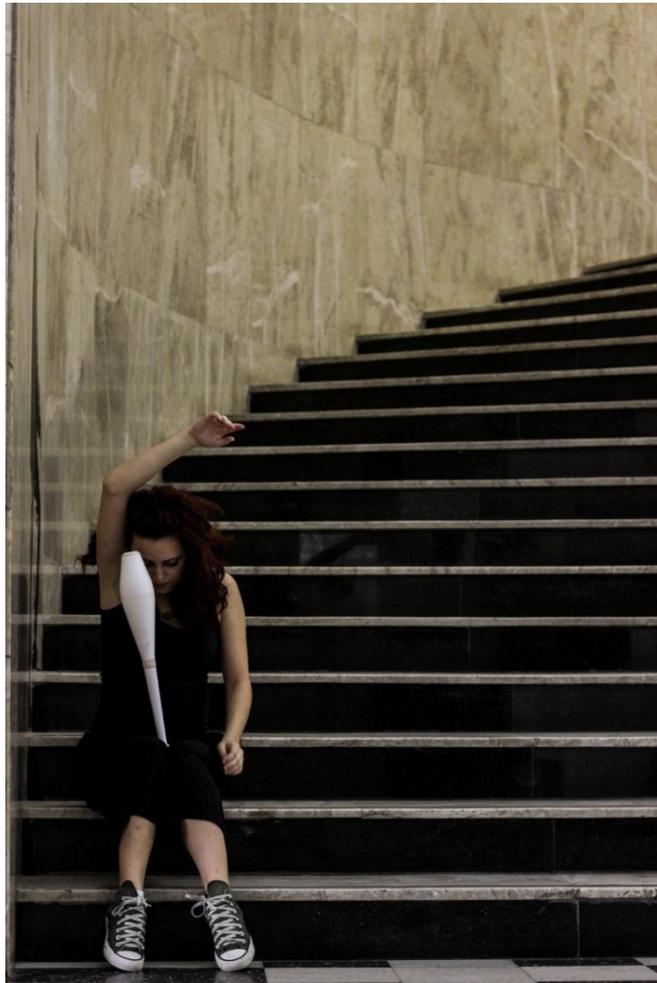


**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL  
INSTITUTO DE ARTES  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS**

**PAOLA DE VASCONCELOS SILVEIRA**

**SOB OS VESTÍGIOS DE UM TANGO, A CLAVE ME CONVIDA A DANÇAR:**

**Estudo de materialidades em movimento**



**PORTO ALEGRE**

**2015**

**Paola de Vasconcelos Silveira**

**SOB OS VESTÍGIOS DE UM TANGO, A CLAVE ME CONVIDA A DANÇAR:**

**Estudo de materialidades em movimento**

Memorial crítico-reflexivo apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para a obtenção do título de Mestre em Artes Cênicas.

Orientadora: Profa. Dra. Mônica Fagundes Dantas

**Porto Alegre  
2015**

## Agradecimentos

Gostaria de agradecer primeiramente a minha orientadora, Dra. Mônica Fagundes Dantas, por me incentivar a iniciar esta jornada, sendo muito companheira e competente ao desbravar universos desconhecidos ao meu lado. Agradeço também aos professores que compuseram com excelência minha banca de qualificação – Dra. Bianca Scliar, Dra. Suzane Weber e Dr. Elcio Rossini –, os quais trouxeram sábios apontamentos para que este memorial se desenvolvesse.

Um carinhoso agradecimento ao meu amor, companheiro de vida, Gabriel Martins, por todo seu acompanhamento durante esta pesquisa, estando ao meu lado em diversos momentos, especialmente quando pensei que não havia soluções ou inspirações. Obrigada por seus comentários de malabarista, sua parceria nos momentos de produção deste experimento e por suas palavras e gestos incentivadores. Um especial agradecimento aos meus familiares – minha mãe, Ana; meu pai, Voney; e meus irmãos, Gabriel e Rachel –, por serem decisivos na minha construção como sujeito pensante. Orgulho-me de fazer parte dessa família.

Às testemunhas deste processo – Thayse Martins, Yamini Benites, Fernanda Bertoncello –, obrigada por seus belíssimos registros e por aceitarem adentrar nesse universo com suas lindas fotos, vídeos, desenhos e comentários. Sou grata a minha amiga revisora Ana Carolina Klacewicz por seu trabalho, bem como por sua amizade, que, mesmo distante, me foi reconfortante. Assim como aos colegas do NECITRA que estiveram perto deste experimento e me possibilitaram um espaço físico e de trocas, no qual pude desenvolver esta pesquisa durante o primeiro ano. Trago também meu agradecimento ao espaço Gafiera Club, que me disponibilizou salas de ensaio durante o segundo momento deste trabalho, em especial ao meu parceiro de tango Giovanni Vergo. Aos meus parceiros de mestrado por tornarem as manhãs tão divertidas, em especial às queridas Nayara, Cláudia, Júlia, Maria Cecília e Michele. Agradeço ao fomento da CAPES por viabilizar que pudesse desenvolver este estudo com tranquilidade. E, finalizando, gostaria de agradecer a todos aqueles que me escutaram falar sobre esta pesquisa, inclusive aos objetos que me instigaram tantos movimentos, especialmente minha companheira clave.

I must let my sense Wander as my thought, my eyes see without looking...

Go not to the object; let it come to you.

HENRY THOREAU

The journal of Henry David Thoreau



Registro de Yamini Benites

## RESUMO

Este memorial crítico-reflexivo teve por objetivo refletir sobre os processos de elaboração do experimento artístico “Um tango em clave”, que foi desenvolvido a partir do encontro entre meu corpo e a clave (objeto de malabarismo), e apresentado em espaços de trânsito da cidade de Porto Alegre. Partindo da prática do tango, permeada pelo diálogo entre os pares, buscou-se uma relação na qual o objeto, a clave, torna-se materialidade pulsante que potencializa um diálogo a dois. Pretendia-se, assim, que a dança surgisse da relação entre esses dois corpos e não da manipulação de um corpo sobre o outro. Para tanto, o estudo encontra ressonância na possibilidade teórica de pensar em corpos não humanos como matérias vibrantes com potencial de provocar relações e movimentos. Dessa forma, esse encontro geraria a perda do eu, o qual seria construído através do movimento dançado. Ao longo dos ensaios e apresentações, realizaram-se registros escritos em caderno de notas, bem como registros fotográficos e videográficos. Eles tecem uma teia em conjunto com a escrita reflexiva e conceitual. Esse material possibilitou analisar a trajetória dessa proposta cênica. Essa pesquisa exploratória buscou contribuir para uma reflexão sobre as propostas de aprendizagem da dança, pois optou por um caminho de construção da relação dançada com o objeto, a partir das percepções cinestésicas do corpo em movimento. Tal procedimento sugere que outras metodologias de relação do corpo com o objeto possam ser desenvolvidas durante o processo de aprendizagem, e que elas podem ser tão eficientes quanto às práticas mais tradicionais de interação e manipulação do objeto.

Palavras-chave: Dança; Objeto; Processo de criação.

## ABSTRACT

This critical-reflexive memorial has the objective to reflect the process of elaboration of an artistic experiment “A tango in club” who was developed in the encounter of my body and the club (juggling key object) and has been showed in some places of transit in the city of Porto Alegre. The starting point has emerged from the experience of the artist in the practice of Tango from a dialogue bias between the peers, sought a relationship in which the object, becomes a pulsating materiality, a lively piece that will enhance a one-to-one conversation. It is thus intended that the dance results from the relationship between these two bodies and not from the manipulation of one body over another. Therefore, the study finds resonance on the theoretical possibility of thinking in non-human bodies as vibrant matters with capability to generate relationships and movements. In that way, this meeting would lead to a loss of the self, being constructed through the danced movement. Over the rehearsals and performances, there were written records in notebook, as well as photographic and videographic records. This information wove a web in conjunction with the reflective and conceptual writing. This exploratory research contribute to a reflection on the dance learning proposals because chose a path of building the relationship danced with the object, from the kinesthetic perception of the body in motion. This procedure suggests that other body regarding methodologies with the object can be developed during the learning process, and they can be as efficient as the more traditional practices of interaction and manipulation of the object.

Key-words: Dance; Object; Creation Process.

## **Roteiro de Leitura I**

<b>ONDE COMEÇA .....</b>	<b>11</b>
<b>Abertura.....</b>	<b>13</b>
<i>Retrospectiva visual .....</i>	<i>15</i>
<b>Escritos que emergem de percepções .....</b>	<b>20</b>
<i>Sujeitos presentes: olhares, peles e respirações que transpassam o criar.....</i>	<i>22</i>
<b>TUDO O QUE VEIO ANTES OU NO MEIO .....</b>	<b>27</b>
<b>Artistas inspiradoras .....</b>	<b>27</b>
<i>Lygia Clark: um mundo de sujeitos, objetos e sensações .....</i>	<i>27</i>
<i>Simoni Forti: o objeto e o corpo se relacionando, um exemplo na dança .....</i>	<i>33</i>
<i>Marcela Levi: objeto como sujeito.....</i>	<i>37</i>
<b>Percepções em movimento: “empatia cinestésica”, uma escolha de pensar e fazer.....</b>	<b>42</b>
<i>Percepções convergindo em criação: empatia coreografada .....</i>	<i>46</i>
<b>Vestígios de um tango .....</b>	<b>54</b>
<i>O abraço .....</i>	<i>56</i>
<i>A improvisação .....</i>	<i>60</i>
<b>DANÇAR COM A CLAVE .....</b>	<b>64</b>
<b>Descrição técnica da clave .....</b>	<b>64</b>
<b>A força da materialidade na criação .....</b>	<b>69</b>
<b>Aquecimento .....</b>	<b>70</b>
<b>Espaço .....</b>	<b>74</b>
<i>Imensidão .....</i>	<i>75</i>
<i>Elegância burocrática.....</i>	<i>78</i>
<i>Caos instaurado.....</i>	<i>81</i>
<b>Encontro .....</b>	<b>87</b>
<i>O eu compartilhado .....</i>	<i>90</i>
<i>Fluxo, pausa e queda .....</i>	<i>93</i>
<i>Música.....</i>	<i>99</i>
<i>Despedida.....</i>	<i>102</i>
<b>Uma pausa, por ora .....</b>	<b>105</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>109</b>

<b>Roteiro de Leitura II</b>	
<b>ONDE COMEÇA .....</b>	<b>11</b>
<b>Abertura.....</b>	<b>13</b>
<i>Retrospectiva visual .....</i>	<i>15</i>
<b>Escritos que emergem de percepções .....</b>	<b>20</b>
<i>Sujeitos presentes: olhares, peles e respirações que transpassam o criar.....</i>	<i>22</i>
<b>DANÇAR COM A CLAVE .....</b>	<b>64</b>
<b>Descrição técnica da clave .....</b>	<b>64</b>
<b>Artistas inspiradoras .....</b>	<b>27</b>
<i>Lygia Clark: um mundo de sujeitos, objetos e sensações .....</i>	<i>27</i>
<i>Simoni Forti: o objeto e o corpo se relacionando, um exemplo na dança .....</i>	<i>33</i>
<i>Marcela Levi: objeto como sujeito.....</i>	<i>37</i>
<b>A força da materialidade na criação .....</b>	<b>69</b>
<b>Aquecimento .....</b>	<b>70</b>
<b>Percepções em movimento: “empatia cinestésica”, uma escolha de pensar e fazer</b>	<b>42</b>
<i>Percepções convergindo em criação: empatia coreografada .....</i>	<i>46</i>
<b>Espaço .....</b>	<b>74</b>
<i>Imensidão .....</i>	<i>75</i>
<i>Elegância burocrática.....</i>	<i>78</i>
<i>Caos instaurado .....</i>	<i>81</i>
<b>Vestígios de um tango .....</b>	<b>54</b>
<i>O abraço .....</i>	<i>56</i>
<i>A improvisação .....</i>	<i>60</i>
<b>Encontro .....</b>	<b>87</b>
<i>O eu compartilhado .....</i>	<i>90</i>
<i>Fluxo, pausa e queda .....</i>	<i>93</i>
<i>Música.....</i>	<i>99</i>
<i>Despedida.....</i>	<i>102</i>
<b>Uma pausa, por ora .....</b>	<b>105</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>109</b>

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - Imagens de divulgação das quatro edições do evento *Desdobramentos*, 2013.

Figura 2 - *Bichos*, de Lygia Clark (1960-1963).

Figura 3 - *Trepantes/Obra mole*, de Lygia Clark (1964).

Figura 4 – *Caminhando*, Lygia Clark (1963).

Figura 5 - *Diálogo*, Lygia Clark (1966).

Figura 6 - *Estruturação do Self*, Lygia Clark (1976-1988).

Figura 7- *Slant Board*, Simone Forti (1964).

Figura 8 - *Hangers*, Simone Forti (1961).

Figura 9 - *Rollers*, Simone Forti (1960).

Figura 10, 11 e 12 - *In(organic)*, Marcela Levi (2007).

Figura 13 - Um tango em clave no saguão da Reitoria da UFRGS (2014). Registro: Yamini Benites.

Figura 14 - Momento de aumento de intensidade do movimento de abraço da clave, (2014). Registro: Yamini Benites

Figura 15 - Foto da *performance Another Bloody Mary* (2000), de La Ribot foto de Mario del Curto.

Figura 16 – *Um tango em clave*, no saguão da Casa de Cultura Mário Quintana (2014). Registro: Gean Rocha da Silva

Figuras 17 e 18 - Momentos de Pausas durante Um tango em clave (2014). Registro Yamini Benites (Idem nas duas).

Figura 19 – A clave e suas partes.

Figura 20 – A minha clave.

Figura 21- O convite

Figura 21 - Resquício de maquiagem na clave durante o experimento no saguão da Reitoria da UFRGS, (2014).

Figura 22 – Contato, (2013).

Figura 23 – Desenho realizado pela artista Thayse Martins como registro do experimento artístico *Um tango em clave*, realizado no saguão da Usina do Gasômetro (2014).

Figura 24 – *Um tango em clave*, no saguão da Reitoria da UFRGS, (2014).

Figura 25 – Pausa prolongada realizada durante o experimento no saguão da Reitoria da UFRGS (2014).

Figura 26 – Movimentos realizados na escada (2014).

Figura 27 – *Um tango em clave*, no saguão da Casa de Cultura Mário Quintana (2014).

Figura 28 – Sendo observada ou ignorada.

Figura 29 – *Um tango em clave*, no hall da Casa de Cultura Mário Quintana (2014).

Figura 30 - Fotografias (a, b, c, d, e) captadas por observador espontâneo, no saguão da Casa de Cultura Mário Quintana (2014).

Figura 31- Eu compartilhado (2014).

Figura 32 – Dançando os vestígios de um tango, momento durante *Um tango em clave* no saguão da Reitoria da UFRGS (2014).

Figura 33 – Despedida, durante o experimento *Um tango em processo - o objeto me convida a dançar* na Mostra de Dança Verão no saguão do Teatro Renascença (2014)

## ONDE COMEÇA

Onde começa, onde termina? Não sei.

Gostaria que este trabalho – um memorial reflexivo-crítico que acompanha um experimento cênico – fosse lido guiado por suas escolhas, leitor. Se eu pudesse lhe colocar em uma sala circular cheia de textos a sua volta, onde você pudesse escolher por onde começar a leitura, assim o faria.

Posso dizer que a essência deste trabalho surgiu do desejo de experimentar dança e pesquisa. Imaginei até que ele pudesse ser um polvo, ou um emaranhado, já que não conseguia sequenciá-lo. Nenhuma parte parecia ser mais importante do que a outra, ou seja, não conseguia separar a cabeça do polvo de seus tentáculos ou dar prioridade a um tentáculo em detrimento de outro. Foi com essa imagem que consegui ir compreendendo que tudo está conectado, e então o exercício de separar parecia impossível. Todavia, sabia que havia habitado todas essas partes, e que cada uma deveria estar aqui. Enfim, só me dei conta do que estava pesquisando no processo de pesquisar; só entendi por que me movia no ato de me mover; só compreendi a criação criando. Foi através dessa experiência, ao longo desse processo, que pude também entender o objetivo de pesquisar. Hoje sei que este memorial teve por objetivo criar uma dança com a clave e refletir sobre ela tendo como ponto de partida minha experiência com a dança tango, que foi sendo contaminada por uma imersão em outras coisas que estão ao meu redor, sejam elas as leituras, a materialidade do objeto, influências artísticas pesquisadas... Nessa imersão, tudo passou a ser relevante, e mesmo o que não era interessante auxiliou-me a escolher o caminho que trilhei.

Dessa forma, leitor, opto por ficar entre a ordem e o caos, ou melhor, opto pelo movimento. Apresento dois roteiros de leitura, porém considero que existam outros; antevejo, até, que você possa encontrar um só seu. Entretanto, ofereço essas duas opções, como um parâmetro para incentivar uma leitura criativa. Sinta-se à vontade para escolher.

O primeiro roteiro de leitura é para aqueles que desejam encontrar cronologia, apesar de não existir necessariamente uma ordem dos fatos, já que ao longo desse processo de investigação e criação me sentia a toda hora invadida pelos diversos tempos que me rondavam. Organizei essa versão trazendo, então, esta introdução, também chamada **Onde começa**, que apresenta o processo criativo. Em seguida, trago as inspirações e referências investigadas no primeiro ano, que permanecem como influências importantes no decorrer de todo o processo, e que nomeio **Tudo o que veio antes ou no meio**. A terceira parte, a escrita, é a mais recente, construída após o período de qualificação, ou seja, no último ano desta pesquisa, que chamo **Dançar com a clave**. Por fim, encerro o documento com **Uma pausa, por ora**.

Já o segundo roteiro de leitura exige mais ação, um ir e vir constante. Ele inicia com a mesma introdução. Deve-se, em seguida, ir para a terceira parte, **Dançar com a**

**clave**, ao longo da qual vou abrindo frestas para que o leitor possa retomar as influências que me guiaram nesta pesquisa. Esse deslocar constante de um trecho a outro do documento dará o ritmo de leitura para aqueles que se sentirem instigados a optar por esse caminho. Assim como o experimento artístico *Um tango em clave*, este memorial não estabelece prioridade entre suas partes, por isso você está convidado a circular por esse registro com o mesmo desprendimento que é proposto ao observador durante a dança: pode escolher como observar e permanecer por lá o tempo que quiser. Como eu já disse, talvez você descubra um terceiro roteiro de leitura. A minha vontade é que, nesses escritos, você se sinta à vontade para se movimentar. Pode ir e vir, pular, pausar, escutar, ver, ignorar, tocar; enfim, convido-o a dançar comigo nessas palavras. Convido-o a dançar sem conhecer seus movimentos, mas estou disposta a improvisar consigo: quero escutar e propor. Há riscos, com certeza. Pode ser que você não entenda essa experiência, que ela não lhe faça sentido ou até lhe incomode; mas também pode ser que ela seja prazerosa. Estou disposta a correr esse risco para dançar com você, para que você possa entrar, um pouquinho que seja, nesse processo que me foi tão intenso e desafiador durante esses dois anos.

Ofereço ao leitor também uma *playlist* no Youtube, com fragmentos de vídeos de diversos momentos desse experimento cênico. Em algumas passagens do texto, trago, em nota de rodapé, outras sugestões de busca, caso o leitor queira apreciar algum elemento específico.

*Um poema de ordem.*

*Queria dançar tango com alguém*

*Tango esse que é diálogo, encontro, abraço e improvisação*

*Escolhi os objetos, me parecia bacana não depender do outro*

*é desafiador criar sozinha*

*Experimentei objetos de circo (estava inserida no NECITRA): bolinha e clave*

*Clave..., clave..., clave..., por quê?*

*Descobrir procedimentos, improvisar, sentidos expandidos, movimento*

*que surge da relação*

*Sala de ensaio (experimentação), apresentação (experimentação),*

*ateliê (experimentação)*

*Qualificação*

*Ficar só, afastar*

*Ir mais fundo, desapegar, outros objetos, definir, estudar, conhecer*

*Espaços de trânsito*

*Testemunhas e seus registros: vídeo, desenhos, fotos, comentários*

*Sim é a clave*

*Longa duração*

*Escrita... caos, ordem, caos...*

*Só pode ser o caos ou o pólvoro.*

## **Abertura**

Quando entrei no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS, tinha um plano inicial para seguir meus estudos mergulhando na aproximação entre as relações de diálogo presentes no tango e no Contato Improvisação. Entretanto, ao longo do primeiro semestre, percebi que esse seria um trabalho difícil, porque não estava inserida no campo do Contato e Improvisação. Além disso, teria que contar com mais pessoas, as quais eu não conhecia, para desenvolver minha pesquisa, procedimento este que considerava arriscado.

Nesse período, comecei a desenvolver alguns trabalhos independentes com o malabarista Gabriel Martins, principalmente para a linguagem de vídeo. Começamos a buscar as convergências entre a prática de malabarismo e o tango. Simultaneamente ingressei no NECITRA (Núcleo de Estudos e Experimentações com Circo e Transversalidades), o qual me desafiou a desenvolver uma pesquisa artística individual que dialogasse com outras áreas artísticas. A partir dessas experiências, comecei a me aproximar cada vez mais da relação com o objeto e, aos poucos, notei que esse objeto, um outro corpo, tornou-se parte integrante dos meus processos artísticos.

Cheguei então no que se tornou esta pesquisa; mal sabia eu que havia chegado ao primeiro ponto de muitas transformações. Havia uma certeza: eu queria dançar com objetos. Fui compreendendo que esse objeto deveria ser como um corpo presente e

atuante, peça viva que potencializasse um diálogo a dois. Pretendia que a dança pudesse emergir da relação entre esses dois corpos e não da manipulação de um corpo sobre outro. Por praticamente um ano, em uma sala de ensaio compartilhada com circenses e bailarinos, experimentei alguns objetos de malabarismo: a bolinha e a clave. Depois tentei me relacionar em algum momento com a parede. Fui provando, desdobrando, movimentando-me e optei pela clave para aquele primeiro momento.

