos com um discernimento mais ampliado.

Além da relação com o toque, as coreografias (Lepecki, 2020) dentro da casa, a partir dos trajetos continuados e repetitivos, nos conduz a um automatismo dentro do próprio lugar onde, em anos anteriores, para a maioria das pessoas, é o lugar que já nem prestamos atenção, já que, mesmo que se mande fechar os olhos, o “corpo” já sabe o caminho para pegar algum objeto, ou para sair de um cômodo a outro. Os hábitos e a previsibilidade do percurso interno em nossa própria casa parecem, então, automatizar e sentir o lugar da casa como um ambiente parado, sem ressignificação ou movimentos de mudança possíveis. Isso ajuda na invenção de poéticas em dança a partir da casa, daquilo que ali já está e como se apresenta, e, talvez assim, inventar novas regras e novos mundos dentro de casa e dentro da vida. Assim, os sentidos dos cheiros, dos sons, da temperatura na pele se

entrecruzam com os acontecimentos diários da própria casa, como, por exemplo, a água que chega pelas torneiras, o vento que adentra a casa, a luz do sol ou a luz externa da rua que desenha uma sombra em alguma parte do corredor ou um som de carro/moto/voz externa da casa que também parece atravessar adentrando a casa numa constância. E essa noção pode ser percebida em pequenas escolhas particulares em que se deseje passar mais parte do tempo em determinado lugar da casa que outro. Na lógica da composição situada, é possível que o recorte compositivo passe a avançar na observação de um pequeno recorte da casa ou de alguns pequenos pontos, especificamente, mais significativos para ela. Em se tratando de composição, outras camadas podem ser escavadas dentro de um mesmo recorte ou ponto da casa e a movência do corpo nesses lugares modifica também a vibração daquela parte do ambiente, já que gera calor, ou mesmo faz vir à tona uma poeira ou uma desorganização daquilo permanece sempre ao mesmo lugar, com os mesmos padrões.

A improvisação em dança na casa pode ser compreendida enquanto uma oportunidade de mudança de perspectiva sobre o que se vê e como é possível ver a si em evidência, em vidência a si diante do espaço em que se vive e/ou convive junto ao que se compreende para além da superfície dura como paredes e chãos. Na verdade, o ato da implicação do corpo na improvisação é uma maneira infinita de perceber o mesmo lugar de modo diferente a todo o instante, ou mesmo um modo de modificar o lugar e a si a todo instante no ato de improvisar continuamente.

Por fim, improvisar abrindo camadas de composição dentro da própria casa em que se mora pode ser um ato de coragem para mudar o mundo ao redor, lembrando as ideias de Ailton Krenak (2019), já que para permanecer, melhoramos o ambiente com o qual nos encontramos. As qualidades naturais que se embrenham numa arquitetura como as plantas, animais, barro, chuva, fogo de vela acesa ou de fogão cozinhando, entre outras possibilidades, geram sensações de bem-estar. A dança na própria casa pode ser esse encontro com esse lugar em que já nos sentimos bem, ou pode ser uma denúncia que faça vir à tona aspectos sombrios da casa e da moradia que podem infringir a saúde de quem ali reside.

REFERÊNCIAS

- BERNSTEIN, A. A performance solo e o sujeito autobiográfico. *Sala Preta*, [s. l.], v. 1, p. 91-103, 2001.
- BUTLER, J. Rastros humanos sobre a superfície do mundo. *Contactos*, [s. l.], 2020. Disponível em: <https://contactos.hemi.press/rastros-humanos-sobre-as-superficies-do-mundo/?lang=pt-br>. Acesso em: 3 mar. 2021.
- CERTEAU, M. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1998. v. 1.
- E. Improvisação em dança: 3 perspectivas em diálogo. *Rascunhos*, Uberlândia, v. 5, n. 1, p. 148-167, jan./jun. 2018.
- GUERRERO, M. O ato compositivo na improvisação em dança: uma relação entre hábitos e mudança de hábitos. *Travessias*, Cascavel, v. 2, n. 1, p. 1-9, 2008. Disponível em: <https://e-revista.unioeste.br/index.php/travessias/article/view/2860>. Acesso em: 5 de mar. 2021.
- KRENAK, A. *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das letras, 2019.
- LEPECKI, A. Movimento na pausa. *Contactos*, [s. l.], 2020. Disponível em: <https://contactos.tome.press/movimento-na-pausa/?lang=pt-br>. Acesso em: 6 jun. 2021.
- MORAIS, L. A. *Corpomapa: o dançarino e o lugar na composição situada*. 2015. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2015.
- NÖE, A. *Action in Perception*. Cambridge: The MIT Press, 2004.

OITO PISTAS PARA ENGANAR A MORTE: EM BUSCA DE UM(A) CORPO(A) ESPAÇO SENSÍVEL

Ana Carolina da Rocha Mundim

UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ (UFC)

ANAMUNDIM@UFC.BR

Resumo: O presente texto busca compartilhar a experiência da oficina Oito pistas para enganar morte, vivenciada no II Encontro interdisciplinar em Dança, Cognição e Tecnologia (EiDCT). Na tentativa de ressensibilizar corpos(as) espaços dançantes anestesiados(as) pelo excesso de mediação tecnológica, propõe-se uma metodologia de trabalho pautada na ativação das sensorialidades e dos sentidos, a partir de imagens do(a) corpo(a) enquanto natureza.

Palavras-chave: dança; improvisação; composição em tempo real; corpo(a) espaço sensível.

INTRODUÇÃO

Há de se navegar pelos mistérios da morte para entender o quanto de vida ainda nos cabe.

Era início da pandemia, em 2020, quando promovi uma série de *lives* semanais com pesquisadores de improvisação em dança, por meio do projeto de extensão que organizo na Universidade Federal do Ceará (UFC), denominado Temporal – encontros de improvisação e composição em tempo real. Nesse período, o público que frequentava as ações começou a compor uma comunidade que se reencontrava nos *chats* do Instagram @temporal-

dança a cada semana, às segundas-feiras. A insistência nesse processo me levou a produzir um encontro com Liana Gesteira e Kiran Gorki, frequentadores assíduos, para pensarmos na possibilidade de reunirmos um grupo nacional de estudos em improvisação. Desse movimento, iniciamos uma chamada de pessoas interessadas para outros encontros semanais, quintas-feiras, das 10h às 12h. Esse coletivo, chamado Bando – grupo de estudos em improvisação, se configurou de modo anárquico pelo WhatsApp e os encontros se davam pelas plataformas gratuitas Google Meet ou Zoom. Todos(as) eram administradores e qualquer pessoa podia abrir a sala no dia do encontro e/ou propor ações para o grupo. Nesse espaço, brotavam desejos, questionamentos, desabafos, propostas, divagações, decepções, “esperançamentos”, leituras e discussões de textos, práticas dançadas e, acima de tudo, uma vontade imensa de nos compreendermos na radicalização improvisacional que estava a vida naquele momento.

Em um desses dias de encontro, Mariana Pimentel nos propôs compartilhar dispositivos de movimento que servissem de ignição para nossa prática. Assim que ela provocou essa dinâmica, me veio à tona que, ao longo do período de pandemia causado pela covid-19, alguns questionamentos acerca do campo da criação artística e das produções pedagógicas ficaram muito recorrentes para mim. O(a) corpo(a)espaço sentado(a) por horas prolongadas em função das ações *on-line* começou a revelar um peso e uma certa morte em vida, ao reduzir os espaços de movimento e mediar as relações por meio da tecnologia, afastando-nos do sensível.

Como artista, percebia meu(minha) corpo(a)espaço enlatar-se em um processo mecanizado de movimentos contidos e, pouco a pouco, sentia meus pensamentos se dissociarem dos gestos repetitivos que eu reproduzia diariamente. O estado de atenção se alterou e eu identificava uma anestesia dos sentidos, que se manifestava com a ausência de arrebatamento ou paixão por qualquer ação. Como docente, percebia os(as) estudantes desinteressando-se pelos processos de investigação corpórea e dedicando fortemente seus interesses, em sua maioria, às danças de reprodução automática. Quanto mais os(as) assistia aproximarem-se de danças desdobradas de cópias externas, desejosas de sublinhar a aparência de seus corpos (suas corpas) espaços e de seus movimentos, mais os via afastarem-se do sabor de estudar as suas constituições psicofísicas e mergulharem em um autoconhecimento gestor e produtor de movimentos dançados.

Byung-Chul Han, em seu livro *Não-coisas: transformações no mundo em que vivemos*, discute sobre como a era digital tem influenciado em nossas novas operações sociais e nas relações corpóreas que estabelecemos conosco e com os(as) outros(as). Ele pondera (2022, p. 35): “[...] o *smartphone*, que nos inunda de estímulos, reprime a imaginação. [...] A inundação de estímulos proveniente do *smartphone* fragmenta a atenção. Desestabiliza a psique, enquanto o objeto de transição tem um efeito estabilizador”.

Byung-Chul Han aponta que o contato com esses aparelhos é repetitivo e compulsivo, não criativo. Nesse período pandêmico em que as aulas eram totalmente mediadas pelo computador ou pelo celular, o uso abusivo dos gestos mecânicos e das respostas prontas fornecidas pelos *sites* de buscas foi reduzindo, gradativamente, a capacidade de imaginação ou produção de metáforas – que exigem graus mais complexos de pensamento.

A partir desses pontos de reflexão, fui provocada a pensar em quais seriam as estratégias para buscar leveza, *ressensibilizar* o(a) corpo(a)espaço e celebrar a dádiva da vida, enganando uma certa morte que se instalava nela. Quais as fugas eram possíveis para sair do estado mecânico e automático do(a) corpo(a)espaço e encontrar-se com camadas mais profundas de existência?

Emanuele Coccia (2010, p. 17) nos traz algumas provocações interessantes em seu livro *A vida sensível*, entre as quais, a seguinte:

A existência do sensível não coincide perfeitamente nem mesmo com a existência do mundo e das coisas. Se os intermináveis debates sobre a possibilidade de deduzir a existência do real a partir da sensação preocuparam a filosofia por tanto tempo é porque as coisas não são perceptíveis por si mesmas. Elas precisam devir perceptíveis. Se o sensível não coincide com o real, é também porque o real e o mundo, enquanto tal, não são por si mesmos sensíveis, eles precisam tornar-se sensíveis.

Para isso, reavivar o contato com a poesia do(a) corpo(a)espaço e a natureza que nos constitui me pareceu o caminho mais efervescente para acionar outras vibrações. Nesse processo, propus oito pistas para enganar a morte. Essas pistas não são um fim si mesmas, mas abrem possibilidades para um(a) corpo(a)espaço que se metamorfoseia por meio do gesto e do movimento.

Tive a oportunidade de experienciar esse processo em uma proposta rápida junto ao Bando. Percebi um acionamento interessante para chegar a camadas mais profundas do(a) corpo(a) espaço. Decidi, então, aprofundar-me nessa investigação. Outras oportunidades foram se abrindo para que corpos(as) espaços transitassem nesse mergulho. Duas delas foram experiências de oficina *on-line*: uma no Ateliê Dudude – encontro prático com comentário da própria Dudude, no dia 15 de maio de 2021, das 10h às 17h; e outra no encontro semanal das Mulheres da Improvisação, no dia 2 de julho de 2021, das 14h às 16h. Ainda houve um terceiro experimento presencial e mais intensivo, na Ilha do Combu (Pará) – Residência Dança Floresta –, de 23 a 26 de setembro de 2021, períodos da manhã e tarde, dentro do X Encontro Contemporâneo de Dança, organizado pela Cia Experimental Waldete Brito.

É notória a distinção das práticas nos formatos *on-line* e presencial. Na Ilha do Combu, estávamos em uma casa flutuante em cima do Rio São Benedito e, portanto, rodeados de floresta e água. A própria imersão no local e o fato de convivemos integralmente vários dias já eram fatores que contribuíam para uma potencialização da proposta e uma integração coletiva em estado compositivo. Nesse sentido, é inegável que, nessas condições, tenha sido possível aprofundar camadas de sensorialidade e conexões entre os(as) corpos(as) espaços participantes. No entanto, também tenho me intrigado sobre como escavar essas sensações em zona remota. Os experimentos *on-line* tiveram características muito díspares em suas temporalidades, o que também interfere sobre o quanto conseguimos mergulhar nos estados sensórios.

A primeira prática, quando realizada com o Bando, foi um despertar sobre a possibilidade de ativar sistemas do imaginário sensível através da tela. Nesse primeiro momento, o trabalho ficou bem voltado para a pesquisa corporal, por meio da improvisação guiada, não havendo foco para um desenvolvimento de composição. Já no encontro com o Ateliê da Dudude, foi possível um maior aprofundamento sobre aspectos teórico-práticos, por ser um dia intenso de trabalho, possibilitando o amadurecimento da proposta como articulação metodológica. Nesse dia, após a exploração corpórea, avançamos para exercícios de composição em tempo real, criando jogos de entradas e saídas da tela, em diálogo coletivo, focando na produção de imagens, dentro do mosaico de quadrados que a plataforma digital disponibilizava.

Na prática com as Mulheres da Improvisação, como os procedimentos propostos para improvisação já estavam mais organizados, ganhando nuances e desdobramentos no processo de condução; e, também, por ser um período condensado, a prática ganhou um caráter quase meditativo na produção de uma paisagem dançada contínua, que permitiu que as integrantes imergissem em suas corporalidades. Ainda, experienciamos um pequeno jogo de composição em tempo real, ao final, para estudarmos as dimensões criativas na perspectiva da cena para tela.

Após tanto tempo na realidade virtual, propor a oficina, de modo estendido – como residência – e em caráter presencial, em meio à natureza, no espaço Oryba, trouxe contribuições substanciais, especialmente, para identificar de que modos os ambientes de trabalho influenciam nas respostas composicionais. O trabalho que foi todo desenvolvido em um *deck* em cima do Rio São Benedito, no Pará, nos devolveia as possibilidades de acionar a tridimensionalidade do(a) corpo(a)espaço, gerando interações coletivas orgânicas a partir das suas sensorialidades. Essa prática me impulsionou a pensar em como provocar, ainda mais, a natureza que somos, a mover seus horizontes, mesmo nas vivências da tela.

Por meio desse histórico, pude organizar uma proposta sintética para inserir na programação de nossas minirresidências que ocorreram nos dias 3 e 4 de dezembro de 2021, no II Encontro interdisciplinar Dança, Cognição e Tecnologia (EiDCT). Esse encontro também foi bem distinto dos outros, pois ele fazia parte de uma ação que incluiu sete minirresidências consecutivas, distribuídas em dois dias, e envolvendo a produção de uma composição em tempo real, com público, em um terceiro dia, como resultado das ações. Sendo assim, os(as) participantes já haviam vivenciado outras propostas de ativação do(a) corpo(a)espaço quando chegaram à oficina que eu conduzi. Somado a isso, eu ainda estava permeada pelas memórias presenciais da última vez que provoquei os estudos de improvisação, a partir dessa metodologia, e, lidar novamente com o modo remoto, em uma nova temporalidade – apenas uma hora e meia – foi bastante desafiador. A condução, dessa vez, operou como uma bússola para navegação das paisagens corpóreas e os(as) participantes foram convidados(as) a desistir das câmeras e dos enquadramentos das telas, para vivenciar, com mais atenção e acuidade, as suas corporalidades e imagens que as compõem, quando em movimento. Ao final, desenvolvemos pequenas proposições de composições, para elaborar os experimentos em materialidades artísticas.

METODOLOGIA

Essa trajetória foi guiada por procedimentos metodológicos que se construíram pelo próprio fazer artístico. Ela brotou de questões que me afligiam diante da aridez da vida, o que se potencializou na pandemia. As provocações individuais se conectaram com os incômodos que surgiam também nos coletivos com quem eu as compartilhava e, portanto, foi a própria prática que evocou caminhos a serem trilhados em termos didático-pedagógicos.

Antes mesmo da covid-19 nos assolar com suas intempéries, o avanço da cultura digital nas nossas relações interpessoais já me intrigava no que tange às alterações psicofísicas que ela produzia e como isso já afetava nossos modos de convivência coletiva, amplificando problemáticas como a ausência de toque, de diálogo e da capacidade de lidar com a alteridade e com o dissenso, de modo respeitoso e sensato. O isolamento provocado pelo vírus e a perspectiva digital como única fonte de contato para a maioria das pessoas esgarçou esses processos a um ponto preocupante.

O apagamento do(a) corpo(a)espaço como veículo de contato tem criado um desaparecimento do outro. E a ausência do outro, que reafirma a própria existência do eu, pelo espelhamento, pela contradição ou pela produção de sensorialidade que se faz no *entre*, ofusca a condição sensível do indivíduo.

Byung-Chul Han (2022, p. 29) considera que na era da comunicação digital o outro tem estado cada vez menos presente. Ele diz:

Na comunicação digital através do *smartphone* o corpo e o olhar não estão presentes. A comunidade tem uma dimensão física. Já devido à ausência de corporeidade, a comunicação digital enfraquece a comunidade. Também o olhar confere solidez à comunidade. A digitalização faz desaparecer *o outro como olhar*. A ausência do olhar é responsável pela perda de empatia na era digital. [...] A ausência do olhar conduz a uma relação perturbada consigo e com o outro.

Essa relação perturbada tem criado conflitos, vazios existenciais, crises de ansiedade, pânico, síndrome de *burnout*, entre outras questões. Associado a essa mudança, assistimos uma patologização da vida com a aplicação

de remédios que medicalizam o(a) corpo(a), na tentativa de retirá-lo(a) o mais imediatamente possível dos enfrentamentos da dor para retornar à sua capacidade produtiva e ao seu desempenho. Em suma, o(a) próprio(a) corpo(a)espaço é compreendido como máquina, sustentado(a) por drogas que o(a) retiram da capacidade plena de autoconhecimento e da própria percepção sensível que o(a) habita. Não por acaso, o negacionismo foi se alastrando ao longo da pandemia, e a quantidade de mortes que eram anunciadas, dia a dia, foram anestesiando as pessoas em vida. Havia uma certa paralisia que a tristeza configurava no(a) corpo(a)espaço e ela precisava ser cessada, mas de uma forma muito específica, que é a que interessa aos grandes poderes de uma sociedade neoliberalista. Do ponto de vista econômico, em uma sociedade neoliberalista, neste contexto, pretende-se que o(a) corpo(a)espaço não pare de funcionar, mas que muito pontualmente o faça de forma acrítica, sem causar grandes resistências. Como reconhecer a si mesmo(a) em profundidade se as emoções estão mascaradas pelo uso de drogas que agem sobre nosso organismo?

Os macroprojetos políticos que visam manter os(as) corpos(as)espaços mecanizados(as) não são novidades em nosso histórico social. Eles apenas vão alterando sua face frente à evolução das tecnologias e tomando novos rumos práticos e discursivos. Romper com qualquer possibilidade de levante ou de autonomia popular é um processo continuado de atuação das oligarquias, século após século. Agora, no entanto, essa manipulação é introjetada em nossas corporalidades, trazendo-nos uma falsa sensação de liberdade de escolha, por meio dos dispositivos eletrônicos que se transformaram em próteses corpóreas.

Byung-Chul Han (2022, p. 31) nos chama a atenção para o fato de que o “[...] *smartphone* tira a realidade do mundo”. Ele considera que como a realidade é apreendida por meio do ecrã, ela é transformada em informações/dados e prescinde da presença, tornando a percepção incorpórea. Ainda considera (2022, p. 30):

O mundo compõe-se de coisas, enquanto objetos. A palavra objeto deriva do verbo latino *obicere*, que significa opor, contrapor, objetar. É-lhe inerente a negatividade da oposição. Originariamente, o objeto é o que se me opõe, se contrapõe a mim e me resiste. Os objetos digitais não têm a negatividade do *obicere*. Não os sinto como resistência. Por esse motivo, o *smartphone* é

smart, porque tira a resistência à realidade. A sua superfície lisa transmite uma sensação de falta de resistência. No seu ecrã tátil e macio, tudo parece suave e agradável. Com um clique ou com a ponta do dedo, tudo se torna acessível e disponível. A sua superfície deslizante funciona como uma *lisonja digital*, que provoca um permanente *like*. Os meios digitais superam eficazmente as resistências espaciotemporais. Mas é precisamente a *negatividade* da resistência que constitui a experiência. A falta de resistência digital, o ambiente *smart*, conduz a uma pobreza do mundo e da experiência.

Esta ausência de resistência psicofísica, atrelada a um acomodamento do(a) corpo(a)espaço, o que ocasiona perda de tônus muscular e impulso de ação, desmonta qualquer possibilidade de interação profunda com o mundo e nos congela na superficialidade das coisas e dos seres. Mas não seria a Arte a possibilidade de ver além, de ir além, de propor além? Não seria a Arte em si uma subversão do que nos comprime, nos manipula, nos entorpece? Não seria ela um canal de reter a criticidade do(a) corpo(a) espaço e colocar suas matérias visíveis e invisíveis em foco? E, ainda, não seria a Dança um trilha para a ressensibilização das corporalidades e consequentemente da ação para e com a vida?

Fico sempre muito atenta às possibilidades que a Dança traz de transformar as frequências vibratórias no(a) corpo(a)espaço e me indago amiúde sobre como podemos mantê-las e cuidá-las para entendermos como produzir outras realidades, a partir da força do movimento poético. Criar é inventar a própria possibilidade de estar no mundo. Mas como falar de poesia sem parecer ingênua diante de tanto horror? Se a poesia é a celebração da vida, como festejar, sem negar o terror? Não teríamos um dever de honrar as mortes que se empilham, celebrando a vida enquanto passagem, e enganarmos a morte que se produz em vida? Não teríamos a possibilidade de revertermos a tristeza pelo processo de autoconhecimento e não pela fuga dele? Como perceber a existência do sensível, movendo o(a) corpo(a)espaço, para que as sensações se reestabeleçam em todas as suas vertentes?

Emanuelle Coccia (2010, p. 35) pondera:

Se há sensível no universo é porque não há nenhum olho observando todas as coisas. Não é um olho que abre o mundo, mas o sensível mesmo que abre esse mundo diante dos corpos e dos

sujeitos que pensam os corpos. As coisas não são nem sensíveis em si mesmas (não são em si mesmas fenômenos, como pensa a fenomenologia) bem se tornam sensíveis por causa dos órgãos humanos ou animais. Elas se constituem como imagens (como fenômenos) fora de si e fora dos sujeitos cognoscentes, nos espaços supranumerários dos meios. [...]

[...] Se a fenomenologia pode chegar à afirmação do primado da percepção sobre a consciência, ela ainda não parece ser capaz de tomar o ser do sensível independentemente do ser de um sujeito, de uma alma que o percebe. 'A percepção' – confessa mais adiante Merleau-Ponty – 'não existe senão na medida em que alguém possa perceber.' É como dizer que toda imagem só existe na medida em que há uma alma por trás dela, que a percebe ou que, através dela, está no ato de imaginar. Há sensível apenas porque há viventes no universo (homem ou animal, aqui a distinção não tem nenhuma importância): a condição de possibilidade da percepção (e, conseqüentemente, da imagem) é, de fato, a existência de um sujeito. Ora, se é verdade que as coisas se tornam propriamente percebidas fora dos objetos, elas não aguardam, porém, um sujeito para constituir-se como perceptos, como imagens. E, vice-versa, é a existência do sensível que torna possível a sensação, e não o contrário: é porque o visível existe que a visão é possível, e é porque a música existe que a audição é possível.

Como, então, reativamos esse sensível amortecido no(a) corpo(a) espaço para também sermos produtores de sensibilidades? Como criarmos um plano de fuga para não fugir? Para não fugirmos dos enfrentamentos, para não morrermos, para vermos como o contato com a morte redimensiona a vida, e, sobretudo, como a vida redimensiona a morte? Há uma urgência no ato de existir e é preciso sentir para existir. Mas urgência não é pressa. A pressa nos tira do lugar do raciocínio, embaralha os sentidos. A pressa é neoliberal, é o condicionamento da máquina de reprodução. A urgência exige c(alma). A c(alma) é o estado de entrada para produzir paisagens. Quanto tempo levo pra transformar imagem em paisagem? Para prestar atenção nos detalhes, no que emerge por debaixo de algo e para escavar emoções é preciso produzir paragens.

