

Universidade de Brasília - UnB  
Instituto de Artes - IdA  
Departamento de Artes Visuais

**Corpo Arte Performance**  
*Experiência Estética do Contato Improvisação*

Rosa Dias Schramm

Brasília, 2012.

**Rosa Dias Schramm**

**Corpo arte performance**

*Experiência Estética do Contato Improvisação*

Monografia apresentada como requisito à obtenção do diploma de bacharel em Artes Visuais pela Universidade de Brasília.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Beatriz de Medeiros

Brasília 2º/ 2012



Lista de Imagens.....	p 5
Introdução.....	p 6
1 - Corpo estranho a si mesmo.....	p 8
2 - Linguagem Dança Arte.....	p 12
2.1 Coreografia.....	p 15
2.2 - Contato Improvisação.....	p 22
2.3 - Performance.....	p 26
2.4 - Arte na rua.....	p 28
3 - Experiências Performáticas.....	p 33
3.1 - <i>Presença</i> .....	p 34
3.1.1 - <i>Entre Corpo</i> .....	p 36
3.1.2 - Rodoviária.....	p 38
3.1.3 - Estação 108 Sul.....	p 39
3.1.4 - <i>Os três</i> .....	p 41
3.1.5 – Performances no <i>Tubo de Ensaios</i> .....	p 42
3.2 - <i>Solo Coletivo</i> .....	p 49
Considerações Finais.....	p 53
Referências .....	p 56



## Lista de Imagens

Imagem 1 - Merce Cunningham. "Totem Ancestor," 1942.....	p 20
Imagem 2 - Hélio Oiticica, <i>Parangolé</i> , 1960.....	p 30
Imagem 3 - Lygia Clark, <i>Cabeça Coletiva</i> , 1975.....	p 31
Imagem 4 – <i>Presença</i> , 2010.....	p 35
Imagem 5 - <i>Entre Corpo</i> , 2011.....	p 36
Imagem 6 - <i>Entre Corpo</i> , 2011.....	p 37
Imagem 7 - <i>Entre Corpo</i> , 2011.....	p 37
Imagem 8- Plataforma inferior da Rodoviária Plano Piloto, 2010.....	p 38
Imagem 9 - Mezanino da Rodoviária Plano Piloto, 2010.....	p 39
Imagem 10. Estação 108 Sul, 2010.....	p 40
Imagem 11- Imagem 11. <i>Os três</i> , orla do Lago Paranoá, 2011.....	p 39
Imagem 12 - Espaço da performance coletiva, <i>Tubo de Ensaio</i> , 2010.....	p 43
Imagem 13. <i>Entre Dimensões</i> , <i>Tubo de Ensaio</i> , 2011.....	p 42
Imagem 14. SE(r)PARAÇÃO, <i>Tubo de Ensaio</i> , 2012.....	p 47
Imagem 15. SE(r)PARAÇÃO, <i>Tubo de Ensaio</i> . 2012.....	p 48
Imagem 16. <i>Solo coletivo</i> , Teatro Nacional. 2012.....	p 49
Imagem 17 <i>Solo coletivo</i> , passarela da 103 Norte. Julho, 2012.....	p 50
Imagem 18 - <i>Solo coletivo</i> , passarela da 103 Norte. Agosto, 2012.....	p 50
Imagem 19 - <i>Solo coletivo</i> , passarela 103 Norte. Agosto, 2012.....	p 51
Imagem 20 - <i>Solo coletivo</i> , passarela 103 Norte. Agosto, 2012.....	p 51

## Introdução

O propósito deste trabalho é discutir algumas possibilidades de experiência artística com o corpo. O corpo sempre foi um meio e um objeto de expressão artística, e muitos trabalhos costumam explorar sobretudo o aspecto visual, ilustrativo ou simbólico do corpo humano. O presente trabalho trata do corpo do artista como a obra a ser fruída, em que as representações artísticas propõem questionar os limites da própria linguagem na linguagem corporal. Em vez de explorar articulações entre os sentidos sociais e culturais atribuídos ao corpo, o trabalho pretende pensar o corpo em termos pré-linguísticos, mais próximos de uma experiência sensorial anterior ao conceito, desligada de ideias preconcebidas, nos termos do sentido originário da palavra grega *aisthesis*. Entretanto, a pesquisa pensa o corpo pela racionalidade, pois a relação com o mundo acontece através dos códigos linguísticos, mas a ideia é investigar formas não habituais de se pensar na (e pela) corporeidade. Nesse sentido, o corpo e suas relações consigo e com o meio, é tomado como objeto de investigação.

A discussão que estrutura o texto é baseada na pesquisa artística sobre o corpo que desenvolvi ao longo da graduação, uma experiência que se materializou em algumas performances com corpo e tecnologia no espaço urbano, através da exploração de um gênero de dança conhecido como *Contato Improvisação*, que preconiza a noção de jogo na interação entre corpos e na exploração do espaço-tempo com os campos gravitacionais.

O intuito é perceber o corpo como modo de manifestação e produção artística, tanto pela intenção deliberada de criar e expor arte, quanto pelo reconhecimento do caráter artístico de certas práticas físicas cotidianas, porém diferenciadas do contexto mecânico, automatizado<sup>1</sup>. Ao contrário, a arte do corpo, nos termos deste trabalho, está na re-

---

<sup>1</sup> A prática do *Astanga Yoga*, por exemplo, está fundamentada em uma sequência fixa, o que não significa que seja mera repetição, e, apesar de estar fora do contexto artístico é aqui considerada como possibilidade de uma linguagem corporal artística. Embora trabalhos acadêmicos e artísticos costumam referir-se ao *Yoga* como uma técnica de consciência corporal, nessa pesquisa o *Yoga* é pensado também pela estética da prática, pela

significação de seu uso que amplia as possibilidades de relação consigo e com outros corpos, os coletivos e os virtuais<sup>2</sup>.

A modalidade de dança contemporânea Contato Improvisação manifesta tal potencialidade estética, como estrutura de performance, mas também como prática de pesquisa do movimento, da arte de descobrir dinâmicas com a plasticidade do corpo. Essa dança requer uma atenção sensorial constante do bailarino e um desafio para a comunicação física, sensorial e perceptiva.

Portanto, a arte considerada aqui é, ao mesmo tempo, a arte institucional e não institucional do cotidiano, feita no contexto urbano, tecnológico, social e privado (sem público, em casa, sozinho). A prática do Contato Improvisação está fundamentada na ampliação da consciência corporal (percepção psicofísica), o que colabora para a performance e para estudos do corpo.

A expressão artística própria dessa modalidade de dança, tem também como característica um cunho político na esfera social e artística. Propõe uma ruptura com as formas institucionalizadas de experiência estética contrapondo-se aos mecanismos estruturais da dança como espetáculo. Discute também a questão do gênero, ao dissolver a hierarquia dos papéis na dança. E por ser é mediada pelo toque, aproxima os dançarinos em um nível de “intimidade”, pois nessa dança aprofunda-se nos aspectos sensoriais, já que utiliza a pele como principal receptor de informações, portanto rompe também com as distância das relações sociais.

A discussão se desenvolve em três seções, na primeira exploro os sentidos do corpo como objeto artístico, e da corporeidade como limite e possibilidade de apreensão do mundo. Na segunda seção, proponho uma reflexão sobre as relações entre arte, linguagem e dança, confrontado os argumentos de alguns autores e artistas sobre o corpo no campo da arte. Na terceira seção, apresento minha experiência pessoal com a performance e analiso-a à luz dos conceitos discutidos ao longo do trabalho.

---

performance, por promover uma experiência, um momento de fruição estética, diante de movimentos cadenciados e fluidos.

<sup>2</sup> Roberto Machado (2009) em sua reflexão sobre a filosofia de Gilles Deleuze, comenta sobre re-elaboração deleuziana do termo *virtual* no sentido oposto ao *atual*, atribuído por Henri Bergson. Virtual é potencial, é desejo, é imaginação, é intenção. Atual é o que se efetivou, o que está.



## 1. O corpo estranho para si mesmo

“O corpo como carne do mundo, é um pleno poroso, habitado por um oco pelo qual um positivo contém nele mesmo um negativo que aspira por ser, uma falta no ser próprio Ser, fissura que se preenche ao cavar-se e que se cava ao preencher-se.” (Chauí, 1994: 478)

Pensar o corpo implica uma variedade de interações sensoriais e semânticas. Pressupõe a combinação de imagens mentais formadas por acumulação imagética (desenhos e informações anatômicas) com a reflexão intelectual e a percepção imediata de si como *estar* no mundo; compreende as percepções (psicofísicas) de si como matéria, do espaço interno e externo ao próprio corpo.

Comumente necessita-se da visão para enxergar o espaço externo, precisa-se de luz para perceber o corpo por fora: através da comparação, ao medir diferenças e aproximações com o meio, com a alteridade; pelas superfícies que permitem reflexos, como os espelhos; além da percepção tátil que não necessita da luz, mas assim como as outras, interage com signos culturais pressupostos para formar ideias de si e do outro.

E, para se ver/perceber internamente, acessar o que está atrás do campo visual, geralmente pensa-se em fechar os olhos, pois acredita-se que poderemos ver esse interior quando nos livrarmos do bombardeio visual. O interior, interface da pele, é mais amplo e complexo do que as imagens que temos do organismo. É tido como o escuro, o oco, ou a luz total por oposição, ou seja, uma possibilidade que compreende diversos campos de

conhecimento, científicos e místicos, todos incompletos e/ou metafóricos na tentativa de produzir algum entendimento. Pode-se tratar de outras esferas de percepção, que incluem partes invisíveis, fluxos de energia, campos sutis, uma “trans-anatomia”.

Querer conhecer o corpo além do que se vê por fora é perceber, já observar-se (ver-se/perceber-se) internamente está mais próximo das ideias de sensação e de imaginação (imagens anatômicas e metafóricas), do que da visão propriamente dita. Ou então, seria uma visão “transfigurada” quando utilizada para falar de intenção, utilizada no sentido amplo do termo, híbrida, misturada a outros sentidos, como “ver” com a pele, um exercício *duro*<sup>3</sup> nos termos de Michel Serres.

Mas também nos observamos (por dentro e por fora) com olhos abertos, focados na ação que executa, ou ao meio externo, ao ambiente. O cérebro, quando está voltado às ações que o corpo faz, perde espaço para fazer inferências, interpretações e julgamentos, tornando-se mais planejado, contingente. Pode-se criar novos caminhos cerebrais permitindo-se não reagir a ações habituais, o cérebro terá outro motivo e outra resposta ao corpo. A imaginação, com uma trama mental é reduzida em relação à sensação, pois o que se imagina quando se quer sentir, é pontual com a ação do corpo, ou seja, é solicitada para a experiência, acontece/funciona de acordo com ela.

O que pretendo afirmar, é que focado/com atenção, “estar presente” está relacionado ao viver com as sensações mais do que com o cogito, mesmo que este esteja também sempre presente no momento. Portanto, estar atento já é suficiente para alterar as oscilações mentais e ampliar a percepção psicofísica. Assim, pode-se ater-se às sensações para fruí-las tentando resistir ao impulso de significá-las de imediato, evitando as significações automatizadas.

O espaço interno pode ser explorado fenomenologicamente integrando-se ao ambiente, agregando os estímulos externos e internos sem se identificar com o que se pensa e o que se sente. Ao acompanhar (observar) o ritmo da respiração, o corpo, aos poucos, “decanta” parte de seu peso ao chão, pois tem menos resistência à gravidade. O corpo fica mais leve, o que não quer dizer que esteja largado, flácido, mas sim habitado, pois tensiona-se menos o corpo, com mais eficácia, o que permite que o ar (fluídos, energia, inclui pensamento também) percorra facilmente, com fluidez através do corpo.

---

<sup>3</sup> Michel Serres em *Os cinco sentidos, Filosofia dos corpos misturados* (2001) utiliza os termos *duro* e *doce*, para diferenciar experiências inconscientes, no sentido de automatizadas, inebriadas pela racionalidade, das experiências mais participativas no que se refere aos uso dos sentidos, que exigem atenção e uso do corpo, portanto *duras*.

Sônia Machado de Azevedo, sobre o trabalho de corpo no corpo do ator, trata da importância do “reconhecimento de si como corporeidade”, que implica no uso mais consciente do corpo. Para isso desenvolve exercícios para agenciar força, ritmo, relaxamento, contração e extensão muscular, controle/percepção da respiração afim de deixar o corpo disponível para agir com naturalidade mesmo em propostas ficcionais, artificiais. Conclui assim, que o profissional do corpo está apto para a expressão estética, já que há um “domínio psicofísico do ator em relação ao seu corpo”. (Azevedo, 2008:157)

A apropriação de si, o domínio do corpo gera auto disciplina, segurança, concentração, clareza entre outras qualidades de movimento.

Um corpo denso significa que há contração muscular excessiva, gerado, entre outros fatores, por dores e tensões. A maioria dos bailarinos, dos acróbatas, dos atores e de outros profissionais corporais, são excessivamente duros, densos e pesados. A pressão para executar movimentos precisos (exigem força e equilíbrio) e demonstrar leveza (como se não houvesse esforço), uma preocupação constante, pode gerar corpos travados e deformados.