Fui à cena, ou seja, realizei esse experimento para espectadores, e ele teve alguns nomes, como *Procura-se um par*; *Eu e os objetos - um tango em processo*; e *Vestígios de um tango em processo*. Tais momentos foram importantes porque me fizeram descobrir na prática o que gostaria de fazer, mesmo que esse aprendizado tenha se dado, em grande parte, através de erros. O termo *erro* aqui é empregado com o mesmo significado que tem no cenário tradicional das técnicas circenses, no qual a queda (o erro) representa a perda do controle sobre o objeto. Justamente ao explorar essa relação com o objeto, descobrindo como aproveitar esse erro como potência para o movimento, essa experiência se fortalecia. Nessa etapa, que antecedeu o exame geral de qualificação, estabeleci os procedimentos práticos necessários para me relacionar com os objetos, com base no entendimento que eu tinha desta pesquisa. diminuiu, porque já conseguia entender o que queria. Por outro lado, as leituras e as reflexões se intensificaram. A proposta artística foi, então, reconstruída; e fui percebendo que o que eu fazia era algo novo no

O período posterior à qualificação foi decisivo para minhas reflexões, pois foram justamente as pequenas certezas que obtive naquele dia que me guiaram para seguir em frente. Decidi aprofundar esse experimento com a clave lançando outro olhar, instigada por experimentações realizadas com outros materiais, como saco plástico, papel seda, pedra e cachecol. Confesso que a intensidade de ensaios exploratórios meu corpo, mas vinha recheado de resquícios de cores, conteúdos, imagens e sons já conhecidos. Foi então que surgiu o *Vestígios de um tango em processo*, um experimento cênico em espaços de passagem. Utilizei três espaços diferentes: o saguão da Usina do Gasômetro, o saguão da Casa de Cultura Mário Quintana e o saguão da Reitoria da UFRGS.

Assim, esta pesquisa, apresentada sob a forma de experimento cênico acompanhado de memorial reflexivo crítico, tem por objetivo refletir sobre os processos de elaboração de experimentos cênicos com o objeto clave, partindo do pressuposto de que a clave é uma matéria vibrante, materialidade presente e atuante que potencializa um diálogo a dois. Desse modo, a dança emerge da relação entre esses dois corpos –

bailarina e clave – e não da manipulação de um corpo sobre um objeto. Em consequência, o estudo tem também por propósito expandir a utilização desses conceitos oriunda da prática de dança a dois, para uma proposta envolvendo corpos em relação com objetos em contextos de criação contemporânea.

Apresento a seguir uma retrospectiva visual de como foi a criação desse experimento. Nela trago fragmentos de textos e imagens dos momentos mais importantes desse processo. Os textos escritos em itálico foram extraídos do meu caderno de anotações (diário de bordo).

Logo após, faço uma reflexão sobre os procedimentos metodológicos utilizados, e apresento os sujeitos e os ambientes que colaboraram na elaboração de *Um tango em clave*.

### *Retrospectiva visual*



Quando improvisei na segunda edição do *Desdobramentos*. Vejo nessas imagens a forte referência do tango na movimentação. Ainda não estava claro na minha proposta como se daria essa relação. Apenas depois desse momento é que passei a entender que não havia necessidade de reconhecer o tango nessa dança, mas sim de me basear em alguns princípios para fazer outra dança.



*A clave não se mexe, apenas está presente, mas esse estado tem força, me desafia a determinar quando é a hora de começar a movimentar.*



Registro de Yamini Benites

Ensaio:

Imagem de momento de improvisação quando passamos a usar bastante o chão.

Quantidades pelo corpo: experimento osmose.



Registro de Gabriel Martins

*Podemos ser uma só? Será que meu braço e a clave podem se misturar? Sinto seu peso sobre o corpo, o pequeno movimento de respiração já gera movimento.*

Experimento no Ateliê do Porão  
Casa Cultural Tony Petzhold:

Processo de longa duração de 40 a  
50 min

3º e 4º edições do Desdobramentos



Registro de Yamini Benites



Registro de Julio Appel

*Penso em abrir os poros da minha pele para recebê-la sempre que possível. Não quero deixá-la cair, mas, ao mesmo tempo, se ela simplesmente rola pelo chão, eu permito, seguindo para a direção que ela quer me levar.*

*Por ora, a clave está por cima do meu corpo; em outros momentos, eu estou por cima da clave; às vezes estamos misturadas, quando ela invade os espaços disponíveis que existem pelo meu corpo. E assim dançamos juntas.*



Espaços de trânsito ou passagem. A primeira foto é da Casa de Cultura Mário Quintana; a segunda e a terceira, da Reitoria da UFRGS.

Saguões

Duração: 60 min

Registros de Gean Rocha da Silva, Yamini Benites e Fernanda Boff.



## Escritos que emergem de percepções

Neste estudo, convém compreender a criação em dança dentro de dois âmbitos. O primeiro seria a prática, ou seja, o material e os procedimentos que o dançarino utiliza para criar seus gestos e suas cenas. O segundo teria um caráter mais descritivo-interpretativo, envolvendo as possíveis escritas sobre este processo. É importante destacar que, mesmo que estruturalmente eles pareçam diferentes, no cotidiano de um artista/pesquisador<sup>1</sup> eles se encontram extremamente imbricados, existindo um diálogo constante entre esses dois campos. Como afirma Andrée Martin, haveria “Um vai e vem contínuo entre um projeto de pensamento e da matéria corporal e entre o pensamento da matéria corporal e uma corporeidade da matéria pensada” (MARTIN, 2011, p. 5). O dançarino transitaria entre o universo dos gestos e das ideias, não existindo uma parte de seu corpo específica para cada função, mas sim um fluxo livre e contínuo por toda sua corporeidade. Sendo assim, quando trago a palavra *referência* para mencionar minhas experiências anteriores, estou me posicionando não apenas em relação às práticas corporais, mas também às leituras que permeiam meu corpo.

Nesse contexto, então, no qual a esfera prática e a teórica se encontram, se misturam e se retroalimentam, acredito que a percepção do artista pesquisador passará por um processo muito semelhante; e, desse modo, os procedimentos anteriores quicá possam também ser usados ao se estabelecerem escritas sobre os processos de criação. A pesquisa em arte, ou pesquisa-criação, como avalia Sylvie Fortin, “[...] é mais controversa, pois ela mistura teoria e prática ao longo do processo criativo e no objeto de arte” (FORTIN, 2014, p. 02). Dessa forma, é necessário que o pesquisador encontre alguma metodologia expandida, a qual comporte uma escrita criativa de uma maneira convencional e convergente. Isso não significa criar um discurso hegemônico; e sim, como explica Ciane Fernandes, “[...] fomentar um fluxo relacional conectivo entre experiência, discurso e contexto que atravessa a vida, arte e pesquisa” (FERNANDES, 2014, p. 84).

Assim, ao se tratar de uma reflexão rumo à teorização em dança, a percepção e a sensação do corpo em movimento podem se tornar dados de uma pesquisa. Essas

---

<sup>1</sup> Este termo permeia o contexto de pesquisas em estudos práticos, nas quais se acredita, segundo Fortin (2009, p. 78), que “[...] a prática artística será melhor compreendida se colocada em relação ao pensamento e ao agir dos praticantes”.

informações sensíveis podem contribuir para a construção de um saber teórico em dança. Parafraseando Fortin (2014, p. 10),

Da mesma forma que os materiais do artista são inseparáveis da qualidade de um trabalho artístico, os dados de campo do pesquisador são inseparáveis da qualidade da reflexão apresentada na parte discursiva de sua tese. Em uma tese criação, os dados não discursivos (movimento, som, imagem) e os discursivos (descrição das ações do artista e as palavras de seu pensamento reflexivo) são necessários para a produção da obra e do discurso que a acompanha.

Para tanto, existe uma preocupação do artista-pesquisador em procurar um procedimento que viabilize o registro dessas outras fontes de dados que envolvem a criação em dança. Como bem elucida Dantas (1999, p. 9), “o universo de ideias da dança existe nos e pelos movimentos corporais e se manifesta no corpo que dança”. Dessa forma, optei por adotar o conceito de “empatia cinestésica”, trazida por Fortin (1994) e por Frosch (1999), a fim de tentar captar esses dados que permeavam a criação desse experimento.

Segundo o Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, a palavra *empatia* designa uma forma de identificação intelectual ou afetiva de um sujeito com alguma coisa que pode ser uma pessoa, um objeto ou até mesmo uma ideia. Esse significado pode ser encontrado no uso dessa palavra no universo da pesquisa: *empatia* como o modo de identificação intelectual ou afetiva do pesquisador com algo. De acordo com Fortin (2009, p. 81), “A corporeidade do pesquisador, suas sensações e suas emoções sobre o campo são reconhecidas como fonte de informações” e vão compondo uma teia de conhecimentos juntamente com a fundamentação teórica.

Dessa forma, o conceito operacional “empatia cinestésica”, no universo da pesquisa em dança, pode se referir à possibilidade de identificação ou reconhecimento de uma situação/evento por meio da percepção do corpo em movimento. Esse viés poderá ter como pressuposto que a empatia é somente de quem observa o acontecimento. Entretanto, existe a possibilidade de o pesquisador ultrapassar esse limite, ao utilizar a “empatia cinestésica” como instrumento de coleta de informações de sua própria experiência, ou seja, a empatia seria daquele que realiza e, ao mesmo tempo, observa o evento que está acontecendo. Tal procedimento foi adotado em meu trabalho de conclusão de curso de graduação em Dança na UFRGS (SILVEIRA, 2013) e aprofundando nesta pesquisa. Escolhas metodológicas semelhantes foram utilizadas por

Paludo (2006) e Dantas (2010), entre outros autores, em contextos de investigação nos quais se colocavam como artistas e como pesquisadoras.

Assim, me propus, ao longo dos ensaios e das apresentações dos experimentos cênicos, a ir registrando informações, fazendo anotações em um caderno de notas sobre sensações, emoções, *insights* e ideias. Ao longo deste memorial, fragmentos desses registros estão destacados em itálico e centralizados. Eles tecem uma teia em conjunto com a escrita reflexiva e conceitual. Além disso, com o auxílio de colaboradores, captei imagens das apresentações em que realizei o experimento e gravei vídeos de momentos de apresentações. Esse material me possibilita analisar a trajetória dessa proposta cênica, as mudanças, as escolhas em determinados momentos, enfim, posso rememorar no corpo essas experiências. Embora, em minha reflexão, sinta mais ressonância no material que emerge do caderno de anotações, os registros visuais são um complemento a essas palavras. Dessa forma, a prática foi constantemente fomentada por essa reflexão, pois, muitas vezes, enquanto eu dançava com o objeto, seja nos ensaios, seja nas apresentações, lembrava-me de passagens de alguns textos, e vinham-me à mente alguns autores e referências.

É importante destacar que a criação desse experimento me fez repensar os procedimentos e os formatos de escrita. Para tanto, inspirei-me em Fernandes (2014), para quem “A arte é o elemento-eixo da pesquisa; a arte determina o método e a (des) (re) organização da pesquisa” (p. 89). Com isso em mente, necessitei restabelecer e compreender a própria não formatação dos escritos dentro de um padrão convencional, opção esta que culminou no não estabelecimento de prioridades de leitura. Assim como em meu experimento, no qual o todo é importante, não havendo momentos de ênfase durante a dança, nos textos decorre o mesmo. Não há uma hierarquia que indique o que deve ser lido primeiro, então não há problema em começar pelo fim ou pelo meio, pois tudo o que compõe essa teia, esse emaranhado, e que foi construído nesses dois anos de pesquisa parece igualmente importante. Decidi, então, como expliquei no início do documento, oferecer dois roteiros de leitura.

#### *Sujeitos presentes: olhares, peles e respirações que transpassam o criar*

Durante esse processo criativo, obtive ajuda de algumas pessoas. No primeiro ano de pesquisa, até mesmo o exame de qualificação possibilitou reunir ao meu redor sujeitos que, de certa forma, influenciaram minha criação. Esta pesquisa artística teve

seu começo imbricado a uma criação individual, porém inserida no contexto do NECITRA<sup>2</sup>. Na primeira fase desse processo, essa junção foi de extrema importância, pois me permitiu dispor do espaço físico de ensaio, embora compartilhado. Além disso, durante o ano de 2013, como integrante desse coletivo, participei de quatro edições do evento *Desdobramentos* (Fig. 1). Essa proposta me possibilitou experimentar e ir à cena com esse trabalho várias vezes e de diferentes formas. Pude levar um fragmento de meu processo como intervenção na primeira edição; já na segunda, fiz uma cena com partes do que havia descoberto até então; e, na terceira e na última, pude realizar uma *performance* no ateliê do porão da Casa Cultural Tony Pethzold. Quando marcávamos a data, eu era impulsionada pelo grupo a potencializar esse trabalho, para poder levar à cena pelo menos uma parte do que estava construindo.

É importante deixar claro que o *Desdobramentos* não é um espetáculo e sim um evento em que podem ser apresentados trabalhos prontos; mas seu foco são as propostas cênicas que estão em processo de criação. Assim, nunca fui obrigada a realizar meu trabalho em nenhuma das edições: a escolha de participação cabia aos artistas. Essa possibilidade de ir e vir da sala de ensaio para a cena e vice-versa foi marcante para meu trabalho, porque eu era motivada a pensar sobre o que estava para fazer e questionar como tinha sido a experiência de compartilhar aquela proposta com os espectadores.



<sup>2</sup> O Núcleo é um lugar de encontro de artistas das mais diferentes áreas que se dispõem a trocar, experimentar, estudar e articular fazeres cênicos. Atualmente somos uma rede com cerca de doze integrantes, alguns mais presentes, outros nem tanto, mas todos, de certa forma, fazem parte dessa estrutura.

Figura 1 - Imagens de divulgação das quatro edições do evento *Desdobramentos*, 2013.

Fonte: acervo pessoal da autora.

Tive também a oportunidade de trabalhar nessa proposta com um colaborador, Gabriel Martins<sup>3</sup>, que acompanhou todo o percurso. Além de ser o olhar externo que presenciava meu fazer, ele me auxiliava com as questões técnicas e ainda me instigava a pensar a relação corpo e objeto. Talvez justamente o contraste da sua prática de malabarista com a minha tentativa de compor outra relação com a clave através do movimento é que tenha gerado as principais reflexões desse trabalho. No entanto, o principal confronto de ideias não se deu com ele, pois sua sensibilidade ao trabalhar com um viés mais contemporâneo do malabarismo faz com que questione essa prática como um ato de total domínio do objeto.

Estar no NECITRA trouxe potência de reflexão. Lá pude perceber o quanto alguns aspectos referentes ao treinamento tradicional do artista ainda permeavam e permeiam o imaginário dos integrantes do grupo, incluindo o meu próprio. Muitas vezes era invadida pela concepção que mais se faz presente nas pedagogias tradicionais: a ideia de que só é válida uma proposta de treinamento que envolva copiar a movimentação de alguém que tem maior conhecimento sobre determinada prática, e que a repetição constante dessa movimentação é que gera uma aprendizagem eficiente. Em contraponto, quando me propus a aprender de uma forma diferente, a partir dos sentidos, das percepções e do contato com o objeto, o que acabava por estabelecer uma prática corporal diferente, isso pareceu inviável aos olhos de alguns colegas. Em alguns momentos, senti-me também insegura em relação a essa escolha; talvez não fosse realmente dar certo. Entretanto, aos poucos, fui me convencendo de que o que eu estava fazendo refletia uma técnica corporal tão complexa e efetiva quanto uma perspectiva tradicional de pensar o treinamento do corpo, e que ambas eram eficientes nos seus contextos. Ao refletir sobre o processo de criação por meio de exercício formativo como a improvisação, Dantas (1999, p. 64) aponta as seguintes possibilidades:

Os processos de formatividade trazem, então, possibilidades de escuta e de brechas, de novos aprendizados, de desdobramentos do que já é conhecido, de redescoberta do que foi digerido. Acredito numa

---

<sup>3</sup> Gabriel Martins é malabarista. É formado pela Escola Nacional de Circo como bolsista da Fundação Nacional de Artes – FUNARTE (2011/2012). Participou do Grupo Experimental de Dança de Porto Alegre em 2013. Atualmente é aluno regular do curso de Licenciatura em Educação Física da UFRGS.

“disponibilidade corporal”, numa capacidade do corpo de aprender, de acrescentar, de acumular técnicas, de acumular conhecimentos (principalmente quando *techne* é entendido como conhecimento), o que pode estimular imbricações e desdobramentos dos códigos de movimento inscritos nos corpos, além de tornar possível criações de vocabulários gestuais surpreendentes e inusitados.

A questão é que o caminho que escolhi percorrer para encontrar a habilidade é diferente do usual, e esse processo é que dá todo o tom e a cor para minha pesquisa cênica. Porque é nesse trajeto que vejo inseridos os referenciais de minhas práticas e de meu pensar sobre elas, a maneira de me relacionar com o objeto, que me satisfaz como artista e que vai ao encontro daquilo em que acredito.

Destaco o modo como o NECITRA possibilita certa liberdade entre pertencer e se afastar em certos momentos. É bem verdade que o Núcleo viabilizou várias condições para eu poder construir meu trabalho, bem como me oportunizou várias experiências de troca. Em certos momentos, porém, decidi me afastar, pois, como artista, precisava preservar minha coerência prática e teórica nos aspectos que norteavam minha pesquisa. Ou seja, em alguns casos, as críticas se originavam também do contexto em que o Núcleo está mais inserido, que é a área do circo, que possui as suas especificidades. Ainda que o espaço seja bastante contemporâneo e aberto a todos os artistas, existe um referencial dessa área impregnado em alguns colegas. Por exemplo, fui muito questionada sobre por que não estava desenvolvendo truques (movimentos técnicos da prática de malabarismo), já que havia escolhido um objeto de malabarismo para estar em cena. Por isso, desde o princípio, por mais que os caminhos estivessem convergindo, tive a clareza de que, em minha pesquisa artística para esse memorial, meus referenciais teóricos e artísticos eram a base principal. Nesse sentido, quando percebia que as colocações dos colegas – ainda que na tentativa de me auxiliar – fugiam de minhas referências, eu as filtrava.

No segundo momento deste trabalho, precisei me isolar e desvincular meu processo criativo desse ambiente. Passei a ensaiar em outro espaço, sozinha. Foi quando resolvi convidar algumas testemunhas para assistirem às minhas experimentações nos espaços de trânsito e fazerem um registro do que haviam visto. Chamei, então, alguns amigos artistas – Thayse Martins (artista visual), Yamini Benites (fotógrafa), Gabriel Martins (malabarista) e Fernanda Boff (dançarina) –, os quais já estavam acompanhando a pesquisa, especialmente no primeiro ano. Eles registraram esses momentos com vídeos, desenhos, escritos e fotos. Comunicava-lhes o local onde seria o

experimento, convidava-os, e quem estava disponível aparecia. Após a experimentação, nos encontrávamos e conversávamos sobre como ela havia acontecido. O material produzido por esses colaboradores me possibilitou analisar a trajetória dessa proposta cênica, incluindo as mudanças, as escolhas em determinados momentos; enfim, pude rememorar no corpo essas experiências. Analisando essas fontes, pude elaborar os escritos com mais vivacidade.

Leitor, se você escolheu o roteiro de  
leitura II, siga para a página 63.

## TUDO O QUE VEIO ANTES OU NO MEIO

### Artistas inspiradores

Trago nesta seção três artistas que possuem um trabalho voltado para a relação corpo e objeto. Durante o primeiro ano deste estudo, senti a necessidade de pesquisar essas referências especialmente para compreender como essas artistas pensavam, ou ainda pensam, seu trabalho com objetos; como corpo e objeto se relacionavam/relacionam para cada uma. Essa demanda surgiu da própria experimentação, ao me propor a dançar com objeto. Mesmo que meu trabalho artístico esteja distante do que elas faziam, acredito que cada uma delas pode fornecer referências importantes para a construção de minha relação com o objeto e, ao mesmo tempo, provocar reflexões. Nesse sentido, trago pitadas de suas trajetórias em paralelo com meu processo de criação. Nessa aproximação, fica claro o porquê de cada uma delas estar aqui.

#### *Lygia Clark: um mundo de sujeitos, objetos e sensações*

A artista Lygia Clark possui uma trajetória reconhecida internacionalmente. Com uma visão diversificada da relação corpo e objeto, ela transitou por diversas perspectivas sobre esse aspecto. Neste estudo, no entanto, optei por não adentrar nenhuma dessas vertentes de seu trabalho, mas sim por destacar alguns pontos de sua obra que transpassaram meu caminho. Sinto-me inspirada por esse percurso tão inovador para a época e, principalmente, pela coragem da artista de estar, a todo momento, se reconstruindo e, ao mesmo tempo, revendo suas concepções de arte e a maneira como seu fazer artístico ia sendo processado e compreendido.

Um dos primeiros pontos convergentes entre a sua trajetória e meu fazer artístico é que Lygia foi uma das pioneiras a trabalhar com o objeto em contato com o corpo do artista. Ou melhor, suas obras passaram a depender desse contato, não mais só da corporeidade do artista, mas a do espectador também. Na série *Bichos* (Fig. 2), desenvolvida nos anos de 1960 a 1963 – esculturas feitas em alumínio com dobradiças, que promovem a articulação das diferentes partes que compõem seu “corpo” –, Lygia Clark insere, pela primeira vez, a presença do espectador como participante de suas obras. Os objetos passam a ganhar vida a partir do contato com ele.

A partir desse ponto, como observa Rolnik (1999), a separação entre sujeito e objeto passa a se dissolver, na medida em que sua obra depende do corpo do espectador para existir. Ao longo do processo de criação da série *Bichos*, essa dependência é potencializada. Em um primeiro momento, ao utilizar materiais maleáveis, porém fixos, como o alumínio, as obras ainda podiam ser expostas como pequenas esculturas independentes. Já no final desse processo, Lygia passa a utilizar materiais flexíveis, como borracha, para confeccionar suas obras, chegando a um ponto em que o objeto não é mais capaz de sustentar sua forma sozinho, necessitando da presença do outro para existir, como é o caso da *Obra Mole* (1964) (Fig. 3).

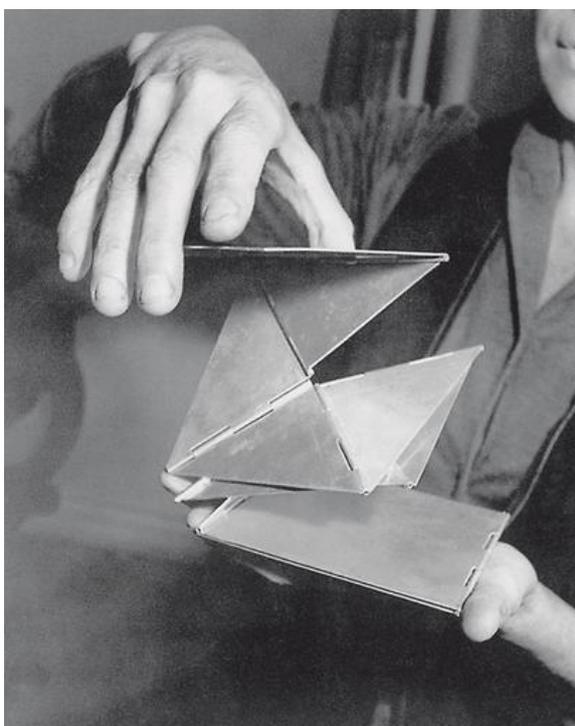


Figura 2 - *Bichos*, de Lygia Clark (1960-1963).