Considerando essas questões, parecia-me que suspender a pressa cotidiana com todo cansaço e ansiedade que ela injeta nos(as) corpos(as)

espaços era a primeira ação a ser realizada coletivamente. Uma pausa conjunta pode ser um ato revolucionário em meio ao atropelamento das tarefas diárias. Sair da reatividade da pressa e entrar na atividade da ação urgente. Parar, silenciar e ouvir, como processo de movimento. Ritual. E para que esse rito criasse materialidade no espaço, solicitei que cada participante de nossa minirresidência do II Encontro interdisciplinar Dança, Cognição e Tecnologia (EiDCT) criasse um cantinho de afeto (afetamento) contendo os cheiros que desejassem e uma bacia com água. Assim, ao entrarmos em um estado meditativo de Dança, esse lugar se configuraria como ponto referencial da materialidade do espaço-casa onde cada pessoa estava. Seria um espaço de reencontro. Após a organização desse reduto individual de conexão consigo mesmo(a), a oficina seguiu com um convite a um mergulho poético-metafórico de imagens, a serem dançadas. Esse é um trabalho para encontrar lugares objetivos a partir das subjetividades do(a) corpo(a) espaço.

Para criar um alicerce do que experienciaríamos, convoquei uma fala de Kaká Werá Jecupé, do livro *A terra dos mil povos: história indígena do Brasil contada por um índio* (1998, p. 11-12), quando ele diz:

Werá Jecupé é meu tom, ou seja, meu espírito nomeado. De acordo com esse nome, meu espírito veio do leste, fazendo um movimento para o sul, entoando assim um som, uma dança, um gesto do espírito para a matéria, que nos apresenta ao mundo como se fosse uma assinatura. [...]

[...] Na terra, meus pais não são Guarani – eles vieram de Minas Gerais, ladeando o São Francisco. Ficaram conhecidos no passado como Tapuia. No entanto, minha família se considera um grupo de ‘guerreiros sem armas’ ou, como gosto de me apresentar, Txukarramãe. Os antepassados de meus pais eram do rio Araguaia. São clãs totalmente diferentes dos Guarani, povo em que fui batizado. Devo, no entanto, dizer que não são os mesmos Txukarramãe presentes hoje no Alto Xingu, da família kayapó. Apresento-me como Txukarramãe pelo fato de ser um guerreiro sem armas, simplesmente.

E, com essa fala, evoquei um desejo compartilhado com o coletivo: como podemos ativar nossas sensibilidades para produzir resistência e lu-

tar sem armas? Como fazemos que a dança e o movimento sejam outro tipo de arma que embaralha as letras para amar?

A R M A

A M A R

Como criamos um ambiente delicado para implicar um(a) corpo(a)espaço em festa, que, em catarse, celebre a sua presença, o amor a si próprio e o confronto com o outro em reaprendizagem relacional? Quais seriam as estratégias de leveza para despistar a morte em vida e recriar a própria vida, estendendo o tempo de prazer em movimento e estimulando a coragem para a ação?

O primeiro passo para isso me pareceu revisitar as trajetórias de si. Na seguinte frase de Kaká Werá Jecupé (1998, p. 12), encontrei inspiração para propor a primeira pista para enganar a morte: “Meus pés percorreram seras, montanhas, florestas e rios que geraram nossos antepassados”.

(Para apresentar a metodologia, abandono a fala no passado e coloco-a no presente, para atualizá-la em sua prática.)

1ª pista – Fazer os pés sentirem o cheiro de terra

Nessa fase, proponho um trabalho com os olhos fechados para uma chegada e compreensão do(a) corpo(a)espaço presente, percebendo os cheiros e buscando aterramento dos pés. É fundamental observar e provar como os pés são atravessados pelas raízes que os conectam. Se o piso, onde o trabalho é feito, for de cerâmica, a proposição é que se intencione ultrapassar, perfurar este material, para encontrar a terra. Se for piso de madeira, peço que se considere o respeito a essa árvore que foi morta pra nos sustentar. Indico uma caminhada, desenhando o mapa dos pés no chão, traçando risco por onde eles passarem.

O que do mundo eles recolheram e trouxeram pro(a) corpo(a)espaço? Quais são as memórias do mundo que os pés carregam? Como é possível permitirmos que os pés cheirem a terra pelos movimentos das memórias da história do(a) corpo(a)espaço? Por quais ruas, cidades, países, bairros esses pés caminharam e ao lado de que pessoas? Quais impulsos as memórias desses pés, que cheiram a terra, trazem pro(a) corpo(a)espaço, pra se deslocar, pra encontrar outras posições? Como eles contam uma história,

colecionam, arquivam, coletam caminhadas, percursos, cicatrizes?

Proponho que essa primeira pista gere deslocamento até produzir dança, solicitando aos(às) participantes que os pés se tornem farejadores do solo, sentindo as suas raízes se espalharem por debaixo da terra e reverberarem pro resto do(a) corpo(a) espaço. Na medida em que se desenham trajetórias, arquivam-se memórias. Esse é um primeiro impulso para conectar com o(a) corpo(a) espaço enquanto natureza que é. Com esse alicerce preparado, começo a sugerir novas reverberações que deslizem pela pele, introduzindo a segunda pista. A partir desse momento, sugiro que as pistas sejam acumuladas no(a) corpo(a) espaço, formando novos eixos de movimento.

2ª pista – Ventilar a pele

Considerando a qualidade de movimento oriunda dos pés farejadores, que preservam e atualizam histórias, indico que os(as) corpos/corpas comecem a ventilar enquanto espaço, produzindo essa ventilação enquanto pele. A ideia central é que os poros se abram para receber e doar ar, a ponto da sensação das fronteiras materiais serem diluídas, a pele ser percebida como membrana, e o(a) corpo(a) compreendido(a) como espaço. No ambiente da casa, é imprescindível se relacionar com os objetos e a arquitetura, ventilando o sofá, o chão, o cabide, a parede, o teto, a porta, a cadeira, a mesa etc., movendo as energias do local, abrindo espaço para a oxigenação. Após expandir a corporalidade, abrem-se os caminhos para a terceira pista.

3ª pista – Borrifar jasmim na/pela coluna

O jasmim é uma flor delicada, com efeito calmante e cheiro adocicado, com propriedades medicinais. É muito utilizado para processos de relaxamento, combatendo o estresse, a depressão, a ansiedade. Nesse momento, solicito que as pessoas tragam à memória o cheiro de jasmim e, caso elas o tenham em casa, peço que se aproximem do cheiro para alargar o imaginário. Inicialmente, é proposto que a pessoa ative a coluna, borrifando, metaforicamente, jasmim em sua extensão. Nesse instante, deve-se disponibilizar integralmente para perceber os modos de atuação do(a) corpo(a) espaço, a partir da sutileza dessa imagem, identificando como se dão os

deslocamentos, provocando microalterações por onde passa e alternando velocidades de movimento. Com esta coluna modificada a partir da sensação que recebe, em um segundo momento, ela atuará como emissora do cheiro de jasmim, disseminando-o em seu entorno. Ao acumular essas três pistas, é imprescindível que se identifique como a anatomia e a cinesiologia do(a) corpo(a) espaço se modificam a cada gesto e como isso reestrutura o ambiente. Então, podemos avançar para a quarta pista.

4ª pista – Plantar uma árvore no coração

Com o(a) corpo(a) espaço adubado(a), como terreno fértil, para tornar-se jardim, convido aos(às) participantes que plantem uma árvore no coração. Esse gesto, que está intimamente ligado ao amadurecimento de uma sementeira, representa o cuidado, a rega e a espera da colheita. É um aceno de “esperançamento”, um jeito doce de renovar a vida. Como essa árvore se planta em terreno móvel, é possível levá-la para passear, com a dança que se produz desse broto que cresce, espreguiçando nos lugares e nos levando à pista cinco.

5ª pista – Desabrochar as flores nas mãos

Germinando o semear, sugiro que se permitam desabrochar flores nas mãos. Como tocar o espaço nessa delicadeza e cautela incitados por essa imagem? O ato da abertura das flores significa o início de um ciclo reprodutivo, é a produção de novos seres, novas vidas, novas possibilidades. Ou, como indica o sentido figurado, é um renascer. As mãos são órgãos de manejo, atividade, artesanaria, ação. Com as mãos, podemos mudar as coisas, produzir carinho, moldar, destruir, reconstruir, afagar, cerzir, amarrar, desamarrar, trançar, bordar, explorar, sentir. O que pode o(a) corpo(a) espaço que dança transportando essas flores nas palmas das mãos? E como esse florescimento pode instaurar felicidade, desabrochando sorrisos? Transitamos para a pista seis buscando esse estado de festividade na movência.

6ª pista – Alegrear os ossos, a musculatura e as articulações

Nesta fase do trabalho, acumulando sensações, persegue-se o desejo de mover outras temporalidades, fazendo com que ossos, musculatura

e articulações percurtam como espaço, sacudam, vibrem, transbordando suas emoções em estado de festa. Este é um momento de esgarçar as corporalidades, extravasar, avançar para as extremidades possíveis, desfazer-se das fronteiras imaginárias, permitir o impossível. Qual a sua sobrevivência? Como seu(sua) corpo(a)espaço, que é natureza, engana a morte, alegra o outro e se deixa alegrar, colore a vida? Como a gente subverte o lugar da tristeza, para celebrar e honrar a existência, para entrar no pulso de ação? Nos atravessamentos que enredam o ato de improvisar com a própria vida, é essencial que não se percam as bases e as conexões que se cruzam na corporalidade, e estabelecem relações entre o solo e o céu como eixo que sustenta o estado festivo. Expandir a alegria dos ossos, da musculatura e das articulações até o céu é um convite às nuvens para dançar. Nesta dança a dois/duas ou mais corpos(as)espaços, observam-se as formas e os movimentos que fazem as nuvens e somos conduzidos à pista sete.

7ª pista – Deixar os olhos se tornarem nuvens

Embora turvas e nebulosas, causadoras de turbulências, as nuvens têm como propriedade a impermanência. E, por isso, os chineses as identificam com sinais de boa sorte, processos de metamorfose e fertilidade (renovação). Olhar pro mundo como nuvem pode ser um modo de se transmutar, operar mudanças, encontrar novas formas de mover-se e atuar.

As nuvens são gotículas de água mais leves que o ar, originadas pela condensação do vapor de água na atmosfera. Mais de 70% do(a) nosso(a) corpo(a)espaço é composto(a) por água, elemento que muda de estado com frequência – líquido, sólido e gasoso. Se acionarmos os imaginários do(a) corpo(a)espaço para diluirmos as nuvens em líquido, começaremos a despertar os fluidos que inundam os movimentos e expõem a feminilidade nos deslizos aquosos, o que nos conduz para a oitava e última pista.

8ª pista – Mover o mar que há dentro de si

Nesse estado de corpo(a)espaço, começamos a mover o mar que há dentro de nós. Como identificamos os fluxos das águas que nos compõem? Quais as intensidades de movimentos das águas se desdobram nas danças que se estruturam? Das águas calmas às águas revoltas, como as emoções se organizam ao enganar a morte?

Após navegarmos por distintos estados e fluxos, indico que os(as) participantes caminhem até o canto referencial de afeto instalado, uma vez que ele acompanha as alternâncias de energia ao longo do trabalho. Proponho que entrem em contato com a bacia de água para que a aquosidade externa interaja com a interna, gerando confluência. Quais as temperaturas das águas interna e externa? Como o mar interno conversa com as águas que toca? O(a) corpo(a)espaço vai se achegando no tempo do banhar-se, deixando que se instaure uma suspensão imersiva.

Neste momento, chamo atenção para os cheiros do(a) corpo(a)espaço. O que exala desses corpos(as)espaços suados(as)? Como esses cheiros, aos poucos, se mesclam aos cheiros que cada pessoa trouxe para seu canto de afeto? Sugiro que os cheiros trazidos se misturem na água da bacia, construindo gestos e movimentos, alterando a paisagem e conectando o canto de afeto a este(a) corpo(a)espaço sem armas que enfrenta morte e vida em estado de dança. Assim, busca-se identificar o que é cura, acolhida, aconchego nestes elementos e dançar esse(a) corpo(a)espaço flor, árvore, água, nuvem, paisagem. O canto de afeto é um eixo, uma referência que fica impregnada na corporalidade em movimento, mas também é impregnado por ela, levando-o para outros espaços, para frestas, entre as frestas. É o momento de identificar o que há em si para oferecer ao mundo.

Até aqui, vimos, portanto, as duas primeiras fases da metodologia:

Primeira etapa: organização do(a) corpo(a)espaço enquanto espaço ritual – produzir canto de afeto.

Segunda etapa: experienciar os sentidos do(a) corpo(a)espaço por meio das oito pistas para enganar a morte, que possuem conteúdos metafóricos os quais compreendem o(a) corpo(a)espaço enquanto natureza.

A partir de agora, entramos em outra etapa do trabalho: a tomada de consciência das possibilidades compositivas:

Terceira etapa: elaborar os experimentos em proposições compositivas coletivas, que compreendem entradas e saídas de cena para construção de dramaturgia, guiadas pelas seguintes perguntas: 1) o que tenho a oferecer ao mundo? 2) O que move o que há em mim? 3) O que o mundo tem a me oferecer? 4) O que acolho do que ele me oferece? É possível iniciar a improvisação escolhendo alguém para ofertar a dança, e acolhendo a dança dessa pessoa, para que se componha uma cena entre os(as) corpos(as)espaços em diálogo.

Nesse processo, faz-se necessário permitir tempo para produzir imagens e deixá-las se estabelecerem criando paisagens que dançam. Assim, abrem-se possibilidades de contemplação, imersão e cria-se a tomada de consciência dos diálogos que se constroem com quem se dança. Através de uma composição em tempo real, inauguram-se construções poéticas quando os(as) corpos(as)espaços, em estado sensível, ativado pelas pistas, revelam respostas às perguntas elaboradas, de modo coletivo.

Como procedimento de pesquisa, para fortalecer a compreensão dos percursos vivenciados e tentar traduzi-los por meio de outras linguagens, foram inseridas mais duas etapas de trabalho:

Quarta etapa: escrever e desenhar as experiências e sensações, para que o(a) corpo(a)espaço sintetize as práticas na materialidade da grafia e do gesto em risco.

Quinta etapa: produzir uma ou mais falas sobre o material vivenciado, para compartilhar com o grupo as impressões acerca do processo individual, no que tange às sensibilizações corpóreas e aos procedimentos de transposição destes aspectos subjetivos para a proposição de composições coreográficas em tempo real, por meio da improvisação. A verbalização do processo traz novos dados que a escrita e o desenho nem sempre alcançam.

CONCLUSÃO

Essa metodologia de trabalho demonstrou conseguir seus objetivos de ressensibilizar as corporalidades de um modo, inclusive, profundo, mesmo em sua versão mais reduzida, como foi o caso exposto da minirresidência no EiDCT. Foi relevante notar que imediatamente após as práticas, em todas as experiências, estabeleceu-se um silêncio prolongado em seguida ao processo de escrita e desenho. Mais de uma vez, os retornos verbais que surgiam eram no sentido de explicitar que a prática tinha acionado os(as) participantes em um lugar de conexão consigo mesmos(as), a ponto de mobilizar emoções que suspendiam a fala. Gabriela Santana, por exemplo, falou sobre isso na minirresidência: que seu corpo estava pulsando muito após o trabalho. As palavras não chegavam e era preciso tempo para aproveitar a sensação.

Para Emanuele Coccia (2010, p. 47):

Apenas através do sensível – através da imagem – penetramos nas coisas e nos outros, podemos viver neles, exercer influência sobre o mundo e sobre o resto dos vivos. É produzindo sensível que produzimos efeitos sobre a realidade enquanto *vivos* (e não enquanto simples objetos ou causas naturais), é através da nossa aparência (ou seja, através do sensível que emitimos ativa ou inconscientemente) que provocamos *impressão* a quem está ao nosso redor. Nesse sentido, a relação do vivo com o mundo não é nem puramente ontológica e nem meramente poética: ou seja, não pode ser declinada nem no verbo ser e nem no verbo fazer. O vivo não está no mundo tal qual uma pedra existe e também não se limita a ter com ele relações de ação e paixão diretas: enquanto vivo, ele se relaciona com as coisas através da medialidade, através do sensível que é capaz de produzir.

É possível identificar, a partir dos resultados práticos e das falas das participantes da minirresidência, que todas dispararam ações sensíveis por meio da Dança, penetrando e sendo penetradas pelo mundo, recebendo e produzindo imagens que geraram paisagens. Ana Milena Navarro, colombiana, em seu depoimento¹ disse: “*Fiquei com sensação da alegria da morte e não do medo da morte. Essa celebração. Ficou forte a celebração de viver e de estar aqui. E que passamos muito tempo por aqui e esse é o conhecimento que a gente recolhe*”. Melibai Ocanto, venezuelana, compartilhou:

Ninguém pode me parar. Sou simplesmente janelas abertas que falam. Aqui vou: o corpo aberto de posições grandes e só tenho espaço para o bem. As nuvens são minhas, mas eu posso compartilhá-las. Como é que eu não vim nessa festa de mim, anteriormente? Eu decreto a minha soberania neste dia de sementes na pele.

Waldete Brito, brasileira, comemorou:

Eu só queria agradecer. Senti meu(minha) corpo(a) em festa, mesmo. Oryba na língua tupi significa festa, animação, alegria. E as músicas que você usou são as músicas que eu dancei muito quando era

¹ Todos os depoimentos abaixo estão disponíveis no nosso drive pessoal.

jovem: 'I will survive, I can't get no satisfaction'. Gente... pirei colocando tudo pra fora. Corpo super leve me sentindo na disco. Foi muito bom. Saudades de fazer isso!

É notável, em suas falas e em seus movimentos, o entusiasmo que se instaurou em suas danças e em suas corporalidades.

Pedi que cada uma pensasse em uma palavra síntese a partir da vivência. Cibele Sastre comentou:

Eu quero agradecer. Quero agradecer essa poesia toda, essa pulsão vivida. E a minha palavra foi solta. Me sinto solta! Eu continuo me achando velha porque tenho dor, mas eu me sinto solta (risos) e me achei bonita (risos) como há tempos não me sentia. Além de tudo isso que foi dito, toda essa alegria do corpo que foi muito bem conduzida. Grata.

Barbara Santos também foi atravessada:

Me senti profunda e delicadamente tocada, poeticamente cutucada, fiquei muito emocionada e me senti em festa como não me sinto há muito tempo. Eu acho que se sentir em festa, comemorar e brindar a existência é muito valoroso. Eu não sei se é isso que eu queria falar porque eu não sei nem direito o que era, mas estou me sentindo exauridamente feliz... nem sei... não tenho palavras... é muita sensação, muita vibração. Eu agradeço muito. As imagens que você traz são de uma delicadeza, de uma poética e de uma sensibilidade que eu desaguei muito. Me sinto muito lavada com a água que sai de mim mesma, com a água da flor de laranjeira.

Líria Moraes, que vivenciou a oficina em dois momentos distintos, partilhou:

Ana, muita vibração. Ela propôs isso nas Mulheres da Improvisação e eu estava em um lugar mais natural, assim, e foram três horas de vivência disso. Em um lugar de sentir muito cheiro de terra bem perto, de sentir a folha de muito perto e hoje eu me reconectei com essa energia de novo. Eu não conseguia parar e aí eu desligava a câmera e dizia: eu não posso! Tenho que ter energia pra dançar (risos). E eu não conseguia parar porque é muita energia que você propõe, muita vibração, é realmente um tributo

à vida. É muito bom formar esse círculo de dar as mãos e dizer: bora! Estamos vivas, estamos juntas! É isso que você tá fazendo.

Emanuelle Coccia (2010, p. 49) considera:

Vivente, nesse sentido, não é apenas aquele que sabe carregar as coisas do mundo dentro de si, aquele que sabe transformar a forma dos objetos em intenções, imagens psíquicas, objetos imanentes e ‘pessoais’, mas, sobretudo, aquele que é capaz de dar existência sensível àquilo que habita dentro de si. E vida é, acima de tudo, essa *sensificação* do espírito, uma transformação medial daquilo que existe na alma, através da qual nunca se deixa de sobreviver a si mesmo.

Uma metodologia de trabalho nunca é um caminho fixado. Ela precisa manter-se atenta às suas atualizações para acompanhar os movimentos da vida. Apesar desse fato, os momentos em que pude conduzi-la me dão a certeza de que foi possível, por meio dela, “dar existência sensível àquilo que nos compõe” enquanto cidadãos e artistas. Então seguimos enganando a morte, dançando, enquanto há tempo para viver!

REFERÊNCIAS

BYUNG-CHUL, H. *Não-coisas: transformações no mundo em que vivemos*. Lisboa: Relógio D’água, 2022.

COCCIA, E. *A vida sensível*. Florianópolis: Cultura e Barbárie, 2010.

JECUPÉ, K. W. *A terra dos mil povos: história indígena do Brasil contada por um índio*. São Paulo: Peirópolis, 1998.

MOVERES DO CORPO NA COMIDA E DA COMIDA NO CORPO: MEMÓRIAS E AFETOS ECOADOS EM DANÇA

Bárbara Conceição Santos da Silva

UNIVERSIDADE FEDERAL DA PARAÍBA (UFPB)

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO (UNIRIO)

BARBARA.SANTOS2@ACADEMICO.UFPB.BR

Resumo: Este artigo se dedica a articular reflexões acerca das ações de cozinhar e comer com a improvisação em dança a partir da evocação de memórias e mobilização de afetos fomentados durante a minirresidência intitulada Comida, Improvisação e Memória. A minirresidência, foco desta escrita, é inspirada no programa performativo Cozinha comPartida que a propositora realizou durante os anos 2020-2021 que relaciona culinária, poesia e dança e está vinculada à sua pesquisa de doutoramento pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Unirio. Para fundamentação teórica, estabelece diálogo entre autores que estudam assuntos pertinentes a essa investigação, tais como: memória (Halbwachs, 1990), práticas de cozinha (Daza-Caicedo, 2019), alimentação (Cascudo, 1967), improvisação (Herrmann, 2018), testemunho (Jorge, 2020) e percepção (Nöe, 2006).

Palavras-chave: cozinha; memória; improvisação; testemunho; dança-eco.

INTRODUÇÃO

Diante do convite feito pela artista-pesquisadora e membro da conexão Mulheres da Improvisação, Líria Morais, para facilitar uma das sete minirresidências junto a outras mulheres improvisadoras, foi possível apresentar

como venho experimentando questões de pesquisa que emergiram durante o percurso de doutoramento¹ e que expressam a confluência da relação arte-vida. O objetivo geral desta residência foi experimentar como outros corpos respondem a estímulos e questões que vivo no meu corpo no entrelaçamento do fazer cotidiano da cozinha, a vivência com o Movimento Autêntico (MA) e seu imbricamento com o fazer improvisacional. E ainda, na hipótese de outras mulheres não terem uma relação empática com a cozinha como encontrar brechas para nutrir e ressignificar a experiência do corpo na comida (durante o manuseio e preparo) e da comida no corpo (ao saboreá-la) como uma interlocução potente de criação. O convite à investigação é direcionado para as residentes a partir da seguinte indagação: o que acontece comigo enquanto cozinho?

Ao propor a minirresidência que estimula esta escrita, desconhecia a relação que cada uma das nove participantes – sete proponentes e duas convidadas – tem com a cozinha. Levando esse dado em consideração, foi pensada uma estratégia que favorecesse o compartilhamento de como se sentiam ao cozinhar. Na impossibilidade de aproximar corpos e territórios devido ao contexto pandêmico que ainda atravessamos, a proposição consistiu em cada uma habitar o espaço de sua cozinha. Foi solicitado, previamente, que escolhessem um prato cujo preparo fosse breve (até 30 minutos) e que ao comer se sentissem cuidadas e acolhidas, ou, que pensassem em algo que pudesse provocar as mesmas sensações em alguém. Desse modo, nosso encontro foi motivado pela consigna de cozinhar algo para si ou dedicado a alguém que produzisse esse efeito acolhedor. A cozinha como uma prática de cuidado e de atenção com nós mesmas e com as outras.

Do espaço da cozinha de nossas casas, como aquele da intimidade de quem a habita, iniciamos a proposta de cozinarmos junto o que cada uma escolheu e, posteriormente, sentamo-nos à mesa para comer, falar e ecoar a experiência dançando. Todo o conjunto dessa ação até a finalização durou 90 minutos.