A ideia de tensão com integridade, compreendida pela proposta da tensegridade<sup>4</sup> e de outras fontes, percebe que o corpo é capaz de manter-se em pé, ou seja, resistente à gravidade e à demanda de equilíbrio de seu próprio peso, ajustando constantemente (já que o movimento nunca pára) sua arquitetura mínima, o esqueleto e conseqüentemente todo o corpo. O quer dizer, que podemos “dispensar” (como exercício imagético-sensorial) os músculos para nos mantermos eretos. Assim pode-se “refinar” o movimento de adaptação do sistema de compressão, e o corpo fica mais leve, pois encontra espaços internos que antes estavam bloqueados pelas contrações excessivas.

O artista plástico Kenneth Snelson desenvolveu diversas esculturas nessa perspectiva de tensão com integridade. Ele explica que existem apenas dois tipos de forças, “empurrar e puxar - compressão e tensão – e qualquer outra é uma modificação dessas forças, como flexão”<sup>5</sup>. Sua intenção é encontrar modos de expressar espaço com essas formas complexas que lidam com a interação dos membros em sistema de compressão flutuante. Ou seja, as

---

<sup>4</sup> A tensegridade é uma proposta que busca estabilidade pela resistência, combinando tensão com integridade. O conceito foi desenvolvido em estudos do artista Kenneth Snelson e do seu professor de arquitetura Richard Buckminster Fuller e tem por princípio a interconectividade, desenvolvido pela ideia de compressão em sistema auto-regulador de pressão.

É utilizado também em estudos científicos biológicos, o biotensegrity, desde as estruturas moleculares, como o átomo, ao sistema macrofísico. (ver: [http://www.biotensegrity.com/tensegrity\\_new\\_biomechanics.php](http://www.biotensegrity.com/tensegrity_new_biomechanics.php))

<sup>5</sup> Entrevista publicada na *Artforum*, Março 1967 por John Coplans. (cf: <http://www.kennethnelson.net/articles-reviews/>)

partes mais rígidas não estão fixas umas nas outras, mas interligadas por partes flexíveis que permitem movimento.

A pesquisa do Contato Improvisação também compreende a tensegridade para encontrar caminhos mais confortáveis, dinâmicos e criativos de improvisar movimentos. A ideia também colabora com a comunicação dos corpos, pois esses ficam mais disponíveis para a troca, para receber e transportar estímulos, informações. Abre-se, literalmente, espaço dentro do corpo, como por exemplo, um ganho de estatura pelo movimento na coluna vertebral, pois o constante movimento interno de adaptação que combina tensão e compressão entre as articulações, tendões, ligamentos e os ossos provoca uma compensação nos músculos que pode gerar aumento dessa região e conseqüentemente do corpo todo.

A mente acompanha esse processo, pois está junto à percepção e também re-articula o espaço-tempo. O que permite que a intuição e outras instâncias do pensamento possam surgir, sem ser bloqueadas pelo pensamento. José Gil coloca que “a consciência tornada corpo, ou seja, que os movimentos da consciência, uma vez impregnada esta pelos movimentos do corpo, adquirem a mesma plasticidade, fluência e o mesmo *conhecimento imediato de si* (não reflexivo) que o corpo possui de si próprio” (2004:121)

A comunicação dos corpos conscientes, no Contato Improvisação, é comunicação de inconscientes, que antecipa os movimentos, pois alcança as *vibrações* antes de chegar à pele e quando toca, pode atravessa o corpo infinitamente. “a pele prolonga-se indefinidamente pelo corpo”. (Gil, 2004: 62)

Uma pesquisa importante à respeito do uso consciente e sensorial, foi feita por Frederick Mathias Alexander<sup>6</sup>. Ele desenvolveu uma técnica para aprimoramento da percepção e uso de si mesmo. Comenta que não podemos confiar nas nossas sensações, pois a sensação e consciência sobre nós mesmos, geralmente estão equivocadas, já que nos habituamos com ideias e sensação de “normalidade”. Percebeu que o processo mental (dentro da perspectiva corpo-mente) de auto-observação, é essencial para quebrar padrões de

---

<sup>6</sup> A Técnica Alexander (2010) foi desenvolvida com processo de auto-observação. Sua pesquisa parte de três partes fundamentais: cabeça, pescoço e coluna. Ele percebeu que tinha uma noção equivocada de si, que só poderia modificar-se inibindo processos recorrentes de resposta para um correção postural. A sua corporeidade em constante expansão fornece informações ao aluno, que se percebe com o contato. Alexander ressalta que não está tratando, portanto não tem pacientes, ensina as pessoas a refinarem sua percepção de si mesmo, ao sugerir com o toque a modificação da postura, além das indicações verbais de não reagir entre outras práticas metodológicas.

comportamento psicofísicos sobre o nosso corpo, pois a sensação também engana, não só a ideia.

A sua técnica pôde demonstrar que o corpo reage espontaneamente, ajustando-se através de tensões mínimas<sup>7</sup> à uma posição mais expansiva, utilizando basicamente, a ideia de “apoiar-se” em algumas direções e de resistir as reações automáticas e os padrões conscientes de ajustar a postura. O que implica em um expansão interna, refletindo na qualidade da respiração a partir da postura, aplicando a ideia de não fazer.

## **2. Linguagem, Dança, Arte**

A estética, enquanto discurso filosófico sobre a arte, consiste na produção de conceitos e, como campo de produção artístico presume também a produção de sensações. Nesse sentido, refere-se ao sentir com os sentidos, inclusive com a linguagem, mas sobretudo com o corpo. Sente-se e compreende-se através da corporeidade, que não depende do pensamento, e não há predomínio da razão. Tem-se acesso pelos sentidos, pelas vontades e pelas memórias psicofísicas das sensações do corpo, os atuais e virtuais. A comunicação, ou melhor, a interação, uma ação entre dois pelo menos, no campo da linguagem artística, envolve troca de sensações.

A reflexão é intrínseca ao processo, mas é também importante deixar abrir espaço para o silêncio, para as múltiplas possibilidades de significação/sensação. A arte, diferente da ciência biológicas e exatas, produz sensações não necessariamente associadas a significados precisos, não tem pretensão de explicar os porquês, nem a origem das coisas. Mesmo quando se propõe a representar objetos específicos, quando o autor quer expressar, ilustrar, contar uma possível realidade/verdade, não acontece só pela representação, até quando ilustra um sentimento, uma ideia, uma causa política. Mesmo com os artistas que utilizam uma narrativa linear ou uma representação figurativa, a arte acontece, consiste, em uma experiência em níveis sensoriais. Ou seja, não depende da linguagem, apesar de estar impregnada dela, pois

---

<sup>7</sup> A Técnica Alexander, a despeito de sua especificidade, permite uma aproximação à ideia da tensegridade, já que também pensa na tensão com integridade, na ampliação dos espaços entre as articulações e utiliza principalmente nas direções de estruturas ósseas da cabeça, do pescoço e da coluna como fundamento da pesquisa, em vez da contração muscular para correção postural, mesmo porque não pretende uma correção, mas a inibição do reflexo de correção.

as associações aparecem mesmo sem serem ilustradas, surgem na “leitura”, ou projeção da (na) obra.

A apreensão do mundo envolve mecanismos linguísticos e sensoriais (pré-linguísticos), e a arte joga com as possibilidades de manifestação para ser fruída, mais que compreendida. A arte, mesmo que tenha que passar por caminhos racionais para alcançar a sensação, ou seja, mesmo que mediada pela razão, é fruição, é sensação.

A linguagem artística não está limitada aos usos denotativos. Além de determinar o sentido das coisas, engana, dá pistas, sugere, provoca. Mesmo a linguagem comum só faz sentido dentro de um contexto significativo nos termos de “jogos de linguagem” proposto por Wittgenstein, citado por Marcondes, (2009). A linguagem fragmentada, dissolvida de sua estrutura básica, da forma lógica, dá lugar a esses jogos “múltiplos, multifacetados, irreduzíveis uns aos outros, que se definem como ‘um todo, consistindo de linguagem e das atividades a que ela está ligada’ ”. (Marcondes, 2009: 105)

Então a linguagem é viva, transforma-se pelo uso diário e expande-se na poesia dos artistas. A arte desses, “devem sua beleza à vizinhança do que está fora da linguagem”. (Serres, 2001:127) A linguagem pode ser vista como uma ferramenta, uma tecnologia.

O artista quer comunicar<sup>8</sup>. Na produção da obra, fecha um ângulo em seu trabalho, e o público passeia dentro desse espectro. Ao mesmo tempo, há sempre espaço para o público interagir, criar, produzir um sentido. Privilegia-se a via da sensação para a “comunicação”/interação, pois a obra de arte cria um mundo próprio de significação, “que arranca a totalidade de nosso ser para fora do nosso corpo” (Medeiros, 2005: 80) para participar desse mundo. Portanto, analisar ou interpretar uma obra é reduzir em dado a sua potência significativa, pois o conteúdo da arte “é sopro e som” (idem), ou seja mais sugestão do que afirmação. Muitas vezes exige uma tomada de posição do fruidor, portanto a obra é circunstancial, local e fenomenológica, depende das relações de quem vê e o do que se deixa ver.

Nesse sentido, a dança pode ser considerada uma linguagem mais aberta à multiplicidade. O corpo da dança é o corpo-pensamento, termo utilizado por Gil (2005) para falar da liberação do corpo “objeto” para corpo-consciência, consciência expandida nele. É o

---

<sup>8</sup> A comunicação na arte é entendida nesse trabalho como troca de informação, de ideias, de *afectos* e de sensações. Entre o objeto artístico, no caso o *performer*, e observador acontece uma interação, nesse sentido, uma comunicação.

corpo e os seus movimentos em estado prévio, que fixo no embrionário torna-se quase movimento, retém-se no não-lugar, na imanência.

Dançar nessas instância, é permitir-se ao *corpo sem órgãos*, que não significa perda dos órgãos, mas uma ação, um momento de desestruturação da organicidade percorrendo as possibilidades de disposição dos órgãos em lugares diferentes. O termo *corpo sem órgãos* é definido “pela presença *temporária e provisória* dos órgãos determinados”. (Deleuze, 2007: 54)

O corpo, como corpo-pensamento, pois pensa-se com o corpo, ao dançar está constantemente no estado prévio, fixo no embrionário, retém-se no não-lugar, na imanência, é “quase” movimento. A proposta de dançar nesses âmbitos, inclusive nesses outros lugares que não são reconhecidos estritamente como um estilo de dança (Tai Chi Chuan, Yoga, Contato Improvisação, esportes e ações em que se tem maior consciência do movimento que se executa) seriam como um estratégia para criar um corpo aquém do organismo padrão, um campo aberto de possibilidades para novos caminhos.

A dança nasce por excelência do pré-movimento, pois o dançar não parte da imobilidade, o movimento é condição. Mas parte do silêncio, da não-linguagem (ainda não traduzida em códigos). No ato de desequilibrar o corpo, é projetado o mais interno dos movimentos, que pode até ser motivado por alguma imagem ou palavra, o que funciona mais como distração para a lógica, mas não as representa, se tentar é mímica (*mimese*, cópia infiel da realidade) ou outra coisa. A dança é o movimento pré, que sai do interno e flui para fora, para movimentos visíveis. Esse sair é ficar, ficar no quase, ficar no presente imanente, pois a dança assim como o grito, “nega através da sua força”, “a totalidade dos corpos tensos.” (Medeiros: 2005, 80).

Algumas das metodologias de dança, como as artes orientais que propõe práticas corporais, utilizam coreografias fixas. As técnicas do Tai Chi Chuan e do Yoga, por exemplo, apesar de serem aprendidas a partir da sua forma externa, trabalham sobretudo internamente. Essas danças foram feitas para serem dançadas, ou seja, fluídas, não na simples repetição mecânica. Assim como a dança que nasce dentro do corpo, a dança nessas práticas é uma dança do esquecimento, da suspensão da reflexão, do pensamento. Aprende-se a coreografia, para não precisar pensar o que se deve fazer e como se faz. Assim como não precisamos pensar que temos que mover a perna direita e depois a esquerda para chegar no outro canto da sala, simplesmente andamos, pois aprendemos.

Então, com a “coisa” incorporada, o corpo age e o pensamento acompanha, percebe o que acontece e age, não há muito tempo nem espaço para julgamentos nem análises. O que abre espaço dentro do corpo, faz com que ele sinta de maneira diferente o tempo, assista a si mesmo, a seus pensamentos e suas sensações. O corpo se desdobra, fica menos condensado.

A repetição diária dos movimentos amplia o conhecimento pela sensação. A dança, nessas técnicas, acontece tanto pelo refinamento do movimento, aspecto físico, pois alcança-se camadas mais internas, quanto pela entrega ao fazer, “o parar e observar”, ficar com o instante.

A dança, nesse sentido, se efetiva na sensação, não conta uma história, distribui possibilidades, forças. Mesmo que o dançarino queira desenhar com seu corpo linhas no espaço, criar “frases de movimento”, ilustrar uma sensação ou fazer movimentos estereotipados, ainda assim, não funciona como comunicação no sentido estrito de apreensão semântica.