Fonte: <<http://portaldoprofessor.mec.gov.br/fichaTecnicaAula.html?aula=28521>>. Acesso em: 17 jun 2015.



Figura 3 - *Trepantes/Obra mole*, Lygia Clark (1964).

Fonte: <<http://www.mac.usp.br/mac/templates/projetos/seculox/modulo3/frente/clark/outras.html>>. Acesso em: 17 jun 2015.

É especialmente após a fase de *Caminhando* (1963) (Fig. 4), quando a artista autoriza que os espectadores cortem a fita de Moebius, que Lygia Clark instaura um novo limite dentro do campo das Artes Visuais no Brasil. Ocorre aí uma mudança de foco, afinal, o objeto não está mais fora do corpo, mas é o próprio corpo que passa a interessar à artista. Dessa forma, Lygia Clark começa a potencializar essa relação, que passa a ocorrer em um campo mútuo presente entre corpo e objeto. Para ela, o papel do

artista seria "Dar ao participante o objeto que não tem importância em si mesmo e que só terá na medida em que o participante atuar. É como um ovo que só revela sua substância quando o abrimos" (CLARK, 1965, p. 1). A artista passa a construir seus objetos não como fim em si só, mas apenas mediante o contato com o corpo do espectador é que estes atingem sua potencialidade.

*Buscar outros objetos, outras formas, outras naturezas; experimentar papel  
seda, saco plástico, pedra, papel bolha... O que muda?*<sup>4</sup>

Identifico-me com essa proposta de um espaço compartilhado que se revela com o encontro de dois corpos. Na obra *Diálogo* (1968) (Fig. 5), temos os mesmos óculos usados por dois participantes, que captam imagens deles mesmos e do ambiente circundante através de espelhos. Rolnik (2005, p. 35) expressa o que emerge desse encontro: "Um novo corpo emerge através da experiência: um corpo duplo, um corpo síntese de dois corpos, unido pela sensação de tocar"<sup>5</sup> (tradução minha). Essa impressão me toca, pois se assemelha à perspectiva de poder ser tocado pelo objeto, assim como o tocamos. Essa experiência decorrer a construção de algo compartilhado por esses corpos. No caso da artista, ela convida os participantes a se encontrarem um com o corpo do outro através da sensação que ambos irão ter de tocar no objeto. Acredito que esse ponto seja significativo em minha pesquisa, porque tocar o objeto potencializa uma proposta de diálogo na dança, seja entre corpos, seja entre corpo e objeto.

*Experimento I. papel seda. Ele se relaciona, gruda na gente quando me  
movimento e giro. Tenho vontade de me despir para que mais partes da minha pele  
sejam tocadas pelo papel.*

Esse encontro entre corpo e objeto passa a ser mais forte e de suma importância na trajetória da artista na fase da *Estruturação do Self* (1976-1988) (figura 6), visto que

---

<sup>4</sup> Durante o momento de minha qualificação, fui instigada pela banca a experimentar outras naturezas de objetos, matérias diferentes. Especialmente aqueles que se relacionavam com a proposta de Lygia Clark. Sendo assim, adentrei um pouco as materialidades utilizadas pela artista para realizar pequenos experimentos durante esse segundo ano, que são trazidos ao longo deste texto.

<sup>5</sup> "Un nouveau corps émerge à travers cette expérience, un corps double, un corps synthèse de deux corps, unis par la sensation du toucher."

o trabalho da artista passa a ser guiado pelas sensações de seus espectadores/clientes. O primeiro ponto que gostaria de destacar desse período é a confecção desses objetos relacionais<sup>6</sup>, os quais são elementos importantes desse momento de encontro entre corpo e objeto. Até porque todos eles eram confeccionados a partir de materiais brutos simplificados e dependiam do contato com a pele do espectador e da forma com que a artista os posicionava sobre os corpos dos mesmos.

*Experimento II: sacos plásticos cheios de ar (inspirado nos objetos relacionais da Lygia Clark). Os sacos quando pressionados pelo meu corpo geravam uma massagem em minha musculatura. Seu som é um chiado confortável. Porém, de repente eles estouram e murcham.*

No caso da confecção da clave ela foi toda pensada para que exista um contato com o sujeito, seu formato e peso favorecem a realização de determinados movimentos. No entanto, sua forma não se altera a partir dessa relação com o toque e seu formato estrutural não se modifica. Todavia, sua temperatura, sua cor e sua textura podem ser alteradas ao longo do nosso encontro. O fato é que, mesmo que o objeto possa existir no mundo independentemente, possivelmente a reação de contato com ele, após a visão, será o toque apesar de estarmos recebendo diversas informações sensoriais. É a partir desse sentido que surgirá uma conexão entre os dois corpos. Assim, como traz Clark (2002), o objeto em si perde sua autonomia, tornando-se potencialidade, ele existe para ir ao encontro de outro corpo.

E, a partir desses encontros entre corpos e objetos relacionais, o foco da artista Lygia Clark recai sobre a experiência corporal do receptor. Assim, essa experiência é convocada como uma condição viabilizadora de sua obra. Nesse contexto, passam a fazer parte do seu trabalho, como potências criativas, as descrições que surgiam das sessões com os objetos relacionais. A artista cria novos objetos a partir das vivências experimentadas, bem como alguns objetos ganham ou mudam de nome graças às

---

<sup>6</sup> De acordo com Suely Rolnik, *objeto relacional* é a designação genérica atribuída por Lygia Clark a todos os elementos que utilizava nas sessões de *Estruturação do Self* – trabalho desenvolvido de 1976 a 1988, no qual culminam as investigações da artista que envolvem o receptor e convocam sua *experiência corporal* como condição de realização da obra. Disponível em: <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/descricaorelacionais.pdf>. Acesso em: 02 abr. 2014.

colocações daqueles que os experimentavam. Esse momento da sua obra é marcante também na minha pesquisa, na medida em que, na base de meus procedimentos de criação, está, justamente, a atenção às sensações e às percepções do corpo em movimento para utilizá-las como fontes para criação.

É importante ressaltar que, embora Lygia Clark e sua obra tenham inspirado minha relação com o objeto, na experiência de nos movermos juntos, em nenhum momento busquei estender essa relação até o espectador. Isso porque ele não possui a oportunidade de tocar o objeto escolhido, de vivenciar esse contato, como era o caso do trabalho da artista. No tocante a esse aspecto, destaco uma observação feita por Lygia Clark sobre os sujeitos que tinham contato com os objetos de sua obra. Ao invés de se deleitarem com boas sensações provocadas pelos objetos, os sujeitos tendiam a descrever justamente o contrário. Longe de caracterizarem um encontro generoso entre corpo e objeto, as impressões relatadas eram hostis e de opressão: davam conta da limitação do corpo no espaço, da limitação do movimento, das dores sentidas e da sensação de asfixia (ROLNIK, 2005). Identifico-me com esse relato porque, durante meu processo de criação, as sensações negativas parecem ter ficado gravadas na pele com maior profundidade.

*Experimento III. Pedra. A pedra estava parada na minha barriga enquanto estava me aquecendo; sinto seu peso interferir no meu processo de respiração. Desconforto. Ela tem força e muita presença. Tenho medo de me machucar; ela impõe um respeito que exige cautela ao me relacionar. Coloco sobre a minha testa, como faço com a clave; não consigo me mexer. Tento me levantar, e seu peso me empurrava de volta para o chão. Troco sua posição para meu braço, e fico deitada. A pedra deixa sua marca no corpo; sinto a pele da minha testa latejando, lembrando-me daquela presença anterior.*

Um dos últimos pontos que parecem convergentes entre meu trabalho e o de Lygia Clark se refere ao espaço que a artista utilizava para realizar suas obras. Afinal, a proposta da artista foi cada vez mais se aproximando do corpo de quem assistia e de uma perspectiva de relação sujeito-objeto que os espaços convencionais de exposição de

suas obras não abrigavam mais. Ou seja, ela expandiu suas obras para a rua, para a sua casa, para lugares onde pudesse existir essa relação, diferentemente de galerias e museus. Ao longo de meu processo de criação, fiz essa escolha ao sentir que o que eu estava fazendo não se enquadrava no formato de um palco, onde o espectador estaria preso às minhas ações por um tempo determinado. Sentia que quem me assistia deveria ter a liberdade de relação semelhante à que eu tinha com a clave, de circular e de escolher entre ser ou não testemunha daquele encontro. Nesse sentido, ao longo desse trajeto, também me propus a experimentar lugares e formatos dos mais diversos. Estive na sala de ensaio, no palco e no ateliê, até encontrar os locais de passagem, sobre os quais me debruçarei no próximo capítulo. Penso que a realização dessa proposta em outros espaços, buscando abandonar a frontalidade da visão do espectador, demorou um pouco para acontecer; porém vejo que consegui desbravar novos caminhos e chegar aonde intuitivamente desejava ir.



Figura 4 - *Caminhando*, Lygia Clark (1963).

Fonte: <[http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0100-34372008000100005](http://pepsic.bvsalud.org/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-34372008000100005)>. Acesso em: 17 jun 2015.



Figura 5 - *Diálogo*, Lygia Clark (1966).

Fonte: <<http://www.medienkunstnetz.de/works/dialogo-oculos/>>. Acesso em: 17 jun 2015.



Figura 6 - *Estruturação do Self*, Lygia Clark (1976-1988).  
Fonte: <<http://www.artefazparte.com/2011/12/arte-e-dor-na-experiencia-estetica.html>>. Acesso em: 17 jun 2015.

Enfim, Lygia Clark foi e ainda é uma das grandes artistas no Brasil, e seu trabalho artístico possui uma consistência enriquecedora. Destaco que a artista descrevia, em um caderno de anotações, momentos de seu processo, conceitos que emergiam dessa prática, as sensações dos espectadores, aspectos que ela considerava importantes para a criação. Esse processo também pode ser observado na trajetória da segunda artista que trago a seguir, e na sua relação com o objeto. Simone Forti estabelece uma relação com o objeto semelhante à de Lygia, no sentido de que ambas trabalham a partir dessa relação entre corpo e objeto. Entretanto, seus objetivos são diferentes: enquanto Lygia tem seu foco voltado para as sensações e percepções que surgem desse encontro, Simone se interessa pelo desafio físico provocado pelos seus objetos nos corpos dos *performers*.

#### *Simone Forti: o objeto e o corpo se relacionando, um exemplo na dança*

O movimento da Judson Dance Theater foi um marco para a consolidação da dança pós-moderna nos Estados Unidos na década de 1960. Esse coletivo de dançarinos estava disposto a romper com os padrões do balé clássico e da dança moderna presentes até então no universo da dança. Sua intenção, ao se denominarem “pós”, era demarcar

politicamente um posicionamento de negação a essas duas correntes artísticas: ao balé clássico por ser elitista e à dança moderna por contemplar um universo esotérico e hermético para a maioria dos espectadores (SILVA, 2007). Dessa forma, o foco do fazer artístico passa a não ser mais o sujeito, que aparece ocultado ou desconstruído. Não existe mais a figura do bailarino virtuoso ou o “autorretrato” do bailarino manifestando suas próprias emoções. A proposta partia de uma atitude objetual, ou seja, as criações em dança eram pautadas na funcionalidade dos movimentos. Assim, a coisificação passa ser um dos conceitos que permeiam esse movimento. Segundo Silva (2007), isso também demonstra a reflexão dos artistas sobre o rumo da sociedade, que passava do primado de produção para o de consumo.

Emergindo desse contexto, Simone Forti se destaca pelo uso de objetos no seu trabalho, especialmente na *performance Rollers* (1960) (Fig. 7) e na série de intervenções *Five Dance Constructions and some other things*. A artista trouxe os objetos para a cena de uma maneira funcional, ou seja, eles foram projetados para se relacionarem com os corpos dos *performers*, a fim de que, a partir dessa manipulação, surgissem os movimentos. O espectador, ao visualizar essa perspectiva, depara-se com objetos “sem maquiagem”/funcionalizados, pois estão sendo representados como tal, exercendo o papel para os quais foram planejados. Ou seja, os artistas não chegam com sua construção de movimentos pronta referente àqueles objetos, mas sim são desafiados a se colocarem em contato com eles no ato da cena. Ao se tratar dessa série de *performances* em questão, Banes (1980) afirma que o objetivo da artista era provocar nos corpos dos adultos situações que os remetesse a movimentos cotidianos de crianças. Justamente por isso, os objetos projetados eram inspirados nos brinquedos de *playground* como, por exemplo, uma parede de escalada, no caso de *Slant Board* (1964) (Fig. 7); as cordas de *Hangers* (1961) (Fig. 8), que remetem a balanços; ou os carrinhos de madeira de *Rollers* (1960) (Fig. 9).

Enfim, em todas as propostas de Simone Forti, tem-se por finalidade trabalhar habilidades básicas do movimento, como o equilíbrio, mas em situações que são raras para os adultos. Dessa forma, como explica Banes (1980), a proposta da cena é que os movimentos executados surjam das demandas dos equipamentos, na forma de ações comuns. Todavia, o medo e o risco estão presentes nessas propostas, especialmente em *Rollers*, porque a colisão é uma probabilidade latente no decorrer da cena. Os vagões de madeira com rodas carregam dentro uma pessoa e são puxados por outras duas, que podem ser integrantes da plateia. Dessa forma, é evidente a possibilidade de choque

entre as caixas e os participantes que estão caminhando, e esse risco é percebido pelos ajustes corporais e vocais dos integrantes no decorrer da *performance*.

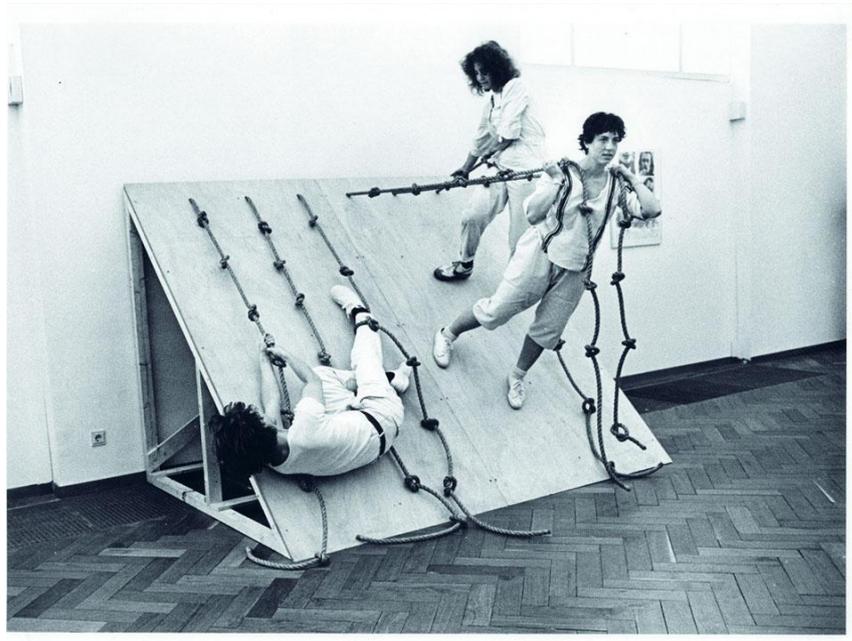


Figura 7: *Slant Board*, Simone Forti (1964).

Fonte: < <http://arttattler.com/archivemove.html> > Acesso em: 17 jun 2015.



Figura 8 - *Hangers*, Simone Forti (1961).

Fonte: < <https://sandnotations.wordpress.com/introduction/> > Acesso em: 17 jun 2015.



Figura 9: *Rollers*, Simone Forti (1960).

Fonte: < <http://www.askyfilledwithshootingstars.com/wordpress/?p=2030> > Acesso em: 17 jun 2015.

*Equilibrar, nos equilibramos. Brincar de deixar a clave sobre meu rosto e descer até o chão e deitar para depois subir. Andar mais rápido com ela sobre a minha cabeça, e de repente mais devagar. Jogar com o risco de cair.*

*E quando ela cai eu caio também.*

Traçando um paralelo com esse ponto específico do risco, em que os corpos são expostos devido à sua relação com o objeto, poderíamos sugerir, de acordo com o filósofo Jean Baudrillard (2001), que o objeto pode sair da passividade de seu uso ao desafiar o sujeito, e ganhar uma espécie de autonomia; e que talvez isso possa gerar uma desejo de revide em um sujeito demasiado seguro em dominá-lo. Segundo o autor, muitas vezes, por pensarmos que aquele objeto foi construído por algum sujeito, sentimo-nos aptos a dominá-lo, e que a autonomia do objeto perante o indivíduo pode gerar essa necessidade de descontrole. Desse desejo é que surgiriam a colisão, no caso de *Rollers*, e as quedas do objeto, no caso de meu experimento. Dessa forma, o artista que resolver se expor à relação corpo e objeto terá de se posicionar em relação a esse aspecto: ou ele tenta dominar e controlar todas as variações do objeto ou se permite

experimentar essa autonomia a ponto de desestruturar a lógica e a estrutura do que esteja propondo. Em minha proposta, decidi pela segunda opção, e acredito que Simone também.

*No começo tinha medo de perder o controle da situação; não estamos acostumados com a falta de controle. O objeto prova isso.*

Em relação ao uso do espaço no momento de apresentação, a artista também opta por estar em outro local, diferente do espaço tradicional no contexto da dança. Simone invade museus e galerias com seus objetos e cria instalações, que, por vezes, são manipuladas por seus *performers* e, em outros momentos, permanecem imóveis apenas como objetos demarcando sua presença. Aqueles que assistem apenas aos objetos se deparam com a demarcação daqueles corpos no espaço, diferentemente de quando ocorre a interação dos *performers* com os objetos. Não existe a necessidade de se fazer algo para prender a atenção do público: a movimentação será apenas funcional frente ao que cada estrutura irá propor. Desse modo, acredito que tanto Lygia Clark quanto Simone Forti foram influenciadoras de minha proposta, por todas as suas contribuições artísticas entre corpos e objetos. Ambas também vivenciaram um mesmo período histórico, a década de 1960, quando havia muita experimentação e descobertas artísticas. A seguir, trago, por último, a *performer* Marcela Levi com sua proposta de sujeito, com a qual meu experimento se identificou conceitualmente.

*Marcela Levi: objeto como sujeito*

A *performer* e coreógrafa Marcela Levi vem consolidando um trabalho significativo no âmbito da *performance*, com sua participação em diversos festivais nacionais e internacionais. Em sua criação *In(organic)*<sup>7</sup> (2007; Figs. 10-12), o conceito criado por ela para se relacionar com os objetos que ali estão. Sua influência em meu trabalho, então, não está presente precisamente naquilo que a artista faz em cena.

---

<sup>7</sup> *Performance* disponível em: <http://marcelalevi.com/brasil/in-organic/video>. Acesso em: 20 jan. 2014.



Figura 10: *In(organic)*, Marcela Levi (2007).

Fonte: < <http://marcelalevi.com/brasil/in-organic/fotos/>> Acesso em: 17 jun 2015.



Figura 11 - *In(organic)*, Marcela Levi (2007).

Fonte: < <http://marcelalevi.com/brasil/in-organic/fotos/>> Acesso em: 17 jun 2015.

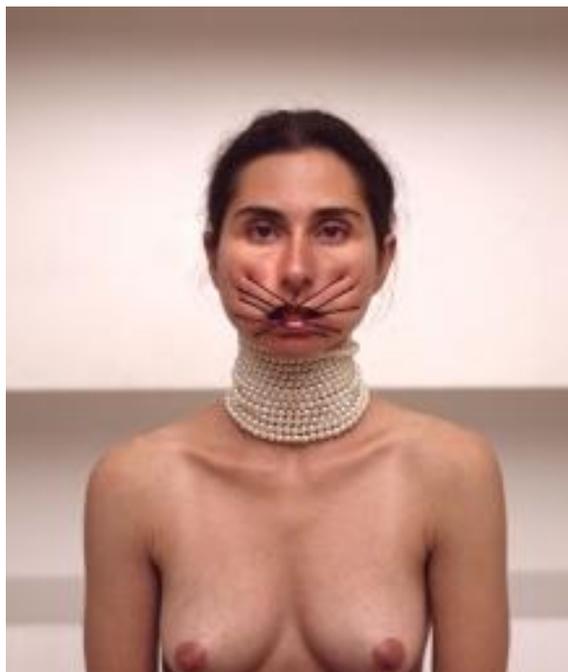


Figura 12: *In(organic)*, Marcela Levi (2007).

Fonte: < <http://marcelalevi.com/brasil/in-organic/fotos/> Acesso em: 17 jun 2015.

Em *In(organic)*, Marcela propõe o conceito de “sujeitos” (LEVI, 2007). A proposta consiste em deslocar esses objetos de seus estados usuais, conferindo uma subjetividade simbólica a esses sujeitos ausentes. O princípio básico é permitir que o corpo do artista seja puxado pelos objetos, como explica Marcela em entrevista para Laura Erber: "Quando estou trabalhando, penso em me ‘submeter’ aos objetos e não apenas em manipulá-los, como se fossem algo sobre o qual tenho controle" (ERBER, 2009). Fica evidente que, nessa proposta, não existe domínio de um corpo sobre outro: ambos estão presentes e expostos a esse encontro. Dessa forma, os objetos são desfuncionalizados e subjetivados na cena; e o encontro entre o corpo da *performer* e os objetos é que personificará esses últimos, os sujeitos que estão ausentes.

Diferentemente da prática de Simone Forti, o gesto em dança não surge a partir da funcionalidade do objeto, mas sim da relação que se estabelece entre o corpo do indivíduo com aqueles outros corpos materiais. Desse modo, surgiria um estado de coexistência, conforme esclarece Marcela Levi em entrevista a Laura Erber:

É esse tipo de experiência que procuro ativar no meu trabalho com os objetos, uma terceira coisa que não é mais nem o meu corpo nem o objeto em sua autonomia, mas sim um corpo/objeto/sujeito imbricados. Foi dessa prática de trabalho que surgiu a palavra "sujeitos": objetos/sujeitos deslocados e desfuncionalizados". (ERBER, 2009)

É essa coexistência, esse terceiro elemento que surge na relação ao dançar, que busquei em minha proposta.