1 Cujo título provisório da tese era “Modos de mover, modos de cuidar: reverberações das práticas de cozinha, do Movimento Autêntico (MA) e do método Pilates na criação de performances em dança”, sob a orientação da prof^a dra. Tania Alice (Unirio) e coordenação da prof^a dr^a. Carolina Bonfim (ULB). O motivo da retificação é que o título da tese mudou quando da conclusão do doutorado

No programa performativo Cozinha comPartida, versão *delivery*, uma ação artística que envolve culinária, poesia e dança, a chamada que é realizada pelas redes sociais disponibiliza quatro ingredientes a cada semana, entre legumes, verduras, cereais e grãos para escolha pelo participante. Uma comida é preparada de acordo com a escolha e restrições alimentares do integrante e é entregue em sua residência. Após a degustação dos áudios do processo de cocção, da poesia e da comida enviadas, o participante me envia um relato e, a partir dele, danço os afetos mobilizados nessa saborosa interlocução, momento no qual o programa se encerra.

A proposta da minirresidência que anima esta escrita foi inspirada nesse programa quando foi possível deslocar as ações de cozinhar e dançar antes autorreferenciadas, expandindo e possibilitando que todas as suas etapas pudessem ser experienciadas com um grupo maior de pessoas. Nessa oportunidade, seria possível ampliar as questões que vivo no meu corpo: como cada uma se sente ao cozinhar? O que acontece no corpo ao manusear alimentos? Quando como, o que me devora? Cozinhar e comer podem instaurar estados de dança improvisacionais? Como a memória pode ser um ingrediente para cozinhar e dançar?

A rotina de cozinhar todos os dias nem sempre é prazerosa. Vivo um paradoxo ao me debruçar sobre minhas práticas de cozinha como lugar potente de criação e cruzo de saberes ao passo que, a depender das demandas do cotidiano, posso me sentir apática e desmotivada para preparar o meu próprio almoço e esse cenário se sustentar por alguns dias. De maneira distinta, quando danço improvisando ou improviso dançando, experimento uma sensação que raramente é custosa: mesmo e apesar do cansaço físico, acionar diferentes estados tônicos e manejá-los pode ser restaurador e uma possibilidade de lidar com qualidades de moveres ainda pouco explorada ou desconhecida.

Tenho exercitado um estado atencioso tanto com os convites silenciosos desde as necessidades internas testemunhadas, quanto com os comandos externos a partir de um enunciado performativo ou, ainda, naqueles propiciados tacitamente, na presença física com outros improvisadores. Na cozinha, terreiro² que exige uma atenção focada e ampla, aprendemos a

2 Esse termo é aqui empregado como compreende o historiador Luiz Antônio Simas (2020): não como espaço fixo de rito religioso, mas como aquele praticado na dimensão

perpetuar gestos, repetir procedimentos e seguir protocolos de higiene e de segurança. Na improvisação em dança, parte de nosso treinamento é dedicado a descondicionar/desabituar gestos e ampliar nossa capacidade de combinar rearranjos motores. Apesar da noção corriqueira da improvisação como um modo não programado ou imprevisível de fazer algo, poder ser contemplada no preparo de uma comida, um jeito mais “descolado” de operar na cozinha não é rotineiro; é uma exceção.

Nesse sentido, uma pergunta urge no/pelo corpo: engendrar modos de cozinhar e comer mais abertos, maleáveis, compartilhados em uma dinâmica no coletivo e conduzido por uma lógica improvisacional pode favorecer a ressignificação dessas ações ordinárias? De que modos manusear alimentos fora/dentro do corpo instaura estados improvisacionais para dança?

DO PREPARO DO CORPO AO PREPARO DA COMIDA - VOCÊ TEM FOME DE QUÊ?³

Disparamos com um aquecimento guiado, quando ao mesmo tempo em que realizava os movimentos orientava de modo aberto para que fossem contempladas as necessidades individuais ou que pudessem emergir outros modos de investigar o que estava propondo. Demos início com uma automassagem nas mãos a partir do reconhecimento das estruturas anatômicas e articulares, seguidas da mobilização de punhos, cotovelos, ombros e cintura escapular com intuito de relaxar, alongar, “azeitar” e disponibilizar o membro superior tão importante no manuseio dos alimentos e no preparo da comida. Em seguida, foi proposto o refinamento da atenção aos cinco sentidos corporais com o encadeamento das seguintes ações:

- 1) Fechar os olhos apoiando os “calcanhares” das mãos na cavidade ocular entregando o peso da cabeça nas mãos; sustentar essa postura em pausa, descansando o olhar das telas e, lentamente, abrir os olhos e afastar as mãos do rosto;
- 2) Com a ponta dos dedos indicadores, fazer movimentos circulares com leve fricção na entrada das narinas fazendo inspirações curtas propiciando abertura das vias aéreas;

do encantamento. A cozinha como espaço de transformação do alimento em comida; um espaço alquímico e de encantamento.

3 Pergunta que a banda brasileira Titãs faz na música intitulada “Comida” (1987).

- 3) Realizar com a língua varredura na cavidade bucal percorrendo as arcadas superior e inferior e o palato, reconhecendo e sensibilizando a boca e a língua, se auto saboreando;
- 4) Levar a palma das mãos abertas próximas às orelhas, aproximar e afastar até tapar os ouvidos veementemente; sustentar em pausa, perceber os ruídos do próprio corpo e do ambiente; ao comando, afastar bruscamente ativando a escuta ampla;
- 5) Realizar o toque em toda superfície do corpo, iniciado pela mão, experimentando as diferentes texturas da pele com o movimento de deslizar o corpo no corpo; desdobrar essa ação ao deslocar o foco do corpo para o espaço da cozinha; utilizar diferentes apoios do corpo nas superfícies disponíveis no espaço.

A etapa seguinte durou cerca de 35 minutos e consistiu em colocar “a mão na massa”. Já de posse dos nossos ingredientes e utensílios, o convite foi manter os microfones abertos para podermos, ao longo do preparo, compartilhar o que estávamos cozinhando: as motivações, os pensamentos, as sensações, as sonoridades, os sentimentos, o silêncio, a comida.

Ao elaborar a execução dessa proposta, decidi não apenas facilitar, intervir e observar as participantes tomando distância dos acontecimentos, mas me colocar também implicada na mesma atividade de tal forma que pude estar me ocupando do meu preparo, e concomitantemente mediando e acompanhando a atividade do grupo. Desta condução provém um princípio que norteou toda a ação: o da simultaneidade⁴. Indicar e fazer; cozinhar e intervir; fazer e mediar; testemunhar e mover; comer e sentir; escutar e dançar.

Assim como o ato cozinhar não se estanca, pois há sempre novos aprendizados que podem ser incorporados a um preparo, o ato de comer também pode se ajustar conforme a fase de vida, local onde residimos, demandas de saúde, o engajamento afetivo, político, poético e social que cada pessoa abraça. De acordo com os argumentos do historiador, antropólogo e folclorista Luís da Câmara Cascudo (1898-1986), essas mudanças não parecem tão simples: “[...] A escolha dos nossos alimentos diários está in-

4 A artista-pesquisadora integrante da conexão Mulheres da Improvisação, Roberta Ramos, esteve presente em todas as sete residências, assistindo e inventariando princípios, procedimentos e sínteses de cada proposição com o objetivo de sugerir, no coletivo, provocações para uma composição final como culminância dos dois dias de residência. Nos seus registros, nomeou este princípio.

timamente ligada a um complexo cultural inflexível. É preciso um processo de ajustamento em condições especiais de excitação para modificá-lo com o recebimento de outros elementos e abandono dos antigos” (Cascudo, 1967, p. 12-13).

Com participantes de diferentes regiões do Brasil e da América do Sul, foi possível detectar singularidades nos pratos preparados, relacionados não apenas aos hábitos, mas também como reflexo do contexto de vida que cada uma atravessa nesses dois anos de pandemia.

A COMIDA E A MEMÓRIA

Os hábitos alimentares de família e as heranças culturais são muito determinantes nos modos de nos alimentarmos e na nossa compreensão sobre o que nos nutre, aconchega, fortalece e nos proporciona prazer. Parece mais pertinente afirmar que não é possível pensar esses hábitos dissociados da cultura. Soteropolitana como sou, na sexta-feira, em geral, é um dia de apreciar a comida baiana – caruru, vatapá, moqueca, xinxim de galinha, maxixada, feijão fradinho, entre outros – que, segundo a tradição local, “salada num combina”. O arroz branco é o acompanhamento e a farinha ou farofa não pode faltar. Durante a minirresidência, escolhi preparar uma maxixada dedicada a meu avô materno (*in memoriam*) que tanto apreciava essa iguaria e que faria aniversário no dia do evento. Toda vez que a preparo, independente do dia, eu me lembro dele e da casa de minha avó. Como bem afirma Câmara Cascudo (1967, p. 34), “[...] O alimento é um fixador psicológico no plano emocional. Comer certos pratos é ligar-se ao local do produto”. Essa receita contém ingredientes que não podem faltar: leite de coco, camarão seco defumado, coentro e azeite de dendê. Todos eles são “marca registrada” da cultura baiana. De minha parte, em todos os trânsitos migratórios que realizei até o momento, estavam inclusos na bagagem: dendê, farinha de mandioca e camarão seco defumado. Cozinhar o que quer que seja com esses ingredientes atenua o banzo, conforta, me conecta com os meus e afirma o lugar de onde eu vim.

O caldo básico da relação entre comida e memória é a cultura. De modo particular – em comparação às formas de satisfação de outras necessidades biológicas naturais à espécie humana –, a alimentação demanda atividades de seleção e combinação (de

ingredientes, modos de preparo, costumes de ingestão, formas de descarte, etc.), que manifestam escolhas que uma comunidade faz, concepções que um grupo social têm e, assim, expressam uma cultura. O que se come, com quem se come, quando, como e onde se come, são definidos na cultura. O alimento diz respeito a todos os seres humanos, é universal, geral; a comida define um domínio de opções, manifesta especificidades, estabelece identidades. Comida é o alimento transformado pela cultura (Da Mata, 1987, 1997 *apud* Bandeira; Almeida, 2021, p. 19).

Com essa proposição, pudemos também saborear, através das falas das artistas-improvisadoras, a escolha de cada uma e as motivações e memórias afetivas que influenciaram cada preparo. À medida que cada comida ia sendo preparada, revelamos o nome de cada prato, os ingredientes, os modos de fazer, os pensamentos e sentimentos que acompanhavam cada uma, de modo que vozes se sobrepunham numa escuta, ora clara e audível, ora pouco compreensível. Uma polifonia cheia de atravessamentos e afetos.

Eu estou fazendo uma pzisca que é uma sopa muito quentinha para quando você está mal ou quando se bebe muito; é uma sopa muito tradicional do oeste da Venezuela, que é uma zona muito fria, e que pode ser feita com ou sem leite. Eu sempre lembro de minha irmã. Foi ela que me ensinou (Melibai Ocanto).

Há pontos de encontro entre algumas memórias compartilhadas, seja pelo fato comum da negação ou falta de incentivo ao cozinhar ou pela motivação de trazer para perto, afetos já vividos através da comida, como podemos constatar nos relatos abaixo:

Eu escolhi o macarrão de forno que minha mãe fazia toda vez que eu chegava de viagem, como um jeito de me receber, desde os 17 anos; era uma opção rápida e gostosa. Aqui estou sem forno, então eu ressignifiquei a receita usei o mesmo ingrediente que um dos pratos que Valens mais gosta é o macarrão a bolonhesa. [...] Ainda bem que é um prato que eu sei fazer, e aí vai perpetuando um pouco essa sensação de cozinhar de mãe para filha (Gabriela Santana).

Meu cuscuz é uma invenção que vem de uma memória de uma amiga gaúcha que mora em João Pessoa, que me ofereceu de café da manhã substituindo o pão. São as parcerias afetivas que me fazem

voltar a comer cuscuz, seja isso o que for. Muito longe de uma receita, de uma origem, de um lugar fixo. São afetos espalhados (Cibele Sastre).

Nessa dinâmica, as participantes ficaram à vontade para comentar o que estavam fazendo, de se aproximar da câmera para indagar uma participante, comentar algo sobre o que viam, sentiam e lembravam. Nem todas compartilharam suas reflexões e afetações durante o preparo, sinalizando ao final a dificuldade de fazer mais de uma coisa ao mesmo tempo. Palavras como “silêncio”, “solidão”, “solitude” e “meditação” foram colocadas na roda no momento da degustação e testemunhos. Evidenciaram-se distintos modos de lidar com o preparo, assim como modulavam e manifestavam (ou não) no coletivo o que sentiam. *“Eu fiz aqui um inventário de comidas e afetos”*, menciona uma das participantes.

Além das sonorizações próprias do fazer culinário que pudemos partilhar, como o ralar de uma cebola, o barulho do liquidificador em uso ou ainda, o colorido vigoroso dos alimentos, o aroma se apresenta como o pré-sabor do que levamos à boca. Aprecio e considero uma feliz representação quando um(a) personagem de uma animação infantil é capturado(a) por um surpreendente e aprazível aroma: seus pés saem do chão e todo seu corpo flutua como uma folha de papel carregada pelo vento, seguindo o rastro do cheiro que está no ar, como quem está enfeitiçado(a). Seu corpo torna-se leve e ondula; a expressão é serena e os olhos estão fechados. O cheiro tem essa capacidade de nos transportar para um ambiente, uma pessoa, uma circunstância. É um dispositivo que nos conecta a memória e nos faz transitar por diferentes temporalidades. No relato de uma participante, ela explicita essa forte relação com o cheiro que experimenta ao cozinhar e ver o preparo das demais em andamento:

Para mim, como fui a única que fez um doce, foi uma experiência acho que diferente, de fazer e cheirar um doce e ver as outras pessoas fazendo comida de sal. E aí me veio a memória de algumas comidas, alguns ingredientes que eu reconheço e foi uma sensação meio maluca de ficar com um cheiro meio imaginário das comidas que estavam sendo feitas em contraponto com o meu doce aqui cheirando muito (Ana Mundim).

Além dessa capacidade de nos deslocar, seja para perto quando agradável e para longe quando desagradada, o aroma “nos dá água na boca”. Essa

capacidade nos é propiciada não apenas pelo cheiro, mas também ao falarmos sobre alguma comida que nos apetece: imaginamos e ao imaginar, desejamos e salivamos. Podemos, portanto, considerar que somos afetados pelas nossas próprias ações e reminiscências ao cozinhar, como também somos capturados pelas falas e sensações compartilhadas no/pelo coletivo como se habitássemos o mesmo espaço físico ou um plano de experiência comum, como bem sinaliza o sociólogo francês Maurice Halbwachs (1990, p. 34):

[...] Para que nossa memória se auxilie com a dos outros, não basta que eles nos tragam seus depoimentos: é necessário ainda que ela não tenha cessado de concordar com suas memórias e que haja bastante pontos de contato entre uma e as outras para que a lembrança que nos recordam possa ser reconstruída sobre um fundamento comum.

Durante o preparo de uma sopa, uma participante pergunta sobre o preparo de outra artista e se anima ao saber que um brigadeiro está em andamento: “Minha irmã cozinha *Pizca*, mas eu quero é brigadeiro!” escreve na borda do seu prato após degustação. As narrativas compartilhadas possuem um elo conectivo que possibilita aproximar Caracas de Fortaleza/CE; Barranquillas de Porto Alegre/RS; João Pessoa/PB do Rio de Janeiro/RJ; Caicó/RN do Rio de Janeiro.

O aroma e as memórias produzem imagens sensoriais – nos água, aquece, esfria, arrepia, provoca enjoo, euforia, tristeza, atração ou repugnância, para citar algumas. A paisagem é vasta. Esse acervo é sensibilizado e mobilizado desde o início da proposição quando um estado de corpo receptivo e ativo é construído desde a chamada e o aquecimento até culminar na “dança-eco”, que explicarei mais adiante. Nesse sentido, parece-nos pertinente os estudos do filósofo da mente Alva Nöe (2006), que afirmam que a percepção é ação. Isso indica que a percepção e a ação são eventos simultâneos, codependentes e não consequente um ao outro.

A cozinha é um grande acervo de afetos e de memórias, de aprendizado sobre nós mesmos, sobre a vida, sobre as relações. Ela nos ensina que a depender do nosso humor no dia, a comida sairá mais ou menos saborosa, pois somos parte importante dos ingredientes. A energia, o engajamento, a intenção, o manuseio dos alimentos por quem cozinha é tão crucial quanto a qualidade do que se compra ou produz para o preparo. O estado emocio-

nal de quem cozinha interfere no preparo. Isso tanto diz de quem prepara quanto para quem se faz.

É comum na cidade de Salvador/BA quando se cozinha algo para alguém que dá certo, cresce e rende, dizemos: “fulano de tal tem uma cabeça boa”. Eu atualizo essa memória em distintas situações que vivi e ouvi dentro do ambiente familiar, desde a infância até a vida adulta, assim como no convívio social com outras mulheres e mães. Encontro ressonância no argumento da pesquisadora Sandra Daza-Caicedo (2019, p. 20) proveniente do campo da antropologia da alimentação, quando ela afirma que: “Ao cozinhar, os saberes são partilhados, recriados e subvertidos e os saberes e emoções de quem cozinha são incorporados nas preparações”.

Na contramão do sucesso, pode-se perder o ponto de cozimento, ter a consistência alterada quando se está triste, preocupada, tensa ou com raiva, mesmo reconhecendo que existem ações automatizadas ao cozinhar e um modo de operar que pode parecer esvaziado de pensamento. São saberes provenientes da experiência prática, diária, pela repetição de gestos, pelas dicas e orientações passadas de geração em geração pela oralidade, assim como através de cadernos de receita herdados da avó ou mãe. Sim, o cuidado com a manutenção da vida e a nutrição da família está muito focado na mulher.

Algumas falas das artistas-improvisadoras reforçam essa afirmação: “*Eu ouvi Gabriela falar e eu me lembrei que minha mãe fazia três comidas diferentes, uma para cada filho*” (Líria Morays); “*Eu lembrei disso também, o quanto que minha mãe cozinhava para meu pai, o quanto que ela se dedicava*” (Gabriela Santana). Na minha memória vacilante, são imprecisos os motivos pelos quais eu e meus irmãos não comíamos maxixada quando criança, mas o fato era que minha vó preparava essa comidinha especial para meu avô, para agradar a ele.

COMER JUNTAS

Ao término dos preparos, sentamo-nos para comer. Todavia, quando se inicia o comer? Como apenas o que levo à boca? E quando eu como, o que me devora? “Quanto o sabor importa?”, indaga uma residente.

Com o avançar da hora, já percebia que teríamos pouco tempo para desdobrar a experiência e que provavelmente nem todas teriam tempo de

falar, mas que isso seria administrado pelo/em grupo. Após um período de silêncio para degustação, esclareci a dinâmica do compartilhamento: falar da experiência de cozinhar e das afetações durante o processo. Ao escutar, as demais participantes ecoavam em gesto – falado ou dançado – as sensações que reverberavam no corpo diante das palavras saboreadas. Ecoar em palavras é repetir fragmentos do que te afeta, devolvendo as mesmas palavras que lhe foram dadas. Ecoar em gesto dançado se refere a mover-se desde as sensações instauradas; uma leitura sensível e corporificada da experiência.

Vale comentar que durante as etapas de preparo e compartilhamento da experiência, o silêncio, por parte de algumas participantes, foi entendido como um gesto que também marca uma forma de presença. Como foi bem expresso na escrita de uma delas: “*Memória de família; História; Escutar... É lindo só escutar*”. E ela prossegue relatando:

Para mim hoje foi escutar. Eu não consegui fazer duas coisas ao mesmo tempo: cozinhar e falar. E eu descobri que a cozinha para mim é como uma meditação: precisa de silêncio porque é como eu me encontro com todas essas coisas, um momento profundo de sensibilidade. Eu lembrei do Brasil, do maxixe e de todas as memórias se ativaram. E foi muito bom também desfrutar a comida e a paisagem (mostra a vista da varanda). Foi uma mistura de beleza, de meditação (Ana Milena Navarro).

O TESTEMUNHO COMO CONSIGNA IMPROVISACIONAL

A indicação fornecida nesta etapa consistiu em falar da experiência do cozinhar evidenciando os afetos, as memórias e as conexões estabelecidas entre o que cada uma colocou na roda e a ressonância do coletivo no individual. De modo que, ao compartilhar suas experiências, diferentes aspectos se evidenciaram: como cada uma vive a cozinha, o cuidado, a presença do alimento no corpo (na conexão fora-dentro), escutar-falar e fazer, como se move, se afeta e dança.

A estratégia metodológica que guiou esse momento se inspira no MA uma Abordagem Somática Relacional (Jorge, 2020, 2022) que cultiva na sua prática a elaboração e o refinamento da palavra como modo de dar a ver as ocorrências do/pelo corpo. O MA é uma prática que propicia novos arranjos

sensíveis em uma perspectiva que favorece o trabalho improvisacional e de criação. Ele possui uma característica interdisciplinar por articular saberes entre os campos da arte, da clínica e dos estudos místicos e sua inserção nas investigações artísticas, acadêmicas e pedagógicas vem se expandindo.

Tal abordagem está pautada na *Ground Form* proposta por Janet Adler⁵, discípula da dançarina estadunidense Mary Whitehouse. Trata-se de uma estrutura que ocorre na presença de pelo menos um Movedor e de uma Testemunha Externa. Para orientar a prática do testemunho, quatro perguntas são balizadoras: 1) o que eu vejo; 2) o que eu sinto; 3) o que eu imagino; e 4) o que tudo isso tem a ver comigo. De acordo com Soraya Jorge⁶, mestra responsável pela formação de novos facilitadores da Disciplina do Movimento Autêntico (DMA) no Brasil, ao falar de aspectos da fisicalidade e da sensação, estamos respondendo as duas primeiras perguntas; elas dizem respeito à experiência, que é atualizada usando o verbo no tempo presente ao fornecer o testemunho. Ao falar sobre pensamentos, julgamentos e projeções, estamos atendendo às duas últimas perguntas. Nesse caso, diferente das anteriores, falamos *sobre* a experiência.

Para essa análise, a livre adaptação dessa estrutura deslocou a função do Movedor, que no estúdio se move de olhos fechados em atenção aos impulsos internos, para aquela que fala da sua experiência do cozinhar/comer e que, ao falar, se sente movida, pois atualiza as sensações enquanto fala a experiência. Ao longo desse processo, as demais participantes, a partir dos atravessamentos desta escuta sensível, respondem em gesto dançado ou falado. Na estrutura básica da abordagem, a função da Testemunha Externa lida com a palavra, embora coabite nela a função do Movedor que possibilita atribuir consistência ao que fala. Nessa investigação, essa função da Testemunha é facultada a possibilidade de improvisar dançando a partir da conexão do que já se está movendo internamente.

Dar testemunho e ecoar as palavras em dança requer uma escuta sensível com as narrativas, com o que cada uma se afeta e se sente movida. Na dinâmica de não se desconectar de si mesma e ao mesmo tempo es-

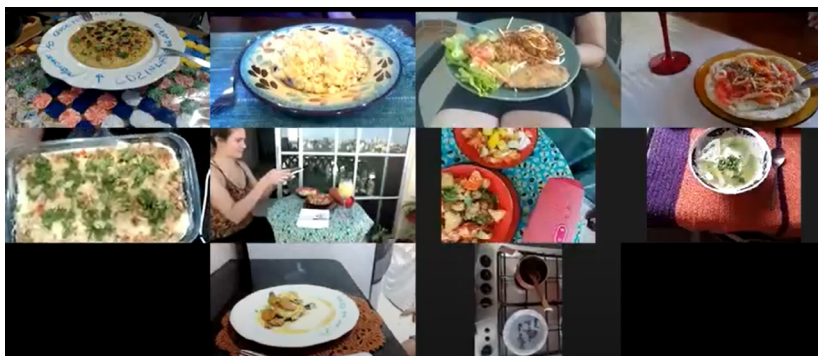
5 Estudou com Mary Whitehouse e John Wier, entre outros.

6 Fala proferida durante a *live* Movimento Autêntico - Uma prática de pesquisa somática de se ver e ver o outro/mundo, uma ação do Seminário Permanente Grupo de Investigação Performance & Cognição do ICNOVA, mediado pela professora Carla Fernandes, NOVA FCSH/ ICNOVA, em 17 de fevereiro de 2022.

quecer-se de si, é que o MA é tomado aqui como uma prática de cultivo da atenção. Tais condutas que são passíveis de treinamento/refinamento são tão cruciais quanto a atenção que é dispensada ao cozinhar: uma atenção que é local, específica e, ao mesmo tempo, global, ampla. Vale lembrar que ainda que haja gestos automatizados na cozinha, estes também requerem algum nível, ainda que baixo, de atenção.