O que interessa esteticamente é quando a dança revela uma matriz de força, uma faísca que sai de dentro do dançarino e se mantém, faz vibrar em seu corpo e em quem assiste. E é essa a “comunicação”: o transporte de sensação. A sensação precede o nome<sup>9</sup>.

## 2.1. Coreografia

A etimologia da palavra coreografia permite uma reflexão sobre o papel da linguagem na dança. A escrita da dança é a coreografia - do grego *coreo* (dança). O treino de uma sequência cria intimidade com o que se faz, com os comandos externos. Apropria-se dos movimentos “estrangeiros” de maneira tão particular, que apesar deles pertencerem naquele momento ao dançarino, o movimento está livre, impessoal, ainda que uma quase cópia do seu início, no que diz respeito ao formato. A representação é investida da subjetividade do momento.

---

<sup>9</sup> Neste trabalho refiro-me à noção grega *aisthesis*, que significa sensação, e é um dos momentos constitutivos da *mimesis* na poética de Aristóteles, por tratar das sensações provocadas por objetos e ideias palpáveis e impalpáveis, percebidas pelo e através do corpo independente da racionalidade, o que não exclui outros signos além dos códigos lingüísticos no sentido estrito. Não se espera que o sentido das sensações provocadas seja determinado pelos códigos compartilhados, apesar de pressupor o compartilhamento de um substrato cultural comum. Mas também por manifestar algo indizível, ainda não entendido, estranho – que não tem nome apropriado.



*Cor da grafia.* O jogo com as letras permite traçar uma relação da forma com o conteúdo. A coreografia afinada com o executor, ou seja, decorada, apreendida pelo corpo, já não pensa no que faz, o que não quer dizer que faz mecanicamente. Ao incorporar os movimentos vindos de fora, faz o caminho inverso, tira de dentro. Vive o que faz. Transforma em cor a grafia, ou seja, em sensação a forma.

A leitura através da cor fundamenta-se mais na sensação do que nos códigos<sup>10</sup> da forma. Existem alguns nomes (signos) para dar sentido à sensação da cor, como temperatura (cor fria, cor quente) e as associações psicológicas (alegria, tristeza, sóbrio, calmo). Mas a noção cromática, como a musical e a cinética é percebida na relação. Nas relações de elementos internos e externos, entre observador e atmosfera (espaço-tempo). Ou seja, entre sua própria capacidade de permuta, ausência e presença, claro-escuro, somadas as suas possibilidades de diversidade: tons, texturas, pesos, alturas, densidade, gravidade, entre outros significantes “frouxos”, pois dependentes do contexto. Essas descrições, portanto, são relativas, respiram, permitem entrada e saída, não são dados fechados.

Como fica então o *vir a ser* da dança coreografada? O dançarino se apropria da sequência para recriar, e como investigação pessoal, torna o movimento de comando impessoal quando utiliza-o como motivo, apreensão da mecânica, e por seguinte foco de esquecimento. Utiliza-se dele para poder fluir, criar a sua dança, deixá-la escapular, pois só na repetição sem interesse, sem esquecimento de si e da ideia, fica duro, chato de ver e de fazer.

A antropóloga Jeanne Favret-Saada (2005) estudando os rituais de feitiçaria entre os nativos de Bocage (interior da França) nos anos de 1970 expõe os limites da linguagem verbal para a pesquisa em campo e a dependência estrutural da comunidade acadêmica com esse tipo de linguagem. Ela se propõe pesquisar a feitiçaria em Bocage disposta a “ser afetada”<sup>11</sup>, a inter(agir) com os nativos para desenvolver sua pesquisa.

---

<sup>10</sup> Marshall Sahlins em *Cultura na prática* (2003), exemplifica o caso dos esquimós que têm uma paleta ampla de tipos de branco, enquanto outras culturas percebem uma variedade muito menor, ou seja, mesmo quando ignoramos/desprezamos os significados atribuídos pela semiótica, a percepção da cor é também construída culturalmente.

<sup>11</sup> Favret-Saada pondera que o significado de afetação que utiliza corresponde à *afecção*, portanto de efetuação, de acordo com o conceito de Espinosa. Ser afetado, ser atingido, uma ação realizada sobre o sujeito, o que exclui os valores sentimentais e outros sentidos que definem o afeto no uso comum do termo. Com suas palavras um “afeto não representado”(2005).

Favret-Saada se vale, em sua pesquisa, de dados obtidos por meio da “comunicação imediata” entre ela e eles, uma comunicação verbal e não verbal. Era transmitido a ela “somente a intensidade de que o outro está afetado” (2005:159). O que não excluiu a produção da pesquisa nos moldes tradicionais.

O que a autora propõe é uma pesquisa prática diferente da pesquisa de observação e inclusive da participativa, que geralmente é aplicada pelos etnógrafos e pesquisadores mais disponíveis à troca, pois Favret-Saada quer aproximar-se, não criar e/ou manter uma distância do objeto, a alteridade (tão praticada pela ciência), mas sentir-se parte integrante do outro, da diferença, e assim ter a experiência.

Tal perspectiva se aproxima do processo desconstrutivo que orienta este trabalho por utilizar outra forma de comunicação pois, ao desobrigar-se da linguagem estruturada pelo processo racional, preconiza uma linguagem sensitiva, com o seu tempo (contemporânea) no processo de pesquisa. Esse tipo de procedimento metodológico pode colaborar com muitas das questões que não foram apreendidas dentro dos códigos e signos que estruturam as linguagens acadêmicas hegemônicas. A linguagem arcaica mais indica do que afirma, recorre-se à imagens, metáforas, e assim ampliam-se os mecanismos de interação e de compreensão.

Em *Pequeno Manual de Inestética*, Alain Badiou (2002), desenvolve uma reflexão a respeito de uma filosofia intrafilosófica que pensa sobre si à partir da perspectiva das investigações conceituais que alguns trabalhos artísticos propõem.

No capítulo *A dança como metáfora do pensamento*, Badiou apóia-se no *Zarathustra* de Nietzsche na construção de sua poética sobre a dança da imanência, em que o movimento iminente está “retido” no corpo do bailarino, na constante busca do espírito da leveza e a negação do espírito de peso, a racionalidade pesa sobre o corpo.

Badiou coloca que a dança suspende o tempo no espaço. Apóia-se também em Mallarmé, que discorre brevemente sobre a dança. Esse diz que a dança é esquecimento das subjetividades (tanto do sujeito, quanto do observador) e que tem obrigação com o espaço. Badiou então compara-a ao teatro, apontado como seu oposto complementar por trabalhar a partir do já pensado (a representação da representação) e infere que o teatro tem obrigação com o tempo.

Assim seria como se a noção de tempo e de espaço não fossem inerentes ao movimento. Então, afirmar que o teatro não precisa tanto do espaço, mas mais do tempo, parece reduzir os

significados dos termos. Talvez o autor quisesse falar do tempo e do espaço atual, ou seja, o tempo em que discorre a representação teatral e assim não precisa de espaço cenográfico para recitar seu texto. Mas, e as imagens virtuais que são solicitadas no percurso discursivo do teatro? Elas não estão localizadas?

Hoje, a grosso modo, compreende-se o tempo como quarta dimensão do espaço. A partir disso, pode-se inferir que um é intrínseco ao outro. A noção de tempo é alterada pela movimento do dançarino no espaço, que transforma seu peso virtual específico em energia, “refletindo as variações de valor que a gravidade sofre enquanto força que liga cada corpo ao solo” (Gil, 2004:20). Assim o dançarino consegue ficar mais leve, pois redireciona seu peso através do pensamento de si. *Zaratustra* é leve ao ignorar o pensamento racional, o “espírito de peso”.

Badiou e suas referências bibliográficas ilustram a dança com a ideia de retenção do movimento no corpo. Então o movimento está retido no espaço do corpo e nas suas bordas, no espaço que circunda o corpo. E o tempo é o presente iminente e imanente ao ato. Este é considerado pelos autores, menor ou menos imprescindível ao movimento de retenção, do que o espaço (como entidade isolada).

Diferentemente de Badiou e Mallarmé, esse tempo, na perspectiva adotada no presente trabalho, é até mais significativa (raro) que o tempo plástico do teatro, que mistura, acumula, brinca com tempos (e espaços) virtuais. O que não deixa de ocorrer também na dança. É o tempo da *apresentação*, presente planejado, não o da *representação* e não o da *apresentação*.

Pode-se considerar que tempo e espaço significam a si, pois como perceber o espaço e o tempo sem a ideia de movimento, de passagem? Para ter noção espacial das três dimensões (largura, altura e profundidade), há que necessariamente experimentá-lo, ou seja, percorrer com os sentidos para contrastar as diferentes distâncias, volumes, direções, texturas, ou seja, ver e conceber uma noção de espaço, uma ideia de lugar, de ambiente.

Percorrer esse ambiente e conseqüentemente codificar, qualificar, identificar como volume a ser preenchido e habitado exige participação do corpo. Os corpos, celestes e mundanos, estão em constante movimento. Mesmo quando uma pessoa pára e contempla uma paisagem, a percepção envolve a ação dos olhos, por exemplo, que estão em constante ajuste de foco. O deslocar-se, portanto é condição para ter ideia de espaço e de tempo.

Afirmar que o tempo é privilégio no teatro enquanto o espaço é na dança não considera o espaço virtual criado pela atuação do ator, seja pela narrativa, pela iluminação ou pela mais

despretensiosa apresentação de teatro. Sempre se cria um cenário, ambiente, atmosfera, que envolve necessariamente tempo e espaço, virtuais e atuais.

Na dança facilmente concordamos com a importância do espaço para a ação enquanto o tempo presta serviço à marcação de coreografias, através da música e da contagem típica de ensaios de dança “da alemã militar” (exemplo que o autor coloca para falar da dança dura, pesada, codificada). Mas a relação íntima entre espaço e tempo, se confirma na dança do corpo-pensamento, que está na ordem do pré-nome, que dança sem música, ou atropela/ignora a música compondo com ela. A noção de tempo é alterada assim como a noção de espaço, pois o tempo na dança é o presente plano, diferente do cronológico e o espaço é o do corpo e o espaço ao redor dele, na atmosfera.

Percebemos através do movimento, do jogo de claro e escuro, pelo contraste de formas. Ver é deixar a luz entrar e também ir de encontro a ela pela curiosidade, pelo interesse. O corpo se inclina para enxergar melhor. O movimento acontece pelo espaço percorrido no tempo ou no tempo que se desenvolve no espaço. Sentimos as passagens pelos acúmulos de camadas de tempo e de espaço, pelas geografias que se transformam.

Para o autor parece que a dança precisa de um palco grande, ou pelo menos um, enquanto o ator só precisa de uma cadeira para falar seu texto, conforme exemplifica em seu texto. Tudo se passa como se fosse apenas uma questão de tamanho do espaço. Existem diversos estilos de manifestações tanto na dança quanto no teatro que modificam consideravelmente esses critérios, assim como os vários tipos de narrativas e propostas artísticas como a performance e os jogos teatrais.

A dança, para Badiou, é vista como pré-pensamento, pois pratica o esquecimento, mas não se deixa de pensar, o que acontece é que esse pensamento é “refinamento”, não aniquilação. Nesse sentido, quer apaziguar o pensamento reflexivo, o que o aproxima da perspectiva adotada neste trabalho. Porém, Badiou afirma que a dança não é arte, pois não pretende gerar pensamento nem no ato e nem mesmo no efeito de sua aparição, já que solicita também dos observadores que suspendam sua subjetividade.

A presente pesquisa, ao contrário de Badiou, percebe que o fato da dança e da arte não estarem comprometidas com o processo racional de produção de sentido, não significa que não promovam reflexão. Fluxos racionais e sensoriais ocorrem tanto para quem dança, quanto para quem assiste.

Assim como o desenvolvimento das artes está inserido dentro do contexto histórico, portanto influenciado pela cultura, a dança teve alguns momentos que foram bem marcados dentro das mudanças ocorridas no século vinte. Essas mudanças na dança de certa forma, acompanham os movimentos artísticos como o expressionismo, o futurismo, o abstracionismo, o dadaísmo e a arte conceitual.

Na dança, um importante movimento ficou definido pelo trabalho de Merce Cunningham. Esse iniciou sua carreira na escola de Martha Graham (referência na dança expressionista) como solista do grupo. Fez sucesso com o solo *Totem Ancestor* (imagem 1), com música de John Cage, com quem seguiu em parceria por toda carreira. O músico colaborou diretamente em seus trabalhos, inclusive e especialmente na introdução do acaso na dança.



Imagem 1. Cunningham, *Totem Ancestor*, 1942.

A abertura ao improvisado, ao acaso, também está ligada às técnicas orientais como o Yoga e o Zen com treinamento do controle da respiração para alterar o tempo, que não está mais atrelado aos batimentos cardíacos. Com estas técnicas, o dançarino treina dançar em ritmos diferentes com um tempo ampliado. As variações de ritmos ganham maior plasticidade sem que se perca mais energia para isso.

Essa metodologia é aprofundada pelo silêncio<sup>12</sup>, por não utilizar música nos ensaios, e nas apresentações utiliza a música experimental, como no trabalho *Points in Space*, em que a coreografia e a música foram feitas independentes uma das outras. Cage gravou *Voicemail Essay* para esse espetáculo sem conhecê-lo. Os bailarinos conceberam a coreografia sem música, com indicações de direções e pausas por Cunningham, que também marcava o compasso de tempo. Os dois trabalhos se encontraram pela primeira vez no dia da apresentação.