*Sinto que somos uma só; às vezes ela prolonga meu corpo e  
às vezes eu a prolongo. Embora não seja só eu ou só ela: é o nós que surge  
através do movimento, da relação.*

Apesar de não restarem pontos em comum entre os demais aspectos presentes em meu trabalho e no da artista, a proposta de sujeito mostrou ajustar-se perfeitamente em minha perspectiva. É com essa concepção de relação artista-objeto que o espectador irá deparar-se em *In(organic)*, visualizando os seguintes elementos no decorrer da *performance*: uma cabeça de boi embalsamada, um colar de pérolas de 25 metros, grampos de cabelo, um vestido e uma sinaleira de bicicleta. Esses objetos compartilham com Marcela a habilidade de construção cênica de uma ideia como condição, nunca como complemento, como comenta o crítico Roberto Pereira (2007). Marcela exhibe uma narrativa forte, alusiva à banalização de uma cultura de violência e morte. Permeia sua *performance* um ritual que ocorre no interior de São Paulo, onde os vaqueiros laçam, literalmente, suas futuras noivas pelo pescoço. Outra história encenada é a de um fotógrafo que ganhou um prêmio por uma foto que registra uma mãe chorando a morte de seu filho. Marcela enfoca o conformismo presente na sociedade em relação a essa situação, com a frase "Eles gostam, elas gostam, yeah". Todas essas informações vão aparecendo ao longo de sua *performance*, com a ajuda dos materiais que potencializam razões para o movimento (KORSHORRECK, 2008).

Todos os objetos utilizados carregam uma história de significados de maior ou menor impacto no horizonte de expectativas de cada indivíduo presente na plateia. Especialmente pelo fato de serem artefatos de uso cotidiano, no decorrer da proposta cada estrutura vai se transformando de acordo com as necessidades dessa relação. Os grampos de cabelo utilizados na *performance*, por exemplo, são colocados na boca da intérprete em lugar de nos cabelos, gerando assim um novo rosto, deformado (Fig. 15). Ou seja, além da função distinta dos objetos, aquele uso inusitado gerou um resultado

diferente: em vez de um penteado bonito, os grampos criaram uma forma desagrável no rosto, semelhante a uma mordaca metálica.

O espectador, então, encontrará uma nova senha de significados para esse objeto, a qual possivelmente desconstruirá sua expectativa inicial em relação ao que seria feito com aquela estrutura. Os significados internalizados pelo espectador, aliados às novas utilidades que foram colocadas em cena, irão compor sua sintaxe simbólica daquela estrutura durante o processo de recepção da *performance*. Desse modo, é normal que tenhamos a sensação de desconforto, especialmente se o objeto em cena possui uma trajetória de significados na nossa vida. Ou seja, quanto mais referências o espectador tiver em relação ao objeto, maior será seu choque ao vê-lo sendo utilizado de outra forma. Nesse caso, para que a cena se tornasse atípica, foi necessário que o procedimento artístico, sob o efeito de estranhamento, guiasse o espectador, e este decidisse o sentido que ele veria na cena. É nesses casos evidentes de percepção do estranho que a recepção pode ser mais facilmente observada (PAVIS, 1980). Trago um exemplo de minha prática, em que estou lidando com esses desconfortos e estranhamentos por parte de alguns espectadores.

No caso de meu experimento artístico, ao dançar com a clave, percebi o quanto aquele objeto carregava o peso de significados. Pelo fato de ser um objeto de malabarismo, alguns espectadores ficavam frustrados com meus movimentos, principalmente pessoas que eram malabaristas.

*Percebo que me relaciono com a clave de uma forma diferente da dos malabaristas. Sim, a forma, os movimentos ficam totalmente diferentes. Entretanto, a questão é que a relação se estabeleceu de uma maneira diferente.*

No imaginário desses espectadores, aquilo deveria ser utilizado para realizar malabarismo, e não para ser desprotagonizado como um corpo que dança e faz dançar. O fato é que a clave não é um objeto do cotidiano, o que acaba não gerando no espectador a sensação de que ela terá uma função diferente, pois já foi projetada para estar em cena de alguma forma. Mesmo que não tenham apreciado a dança, os espectadores percebem que a clave foi desfuncionalizada, isto é, ela não foi utilizada de maneira usual dentro do universo do malabarismo.

*Faço muitos movimentos de chão porque sinto que a clave me demanda esses gestos. Pensei que talvez seja o lugar onde ela se sinta confortável, onde seu movimento pode ter um fluxo mais contínuo, ou também pode ser o lugar onde o malabarista nunca quer que ela fique, e por isso esse desejo dela de ir para um lugar “proibido”.*

Finalizo essa seção com a sensação de que o universo desconhecido entre corpo e objeto passou a se tornar algo próximo e menos aterrorizante. Esse processo de transformação das sensações esteve presente no meu dia-a-dia nas salas de ensaio, nos momentos de improvisação, enfim, no cotidiano desse experimento. Passei a transformar meus receios em inquietações potentes para a criação, bem como a desfrutar da parceria com esse outro corpo. A clave e eu nos tornamos próximas. E essas modificações foram possíveis graças a essas três trajetórias artísticas distintas que me inspiraram e me deram suporte para seguir descobrindo o que me matinha na relação corpo-objeto.

### **Percepções em movimento: “empatia cinestésica” – uma escolha de pensar e fazer dança**

O criador em dança tem como matéria-prima o corpo para desenvolver sua produção artística. Nesta pesquisa, esse corpo é compreendido pela perspectiva de corporeidade (BERNARD, 2001). Esta não se restringe ao significado que o signo linguístico “corpo” pode recobrir na cultura ocidental, ou seja, uma entidade material anatômica e descritível que se opõe a nossa racionalidade. Nessa perspectiva, a corporeidade pode ser definida como a materialização de um processo móvel e complexo: o do sentir. Como ressalta Dantas (2008), o termo corporeidade em Michel Bernard (2001) apresenta conotações plásticas e espectrais, oferecendo uma visão plural, dinâmica e heterogênea dessa rede plástica instável que seria o corpo concebido como corporeidade.

A corporeidade do criador estaria, então, em constante transformação, podendo ser percebida e escutada<sup>8</sup> pelo mesmo, de modo que essas percepções abririam caminhos para inspiração em dança. Essa perspectiva se torna possível dentro de um contexto específico de criação em dança, pois o fundamento do gesto surge menos como movimento e mais como percepção (DESPRÉS, 2000). Exemplificando essa situação, podemos imaginar um intérprete dançando que realiza um gesto, e esse gesto gera em seu corpo alguma percepção diferente da usual. Talvez ele já tenha realizado aquela movimentação antes; entretanto, naquele momento, sua cinestesia<sup>9</sup> se sobressaiu, e essa informação ficou mais latente do que a execução do movimento. Desse modo, se o criador em dança souber usar essas informações, poderá, posteriormente, confrontá-las com suas necessidades artísticas, espaciais e temporais. A questão que se coloca é que o gesto dançado não surge necessariamente da ideia de uma movimentação biomecânica, mas de uma percepção de como será realizada essa proposta de movimento.

Um dos componentes da percepção do gesto é a sensação, que reflete algo interiorizado pela corporeidade. A sensação pode ser relacionada, como ressalta Després (2000), com o conceito de “auto-afecção” de Michel Bernard (2001), o qual pressupõe a concepção de um corpo que retorna a si mesmo. Segundo Hubert Godard (2001), essa combinação pode ser vista no trabalho artístico da artista Trisha Brown, ao ressaltar que o movimento será alimentado pelo próprio corpo que dança, à medida que o bailarino permite que sua própria sensibilidade seja afetada por esse movimento. Assim, por meio de um jogo de “auto-afecção”, pode-se reinterpretar a figura que o bailarino produz. Ou seja, o bailarino está sendo afetado pela sua própria sensação ao realizar o movimento, e essa sensação influencia e pode modificar a dança em curso.

O que está em jogo aqui é a importância da sensação do movimento para determinada proposta de criação em dança. Nesse sentido, existem diversos criadores em dança que escolheram esse caminho; e um dos estudos que se preocuparam em abordar esse tema foi a tese de Aurore Després (2000). De acordo com Dantas (2008), a tese de Després (2000) gira em torno de uma dada produção em dança contemporânea, a qual se preocupa em aproveitar as sensações como matéria do gesto dançado; e que isso seria, então, gerador de diferentes corporeidades. Assim, essa proposta de criação

---

<sup>8</sup> Escuta, nesse caso, compreende a percepção dos bailarinos de dança contemporânea sobre os materiais indizíveis presentes durante o dançar (ROQUET, 2002).

<sup>9</sup> Concebo a cinestesia aqui tal como define Aurore Després (2000, p. 20): “O conhecimento sensível do corpo em movimento pelo reconhecimento do eixo de gravidade” (tradução minha).

desenvolveria um modelo de corpo específico, o qual seguiria uma lógica de um corpo que percebe – um corpo sensível e inteligente.

*Sinto ela se equilibrar em pontos de meu corpo; o contato com a pele e o plástico da clave se aperfeçou. Sei quando ela vai parar equilibrada ou deslizar para o chão. Isso tudo acontece em conexões muito rápidas.*

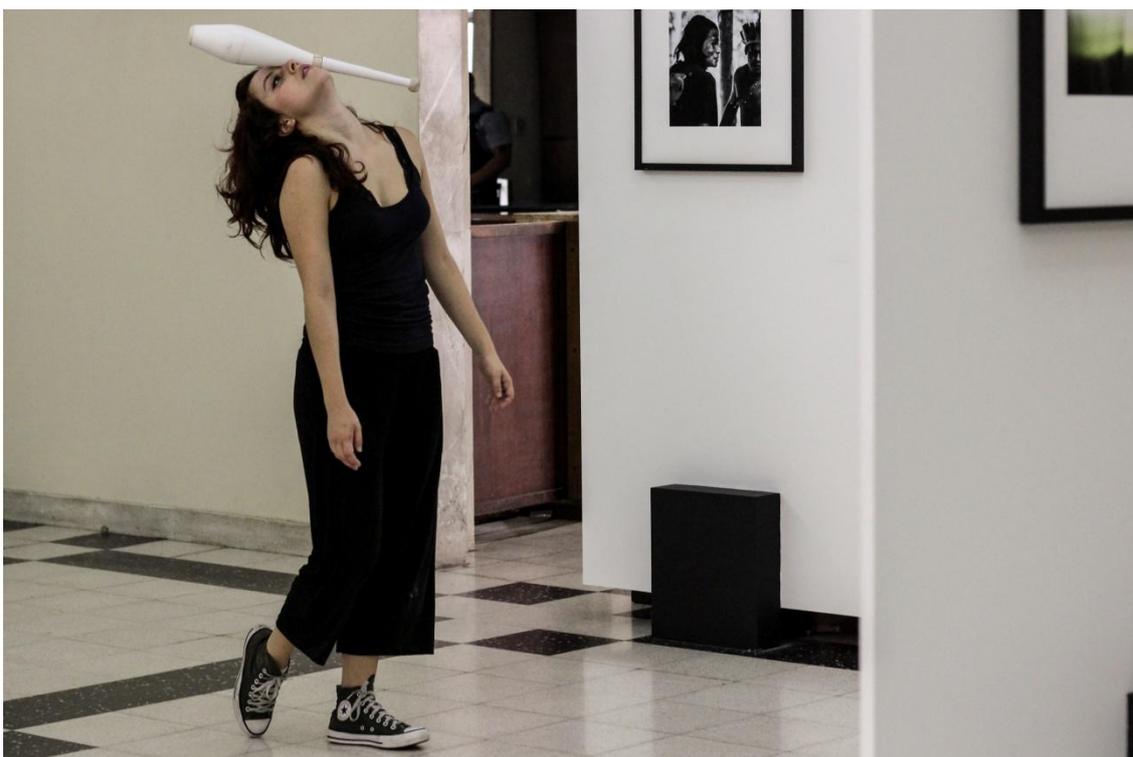


Figura 13- Um tango em clave no saguão da Reitoria da UFRGS, registro Yamini Benites (2014).

Podemos, então, adentrar o universo do conceito de “empatia cinestésica”. Geralmente a empatia cinestésica é utilizada para compreender os processos de recepção em dança. Godard (2001) emprega os termos *empatia cinestésica* e *contágio gravitacional* como sinônimos. Ele busca compreender os processos que se operam no momento da recepção em dança por meio dos fenômenos complexos presentes na percepção, e destaca que a presença do observador potencializará o fenômeno da percepção no corpo que dança e no seu que observa:

O movimento do outro coloca em jogo a experiência de movimento própria ao observador: a informação visual provoca no espectador

uma experiência cinestésica (sensações internas dos movimentos de seu próprio corpo) imediata. (GODARD, 2001, p. 24)

Dessa forma, aquele que dança encontrará ressonância na corporeidade do espectador, o qual será “transportado” pela dança, já que a distância subjetiva que separa o intérprete do observador pode variar. Logo, a percepção do movimento pelo espectador se dará, no momento de troca, a partir do acontecimento visual e cinestésico, indissociável, que repercutirá em seu estado corporal.

Por sua vez, a interpretação do que está sendo assistido terá influências desse estado corporal alterado, bem como da sua bagagem de experiências de corporeidade e das interferências presentes nessas intervenções sensíveis. Por exemplo, quem possui um contato com a prática da dança pode se sentir mais ansioso ao ver alguém dançando; pode perceber os músculos se contraindo levemente ao ver o bailarino se movimentar; pode tentar antecipar o próximo movimento; pode sentir seu corpo se mexendo na cadeira. Alguém que vai ao teatro assistir a um espetáculo de dança e não possui um contato com essa prática, entretanto, pode experimentar outras sensações, ou elas poderão ser mais sutis, quase imperceptíveis. O certo é que sempre acabará acontecendo algo no corpo, porque existe uma conexão intrínseca entre espectador e dançarino gerada pelos neurônios espelhos, estes descobertos no início do século XXI pelos neurocientistas. São conexões sinápticas no córtex disparadas tanto no cérebro de quem realiza a ação quanto no daquele que a observa.

Como ressaltam Hubert Godard (2001) e Susan Foster (2011), não há uma neutralidade do corpo que observa, pois essa percepção parte de uma perspectiva particular formada por uma rede complexa de heranças, aprendizagens e reflexos que determinam a especificidade do movimento de cada indivíduo e afetam também seu modo de perceber. Foster (2011) ainda argumenta que, normalmente, uma experiência que acontece sem mediação não é algo imparcial, mas sim algo cautelosamente construído pelo contexto social, histórico e cultural que envolve os sujeitos.

Nesse sentido, a significação do movimento passará tanto pelo corpo que dança quanto pelo corpo que assiste. Essa percepção do outro, contudo, difere-se da relação de observação entre os dançarinos em cena, porque estes dividem uma aventura política, a partilha de um território comum. Já o espectador, conforme Godard (2001), será interrogado por suas próprias tensões e espaços, que o habitam nessa nova organização construída com o ato de observar. Essa experiência de se deixar ser transportado pela dança é que organizará sua percepção. Esse conceito já foi trazido anteriormente como

uma perspectiva metodológica, na qual o pesquisador utiliza esses dados obtidos durante uma dada experiência como fonte para sua pesquisa. Aqui, entretanto, expando esse conceito também para pensar como essas informações podem influenciar a criação em dança ou ser uma fonte para a mesma.

### *Percepções convergindo em criação: empatia coreografada*

As percepções do corpo em movimento em relação a si e ao ambiente fomentam a criação do gesto.

*Quando danço com a clave, muitas coisas acontecem: sinto minha pele sendo tocada; a poeira do chão onde dançamos influencia. A qualidade do movimento difere no transcorrer da improvisação. Sei quando devemos ser ágeis e rápidas, quando devemos pausar. Existem tonicidades diferentes, e tudo isso influencia o que está sendo feito.*

*E só é feito dessa maneira por causa de tudo isso.*

Quando tive o primeiro contato com a clave ao encostar minha face em sua superfície, gesto que corresponde à aproximação inicial entre os parceiros de dança, eu tive um choque, porque, diferentemente da pele humana, macia e com uma temperatura agradável, a clave era extremamente gelada e plástica. O mesmo choque que senti pela primeira vez que a clave caiu sobre meu corpo com intensidade e senti dor. Essas percepções de estranhamento geram células de movimentos que se configuram em sequências de gestos que, por sua vez, buscam trazer à tona essas sensações, mesmo que esse sentimento em relação a esses fenômenos não seja mais igual ao da primeira vez. O que quero dizer é que a percepção de um movimento a partir da sensação de estranhamento gerou uma qualidade específica em meu dançar. Ao longo do processo, fui estabelecendo esse gestual, que surge em alguns momentos: por exemplo, quando me enrosco na clave de uma forma como se ela dominasse meu corpo, ou quando abraço a clave aumentando a intensidade o ponto de quase nos batermos (Fig. 14).

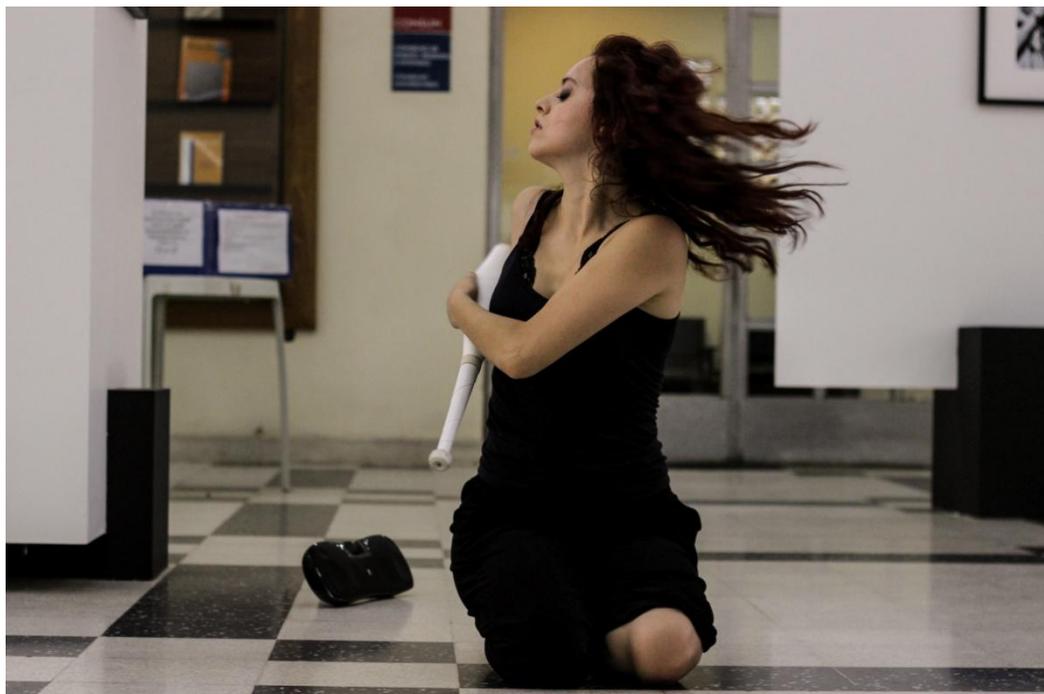


Figura 14 - Momento de aumento de intensidade do movimento de abraço da clave (2014).  
Registro: Yamini Benites.

Tal procedimento artístico, para ser efetivado, exige que o artista se coloque em um estado de escuta interna tal que lhe permita mergulhar nas camadas perceptivas do movimento. Segundo Després (2000, p. 45), “O trabalho de escuta interna supõe, então, dois núcleos que se interpenetram: não somente a sensação de movimento do corpo, mas também o movimento qualitativo da sensação”<sup>10</sup> (tradução minha). O dançarino para atingir essa qualidade durante o movimento precisa de uma predisposição a tentar aprimorar sua compreensão das sensações que surgem no processo de dançar. Dessa forma, sua percepção emerge da origem do próprio movimento e não da sua forma.

A origem do movimento é comparada ao conceito de “pré-movimento” de Godard (2001, p. 13): “[...] pré-movimento essa atitude em relação ao peso, à gravidade, que existe antes mesmo de se iniciar o movimento [...]”. O pré-movimento seria responsável por determinar o estado de tensão do corpo e definir a qualidade e a cor de cada gesto. Uma das formas de atingir esse estado, segundo Després (2000)<sup>11</sup>, seria a possibilidade de o intérprete desenvolver uma percepção local do que está acontecendo, ou seja, de focalizar cada momento de seu gesto. Isso não implica que ele fixe sua percepção, porque a estabilidade não condiz com o processo dancístico, uma vez que

---

<sup>10</sup> “Ce travail d’écoute interne suppose alors deux noyaux qui s’interpénètrent : non seulement la sensation de mouvement du corps mais aussi le mouvement qualitatif de la sensation.”

<sup>11</sup> Nesse caso específico, a autora está se referindo ao trabalho da coreógrafa da francesa Odile Duboc.

reduz a percepção a um falso olhar. Desse modo, o intérprete deve estar atento ao processo de realização do gesto lançando um olhar local, ao contrário da tendência de perceber o gesto de uma maneira globalizada. Essa perspectiva focalizada não deve ater-se apenas ao gesto, mas também ao espaço em que ele inscreve sua corporeidade ou à temporalidade que pode ser gerada pelo movimento dançado.

Confluindo com essa perspectiva de o dançarino se apropriar de suas percepções do corpo em movimento como uma escolha para criação, retorno à perspectiva de empatia coreografada de Foster (2011). Em sua proposta de escrita, a autora relaciona os termos *coreografia*, *empatia* e *cinestesia* para compreender de que forma eles têm contribuído para constituir uma ideia de corporeidade em um determinado recorte histórico e cultural, bem como têm contribuído para construir uma maneira de perceber. Como ressalta Foster (2011), os dançarinos se baseiam em sensações do corpo e da subjetividade que prevalecem em um determinado recorte histórico. Dessa forma, é importante compreender que

Qualquer coreografia contém encarnada nela a cinestesia, uma forma designada de experienciar o movimento fisicamente, que por sua vez convoca o corpo do outro para uma maneira específica de sentir para ele. (FOSTER, 2011, p. 2)

Nesse sentido, o ato de "coreografar empatia" implicaria construir e cultivar uma fisicalidade específica, na qual a experiência cinestésica passa a orientar a percepção e a conexão com o que o outro estará sentindo. Todavia, como não há neutralidade no ato de perceber, Foster (2011) estabeleceu uma maneira de relacionar os termos coreografia, empatia e cinestesia, os quais, ao longo do tempo, criaram conjuntos dominantes e dominados de suposições sobre identidades. A autora ressalta, ainda, que em nenhum lugar isso é mais vividamente demonstrado do que nos dilemas e impasses dos artistas da dança contemporânea. Isso não significa que em outras formas de dança não se possam problematizar discursos; entretanto, no seu próprio fazer criativo, muitas vezes a dança contemporânea se põe a questionar a própria maneira de se fazer dança e o que seria dança.