Toda a relação estabelecida no espaço da cozinha com a sensibilização do corpo para manusear os alimentos na preparação de uma comida, as memórias que foram evocadas, os pensamentos, motivações e sensações desencadeadas serviram de lastro para criar o campo necessário para improvisar desde a dinâmica de se testemunhar e testemunhar a(s) outra(s). Desse modo, esse trajeto entre aquecer, sensibilizar, realizar ações específicas em cada preparo, escutar, falar, se perceber, mobilizar afetos, evocar memórias e presenças se revelou como elementos potentes para instaurar estados improvisacionais.

FIGURA 1 – Registro das comidas preparadas durante a residência



Fonte: captura de tela por Roberta Ramos.

Cozinha para mim tem muito a ver com isso, com essa profusão de vozes, de muitas mulheres falando ao mesmo tempo. Tem a ver com presenças. Cozinho para evocar presenças. Para cada residente, uma percepção singular:

Eu escolhi fazer uma comida de solteira. Todos esses ingredientes me lembram solteirice: tapioca, sardinha, macarrão. É um prato para uma pessoa só. [...] Cozinhar tem a ver com soli-

tude, com solidão; é um prato só, que é o tempo de preparo para si. [...] Isso traz também um tipo de tempero, um tipo de silêncio ou de sonoridade. Preparar para si, para degustar só (Líria Morays).

Sempre que eu vou preparar alguma coisa na cozinha eu já sei que não vai dar certo. [...] Eu não tenho essa relação com a cozinha, então eu não preciso de silêncio, eu não preciso de nada. [...] No final, eu fiquei impressionada que eu consegui fazer. Eu fiquei feliz! (Carla Cíntia Dutra).

Eu fiquei com cada comida em cada ponto do corpo. [...] Esse território que estou descobrindo hoje, de corpo, de língua, da pele (Melibai Ocanto).

ECOAR AS EXPERIÊNCIAS OU SOBRE QUANDO COZINHAR VIRA DANÇA E A IMPROVISAZÃO É INGREDIENTE

Escolho para compartilhar alguns dos ecos que foram dançados. “Meu paladar tem mudado à medida que envelheço”. Uma participante convidada fornece esse eco ao testemunho fornecido por uma residente e expressa sua sensação de arrepio em todo corpo ao ouvir essa frase, enquanto dança e fala ao mesmo tempo: “sou velha, sou nova, sou velha, sou nova”. Ela se mantém sentada na cadeira, abre e fecha os braços que se dobram e esticam lateralmente, na altura dos ombros. Os movimentos rápidos com os braços reverberam no tronco que faz pequenas mudanças de direção. A cabeça ora aponta para frente, ora para cima, quando o peito e os braços se projetam para o teto.

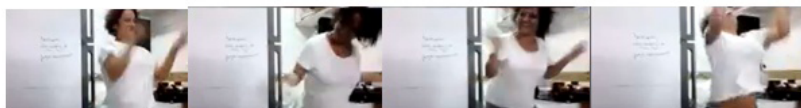
FIGURA 2 – Dança-eco por Bianca Andreoli pelo testemunho de Ana Mundim



Fonte: captura de tela.

Por contágio, enquanto esta ecoa, outra residente levanta-se e põe-se a dançar com movimentos muito rápidos das mãos, como os braços dobrados próximos ao tronco, cotovelos apontando para baixo e o gesto é de espanar o espaço, pulando e girando no mesmo lugar.

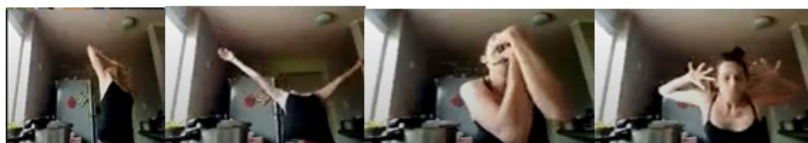
FIGURA 3 – Bárbara Santos ecoando o eco de Bianca



Fonte: captura de tela.

Antes mesmo de a primeira residente concluir seu testemunho da experiência que gerou as danças mencionadas acima, outra manifestou seu eco dançando ao mesmo tempo em que a primeira falava. Nesse momento, reaparece o princípio da simultaneidade que permeou a condução dessa residência desde o início.

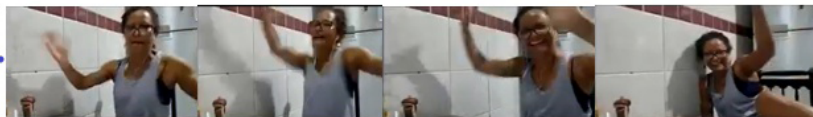
FIGURA 4 – Melibai Ocanto ecoando Ana Mundim



Fonte: captura de tela.

Outro eco que se apresentou foi “São afetos espalhados” que reverbera no gesto falado e dançado de uma residente. Enquanto espalha os braços pelo espaço, sentada na cadeira, move o quadril, chacoalha os ombros e executa movimentos circulares pequenos com o antebraço e mãos, relaciona os afetos ao azeite de dendê e menciona: “[...] por que tem muitas amigas que trazem dendê (risos)”.

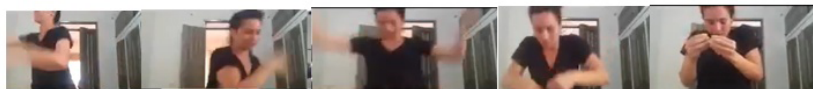
FIGURA 5 – Dança-eco de Líria Morays para o testemunho de Cibele Sastre



Fonte: captura de tela.

A sequência dos testemunhos e das danças que foram ecoadas indica que não apenas a palavra assume o protagonismo que impulsiona o mover, mas o próprio movimento é um convite que contagia e reverbera sensações. Desse modo, algumas danças são materializadas não pela experiência direta com o testemunho, mas com tudo que ele carrega. “Posso ecoar em gesto o eco de Líria?”, Gabriela coloca-se em pé, faz movimentos curtos e precisos com os braços e mãos que convergem para frente do corpo acompanhado do movimento de baixar a cabeça. Ela repete essa qualidade algumas vezes, alternando a direção do corpo para direita e para esquerda. Finaliza com as mãos em concha que se encontram na frente do corpo com palmas para cima.

FIGURA 6 – Gabriela Santana ecoando o eco de Líria



Fonte: captura de tela.

Quando ouço “afetos espalhados”, me dá a sensação de estar misturada, de estar perdida e encontrada ao mesmo tempo, como uma onda macia, numa malemolência que avança e recua, vai para um lado e para outro. Ao realizar uma movimentação pequena, suave e ondulatória com os braços e tronco concomitante à fala, localizo nas telinhas que três residentes realizam a mesma qualidade em seus corpos.

Apesar do breve tempo dedicado a essa etapa final, foi possível identificar que as improvisações ocorreram de maneira interconectadas a partir das relações afetivas tecidas e das memórias compartilhadas articulando umas às outras, seja através do movimento ou da palavra. A escuta sensível e refinada se apresenta como um recurso para exercitar o estado de prontos

dão ao ecoar no momento do testemunho.

No meu entender, *agora*, a linguagem da Improvisação em Dança está diretamente ligada aos modos de perceber o viver ordinário, o como vivemos cada um de nós a vida, e a percepção de como lidamos na arte está diretamente ligada ao como lidamos com a vida e em Improvisação isso pode ser escancarado, a maneira que movo, danço é a maneira que vivo e relaciono, e sinceramente acho maravilhosa esta intersecção, conexão de entendimento direto e continuado (Herrmann, 2018, p. 102).

Concordando com a artista e coreógrafa Dudude Herrmann, responder às indagações que foram se tecendo durante esta escrita, a saber: quando cozinho, danço? De que modos cozinhar e comer ativam estados improvisacionais?, corresponde a identificar a forma que cada uma vive o ordinário. Estabelecer relações entre cozinhar e improvisar dançando pode ser um exercício diário, minucioso, íntimo e individual que cada uma manuseia no seu caldeirão, de acordo como se move e como se é movida nesse fazer. Início a minirresidência admitindo o desconhecimento como cada uma das artistas-improvisadoras lida com a(o) cozinha(r). A partir dos relatos e comentários das envolvidas, é possível localizar que este trabalho sugere uma reprogramação de hábitos que vão desde a valorização/ressignificação da ação de cozinhar e comer, assim como da relação entre elas como mote para dançar.

O manejo da estrutura metodológica da prática do MA em estúdio aponta possibilidades de criar procedimentos de criação em dança privilegiando o uso do eco, a palavra no corpo, através do gesto dançado.

Sem pretensões de ser categórica e apontar conclusões ainda por se formular, assumo permanecer na busca das conexões improváveis e seguir investigando a potência dos afetos e da comida como agenciadores de moveres que estão por vir.

Eu escolho um prato, eu não gosto muito dessa palavra, mas é a que vou usar, para agradar meu companheiro que é muito carinhoso e atento comigo. E aí eu escuto o relato da cozinha das mulheres e me vem um pensamento muito forte: como a gente tá fazendo revolução na cozinha, se ouvindo, trazendo essas estórias familiares, as memórias. [...] Que riqueza estar aqui vivendo essa experiência entre mulheres. Eu me sinto numa cozinha única com vinho, cerveja preta, com

bebidas imaginárias e os cheiros imaginados. Eu ecoo no presente: estou feliz de estar aqui nessa cozinha compartilhada imaginando um cozinheiro (Bianca Andreoli).

REFERÊNCIAS

- BANDEIRA, G; ALMEIDA, N. *Agricultura do encantamento: receitas e histórias da comida como identidade: olhares das juventudes sobre seus territórios*. Rio de Janeiro: Agricultura Familiar e Agroecologia, 2021. *E-book*.
- CASCUDO, L. C. *História da Alimentação no Brasil: cardápio indígena, dieta africana, ementa portuguesa*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1967.
- COMIDA. Intérprete: Titãs. Compositores: Arnaldo Antunes, Marcelo Fromer, Sérgio Britto. *In: JESUS não tem dentes no país dos bangueiros*. Intérprete: Titãs. São Paulo: Warner Music Brasil, 1987.
- DAZA-CAICEDO, S. P. *Cocinar es amar en silencio: materialidades, conocimientos y prácticas en clases no formales de cocina*. Tesis (Doctorado em Antropología Social) – Departamento de Antropología Social, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de los Andes, Bogotá, 2019.
- HALBWACHS, M. Memória coletiva e memória individual. *In: HALBWACHS, M. A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, 1990.
- HERRMANN, D. Dramaturgia na linguagem da improvisação em dança. *Revista do Laboratório de Dramaturgia*, Brasília, DF, ano 3, v. 8, p. 100-111, 2018. Dossiê Dramaturgia da Dança.
- JORGE, S. Movimento Autêntico (MA): desdobramentos de pesquisas formais e informais no campo do saber somático. *In: ENCONTRO INTERNACIONAL DE PRÁTICAS SOMÁTICAS E DANÇA: EPISTEMOLOGIAS SOMÁTICAS EM MOVIMENTO*, 2., 2021, Brasília, DF. *Anais eletrônicos [...]*. Brasília, DF: IFB, 2022. (no prelo). p. 300-312. Disponível em: https://www.academia.edu/100075109/ANAIS_do_II_Encontro_Internacional_de_Pr%C3%A1ticas_Som%C3%A1ticas_e_Dan%C3%A7a_Epistemologias_Som%C3%A1ticas_em_Movimento. Acesso em: 7 jan. 2024.

JORGE, S. Movimento Autêntico (MA). Um Testemunho no Brasil. In: JORNADA DE PESQUISA EM ARTES CÊNICAS, 10.; I COLÓQUIO DE PESQUISA EM ARTES NAS ESCOLAS, 1., 2020, João Pessoa. *Anais de trabalhos completos* [...]. João Pessoa: Editora do CCTA, 2020. p. 26-43.

NÖE, A. *Action in perception*. London: The MIT Press, 2006.

SIMAS, L. A. Luiz Antônio Simas: bato tambor, logo existo.

Entrevistadores: Nathalia Zaccaro e David Carneiro. *Trip*, [São Paulo], 2 dez. 2020. Disponível em: <https://revistatrip.uol.com.br/trip/luiz-antonio-simas-bato-tambor-logo-existo>. Acesso em: 17 fev. 2022.

IMPROVISANDO DANÇAS AFROMARCIAIS: UMA EXPERIÊNCIA A PARTIR DOS JOGOS/DAS DANÇAS LUTAS DA AFRODIÁSPORA

Gabriela Santos Cavalcante Santana

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO (UFPE)

UNIVERSIDADE FEDERAL DO ESTADO DO RIO DE JANEIRO (UNIRIO)

EMAIL: PESQUISAGABRIELA.S@GMAIL.COM

Resumo: O presente artigo descreve e discorre sobre os caminhos criativos e improvisacionais da minirresidência A improvisação desde as danças/lutas e jogos da afrodiáspora. Em um primeiro momento, é apresentado o universo de pesquisa que embasou tal atividade para, na sequência, discurrir pensamentos sobre uma investigação prático-teórica vinculada ao estudo de doutorado Danças Marciais da Afrodiáspora na Criação Cênica, desenvolvida no Programa de Artes Cênicas da Unirio. Ao longo de todas as etapas da referida minirresidência, assim como nas considerações finais, são compartilhadas reflexões sobre os resultados parciais e, também, sobre os conceitos e noções que dão suporte à pesquisa. Nessa direção, a rede teórica proposta coloca em diálogo autores do campo dos Estudos da Performance, da Dança e da Sociologia. Respectivamente, Schechner (2012), Ligiéro (2011), Néspoli (2004), Jorge (2019), Godard (2002) e Sodré (2019). A escrita revela além dos objetivos e métodos utilizados, o potencial improvisacional da ação e sua relevância para pluralizar sentidos, pensamentos e referências culturais para o campo da improvisação em dança.

Palavras-chave: improvisação; jogo; luta; afrodiáspora; território.

INTRODUÇÃO

A minirresidência A improvisação desde as danças/lutas e jogos da afrodiáspora foi a última de sete minirresidências entre pesquisadoras/improvisadoras que integraram a programação do II Encontro interdisciplinar em Dança, Cognição e Tecnologia. Evento realizado entre o final do mês de novembro e início do mês de dezembro do ano de 2021¹.

Nessa ação, propus o compartilhamento de algumas inquietações de uma pesquisa de doutorado em andamento² que tem como foco as práticas marciais da afrodiáspora para o campo da criação cênica.

Explico que tais práticas³, base para a referida investigação, tem o formato de jogo entre duas pessoas, combinando técnicas de autodefesa com ou sem arma, apresentando cada qual ao seu modo, propriedades convergentes a outras danças. Entre algumas dessas propriedades, enfatizo a cadência rítmica existente na forma como os jogadores se movem e, consequentemente, na relação tecida entre estes no momento do jogo.

Em cada um desses jogos, esta ritmicidade se difere, como podemos constatar em três jogos que serviram de referência para a formulação da minirresidência em questão. No caso da Capoeira oriunda do Brasil, a tríade de “cantar, dançar e batucar”⁴ é estruturante, ao passo que no Jogo do Pau praticado antigamente no Quilombo São José da Serra, na baixada flumi-

-
- 1 Essa ação foi concebida e produzida por Líria Morays e contou com o auxílio de Roberta Ramos Marques que trabalhou no registro, memória e organização dos materiais arquivísticos, assim como na roteirização de um trabalho de autoria coletiva composto por materiais e ações que integraram as sete minirresidências. Ambas as docentes-pesquisadoras são integrantes da conexão Mulheres da Improvisação (MI).
 - 2 A pesquisa se desenvolve com orientação do prof. dr. Zeca Ligiéro e estágio doutoral subsidiado pelo Edital Capes 19/2020, na Universidad Distrital José Francisco de Caldas, na Colômbia, com coorientação da prof^a. dr^a. Martha Ospina.
 - 3 Para a tese de doutorado *Danças marciais da afrodiáspora na criação cênica*, são considerados ainda o levantamento e a descrição de jogos extintos no Brasil, desde a segunda metade do século XX, assim como experiências em práticas marciais diversas com o *Danmyé* (MQ) e o *Systema* (RUS) respectivamente práticas investigadas em São Paulo e Rio de Janeiro.
 - 4 Zeca Ligiéro observa e desenvolve seus estudos sobre esta tríade nas performances culturais afrobrasileiras a partir do conceito elaborado pelo filósofo congolês Bunseki Fuki-Au.

nense e na Esgrima de Machete y Bordón (MB)⁵, uma arte marcial praticada no norte de Cauca, região pacífica da Colômbia, o acompanhamento musical pode ou não acontecer a depender de sua finalidade – combate, treinamento, divertimento e ou apresentação.

Outra recorrente propriedade que potencializa a interface entre a dança e a marcialidade afrodiaspórica diz respeito à plasticidade dos movimentos decorrente do fluxo do corpo e do movimento no espaço, não somente para lançar ataques, mas para fins estéticos e performativos. A expressividade desses jogos/lutas é, portanto, intencional, assim como ocorre na elaboração do movimento expressivo no campo da dança.

Ademais, sublinho que esses jogos são práticas de tradição, uma vez que seus praticantes comunicam processos de resistência étnica, racial e cultural, preservando e atualizando memórias e saberes corporais ao longo dos séculos.

Assim sendo, a análise dessas performances culturais avança na direção do que nelas se movem enquanto saberes, sendo a experiência pessoal *in loco* fundamental para o deslocamento de aspectos, dinâmicas e estados corporais para o campo da improvisação. Possibilitando, consequentemente, a recriação de subjetividades coletivas emergentes a tais práticas, bem como a apresentação de modos improvisacionais distintos das referências ocidentais de treinamento que, de forma marcante, compõem o que identificamos hoje como campo da improvisação.

Todavia, não se trata de negar ou rechaçar tais referências, se não de desestabilizar e pluralizar entendimentos homogeneizantes, dando espaço para o reconhecimento e aprofundamento de saberes comumente invisibilizados por um pensamento euro referenciado.

Seguindo esse raciocínio, parece-me pertinente os estudos realizados sobre os jogos por Richard Schechner (2012), uma vez que este autor considera distintas perspectivas culturais que atravessam e/ou dão forma aos diferentes tipos de jogos mapeados por ele.

5 O aprendizado desse jogo se deu com o apoio do Programa de Doutoral Sanduíche no Exterior via Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes), entre os meses de setembro de 2021 a fevereiro de 2022. Na ocasião, frequentei intensamente a Academia de Machete y Bordón da cidade de Puerto Tejada, coordenada pelos mestres Hector Elias Sandoval e Miguel Lourido, além de visitar esporadicamente as Academias de Machete y Bordón Renacer, em Mazamorero e Raíces em San Francisco, coordenadas respectivamente pela contramestra Yermali Ocoró e mestre Porfírio Ocoró.

Com isso, busco avançar nas contribuições sobre as lógicas improvisacionais de jogos desenvolvidos a partir de *corporeidades*, *memórias* e *territórios* culturais de matrizes e motrizes africanas, que respectivamente apresentam tensões sociais e políticas que as moldaram, cada qual de modo particular.

Parto, portanto, da compreensão mais ampla sobre os jogos como comportamentos condicionados e ritualizados (Schechner, 2012), com especial atenção sobre algumas dinâmicas, estados corporais e experiências que as compõem.

Existem faces do jogo, estados de jogo e experiências de jogo. As faces podem ser mapeadas a partir do exterior, o estado pode ser lido por alguém qualificado na compreensão da linguagem, em gestos e expressões faciais. É muito mais difícil chegar a experiência de um jogador, a qual é interior, particular, variando enormemente de uma pessoa para a outra. Várias pessoas podem participar do mesmo acontecimento, até mesmo com comportamentos idênticos, e, no entanto, ainda terem experiências radicalmente diferentes (Schechner, 2012, p. 105).

Para essas investigações, primeiramente me apoiei no mapeamento de sensações, sentimentos e pensamentos pesquisados em meu corpo que me levaram a cartografar outras subjetividades – singulares, coletivas e interpessoais – dos(as) jogadores(as) com os quais tive contato. Com essa premissa, o objetivo central da minirresidência foi promover o levantamento de subjetividades e intersubjetividades das(os) residentes, a partir da sensibilização de dinâmicas e sentidos culturais presentes nos jogos já citados.

Para isso, metodologicamente venho entrelaçando duas ferramentas prático-teóricas, sendo uma: *o exercício do testemunho* via a Abordagem Somática Relacional do Movimento Autêntico (MA) (Jorge, 2019) e a outra, *a análise e recriação das motrizes culturais*. Dinâmicas que, segundo Zeca Ligiéro (2011), permitem o restabelecimento de comportamentos ancestrais e, portanto, de estados corporais que se atualizam no processo de reterritorialização dos saberes corporais inerentes aos povos africanos assentados nas Américas.

Assim sendo, o exercício de testemunhar no MA, a partir de dinâmicas estruturadas nas funções de mover enquanto uma pessoa testemunha, e testemunhar enquanto uma pessoa se move, me possibilitou, em outros

contextos, reconhecer subjetividades e intersubjetividades decorrentes das relações que construí com os materiais e com as pessoas que venho interagindo, tanto nos territórios investigados, como no campo da criação/investigação coletiva.

A relação dessas duas ferramentas privilegia os sentidos experienciais do corpo, favorecendo a construção de uma metodologia encarnada à medida em que reflito desde e sobre a experiência para a análise e recriação dos materiais estéticos performativos investigados⁶.

Sobre a ação de testemunhar, Soraya Jorge (2019), mestra responsável pela introdução do MA no Brasil, explica:

No acompanhamento atento aos conteúdos emergentes do soma no que concerne à fisicalidade, sensações, imagens, pensamentos, afetos, o Movedor desenvolve sua Testemunha Interna e a Testemunha, o Movedor interno: como cada pequena coisa nos afeta e como afetamos cada pequena coisa é a investigação cartográfica do Testemunho. [...]. Os Testemunhos vão articulando aberturas possíveis para os vários corpos que se desdobram nos encontros. Além de se apresentar como metodologia de primeira pessoa para o estudo da consciência, a Testemunha externa, observador/cartógrafo, possui uma dupla atenção ao objeto de estudo que inclui tanto do Movedor, quanto a experiência de si (processos de subjetivação) possibilitando novas perspectivas com o desenvolvimento da Testemunha Interna (Jorge, 2019, p. 217).

Considerando ainda o perfil do grupo residente – sete mulheres e mais dois convidados, uma mulher e um homem –, assim como as questões de gênero que a pesquisa evidencia – a ausência/presença de mulheres no referido campo –, me tornei ouvinte atenta sobre como cada participante sentia e improvisava a partir de perguntas que venho formulando no meu corpo e que serão descritas no detalhamento das atividades mais adiante.

A transposição dos conteúdos do campo cultural para o campo artístico-pedagógico vem possibilitando o reconhecimento de subjetividades dis-

6 A elaboração metodológica da pesquisa de campo se deu a partir do testemunho de diferentes eventos, aulas, entrevistas, apresentações e demais situações cotidianas, a partir de um estado atencional para as ações e reações desenvolvidas com a comunidade, sendo, todavia, proeminente neste trajeto, a atualização das perguntas o que eu vejo, o que eu sinto e o que imagino, tanto para mim quanto para os entrevistados.

tintas das quais agencio como mulher, mãe, capoeirista e artista marcial nos territórios fontes da pesquisa.

A seguir, compartilho uma breve descrição sobre pensamentos e práticas que definiram o caminho criativo dessa ação.

OS CAMINHOS CRIATIVOS E IMPROVISACIONAIS DA MINIRRESIDÊNCIA

A minirresidência foi iniciada com o compartilhamento de um exercício videográfico composto por trechos dos jogos investigados, dando a ver elementos, imagens, artefatos e dinâmicas que os compõem. Este vídeo se fez “portal” para que os participantes pudessem avolumar sensações e pensamentos sobre a dimensão performativa do território pesquisado.

Pela imagem dos corpos em movimentos, foram levantadas impressões para o cruzamento de dois territórios indicados e nomeados por mim: o primeiro, as práticas marciais afrodiaspóricas e o segundo, o corpo de cada um dos participantes da minirresidência.

Desse modo, não sendo possível a experiência desse grupo nos contextos em que me insiro como investigadora, o vídeo em questão possibilitou a ativação de sensibilidades a partir da apreciação das dimensões corporal e cultural que, como discute Sodré (1942) em seu livro *O terreiro e a cidade: a forma social negro-brasileira* (2019), se entrelaçam à dimensão espacial, desenvolvendo consequentemente dinâmicas e estruturas de relação.