A proposta de Cunningham estaria próximo a pintura “figural”<sup>13</sup>, pois apesar de não ser expressionista e como a dança não tem como ser abstrata, o artista cria com esses dois elementos. O artista explorou a desvinculação dos movimentos com os sentimentos internos (fundamento do expressionismo), com imagens externas (narrativas) e com a música. Sua metodologia consistia em quebrar movimentos para aproveitar apenas partes dele, como só o início de uma improvisação, por exemplo, ou um pequeno gesto para compor com outros momentos, um exercício de colagem (o que permite aproximá-lo do abstrato, apesar de não ser possível para a dança tal movimento).

Enquanto os futuristas exploravam o acaso para provocar situações em que o inconsciente pudesse surgir, na tentativa de criar sem planejar, Cunningham desconstruía inclusive esses, para desviar-se da propensão a organizar os movimentos habituais, pois percebia que também havia padrões nos movimentos inconscientes. Buscava exaustivamente, através dos seus sentidos, o surgimento de possibilidades cinéticas e de caminhos inexploráveis na estrutura corporal com estudos muito rigorosos.

As coreografias de Cunningham quebraram com a tradição da dança clássica e também com a dança expressionista, no que se refere à retirada das sapatilhas, da narrativa, e da dependência com a música, pois a estética da dança ainda era clássica, apesar dos movimentos “quebrados”. Alguns de seus alunos como Steve Paxton e Trisha Brown seguiram na

---

<sup>12</sup> Cage é reconhecido pela introdução do experimentalismo e da improvisação na música e pela valorização do silêncio. O silêncio pode funcionar como significante das tonais, ao estabelecer relações entre notas musicais, atuando como espaço “entre” além da possibilidade de permitir a escuta do som ambiente, da música despreziosa criada no cotidiano. Nesse sentido é referência também para a performance e para todos os campos da artes.

<sup>13</sup> *Figural*, termo atribuído por Gilles Deleuze em *Lógica da Sensação* (2007) para discriminar as imagens da pintura de Frances Bacon como um conceito de entre lugar, que está entre a figura e o abstrato, que atinge (afeta) sem passar pelo racional (narrativa) e sem ser caótica como no expressionismo abstrato, ou matemática como na abstração formal. Funciona através do *agenciamento* de desejos, atravessa o *corpo sem órgãos*.

vanguarda e negaram o propósito da dança como espetáculo, livrando-se da rígida estrutura que a dança ainda estava calcada.

## 2.2. Contato Improvisação

Steve Paxton criou a técnica de Contato Improvisação nos primeiros anos da década de 70. Foi mais adiante na pesquisa da dança ao propor não só a desvinculação com a música, com a narrativa, e com a sapatilha, mas uma total desvinculação com a coreografia, com o espetáculo e com a verticalidade - característica dos corpos em Cunningham - marcado pelo centro de gravidade, a pélvis, rigorosamente sustentados pelos bailarinos.

Dez anos após ter estudado com Cunningham, Paxton desenvolveu uma prática/pesquisa de troca de peso através do toque e de constante readaptação do centro de gravidade, que pode permanecer apenas por instantes na vertical. A dança inicia-se à partir de um ponto de contato desenvolvendo-se como um jogo de pergunta e resposta. Os dançarinos trocam informações como direção, intensidade, altura, peso, mantendo-se em contato e em movimento constante. A composição nesses termos é instantânea, não apenas improvisada como reivindica Paxton.

Um dos interesses de Paxton era inflectir sobre o funcionamento reflexo, ligado a mecanismos de sobrevivência. Annie Suquet explica sobre a prática do Contato Improvisação:

O consentimento na perda de equilíbrio, na queda, constitui o fundamento dessa dança. O centro de gravidade dos movimentos não cessa de flutuar enquanto o bailarino é projetado em configurações espaciais onde a verticalidade é somente questão de momentos. Nessas situações de desorientação rápida, dá-se um *black out* da consciência vígil, dando lugar aos comportamentos reflexos. (Suquet, 2008: 534)

O trabalho de lidar com o medo ao acolher a queda como possibilidade de desenvolver outros movimentos horizontais desdobrando o corpo para diminuir o impacto, ao invés de colapsar é um exercício constante nessa dança. Uma das técnicas utilizadas são os rolamentos do Aikidô.

A estrutura de contato, de toque, estimula o social, por pressupor pelo menos uma dupla, além do fato de ser “aberta”, independente das condições físicas, o que rompe com o

sistema de seleção das escolas de dança. Rompe também com os de hierarquias e de direção, como a de gênero, tão típica em quase todas as danças. No Contato Improvisação conduzir é também deixar-se levar, uma troca mútua. Nessa dança as mulheres também carregam (dão suporte, suspendem) os homens, esses tocam - indistintamente partes do corpo e em níveis mais afetuosos - outros homens.

A prática surgiu durante a contra-cultura nos Estados Unidos, influenciada portanto, por ideais comunitários e de liberdade. Talvez por isso, nos dias de hoje, é comum vincular a prática à encontros com outros temas como naturalismo, “amor livre”, inclusão comunitária e outros preceitos afins. Mas independente de aspectos comunitários, tem cunho artístico, foi criada nesse contexto, com um caráter minimalista: o suprasumo da dança, que se manifesta por meio de performances.

Paxton tinha um grupo de pesquisa em dança que experimentava com base em estudos orientais como o Zen-budista, o Aikidô, e o Yoga a qualidade de atenção e consciência corporal. Influenciado por Cunningham (passou uma temporada no Japão junto à companhia de Cunningham), Cage, e outras referências da época, pesquisava o silêncio na dança, a possibilidade de “ausência” dos movimentos. À partir da *small dance* (pequena dança) ou “*state*” (*estar*) - uma a dança interna com o corpo “parado” - desenvolveu seu pesquisa de movimento, o que viria a ser a estrutura base do Contato Improvisação. O som do silêncio em Cage, pode estar para o movimento do parado em Paxton.

O princípio dessa modalidade de dança, a *small dance* é uma dinâmica que tem o objetivo de provocar uma percepção interna do movimento, do deslocamento de peso no corpo. Paxton descreve uma aplicação dessa experiência: a pessoa deve permanecer em pé e imóvel, e tentar dar um passo com uma perna e depois com a outra, e assim fazer um passeio sem sair do lugar. Esse movimento imaginado, real (não atual), portanto virtual, promove um entendimento do caminho interno do movimento. Conforme o autor, nessa “modalidade da consciência” a imaginação é realidade física, pois “as imagens dos movimentos das pernas não apenas representações mentais, mas comprometem o corpo real; os movimentos reais, embora microscópicos, são acompanhados de sensações de peso, de tensões, etc.” (Gil, 2005: 109). Paxton diz que “não é um movimento conscientemente dirigido, mas pode ser conscientemente observado.”(idem).

Sua primeira performance foi *Magnesium*, em 1972, na Oberlin College, na Universidade de Ohio, como parte de um workshop que desenvolveu. Nessa performance



onze homens exploraram nuances de desequilíbrio, desde a postura em pé, e em grandes deslocamentos com pequenos encontros (choques de corpos), quedas, rolamentos, giros e saltos, em aparente descontrole, para então terminarem de pé, novamente no *estar*. No vídeo *Fall After Newton*<sup>14</sup> ele comenta sobre esse treinamento em que propunha aos dançarinos um trabalho de “extremos de orientação e desorientação”.

A partir dessa apresentação, a *Magnesium*, chegou-se ao nome Contato Improvisação que também foi chamado na época de esporte-arte. Paxton continuou a pesquisar de movimento com a proposta de performance com elementos que já havia criado com desde a *Magnesium* reunindo em Nova Iorque outros jovens dançarinos e agora com dançarinas de diferentes lugares. Esse primeiro trabalho artístico com a proposta de Contato Improvisação, foi feito com um estudo prévio da prática, em uma espécie de imersão durante uma semana. Nessa estudo, os dançarinos treinavam durante todo o dia alguns dos princípios do Contato Improvisação como: “pequena dança”, rolamentos, quedas, saltos, encontros e suspensão, e a noite assistiam uma filmagem do que tinham feito.

Após esse pesquisa fizeram um ciclo de performances de Contato Improvisação. Foram semana de performances durante cinco horas por dia na John Weber Gallery, Nova Iorque. O público chegava e saía a qualquer momento, observava em silêncio, ao redor do tatame (espaço da dança). Não havia música. A iluminação era simples, e os dançarinos usavam roupa de ensaio. Apesar ter sido vinculada também às esferas sociais, como nos encontros internacionais, nas *Jams*<sup>15</sup>, a prática foi criada no contexto artístico, uma proposta de diálogo com a dança no campo da arte.

Foram dezessete dançarinos convidados para essas duas semanas de pesquisa, entre eles: Tim Butler, Laura Chapman, Barbara Dilley, Leon Felder, Mary Fulkerson, Tom Hast, Daniel Lepkoff, Nita Little, Alice Lusterman, Mark Peterson, Curt Siddall, Emily Siege, Nancy Stark Smith, Nancy Topf, e David Woodberry. Após alguns anos se reencontraram

---

<sup>14</sup> Vídeo com narração de Steve Paxton sobre o Contato Improvisação após onze anos de criação, com imagens da performance *Magnesium* entre outros encontros da dança.

(Cf: [http://www.youtube.com/watch?v=k768K\\_OTePM](http://www.youtube.com/watch?v=k768K_OTePM))

<sup>15</sup> *Jam*, assim como o termo utilizado nos encontros de músicos (*Jazz after night*), para designar o momento em que os músicos iriam tocar de improviso, “jazz depois da meia noite”, emprega-se o termo para o “baile” de Contato Improvisação. Uma *Jam* de Contato Improvisação é semelhante às performances apresentadas na John Weber Gallery, sem música, com observação da dança, em que vários dançarinos podem estarem juntos no espaço da dança, em solos, em duos, em trios, ou com várias pessoas. De certa forma, têm-se a percepção de que todos estão ocupando o mesmo espaço, portanto dançam juntos.

para fazer performances. Atualmente, a maioria deles continuam com a pesquisa do Contato Improvisação, com o ensino, artisticamente e pesquisas acadêmicas.

Essa modalidade de dança não foi instituída por Paxton, não há um método específico de ensino. Os professores repassam como aprenderam. Podem trocarem informações em encontros para professores e em festivais, ensinando ou fazendo aulas. Nancy Stark Smith, uma das pioneiras, criou uma revista a *Contact Quartely* em 1975, para divulgar encontros, aulas, artigos, vídeos e performances.

Paxton continua sua pesquisa de movimento sem definir o que é o Contato Improvisação. A técnica se espalhou amplamente e é difundida em festivais e encontros. Em 1986, ele fez o vídeo *Material para a Coluna*<sup>16</sup>, em que explica e demonstra uma técnica de exploração de espirais com foco na cabeça, coluna vertebral e pélvis. Com base nesse sistema difunde sua pesquisa do movimento, não mais no formato do Contato Improvisação.

Existem alguns institutos na América Latina que oferecem aulas de Contato Improvisação na grade curricular, como por exemplo o Instituto Universitário Nacional de Arte, IUNA, em Buenos Aires, onde há uma das maiores comunidades praticantes e no curso recém criado de licenciatura em dança do Instituto Federal Brasília, IFB. A técnica também é utilizada no teatro e em aulas de dança contemporânea.

A estrutura da *Jam* comporta algumas regras como o silêncio, a escuta e o olhar, tanto na dança como fora dela. Essas três diretrizes permitem uma atmosfera de pesquisa, em que se tem atenção, a escuta (percepção motora e visual espacial, além dos outros sentidos) ao movimento com menos chance de deixar-se influenciar pelos ritmos da música, ao de conversas paralelas a dança. O clima de pesquisa colabora também para preservar o contato físico de uma conotação sexual, já que propõem-se uma exploração distanciada, interessada nos aspectos do movimento, da atenção. A sexualidade é um tema importante dentro do Contato Improvisação, pela intimidade que se cria consigo e com o outro.

Pode-se observar uma unidade na *Jam*, pois quem está assistindo, fora da dança, está interessado no que vê, seu olhar também sustenta a dança. E um olhar atento, que aprende, que busca um momento de entrar dentro do espaço da dança, para compor e jogar, pois quem observa, já está dançando.

Gil fala da influência nos corpos do observador que assiste uma dança. O filósofo comenta sobre os movimentos que esses corpos fazem para assimilar o que vêem. Esses

---

<sup>16</sup> Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=h4JcXB04UOg>

pequenos movimentos, portanto, fazem parte da percepção do observador, são como uma simulação do que assistem, o cérebro “copia” o que vê. Badiou também fala da atuação do espectador de dança. Utiliza os escritos de Mallarmé sobre o dançarino e sobre o espectador, diz que este deve estar “nu”, ou seja, despregar-se de ideias prévias, de narrativas, para fruir com a dança, seria um espectador com menos expectativas, um exercício fenomenológico. Pode-se considerar que em performances artísticas e na *Jam*, o espectador participa com sua expectativa, não só uma espera, mas um diálogo, seja uma expectativa prévia, ou uma expectativa criada durante o encontro.