Foster (2011) traz exemplos de artistas que têm envidado esforços para criar suas danças recapitulando ou trabalhando contra essas concepções dominantes do eu, da terra, do gênero e das diferenças culturais. Nesse sentido, penso que as escolhas que fiz neste experimento também desestabilizam referências e posições políticas no universo

em que esta pesquisa se insere, à medida que meus posicionamentos demarcam e rompem com discursos dentro de determinado contexto.

Relacionado a isso, o fato de eu ser uma mulher dentro da dança de salão acarreta muitas das problemáticas que carrego em meu discurso; e a perspectiva que optei para pensar a dança a dois decorre dessa demarcação de identidade. Tenho clareza de que os discursos carregam muitos sentidos e significações e não estão isoladas, muito menos neutralizadas; daí essa necessidade de autonomia de meu corpo. Dessa forma, decidi criar sozinha, postura desafiadora dentro da minha experiência corporal de dançar a dois. Até então, sempre dancei e criei através da experiência compartilhada com alguém; experimentar, escolher e decidir sozinha possui um peso diferente em minha trajetória.

Ao mesmo tempo, tenho o desejo de dar voz a esse objeto, ao corpo que aparentemente tem menos voz, desestabilizando a perspectiva de dominação. Trago a possibilidade de deixar que uma materialidade possa me propor e até mesmo impor fatores em minha dança, igualando os papéis no diálogo. Venho inverter a lógica do contexto em que esse objeto tradicionalmente tem sido produzido e está inserido, no qual sua função é apenas obedecer às propostas de um corpo com mais poder, um corpo que conduz, manipula e domina o outro. Dessa forma, concedo poder à clave para que ela possa ser uma fonte de provocações, que desperta sensações cinestésicas nos espectadores e em meu corpo. Além disso, esse diálogo provoca desconforto e reflexões sobre essa forma de se relacionar. Enfim, as escolhas resultantes desse pensar sobre a proposta artística revelam um tipo de construção reflexiva e uma opção estética.

Em seu artigo *Re-thinking stillness: empathetic experiences of stillness in performance and sculpture*, Victoria Gray (2012) faz uma reflexão sobre as maneiras como o estado estático pode reverberar como potência de movimento nos campos físico e emocional. A autora traça um paralelo entre a *performance* e a escultura, trazendo exemplos de *performances* que trabalham com prolongamentos das pausas, entre eles o seu próprio caso na *performance Pleat* (2009); e o da artista La Ribot, em *Another Bloody Mary* (2000). Gray (2012) utiliza a “empatia cinestésica” nessa investigação como um modo de referenciar a sensação e a percepção corporal sutil, especialmente porque a autora traz exemplos de como essas micropercepções podiam ser trocadas entre o *performer* e o espectador. Em um deles, ela mostra a inquietação dos espectadores diante do não movimento. Gray (2012, p. 210) declara “[...] eu noto nas minhas performances que, quanto mais tempo eu permaneço parada, mais o espectador

parece ter desejo do movimento” (tradução minha)<sup>12</sup>. Essa citação me remete a meu diário, em que comentei essa mesma sensação.

*a resistência de ficar parado perante o olhar do outro (espectador); às vezes a sensação de ser obrigado a se mexer perpassa a minha mente.*

Em ambos os casos, são descritas as sensações do corpo do *performer*, que são alimentadas pelos microajustes do espectador. Gray (2012) retrata que se cria um clima de tensão, e há uma tendência a desejar o movimento que não existe, à medida que os espectadores começam a respirar de maneira ofegante. Eles parecem desconfortáveis em suas posições ao assistirem o não movimento, deslocando seu peso de um lado ao outro e às vezes até falando. Percebo também essas movimentações em quem assiste meu experimento e as considero positivas no sentido de influenciarem a improvisação com a clave, mesmo que a dança seja influenciada justamente pela resistência de não se mover quando desejado. Essas microinformações que transitam no corpo do *performer* e nos corpos dos espectadores também passam a ser fonte para esse diálogo. Retomo esse aspecto mais adiante, ao tratar dos espaços escolhidos para realizar essa proposta, quando descrevo de que forma cada lugar influenciou a dança, bem como as recepção das pessoas que por ali circulavam.

O artigo de Gray (2012) também foi importante para minha *performance*, porque me instigou a desenvolver o estado de ficar parada com mais frequência e tonicidade. Inclusive, essa foi uma das sugestões da banca de qualificação. Ao comentar sobre o trabalho prático, recomendou que eu experimentasse fazer mais pausas para enfatizar a relação com o objeto. É o que acontece com as duas *performances* mencionadas por Gray (2012): as artistas aderem à proposta de ficar parado como forma de evidenciar uma relação com a materialidade dos objetos. Elas levam ao extremo essa proposta, e a pausa se torna a ênfase do seu trabalho. Já em meu experimento, existem alguns momentos de pausa contrastando com outros de bastante movimento.

A imagem da *performance Another Bloody Mary* (2000) (Fig. 13) da artista La Ribot me foi apresentada no primeiro semestre do curso de Licenciatura em Dança, na

---

<sup>12</sup> “[...] I notice in my performances that the longer I remain still, the more the spectator seems to have a desire to move.”

disciplina Fundamentos Artísticos da Dança<sup>13</sup>, e ficou gravada em minha memória. Sinto que, quando busquei desenvolver esses processos de pausa, essa foi uma das imagens que apareceu em meu experimento. Minha intenção, aqui, não é comparar as propostas: sei que o trabalho da artista possui conotações políticas distintas em seu fazer. O que quero destacar é que as referências de meu trabalho, às vezes, também surgem de processos visuais que ficaram gravados no corpo.



Figura 15 – Foto da *performance Another Bloody Mary* (2000), de La Ribot foto de Mario del Curto.

Fonte: <<http://artescenicas.uclm.es/index.php?sec=obras&id=303>>. Acesso em: 24 jan 2015.  
Tá diferente da lista de figuras.

---

<sup>13</sup> Disciplina ministrada, na época, pela Profa. Dra. Mônica Dantas.



Figura 16 – *Um tango em clave*, no saguão da Casa de Cultura Mário Quintana (2014). Registro: Gean Rocha da Silva

A construção dessas imagens durante meu experimento se origina do próprio desafio imposto pelas materialidades dos corpos na relação entre eles. No caso específico da figura 16, ao observá-la me dei conta da semelhança com a *performance* de La Ribot; já as outras pausas que mostro a seguir (Figs. 17 e 18) refletem essa ideia de provocação da clave perante meu corpo, bem como o limite até o qual consigo sustentá-las e as maneiras como faço isso. A princípio, essas imagens não me remetem a nenhuma referência que eu consiga lembrar.



Figura 17 e 18 – Momentos de Pausas durante Um tango em clave (2014).  
Registro Yamini Benites (Idem nas duas)

A “empatia cinestésica” em minha pesquisa parte desse desejo de perceber as coisas por meio da experiência do movimento; de expandir os sentidos para se colocar nessa relação de contato com o objeto; e, depois, em especial, de encontrar mecanismos para registrar tais sutilezas que acontecem no ato do encontro. Esse conceito de empatia não pode ser conectado a um corpo neutro, pois a própria construção dessa experiência é influenciada por um contexto histórico e social. Nesse sentido, busco refletir sobre o que é dominante na produção artística ao meu redor; e, com este experimento, tento sutilmente problematizar algumas questões, tais como a necessidade de estarmos sempre no controle; a falta de tempo que nos faz sempre seguir ao invés de pausar; a dominância de um corpo sobre outro. Enfim, esta proposta me possibilita pensar no conhecimento que circula na pele do corpo e que potencializa essa criação.

### **Vestígios do tango**

A palavra tango está diretamente ligada ao gênero musical e à prática de dança a dois. Historicamente nos deparamos com uma origem extremamente imbricada entre a dança e a música. Outra marca desse vocábulo seria a relevância cultural desse fenômeno (música, dança, ritual, gestual) na cultura rio-platense, principalmente nas cidades portuárias de Montevideu e Buenos Aires, pois, como observam Labraña e Sebastian (2000), foi nesse assentamento geográfico repleto de vivências e ideologias contrapostas que nasceu o tango. Trata-se de uma dança que possibilita encontros; um fenômeno transcultural como nos descreve Erin Manning (2006, p. 02; tradução minha):

Originalmente uma música composta por imigrantes que viviam em Buenos Aires, o tango é uma dança que retrata o movimento entre aqui e lá, a troca entre dois corpos, a dor da desconexão e o desejo de comunicação.<sup>14</sup>

Uma maneira de sermos introduzidos a uma diferente forma de viver com o outro, o tango é um movimento que oferece a possibilidade de improvisar nossos encontros (MANNING, 2006). É uma dança sem fronteiras entre os corpos, que prepara um caminho para compreender e pensar a estranha instabilidade do corpo em movimento. O tango, há alguns anos, tem sido meu interesse de estudo prático, como dançarina e professora; e teórico, como pesquisadora. Além de ser uma grande paixão

---

<sup>14</sup> “Originally a music composed by immigrants to Buenos Aires, tango is a dance that is about movement between here and there, about an exchange between two bodies, about the pain of disconnection and the desire for communication.”

peçoal, tenho desenvolvido um olhar sobre essa prática que ultrapassa seus meios, ou seja, não tenho mais a necessidade de criar danças a partir de minhas referências tradicionais nessa arte. Como praticante, me sinto apta a pensar o tango como um procedimento que me auxilia na criação ou como um estopim para o aparecimento de outra dança em meu corpo.

*Comecei a proposta com o estudo de movimentos de tango a partir do contato com o objeto, no primeiro momento uma bolinha de malabarismo amarela. Logo percebi que os movimentos de pernas eram os que mais apareciam nessa relação, assim como no dançar tango.*

Dessa maneira, destacarei os pontos dentro dessa prática que me auxiliaram, num primeiro momento, a iniciar esse processo de experimentação com o objeto. Também saliento, ao longo do texto, as etapas em que minha apropriação do conceito de tango me causou choque, fazendo-me extrapolar determinadas escolhas e avançar para um terreno até então desconhecido para o corpo dançante.

Comecei a dançar tango na adolescência, atraída pelo desafio de aprendê-lo, pois, entre as danças de salão, essa prática é considerada uma das mais difíceis em termos técnicos. Esse fenômeno decorre justamente de sua liberdade de escolhas em relação ao movimento, visto que seu passo básico é a caminhada viabilizando o deslocamento para todas as direções. Não existe, nessa dança a dois, um movimento determinante, como no caso das outras danças a dois, nas quais se tem um passo básico definido, e suas variações têm como ponto de partida e de chegada esse mesmo lugar. No tango somos convidados a perceber a sutileza da transferência de peso como determinante para o desenvolvimento da dança. Sua música possibilita que os pares não se apeguem apenas às marcações fortes dos instrumentos, mas isolem seus movimentos para dançar ao som do violino ou demarquem as pausas, por exemplo. Um mundo de possibilidades se apresenta para os dançarinos, que muitas vezes percebem o desafio justamente na falta de restrições.

Contudo, apesar de essa prática parecer um tanto assustadora, ao longo dos anos e de muitas horas de dança, fui desvendando conceitual e corporalmente os emaranhados dessa proposta de dança a dois. Para mim, é precisamente o fato de não possuir tantas normas que torna o tango uma prática tão instigante, em que cada dança gera novas conexões. Além disso, esse processo não é individual, e sim compartilhado

com o outro. De acordo com Manning (2006), o tango é uma dança de encontros e desencontros, os quais são guiados por um abraço e uma rede complexa de direções entendidas e desentendidas.

### *O abraço*

*Contudo, sentia a necessidade de limitação do espaço do abraço e do contato com o par. Foi então que fui desenvolver uma pequena sequência com a clave, outro objeto de malabarismo. Em um primeiro momento, fiz o que se faz com um parceiro novo de dança: me aproximei ao máximo para sentir sua pele, compreender aquele corpo. Foi então que tive meu primeiro choque: a clave era muito gelada, o que me causou uma sensação de estranhamento. Foi então que descobri que não queria dançar com a clave, e sim era ela que me puxava para dançar.*

Ao dançar tango, a primeira coisa que fazemos é abraçar nosso par: esse passa a ser o elo entre uma corporeidade e outra. Esse fator é tão fundamental que carrega um pouco do que seria a essência dessa dança. Como bem observa Dínzel (1994, p. 47), "No sabemos bien si la técnica del tango surgió a consecuencia de que se abrazaron, o si fue al revés. Como hacían con las piernas se tuvieron que abrazar". Nesta declaração, o autor deixa claro que, independentemente das circunstâncias, o abraço<sup>15</sup> é um dos extremos dessa dança e, em conjunto com a movimentação da parte inferior dos corpos dos dançarinos, compõe o que conhecemos como tango.

*Eu deveria, no primeiro momento, conectar as partes específicas do meu corpo com os objetos escolhidos. Abraçá-los.*

É a partir desse contato que os parceiros de dança irão compartilhar seus espaços pessoais, e esse processo é extremamente intenso e desafiador. Dínzel e Dínzel (2011)

---

<sup>15</sup> O abraço é uma característica presente também em outras danças de pares. Trago aqui esse princípio relacionado com a prática tango por ser esta a dança sobre a qual mais tenho me debruçado a pesquisar teoricamente. Em minhas pesquisas, encontrei vários autores que salientam a importância do abraço no tango, entre eles Dínzel (1994); Labraña e Sebastián (2000); Nau-Klapwijk (2006); e Dínzel e Dínzel (2011). Existe uma ênfase no abraço também na formação do tango, e esta ênfase não me parece tão forte em outras práticas a dois.

descrevem que entregar ao outro a possibilidade de invadir seu espaço pessoal, bem como acionar o inverso, é uma entrega extremamente íntima que pouco fazemos em nossas vidas cotidianas. Manning (2006) destaca que o abraço no tango é um gesto político no qual a mediação do tango é iniciada. Ele pode ter tanto uma finalidade de restauração de sinalização de gênero como pode desafiar o conceito de mediação para uma política de tocar que se engaja nos meios, ou seja, na potência da escuta da respiração, do corpo, da distância e do aproximar-se de outro ser humano. Essa afirmação de Manning (2006) parece contrapor a predominância ainda existente entre os praticantes de tango de pensar que a principal via de comunicação entre os pares seja a condução, atrelada à demarcação dos papéis masculino e feminino na dança.

Em meu trabalho de conclusão de curso de graduação em Dança (SILVEIRA, 2013), problematizo essa perspectiva e sugiro substituí-la pela noção de diálogo. Componho a noção de diálogo a dois como um ato comunicativo que transcende a ideia linear de condução, na qual alguém (o cavalheiro) é o emissor privilegiado da informação, e ao outro (a dama) cabe a missão de obedecer aquele estímulo adequadamente. Ao contrário, proponho um sistema circular, no qual mutuamente os parceiros possam interferir na dança do outro, a fim de construir uma dança conjunta e, conseqüentemente, favorecerem um estado de encontro entre ambos. Nessa proposta, tem-se uma dança aberta baseada no improviso, na qual os repertórios de movimentos e de estímulos propulsores de movimentos de um e de outro participante irão encontrar-se. Dessa forma, o diálogo no tango se estabelece como um espaço de encontros e compartilhamentos que, de acordo com Manning (2006), desafia a mediação existente nessa política de tocar.

É interessante pensar nas contradições que me habitaram em alguns momentos: primeiro me deparei com a vontade de sinalizar os corpos dançantes. Ela se manifestou durante um ensaio em que me peguei pensando se havia algum gênero presente naquele objeto.

*Retomando minha pergunta se a clave é homem ou mulher, não sei, meu lado de contraversão gosta às vezes de pensar que ela é feminina justamente para jogar com a ideia do tango entre um homem e uma mulher. Porém, às vezes gosto de*

*elaborar que ela é apenas um objeto com alma (e alma ela tem mesmo: é como é chamada sua parte interna).*

Embora o tango, em minha perspectiva, seja um espaço de encontro e construção a dois de um potente diálogo, no qual não há necessariamente uma sobreposição de papéis daquele que conduz sobre quem é conduzido, percebi que, em alguns momentos no começo desta pesquisa, até pelo desafio de estar dançando com um objeto, havia em mim um anseio de personificar o objeto.

*Acho que todos os objetos com que irei me relacionar serão como parceiros diferentes: cada um terá uma personalidade, uma maneira de se comportar, no meu imaginário. Penso até que eles teriam maneiras de se vestir e ser muito diferentes.*

Aos poucos percebo que, sim, os objetos são diferentes e geraram relações e movimentos distintos. Relato algumas experiências que realizei com outros objetos ao falar da artista Lygia Clark. Contudo, ao longo do processo, em vista do que estava acontecendo na prática e da descoberta de outros referenciais, construí um conceito do que seria objeto para mim nesta pesquisa e de como era possível explorar essa relação entre corpo e matéria vibrante sem que eu entrasse nos locais de conflito que existem no tango. Por exemplo, por muito tempo, não sabia como estabelecer uma relação com esse objeto sem que fosse pelo viés de condução e manipulação, mesmo tendo clareza de que não era isso que eu desejava fazer.

*Foi instigante, pois ou eu dominava a bolinha com a posição de condutor (com a qual eu não me sinto confortável, pois se choca com as minhas ideologias de o que é dançar tango) ou eu perdia o controle do que iria acontecer e não conseguia estabelecer os movimentos de tango.*

*Em vários momentos eu me pergunto se realmente estou disposta a ouvi-los, porque facilmente caio no caminho de manipulação de única via.*

Essa questão também foi se esclarecendo quando me convenci de que não deveria utilizar os mesmos procedimentos realizados ao dançar tango, mas sim aproveitar as principais ideias para construir outra dança. O objeto me demanda outras necessidades e outros lugares. Quando, então, consegui me desprender, na prática, da estética da dança tango, bem como passei a pensar nesse processo não mais como uma dança tango e sim como uma dança que se construiu a partir dessa relação entre o corpo e o objeto<sup>16</sup>, pude seguir pelo caminho que o objeto me impulsionava e, ainda, consegui, com esse afastamento, potencializar os conceitos do tango.

Em consequência, retomo a ideia de abraço, mas no sentido de um estado de toque e escuta. Acredito que o abraço desperta em mim uma sensibilidade de escuta do outro corpo; pois, ao mesmo tempo em que me disponibilizo a prestar atenção, me exponho para ser percebido pelo outro. Esse processo mobiliza nos poros de minha pele uma atenção toda vez que pretendo dançar com alguém; e foi a partir desse estado que encontrei ressonância para encontrar o objeto. Afinal, o toque é uma via de mão dupla, como observa Manning (2006, p. 11): “Eu toco duplamente [...] ao mesmo tempo tenho a experiência de sentir seu corpo, contra a minha pele. Você pode tocar-me” (tradução minha). Essa via jamais pode ser unilateral, pois o toque primeiramente já pertence ao outro; ele parte de mim para o outro.

Manning (2006, p. 12) ainda descreve:

Tocar não é manipular. Eu não posso forçar você a tocar. Eu posso coagi-lo, pegar seu corpo contra a sua vontade, mas não consigo evocar propositalmente, em você, a resposta à minha aproximação. Tocar é oferecer/propor... (tradução minha)<sup>17</sup>

Não existe tocar no intransitivo: sempre estarei tocando algo ou alguém. Obviamente, no tango essa noção do contato entre dois corpos humanos é extremamente forte: existe uma complexa linguagem acontecendo entre um casal a dançar. Todavia, acredito que essas questões possam ser deslocadas em alguns aspectos para a relação de tocar o objeto.

---

<sup>16</sup> Sugiro, se houver interesse, assistir esse fragmento de vídeo, onde há resquícios de movimento de tango transformados a partir da relação com a clave:  
<https://www.youtube.com/watch?v=R7cvqTLvcHQ&list=PLUUBe3ktS832nHmsSes0pRdYqaz5Ab1Ts&index=7>

<sup>17</sup> “To touch is not manipulate. I cannot force you to touch. I can coerce you, I can take your body against your will, but I cannot evoke purposefully, in you, the response to my reaching toward you. To touch is to tender...”.

*Eu sinto a plasticidade da clave quando a toco, sua textura gélida; porém, ao longo do tempo, passo a sentir o calor que surge das trocas de toque quando dançamos.*

Mesmo uma superfície, ao ser tocada, é capaz de produzir um evento, o qual gerará movimento. De acordo com Manning (2006, p. 13):

Corpos sensíveis em movimento produzem Poder, violentamente talvez, mas relacionalmente sempre. Eu não posso afetar você violentamente: eu afeto a nós. Tocar é violentamente ou gentilmente encontrar uma superfície, um contorno. Tocar é sentir os limites percebidos de meu contorno, minhas superfícies, meu corpo em relação com o seu. Tocar é expandir esses contornos, criando novos perímetros. (tradução minha).<sup>18</sup>

O toque possibilitou que eu me relacionasse de maneira justa, de igual para igual com a clave, mesmo sem ter tido experiências anteriores com aquele objeto. Foi a partir do tocar a clave que pude perceber meus contornos e as minhas superfícies de uma maneira diferente. A partir desses toques sutis do objeto sobre minha pele é que conseguimos expandir nossos contornos, para assim criarmos um perímetro pertencente a nós duas.

*Quando fui dançar com a clave, foi uma sensação de conforto; era como se eu pudesse sentir-la por todo meu corpo.*

Dessa forma, acredito que o tocar e a noção do abraço do tango afloraram essa sensibilidade de estar disponível a compartilhar superfícies. Esse abraço é generoso e compartilhado, e também se conecta com a base do tango social, que consiste em abraçar o desconhecido e improvisar com ele durante uma música. A seguir, trago um relato de como a improvisação, aliada ao toque, foi decisiva para este experimento.

### *A improvisação*

---

<sup>18</sup> “Sensing bodies in movement produce Power, violently perhaps, but relationally, always. I cannot affect you violently: I affect us. To touch is to violently or gently encounter a surface, a contour, my surfaces, my body in relation to yours. To touch is to expand these contours, creating new perimeters.”