Território é, assim, o lugar marcado de um jogo, que se entende em sentido amplo como a protoforma de toda e qualquer cultura: sistema de regras de movimentação humana de um grupo, horizonte de relacionamento com o real. Articulando mobilidade e regras na base de um ‘fazer de conta’, de um artifício fundador que se repete, o jogo aparece como a perspectiva ordenada da ligação entre o homem e o mundo, capaz de combinar ‘as ideias de limites, de liberdade e de invenção’ (Caillois, 1967, p. 48 *apud* Sodré, 2019, p. 25).

Na sequência, compartilhamos entre nós palavras atreladas à fisicalidade e à sensorialidade expressadas nos corpos filmados. Nesse caso, as impressões de cada participante reafirmaram um território cultural expressivo, cartografado por sensações e pensamentos acerca dos jogos e seus territórios, como apresentado abaixo:

ancestralidade, jogo, ataque, defesa, atenção, foco, ancestral, bastón de poder, terra, som, faz parte da vida, dançajogo, jogo, transcendência, brincadeira, ponto, alerta, ritual, prontidão, firmeza, giro, roda, atenção, inversão, agachado, segurança, luta, avançar e recuar, tradição, malícia, colectivo, escuta, pisada firme, mãos, agarrar, avanço, recuo, jogo, mútua inclusão, brincar de lutar, lutar de brincar, margem de manobra para sobreviver.

Sobre essa cartografia, refletimos sobre como tais palavras construíam um campo intersubjetivo, expressivamente marcando uma qualidade marcial construída por heranças culturais de matrizes e motrizes africanas, distinta das marcialidades orientais/ocidentais mais comumente difundidas.

A partir da apresentação sobre a fonte de investigação e breve conversa sobre os aspectos culturais pertinentes aos conteúdos que se seguiram, partimos para um trabalho prático com o manuseio de um bastão previamente solicitado aos residentes. Elemento que serve de arma em alguns dos jogos apresentados no vídeo que abriu a minirresidência.

O primeiro momento foi conduzido para gerar intimidade corporal com o bastão, desde um trabalho de automassagem focado no distensionamento da musculatura e da fáscia das costas, pernas e pés, procurando, assim, abrir espaços no corpo para o mover.

ORGANIZANDO O CORPO PARA A DESCONSTRUÇÃO DO SENTIDO FUNCIONAL DO BASTÃO

Com a percepção focada nas sensações criadas pelo uso do bastão, o grupo foi estimulado a explorar a tridimensionalidade a partir de movimentos espiralados e sinuosos conduzidos pelo manejo do bastão. E, em um *continuum*, passaram a experienciar a transferência de peso que acontece de um pé para o outro, bem como fazemos com a ginga da capoeira. Assim, delimitamos uma cinesfera com a ajuda do espaço criado entre o corpo e o bastão.

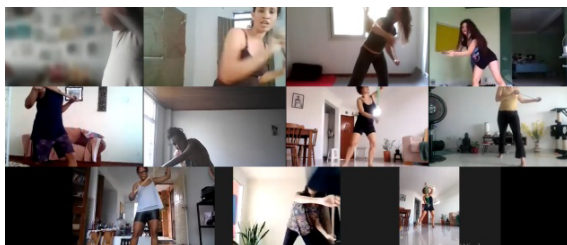
Balançar o corpo de um lado para o outro foi a forma de apresentar a ginga da capoeira que, por sua vez, tornou-se uma base flexível e organizada para experimentar outros movimentos de ataque e defesa; sendo a própria

ginga uma forma malemolente de *negaciar*⁷ e se proteger.

Sem o compromisso de reproduzir padrões alheios, os(as) participantes foram convidados(as) a experimentar o bastão para ações diversas enquanto gingavam, tais quais: esquivar, proteger, defender, surpreender, ameaçar, aproximar, se distanciar das telas dos computadores e buscar formas de se apoiar. Enquanto experienciavam essas sugestões, cada qual ao seu modo, compartilhei duas perguntas que se repetiram ao longo de todo o trabalho: *como eu jogo e luto?* e *que sentidos possui esse bastão?*

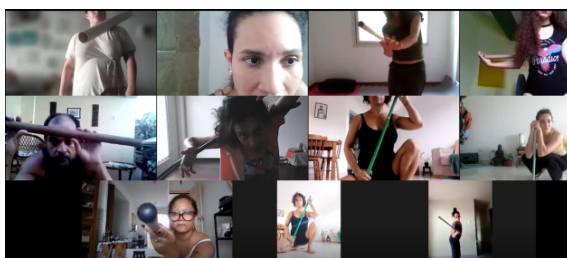
Perguntas feitas para estimular diferentes formas de se relacionar com o bastão e com a ideia de lutar e jogar, desestabilizando sentidos fixos sobre o jogo e a luta para uma porosidade improvisacional.

FIGURA 1 – Experienciando a ginga como base e organização corporal⁸



Fonte: captura de tela.

FIGURA 2 – Experienciando a desconstrução dos sentidos funcionais dos bastões



Fonte: captura de tela.

7 Expressão presente no universo da capoeiragem para definir uma atitude comportamental e física que rege o jogo da capoeira. Segundo o dicionário, seu significado condiz com “Atitude cujo objetivo é atrair, de modo dissimulado; provocação, sedução” (Negaça, [20--]).

8 Todas as figuras são capturas de tela da minirresidência disponível em nosso drive pessoal.

A investigação criativa com o bastão foi inspirada nos diferentes usos que esse artefato possui para parte de alguns jogos/territórios, sobretudo os rurais e interioranos. Nesses contextos, os bastões, além de servirem como objeto de defesa, também são utilizados em diferentes funções laborais como: guiar-se em terrenos irregulares, servir de apoio e sustentação para movimentos funcionais, afastar animais perigosos e abrir espaço nas matas.

Nos jogos referendados, esses bastões possuem formas e nomes distintos, mas em todos eles são utilizados para as ações e tarefas cotidianas, fazendo-nos entender a indissociabilidade entre vida e arte; moldando corporeidades que se constroem por meio de arranjos peculiares alinhavados na coletividade criada diariamente.

Essas corporeidades são performativas à medida em que geram hábitos, costumes, e gestualidades que organicamente dão forma aos corpos e aos movimentos cotidianos, construindo valores, estéticas e modos de pensar e agir. Ao passo que, na minirresidência, a resignificação do bastão possibilitou abrir espaço para ação de imaginar e improvisar com esse elemento, gerando a conexão de sentidos próprios que podem ocorrer através da própria motricidade modulada pelo bastão, como ainda por associações e cruzamento de sensações, memórias.

Ao fim desse primeiro bloco de experimentação, foi sugerido que os participantes movessem as palavras/imagens que foram inventariadas por cada um durante a apreciação do vídeo inicial, estimulando o atravessamento de posturas, gestos e ações que foram comentadas pelos mesmos, potencializando a resignificação e a imaginação dos participantes sobre os jogos apresentados.

As dinâmicas investigativas desse bloco apresentaram uma especial atenção para as corporeidades que alicerçam os jogos, danças/lutas em investigação, uma vez que estes estão intimamente conectados com um quadro de costumes culturais. Sendo esta uma especificidade do trabalho de improvisar sensivelmente a partir de poéticas, estéticas e performatividades afrodiaspóricas, em um jogo de se perceber perto ou distante... consciente ou alheio a estes territórios e tradições.

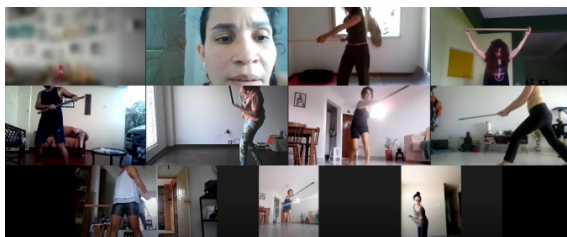
MOVENDO PRINCÍPIOS E FORMAS PARA IMPROVISAR

Buscando enfatizar a experimentação no campo poético da marcialidade afrodiaspórica, no cruzamento com o material subjetivo de cada participante, nesta segunda etapa foram compartilhados gestos e movimentos simples que compõem o repertório da Esgrima de MB.

Tiro transversal (direcionar o bastão em sentido horizontal na cintura do rival - plano horizontal); tiro vertical (direcionar o bastão em um sentido vertical, à cabeça do oponente - plano sagital); tiro tajo (no sentido inverso, dos pés à cintura); tiro diagonal (direcionar o bastão para as diagonais do corpo do oponente de cima a baixo - plano frontal) e, por fim, a estocada (direcionar o bastão ao centro do corpo do rival) de forma precisa.

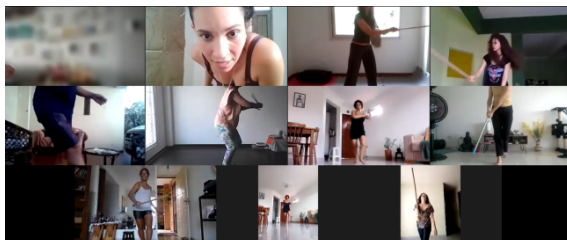
Esses movimentos foram experienciados a partir de diferentes fluxos, impulsos e velocidades, acrescentando ainda o comando de ações, como pausar e refazer o caminho do movimento.

FIGURA 3 – Introdução ao repertório afromarcial: lances com os bastões



Fonte: captura de tela.

FIGURA 4 – Desenvolvimento da experimentação com os bastões



Fonte: captura de tela.

Ainda que os modos de deslocamento e posicionamento do corpo, tal como acontece na Arte da Esgrima do MB, não tenham sido ensinados pela impossibilidade de manejar presencialmente a distância e o tempo, como acontece no treinamento da referida técnica, os participantes puderam mobilizar uma improvisação mais conectada com a marcialidade e com sentimentos e sensações que são acionadas na ação de atacar e se defender.

A partir daí, novas perguntas foram lançadas enquanto os participantes se moviam, tais quais: *por que eu luto? Do que eu me protejo? Com quem eu luto? Para que eu luto? Quais são as minhas estratégias de jogo e luta? E, por fim, se eu não quiser lutar?*

Visando a investigação dos estados corporais, pensamentos, sensações, sentimentos, sentidos internos e coletivos que foram potencializados pela experiência de um repertório afromarcial.

Os padrões de movimento apresentados nessa etapa permitiram o reconhecimento de princípios do movimento e fundamentos que balizam tais jogos, posto que, ao desferir ataques e defesas aqui detalhadas, acessamos habilidades técnicas que acontecem desde o relaxamento ativo e soltura de partes do corpo. Uma dinâmica corporal que ajuda tanto a distrair o oponente, como a perceber e manejar, conscientemente, o peso de forma a obter mais impulso e assim se mover com mais precisão e força.

Essa experiência corporal, assim como a experiência pessoal mais vasta em alguns outros jogos afrodiaspóricos, me possibilita afirmar dinâmicas rítmicas e expressivas que dialogam intensamente com a dança em uma perspectiva mais ampla, podendo servir como ponto de partida para uma improvisação conectada ao que venho nomeando como afromarcialidade, com motricidade e estados corporais expressivamente conectados a forma de se jogar nos contextos afrodiaspóricos.

Sem que seja o objetivo homogeneizar e/ou caracterizar uma gramática única para os jogos aqui citados, me ateno ao pensamento sobre a multiplicidade de estados corporais que geralmente coabitam o jogador no ato do jogo, gerando, como argumentado por Schechner (2012), ações e reações que despertam e/ou expressam diferentes emoções e humores, sendo possível nessas práticas ofender e atacar ao mesmo tempo em que se experimenta a sensação de brincar e mover com o outro.

Nessa direção, as observações de Muniz Sodré sobre a Capoeira como expressão da cultura negra afro-brasileira parecem fazer sentido para os de-

mais jogos também desenvolvidos e/ou reconstruídos por povos de matrizes africanas que foram relacionados nesta minirresidência.

O que se busca é o envolvimento, a atração do oponente a um ponto que se pode definir como impacto/queda (na luta) ou a demonstração da possibilidade do impacto/queda (na brincadeira). Mas nenhuma finalidade estrita comando o jogo, nem há uma divisão radical entre as formas de luta e as de brincadeira ou as formas de ataque e de defesa (Sodré, 1983, p. 204).

A experiência dos estados múltiplos de jogo aparece ainda no depoimento de uma das participantes que comenta os estados e as percepções ativadas pelo trabalho corporal com os bastões a partir dos aspectos sensoriais mapeados por ela.

é um jeito de estar com isso de uma forma muito mole até por conta de ter que se proteger, com isso que é duro, de uma forma flexível, então fica sempre para mim, esse lugar contrastante de uma coisa dura forte e firme, de uma coisa mole. E o jogo que eu geralmente tenho essa resistência, essa dificuldade que eu sempre acho que eu estou enganando a pessoa..., mas hoje, quando eu tava jogando com a Ana Milena, me deu uma sensação de brincadeira muito boa (Líria Morays).

Nesse caso, a investigação via padrões de movimento auxiliou na corporificação de saberes corporais que dão a essas performances uma qualidade especial para maliciar. Atitudes e modos vantajosos de se proteger e se defender, sem necessariamente ampliando o esquema sensorio motor para lutar e jogar a partir de diferentes estados e energias.

AÇÕES RITUAIS COM OS BASTÕES

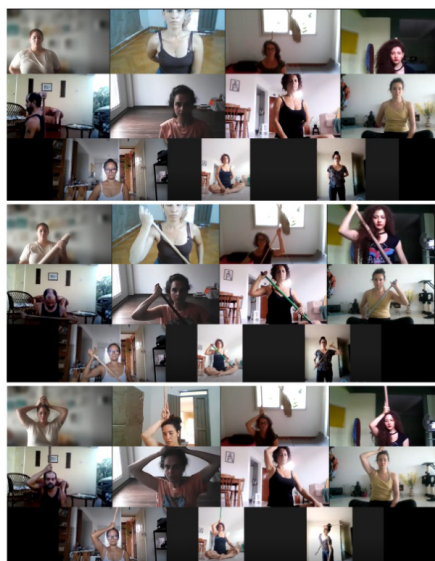
Com os corpos movendo as perguntas direcionadas para os estados de jogo e luta, neste terceiro bloco, socializei uma investigação com os bastões desde a evocação de estados rituais que venho realizando no meu corpo ao longo da pesquisa de doutorado.

Entretanto, nessa minirresidência, a investigação da ritualidade se deu a partir de estímulos para que os participantes realizassem gestos, posturas e movimentos provenientes do jogo do MB e de outras danças de tradição

do Brasil que encenam guerras e lutas a exemplo das Congadas e Moçambiques, bem como de formas improvisadas por eles próprios.

Assim, exploramos o posicionamento dos bastões com lentidão em diferentes partes do corpo, mesclando referências culturais de matrizes e motrizes afro. Essa multiplicidade de referências converge para a atualização de sentidos que fazem parte das representações sociais e simbologias que igualmente criam memórias, corporeidades coletivas.

FIGURA 5 – Evocando posturas e gestos rituais



Fonte: captura de tela.

A investigação, portanto, se ancorou nos sentidos e memórias coletivas que possuem esses artefatos, revelando territórios existenciais aos quais pertencem, servindo ainda como mediação simbólica, bem como explica Néspoli sobre os eventos de totemização que ocorrem em práticas rituais por ele estudadas.

Uma observação mais a fundo sobre esta questão poderá, porém, nos revelar que em algumas situações esta ‘fixação’ dos sentimentos coletivos é obtida através da relação estabelecida com algum objeto ou elemento da natureza, que deste modo se torna

um símbolo. [...]. O símbolo totêmico aparece então como modo de tornar aqueles sentimentos fugazes mais objetivos. Quando uma totemização ocorre, uma palavra também poderá surgir como matéria expressiva associada ao totem. Uma simples imagem, palavra, gesto ou fragmento material poderá condensar em si uma gama maior de outros símbolos e sentimentos, que comporão, por assim dizer, um território existencial coletivo. O totem funciona, deste modo, como um vórtice para os sentimentos e símbolos em interação (Néspoli, 2004, p. 25).

Esse processo, segundo o mesmo autor, é utilizado para a construção de mitologias. Todavia, também nos serve para reconhecer e recriar mitologias corporais indo ao encontro do que propõe Hubert Godard, em seu artigo *Gesto e Percepção* (2002), posto que nos territórios em que os jogos acontecem, os bastões, além de cumprir historicamente funções cotidianas, foram ressignificados no ato de lutar e jogar mediante estruturas e ações colonizantes que moldavam hábitos, costumes e ações coletivas.

[...] as mitologias do corpo que circulam em um grupo social se inscrevem no sistema postural e, reciprocamente, a atitude corporal dos indivíduos torna-se um meio dessa mitologia. [...]. A arquitetura, o urbanismo, as visões do espaço e do ambiente em que o sujeito se desenvolve terão também uma influência determinante no seu comportamento gestual (Godard, 2002, p. 21).

A gestualidade de textura ritual vem, por sua vez, sendo pesquisada a partir de imagens e sensações que emanam da corporificação de tais gestos, com atenção especial para a qualidade tônica e também atencional que estes despertam em mim, nos jogadores e, nesse caso, nas demais pessoas que experienciam a investigação no e pelo corpo. Amplia-se, portanto, o espaço de investigação sobre os estados corporais decorrentes das ações rituais, como anuncia algumas participantes.

tem umas posições com o bastão que trazem uma sensação muito forte, é engraçado... não é só isso, mas eu me lembrei de She-ra com essa posição aqui, como se tivesse uma espada aqui atrás...mas não era só bastão, é como a coluna fica e como uma energia é emanada do corpo inteiro, uma coisa maior atrás. (Líria Morays).

Para mim no início foi uma conexão com questões indígenas. Eu não sou indígena, mas não sei, veio esse antepassado. Eu fui a que falei sobre o bastão de mando. O bastão que tem as comunidades indígenas e que é como o 'lugar' da força que conecta a terra com o céu, então tem como trazer a força deste elemento, mas tira de você o instinto né? de querer realmente lutar, né? Para mim também foi o despertar da competição, um lugar de jogo, mas de competição. Foi muito legal. (Ana Milena Navarro Busaid).

CORPOREIDADES, MEMÓRIAS E TERRITÓRIOS EM JOGO

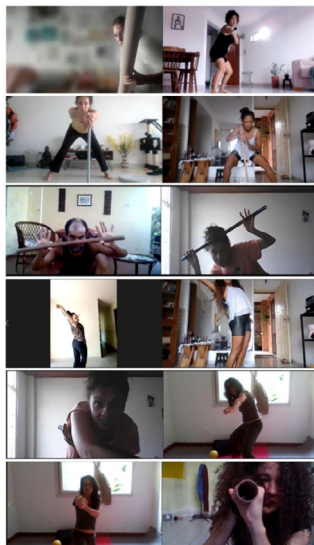
Depois de todo o processo aqui descrito, o último bloco de atividades proposto se caracterizou como um jogo realizado em dupla em que cada residente pôde, além de trazer suas próprias sínteses corporais, ser afetado e afetar aos outros, reorganizando materiais anteriormente investigados.

O convite foi que cada residente revisitasse os estados de jogo que haviam sido produzidos ao longo da residência e aguçasse a escuta para o outro, buscando se mover junto com o outro e/ou surpreendendo o outro.

Com a instrução da atividade realizada, cada dupla por vez se apresentou para jogar com atenção especial no outro e na perspectiva criada pela tela. Fronteira e limite para a interação corporal.

Improvisar desde a motriz do jogo possibilitou, além dos objetivos acima descritos, uma experiência mais lúdica, revelando aos participantes outra importante faceta dessas expressões, uma vez que diferentemente dos contextos que esses jogos surgiram, os sentidos atuais desses jogos estão diretamente relacionados à ideia de aprender e jogar com o outro.

FIGURA 6 – Composição improvisada e imagética com os bastões



Fonte: captura de tela.

Desse modo, a ideia de competir, atacar e defender tomaram outras nuances, permitindo que os participantes acessassem o estado de prontidão, alerta e malícia. Atitudes corporais que são convocadas não somente na Capoeira e na Esgrima de MB, mas em outros jogos investigados ao longo da pesquisa de doutorado anteriormente apresentada.

Nessa direção, o reconhecimento de referências culturais de lutas não ocidentais vai ao encontro da dimensão performativa da pesquisa que, em linhas gerais, propõe o estudo de poéticas improvisacionais que, de forma consciente, entrecruzam narrativas pessoais e culturais, recriando subjetividades coletivas criadas a partir dos territórios investigados que apesar de específicos convergem em suas motrizes culturais, e nos desafios de sobreviverem à colonialidade, assim como narra uma das participantes da residência.

Eu lembrei muito aqui na Venezuela tem um jogo de paus que se chama de rina y garrote. Você deve saber né? Poxa todo esse negócio que você está falando das danças diaspóricas...que a gente já não vê tanto elas para gente se defender se não, para gente fazer empatia, né? Como é que a gente termina se olhando, ou se enxergando no

outro, mais do que lutando, porque a gente se movimenta igual...se reconhece nesses paus, porque a gente se reconhece igual. Eu lembrei da primeira vez que eu fiz garrote, porque eu fiquei com tanto medo, tanto medo, mas foi desafiador mesmo na hora que o cara disse: Agora eu vou jogar os paus e você vai se defender [...] eu falei de uma vez, eu quero fazer isso. [...] porque a gente é assim, né? Eu fico com medo, mas eu tô precisando me defender, então eu achei muito interessante; e eu também vejo muitas similitudes latino-americana que eu acho que tem várias coisas parecidas. Muito interessante. (Melibai Ocanto).

CONSIDERAÇÕES

O cruzamento dos dois territórios de investigação sugeridos e nomeados no início da minirresidência – corpo e jogo – permitiu o levantamento de subjetividades pessoais para que cada residente tencionasse a seu modo individualidade/coletividade, como expresso em algumas falas dos(as) participantes, mas sobretudo na dança improvisada por cada um(a).

Nesse sentido, ideias, pensamentos e sensações que emergiram ao longo da residência foram compartilhadas após a prática, nutrindo ainda mais a pesquisa de caráter prático-teórico, à medida que trouxeram aspectos relevantes para a pesquisa de andamento.

Refletir sobre os sentidos de luta e jogo com um grupo ainda que diverso, consciente dos aspectos sociais e também de gênero que os aproxima ou distancia das performances culturais que serviram como base para esta proposição possibilitou reverberar pontos de tensão que sinto no meu corpo como mulher e improvisadora, inserida nos territórios aqui comentados.

A vivificação de sensações e sentimentos que emergiram ao longo da residência, bem como a reflexão sobre como cada um(a) dança e luta na vida evidenciou aspectos filosóficos, pré-conceitos e estigmas que, combinado ao trabalho prático, objetivam expandir o repertório sensorio motor que cada um(a) carrega a respeito do jogos, das lutas e, também, das suas danças, atualizando o sentido dessas práticas no corpo e a partir das relações que se constroem na contemporaneidade.

Experimentar o jogo para além da ideia de competir ou ainda acessar a competição em um espaço afetivo e seguro, assim como reconhecer

desconfortos e incômodos que condicionam a visão e a sensação de luta tão trivializada ou ainda hipervalorizada em uma sociedade competitiva foi também material para repensar e reprogramar a forma como cada um se percebe em movimento na vida.

Entre algumas impressões, destaco a reflexão sobre a ampliação dos sentidos que abrigam a ideia de jogo, como aspecto de competição e ou como estratégia para um enfrentamento não necessariamente físico, assim como sobre a ideia de luta, como ação exclusiva de enfrentamento.

Ideias que para mim serviram para a identificação de aspectos que são vitais para pensar tanto a relevância dessas expressões enquanto espaço de autoconhecimento como ainda para a revisão e atualização do tema desde as tensões sociais e políticas que deram forma e estrutura aos jogos pesquisados.

Todavia, sem que seja o propósito de romantizar ou diluir os paradoxos e os lugares de violência que justificam o desenvolvimento de práticas de defesa pessoal, também podemos ampliar a mirada sobre as violências raciais que impulsionaram e/ou condicionaram o desenvolvimento de tais jogos como práticas de resistência e transgressão mediante um sistema-mundo marcado por práticas colonizantes vigentes até os dias de hoje. Tal qual podemos perceber na re-existência ou até mesmo na extinção de jogos similares aos comentados aqui.