### 2.3. Performance

A linguagem da performance artística lida com a presença do corpo dentro da relação espaço-tempo. Historicamente a performance na artes plásticas tem uma perspectiva evolutiva do artista que se aproxima da obra livre de ferramentas, sendo ele mesmo a obra.

Flávio Carvalho pode ser considerado o primeiro *performer* brasileiro com a "Experiência n.2" realizada em 1931. Mas, muito antes, nas manifestações dos dadaístas (anti-arte) e os atos performáticos dos futuristas (declamação de poesias, recitais de música e leitura de manifesto em público) antecederam o que seria a performance, que apenas nos anos 1970 constitui-se como gênero artístico.

O registro da dança de Jackson Pollock contribui para a discussão no início do século XX sobre a feitura da obra, o processo, e o corpo expressivo do artista. Outra manifestação que colaborou com o conceito de performance foi a apresentação de John Cage em 1952, conhecida com 4 minutos e 33 segundos em que o artista apenas se dispôs ao piano, deixou poeticamente que o espetáculo sonoro fosse o burburinho da platéia, já que não tocou nada, permaneceu esse tempo em silêncio. Cage já havia experimentado na década de 30, um concerto inesperadamente performático, com ruídos, sons cotidianos e com um fonógrafo. Cage, conforme citado anteriormente, montou alguns espetáculos com outros artistas, entre eles o coreógrafo Cunningham e o pintor Robert Rauschenberg que receberam algumas indicações de ações e de silêncio, mas o acaso era o elemento fundamental.

O *performer* pode agir como um índio que se pinta para um ritual, como exemplifica Renato Cohen em *Performance como Linguagem* (2004). O autor coloca que a apresentação é

ritualística no que se refere ao 'transe', pois é dessacralizada e contém traços dionisíacos, o que não exclui uma preparação.

A performance está ligada à ideia de supressão do objeto, o que também pode aproximá-la de um índice conceitual. Os *performers* geralmente investem em uma ação comum descontextualizada, que adquire status de arte através do discurso e/ou pelo conceito empregado pelo artista. Mas, mais do que o discurso, a performance coloca-se no tempo e no espaço, em um movimento de possibilidades, que só se sabe o que está sendo quando acaba, antes de acabar, no durante é instante.

A arte da performance funciona como um evento, um acontecimento. Abertura ao incerto. Medeiros (2007) situa:

A performance se dá no tempo e se concretiza no efêmero, sendo então, por excelência, fluxo. Realizada em grupo e/ou aberta à participação do interator, ela é permuta, seu espaço é gasoso. Ela é heterogênia: sendo troca viva não se estabiliza., sendo efêmera, desafia a morte. A performance artística é sempre e inconstante, construindo-se como circunstância. (Medeiros, 2007: 116)

O mundo se abre para ele e ele para o mundo. Merleau-Ponty (2004) fala da 'deiscência da carne', termo botânico que se refere à abertura espontânea dos órgãos vegetais quando alcançam à maturidade, dispostos a fecundar e a serem fecundados. O que contribui para entender o diálogo da experiência estética, pois o observador se dispõe para fruição e a 'obra' também se coloca aberta. Para o *performer*, essa tal abertura para com o meio é *parti pris* de sua experiência.

Marilena Chauí compara a etimologia dos termos experiência e iniciação em sua pesquisa sobre a estética, a arte e a filosofia, fundamentada nos textos de Maurice Merleau-Ponty. A experiência e a iniciação são a mesma coisa. A experiência – sair de si rumo ao exterior, e a iniciação – ir para dentro, para a origem. A experiência é uma iniciação aos mistérios do mundo, o sair de si é o entrar no mundo e voltar a nós mesmos. Ela é desterritorializante e reterritorializante. É fissão no ser, pois “o próprio Ser divide-se por dentro sem perde-se de si mesmo.” (1994: 474) “A experiência é o ponto máximo de aproximação e de distância, de inerência e diferenciação, de unidade e pluralidade em que o Mesmo se faz Outro no interior de si mesmo”. (idem).

A dança no contexto da performance pode ter uma carga mais visceral e intuitiva, característica de uma cadência de rupturas com as tradições e tendência à expressão mais livre do artista, assim como nos outros campos artísticos. A coreógrafa Trisha Brown em 1971 levou os dançarinos para uma performance nos telhados de Manhattan, criando um diálogo com o espaço público e com o lugar da dança. Em outra ocasião fez um trama suspensa de roupas dentro de uma galeria, o *Floor of the Forest* (1970), para os dançarinos se movimentarem nele, dançarem na horizontalidade, em deslocamento e repousos dentro das peças de roupas. Contemporâneo à Brown, Steve Paxton criou uma instalação com espaços infláveis, como bolhas, tubos e túneis em que os dançarinos e o público se misturavam, o *Physical Things* (1966) em Nova Iorque. Os dois participaram de um grupo norte americano, *Judson Church*, de artistas plásticos, músicos e atores. John Cage, Yvonne Rainer, entre outros, também faziam parte do grupo que tinha como proposta fazer diversas pesquisas no campo da performances e do coletivas no contexto urbano.

Yvonne Rainer foi uma artista importante na revolução da dança nessa época, realizou um projeto chamado *Projecto Continuo-Alterado Diariamente*. Esse projeto, entre outras coisas, questionava a liderança e conseqüentemente transformou-se em um coletivo, o *Grand Union*. Esse coletivo virou referência em performances espontâneas de dança e teatro na década de 60 em Nova Iorque. Entre seus integrantes estavam Steve Paxton, Davis Gordon, Trisha Brown, Bárbara Dilley, Douglas Dunn, Nancy Green. Os membros eram bailarinos de várias companhias mas quando se juntavam na proposta da *Grand Union* não tinham planos, não criavam coreografias. Utilizavam qualquer coisa que tinham (objetos, luz, música, texto, vestuário) para construir sua improvisação<sup>17</sup>.

#### **2.4. Arte na rua**

Comumente o espaço da cidade é visto pelo seu caráter utilitário, no sentido de passagem ou caminho. A subversão desses espaços confere outros sentidos que não os funcionais ordinários, tornando-os sítios específicos, locais transfigurados pela corporeidade de quem experimenta esse espaço.

---

<sup>17</sup> Entrevista com Nancy Stark Smith no Festival Internacional de Freiburg, Alemanha, 2005, publicada na *Contact Quarterly*, Vol. 32 No. 2, 2006 e no site <http://www.contactquarterly.com/cq/webtext/Harvest.html>.

Lilian Amaral desenvolve projeto artístico coletivo na cidade, como o *Interterritorialidade - Fronteiras Líquidas: passagens, cartografia e imaginário*, em Vitória, Espírito Santo. Para a artista, a arte urbana explora potencialidades de fragmentos expressivos de corpos anônimos em seu cotidiano. Milton Santos afirma que lugar é espaço praticado (Amaral, 2008: 52). Então o espaço, seria um termo genérico, e quando invertido de subjetivação torna-se local específico, definido de acordo com as relações traçadas de quem experimenta.

*Caminhos alternativos à espetacularização urbana*, pesquisa de Paola Berenstein Jacques, aponta as “errâncias urbanas” - termo utilizado para falar de uma experiência física, e sensorial da cidade - como “antídoto à espetacularização” da atualidade. A autora percebe diminuição da participação na cidade inclusive na “experiência física nas cidades enquanto práticas cotidiana, estética ou artística” (Jacques, 2008 :123). Aponta como caminho alternativo a própria experiência urbana através da corporeidade.

Os praticantes da cidade, como errantes urbanos, realmente experimentam os espaços quando os percorrem, e assim lhes dão corpo, e vida, pela simples ação de percorrê-los. Uma experiência corporal, sensorial, não pode ser reduzida a um simples espetáculo, a uma simples imagem ou logotipo. A cidade deixa de ser um simples cenário no momento em que ela é vivida, experimentada. Ela ganha corpo a partir do momento em que ela é praticada, se torna “outro” corpo. *Transversalidades da Cultura* (Jacques, 2008: 131)

O diálogo com o espaço público fornece potenciais estéticos aos artistas e às pessoas que circulam, que freqüentam a região. Modifica-se a noção de espaço e de tempo, a corporeidade. A performance nesses contextos lida com diversas informações, o que estimula a improvisação, pois compomos com várias outras “performance” cotidianas.

Alguns artistas plásticos fizeram trabalhos sobre o corpo na ótica da sensorialidade como Hélio Oiticica e Lygia Clark, criador e participante, respectivamente, do grupo *neoconcretista*. Ambos questionaram os limites da arte aproximando-a à vida e ao observador.

No percurso de desenvolvimento artístico, os artistas - cada qual a sua maneira, mas próximos no sentido de colocar o corpo como meio de produção estética (*aisthesis*) entre outros pontos de convergência - deslocam a estrutura contemplativa da obra ao dessacralizar o objeto artístico, que passa a ser utilizado pelos espectadores. Dessa forma a experiência

estética é um proposta diretamente ligada ao contato físico e sensorial, em que fica evidenciado a participação do espectador no processo de atribuição de sentido a obra, que também ocorre nos modos tradicionais da arte clássica, mas de modo implícito, pois privilegia-se o distanciamento. Essa distância é física, o espectador apenas olha/contempla a obra; é funcional, o esmero técnico e a genialidade; e é fetichista, pela unicidade.

Nos trabalhos *Penetráveis*, *Bolóides* e *Parangolés*, por exemplo, Oiticica propõem uma experiência supra-sensorial nos participantes. O artista convoca o espectador a dar vida a obra, que só existe no momento em que é utilizada, ou seja, quando o participante entra na instalação, quando veste a mortalha, como ele próprio afirma.



Imagem 2. Hélio Oiticica, *Parangolé*. 1960.

O fruidor além de entrar em outro espaço-tempo, transmuta-se e de fato dá sentido a obra, ao expandir com sua presença, nuances de cores e de formas dentro dos módulos da instalação, entre os diferentes espaços, relacionando-se com variadas texturas, tamanhos e cores. O participante permite que as obras surjam no instante em que as usam. As cores da pintura dilatada em mortalha, adquire outro caráter quando é acionada pelos ritmos da dança.

A arte dessacralizada/participativa/cotidiana proposta por Oiticica alcança e permite contagiar-se ao dialogar com as pessoas da rua, como se vê na obra *Tropicália*, um retrato da favela. A inspiração para os *Parangolés*, saiu de um encontro com um abrigo de um morador de rua. Os materiais das instalações e da mortalha são comuns: palafitas, tecidos baratos, plásticos, fitas, areia, brita. Oiticica ensina como fazer um *Parangolé*, que dar acesso a arte, a experiência.

Clark também criou alguns objetos com materiais simples, como os *Objetos Relacionais*, feitos com pedras, almofadas, tecidos, papéis para provocar uma sensação de protoconsciência dos fruidores-*performers*. O uso desses objetos, como as bolsas infláveis com diversos conteúdos, modifica significativamente a corporeidade de quem experimenta. Além da relação psicológica e com a afetividade e sensualidade/sexualidade, pretendida pela artista, pode-se inferir um questionamento quanto à obsolência do corpo, que desde muito (período pós-arcaico) é dicotômico, visto como objeto.



Imagem 3. Lygia Clark, *Cabeça Coletiva*, 1975.

Alguns de seus trabalhos com a série *Nostalgia do Corpo Coletivo*, *Máscara Sensorial*, *Cabeça*, funcionam como o *Parangolé*, pois ao ser anexada ao corpo, acontece uma espécie de metamorfose, o experimentador está mais disponível a experiência, a afetação, pois não há tanta fidelização à sua identidade, então permite-se brincar com a nova possibilidade. Mesmo sendo temporária, essa “metamorfose” cria outras camadas no corpo, a corporeidade já é outra.

No texto de Clark *Da supressão do objeto*, a artista fala sobre a experiência do corpo como meio de produção artística em contraponto a representação. Acha mal resolvido alguns trabalhos de artistas do corpo, por não terem superado o mito do artista, que se espetaculariza como objeto artístico. Clark percebe que esses não conseguiram sair da representação do objeto. “Atitude romântica do artista que ainda precisa de um objeto, mesmo sendo ele, o objeto, para negar.” (Clark, 2006: 351), referindo-se a performance de autoflagelação de Gina Pane. Pontua que o artista não precisa mais expor sua “patologia”,



projetar e/ou sublimar seus desejos materializando-o, mas assumi-la, não utilizá-la (a patologia) como objeto transferencial.

O trabalho de Clark privilegia a experiência estética do observador através da sensação que acontece no corpo. Suas propostas se desenvolveram cada vez mais à experiência psicofísica. A artista fala na incorporação do ato como conceito de existência. “Formulo objetos sensoriais cujo toque provoca sensações que identifico imediatamente como o corpo (...) nostalgias do corpo” (Clark, 2006: 352)

Os dois artistas criaram “objetos” para o público interagir, e assim a estética pôde acontecer à eles. Os espectadores são *performers*, pois interatores.

Trabalhos que estruturam-se na ação, como a performance, escapam da problemática da reprodutibilidade quando propõem a autenticidade da obra pela unicidade de aparição como vivência, que como a aura de Benjamin (1992), têm na limitação da memória, a distância que cria o fetiche do espaço-tempo, a magia do aqui e agora. Apesar de contar com a quase inevitável captura e conseqüente reprodução em registros ou em vídeos-artes pós-performance – que atualizam e garantem um outro momento da performance – o interesse dessa modalidade é pela experiência.