*O ato de improvisar começou como o ponto de encontro que me ligou ao objeto, especialmente pelo sentido do tato, ou seja, foi apenas quando me aprofundei em sentir o objeto através dessa via que consegui estabelecer uma relação com a clave. Necessitei até vendrar meus olhos para conseguir estabelecer uma conexão e descobrir, em um primeiro momento, como a pele de todo meu corpo podia receber aquele objeto estranho. Isso porque não possuía nenhuma técnica ou contato com aquele objeto até então. Acredito que essa falta de experiência tenha sido positiva para esse trabalho, na medida em que pude criar uma relação permeada apenas pela escuta de meu corpo e do objeto.*

A improvisação a dois é um princípio do tango social. Dínzel (2011) considera que é uma forma de o par incorporar um devaneio em um jogo de possibilidades dinâmicas. Consequentemente, pode-se abandonar a concepção de causa e efeito, a fim de potencializar o diálogo por meio da improvisação. De acordo com Dínzel (2011), a improvisação no tango possibilitará a realidade de “existir” e “coexistir” dançando, na medida em que os integrantes do casal permanecem com a sensação de se fazerem presentes naquele momento. O tango improvisado, nesse caso, serve como processo de identificação mútua e, dessa forma, possibilitará a perspectiva de “coexistir” a dois. Dessa forma, a improvisação a dois passa a ser um ponto de referência e um procedimento durante a criação deste experimento com o objeto. Todavia, ao longo do tempo, essa proposta vai se afinando e desdobrando para outros lugares. O ato de improvisar pertence também a outras práticas. Como afirma Dantas (1999), ele surge como um jogo, o qual tem por regra estar atento e sensível às propostas que estão surgindo. Assim, podem-se utilizar das peculiaridades do momento como recurso para a proposta:

Há na improvisação uma predisposição para atuar de acordo com o momento: o improvisador está pronto para transformar toda circunstância em ocasião, todo acidente em possibilidade e se dispõe a explorar constantemente a memória à procura de soluções inusitadas para as situações criadas pelo jogo. (DANTAS, 1999, p. 62).

Coloquei-me nesse papel de jogar com o objeto; e, principalmente no começo, o improvisar me permitiu acolher esse objeto. Dessa forma, utilizei a improvisação como uma metodologia, como acreditava Anna Halprin, “[...] que daria suporte para o intérprete descobrir e criar sua própria linguagem e se mover por intermédio da consciência cinestésica” (MUNIZ, 2011, p. 70). Comecei a descobrir de que forma minhas sensações, geradas por aquele contato, poderiam propor movimentos para o objeto; e então passei a refinar minha escuta para compreender as sutilezas das perguntas feitas pelo objeto. Por isso, cada momento de improvisar com a clave me desafiava a ir além; e, ao longo do caminho, fomos descobrindo um repertório coreográfico, bem como uma forma de nos relacionarmos.

*Improvisar com a clave de olhos vendados me permitiu conhecê-la melhor. Ao mesmo tempo, me fez encontrar os vazios, o desencontro. E foi nessas idas e vindas que me dei conta do quanto estava satisfeita em dançar com a clave.*

É importante destacar que, em meu experimento, a improvisação vai além de um procedimento de criação: ela passa a ser uma de minhas escolhas cênicas. Acreditando nessa perspectiva como potência para essa proposta, mantenho o diálogo e a escuta latentes durante o dançar. Isso me instiga a extrapolar as sequências, as quais fui percebendo e estruturando durante o processo, a fim de focar a situação relacional entre mim e a clave. Desse modo, minha proposta aproxima-se um pouco dos movimentos de dança pós-moderna, sugerindo que a experiência de improvisar é o foco das apresentações, o fim em si mesmo (MUNIZ, 2011, p. 76). Assim, em minha perspectiva, o que ocorre durante os ensaios e o que é visto em cena não sofrem tanta modificação, apenas se demarcam algumas composições em relação ao espaço e ao figurino, uma vez que eu, a clave, os movimentos e as situações que surgiram desse encontro vão acontecer de acordo com aquele momento específico. Isso me possibilita aproximar as pessoas do fato de que essa dança se encontra em constante processo, e que a cada instante ela está se constituindo. Para tanto, o produto final não se sobrepõe ao processo, mas ambos se emaranham ao ponto de não se distinguirem um do outro.

Todos esses fragmentos de princípios que permeiam a dança tango e extrapolam essa prática – já que não são exclusividade de apenas uma dança ou outra – encontram-se diluídos em meu processo de criação e emaranhados em meu fazer artístico. Sinto a

necessidade de demarcar minha experiência corporal e teórica, porque é ela que conforma minha identidade. Ao longo desse processo, algumas referências se fazem mais presentes, como a improvisação e o diálogo, que não podem ser modificados por serem fruto de uma escolha política dentro de minha criação. Entretanto, outros aspectos, como o abraço do tango, constituem um procedimento para me auxiliar a criar uma relação com aquele corpo que não necessariamente se configura em cena. Dessa forma, tento equilibrar minha prática entre os aspectos que me impulsionaram a realizá-la e, ao mesmo tempo, escutar as novas demandas emergidas dessas experiências.

## DANÇAR COM A CLAVE

### Descrição técnica da clave

A clave é um artefato de malabarismo e foi confeccionada para esse fim. Existem diversos modelos com nomes específicos: albatroz, peça única, gota, entre outros. A clave que utilizo é conhecida como clave *standard*, a mais utilizada pelos malabaristas.

Internamente é composta por uma parte de plástico denominada *alma* (*hardwood em inglês*). A alma atravessa a clave internamente, de uma extremidade a outra. Sem a alma, ela não se sustenta, porque todas as outras partes estão conectadas a ela. O *bojo* (*moulded polyethylene body*) é a parte superior da clave, sua cabeça. Ela ainda possui os *regatons* inferior e superior (*rubber end e rubber knob*), feitos de borracha; e é finalizada com uma *fita* (*handle*), um revestimento de plástico que protege a parte da alma que fica para fora do bojo. A Figura 19 apresenta as partes da clave.

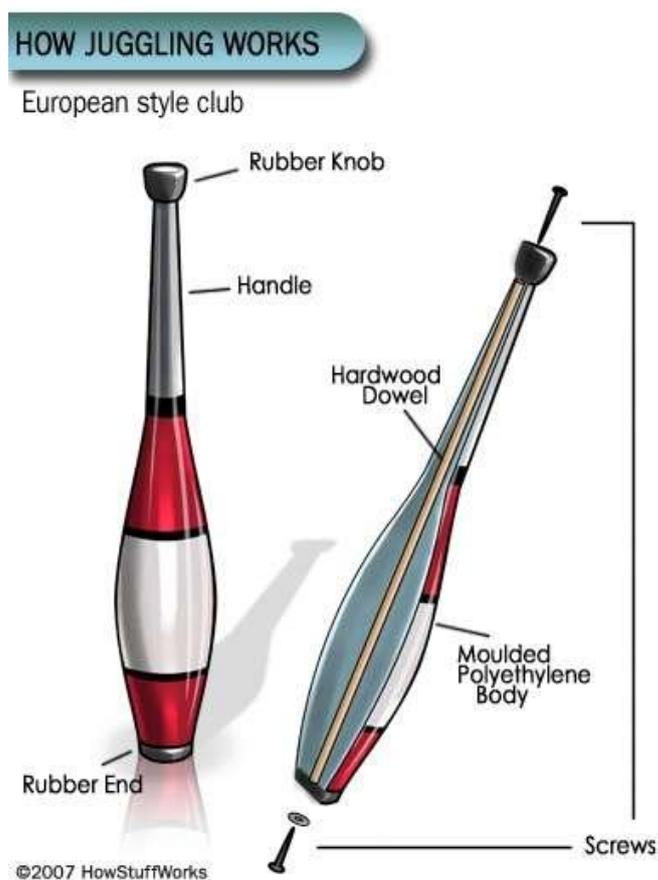


Figura 19 – A clave e suas partes.

Fonte: <<http://entertainment.howstuffworks.com/juggling5.htm>>. Acesso em: 17 jun 2015.

Minha clave, especificamente, foi fabricada em 2013, em plástico branco. Pesa 220 g; tem 50 cm de altura total; e seu bojo mede 27 cm.



Figura 20 – A minha clave. Registro: Yamine Benites.

### *A clave me convida a dançar*



Figura 21- O convite. Registro: Yamini Benites

A clave é peça viva durante o diálogo a dois; ela se torna matéria vibrante assim como meu corpo. A partir desse encontro de vibrações, que decorre do movimento, vivencio um evento no qual acabo me perdendo do meu eu para ser e estar naquela relação. Não projeto possibilidades de deslocamentos pelo espaço; não planejo as intenções ou as qualidades que iremos desenvolver ao longo de nosso contato. Tudo decorre da experiência de estar ali, de vivenciar o movimento, independentemente do que move, se é corpo ou objeto: o importante é criar um terreno em que seja possível o acontecimento. É justamente isso o que sugere a filosofia processual, ao propor que sua força reside na capacidade de criar um campo de experiência que não começa nem termina no sujeito humano (MANNING, 2014). Sendo assim, não apenas no campo das ideias podemos pensar nos corpos não humanos como potências instigadoras de relações.

Nesse sentido, encontro ressonância no estudo de Jane Bennett (2010), que se propõe a repensar a ideia de que uma matéria seja algo passivo, cru, bruto e inerente.

Vivemos dividindo o mundo entre matéria amorfa (*it, things*) e vida vibrante (*us, beings*), e esse pensamento nos faz ignorar a vitalidade da matéria e a poderosa vivacidade da formação dos materiais. Bennett (2010) traz exemplos de situações em que a matéria pode transformar o cotidiano das pessoas: por exemplo, a ingestão de Omega-3 produz ácidos capazes de alterar o humor humano; a forma como nosso lixo é recolhido para aterros sanitários, gerando fluxos animados de produtos químicos e ventos voláteis; ou o apagão de 2003, que parou a rede de força elétrica afetando boa parte da América do Norte. A autora, portanto, convoca-nos a revirar os termos de “matéria” e “vida” até que eles passem a ser estranhos. É nesse espaço gerado por esse estranhamento que a vital materialidade ganha forma. Ou melhor, conforme Bennett (2010), essa materialidade toma forma de novo, pois uma versão dessa perspectiva já foi vivenciada na nossa infância, quando existe um mundo mais habitado por coisas animadas do que por objetos passivos.

Para Bennett (2010, p. XII), “Corpos orgânicos e inorgânicos, objetos naturais ou culturais (essas distinções não são particularmente salientadas aqui), todos são afetivos”. A noção de afeto trazida é a proposição de Spinoza<sup>19</sup> (BENNETT, 2010), a partir da qual todos os corpos possuem a capacidade de ativar e de responder. O foco de estudo da autora recai menos sobre a valorização de capacidades relacionais humanas resultantes de catalisadores afetivos e muito mais sobre o próprio catalisador, tal como existe em organismos não humanos. Esse poder não é transpessoal ou intersubjetivo, mas impessoal: um afeto intrínseco das formas que não pode ser imaginado, mesmo idealmente, como uma pessoa (BENNETT, 2010). Esse afeto é capaz de gerar um campo de força que não se cristaliza na subjetividade (COLE<sup>20</sup>, 2005 *apud* BENNETT, 2010). Afeto impessoal ou vibração da matéria não são suprimento espiritual ou a “força da vida” adicionada à matéria. Bennett (2010) explicita que sua perspectiva compara o afetar com a materialidade, em vez de postular uma força separada que pode entrar e animar um corpo físico.

*Os vestígios da relação em movimento que acontece durante o dançar com a  
clave são visíveis em seu corpo. O resquício de maquiagem é um rastro de que algo*

---

<sup>19</sup> SPINOZA, Baruch. *Ethics: Treatise on the Emendation of the Intellect, and Selected Letters*. Trans. Samuel Shirley. Ed. Seymour Feldman. Indianapolis: Hackett, 1992.

<sup>20</sup> COLE, David. **Affective Literacy**. Paper presented at the ALNEA/AATE National Conference, Gold Coast, Queensland, Australia, 2005.

*aconteceu, e de que aquele objeto foi afetado e me afetou. Sua temperatura não é mais a mesma desde o primeiro toque; sua textura a cada experimento vai se moldando de acordo com os pisos que encontra.*



Figura 21 - Resquíio de maquiagem na clave durante o experimento no saguão da Reitoria da UFRGS, (2014).

Registro: Yamini Benites.

Essa relação entre sujeitos e materialidades – em meu caso, entre mim e a clave – não se baseia em uma relação de desvantagem. Eu não exerço mais poder do que ela, porque ela não está estável ou fixa. Nesse sentido, acerco-me da visão de Bennett (2010, p. 20): “[...] meu objetivo é teorizar a materialidade muito mais como força do que entidade, mais energia do que matéria, ou intensidade do que extensão”. Sinto-me muito próxima dessa perspectiva, porque sinto no corpo, através do movimento, essa potência que surge da clave. Experimentar essa relação entre as pessoas e outras materialidades, de maneira horizontal, é dar um passo em direção a uma maior sensibilidade ecológica (BENNETT, 2010). A busca desse estado me levou à dança com a clave, e essa dança se tornou possível quando eu permiti que essa sensibilidade viesse à tona.

## A força da materialidade na criação

Para que seja possível que essas materialidades se encontrem em sua maior potência, é necessário desenvolver um estado de estar nesse lugar. Em meu experimento, isso se faz necessário especialmente porque preciso me desapegar dos pré-julgamentos e dos receios que estão enrustidos na minha epiderme. Com o termo *pré-julgamento*, refiro-me a tudo que pensamos conhecer do corpo, sem nunca termos tido uma experiência intensa para elaborarmos algum sentimento ou opinião que não seja apressada e generalizada. Às vezes, essa sensação emerge pela vivência intensa de alguma prática específica, que impede que o desconhecido seja vivenciado. Há também os casos em que a técnica em si está tão enraizada no corpo que é necessária uma imersão mais profunda para se desprender das noções inerentes a cada prática. Na maioria dos casos, não é a prática em si o problema e sim as verdades únicas que são construídas pelo corpo que a realiza. No caso do tango, existe a ideia de que sempre haverá um condutor principal representado pela figura masculina; no malabarismo, a ideia de que a clave deve estar totalmente dominada. Podemos ainda atentar para situações mais sutis, como, por exemplo, a de que o primeiro toque na clave deve ser com as mãos, em vez de outras partes do corpo, o que já demonstra uma tendência do ser humano de segurar e controlar aquele objeto.

Para, então, não deslizar pelo viés já estigmatizado de uma relação, foi necessário adormecer esses julgamentos apressados para encontrar esse objeto e, assim, me livrar do que obviamente estaria pensando. Nesse caso, a própria clave se desprende de sua espetacularização para ir além de sua construção social: ela passa a ser materialidade pulsante mais do que artefato de malabarismo. Isso não significa que eu abandone uma perspectiva para ir encontrar o objeto com um corpo neutro, mas sim que tenho consciência desses pensamentos que permeiam o corpo. À vista disso, optei em

Leitor, se você quiser seguir o roteiro de leitura II, antes de adentrar o processo que desenvolvi para despertar no corpo a potência da materialidade da clave, sugiro a leitura do texto em que abordo artistas que escolhi como inspirações para desenvolver essa relação com a clave. Nesse fragmento, trago as artistas Lygia Clark, Simone Forti e Marcela Levi como fontes que viabilizaram inspirações no decorrer deste trabalho. Vá até página 26 e depois retorne para esse mesmo local.

sossegar minhas expectativas e ansiedades para possibilitar outros encontros; e, justamente a partir desse contato, é que meu pensamento, meu corpo e meu movimento passam por uma transformação. O que me tem guiado, portanto, nesse encontro, é a possibilidade de improvisar nesse lugar, atentando para estar sempre presente. Transformo todos os casos e acasos em movimento; o jogo sempre se passa no presente, embora esse tempo carregue, sim, o que já vivi no passado. Existe uma memória corporal desse contato entre peles; todavia, cada vez que ocorre o toque, o evento se torna único. Isso acontece porque possibilito que seja assim: preparo nossos corpos (o meu e o da clave) para esse estado. Partindo desse pressuposto, ao longo dessa trajetória de criação, alguns procedimentos foram sendo fixados.

Nos ensaios e nos momentos de experimentação, sigo uma ordem de acontecimentos:

Aquecimento + Espaço + Encontro + Despedida



Objeto em minha volta

### **Aquecimento**

Primeiro preparo meu corpo por meio de aquecimento de articulações e de alongamento; ao mesmo tempo, vou despertando a pele, deixando-a atenta e sensível. Faço um exercício de tentar provar cada sentido, o que estou vendo naquele momento, que cheiros sinto ou não, quais as sensações que passam pelo corpo. Pouco a pouco, permito que permaneça só aquilo que acredito que não vá me levar para outros lugares que não o do encontro com a clave. É um momento de conexão com meu corpo. O objeto está perto, a minha volta; sei de sua presença, porém não o toco: preciso me preparar. O toque passa a ter outro significado (ou outra intensidade); existe um respeito: não toco nada por tocar e, se o faço, me conecto, sinto e percebo aquele momento. Por exemplo, se, ao me aquecer, toco o chão, percebo sua temperatura, textura e, principalmente, como minha pele sente esse contato.<sup>21</sup>

---

<sup>21</sup> Caso haja interesse, disponibilizo dois vídeos do momento inicial do experimento, um no saguão da Usina do Gasômetro e outro no saguão da Reitoria da UFRGS:  
<https://www.youtube.com/watch?v=KLo14Vxlnvs&index=1&list=PLUUBe3ktS832nHmsSes0pRdYqaz5Ab1Ts>

*Desperto o corpo para esse momento; ativo os poros; trabalho inicialmente mobilizando a coluna, depois passo para as extremidades (braços + pulsos + pernas + pés).*

Esse procedimento é crucial em minha prática artística, pois é com ele que me preparo para encontrar um estado específico. Esse estado se aproxima do que José Gil (2004) descreve como “espaço do corpo”, que é capaz de tornar o movimento mais fluido, com a menor viscosidade admissível, e ainda possibilitar a posição de corpos virtuais que multiplicam o ponto de vista do bailarino. Como ressalta Gil (2004, p. 49), “De fato, o espaço do corpo resulta de uma espécie de secreção ou reversão (cujo processo teremos de precisar) do espaço interior do corpo em direção ao exterior”. Ou seja, essa reversão é capaz de transformar o espaço objetivo em uma textura própria do espaço interno. Músculos, tendões e órgãos devem se tornar vias para o escoamento de energia desimpedida; esse processo garante um fluxo de energia pelo corpo capaz de gerar essa única camada tridimensional.

Dessa forma, não existe mais distinção entre frente e trás: esse corpo se conecta com o espaço, ou melhor, o incorpora em sua totalidade a partir do movimento e da experiência de tocar. Consequentemente, esse espaço do corpo “prolonga os limites do corpo próprio para além dos seus contornos visíveis; é um espaço intensificado por comparação com o tato habitual da pele” (GIL, 2004, p. 47). Encontro esse espaço do corpo quando, mesmo afastada da clave, posso sentir como se nos mantivéssemos conectadas através de uma membrana.

*Sinto-a perto mesmo que longe; estamos sempre conectadas por uma membrana que nos envolve. Essa viscosidade que nos envolve se adapta aos nossos deslocamentos, às nossas distâncias. E essa camada se rompe quando terminamos de nos movimentar, quando a relação termina.*

Esse espaço só se torna possível mediante atos de agenciamentos do desejo. Como explica Gil (2004, p. 60), “Desejar é já começar a construir esse espaço ou plano onde ele flui e desdobra a sua potência. Um espaço de onde as obstruções, as máquinas

---

<https://www.youtube.com/watch?v=M8k2zoZ79eA&list=PLUUBE3ktS832nHmsSes0pRdYqaz5Ab1Ts&index=5>

de romper os fluxos, de os cortar, de os vampirizar sejam varridas – pela própria intensidade do fluxo”.

*Estar atenta aos desejos*

A perspectiva de desejo ressonante, em meu processo de criação, compartilha da concepção de Neves (2012, p. 69), para quem “Desejar é criar mundos, modos de estar, ser, experimentar os verbos da vida [...] em conexão direta com os mais diferenciados elementos de seu entorno e suas infinitas possibilidades de montagem”. Acima de tudo, esse é um ato que acontece em conjunto, que permite construir novos territórios ou até mesmo modificar os já existentes, elaborando novos enunciados que emergem desse coletivo. “É no encontro, neste meio de proliferação, que os corpos expressam sua potência de afetar e ser afetados” (NEVES, 2012, p. 70).

Quando falamos desse encontro, estamos falando no sentido de uma energia que se liga em outra energia, capaz de gerar uma forma de ação transversal com força para ultrapassar a hierarquização de sujeitos e objetos. Assim, ao se encontrarem, os corpos ganham potência para produzir novos enunciados, sempre coletivos, geradores de outros corpos e outras subjetividades. Para tanto, como descreve Neves (2012, p. 70), “A noção imanente do desejo implica não mais fixar o desejar como interioridade de um sujeito ou mesmo tendendo a um objeto, mas pensar que os fluxos são sua objetividade”.

Para que esses fluxos de energia tenham vez no corpo, é necessário permitir que a energia tenha livre acesso para circular dentro do corpo. José Gil (2004) remete esse fenômeno ao conceito de um corpo-sem-órgãos<sup>22</sup>. Afinal, no corpo-organismo, a energia se encontra investida e fixada nos órgãos que, por sua vez, impedem essa circulação livre e demarcam os modelos sensório-motores interiorizados. Cabe ao bailarino justamente se desembaraçar deles e construir outro corpo, no qual as intensidades possam ser levadas ao último grau (GIL, 2004).

---

<sup>22</sup> Não pretendo adentrar a complexidade do conceito de corpo-sem-órgãos (c-s-o), considerando as inúmeras camadas que envolvem essa ideia. No texto de Gil (2004), o conceito refere-se à proposta desenvolvida por Deleuze (ano), que se inspirou no poema “Para acabar com o juízo de deus”, de Artaud (ano). Entretanto, interessa mais a Gil quando Deleuze, em *Mille plateaux* (1980), passa a designar o c-s-o como um plano de imanência.

Enfim, para se atingir esse estado de corpo, é preciso estar disposto a se entregar aos fluxos de movimento que surgirem a partir dessa relação entre corpos, e a levar o movimento para a periferia do corpo, para a pele. Através do movimento, podemos experimentar ser um corpo como o anel de moebius: pura superfície sem profundidade, sem espessura, sem avesso, corpo-sem-órgãos que liberta as intensidades cinestésicas mais fortes (GIL, 2004).

*E em vários momentos percebi as nuances da nossa relação, quando conseguimos ficar em perfeita simbiose. Somos um só: sinto-a em minha pele e percebo seu deslocamento.*

Quando equilíbrio a clave em alguns pontos de meu corpo, especialmente na cabeça e no rosto, sinto como se nos agrupássemos em um ser apenas. Minha pele percebe cada microdeslocamento daquele objeto, e meu corpo realiza microajustes para que possamos manter essa posição por mais tempo. Estamos em uma relação de intensas informações: são pequenas informações, porém muito potentes.