Así como la Capoeira estuvo en riesgo, así mismo la Esgrima de *Machete y Bordón* enfrenta o podría decirse enfrentó por que en los últimos 3 años se ha logrado fortalecer nuevamente, el riesgo de perderse, pues al interior de su mismo pueblo, son pocas las personas que conocen y más aún las practican, sin embargo aún se logra mantener este legado de los ancestros y ancestras. Este desconocimiento no es gratuito puesto que este continente no ha sido ajeno a la imposición del eurocentrismo y con el de su cultura antropocéntrica capitalista, por tanto, algunas de nuestras comunidades conocen más sobre las artes que no son propias a su cultura, que se han impuesto, que de las propias creaciones de los pueblos o etnias a las que pertenecen, o porque no decirlo por lo menos las propias de este continente. Cabe anotar, que en ambas artes, unos de los riesgos generados es a través de la creación de leyes de prohibición por quienes ostentaban el poder en cada época. (Mosquera Forero, 2019, p. 165).

Assim como o paralelo traçado por Mosquera Forero, entre a Capoeira do Brasil e o MB da Colômbia, a pesquisa em questão abre-se para a investigação prático-teórica sobre o potencial decolonial destas expressões, uma vez que de forma peculiar, cada um desses jogos, agenciou e continua agenciando, historicamente, referências e processo culturais colonizatórios.

Nesse sentido, acredito que a corporificação de aspectos, princípios e saberes presentes nesses jogos e muitos outros de matrizes e motrizes afro tem muito a nos ensinar, posto que criaram estratégias para permanecerem e se atualizarem no confronto com práticas e pensamentos colonizantes; atravessando passado e presente, revisitando e ressignificando a reprodução de violências dentro e fora dos seus respectivos espaços de ensino e aprendizagem.

Assim considero que a imersão nas questões levantadas neste artigo vão na direção de modos contracoloniais e contra-hegemônicos, descolonizando igualmente modos de compreender as relações sociais balizadas por tensões de gênero, raça e classe, bem como para favorecer novas poéticas e abordagens para pensar e produzir arte, performance e improvisação no diálogo com a tradição.

No processo de levantar e mobilizar leituras e interpretações sobre a ação de jogar e lutar desde os saberes corporais inerentes aos contextos afrodiaspóricos, também exercitamos a atualização de memórias que nos dão pistas sobre nossas lutas individuais e ou coletivas, criando intersubjetividade e reconhecendo objetivos comuns para uma luta que pode, sim, tornar pulsão para a vida, fortalecendo e possibilitando jogos animados pela alegria de aprender com o outro.

REFERÊNCIAS

GODARD, H. Gesto e Percepção. In: PEREIRA, R.; SOTER, S. (org.). *Lições de Dança 3*. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2002. p. 11-36.

LIGIÉRO, Z. *Corpo a corpo*: estudos das performances brasileiras. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.

LIGIÉRO, Z. (org.). *Performance e antropologia de Richard Schechner*. Rio de Janeiro: Mauad, 2012.

LIGIÉRO, Z. *Teatro das origens*: estudos das performances afro-ameríndias. Rio de Janeiro: Garamond, 2019.

JORGE, S. Movimento Autêntico: uma cartografia do testemunho. In: ENCONTRO INTERNACIONAL DE PRÁTICAS SOMÁTICAS E DANÇA, 1., 2018, Brasília, DF. *Anais [...]*. Brasília, DF: IFB, 2019. p. 217-227.

MOSQUERA FORERO, E. *et al. Malicia e Mandinga: Esgrima de Machete y Bordón en Puerto Tejada y Capoeira en Cali como memoria y resistencia cimarrona*. 2019. Documento (Licenciado en Educación Básica con Énfasis en Educación Artística) – Facultad de Educación, Fundación Universitaria Católica Lumen Gentium, Santiago de Cali, 2019.

NEGAÇA. In: DICIONÁRIO Brasileiro da Língua Portuguesa. *Michaelis*, [s. l.], [20--]. Disponível em: <https://michaelis.uol.com.br/busca?id=EZY4q>. Acesso em: 17 mar. 2022.

NÉSPOLI, E. *Performance e ritual: processos de subjetivação na arte contemporânea*. 2004. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.

SODRÉ, M. *A verdade seduzida por um conceito de cultura no Brasil*. Rio de Janeiro: Codecri, 1983.

SODRÉ, M. *O terreiro e a cidade: a forma social negro-brasileira*. Rio de Janeiro: Mauad, 2019.

PLANO DE FUGA

Cibele Sastre

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL (UFRGS)

CIBELE.SASTRE@GMAIL.COM

Resumo: Plano de Fuga é a proposta oferecida à partilha nas minirresidências do II Encontro interdisciplinar em Dança, Cognição e Tecnologia. Partilhado com seis pesquisadoras numa zona de errância entre quem atua e quem propõe, coordenando ação, cognição e percepção, as minirresidências trazem outra perspectiva para um ponto de fuga: um plano de fuga para não fugir. Este texto aborda os modos como as partilhas afetaram um Plano de fuga em processo DE CRIAÇÃO, no projeto de iniciação científica pesquisando a Prática como Pesquisa em Dança. O conhecimento tácito das Mulheres da Improvisação agrega sabor, interação e reflorecimento ao estudo em processo baseado na perspectiva tridimensional do ponto de fuga como apoio para A relação corpo-espço, a partir do tema interno – externo trabalhado durante o contexto de restrição social imposto pela pandemia de Covid19. O tema interno-externo e sua correlação corpo-espço perspectivada por um ponto de fuga espacializado e observado como motivo de fuga cria a ponte e o rastro do movimento do pensamento que mobiliza a existência. O encontro com essas mulheres permitiu acessar um plano de fuga integrador, um plano de fuga para não fugir.

Palavras-Chave: ponto de fuga; interno-externo; corpo-espço; pesquisa corporalizada; perspectiva.

O movimento que dança o meu corpo se alimenta das danças das
mulheres que dançam comigo
Esse é um plano de fuga para enganar a morte,
Como imprimir uma urgência sem ter pressa? Como produzir
eternidade
no presente?
Como borrifar jasmim na coluna e plantar uma árvore no coração?
Numa luta sem armas, poesia nem sempre com palavras?
Como esse plano de fuga está na nossa conduta de corpo, como
lutamos com dança, no que a gente come, na afirmação e oferta da
poesia, da festa e da relação?
Como criar um plano de fuga semeando tudo isso no território da
casa,
mas também da rua?
Esse é apenas o início de um plano de fuga para não fugir
(II EiDCT, 2021).

A dramaturgista Roberta Ramos Marques presenteou-nos com esse texto para a apresentação virtual do resultado artístico¹ das minirresidências do II Encontro interdisciplinar em Dança, Cognição e Tecnologia. Colaboradora observadora do encontro de sete mulheres e de suas pesquisas envolvendo processos improvisacionais em dança, ela conduziu um diálogo entre nossas proposições, fazendo-nos chegar ao início de um plano de fuga para não fugir. Essa síntese borrifou jasmim em minha coluna, que, toda crocante, vem sendo autora da trilha de tantas e tantas fugas. Perfumada e hidratada, minha coluna encontrou engates em outras colunas, outros eixos, outros pontos de convergência. Encontrou, principalmente, outra perspectiva: a de um plano de fuga para não fugir.

Ocupada com a formulação artística de um Plano de Fuga dentro da investigação de iniciação científica na UFRGS sobre prática como pesquisa - procedimentos e metodologias guiadas pela prática de dança, deparo-me com um grupo em fuga da proposição artística e metodológica. Fuga era o título da obra em processo. Como na maior parte das vezes, o processo mostrou-se rico e intenso. A realização foi interrompida pelo contexto pandêmico e novas formulações chegaram pelo campo teórico-filosófico. A mini residência Plano de Fuga resgatou a prática da pesquisa e tornou-se parte

¹ Expressão utilizada no título da apresentação do resultado artístico das minirresidências.

do todo que operou no trânsito entre propor e atuar, para além do âmbito da docência e da referência. Um procedimento de improvisação adequado à condução de um florescer comum.

Com atribuições diferenciadas em relação aos objetivos da sua proposição, aquele que propõe é chamado a deixar-se levar à imprevisibilidade do que acontece, está à deriva ele também, do próprio processo que engendra. Na tarefa para conduzir o processo de criação, o aprendizado de nossas maneiras de propor e pensar sobre elas dá-se em uma zona de errância. Quem propõe está suscetível aos signos da sensibilidade, às reinvenções da própria memória, à incerteza do plano que nunca conheceu e a considerar de muitas torções a serem observadas e verificadas. Ao mesmo tempo, é preciso articular o movimento entre ação, cognição e percepção, do qual nos tornamos, também, aprendizes (Sastre; Silva, 2021, p. 164).

As artistas pesquisadoras participantes dessa partilha de pesquisas em minirresidências Ana Carolina Rocha Mundim, Ana Milena Navarro Busaid, Bárbara Conceição Santos da Silva, Gabriela Santos Cavalcante Santana, Líria de Araújo Moraes e Melibai Ocanto foram propositoras e parceiras movedoras de um plano de fuga em zona de errância. A alternância entre quem propõe e quem atua oportunizou a cada uma de nós não só a errância da proposição, mas a atuação na zona de errância umas das outras, criando-nos espaço para desfrutar da criação e da produção de si de forma colaborativa. Uma dimensão metodológica desenha-se com a presença de Roberta Ramos Marques como observadora das minirresidências e propositora da síntese que faz um reflorestamento em nossos territórios de pesquisa, uma floresta sem fronteiras, um lugar em que se deseja ficar, permanecer e desfrutar.

Esse ajuntamento de mulheres na cozinha² da pesquisa, se assim pudermos chamar o processo de minirresidências, tomando a liberdade de uso de expressões oriundas da proposição de Bárbara Santos, trouxe sentido, direção e eixo com afeto a uma proposta artística com problematizações e digressões iniciadas há três anos, atravessada por um contexto mundial

2 Expressão extraída da fala da Bárbara Santosna Mesa: minirresidências de improvisação em dança EiDCT 2021, sobre sua proposição intitulada *Improvisação, memória e comida*, que pode ser vista no [link](#) na referência II EiDCT (2021).

pandêmico³. Com os Traços do Território, conduzido por Ana Milena, encontro um vazio cheio de desejos: o medo de coletar alguma coisa da rua e levar para casa, que se encontra com o vazio da produção de sentido quando não existe interlocução, o vazio da produção de si sem um ponto de fuga.

FIGURA 1 – anotações de um percurso guiado pelo bairro Cristal em Porto Alegre-RS



Fonte: produzida pela autora.

Esse plano de fuga é semeado pelo encontro, vai ao encontro, converge no espaço virtual para a perspectiva de um trabalho coletivo com mulheres pesquisadoras geograficamente distantes. Um plano de fuga assim não tem uma só via. Ele vai e volta. Foge e fica. Foge e foca. Encontra, na perspectiva do corpo, modos de demorar-se a traçar rotas de fuga nas encruzilhadas dos pensamentos-corpos.

O plano de fuga do qual estivemos fugindo esses anos “busca a esquiwa da lógica do desempenho em tempos difíceis para as sabedorias que estão na contramão das normativas capitalísticas” (Souza, 2021)⁴. Ele problematiza o contraditório, uma vez que está inserido num contexto acadê-

3 Refiro-me à pandemia da covid-19 que gerou um *modus operandis* de isolamento social e trabalhos remotos por aproximadamente dois anos, transformando radicalmente processos de investigação em andamento com base em procedimentos presenciais.

4 Relatos da pesquisa Pesquisando a prática como pesquisa em dança (pPPd).

mico de produtividade e desempenho; e ao desdobrar sentidos para a ideia de fuga⁵. A contemplação dos motivos para uma fuga pode demorar-se no corpo como estratégia de depuração. Colocar o ponto de fuga em rota no espaço, ou seja, em perspectiva visual e material, porque oriunda do movimento, é redimensionar cada ponto de apoio do e no corpo e no coletivo. E em cada ponto de apoio, é e foi possível encontrar outros motivos⁶, sobretudo para não fugir.

PLANO DE FUGA PARA ENCONTRAR UMA PERSPECTIVA (ESPAÇO-CORPORAL; TEÓRICO-CONCEITUAL; ARTÍSTICO- METODOLÓGICA)

O projeto de pesquisa⁷ que acolhe a proposta do Plano de Fuga investiga pesquisas guiadas pela prática da dança e envolve a Prática como Pesquisa, Estudos do Sistema de Movimento Laban/Bartenieff, e uma abordagem somática para a dança composta de movimentos de exploração corporal e de improvisação em dança. A articulação destes elementos foi inicialmente proposta na tese *Entre o Performar e o Aprender: práticas performativas, Dança Improvisação e Laban/Bartenieff análise em movimento* (Sastre, 2015) onde tais procedimentos operaram em diferentes contextos de ensino-aprendizagem de dança, acadêmicos e não acadêmicos. Na tese, eleger espaços públicos para experimentos de exploração de movimentos agregou informação aos modos de lidar com nossos hábitos de atenção e focos, presentes no contexto de exploração da Fuga.

A prática aqui em questão, mesmo quando estudada como procedimento pedagógico, pressupõe uma criação, um processo de criação e elaboração cognitiva em movimento e/ou por meio do movimento. Uma coleção de perguntas que envolve *como* isso poderá ser realizado é parte

5 A palavra “fuga” tem uma riqueza semântica e as digressões oriundas de conversas em diferentes ambientes nos mostraram sentidos como saída, retirada, evasão, partida, debandada, escapada, escapadela, escapulida, dispersão, deserção, abandono, correria; ou escape como derramamento, vazamento, escoamento, escapamento; ou ainda alívio, consolo, conforto, consolação, distensionamento...

6 Motivos aqui entendidos como motes, motivações, ativações.

7 Pesquisando a Prática como Pesquisa em Dança (pPPd): metodologias e procedimentos de pesquisas guiadas pela prática da dança no RS.

da investigação que ancora seus fundamentos na pesquisa performativa e visa identificar os procedimentos que dão aporte às chamadas virada prática, virada performativa (Denzin, 2003) e virada corporalizada (Thanem; Knights, 2019 *apud* Scialom, 2021) tendo a arte como paradigma alternativo de pesquisas⁸ que alargam seus limites metodológicos (Leavy, 2020). Envolve também aprofundar estudos sobre pesquisa corporalizada guiada pela prática de dança, como produtora de um conhecimento sensível.

No campo das artes, os avanços das pesquisas corporalizadas e as metodologias somáticas (ver, por exemplo, Cunha; Pizarro; Vellozo, 2019; Fernandes, 2015a; Strazzacappa, 2012), têm possibilitado desenvolvimentos em direções extraordinárias e não cartesianas, cujo corpo é reconhecido como produtor de conhecimento. Não somente como objeto de investigação, o corpo passa a ser reconhecido e validado como um meio em que pensamentos e processos acontecem, passando a ser o local onde e através do qual a pesquisa é realizada. Isso significa que tudo aquilo que faz parte da corporeidade do indivíduo (características herdadas e adquiridas) é considerado como um elemento que fomenta e determina a pesquisa. Thanem e Knights (2019) explicam que, ao assumir o corpo como sujeito e objeto em uma pesquisa, é preciso questionar a prática realizada por ele em três níveis: no ontológico, indagando sobre o que é o corpo nessa pesquisa; epistemológico, interrogando o que podemos saber através dele; e, por fim, em nível metodológico, questionando sobre quais tipos de métodos, ferramentas e técnicas são ativadas por ele (conhecimento corporalizado) ou usadas para investigá-lo (Scialom, 2021, p. 6-7).

Pesquisas como as que partilhamos na resumida prática de 1h30 de duração para cada uma das participantes consideram “as técnicas corporais e a tomada de decisões (conhecimento provindo e adquirido através da prática) como sabedoria tácita e corporalizada” (Scialom, 2021, p. 7).

Talvez se pudéssemos melhor pontuar a ideia de perspectiva corporalizada (Laban, 1976), tivéssemos ainda que perguntar se nessa pesquisa que envolve o campo da dança, prática é sinônimo de dança? Estratificar

8 Pesquisas Informadas pela Arte, Pesquisa Embasada na Arte, Pesquisa Artística ou *em* Arte

essa noção de prática e seus pontos gatilho em nosso contexto de pesquisa trouxe muitas perspectivas para a prática-debate com a qual operávamos em nosso grupo de estudos. Retomo isso porque nos relatos recebidos das parceiras de Fuga convidadas⁹ a atuar sob minha proposição, descubro algo que não foi tema ao encontrar esse grupo de mulheres improvisadoras: a sabedoria tácita do movimento, a arte do movimento corporal em diálogo com a pergunta problema. Como diz Patrícia B. de Souza (2021), “mulheres que mobilizam suas existências e que convergem no encontro” eram as movedoras partícipes desta fuga que já se opôs à luta e decantou ideias, mas, ao mobilizar existências, refloresce a noção de prática e eis que o plano se torna um plano de fuga para não fugir.

As minirresidências tornaram-se foco para uma síntese prática dos elementos que vinham alimentando a proposta de um Plano de Fuga, cujos laboratórios¹⁰ foram interrompidos. Os redirecionamentos feitos a integrantes convidados a participarem da proposta tornaram-se inviáveis diante de tantas demandas sobre a tela/filtro de comunicação entre cada um de nós e o mundo, num entorno retangular, bidimensional com (d)efeitos de presença.

O projeto não realizado envolvia três proposições de fuga: fuga reativa, fuga propositiva e fuga compositiva. Fuga reativa estaria ligada às ideias de luta e fuga dos padrões fisiológicos reativos ao meio e seus processos relacionais¹¹. A fuga propositiva é mais ligada aos cuidados com os estados atencionais do corpo, produção de conhecimento reflexiva nutrida por estados contemplativos que observam o contraditório da lógica do desempenho e da produção de si. A fuga compositiva estuda a perspectiva sob o ponto de vista compositivo das artes (visuais), do aspecto tridimensional criado a partir da bidimensionalidade das telas que nos uniam (e colocado em movimento no espaço pessoal de dança) e os modos de composição de

9 Como propositoras, podíamos chamar colaboradoras para participar da nossa minirresidência. Convidei duas parceiras: Katia Salib Deffaci e Patrícia Boeira de Souza a escreverem um relato dessa participação, aqui utilizado como referência.

10 Para mais detalhes sobre o uso da expressão laboratório no contexto da dança, ver o artigo de Melina Scialom, *Laboratório de Pesquisa: metodologia de pesquisa corporalizada em artes cênicas* na Revista brasileira dos Estudos da Presença – de 2021.

11 Muito estudado atualmente em relação ao trauma. Peter A. Levine (1999, p. 29) nos diz que: “Ao contrário dos animais selvagens, nós, humanos, quando ameaçados, nunca achamos fácil resolver o dilema: lutar ou fugir. Esse dilema vem, pelo menos em parte, do fato de que nossa espécie teve tanto o papel de predador quanto o de presa”.

Canon e Fuga.

A fuga reativa talvez tenha sido a menos corporalizada do que conseguimos experimentar enquanto grupo de trabalho da pesquisa presencial. Operava como um faz de conta infantil, em que não parece haver risco para uma verdadeira fuga. A luta mostrou-se incansavelmente em seu modo resiliente. Presença, permanência, sustentação em pausas dinâmicas. É o que nos leva à fuga propositiva, à decantação, à pequena dança regada de pequenas estratégias do corpo entre **estar, ficar, reagir e propor**. Compor com a ideia de perspectiva pareceu trazer certa riqueza ao processo, sendo a proposta trazida ao grupo das minirresidências.

Podemos lembrar que a perspectiva é a produção de um ponto de fuga que investe numa angulação visual com efeito tridimensional capaz de evocar a sensação de infinito por meio da proporcionalidade de um pensamento geométrico. Na tela renascentista, evoca um olhar de fora sobre um ambiente interno. Corporalizado, o pensamento geométrico torna a condição dos corpos no espaço uma problematização relacional envolvendo a dinâmica espacial da experiência dinamosférica, da perspectiva corporal (Laban, 1976).

No momento em que a ideia de perspectiva e de um ponto de fuga como um lugar de convergência veio para nossa discussão no grupo de estudos sobre a Fuga, o que era fuga/escape passou a ser perspectivado em convergência, fuga para dentro, fuga propositiva, fuga como processo de produção de si. A fuga como percurso espacial instaura o aspecto relacional da dimensão cinesférica corpo-espaço. Esse percurso que põe em relação corpo e espaço cria uma ponte sobre as águas desse momento.

Esse lugar é uma maravilha, mas como é que faz pra sair da ilha?
Pela ponte, pela ponte. A ponte não é de concreto, não é de ferro,
não é de cimento, a ponte é até onde vai o meu pensamento. A
ponte não é para ir nem pra voltar, a ponte é somente pra atravessar,
caminhar sobre as águas desse momento (A ponte, 1997).

PERSPECTIVA DO CORPO PARA NÃO FUGIR

Esse texto trata de desvios propositivos, de errâncias como método que redimensionam uma proposta performativa sobre o tema

da fuga por meio de perguntas. O que produz a fuga? O que move a fuga? A fuga tem qualidades *a priori*? Há qualidades antes do juízo, antes do estimar humano? E a conotação da fuga? É possível mapear, percorrer as forças motrizes da fuga? O que te move assim que escutas essa palavra? Não queremos desidratar a secas o sentido da palavra, nem sequer estipular o sentido, queremos lançar, jogar, sentir a angústia do sentido e deslizar, habitar o teu, habitar o meu, transitar, errante em direções e aos sentidos. Queremos dançar a fuga, a hesitação, o não movimento, a desistência, a bifurcação, o abandono, o desaparecimento. Ao transitar pelas artes que a fuga nos afaga, chegamos ao pé das visuais, aos poros das auditivas, um ponto de convergência: o ponto de fuga. Lá, onde nossas danças e todos os sentidos abandonam a angústia, a regra, o conceito e a manobra. O grupo de estudos que acompanha a pesquisa Pesquisando a prática como pesquisa em dança (pPPd), ao propor-se dançar a fuga, encontrou suas necessidades e apresentou um pouco dessas âncoras de um mar sem fundo.... A Fuga é ponto de encontro, de convergência, assim como é palavra e sentido especulado, uns fogem correndo, outros dormindo. Parece-nos importante tentar dizer da melhor maneira, para que todos possam visitar desejados sentidos, ainda que vários, e também extrapolar e transbordar seus limites, os limites da mais amigável condução. Tratar a arte da vida na dimensão do ponto de fuga. Como compreender a fuga? A errância nos mostrou pistas, sem fuga para idealidades. Um processo defensivo. Outro, curioso (Sastre; Souza, 2021)¹².

Iniciar uma oficina solicitando uma escuta ativa em posição de repouso construtivo, sobre o chão, com a leitura do texto supracitado foi o disparador da minirresidência em fuga. Entre as mulheres improvisadoras pesquisadoras presentes nessa sessão, também estavam duas convidadas, parceiras de pesquisa: Patrícia Boeira de Souza, bolsista de iniciação científica no curso de Dança na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e doutoranda em Filosofia UFPel e a profa. dra. Katia Salib Deffaci do curso de Dança da Universidade Estadual do Rio Grande do Sul (UERGS), onde também fui docente entre 2002 e 2016. Em seus relatos, por mim solicitados,

12 Resumo apresentado para o II Seminário Internacional Artes da Cena e Práticas Contemporâneas da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM).

ambas mencionam uma profusão de perguntas aparentemente dissociadas que em síntese questionam: o que faço aqui?

Eu começo em fuga porque eu tenho consciência do quanto custa. O quanto custa abrir o corpo e não ter controle. O quanto custa abrir a experiência, sua dimensão inegável de realidade, e depois ter que acomodar o que vivi, sem escapatória, porque o que foi vivido, vivido está. E sei que isso é sozinha. Que somente eu-corpo posso fazer essa acomodação de vida em mim daquilo que somente eu-corpo vivi (Deffaci, 2022).

Quase tudo, vejo e experimento de modo ambivalente, talvez 'polivalente' (um bom bocado de perspectivas), é algo como ser muitas até cansar. Lamento o 'planoplano' da tela, e ainda assim todas as mulheres mobilizam suas existências, convergem no encontro. Poderia a depender de circunstâncias sentir ou dizer coisas distintas. Fuga talvez me afete como provocação, quase que sem conteúdo à priori na palavra. Ela toma corpo e se torna robusta a depender da trama momentânea e relacional (com a, da) vida que vivo. Fuga como vida que 'caça jeito'. Mas também é pergunta que não cessa de querer mobilizar. Fuga se tornou problema. De pesquisa? Problema? Instalou-se, colou. Abrindo caminhos, reflexivos. Mais do que me fez dançar? (Souza, 2022).