A linguagem da performance coloca o corpo como arte, seja como discurso auto-referencial, seja como meio expressivo, portanto a aparição e a ação do artista perante um público é a obra. O corpo do artista prolonga-se no espaço (atual e virtual). Entre os outros corpos e entre o ambiente, há um limite indiscernível. Seria o “contorno” de Francis Bacon conforme aponta Deleuze em *A lógica da sensação*. Esse limite, não para de chegar. Movimento infinito.

### 3. Experiências performáticas

Na performance do Contato Improvisação, o dançarino, em seu processo criativo, inventa, descobre, reconhece caminhos internos, promovendo para si um deleite no embate entre o agenciamento de fluxos que materializam-se na pele, irradiam-se por ela. A experiência com certa qualidade de presença<sup>18</sup> obriga o dançarino a improvisar contatos com o ambiente em sua complexidade. Abrigo-me em outro corpo, no meio, na cadeira, na parada de ônibus, andando... O contato sobre algo estabelece um reconhecimento, me percebo através do toque, dialogo com o espaço, re-estruturo minha organização. Eu estou. Toco me tocando, vejo me vendo. O corpo é reflexivo “ é visível e sensível para si mesmo” (Merleau-Ponty: 2004, 17).

Seus resquícios - o máximo em mínimo - alcançam tudo mais entre o extrato-pele. O produto (material em trânsito) de sua aparição é apreendido pelo fruidores. A contingência do movimento na dança acontece como no encontro com as sub-partículas que quando percebidas já não são, só se tem acesso a fótons de luz que surgem no vazio. A coisa só é percebida circunstancialmente, ela está em constante movimento. Estar nessa posição de observador de si ao dançar, permite flagrar pequenos estímulos que desdobram-se em movimento.

Os corpos no Contato Improvisação muitas vezes antecedem aos estímulos do contato físico. Uma comunicação pré-toque. Vidência. Estar aberto ao meio é dançar com o ambiente, diferente de fechar-se em si, ou ir para outro lugar, como quando se fecha os olhos para aguçar os outros sentidos. No Contato Improvisação dilata-se a noção de indivíduo, focando-se nas sensações sutis que acontecem com o próprio corpo no espaço-tempo. Esse novo corpo, misturado, é imanência, mal começa a nascer e já morre para nascer de novo. Cada estímulo é respondido com uma nova proposta. Estar presente possibilita essa resposta inacabada.

---

<sup>18</sup> A palavra presença é aqui utilizada para referir-se a um estado de alerta, de estar no momento. O presente da imanência, diferente do presente como reverberação do passado (um passado re-significado que é vivido no presente) e do presente como projeção futura (o presente que anseia algo adiante). Quando se pensa no presente, ele já não é, portanto seria um presente de pura vivência corporal, supera-se o domínio da razão. “É o presente sem espessura” como na concepção de *Aion*, que se opõe a de *Cronos*, “é o presente da operação pura e não da incorporação” (Deleuze, 2003:173).

O corpo do outro é tido como um campo de experimentação. Aumento do suporte/superfície. O outro possibilita, amplia essa zona de apoio. Oferece outras geografias, o mapa é aberto, como a estrutura de um rizoma. Vista de fora, a composição da dança do grupo, ou dos pares, unos, é construída com variações de intensidades, de potências. Uma paisagem. A leitura entre os corpos é uma análise topográfica. O toque não é emotivo, não é sexualizado. O toque é “entre-lugar”, é afecção<sup>19</sup>, mas profundo e complexo, mesmo sendo superfície, já que se trata da pele, pois é toque de troca de peso, são essas as informações que impulsionam (motivam) o movimento.

### **3.1. *Presença***

Minha primeira performance aconteceu em 2010 em um Seminário de Teoria e História da Arte com a professora Bia Medeiros. A aula trabalhou com o livro do Roberto Machado sobre a filosofia e a arte em Gilles Deleuze (2009). No mesmo semestre, conheci o Contato Improvisação.

A performance *Presença* (Imagem 4) proposta por mim, um duo com o dançarino André Kainan, foi realizada na forma mais simples da dança, ou seja, sem objetos ou outros elementos cênicos, apenas a estrutura básica da proposta dessa dança. Uma experiência de movimento de corpos em contato físico. Utilizei a iluminação de uma pequena luminária, para diminuir a claridade e criar sombras. Foi uma importante experiência artística, já que não tinha nenhuma experiência de apresentação em dança. Demorei alguns instantes para entrar no jogo da dança, em “estar presente” e dançar, e permitir a troca com meu parceiro e com os observadores.

Interessei-me por uma performance improvisada, sem coreografia, que mostrasse o Contato Improvisação na sua estética mais crua, pois além de ser o que mais me interessa em torno da ideia dessa modalidade de dança, ou seja, da prática em si (não a utilização dela como ferramenta) é também nesse formato, o modo que me parece dialogar melhor com as ideias e conceitos discutidos em sala que estão presentes em minha pesquisa.

---

<sup>19</sup> Conforme Mário Perniola coloca em *A estética do séc XX, perceptos e afectos*, (1998) dentro da análise feita por Gilles Deleuze e Felix Guattari (1995) sobre a desobjetivação do sentir, afectos são “entidades autônomas e auto-suficientes” não estão comprometidas com o experienciador, diferentemente da afeição e percepção, não são subjetivas. (Perniola, 1998:189)



Imagem 4. *Presença*, 2010.

Fiz outras duas performances com André Kainan. *Amarelo* foi no sinal de trânsito da plataforma superior da Rodoviária do Plano Piloto, em que dançávamos na faixa falando ao celular com outras pessoas. O sinal fechava para os carros e nós dois em contato físico, juntos aos pedestres, atravessávamos a rua. Íamos com nossos corpos unidos na dança (comunicando-se) enquanto falávamos ao telefone com outras pessoas sem nos olharmos, um jogo de comunicação não verbal nos desencontros na sociedade aparelhada pela tecnologia. Essa performance aconteceu no encontro *Performance: corpo, política e tecnologia* em Outubro de 2010.

A tensão gerada ao manter-se conectado com a dança do corpo em contato físico enquanto mantém contato eletromagnético, fonético com alguém no celular, deixa o sistema do corpo em alerta, já que deve lidar com situações distintas: falar com quem não se vê, dançando com outro, atravessando o sinal entre vários pedestres. Isso promove possibilidades de desenvolver a criatividade, pois temos que encontrar novos caminhos de movimento ao interagir com um contexto complexo como esse que envolve a dinâmica da rua e a proposta dessa estrutura de jogo, de dança.

### 3.1.1. *Entre Corpo*

A ideia da performance *Entre Corpo* (imagem 5), disponível no site: [youtube.com/watch?v=uFOJqKPlmOU](https://www.youtube.com/watch?v=uFOJqKPlmOU), foi experimentar alguns pontos da cidade com movimentos incomuns e estranhamente comuns, sem qualquer outra pretensão que não a de se deslocar com o desejo de provocar para si uma situação de desequilíbrio em uma esfera diferenciada de presença psicofísica, bem como socializar esse momento ciente da intrínseca relação de si com o meio.

A arquitetura (e a complexidade do meio) completa o esquema de fruição, quando fornece seu corpo como outra superfície que amplia a dimensão do meu próprio corpo, e posso criar um corpo *outro*. Como em um duo de Contato Improvisação, esse “corpo uno” (coletivo de dois) não existe em si, pois está no campo da relação. Esse corpo não pára de surgir, só existe por imanência.

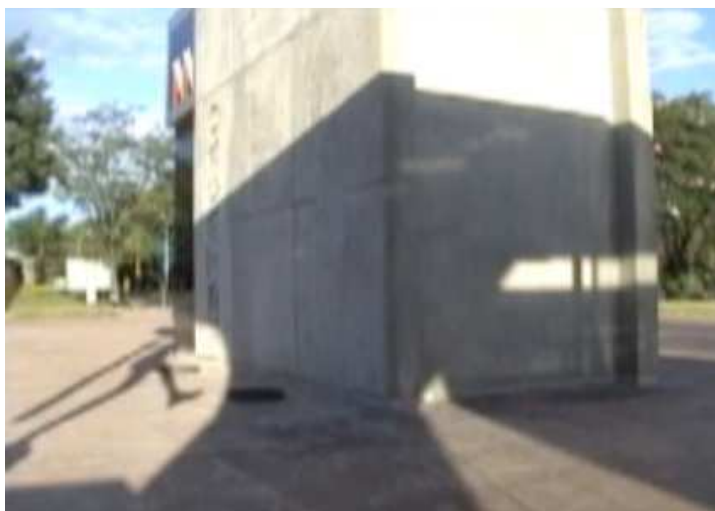


Imagem 5. *Entre Corpo*, 2011.

Os registros foram feitos por mim, com uma máquina fotográfica e um tripé. Elegia um ângulo de captura e fazia minhas investigações. Escolhi a Estação de metrô da 108 Sul pelas possibilidades arquitetônicas que me parecem interessantes pelas retas, curvas e cores. Explorei também as proximidades de acordo com o que surgiu no momento, como a passarela subterrânea ao lado.



Imagem 6. *Entre Corpo*, 2011.

Os encontros geométricos entre as estruturas e os azulejos, típica cena brasiliense, compõe com a justa/inter/intra-posição do encontro do meu corpo nessas superfícies. Pode-se perceber uma relação interessante através da composição instantânea formada pela estabilidade rítmica da geometria dos azulejos e da arquitetura, com os meus movimentos mais orgânicos e instáveis.



Imagem 7. *Entre Corpo*, 2011.

A dança brinca com as relações do peso em diferentes contextos gravitacionais, com próprio corpo e suas possibilidades físicas; busca diferentes atritos que possibilitem giros, deslizes; quer encontrar diferentes alturas, para criar oportunidade de alavancas, de quedas, pegar impulso, saltar. Enfim, a proposta é criar situações de movimento com o “corpo-consciência” nesse espaço.

### 3.1.2. Rodoviária

Em Novembro de 2010, à convite da dançarino e professor Camillo Vacalebre, eu e André Kainan fizemos duas performance na Rodoviária do Plano Piloto (imagem 6 e 7). Dançamos Contato Improvisação durante uma hora, entre as escadas na parte oeste e na plataforma inferior da rodoviária. A experiência foi muito intensa e interessante pela interação com o meio, que dispõe de forte estímulos sensoriais, como o som, o cheiro, a fumaça, as pessoas (frenéticas e outras nem tanto), os residentes (moradores, e pessoas que passam parte do dia ali à trabalho).



Imagem 8. Plataforma inferior da Rodoviária Plano Piloto, 2010.

A impressão era de estarmos em um imensa *Jam*, lidando com atrito, colisões, fugas tangenciais entre todos presentes. Uma sobreposição de diferentes esferas corporais (inclui-se os corpos virtuais) como se estivem todos dançando em uma coreografia, desviando-se, encontrando-se, observando-se, cada um com sua demanda e dinâmica específica, um sistema autônomo, um rizoma. Nossa presença criava nichos, como nódulos entre as de pessoas, e ao mesmo tempo, abríamos os “pontos de concentração”, redistribuindo os grupos pelo espaço.





Imagem 9. Mezanino da Rodoviária Plano Piloto, 2010.

Consideramos a rodoviária um lugar frutífero no sentido de proporcionar um embate direto, entre nós três e o contexto, em um espaço privilegiado pela grande circulação de pessoas. As pessoas (a maioria de baixa renda e estudantes) que frequentam esse espaço, possivelmente, têm pouco acesso a arte e podem confrontar (olhar, “com frente”), esbarrar, tropeçar, participar do trabalho artístico, desviando-se de sua rotina. E para nós, há um deslocamento do espaço da dança, em que temos que lidar com uma situação de maior atenção do que a que lidamos nos contextos “próprios” da dança, pois conversamos com o contexto da rodoviária, no caso em um horário de grande fluxo de pessoas. O risco de contagiar-se atravessa os dois espectadores, nós e eles, contágio de *afectos*.

### 3.1.3. Estação 108 Sul

Outra experiência de performance aconteceu no 2º semestre de 2010 em algumas estações do metrô de Brasília (imagem 8), disponível no site: [youtube.com/watch?v=536N8i4wIWA&feature=player\\_embedded](https://www.youtube.com/watch?v=536N8i4wIWA&feature=player_embedded). Propus um passeio performático à André Kainan. Escolhemos o ponto da 108 Sul, no qual dançamos cerca de 20 minutos. Nesse lugar éramos vistos pelas pessoas que estavam nas estações e as que estavam dentro dos metrô. Fizemos uma “maquiagem”, uma faixa laranja nos olhos. Tínhamos uma câmera no canto para o registro.





Imagem 10. Estação 108 Sul, 2010.

A paisagem formada pelas imagens das linhas dos trilhos, das amarelas de proteção e das escadas, entre outras linhas, são informações que colaboram com a ideia do espaço como um lugar de passagem, pelo um movimento continuo das linhas. Essas linhas fogem, escorrem pelo túnel. Nos trajetos de ida de volta, dançávamos dentro do metrô. Nesses trajetos, podíamos perceber outras relações da física, como a inércia, já que nossa superfície de contato com o chão está em movimento.