Figura 22 – Contato, (2013).  
Registro: Júlia Lüdke

Desbrave os escritos sobre a percepção do corpo em movimento ao ler sobre a relação da empatia cinestésica durante meu processo de criação. Vá a até a página 41 para saber como esse conceito se expandiu como uma possibilidade criativa. Após essa imersão, volte para a próxima parte do encontro com a clave, quando descrevo o espaço onde essa *performance* acontece.

## **Espaço**

O segundo momento da experimentação é dedicado a perceber o espaço onde estou: que lugar é este? Caminho pelo lugar, observo-o, percebo o chão e as paredes, o fluxo de trânsito de pessoas. Sinto cada movimento meu deslocando o ar que preenche aquele lugar. Esse momento se intensifica quando escolho locais públicos. Quando estou na sala de ensaio, esse momento acontece de modo mais dinâmico. São dois procedimentos em relação ao objeto: ou ele fica onde está enquanto eu faço esse reconhecimento até que o andar pelo espaço me leve até ele; ou ele se desloca junto comigo, e, quando sentimos que já reconhecemos esse local, fazemos uma pausa.

É importante explicitar que existe uma pausa nos dois procedimentos: na primeira estou afastada da clave, e na segunda estou com ela. A pausa demarca o final do reconhecimento do ambiente, para iniciar outro momento desse ciclo de relação. Destaco que, ao longo da dança, não me desconecto do espaço enquanto dançamos: a questão é que ele passa a ser um elemento pulsante dentro de um processo relacional, assim como a música. A principal fonte de criação são os movimentos que surgem na relação entre os corpos e na relação dos corpos com essas outras fontes.

Assim como o espaço possibilita a criação de procedimentos de reconhecimento, cada lugar carrega dados que serão utilizados durante o dançar com a clave. Na versão final de *Um tango em clave*, optei por experimentar lugares de trânsito, ou seja, espaços por onde as pessoas passam para ir de um lugar a outro. Contudo, não escolhi um local como a rua, pois vejo uma pequena diferença entre os ambientes de trânsito e a rua. Em locais como ruas e avenidas, inúmeras pessoas passam, e não há controle: existe um

fluxo intenso de idas e vindas, e não tenho como saber seus rumos. Nos espaços de trânsito, também não sei aonde elas irão, embora saiba que elas se deslocaram do ambiente da rua para dentro de um prédio, ou vice-versa. Existe, enfim, uma trajetória de início e fim a ser realizada.

Foi essa perspectiva, experimentada primeiramente no saguão da Usina do Gasômetro, que me fez buscar mais outros dois lugares: o saguão da Reitoria na UFRGS e o saguão da Casa de Cultura Mário Quintana. Cada lugar determina a poética que se instaura durante minha relação com a clave. Não posso dizer que crio um diálogo com a clave específico para cada lugar; entretanto, o espaço gera possibilidades distintas para esse momento.

*Não sou eu que crio para o espaço, mas vivo ele. Vivo a poeira, o barro, o chão preto e branco. Abro os poros para sentir a atmosfera que paira sobre cada lugar, não só o meu corpo. A clave sente os espaços também. O som de suas quedas é distinto em cada ambiente; a maneira como ela se move no chão é diferente em cada piso.*

Para tanto, ao longo desse experimento, passei a perceber o espaço com mais atenção. A seguir, atendo-me a descrever as diferenças que senti em cada local onde realizei o experimento ao longo do ano de 2014. Trago os contextos desses lugares, elencando os elementos que influenciaram o dançar, especialmente a inserção de meu experimento em relação às pessoas que lá transitavam.

### *Imensidão*

Na Usina do Gasômetro<sup>23</sup>, o espaço era amplo; umaimensidão que estava sendo ocupada por dois corpos relativamente pequenos. O piso escuro se ramificava com minha roupa preta, e a clave branca é quem dava o contraste. Acredito que esse ambiente, por ser um centro cultural, tenha propiciado que os transeuntes desenvolvessem um olhar curioso. Muitos pararam em volta para observar o que eu estava fazendo, fechando aquele espaço e deixando-o mais intimista. Ao escolherem os locais para parar e visualizar o que estava acontecendo, as pessoas delimitaram aquelaimensidão e, assim, me auxiliaram a criar o espaço onde a *performance* poderia se

---

<sup>23</sup> Não houve fotos desse dia; existem os fragmentos de vídeo disponível na *playlist* desse experimento no Youtube: <https://www.youtube.com/playlist?list=PLUUBe3ktS832nHmsSes0pRdYqaz5Ab1Ts>

desenvolver. Algumas tiraram fotos; outras filmaram com celulares; e outras, ainda, apenas passaram. Esse espaço foi onde as pessoas presentes mais se sentiram no compromisso de apreciar.

*Quando iniciei, havia dois meninos se preparando para começar a ensaiar hip hop, com uma caixa de som. Eu não pedi para eles pararem, porque escolhi esse ambiente também por sua imprevisibilidade. Entretanto, quando a coisa se desenvolveu, eles desligaram o som e ficaram me observando durante o dançar. Assim como outras pessoas que passavam por ali, ninguém mais invadia meu espaço. passavam ao redor de mim.*

Também houve outra peculiaridade nesse dia: eu estava compondo a programação de uma mostra que seguiria com apresentações em uma sala desse centro cultural, e essa mostra também trouxe um público que estava predisposto a ver o que eu estava fazendo. Ainda assim, pararam outras pessoas que estavam circulando por ali. Acredito que, nesse espaço, eu talvez tenha atingido mais pessoas, visto que se trata de um local onde outras manifestações culturais estão sempre acontecendo, entre elas um movimento forte de ações performáticas.

Por outro lado, demorei a encontrar um lugar onde me sentisse bem para dançar com a clave. Além disso, como aquele espaço é muito grande, o som de minha caixa se dispersava bastante. Somente quando me desloquei para onde as pessoas estavam paradas, consegui criar uma atmosfera adequada para aquele momento. Minha movimentação, por sua vez, refletia essa amplitude do local: eu me deslocava bastante com a clave de um lado para outro; e, em alguns momentos, ela se distanciava de mim através de meus lançamentos, como se tentássemos ser um enorme corpo expandido, capaz de preencher todo o lugar. Havia também situações em que nos enroscávamos ao ponto de tentarmos ser uma só, pois era necessário retomar esse contato com o centro antes de nos afastarmos novamente.

A Usina do Gasômetro foi o primeiro local onde realizei essa proposta depois dos experimentos que havia feito no ateliê da Casa Cultural Tony Pethzold, portanto não sabia quais seriam as reações dos que estariam por ali. A seguir, faço um relato, a

partir de meus registros, que destaca o comportamento do espectador sendo um dos fatores que me levou a querer desbravar outros espaços.

*... a presença de um público que circulava pela Usina, eu não tinha muita noção de como as pessoas reagiriam, e em geral elas pareciam se interessar: paravam, e outras ainda tiravam fotos ou filmavam.*



Figura 23 – Desenho realizado pela artista Thayse Martins como registro do experimento artístico *Um tango em clave*, realizado no saguão da Usina do Gasômetro (2014).

## *Elegância burocrática*



Figura 24 – Um tango em clave, no saguão da Reitoria da UFRGS, (2014).

Registro: Yamini Benites.

A experiência de realizar *Um tango em clave* no saguão da Reitoria da UFRGS iniciou com a burocracia necessária para que eu conseguisse a autorização para utilizar o espaço. Nada que fosse impossível, mas exigiu um deslocamento a no mínimo quatro setores da Universidade para a obtenção de todas as assinaturas necessárias. Então a relação com esse espaço já começou sob essa aura de seriedade, o que potencializou alguns aspectos da *performance*.

Toda a arquitetura do local é bastante *clean*; o piso é frio e composto de quadrados nas cores preta e branca. As paredes são claras, e há mármore e granito em vários lugares, conferindo uma formalidade que paira sobre o ar daquele local. Havia também exposições de obras artísticas, já que o espaço costuma receber propostas visuais. Nos dois momentos, estive acompanhada de duas exposições fotográficas diferentes. Ambas eram fotografias em preto e branco, assim como eu e a clave. Era um local distinto, elegante; porém, por ser um pouco menor que a Usina do Gasômetro, me parecia confortável.

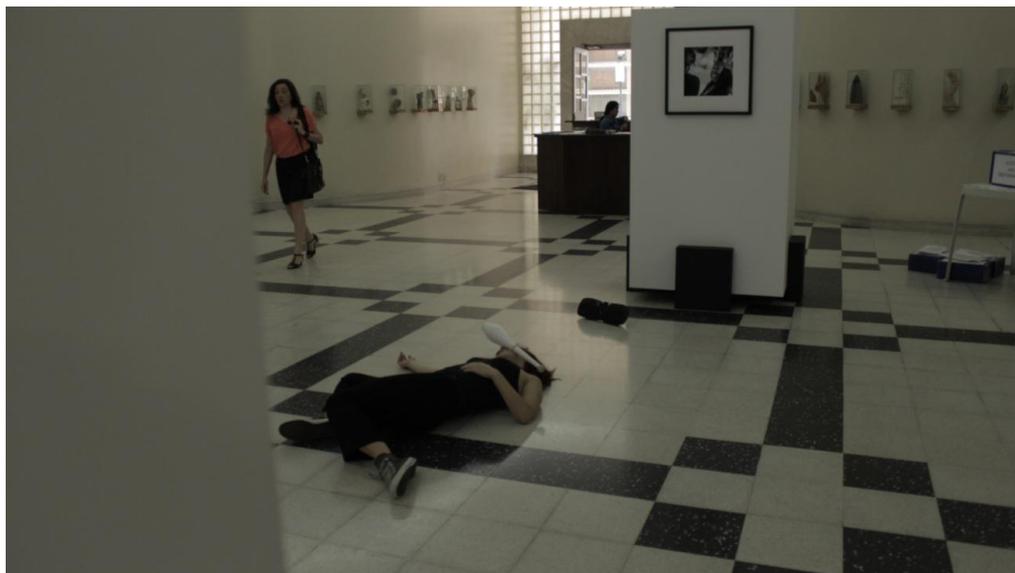


Figura 25 – Pausa prolongada realizada durante o experimento no saguão da Reitoria da UFRGS (2014). Registro: Fernanda Bertomcello.

*Hoje, nesse espaço, percebi o quanto eu e a clave nos misturávamos com o chão branco e preto, e com a exposição que havia no espaço. Esse lugar me recebe e me possibilita que o encontro aconteça.*

Esse espaço é mais controlado: possui segurança na entrada, e o trânsito de pessoas consiste basicamente nos deslocamentos necessários para os servidores realizarem suas atividades de trabalho. Os diferentes somos eu e a clave naquele momento, algo que modifica drasticamente a rotina daquele ambiente.

*Cada vez tenho mais certezas nesses lugares de trânsito. São nesses ambientes que percebo o quanto este trabalho é curioso para alguns, desconfortante para outros, invisível ou incomodativo.*

As pessoas pouco paravam; a maioria desviava como se não quisesse ver o que estava sendo feito. Houve um momento em que uma pessoa se assustou com minha imagem no chão daquele lugar que nunca é habitado por corpos. Assim, minha relação com a clave e nossos movimentos causavam estranhamento naquele lugar, e justamente essa sensação era motivação para me movimentar ou pausar. Nesse espaço, parecia que

as pausas causavam mais impacto, porque as pessoas caminhavam de um ponto ao outro, então o não movimento é que parecia ser o diferente. Claro que o movimento e a música também causavam uma reação nas pessoas que por ali circulavam, porém havia momentos em que pouco importava o que eu estava fazendo: as pessoas simplesmente passavam.

No primeiro dia, em que realizei essa proposta no período da tarde, houve um momento no qual algumas pessoas pararam para me observar; a meu ver estavam um pouco constrangidas. Normalmente elas se aglomeravam onde havia outras pessoas observando, como se fosse ruim parar sozinhas para olhar. Já no segundo dia, pela manhã, isso não aconteceu, e as pessoas só paravam porque pensavam que não podiam passar pelo espaço que eu estava ocupando. Quando se davam conta de que nada as impedia, elas seguiam seu trajeto. Nesse dia houve também a exploração de outro local daquele mesmo espaço: pude jogar com a escada<sup>24</sup>. No primeiro dia, a escada estava sendo usada por pessoas que estavam me observando, e não senti necessidade de ocupar aquele lugar. No outro momento, a escada estava vazia, e o trânsito de pessoas pelo local me parecia menor, então o espaço estava aguçando mais nossa movimentação. Foi bastante potente esse momento; gostei de ver como a clave também se modificou em relação àquele lugar. Quando houve um momento de queda, ela foi rolando cuidadosamente degrau por degrau até chegar ao chão novamente.

---

<sup>24</sup> Existe um fragmento de vídeo desse momento disponível em:  
<https://www.youtube.com/watch?v=PMVwp9PRzs0&feature=youtu.be>



Figura 26 – Movimentos realizados na escada (2014). Registro: Yamine Benites.

### *Caos instaurado*

O terceiro local escolhido foi o saguão de entrada da Casa de Cultura Mário Quintana. Realizei o experimento à tarde e posso dizer que esse foi o ambiente mais

desconfortável. Cheguei e comecei a me preparar: conectei a caixa de som na energia, posicionei a clave ao meu lado e comecei a me aquecer. Nesse momento, já senti como se fosse ser atropelada pelas pessoas que por ali passavam. Havia uma agressividade na invasão de meu espaço, talvez pelo fato de esse local acolher muitas propostas artísticas das mais diversas áreas, o que torna experimentos como o meu uma rotina para alguns. Ou também porque o local estava em término de reforma, o que gerava um caos de sons e de sujeira: havia infinitas coisas acontecendo e se sobrepondo.

*Um chão repleto de poeira. Um fluxo intenso de pessoas, com certa brutalidade em seus deslocamentos. Quando estava me aquecendo, por vários momentos senti como se fosse ser atropelada. Essa tensão gerou a carga que perpassou todo o experimento. Ao mesmo tempo, esse estado de atenção um pouco mais rígido fez com que eu conseguisse exercitar as pausas de maneira intensa, fazendo o exercício de deixar a música tocar e não me movimentar, e ignorar o olhar das pessoas, que às vezes parecem me pressionar para que eu me movimente.*



Figura 27 – *Um tango em clave*, no saguão da Casa de Cultura Mário Quintana (2014).

Registro: Gabriel Martins.

Aquela atmosfera marcou o experimento; intensificou algumas propostas, fazendo com que eu também tivesse que me impor naquele local. Para demarcar e avivar nossa presença naquele vai e vem, precisei ser agressiva tal como o trânsito de pessoas. Não me movimentava com tanta amplitude; mas sim, eu e clave, nos enraizávamos. Sentíamos que poderíamos ser atropeladas, mas que afetaríamos aquelas pessoas de uma forma mais sutil, não necessariamente menos potente.

*Havia pessoas em minha volta que estavam passeando, outras que estavam trabalhando; enfim, havia muitos tipos de corpos a minha volta. Alguns me ignoravam, outros se sentiam incomodados, e alguns poucos se sensibilizavam e paravam para observar.*



Figura 28 – Sendo observada ou ignorada. Registro: Gabriel Martins.

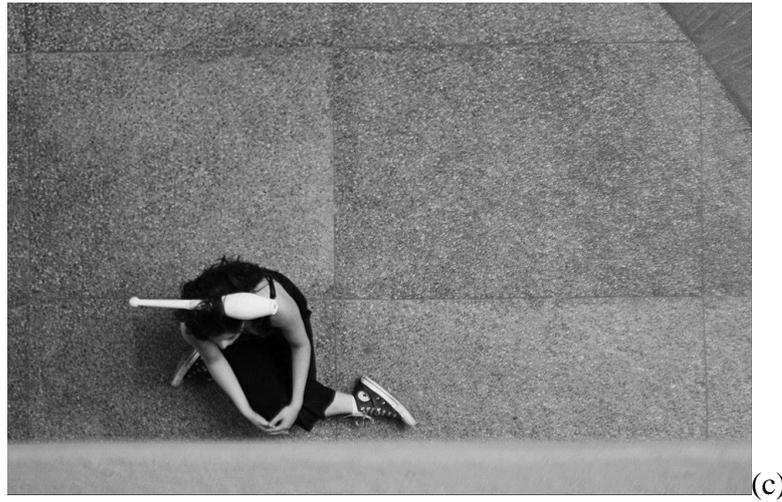
*Eu e a clave vivemos essa tensão, aquele espaço de trânsito caótico em plena obra. O saguão estava me deixando um pouco incomodada; o ar não circulava. Era quente e empoeirado, o que fazia com que a relação de movimentos tivesse pequenos momentos de intensa movimentação e mais momentos de pausa. Entretanto, foi nesse dia que ousei mais; fui para um local entre o saguão e a parte externa da Casa, quase na rua. Estava um pouco assustada com o que poderia acontecer naquele lugar tão exposto; mas foi tranquilo. Apesar de ser mais empoeirado, o ar circulava, eu conseguia ver o dia bonito. Essas referências me movimentaram internamente, e descobri que estava desconfortável no ambiente anterior, porém não tive medo de me deslocar para outro ambiente durante a performance.*



Figura 29 – *Um tango em clave*, no hall da Casa de Cultura Mário Quintana (2014). Registro: Gabriel Martins.

Apesar de ser um dos espaços tensionais que eu e a clave já havíamos experimentado, aquela atmosfera determinou o desenrolar do experimento. Optamos por demarcar nossa presença com a agressividade que o local exigia e, ao mesmo tempo, com a sutileza que o experimento se propunha a revelar. Interessante foi que um observador espontâneo que transitava por aquele lugar conseguiu captar, através de fotografias (Fig. 30), essa sutileza que caracterizou nossa presença naquele lugar tão caótico.





(c)



(d)

**Figura 30**– Fotografias (a, b, c, d, e) captadas por observador espontâneo, no saguão da Casa de Cultura Mário Quintana (2014).

Registros de Gean Rocha da Silva, observador espontâneo.

## Encontro

*Eu e clave estávamos nos sentindo muito conectadas. Durante muitos ensaios, improvisávamos como jamais me imaginei dançando com ela.*

Convido-o a ir até a página 53, na qual descrevo os vestígios do tango que permanecem durante esse dançar com a clave. Quando retornar, convido-o a mergulhar nesse universo que se abre ao experimentar o evento-movimento

Trago esse fragmento porque gostaria de problematizar justamente o paradoxo que se instaura em minha pesquisa artístico-teórica. Quando relato o que acontece durante o dançar, costumo usar os pronomes *eu* e *ela* para referir os distintos corpos; embora saiba que, nesse momento, essas fronteiras desaparecem, não existindo esses lugares na relação. Ocorre que, no caso do tango – que foi minha primeira experiência de pensar nesse encontro –, como trabalhava com outro corpo humano, a perspectiva de ser a dois sustentava teoricamente essa proposta de dançar. No entanto, quando escolho um corpo não humano para estabelecer essa dança a dois, começo a ver que a proposta que havia desenvolvido, baseada em Merleau-Ponty (2011), não dá conta do que estava acontecendo na prática. Não era minha subjetividade projetando as intenções e potências que surgiam da relação com o objeto escolhido. Existia uma força que eu não conseguia enquadrar nessa linha teórica, e por isso essa proposta de pensar na relação a partir do encontro entre matérias vibrantes surgiu como um aporte teórico sob o qual *Um tango em clave* pudesse existir confortavelmente.

Apesar disso, em minha escrita ainda me utilizo da narrativa em primeira pessoa, porque não sei como não trazer esse eu, que fala desse corpo. Não é, no entanto, um eu racionalizado e sim essa consciência de corpo que fala. Esse eu que se construiu a partir da relação, um corpo emergido dessa experiência compartilhada, desse encontro com a clave. Gil (2004, p. 51) aborda essa multiplicidade de vias que permitem ao bailarino perceber o corpo em movimento:

Ora, o narcisismo do bailarino não convoca apenas o olhar. É verdade que se “vê” dançar, mas também que se “ouve” e, mais profundamente, que se “sente” dançar (porque “se toca” ou porque “experimenta” o movimento: a reflexividade do corpo é geral). Não há imagem visual ou cinestésica única do corpo dançante: mas uma multiplicidade de imagens virtuais que o movimento produz, e que

marcam outros tantos pontos de contemplação a partir dos quais o corpo se percebe.

São esses caminhos que percorrem os textos de meus diários, essas posições múltiplas que consigo perceber ao dançar com a clave.

Paradoxalmente, a posição narcísica do bailarino não exige um “eu”, mas um outro corpo (pelo menos) que se desprende do corpo visível e dança com ele. Graças ao espaço do corpo, o bailarino, enquanto dança cria duplos ou múltiplos virtuais do seu corpo que garantem um ponto de vista estável sobre o movimento. (GIL, 2004, p. 51)

Então, a escrita deste trabalho se dá nesse trânsito entre a perda do eu que ocorre durante a experiência e esse “eu corpo de consciência” presente nos registros pós-experimentações ao descrever o que acontece durante as *performances*. Como falar da clave se ela não fala? Como descrever sem ser por meio do sujeito *ele* ou *ela*? Existem limitações gramaticais da língua portuguesa: não existe um sujeito neutro, um sujeito-coisa.

*Enfim quero ser coisa, quero ser eu, quero ser corpo, quero ser matéria,  
quero principalmente estar e mover.*

Em seu texto “9 variações sobre coisas e performance”, André Lepecki (2012) destaca a “desposseção” como uma variante na *performance* com objeto. Segundo o autor, o sujeito deforma-se, é possuído e infundido pelo objeto. Essa força despossessiva e deformadora que todo objeto exerce sobre o sujeito é denominada por Lepecki (2012) como “coisa”. Por isso, devemos atentar para ser menos sujeitos e menos objetos, e mais coisas.