Patrícia B. de Souza e eu iniciamos um projeto de troca de cartas sobre a pesquisa, e enviei a primeira carta com uma espiral de perguntas, compondo minha fuga. São 19 perguntas rápidas compondo frases curtas em diálogo com o pequeno prólogo contextualizado nas experiências de 2021. Ao final, eu pergunto:

seria o ato de perguntar mais uma estratégia de fuga para não escrever? Como se problematizar a fuga passasse a ser o plano de fuga para não fugir. Para ficar desfoleando as peles do avesso infinito¹³ (Sastre, 2022).

13 Na carta, esse trecho está entre parênteses, e pareceu pertinente trazer em seu formato original de quase *post scriptum*. Desfocando as peles do avesso infinito é uma expressão utilizada por Souza no seu relato de participação na minirresidência, a partir do poeta Manuel de Barros.

Aí entra a perspectiva do corpo e a imediata adesão à fuga para não fugir das integrantes da minioficina. A relação corpo-espço aqui proposta demanda essa operação Corpo-Mente. Uma prática consciente com aquilo que escapa, colocado espacialmente num ponto de fuga que é também posto em diálogo comigo. Aquilo que me escapa foge, o que foge eu coloco em perspectiva. Para colocar em perspectiva, eu preciso de um ponto de fuga. Ao eleger espacialmente esse ponto de fuga, consigo visualizar o que já não mais escapa e colocar a fuga em diálogo. A prática racional com um espaço geométrico agencia o que sabemos sobre perspectiva no desenho e na estratégia. No desenho, a perspectiva torna-se um cálculo estratégico metrificado. Na estratégia relacional, nem sempre distribuímos nossa relação com espaço de maneira calculada e a harmonia entre o dinamismo dos impulsos e estados corporais e suas formas espaciais nos oferece a oportunidade de estudar o movimento expressivo em sua explosão e porosidade/serenidade, adensando as relações entre os espaços interno e externo.

A serenidade somática (Sastre, 2020) como ferramenta operacional da prática convida o mais a ser menos sem desativar a atenção. A qualidade da atenção é posta em jogo na escuta ativa, em um corpo em repouso construtivo; no foco em uma parte do corpo com o tempo estendido, com progressão gradual de alcance da cinesfera, quando interno ganha espaço no lugar onde se encontra. Operar com a ideia de serenidades somáticas como estado de presença na dimensão celular encontra eco no que Laban vai mencionar sobre a perspectiva corporalizada:

Os rastros ocultos da forma são como sombras de formas. Elas agem na dinamosfera duplamente como fonte e produtoras do fenômeno dinâmico nos nervos, nos membros e músculos do corpo [...] Estas atividades primitivas do dinamismo levam às mais complexas emoções que podemos sentir, e aos pensamentos com que tentamos apreender a essência da existência. O papel da perspectiva corporalizada é especialmente importante em todas as investigações em movimento e espaço (Laban, 1976, p. 91)¹⁴.

Antes de encontrar mulheres improvisadoras que mobilizam sua existência para a partilha dessa proposta, a prática era, em sua maior parte, uma teoria.

14 Livre tradução da autora.

REFLORESTAMENTO SOMÁTICO

A estratégia metrificada da fundamentação teórico-metodológica em poéticas de dança encontra pontos de fuga e os faz âncoras de desempenho com o intuito de desnecessária justificativa, mas constante resistência das artes no mundo da produção de conhecimento. Especialmente das artes do corpo, cuja perspectiva corporalizada, que aqui se propõe somática, empreende uma transformação dos processos pedagógicos ainda cartesianos, que sustentam as relações de dominação sobre os corpos e seus saberes tácitos.

A imagem de um reflorestamento somático¹⁵ como perspectiva corporalizada de uma prática de improvisação compartilhada entre diferentes proposições poéticas de pesquisa em dança vivifica cada partilha. Quando o corpo recupera a dimensão vívida e coletiva de beleza ao enganar a morte, como ocorreu na proposição de Ana Mundim, quando se luta com e sem armas com Gabriela e desperta o que move a outra oferecendo uma poesia com Melibai, quando recantos da minha casa são visitados virtualmente por olhares e falas sensíveis guiadas por Liria, ou quando partilhamos sabores produzidos por nós, sob a batuta de Bárbara, é como se estivéssemos na mesma sala de estar, plantando uma árvore em cada coração. A tela plana vira um bosque habitado, interno-externo, corpo e espaço celebram sua dimensão expressiva brotando e rebrotando em movimento cuja improvisação tem roteiro, companhia, produz sentido e revigora o ver e o ser visto entre mulheres que mobilizam sua existência. A dimensão celular do brotar parece não ter volta, redimensiona a vida e todas as suas perspectivas compositivas, propositivas e reativas, ao recompor a dimensão de ocupação espacial e, consequentemente, as relações que daí emergem.

Quando um grupo de mulheres se encontra, operando na lógica da cooperação e da abertura para o desconhecido, com discernimento resiliente e autóctone, com o objetivo comum de partilhar saberes e perguntas, é onde, então, a fuga resolve ficar, tomar seu tempo, plantar a palavra “poé-

15 Inspirada na formulação da psicóloga indígena Geni Nuñez trazida à discussão em aula do projeto de extensão do Curso de Dança (UFRGS), Dança, Educação Somática e Criação (DESC). O reflorestamento vem da ideia do rebrotar, reavivar, reativar a dimensão celular da vida. Reflorestar o corpo segue as indicações da proposição de Ana Mundim de plantar uma árvore no coração, borrifar jasmin na coluna e dançar em festa como resistência para não morrer e para não fugir.

tica”, ou o efeito poético da filosofia da dança, alternar idiomas, incluir na narrativa o não dito e banhar de imagens-percepção o corpo em fuga, que nutrido do alimento produzido de forma comunitária na cozinha da pesquisa, semeia cada célula do corpo com a potência de mover novas experiências. O corpo reflorestado, cheirando jasmim, caminha sobre as águas desse momento, experiência dinamosférica de fuga que foca em um plano de fuga para não fugir.

REFERÊNCIAS

A PONTE. Intérprete: Oswaldo Lenine Macedo Pimentel. Compositores: Oswaldo Lenine Macedo Pimentel, Lula Queiroga. *In: O DIA em que faremos contato*. Intérprete: Oswaldo Lenine Macedo Pimentel. Rio de Janeiro: Sony Music, 1997.1 CD, faixa 1.

DENZIN, N. K. *Performance Ethnography: critical pedagogy and the politics of culture*. Thousand Oaks: Sage, 2003.

II EIDCT - Mesa: Mini-residências de improvisação em dança EiDCT 2021. [S. l.: s. n.], 2021. 1 vídeo (117 min). Publicado pelo canal EIDCT.21. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=NK0qtPCXobA&t=4s>. Acesso em: 14 fev. 2022.

LABAN, R. *The Language of Movement: a guidebook to choreutics*. Boston: Plays, 1976.

LEAVY, P. *Method Meets Art: arts-based research practice*. 3th ed. New York: The Guilford Press, 2020.

LEVINE, P. A.; FREDERICK, A. *O Despertar do Tigre: curando o trauma*. São Paulo: Summus, 1999.

SASTRE, C. *Entre o Performar e o aprender: práticas performativas, dança improvisação e o sistema Laban/Bartenieff de análise em movimento*. 2015. Tese (Doutorado em Educação) –Programa de Pós-Graduação em Educação, Faculdade de Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015.

SASTRE, C. Learning, teaching, creating and performing through LBMS. *Journal of Dance & Somatic Practices*, [United Kingdom], v. 12, n. 1, p. 95-106, 2020.

SASTRE, C.; SILVA, T. C. Entre Propor e Atuar. Diários de bordo como cartografia. ICLE, G. (org.). *Formação e Processos de Criação*: pesquisa, pedagogia e práticas performativas. São Paulo: Max Limonad, 2021. 163-190.

SCIALOM, M. Laboratório de Pesquisa: metodologia de pesquisa corporalizada em artes cênicas. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, Porto Alegre, v. 11, n. 4, p. 1-28, 2021. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/rbep/a/QMSCYcRMdDDH7DS3MYZ5N3j/?lang=pt>. Acesso em: 10 jan. 2024.

MINIBIOGRAFIAS ANAIS EIDCT

ANA MUNDIM

Multiartista, docente e pesquisadora. Realizou estágio pós-doutoral em Artes pela Universitat de Barcelona (2015) e pela Universidade Estadual de Campinas (2023/2024). Docente dos cursos de graduação em Dança e do Programa de Pós Graduação em Artes da Universidade Federal do Ceará (UFC). Desde 2016 tem colaborado com o grupo de pesquisa Data Science for the Digital Society (Universitat Ramon Llull/CERN), desenvolvendo uma pesquisa na interação entre Arte e Ciência. Coordena o grupo de pesquisa Dramaturgia do Corpospaço e organiza o projeto de extensão Temporal - encontros de improvisação e composição em tempo real. Seu foco de estudos é na improvisação em dança e desenvolveu, com seu grupo de pesquisa, as metodologias Móveis para inspiração de estudo do movimento e jogos criativos; e Aqua Move, com procedimentos técnico-criativos para dança aquática.

BÁRBARA CONCEIÇÃO SANTOS DA SILVA

Professora assistente do Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal da Paraíba (UFPB), doutoranda pelo programa de Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio). Mestre em Dança (2012), especialista em coreografia (1994) e bacharel em Dança pela Universidade Federal da Bahia (UFBA) (1993). Atua como artista e educadora, ministrando aulas de improvisação, criação, dança moderna, pilates, cinesiologia e somática. Coordenou projetos de extensão voltados para estudos do corpo através do método Pilates (2017/2018), Improvisação (2014/2015) e Práticas Integrativas (2018). Orientou estágios de intérprete e de composição coreográfica para alunos do curso técnico profissional em

Dança da Fundação Cultural do Estado da Bahia (Funceb). Pesquisa temas como improvisação como prática pedagógica e como criação em tempo real. Atua, desde 2009, junto ao grupo RADAR 1 de improvisação em dança. Participou de diversas montagens em Salvador, São Paulo e Berlim. Desde 2016 vem atuando como *performer*.

BRENDA URBINA

Atriz formada em Atuação pela Escuela Nacional de Arte Teatral no Instituto Nacional de Belas Artes e Literatura (ENAT-Inbal), México. Mestranda pesquisadora em performance, mídia digital e somática no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Participou como atriz em coletivos de teatro e em produções de cinema, exibiu obras plásticas e peças performáticas no Brasil. Suas obras giram em torno aos temas como mulheres migrantes, visibilidade lésbica e poéticas dos corpos da guerra.

CAMILA ERREIRA SOARES

Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Dança (PPGDan) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Artista da cena, produtora, realizadora audiovisual, estudante de licenciatura em Dança e graduada em Bacharelado Interdisciplinar em Artes com concentração em Cinema e Audiovisual na Universidade Federal da Bahia (UFBA). Participou como atriz e produtora do grupo 4 NA RUA É 8, como *performer* no projeto “O feminino na performance” e como pesquisadora do LAS no Balaio Fantasma, e no “Percepções da dança: um estudo através da realidade virtual” no Grupo de Pesquisa Poéticas Tecnológicas: corpoaudiovisual no Instituto de Humanidades, Artes e Ciências (IHAC).

CAROLINA NATAL

Artista e pesquisadora no campo da dança. Coreógrafa no curso de Dança da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), colaboradora do Programa de Pós-Graduação em Dança (PPGDan) da UFRJ e integrante da conexão Mulheres da Improvisação. Investiga as relações que se atravessam entre o corpo e o gestual na imagem em movimento, e aproxima-se dos estudos do cinema para pensar a criação da dança na imagem. Mestre e doutora em Multimeios pela Universidade Estadual de Campinas (Uni-

camp) com estágio doutoral na Université Paris 8 – (França). Bacharel em Dança pela Unicamp.

CHRISTINA FORNACIARI

Professora no curso de graduação em Dança da Universidade Federal de Viçosa (UFV). Atua também como artista independente e pesquisadora das Artes do Corpo. Sua trajetória une Performance e Direitos Humanos, levando-a a desenvolver trabalhos com forte carga social e política. Atuando na interface entre performance, vídeo e fotoperformance, suas obras já foram apresentadas nacional e internacionalmente em locais como Museu de Arte da Pampulha (BH/MG), Whitechapel Gallery (Londres/UK) e Beijing Art & Design Week (Pequim/China). É doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), mestre em Teorias e Práticas Teatrais pela Escola de Comunicação e Artes (ECA)/Universidade de São Paulo (USP) e em Performance pela Queen Mary University of London.

CIBELE SASTRE

Doutora em Educação pelo Programa de Pós-Graduação em Educação (PPGEDU) na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), mestre e bacharel em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) e Departamento de Arte Dramática (DAD) do Instituto de Artes da UFRGS. É especialista em Laban Análise em Movimento (LMA/BF) pelo Laban/Bartenieff Institute of Movement Studies LIMS em NY, curso que realizou com bolsa do Ministério da Cultura obtendo o título de CMA (Certified Movement Analyst). É também especialista em Consciência Corporal - Dança pela Faculdade de Artes do Paraná (FAP), da Universidade Estadual do Paraná (Unespar). Professora adjunta do curso de Dança da UFRGS, atua no ensino da dança moderna e contemporânea, análise de movimento, estágio em projetos, e educação somática.

CLÁUDIA MILLÁS

Bailarina, escaladora, artista circense e pesquisadora corporal, professora adjunta do Departamento de Arte Corporal da Escola de Educação Física e Desportos da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Possui doutorado em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio), mestrado em Artes da Cena pela Universidade Esta-

dual de Campinas (Unicamp) e graduação em Dança, bacharel e licenciada pela mesma universidade. Atua como ativista ambiental, com projeto de pesquisa em Dança e Ecologia, sendo coordenadora do grupo Movimentos Urgentes em Dança e Ecologia (MUDE).

DANIEL ARGENTE

Artista sonoro e visual. É professor da Universidade da República. Coordenador e fundador da licenciatura em Arte Digital e Eletrônica e da área de linguagens computadorizadas, da Escola Nacional de Belas Artes do Instituto de Belas Artes da Universidade da República do Uruguai (UdelaR), entre 2011 e 2020. Foi coordenador e fundador da licenciatura em Línguas e Meios Audiovisuais da UdelaR. É coordenador do Grupo de Pesquisa em tecnologias XR aplicadas à arte “Realidades Aumentadas”, da Universidade da República. É co-coordenador da Rede Ibero-Americana e Observatório de Arte Digital e Eletrônica. Foi membro do Comitê Organizador do Seminário Internacional de Narrativas Hiper/Textuais (NHT), 2011-2016. Integrante do grupo de pesquisa artístico sonoro-visual-hardwarehacker Isso não é Magritte, com Marcos Umpiérrez, que vem realizando diversas apresentações nacionais e regionais desde 2009, além de ter integrado os grupos Nova Express e o MAUA noise ensemble. Expôs instalações de computador e infográficos em várias salas na Argentina, Brasil, Chile. Uruguai, Cuba, Venezuela, Espanha e França. Artista de mídia, artista de quadrinhos, editor de revistas em quadrinhos e interativas. Suas principais linhas de pesquisa são a arte de novas mídias, com foco em robótica, realidade virtual e expandida e inteligência artificial na arte, bem como seu trabalho de pesquisa Vídeo Game Expandido.

DANIELLE DOS ANJOS

Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) na Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP), *performer*, multiartista, arte-educadora e produtora cultural. Atualmente, desenvolve pesquisa artística e acadêmica em artes afro-diaspóricas e feminismo interseccional. Atua no ensino básico e no teatro com arte-educação desde 2006, ministrando aulas e oficinas diversas.

ELENA CUFFARI

Ph.D. (2011) na Universidade do Oregon (EUA). É filósofa da ciência cognitiva pela abordagem enativa da linguagem. Com Ezequiel Di Paolo e Hanne De Jaegher, é coautora de *Linguistic Bodies: The Continuity Between Life and Language* (2018, MIT Press). Ela ensina e orienta projetos de pesquisa sobre cognição incorporada e comunicação nos programas de Psicologia e Estudos Científicos e Filosóficos da Mente no Franklin and Marshall College na Pensilvânia, EUA.

SLKE SIEDLER

Artista de dança e instrutora de Vinyasa Yoga. Doutora em Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica em São Paulo (PUC/SP); mestre em Dança e especialista em Estudos Contemporâneos em Dança pela Universidade Federal da Bahia (UFBA); licenciada e bacharela em História na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), licenciada em Artes Visuais pela Rede de Educação Claretiano e Teatro pelo Centro Universitário Ítalo Brasileiro (Unitalo). Professora colaboradora da licenciatura e do bacharelado em Dança da Faculdade de Artes do Paraná (FAP), Universidade Estadual do Paraná (Unespar), desde 2017, onde coordena o projeto de extensão online Dança: Cuidado de Si. *Performer* e codiretora do Espaço de Criação. Composteira (espaço de pesquisa). Foi bailarina do grupo Cena 11 Cia. de Dança e intérprete-criadora da Siedler Cia. de Dança.

EWE LIMA

Artista, arte-educadora em retomada indígena. Mulher de terreiro, capoeirista, compositora. Graduada em licenciatura em Dança pela Universidade Federal da Paraíba (UFPB), mestranda em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Rio Grande do Norte (UFRN). Criadora/Intérprete do espetáculo de dança REZA. Pesquisadora de algumas tradições populares e da linguagem da videodança, integrante dos grupos de pesquisa COSMOVER e CONTEMDANÇAZ. Atualmente, direciona sua pesquisa em dança para a cena contemporânea, relacionando-a a questões performáticas para cena, Dança e Novas Tecnologias e corporeidades da cultura e manifestações populares.

FELIPE RIBEIRO

Artista da imagem, mestre em Cinema Studies pela A New York University Tisch School of the Arts (TISCH/NYU), e doutor em Artes pelo Programa de Pós-Graduação em Artes (PPGARTES) na Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ), parcialmente realizado no Depart. de Performance Studies/NYU. É diretor e programador da plataforma Atos de Fala. É coordenador e professor do mestrado em Dança do Programa de Pós-Graduação (PPGDAN) na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e autor de *Ruminações: a arte de performance entre o prazer e a resistência* (2022).

GABRIELA SANTOS CAVALCANTE SANTANA

Professora do Departamento de Artes da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), atuante no curso de licenciatura em Dança, possui mestrado em Dança pela Universidade Federal da Bahia (UFBA) e licenciatura e bacharelado em Dança pela Universidade Federal de Viçosa (2006). Encontra-se em doutoramento no Programa de Artes Cênicas (PPGAC) da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio), com bolsa sanduíche (estágio doutoral) na Faculdade de Artes da Universidad Distrital José Francisco de Caldas. Tem experiência na área de Dança-Educação, com ênfase em Métodos e Técnicas de Ensino, atuando principalmente nos seguintes temas: performance, dança, criação e improvisação. Sua atuação como artista-docente e pesquisadora está centrada nos fazeres artísticos e pedagógicos desde os jogos, danças, lutas afro-diaspóricas.

GIULIA OLIVA

Atua como diretora teatral e de arte, caracterizadora, cômica, arte educadora e *performer*. É formada como Bacharel em Direção Teatral e em licenciatura em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Atualmente, trabalha como pesquisadora e gestora de mídias sociais no Núcleo de INvestigações FEmInistAS (Ninfeias) e cursa Mestrado pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP).

GUILHERME BERTISSOLO

Compositor, pesquisador e professor associado na Escola de Música da Universidade Federal da Bahia (UFBA), onde atua na graduação e pós-graduação. É doutor em Composição Musical pela Universidade Federal da Bahia (UFBA)/University of California (UCR), Riverside, com pesquisa sobre a relação entre música e movimento na Capoeira Regional, pelo prisma da cognição musical. Como compositor, atua com frequência em projetos colaborativos e interdisciplinares e seus trabalhos têm sido apresentados e premiados em diversas cidades brasileiras e em outros países, tais como EUA, Canadá, Alemanha, Portugal e Espanha. Atualmente, é vice-presidente da Associação Brasileira de Cognição Musical (ABCM), membro da Oficina de Composição Agora (OCA) – uma associação civil que produz, registra e divulga arte contemporânea e organiza, entre outras ações, o Projeto Música de Agora na Bahia – e pró-reitor de extensão da UFBA.

GUSTAVO SOL (GUSTAVO GARCIA DA PALMA).

Doutor em Artes pela Escola de Comunicação e Artes (ECA) na Universidade de São Paulo (USP), em 2017, com Doutorado Sanduíche na Univ. Paul-Valéry III (França). Mestre em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP, 2008) e bacharel em Artes Cênicas pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp, 2000). Professor do Centro Universitário Belas Artes, contribui com o Laboratório de Pesquisas em Robótica e Reabilitação (LABORE/IF) e com o Digital Dramaturgy Lab Squared (DDL2), da Universidade de Toronto, Canadá. Líder do grupo de pesquisa Neurocomputação da Performatividade (CNPq). Atua em TV, cinema, teatro e performance.

HANNE DE JAEGER

Ph.D. em 2007, na University of Sussex. É uma filósofa da ciência cognitiva, investigando para entender melhor como pensamos, trabalhamos, brincamos, basicamente, vivemos e amamos juntos. Ela tem desenvolvido a teoria da intersubjetividade chamada criação de sentido participativa. Com base na ciência cognitiva ativa, teoria dos sistemas dinâmicos e fenomenologia, esta teoria é aplicada em disciplinas acadêmicas e práticas, como neurociência, psiquiatria, arquitetura, psicologia, ciências sociais, música,

educação, várias formas de terapia, artes e compreensão do autismo. O interesse de Hanne não é apenas em compreender cientificamente como participamos das interações sociais e como isso nos muda, mas também em nos ajudar a nos entender melhor, especialmente entre as diferenças. Seu trabalho mais recente reúne isso na ideia de uma epistemologia engajada – até mesmo envolvente –, que entende o conhecimento como baseado nas contínuas tensões existenciais de amor. Com Ezequiel Di Paolo e Elena Cuffari, foi coautora de *Linguistic Bodies: The Continuity Between Life and Language* (2018, MIT Press). De Jaegher é professora associada (pesquisadora) no Departamento de Filosofia da Universidade do País Basco. Ela também é bolsista visitante no Departamento de Psicologia da Universidade de Sussex e codiretora da Dialogica UK. Atualmente, é bolsista de Wall no Instituto Peter Wall de Estudos Avançados da Universidade de British Columbia, Vancouver, Canadá.

IARA CAMPOS

Artista da dança e do teatro, arte educadora e produtora cultural. Licenciada em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Integrante e brincadora do Caboclinho 7 Flexas do Recife desde 2004. Artista criadora independente, desenha sua trajetória em criações próprias e em diversos coletivos do Recife e região metropolitana como o Grupo Galante, Grupo Grial de Dança, Cia Etc e Trupe Ensaia Aqui e Acolá.

INÉS OLMEDO

Diretora de arte de *Noite Americana* (*O Banheiro do Papa*, *Polvo Nuestro*, *O último trem*, *Ruido*, *Um jeito de dançar*, *Subterráneos*, *Otario*), e como diretora de arte local *Informers* (EUA) e *Onda su onda* (Itália). Desde 1989, dirige arte para filmes comerciais, videoclipes, cenografia para TV, curtas e ficção televisiva. Na área de ensino: Escuela Internacional de Cine y Televisión (EICTV), Cuba, e na Escola de Cinema Altos de Chavón na República Dominicana, e, no Uruguai, na licenciatura em Mídias e Linguagens Audiovisuais, Instituto Escola de Belas Artes (Ienba), Universidade de La Republica (UdelaR). Como artista visual, participa de exposições individuais e coletivas dentro e fora do Uruguai.

ÍRIS CAMPOS

Arte educadora, bailarina, atriz e *performer*. Licenciada em artes cênicas pela Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Integrante e brincadora do Caboclinho 7 Flexas do Recife desde 2004. Integrante do Grupo Totem. Cocriadora, bailarina e atriz da Cia Três na Lua. Tem, na sua trajetória, criações com os grupos que integrou, como o Grupo Galante, Grupo Grial de Dança, Cia Tenda Vermelha e Trupe Ensaia Aqui e Acolá. Realiza trabalhos pedagógicos na área da dança e do teatro em instituições de ensino da rede privada e pública do Recife e região metropolitana.