O fluxo não era muito grande do nosso lado, então tivemos bastante espaço, diferente da situação da rodoviária, quando havia muitas pessoas, e nos deslocamos nas escadas entre elas, entre os ambulantes. Na estação e dentro do metrô, jogamos com outra sensação corporal, tínhamos diferentes tipos de atrito com o chão, o que modifica as possibilidades de apoio. A textura, temperatura do piso, a limpeza, o som do atrito nos trilhos, do freio, também são fatores que geraram um sensação distinta da rodoviária, apesar de proximidade geográfica (espaço físico e populacional). A experiência no metrô foi menos caótica, mais fria do que na rodoviária que tem mais calor, poeira, fumaça, barulho de gente, de ônibus, da rua.

Uma outra comparação entre os dois ambientes, pode ser traçada na perspectiva da errância, de praticar o espaço. Tive a impressão de desbravamento, de descobrir um lugar recém criado, mas estranhamente vazio, pouco habitado, enquanto a rodoviária é lugar de grande concentração, com comércio, onde há moradores, pessoas que passam o dia ali, não só transeuntes.

### 3.1.4. *Os três*

Meu corpo segura a câmera, danço comigo e com ela. Danço através do *display* e do contato que estabeleço com a outra dançarina, Kenya Ricarte, que também está munida com sua câmera. Danço com eles e com os espectadores, que nada esperam, só estranham a cena. *Os três* (imagem 9) foi uma performance na orla do lago Paranoá em 2011.

A máquina modifica meu corpo, oferece outras possibilidades de relacionamento. Posso dizer que meu corpo agencia no mínimo três instâncias nessa dança: dançar *pela* câmera, *com* a câmera e *comigo* mesma. E com relação ao outro, há a consciência de que também me captura, me encara e vê pela máquina. Uma quarta instância: *estar* no espaço público.



Imagem 11. *Os três*, orla do Lago Paranoá, 2011.

Apesar de não fazermos contato físico estamos dançando dentro da proposta do Contato Improvisação, no que se refere a exploração psicofísica de movimentar-se com atenção aos sentidos tanto externamente (fenomenologicamente – o meu corpo estendido/dilatado no espaço) quanto internamente, uma observação distanciada, “indiferente”, mas voltada para si.

Por interno, entendo que as forças físicas, ou a energia, é pulsante e está desorganizada, confusa. Por externo, entendo o que escapou através da pele e pelos orifícios do corpo. Como a energia/força é filtrada, traduzida, maquiada para ser exposta? Azevedo

explica que o corpo (no corpo do ator) deve estar disponível para deixar que o movimento externo, responda aos “impulsos vitais” para canalizar o fluxo de energia. “Para que o autocontrole possa existir (e emanar da integração e consciência, e não da compulsão) o corpo precisa ser levado a encontrar uma postura harmoniosa e estável com respeito à força da gravidade.” (2008:142).

Nesse sentido, a dança, por mais impulsiva que seja, é sempre consciente, não é gratuita nem totalmente louca, ou puramente dionisíaca. Contém também traços apolíneos de corpos que improvisam apoiados em estruturas já aprendidas, técnicas de movimentos e de improvisação.

A proposta desse trabalho artístico situa-se entre o registro da performance, pois parte da ocupação desse local, e a vídeo-arte, já que há manipulação das imagens. Então um vídeo-performance, pois o uso do espaço acontece também com a câmera, diante das possibilidades que ela oferece. Na presente situação, utilizo o auto-ajuste na função vídeo da câmera fotográfica, que constantemente oscila a tonalidades e o foco. A máquina também joga.

### **3.1.5 Performances no *Tubo de Ensaios*<sup>20</sup>**

#### ***Ultra-Intra-Borbulhança-Performática***

Particpei de uma performance coletiva no grupo *Ultra-Intra-Borbulhança-Performática* com a *Cia. Teatro Do Sim*. A proposta foi desenvolvida durante a semana preparatória do evento que homenageava os 50 anos de Brasília. Nosso grupo compunha a Esplanada dos Ministérios, representada pela divisão do espaço em 17 retângulos e um corredor ao centro.

---

<sup>20</sup> *Tubo de Ensaios* é um evento de performances produzido pela UnB há onze anos. São dois dias com duas horas de duração de performances simultâneas nos corredores da Universidade.



Imagem 12. Espaço da performance coletiva. *Tubo de Ensaios*, 2010.

A ideia do oficina era explorar “o talento íntimo” que foi trabalhada em alguns dias como parte do evento. Tínhamos que escolher um elemento, o meu foi a maçã, que utilizei conceitualmente, com algumas imagens e ideias suscitadas pela fruta, como a queda dos corpos em Newton, entre outras relações. Os participantes tinham liberdade para criar sua performance dentro da proposta dos ministérios.

Minha performance foi estruturada em uma dança minimalista, com movimentos pequenos e suaves, como se flutuasse no chão, “resistindo à gravidade”. Fazia pequenos saltos, retendo os gestos. Estava com uma roupa social (executiva) - conforme a proposta da performance coletiva - , descalça e usava uma máscara de meia-calça roxa. Tornei-me semi-cega, mas protegida dos olhares diretos, já que semi-anônima. Assim pude brincar também com a “imagem” do ministério da justiça ao meu lado, ocupado pelas minhas botas.

Minha presença foi silenciosa, destoante do restante dos *performers* dos outros ministérios. Nesses havia muito volume de som e imagem, eles tinham propostas mais barulhentas e extravagantes, e todos utilizaram texto, tinham um discurso. Algumas pessoas interagiram diretamente comigo entrando no limite do ministério. Queriam conversar, que tirasse minha máscara, mas a maioria via à distância.

Conforme dito anteriormente, entendo que o corpo performático na dança, o corpo-pensamento, não produz sentido, pelo menos não literal, linear. Têm-se acesso à “faíscas”, como sugestões, fenômenos.

“o movimento do sentido desposa o próprio sentido do movimento: dançar é, não significar, simbolizar ou indicar significações ou coisas, mas traçar o movimento graças ao qual todos estes sentidos nascem. No movimento dançado o sentido torna-se ação.” (Gil, 2004: 78)

E quanto aos observadores, mesmo que pela indiferença, atuam e compõe com a “cena”. São afetados pela presença do *performer*.

### ***Entre Dimensões***

No *Fronteiras* edição de 2011 do *Tubo de Ensaios*, participei com o *Entre Dimensões* (imagem 11 ) uma Performance-Instalação com projeção ao vivo da dança em sombras, produzida pela luz de um refletor, e em vídeo, capturando um pequeno ângulo da dança. Utilizei uma tela branca de tecido, que recebeu a luz do refletor de frente e os contornos/os negativos dos corpos do outro lado, ou seja, as sombras deles. Escolhi o mezanino do ICC Sul para brincar com as “dimensões” e espaços (pelo menos três) possíveis de serem criados. Uma delas foi feita com a imagem das sombras sobre o tecido. A outra, com a projeção das imagens da câmera em tempo real dos pés “flutuantes” (plano baixo do espaço da dança). Essas imagens foram lançadas nas três pilastras ao lado e a baixo do mezanino. A terceira, a imagem real, do contato direto com as dançarinas, e em outros momentos, com o público participante. Essas pessoas que entraram para dançar, tiveram uma outra dimensão como *performer*.

A temática e título dessa edição do *Tubo de Ensaios* foi *Fronteiras*. Meu trabalho dialogou com a ideia de limites, de ultrapassar espaços, observar a performance de perto, dentro, de longe, abaixo, como um *outdoor*, um letreiro de massas de corpos moventes, corpos misturados, somados. Foi possível criar tipos diferentes de imagens: a da soma dos corpos nas sombras do tecido; as projetadas pela máquina, que formaram pés fantasmagóricos, pois a cor da pilastra não recebe com nitidez a projeção; e a imagem que o público curioso viu ao subir ao mezanino. Esses encontraram cores e formas definidas de duas mulheres dançando, Kenya Ricarte, minha parceira de performance e eu.



Imagem 13. *Entre Dimensões, Tubo de Ensaios*. 2011.

Houve participação de outras pessoas. Para essas que entraram na dança, no espaço delimitado pela lona no chão, é uma quarta dimensão, imagem/sensação de si para si com o outro. Jogar com as impressões sensoriais de espaço antecipa (para aqueles que vêem imagens da instalação antes de chegar ao contato direto) e soma outras camadas de percepção da várias dimensões dança nessa instalação.

No segundo dia de performance, tivemos que modificar a performance, pela chuva que atrapalhou a estrutura da instalação, já que estávamos no mezanino. Então nossa performance virou itinerante. Saíamos dançando pelos corredores do ICC. Parávamos nos espaços neutros, entre as performances dos outros participantes e continuávamos dançando.

## **SE(r)PARAÇÃO**

Essa performance foi realizada para a 12<sup>o</sup> edição do *Tubo de Ensaios* (imagem 12) com a temática Latinidades. Esse trabalho foi desenvolvido junto com Camillo Vacalebri, quem idealizou a proposta. Essa proposta é fundamentada à partir de uma dinâmica criada pelo artista Ishmael Houston Jones durante a preparação da peça *Adolfo und Maria*, uma paródia sobre a coreógrafa alemã Mary Wigman e sua ligação duvidosa com Hitler, que culminou com a coreografia da cerimônia de abertura dos Jogos Olímpicos de 1936<sup>21</sup>. O coreógrafo queria aproximar os dançarinos reconhecendo suas diferenças, de forma que pudessem

---

<sup>21</sup> Tradução de Camillo Vacalebri do texto *A dance of identity. Notes On The Politics Of Dancing* de Ishmael Houston Jones. <http://www.ishmaelhj.com/id8.html>

realmente observarem-se dentro de suas especificidades. Eram 14 bailarinos de diferentes etnias.

A ideia do *Se(r)paração* foi criar um jogo em que cada participante, diante de uma afirmação de identidade, tomasse uma atitude de ficar ou de sair, caso não se identificasse com a afirmativa dita por outro. Fizemos essa dinâmica no primeiro dia. O primeiro grupo foi o mais consistente na dinâmica. Ficamos cerca de 10 minutos dentro do jogo. No início o público apenas se deslocava, não fazia afirmativa em voz alta, mas depois de estarem ambientados com a dinâmica do jogo, lançaram diversas afirmativas.

O espaço da performance tinha dezenas de afirmativas impressas em papel pregadas com fita no chão e nas paredes próximas. Tais como: negro, branco, mulato, caucasiano, mameluco, estrangeiro, uso a intuição, heterossexual, bissexual, homossexual, casado, solteiro, feliz, carismático, uso camisinha. Os dois espaços foram representados por duas casas, uma de frente a outra.

Os participantes começam todos juntos olhando para fora, de costas à outra casa. Após a primeira afirmativa, quem fica mantém-se com o olhar na mesma direção, e quem sai vai para a outra casa virado para fora. Depois que os participantes que não se identificaram saíram da “casa da proponente”, os participantes da casa proponente viram para “dentro” e observam à distância os que se excluíram. Esse grupo que migrou, depois de um tempo de observação por parte dos outros, vira-se e olha à distância os diferentes. E por fim, o grupo do proponente dirige-se à casa do grupo que se deslocou, e assim pode-se iniciar uma nova afirmação, com todos na mesma casa e na mesma direção.

O movimento de entrar e sair em um pequeno espaço, com cerca de seis metros quadrados, foi essencial para criar mais intimidade com os participantes, já que estávamos em um espaço com muitos estímulos visuais e sonoros ao redor performance.

As composições criadas pela separação e união dos participantes nesses dois espaços, formaram cenas interessantes para quem estava de fora do jogo. Como uma diversidade concentração e espaço vazio, de sensação de aglomeração e isolamento. Haviam momentos bem equilibrados e outros em que apenas uma pessoa estava em uma casa e a outra, com oito pessoas, como no primeiro grupo. Nesses casos de grande diferenciação em que fica apenas duas ou uma pessoa, permite também pensar na corporeidade, em sentir-se sozinho, frio quando há um grande espaço entre você e os outros, ou pelo contrário, sentir calor e conforto

entre várias pessoas. Sentir-se observado quando se está só pode provocar uma sensação positivo ou negativa, dependendo do contexto.

A ideia de separar pares é como dividir o “um”, já que o “um” também pode ser um duplo, a afirmação contém nela mesma sua negação. Observou-se nuances dentro de uma afirmação, seja de negação seja de aceitação, pois não se sabe ao certo o porquê da escolha, já que as afirmações são gerais e as escolhas quanto ao posicionamento são específicas. Por exemplo: tenho pai e mãe; pode-se sair (não se identificar) pois nunca viu o pai, ou o pai morreu, ou o pai é ausente. Enfim, apesar das afirmações serem relativas, a regra é afirmar, ou seja, é preciso se posicionar.

A dificuldade de diferenciação na ação de auto-inclusão e auto-exclusão, é percebida durante o jogo, que além de provocar a reflexão do que nos faz diferente e semelhante, mesmo quando próximos, inclui-se na dinâmica o aspecto emocional de sentir-se bem ou não dentro da diferença.



Imagem 14. SE(r)PARAÇÃO. *Tubo de Ensaio*. 2012.

No segundo dia fizemos outra dinâmica. Tínhamos algumas afirmativas (colocadas no dia anterior) no chão, nas paredes e incluímos uma marca de corpo. Fizemos um contorno do corpo, no chão. As pessoas que paravam para ler e observar o desenho no chão, eram convidadas a escolherem afirmações (havia diversas afirmativas impressas em folhas soltas no chão ao lado do corpo) e deitarem dentro do corpo para exporem suas identidades. Tivemos várias participações. Algumas composições de três e quatro pessoas juntas no chão, como na imagem 14 e 15, mas a maioria deitava sozinho com os papéis.





Imagem 15. SE(r)PARAÇÃO. *Tubo de Ensaios*. 2012.

A sensação de ser observado, nessa segunda performance, ficou mais forte, pois não tínhamos a estrutura das casa, as pessoas tinham que deitar no chão. Exigia uma participação mais expositiva e certa disposição para ir ao chão enquanto várias pessoas circulavam no espaço. O público efetivamente *performou* conosco, deslocando-se entre observador e observado, jogou ao “atuar” como performer e espectador.

### 3.2. Solo coletivo

A performance *Solo Coletivo*, disponível no site: [youtu.be/m646reW1038](https://youtu.be/m646reW1038), aconteceu na passagem subterrânea, na passarela de pedestres, na altura do Eixo W da 103 norte. A ideia partiu de experiência nos blocos do Teatro Nacional. A geometria da fachada criada por Athos Bulcão (imagem 16), há muito tempo tem provocado curiosidade em estar entre os blocos. Estive em Julho desse ano no Teatro Nacional com uma câmera para registro. Senti necessidade de explorar outro lugar com mais interação com público. Então decidi criar um lugar “entre blocos” em um espaço de passagem.



Imagem 16. *Solo coletivo*, Teatro Nacional, 2012.

Juntei várias caixas de papelão e fiz uma composição de blocos em uma parte da passarela (imagem 17). A atmosfera criada pelas caixas revelou algumas impressões para mim e para os transeuntes, como uma estética popular, do abandono, das caixas recicláveis, dos catadores de papelão; ou os blocos das quadras de Brasília, do construtivismo. Independente dessas impressões, a instalação mutante, pois constantemente ajustava as caixas. Funcionou como uma trilha para os transeuntes. A câmera ao mesmo tempo que intimidava, legitimava o ato performativo.



Imagem 17. *Solo coletivo*, passarela da 103 Norte. Julho, 2012.

Os movimentos feitos por mim estavam entre os movimentos cotidianos, de andar, desviar-se e os de explorar espirais, quedas entre as caixas e os transeuntes. A instalação das caixas certamente estava influenciada pelas das imagens brasileiras como as da fachada do teatro e da composição dos prédios das superquadras, mas diversos caminhos possíveis nos percursos entre as caixas.

A performance aconteceu em dois momentos na passarela, em Junho e em Agosto. Na primeira vez, foi sozinha com um tripé e duas câmeras, tinha poucas caixas e pouco fluxo na passarela. Me interessei em estar entre as caixas, utilizando-as como “motivo” para a dança. Percebi que poderia fazer com mais caixas, um percurso maior, ocupando mais o espaço.



Imagem 18. *Solo coletivo*, passarela da 103 Norte. Agosto, 2012.

Voltei após algumas semanas com mais caixas (imagens 18, 19 e 20). Desta vez fiquei até a noite, aproveitando as luzes verdes. Estive entre cinco e sete da noite de uma sexta-feira. O fluxo de pedestres foi maior, com muitos estudantes e trabalhadores do região.



Imagem 19. *Solo coletivo*, passarela 103 Norte. Agosto, 2012.

Observo que minha presença muda o cotidiano desse espaço, provoca um outro olhar ao lugar, entre as pessoas, e à própria relação com a arte, tanto para mim, quanto para as transeuntes. Em nenhuma das performances é utilizado som, apenas o som do ambiente. Nessa segunda performance também estava sozinha. Eu mesma fiz os registros.



Imagem 20. *Solo coletivo*, passarela 103 Norte. Agosto, 2012.

A escolha do lugar se deu pela possibilidade de explorar esteticamente o contexto: um lugar de passagem, embaixo de carros, entre jardins, com certo perigo de roubo, dentro de uma estrutura comprida e estreita. Além da minha relação com essa passarela, já que morei na região por muitos anos, observando algumas mudanças como a última reforma da pintura, da iluminação e da limpeza. Freqüentei basicamente só essa passarela e a outra ao lado, a passagem subterrânea das quadras 105 e 205 Norte, na época em que morava no Plano Piloto.

## Considerações finais

O interesse que motivou a realização desta pesquisa foi os usos do corpo na arte corporal. Está ligada à vivência do corpo, ao apropriar-se de si como possibilidade de fazer arte. A pesquisa partiu da percepção de que o corpo é pouco conhecido, pouco explorado na interação com o mundo e mais especificamente nas artes visuais. Propus explorar uma das inúmeras possibilidades de uso artístico de si de forma mais consciente e re-significante.

O Contato Improvisação fundamenta-se em um jogo que brinca com o equilíbrio dos corpos em um estado diferenciado ou, nos termos do criador da técnica, uma *consciência inconsciente*, uma consciência vígil, que Gil chama de *corpo-pensamento*, e que se aproxima, em certo sentido, do que Deleuze e Guattari denominam *corpo sem órgãos*, pelo fato de nessa experiência os sujeitos criarem para si uma relação consigo como *outro*, questão fundamental na proposta de compreensão da corporeidade que foi adotada nessa pesquisa.

Fazer performance é viver para si com o outro. Pela proximidade e distância do outro. Os diferentes conceitos trazidos pela performance me parecem adequar-se as questões artísticas da contemporaneidade, já que está relacionada a uma qualidade vivência, o *momentum*, no movimento de ver e sentir, ver com a pele, sentir com o corpo aberto aquém da organização padrão.

Nos dias de hoje, a definição de arte performática abrange a participação do público, a noção de obra coletiva, de anti-arte, de exploração da cotidianidade e re-construção corporal. Tais pressupostos contribuem para a definição contemporânea de performance, não só como campo artístico, mas também como uma postura, tanto do artista, como do público, para com a obra e o mundo circundante.

As manifestações artísticas urbanas, como na linguagem da performance e da intervenção urbana, propõem a aproximação da arte à vida cotidiana. O trabalho entende a sutileza estética desse tipo de manifestação e de sua difícil aceitação/entendimento e espera promover uma experiência estética, em que a cena possa instigar pessoas a experimentarem-

se de outras formas. Nesse sentido, o propósito consiste em ampliar a mediação do sujeito com o mundo ao proporcionar outras ferramentas de lidar com o meio, consigo e com o outro. A performance nesses contextos também é uma forma de ação política, relativa ao exercício cotidiano de cidadania, pois se oferece à cidade, promove arte com as pessoas. Nesse sentido, o artista é um ator (agente) político.

O trabalho compreende que a dança também joga com o espectador. A simples observação dos movimentos, promove interação em quem assiste, pois ao acompanhar a dança, ao apreendê-la, interagimos com ela, o que quer dizer que nesse diálogo, ocorrem reações e movimentos no observador. Ou seja, na dinâmica perceptiva do movimento, o corpo reage com respostas também físicas. Acompanha-se os fluxos, movimentando-se. O corpo interage com as imagens, dança ao ver, “sofre ao mesmo tempo um devir-bailarino”. (Gil, 2004: 53).

A arte na rua promove encontros, cria territórios, re-significa lugares. A noção de lugar pode ser pensada em diversos sentidos, entre eles: pela soma das figuras imaginadas que completam e antecipam o que falta ao volume da visão (sujeitas à carga subjetiva do vidente); e outra camada que é formada com a percepção visual estendida da percepção tátil, a pele que se transmuta, codifica-se e amplia-se em visão. Então, podem ser respectivamente como: as expectativas e a experiência do sujeito no ambiente, que conforme apontado anteriormente, é tido com um encontro, um espaço ocupado pelo corpo que o re-significa como o lugar.

No decorrer dessa pesquisa pude compreender um pouco melhor minha relação com o corpo no sentido artístico, e com os estudos cotidianos de apropriação, re-significação e adaptação do meu corpo, enquanto arte corporal. Incluo à experiência estética fruída por mim uma espécie de sensação que eu poderia chamar de uma “fenomenologia interna”, no sentido não contrário, mais inverso (ou avesso) à perspectiva fenomenológica de Merleau Ponty, por considerar o fenómeno da percepção, só que também pelo inverso.

O que pude perceber a partir da experiência desse trabalho, pode ser formulado nos termos de uma “metafenomenologia”, como Gil coloca em *Metamorfoses do Corpo* (1997), para falar do inconsciente consciente do corpo, uma relação fenomenológica que inclui corpos virtuais (*devir, corpo sem órgãos*). Portanto, seria uma fenomenologia do interno, pois a fenomenologia merleau-pontyana apesar de não excluir a pesquisa interna ao vê-la enquanto parte integrada ao externo, não contempla a dobra do pensamento sobre si mesmo.

Centrar o foco no aspecto sensorial da experiência estética ( a *aisthesis* grega) pode criar espaço para novas experiências que não podem ser percebidas quando se privilegia o processo racional. A dança, enquanto modo de manifestação artística pode ampliar a percepção psicofísica dentro do próprio sujeito e desse sujeito em grupo, em um movimento de trocas internamente externalizado, como uma fissão do ser.

Esse processo também é consciente, ou seja, utiliza-se da linguagem para criar mecanismos de diferenciação sensório motoras e cognitivas de apreensão do mundo. Assim a experiência refina-se, torna-se mais maleável, pois mais adaptável. Há um campo maior de relações para a consciência interagir com a sensação e a reflexão, no conhecimento imediato de si.



## Referências

- ALEXANDER, Frederick Mathias. *O uso de si mesmo*. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- AMARAL, Lilian. *Interterritorialidade - Fronteiras Líquidas: passagens, cartografia e imaginário*, in BARBOSA, Ana Mae e AMARAL, Lilian [Org.] *Interterritorialidade: mídias, contexto e educação*. São Paulo, Editora SENAC São Paulo: Edições SESC SP, 2008.
- AZEVEDO, Sônia Machado de. *Papel do corpo no corpo do ator*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- BADIOU, Alain. *Pequeno Manual de Inestética*. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na época de sua reproduzibilidade técnica*, in *Sobre arte, técnica, linguagem e política*, Lisboa: Relógio D'água, 1992.
- CHAUÍ, Marilena. *Merleau-Ponty. Obra de arte e filosofia*, in NOVAIS, Adauto [Org.] *Artepensamento*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- CLARK, Lygia. *Da supressão do objeto*, in FERREIRA, Glória e COTRIN, Cecília [Org.] *Escrito dos artistas: anos 60/70*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2006.
- COHEN, Renato. *Performace como Linguagem*, São Paulo: Perspectiva, 2004.
- DELEUZE, Gilles. GUATTARI, Félix. *Mil platôs, Capitalismo e Esquizofrenia*. Volume I e III. Rio de Janeiro: 34, 1995.
- DELEUZE, Gilles. *Francis Bacon: Lógica da sensação*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.
- DELEUZE, Gilles. *Lógica do Sentido*. São Paulo: Perspectiva, 2003.
- FAVRET-SAADA, Jeanne. *Ser afetado*. Cadernos de Campo. São Paulo (USP) n 13: 155-161, 2005.
- GIL, José. *Metamorfoses do corpo*. Lisboa: Relógio d'Água, 1997.
- GIL, José. *Movimento Total*, São Paulo: Iluminuras, 2005.
- JACQUES, Paola Berenstein. *Caminhos alternativos à espetacularização urbana*, in RUBIN, Linda e NADJA Miranda [Org.] *Transversalidades da cultura*. Salvador: EDUFBA, 2008.

MACHADO, Roberto. *Deleuze, a arte e a filosofia*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

MARCONDES, Danilo. *Textos Básicos de Linguagem, de Platão a Foucault*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

MEDEIROS, Maria Beatriz de. *Aisthesis. Estética, Educação e Comunidades*. Chapecó: Argos, 2005.

MEDEIROS, Maria Beatriz de. *Espaço e Performance*. Brasília: UnB, 2007.

PERNIOLA, Mário. *A estética do século XX*, Lisboa: Editorial Estampa, 1998.

SAHLINS, Marshall. *Cores e Cultura*, in *Cultura e Razão Prática*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

SERRES, Michel. *Os cinco sentidos, Filosofia dos corpos misturados 1*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

SUQUET, Annie. *O corpo dançante: um laboratório da percepção*. in COURTINE, Jean-Jacques e VIGARELLO, Georges [Orgs]. *História do corpo III: as mutações do olhar: o século XX*. Petrópolis: Vozes, 2008.

### **Fontes eletrônicas**

[kennethnelson.net](http://kennethnelson.net)

[biotensegrity.com/tensegrity\\_new\\_biomechanics.php](http://biotensegrity.com/tensegrity_new_biomechanics.php)

[contactquarterly.com/cq/webtext/Harvest.html](http://contactquarterly.com/cq/webtext/Harvest.html)

[ishmaelhj.com/id8.html](http://ishmaelhj.com/id8.html)