IVANI SANTANA

Pesquisadora e artista da dança com mediação tecnológica. Entre 2018 e 2019, foi professora visitante, com projeto interdisciplinar entre a University British Columbia (supervisão do dr. Evan Thompson) e a Simon Fraser University. Em 2012, realizou pós-doutorado pelo Sonic Arts Research Center (Irlanda do Norte). Pioneira no Brasil em dança telemática realizada através das redes acadêmicas. Idealizadora da conexão Mulheres da Improvisação reunindo pesquisadoras de cinco universidades federais que se dedicam ao estudo da improvisação em dança, feminismos e cultura digital. Coordenadora do grupo de pesquisa Poéticas Tecnológicas: corpoaudiovisual. Professora do Programa de Pós-Graduação em Dança (PPGDança) e do Departamento de Arte Corporal (DAC) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Autora dos livros: *Corpo Aberto: dança, Cunningham e novas tecnologias* (2002) e *Dança na cultura digital* (2006). Coeditora chefe da revista *Repertório* – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC), Universidade Federal da Bahia (UFBA).

JOYCE MALTA

Atriz, *performer* e provocadora cultural. Coursou a École Philippe Gaulier (França), Teatro Universitário da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) e Escola Livre de Cinema (BH/MG). Atualmente, investiga a bufonaria e, desde 2008, performa como DJ, desenvolvendo diversas experimentações sonoras. Realiza locuções, dublagens e colagens sonoro-visuais junto ao Oka Estúdio.

JOSÉ GARCIA VIVAS MIRANDA

Possui graduação em Física pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG) em 1995, mestrado em Física pela Universidade Federal da Bahia (UFBA) em 1997 e doutorado em Ciências Ambientais, na Universidad de La Coruña, em 2000. Atuou como pesquisador em regime de pós-doutoramento em duas ocasiões na Universidade de La Coruña/ES e uma vez na Universidade de Harvard/USA. Atualmente, é professor da UFBA. Tem experiência na área de sistemas complexos, com ênfase em modelos computacionais, atuando principalmente nos seguintes temas: fractais, redes complexas, modelos computacionais, neurociência e biomecânica.

JORGE BASCUÑAN

Artista *freelancer*, atualmente vivendo em Berlim. Desde 2012 ele é diretor da Cia Idrima de performance e arte contemporânea e codiretor do Coletivo Baillistas de Fotografia e multiarte, e, em 2016, se muda para Alemanha onde concluiu seu mestrado em dança-educação. Em sua arte independente se baseia em questionamentos sobre significações de um corpo socialmente construído e em traduções de caminhos somáticos, buscando ressignificar aspectos simbólicos de uma corporeidade contemporânea. Bascuñan revela seus experimentos multidisciplinares misturando fotografia, vídeo, desenhos, som e texto com uma pesquisa de movimento, contextualizados em um reino da arte e política.

LIDIA LARANGEIRA

Artista da dança, trabalhou com coreógrafos como Holly Cavrell, Luis Mendonça, Regina Miranda, Andrea Jabor e Lia Rodrigues. Atualmente, desenvolve o solo *Brinquedos para esquecer ou práticas de levante*. Doutora em Artes pela Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), escreveu a tese *Coreografias e contracoreografias de levante: engajando dança, escrita e feminilidade*. Professora dos cursos de graduação em Dança da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), e coordenadora do Núcleo de Pesquisa, Estudos e Encontros em Dança (onucleo), com o qual vem investigando dramaturgias contracoreográficas de mulheres artistas.

LÍGIA TOURINHO

Doutora em Artes pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Analista do Movimento - Laban Institute Movement Studies (CMA/LIMS/ NY, EUA). Coordenadora e professora permanente do Programa de Pós-Graduação em Dança (PPGDan), da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e professora associada do Departamento de Arte Corporal (DAC/ UFRJ). Integrante do LabCrítica da UFRJ. Organizadora e membro da equipe idealizadora do Seminário Internacional Trans-In-Corporados (LabCrítica/ UFRJ) no Museu de Arte do Rio, atuando também como curadora da mostra de performances e integrante do comitê científico. É uma das diretoras da Associação Nacional de Pesquisadores em Dança (ANDA), na gestão 2018-2020. Autora de artigos nacionais e internacionais, bem como capítulos em livros e organizadores de livros no campo das Artes da Cena.

LILIAN GRAÇA

Coreógrafa, dançarina, professora de dança e videasta. Graduada em Dança, mestre em Coreografia, e doutora em Artes Cênicas com uma pesquisa sobre a percepção cinestésica em videodança. Além de uma longa experiência como coreógrafa no Brasil e Alemanha – país que viveu por 18 anos –, tem-se ocupado, como artista-pesquisadora, nos últimos anos, em correlacionar processos de criação, empatia estética, percepção e imersão na dança e na videodança: experimentando metodologias criativas, realizando obras, ministrando oficinas, cursos, palestras e publicando textos na área. Desde 2011, tem participado com diferentes obras em festivais nacionais e internacionais de videodança.

LÍRIA MORAYS

Artista, professora e pesquisadora em Dança. Doutora em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Professora adjunta do Departamento de Artes Cênicas da Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Mestre e especialista em Dança pelo Programa de Pós-Graduação em Dança (PPGDança) na UFBA. Licenciada em Dança pela UFBA. Professora do mestrado profissional em Rede em Artes da UFPB. Coordenadora da linha de pesquisa Radar 1- Grupo de Improvisação em Dança. Participou de alguns grupos

de dança e coletivos artísticos em Salvador/BA, criou solos autorais, coreografou e realizou a preparação corporal de atores em alguns espetáculos de teatro. Participou de algumas residências artísticas tendo como foco a improvisação e a composição. Tem como área de estudo a composição em dança realizada a partir da percepção de espaços de naturezas distintas, na perspectiva da prática como pesquisa, tomando como processo a improvisação e a configuração de performances. Ultimamente, os espaços da rua tem sido foco de investigação para compor em modo solo e os espaços de ocupação fora da universidade junto ao Radar 1.

LUIZ THOMAZ SARMENTO

Artista, docente e pesquisador da dança com ênfase em improvisação, arte/dança contemporânea, processos artísticos e educacionais em mediação tecnológica. É professor assistente do Departamento de Ciências Humanas e Letras da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia (UESB), onde atua nos cursos de licenciatura em Dança e Teatro. Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Mestre em Artes e licenciado em Dança pela Universidade Federal do Pará (UFPA). Pesquisador no grupo de pesquisa Poéticas Tecnológicas Corpoaudiovisual e no Núcleo de Estudos do Corpo. Coordenador do Subprojeto Arte/Dança da Residência Pedagógica da UESB.

MARCINHA BAOBÁ

É natural de Santa Helena/MA. Formada em Artes Visuais pelo Instituto Federal do Maranhão (IFMA) e mestre em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP). Estuda performance, política e decolonialidade e suas produções artísticas possuem temáticas relacionadas às questões de raça, gênero e sexualidade. Atualmente, produz fotocolagens e fotoperformances e é integrante do Núcleo de INvestigações FEmInistAS (Ninfeias) do Programa de Pós-Graduação (PPGAC) na UFOP.

MARCELA CAPITANIO TREVISAN

Mestranda do Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Universidade Federal da Bahia (UFBA) e integrante do Grupo de Pesquisa Poéticas Tecnológicas: corpoaudiovisual (GP Poética) com liderança de Ivani Santana. Bacharel em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Santa Catarina

(UFSC) em 2014. Foi integrante do Grupo de Pesquisa Poéticas do Corpo na Arte, coordenado pela doutora Janaína Trasel Martins. Suas pesquisas têm enfoque nas áreas de teatro, dança, performance e audiovisual.

MARCO DONNARUMMA

Artista, *performer*, director de escena y investigador que combina la performance contemporánea, el arte de los nuevos medios y la música interactiva por ordenador desde principios de la década de 2000. Manipula cuerpos, crea coreografías, diseña máquinas y compone sonidos, combinando así disciplinas, medios y tecnologías emergentes en una estética onírica, sensual y sin concesiones. Marco se doctoró en Goldsmiths, Universidad de Londres, fue becario de investigación en la Academia de Teatro y Digitalidad de Dortmund (Alemania) y, anteriormente, fue becario de investigación en la Universidad de las Artes de Berlín en colaboración con el Laboratorio de Investigación Neurorobótica. Sus escritos abarcan los estudios de la performance, la teoría del cuerpo, la estética, la interacción persona-máquina y la informática no convencional.

MARCOS GIMÉNEZ

Nasceu na cidade de Montevideu, em 1990. Professor da licenciatura em Arte Eletrônica Digital da Faculdade de Letras da Universidade da República. Formado na licenciatura em Design Gráfico e na área de Linguagens Computadorizadas do Instituto Escuela Nacional de Bellas Artes. Artista digital e sonoro, focado na produção de imagens através de código, dispositivos eletrônicos interativos, ambientes imersivos e realidade virtual. Docente nos cursos de Programação Criativa e Interação e Design de Paisagens Virtuais. Membro do coletivo Mihaly Meszaros. Coletivo multidisciplinar focado na produção de música experimental, instalações interativas e meios audiovisuais para propostas de palco.

MARIA DAS DORES DA COSTA (MARY VAZ)

Possui pós-graduação em Arte, Educação e Sociedade pelo Centro Universitario Cesmac (Cesmac/AL) em 2019. Graduação em Artes Cênicas/Teatro Licenciatura pela Universidade Federal de Alagoas (UFAL) em 2009. Atualmente, é atriz/*performer* solo e professora de artes. Mestranda no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) na Universidade Fe-

deral da Bahia (UFBA). Pesquisadora no grupo de pesquisa Poéticas Tecnológicas: corpo audiovisual, liderado pela Dra. Ivani Santana. Possui vínculo com o projeto Residência Artística/Joana Gajuru - Escola Técnica de Artes (ETA) da UFAL, desde 2020. Pesquisando, entre outras coisas, sua essência em meio a sociedade, interferindo no meio em que vive através do estudo do seu corpo e suas raízes.

MARIA INÊS GALVÃO SOUZA

Artista, docente e pesquisadora das artes do corpo e do Programa de Pós-Graduação em Dança (PPGDan) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), possui doutorado em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio) em 2010, mestrado em Ciência da Arte pela Universidade Federal Fluminense (UFF) em 2002. Integrou o corpo docente fundador do curso de bacharelado em Dança da UFRJ, em 1994. Atualmente, é líder do Grupo de Pesquisa Investigações sobre o Corpo Cênico (GPICC/CNPq/UFRJ), professora e orientadora de graduandos e pós-graduandos das graduações em Dança e do mestrado em Dança da UFRJ. Integra o projeto de Preparação Corporal para Atores em parceria com o curso de Direção Teatral (ECO/UFRJ) e a nova diretoria da Associação Nacional dos Pesquisadores em Dança (ANDA).

MARIANA DE ROSA TROTTA

Coreógrafa, bailarina e *videomaker*, professora do Programa de Pós-Graduação em Dança (PPGDan), da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), professora associada do Departamento de Arte Corporal (DAC) da UFRJ, coordenadora do Laboratório de Linguagens do Corpo (Lalic/UFRJ), autora do livro *O discurso da Dança: uma perspectiva semiótica*, pela Editora CRV.

MARIANA ROSADO

Cursó la Licenciatura en Arte Digital y Electrónico en Instituto Escuela Nacional de Bellas Artes. Actualmente se desenvuelve en el área de modelado 3D, en diseño y desarrollo de Realidad Virtual, en la exploración del video arte y el video experimental dispuesto como video instalación. Participó en la realización del MuMe Virtual (Museo de la Memoria) Proyecto ganador del 11º premio Ibermuseos de Educación 2020. En este proyecto se desarrol-

laron dos salas del museo en forma virtual donde se modelan en 3d todos los objetos que allí aparecen. Participó en el Encuentro de Artes Audiovisuales Interactivas presentando el proyecto de MuMe Virtual.

MATEUS SOUZA SILVA

Graduando em Física pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), segundo grau e nível técnico em Eletromecânica pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia da Bahia (IFBA). Atualmente integrante do Núcleo de Inovação Tecnológica e Reabilitação (Nitre) e do Laboratório de Biosistemas (Labios), colaborador do Portal Geocovid e da Rede CoVida. Pesquisador na área de Sistemas Complexos, desenvolvendo análises de dados, modelos físicos, matemáticos e computacionais.

MIGUEL ROBAINA

Licenciado en Artes Plásticas y Visuales del Instituto Escuela Nacional de Bellas Artes (UdelaR). Artista visual con interés en múltiples áreas como ilustración, pintura, escenografía, fotografía, video y video mapping. Técnico realizador y diseñador de escenografías para teatro, danza, circo, carnaval, espectáculos infantiles, ópera, ballet y música en vivo. Desde 2010 es integrante de Mihaly Meszaros, colectivo artístico que experimenta en lenguajes electrónicos y digitales, performances audiovisuales y artes escénicas. Desde 2009 realiza la puesta en escena de la banda Power Chocolatín Experimento. Desde 2013 es técnico de realización de pintura artística en el Auditorio Nacional del SODRE. pantsonair

MÔNICA DANTAS (BRASIL)

Doutora em Estudos e Práticas Artísticas da Université du Québec à Montréal (UQAM/Canadá), com pós-doutorado no Centre for Dance Research/Coventry University (Reino Unido), é professora associada na Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) nos cursos de graduação em Dança e de pós-graduação em Artes Cênicas. É autora do livro *Dança, o enigma do movimento*, de capítulos em coletâneas internacionais e de artigos em periódicos nacionais e internacionais. Atua como bailarina convidada na Ânima Cia. de Dança e na Eduardo Severino Cia. de Dança. Coordena o projeto “Carne Digital: Arquivo Eva Schul” (www.ufrgs.br/carnedigital/).

MYRIAM BEUTELSPACHER ALCÁNTAR

Artista, docente e investigadora. Magíster en Tecnología y Estética de las Artes Electrónicas (Untref), Buenos Aires. Investiga el performance digital desde una lógica arque-maquinante. Fundó la línea de investigación Translab en el Centro Multimedia y más tarde la compañía independiente Bioscénica, cuerpo digital y transdisciplina. Curadora de los Encuentros Internacionales de Artes Performáticas, Ciencia y Tecnología, “Efusión: código y producción de sentido” (San Luis Potosí); “Liveness: prótesis, gesto y metáfora” pelo Centro Nacional de las Artes (Cenart); y Laboratorio Transdisciplinario de Creación Escénica (LabCET Epigenética), Centro de Cultura Digital. Publicó en las revistas académicas E-Performance, Universidad Nacional de La Plata (UNLP) y Antropología del Cuerpo, Universidade de Buenos Aires (UBA). Coordinadora editorial de “Arte y Transdisciplina en México” (Bioscénica-BBVA). Recientemente fungió como Directora de Desarrollo Académico del Cenart.

NARA FIGUEIREDO

Professora da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM). Atuou como professora visitante do Centro de Ciências Naturais e Humanas da Universidade Federal do ABC (UFABC) e pesquisadora colaboradora do Centro de Lógica, Epistemologia e História da Ciência da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Bacharel e licenciada em filosofia pela mesma universidade, mestre e doutora em filosofia pela Universidade de São Paulo (USP), possui experiência internacional de pesquisa doutoral e pós-doutoral. Preza pela pesquisa interdisciplinar e pela atuação das mulheres na filosofia. Suas áreas de atuação são filosofia da mente, filosofia da linguagem e epistemologia. Sua pesquisa atual em enativismo e linguagem baseia-se em práticas de improvisação e na evolução do uso de signos para entender a criação de sentido participativa.

NATALIA PARDO

Estudiante del último periodo de Arte digital y electrónico en el Instituto Escuela Nacional de Bellas Artes, Uruguay. Formada en educación para realidad virtual, Unity. Estudiante de Ballet Clásico por más de 20 años. Autodidacta en modelado 3D, renderizado y lighting. Participé en actividades

con museos como la realización del MuMe virtual (museo de la memoria) y Mapping en la fachada del museo Blanes, Uruguay (2019). Mi práctica artística actual recae en los medios audiovisuales, arte digital, escritura poética, danza y pintura al óleo.

NINA CAETANO

Pesquisadora da cena contemporânea, *performer* e ativista feminista. Coordena, desde 2013, o Núcleo de INvestigações FEminIstAS (Ninfeias/CNPq). Doutora em Artes Cênicas pela Escola de Comunicação e Artes (ECA) na Universidade de São Paulo (USP) e pós-doutora pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) na Universidade Federal da Bahia (UFBA), é professora do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP).

PAULA ROJAS AMADOR

Profesora, investigadora y creadora intermedial. Docente de la Escuela de Arte Escénico de la Universidad Nacional de Costa Rica (UNA) y coordinadora del Laboratorio Escénico Digital (LED), el cual se fundó en 2019 centrándose en la investigación sobre las tecnologías digitales y el arte. Doctora (Ph.D) en Teatro (2018) de la Universidad Laval en Québec, Canadá, en el programa de Littérature et arts de la scène et l'écran con énfasis en el tema de la tecnología digital en la escena. Mestre en Teatro en 2009 Universidad del Estado de Santa Catarina-Brasil (Udesc) en torno a la interpretación contemporánea. Bachiller y licenciada en Teatro en la UNA. Entre sus intereses encontramos: la escena tecnológica y su relación con la creación de experiencias entre lo visual, el sonido y el cuerpo. Así como, la creación de dispositivos escénicos, la inmersión, la instalación-teatro, la interpretación contemporánea y la historia del teatro en Costa Rica.

RENAN FELIPE BOLCONT DE MENEZES

Bacharel interdisciplinar em Artes pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), é artista e pesquisador em Artemídia. Pesquisou no projeto Realidade Virtual: novos caminhos para a difusão da dança no GP Poéticas Tecnológicas. Possui formação em Teatro pela Fundação de Cultura do Estado da Bahia (Funceb). Mineiro, percorreu caminhos pelas artes da dança e visuais na Escola de Artes Arena da Cultura e no curso de Artes Visuais

na Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Performou com LUME Teatro no Festival Internacional de Teatro Palco & Rua de Belo Horizonte (FIT-BH), realizou exposição coletiva pela Funarte-MG e Centro Cultural da Universidade de Minas Gerais (CCult-UFMG) com desenho. Curou e produziu exposição de fotografia e participou como artista gráfico e cenógrafo no espetáculo de formatura de Marina Braga na Escola de Belas Artes na UFMG.

RICARDO SCHOLZ

Doutor em Ciências da Computação na Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) em 2018, pesquisa a experimentação de poéticas interativas mediadas por sensores nas artes cênicas. Produziu obras como a performance *3 catástrofes sobre o prazer* (2017) e a instalação interativa *materia animata* (2018). Desenvolveu o *software* gratuito “marine”. É membro-fundador do Célula de Teatro, fotógrafo, membro do grupo de pesquisa MusTIC na UFPE e músico.

ROBERTA RAMOS

Artista e professora doutora do curso de licenciatura em Dança da Universidade Federal de Pernambuco (UFPE) e colaboradora na Pós-Graduação Profissional em Artes (Prof-Artes). Líder do Grupo de Pesquisa Peteca - Performance, Educação, Jogos e outras Tecnologias da Criação Artística. Membro do Acervo Recordança desde 2003 e do Coletivo Lugar Comum desde 2011. Autora do livro *Deslocamentos Armoriais: Reflexões sobre Política, Literatura e Dança Armoriais* (2012); organizadora e autora dos livros *Acordes e Traçados historiográficos: a dança no Recife* (2016), *Motim: paisagens e memórias do riso* (2017) e *Comum Singular: 10 (12) anos de Coletivo Lugar Comum*. A partir de 2021, compõe a conexão de pesquisa de Mulheres da Improvisação (MI), com a qual publica os livros *Livro de dança: cartas para improvisar e compor* (2022) e o *Livro performativo - Mulheres da Improvisação: digifeminismos decoloniais na dança*.

ROXANA ÁVILA HARPER.

Máster en Bellas Artes con especialización en Dirección Escénica de Carnegie-Mellon University bajo una beca Fulbright-Hayes. Profesora coreográfica jubilada (2021) de la Universidad de Costa Rica. Es actriz, dramatur-

ga, investigadora, locutora, diseñadora de luces y profesora. Cofundadora del Teatro Abya Yala, en 1991, con el cual ha obtenido múltiples premios.

RUTH TORRALBA

Artista em processo de retomada de sua ancestralidade indígena. Professora dos cursos de graduação e do Programa de Pós-Graduação em Dança (PPGDan) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Coordena, com Lidia Larangeira, o Núcleo de Pesquisa, Estudos e Encontros em Dança (onucleo) na UFRJ. Apoiadora e colaboradora da Universidade Indígena Pluriétnica e Multicultural Aldeia Maracanã (R.J). Atualmente, tem voltado sua pesquisa para questões relativas à contra-colonização das práticas de dança, aos encontros de saberes, à ancestralidade, à cura do corpo e do território.

SARAH FERREIRA

Performer, educadora e artista multimídia. Coursou graduação e mestrado em Teatro na Universidade do Estado de Santa Catarina (Udesc). Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos Contemporâneos das Artes (PPGCA), da Universidade Federal Fluminense (UFF). Membro da Rede Iberoamericana de Festivais Internacionais de Videodança (Rediv). Trabalha como curadora e criadora da plataforma VIDEODANÇA+

SARAH MARQUES DUARTE

Doutora em Artes Cênicas pela Universidade Federal da Bahia (UFBA) em 2021, mestre em Artes Visuais pela Universidad Nacional de las Artes (2016) e bacharel em Artes Cênicas pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio) em 2014. É professora colaboradora do curso de Artes Visuais da Universidade Estadual do Paraná (Unespar) e professora convidada da Pós-Graduação em Lenguajes Artísticos Combinados da Universidad Nacional de las Artes. Integrante do grupo de pesquisa Poéticas Tecnológicas: corpoaudiovisual (GP Poética).

VIVIAN FRITZ ROA

Doctora en artes escénicas, coreógrafa y docente especializada en coreografía digital, investigadora integrante del Laboratorio ACCRA 3402 de

la Facultad de artes de la Universidad de Estrasburgo y profesora de danza contemporánea en la escuela de música y danza de Baud Communauté, Bretaña.

Sitio web: <https://vivianfritzroa.com/>

YAGO EMANOEL RAMOS

Graduando em Física pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), foi bolsista do edital universal entre 2020-2021 e do Pibic 2021. Dedicar-se ao estudo da biomecânica e análises complexas do movimento na dança improvisada e análises de sistemas turbulentos. Possui um projeto de análise complexa da lateralidade do movimento das mãos durante a criação do desenho sob a influência de guias visuais.

WEBER MIRANDA COOPER NETO

Pesquisador em Artes Cênicas, produtor cultural, professor de Arte. Graduado (2014) pela Universidade Federal de Ouro Preto (UFOP) e mes-trando (bolsista Capes) pela Universidade Federal da Bahia em Artes Cênicas, tendo como linha de pesquisa Corporeidades e Interfaces: Somática, Performatividade e Artes Digitais e como orientadora: Ivani Santana. Criador e articulador do grupo ATUAÇÃO (ES), integrante do grupo de pesquisa Poéticas Tecnológicas: corpaudiovisual (CNPq). Possui como eixo de interesse nas Artes Cênicas o corpo e atualmente investiga a interface em performance, audiovisual e ecologia.

ZAVEN PARÉ

Além de sua carreira artística, Zaven Paré atua como pesquisador. Ele pratica *Machine Arte*, e é um *Robot Drama Researcher*. Ele inventou a marionete eletrônica (Musée d'Ethnographie em Neuchâtel e museus de Marionettes nos Estados Unidos, na França, Bélgica, Itália e Rússia). Seus dispositivos encenaram a primeira peça de Novarina em inglês em 1999 (CalArts, Henson Festival, La Mama etc., Festival d'Avignon). Foi figurinista e cenógrafo de coreógrafos de dança (Marie Chouinard, Edouard Lock), de teatro e teatro musical (Denis Marleau, Mauricio Kagel) e de balé e ópera (Het National Ballet, Opera Paris-Bastille). Em 2009, tornou-se colaborador do *Robot Actors Project* do Professor Hiroshi Ishiguro, no Laboratório de Robótica Inteligente da Universidade de Osaka. Ele foi duas vezes laureado

do French American Fund for Performing Arts em CalArts, da *Villa Kujoya* no Japão, da Japan Society for Promotion of Science (JSPS), do prêmio Sergio Motta, é convidado de honra do último Festival de Marionetes de Moscou. Ele é o autor de *L'âge d'or de la robotique japonaise* (Paris: Les Belles Lettres, 2016) e, mais recentemente, *Le spectacle anthropomorphique* (Dijon: Les Presses du Réel, 2021).

Formato: 16 x 23 cm
Fontes: Scala Sans Pro, Nirmala
Extensão digital: PDF

ISBN 978-65-5631-140-1



9 786556 311401