Na visão de Lepecki (2012), o termo “coisa” deve ser destituído de sua conotação de mercado, de uso e de troca, impregnado ao capitalismo. O autor descreve o capitalismo e o colonialismo como sistemas que “[...] se aliam na violência que exercem sobre humanos e matérias, o orgânico e o inorgânico, tornando-os a todos em instrumentos, equipamentos, bens para consumo” (LEPECKI, 2012, p. 96). Buscando argumentos a favor de descolonizar, o autor, ao traçar um olhar sobre a perspectiva do

filósofo italiano Giorgio Agamben (2009)<sup>25</sup>, comenta que o mesmo sugere o ato de “profanação” como resistência ao colonialismo e ao capitalismo, nessa concepção libertando a coisa para uso do sujeito. Entretanto, essa proposta parece-lhe tão violenta quanto as anteriores, porque desconsidera o inorgânico e a alteridade das coisas. Assim, Lepecki (2012) destaca que existem algumas danças atuais que se preocupam com certa “ética das coisas”:

Tal ética implica conviver com coisas sem forçá-las a um constante utilitarismo. É por isso que na dança mais recente onde os objetos são centrais, eles não são utilizados como elementos significantes, nem como representantes do sujeito da enunciação ou do corpo que dança. Muitas vezes, em peças como *Este Corpo que me Ocupa* (de João Fiadeiro, 2008); ou *My Private Hymalaia* (de Ibrahim Quraishi, 2009); ou *Solo...?* (de Aitana Cordero, 2008) vemos que objetos (por vezes, centenas deles) aparecem simplesmente para instaurar situações puramente referenciais, onde dançarinos e coisas definem entre si um mero (porém essencial) “estar-ao-lado” – uma relação de coisa com coisa totalmente livre de utilitarismo, significação e dominação. Por isso, quem sabe, até livre de “arte”. (LEPECKI, 2012, p. 96)

Nesse sentido, o desafio dessa dança com a clave é justamente colocá-la como parceira, lado a lado, como entidade coextensiva no campo da matéria. Mais do que isso, considerá-la para além de sua instrumentalidade e do aprisionamento dos seus dispositivos artísticos, ativando uma mudança na relação fundamental entre objetos e seus efeitos artísticos. Isso significa, como observa André Lepecki (2012), uma ativação política da coisa, para que esta possa fazer aquilo que ela faz de melhor: despojar sujeitos e objetos de armadilhas como “dispositivo”, “mercadoria”, “pessoa” e “eu”.

---

<sup>25</sup> Durante todo o seu artigo, André Lepecki (2012) discorre sobre o conceito de *dispositif* de Giorgio Agamben (2009). Para saber mais, recomendo a leitura do artigo completo.



Figura 31- Eu compartilhado (2014). Registro: Yamini Benites.

### *O eu compartilhado*

“Um corpo nunca preexiste ao movimento” (MANNING, 2014, p. 2). O movimento é tudo aquilo que, incipiente, está por se tornar forma; o que se atualiza por um breve instante é apenas uma instância do que o movimento poderia se tornar. Nesse sentido, o *movimento total*, conceito abordado por Gil (2014), seria o campo do movimento em movimento, no qual sua força virtual se atravessa e se insinua em todos os formatos reais, em todas as formas que estão se tornando e na ecologia de viver a vida. Esse campo virtual envolve o movimento e estará também diretamente

influenciando o ato da experiência de mover. Sendo assim, de acordo com Manning (2014), um pensamento não é um sujeito; não é o meu pensamento, mas um movimento pensamento que move a mim e que passa a me constituir.

*Por ora nos enrolávamos, a ponto de quase não conseguirmos nos mexer. Às vezes nos distanciávamos, porém eu sempre buscava fazer pausas.*

Quando improvisamos, estamos em processo de criação da dança para além da ideia do que seria meu em qualquer momento; estamos explorando o mundo em movimento ao mesmo tempo em que movo. Estou levando em conta o mundo que existe naquele momento; explorando ativamente suas possibilidades, que vão acionando as mudanças no curso desse processo. Assim, segundo Maxine Sheets-Johnstone (1981, p. 403, *apud* MANNING, 2014, p. 3),

O “eu” de “eu estou especulando o mundo diretamente, em movimento” vai se eclipsando nesse encontro direto da especulação da improvisação, e o “eu” é efetivamente deixado para trás... Não é mais o “eu” mas o movimento que está se tornando o sujeito. (tradução minha)<sup>26</sup>

Nessa perspectiva, o movimento se torna o protagonista, portanto não é o “eu” quem está no processo de criação da dança, mas a dança em si é que está no processo de criação de “mim”, e esse incorporar vai especulando o mundo diretamente. O eu em movimento, em contato com o mundo ativo, estará em constante tentativa de sintonizar as tendências da forma a partir das inflexões do movimento. E, nessa maravilhosa capacidade de criar um corpo ou de incorporar a si próprio em excesso, o (eu em) movimento é capaz de alterar o que o “eu” pode ser (MANNING, 2014). Sendo assim o “eu”, não no sentido de individuação, passa a ser construído a partir do movimento que nasce em um evento e na sua singular interação com o meio. Emerge, então, não um sujeito geral, mas um sujeito do evento ou um “*superject*”, conforme Whitehead (ano, *apud* MANNING, 2014).

---

<sup>26</sup> “The ‘I’ of ‘I am wondering the world directly, in movement’ is eclipsing itself into directness of the encounter in the wonder of improvisation, the ‘I’ is effectively left behind... It is not ‘I’ but movement that is becoming the subject”.

Manning (2014) acrescenta que esse tipo de evento-movimento raramente é apurado de maneira qualitativa: normalmente sua aparição é tão rápida que ele acaba sendo subsumido no próximo movimento-movido. Isso não significa, no entanto, que não estamos sentindo esse evento ou que ele não esteja acontecendo diariamente. A chave para explorar o potencial do movimento é desprender-se da forma que ele pode ter e de suas metas e objetivos, e conscientizar-se de que todas as movimentações ultrapassam o que deveria ser o centro do “meu” movimento.

De acordo com Manning (2014), os cursos do movimento através do “eu compartilhado” em formação, sejam eles experiências, percepções ou sensações, passam a ser movimentos, e cada um deles contribui de maneira infinita para os caminhos do que “eu” irei ser em alguma ocasião. Durante o mover, existe uma constante atualização da experiência, e algumas inclinações acontecem; elas ainda não são formas ou corpos: são inflexões. Ou seja, são forças de direção que começam a se amarrar em um nó de tendências conjuntas, amarração que passa a incorporar esse “eu”. O “eu” que, no movimento-movido, deve ser lembrado não como *quem*, mas nesse infinito de encruzilhadas de *como e onde*.

No meio dessa experiência em formação, não se deve pensar sobre quem é esse sujeito, mas sim sobre como se experimenta o evento em si, esse incorporar da experiência. Manning (2014) nos convoca a pensar que, ao especularmos o mundo diretamente, por meio do movimento, somos convidados a participar de um desafio que descentraliza esse “eu”. Afinal, não será esse “eu sujeito fechado em si mesmo” que criará o movimento, mas o movimento por si só irá recalibrar esse eu que eventualmente surgirá (MANNING, 2014). Um corpo não pré-existe ao seu movimento, e não sou eu que desejo saber sobre esse movimento, e sim esse movimento que deseja saber sobre mim.

Nesse sentido, ressalto que foi o movimento que guiou as escolhas de referencial deste trabalho, a partir do evento que vivenciei. E foi a construção de um eu coletivo, a partir do contato com a clave, que me mobilizou a compreender essa relação a dois. A consciência da experiência oportunizada no evento se manifestou primeiro no movimento, para depois nascer em palavras e textos. Há, neste memorial, uma disposição para tentar transformar as sensações e o ato criativo em palavras; escrever no

instante do acontecimento. Parafraseando Cixous (1991), embora isso não seja possível, eu posso apenas dizer o desejo, falar sobre ele: não posso mostrá-lo.

*E mesmo que eu jamais consiga te fazer sentir o que eu sinto, as palavras te remetem a instantes e momentos que passaram, percepções de corpos em movimento.*

*E se tu pudesse enxergar, provavelmente eu poderia sentir a tua respiração acompanhar a minha, os teus olhos invadindo a minha pele, os teus desejos em relação a esses corpos expostos que dançam. Eu te convidaria a sentir o fluxo e a desorientação que vivencio neste evento compartilhado.*

### *Fluxo, pausa e queda*

Ao longo desse processo, percebi o que me movia a continuar desbravando essa proposta artística: era o desafio de me deixar entregar ao desconhecido. Quando me permiti viver esse processo, pude desbravar pontos potentes dessa relação a dois. Adentro agora o processo de fluxo de movimento que se constrói a cada encontro com a clave. Embora seja algo que estejamos constantemente reconstruindo, as experiências anteriores vão auxiliando a encontrar esse fluxo de maneira mais intensa.

Acredito que essa intensidade se deva muito ao fato de eu ter desenvolvido uma consciência do objeto, de seu formato; bem como uma consciência de corpo que adere cada dia mais àquela textura, acolhendo e aceitando as diferenças. Existe uma qualidade de movimento que emerge dessa relação, quase como se fosse possível estabelecer uma cor ou cores para esse encontro, cuja combinação só acontece a partir do encontro da Paola com a Clave Branca. O objeto revela uma qualidade específica a partir do movimento, e a cada relação surge algo único. Por isso, quando vejo um malabarista manipulando a clave, percebo o quanto aqueles movimentos são diferentes dos meus ao dançar com ela, porque a qualidade do movimento é diferente, bem como sua intenção.

A clave representa algo que está além de uma forma: conecta-se com perspectivas infinitas do que o movimento pode vir a ser. Essa qualidade assemelha-se ao conceito de *Movimento Total* (GIL, 2004), no qual a relação dos corpos pode ser sentida mediante a conexão entre os planos do real e do virtual, pois cada qualidade será imanente ao movimento que está se formando. É justamente essa qualidade que

sintoniza o movimento à singularidade de sua forma; uma vez que, para cada movimento, há uma qualidade-movimento. Quanto mais complexa for a tonalidade afetiva do movimento, mais emaranhada será sua teia relacional (MANNING, 2014). Por sua vez, essa teia relacional do movimento é ativada pela pausa que potencializa o entremeio; a pausa é a força que provoca a qualidade-movimento individual. De acordo com Manning (2014, p. 16),

Sintonizar a complexa coreografia do movimento relacional e observar como não são aqueles corpos que estão se organizando cognitivamente em uma espécie de processo consensual, mas que, na verdade, são as pausas que estão em constante abertura para o movimento. (tradução minha)<sup>27</sup>

A autora compreende que a pausa é um campo ativo, repleto de potências-movimentos com as quais os corpos devem se sintonizar. No caso de meu experimento, sinto o quanto as pausas refletem as tonicidades do movimento-relação com a clave.

*Fiz muitas pausas; gosto do desafio de sentir o pequeno, ou melhor, o micro movimento. Sinto que esses espaços possibilitam que a materialidade do objeto tome conta. Eu paro, e ela se movimenta; ou nós duas paramos, e apenas há o que há de menor.*<sup>28</sup>

Concebo esses espaços como os intervalos que trazem o recheio para a dança, as intenções, a respiração; enfim, as tonalidades afetivas dos movimentos. Saliento, assim, a importância desses momentos, porque a pausa está sempre aberta para ser preenchida ou não.

A pausa entra no evento-movimento como o dinamismo que colore, que sintoniza o movimento de uma forma ou de outra. A pausa captura a força do potencial do turno de movimento em forma (e em excesso de forma), colocando a corporeidade em singular equilíbrio. (MANNING, 2014, p. 16, tradução minha)<sup>29</sup>

---

<sup>27</sup> “Attune to the complex choreography of the relational movement and note how it is not that bodies are cognitively organizing themselves in a kind of consensual process, but that in fact intervals are continuously opening up for the moving.”

<sup>28</sup> Destaco este vídeo de um dos momentos de pausa durante o experimento: <https://www.youtube.com/watch?v=tuxBmv5TTBo&index=6&list=PLUUBe3ktS832nHmsSes0pRdYqaz5Ab1Ts>

<sup>29</sup> “The interval makes ingress into movement-event as the dynamism that colours, that tunes the movement this or that way. The interval captures the force of the potential of movement’s relay into form (and into form’s excess), bringing the bodying into singular balancing.”

Essa noção da pausa ou intervalo entre um movimento e outro é muito forte na dança a dois. Gil (2004) também enfatiza essa proposta ao tratar do sistema de comunicação presente no contato improvisação<sup>30</sup>. O autor entende que é possível visualizar um sistema de perguntas-respostas<sup>31</sup>, porém haverá sempre um ajustamento necessário para que as respostas se tornem cada vez mais adequadas<sup>32</sup> às perguntas. Esse ajustamento é necessário para preencher uma espécie de vazio de tempo que se faz presente enquanto as respostas estão se adequando às perguntas. À medida que a cadeia de movimento se torna mais contínua e sem quebras, esse espaço/vazio vai se retraindo; possibilitando, assim, que a consciência do corpo de quem dança se una totalmente aos movimentos, dando origem a um “corpo de consciência”. Esse conceito serve como estratégia para pensarmos os corpos na dança a dois, a fim de que ambos os parceiros consigam realizar os ajustes necessários para preencher as lacunas entre cada movimento.

Para alcançar essa consciência, todavia, é necessário, em minha proposição, seguir a estrutura que venho descrevendo neste texto. Primeiramente, é preciso tomar consciência de seu próprio corpo, estando atento aos mecanismos básicos de deslocamento e de postura, ou seja, à transferência de peso, aos micromovimentos de reajuste postural, à energia que se imprime ao tocar o parceiro. No tango, esse estado de consciência com seu próprio corpo desencadeará reações no corpo do parceiro. Dínzél (1994) relata que um dos parceiros, quando se reencontra com seu próprio corpo, provoca um ajuste no corpo do outro. Posso dizer que, com objetos, esse processo de escuta é semelhante, ou seja, preciso estar atenta ao meu corpo em um primeiro momento, percebendo-o, para que, quando a relação inicie, eu possa expandir a percepção do meu corpo para entre ele e o objeto.

Quando se atinge esse estado de atenção, adentra-se o universo de acontecimentos que transpassam o corpo durante o movimento. Sim, um deles é o equilíbrio, os microajustes de postura; entretanto, também o desequilíbrio e a desorientação estão presentes no dançar. Manning (2014) ressalta que existe uma força, que ela chama de “exuberante desorientação”, que permeia a sensação de ter-se

---

<sup>30</sup> Trago a prática do “contato improvisação” de Gil (2004) porque esse autor foi o único que problematizou os conceitos de diálogo na dança a dois; embora seu sistema de comunicação possa ajudar a pensar qualquer tipo de prática a dois.

<sup>31</sup> Que pode ser de Pergunta-ativa Resposta-ativa; Pergunta-passiva Resposta-passiva; Pergunta-passiva Resposta-ativa ou Pergunta-ativa Resposta-passiva. (PAXTON, ano *apud* GIL, 2004, p. 117).

<sup>32</sup> Para Gil (2004), o movimento adequado é aquele que busca manter a cadeia do movimento anterior de maneira contínua, sem quebras, seguindo o caminho mais fácil.

movimentado, que é presente e passado ao mesmo tempo, e que recalibra cada novo começo de movimento.

*As quedas reverberam em meu corpo.*<sup>33</sup>

Durante o experimento, aprendi a ver os desequilíbrios e especialmente a queda como pontos positivos do dançar. Demorei um tempo para entender o porquê do incômodo com o barulho do objeto, toda vez que ele ia ao chão. Senti que quem assistia a apresentação via a queda do objeto como uma falha.

*A clave em alguns momentos caiu e causou aquele barulho que me assustava.*

Eu demorei a aceitar que a queda mostrava essa fragilidade de estarmos entregues ao desconhecido e à desorientação. Primeiro me dei conta do quanto a queda poderia ser potente para a improvisação, embora tenha demorado para me entregar à queda.

*Os colegas comentaram que, no segundo momento que ela  
caiu, não consegui disfarçar minha frustração.*

Acredito que muito desse estranhamento se justifique pelo que representa a queda na sociedade ocidental, como observa Ann Cooper Albright: “Em suma, uma queda representa uma passagem dos sublimes céus do estrelato para o grão da terra” (ALBRIGHT, 2012, p. 50). Ou seja, normalmente ela é vista sob o ponto de vista negativo, como uma falha ou um fracasso, ou ainda uma jornada social perigosa. O diferencial, em meu caso, é que a queda da clave não passava despercebida, pois esta fazia questão de anunciar seu encontro com o chão – se bem que não acredito que exista alguma queda que não se anuncie antes de tocar o piso. Sentia que aquele momento,

---

<sup>33</sup> Neste fragmento de vídeo do experimento, é possível perceber a queda como potência para improvisação:  
<https://www.youtube.com/watch?v=IwJg4ccOZpc&index=8&list=PLUUBe3ktS832nHmsSes0pRdYqaz5Ab1Ts>

apesar de devastar meu senso de orientação, era quase um libertar daquele objeto perante sua história cênica<sup>34</sup>; era sua chance de se entregar ao chão, local antes proibido.

*Apesar do nervosismo ao sentir minha mão tremendo e ao pensar que deixaria os objetos caírem o tempo todo durante a apresentação, concluí que as quedas talvez fossem o ponto forte dessa relação, visto que são nesses momentos que eles (objetos) conseguem falar diretamente com seu companheiro de cena.*

Mesmo tendo esses lapsos de clareza, resisti por alguns meses até me entregar a essa desorientação provocada pela queda da clave. A queda me tirava do eixo em relação às minhas propostas de movimento. Sutilmente me senti incorporando a proposta de Albright (2012) de substituir o julgamento de que cair é uma falha pela atitude de assumir a sensação da queda. Ao invés de “cair na desgraça”, como menciona a autora, passei a experimentar um estado de graça que a queda da clave propunha. Desse modo, comecei a compreender que a queda era uma forma potente de aquele corpo demonstrar sua autonomia, e que a desorientação provocada em mim por aquele gesto nos direcionava para outros lugares e outros estados dentro de nossa relação.

Em uma das apresentações<sup>35</sup> de *Um tango em clave*, percebi o quanto meu corpo também queria experimentar as quedas, assim como a clave. Houve vários momentos em que fui ao chão imediatamente após a queda do outro corpo. Atualmente existe uma relação de trânsito livre entre a queda e o equilíbrio. Aprendi a jogar com isso, a experimentar esses desequilíbrios e a potencializá-los considerando que a queda também pode ser um aviso para não entrarmos em um estado mecânico de movimento pelo movimento durante a *performance*. Afinal, o movimento deve surgir a partir da relação daquele encontro.

*Toda vez que eu tentava impor um padrão de movimento de um ensaio ou performance anterior, a clave caía e me mostrava que estávamos vivendo o momento presente.*

---

<sup>34</sup> A maioria dos truques de malabarismo realizados com as claves ocorre no nível superior, extremamente ligado ao lançar e retomar com controle o objeto. Pouquíssimos malabaristas viabilizam o encontro do objeto com o chão.

<sup>35</sup> As apresentações foram nos dias 30/11 e 01/12, na quarta edição do evento *Desdobramentos*, produzido pelo grupo NECITRA, do qual faço parte.

Esses equilíbrios e desequilíbrios fazem lembrar que nunca há um começo ou um final para o movimento: ele está sempre em processo. A dança possibilita oscilar entre os planos atual e virtual; e, muitas vezes, não se consegue distinguir corpo e movimento. De acordo com Manning (2014), o campo virtual está em todo lugar palpável. Em meu caso, o objeto também se torna um nexos entre esses planos. Obviamente não posso sentir a clave diretamente, mas sinto sua qualidade de objeto quando ela ingressa no plano do real. Essa sensação é experimentada somente através do evento do movimento; não se conhece esse nexos, porém ele é sempre contributivo. É justamente esse potencial de contribuição que torna a realidade tão rica e complexa (MANNING, 2014). Todavia, para que essa qualidade contributiva se atualize, é necessário um refinamento do movimento; afinal, cada situação será limitada por um campo de potencialidade, e esse limite será estabelecido mediante um ativo processo de subtração. Dessa forma, cada escolha de movimento é determinante, e isso envolve técnica.

*Foi engraçado perceber um aspecto importante nos ensaios: por algum motivo quis retomar um movimento com a clave que havia feito nas improvisações anteriores, porém não conseguia mais chegar naquela proposta. Apenas quando entrei na dança e no fluxo do movimento conjunto foi que conseguimos reconhecer e restabelecer o movimento juntas.*

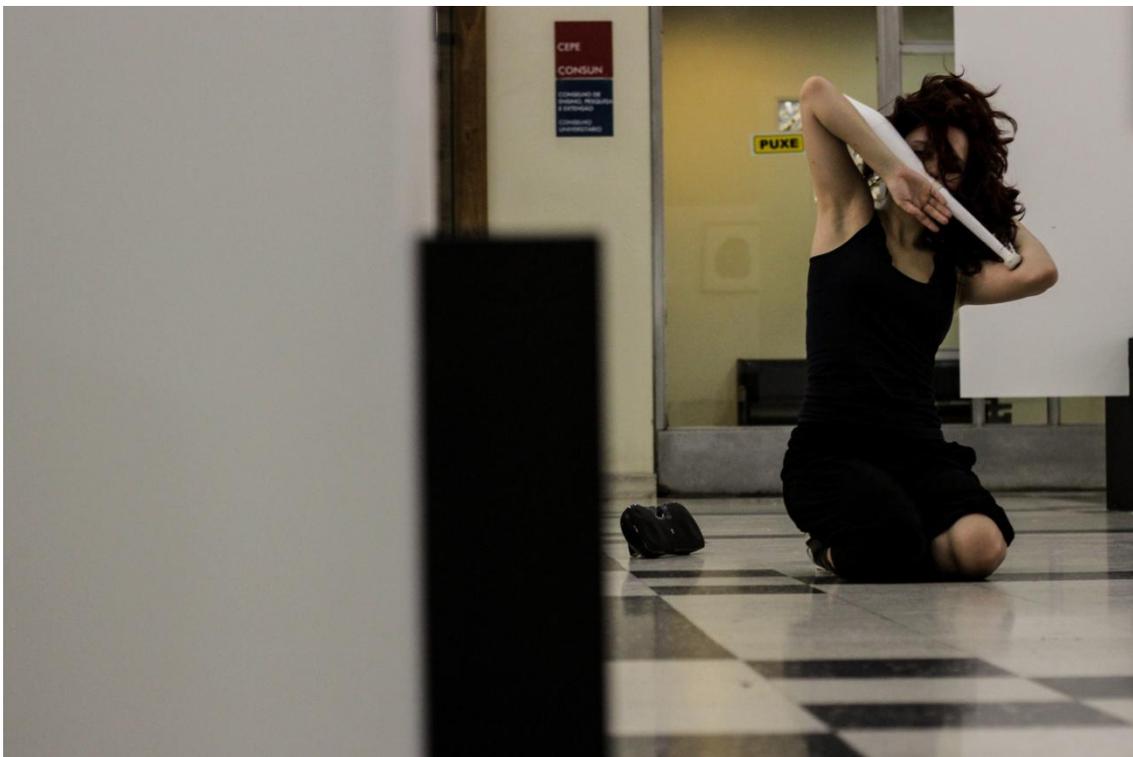
O movimento é uma das maneiras com que se pode sentir a imanência: a sua força vibratória do movimento cruza os planos virtual e atual. No entanto, esse processo não deve ser pensado no sentido fenomenológico. Conforme descreve Manning (2014, p. 18), “faz-se no excesso do sistema sensório-motor, no campo das forças, de sensações e tonalidades afetivas que ultrapassam qualquer ponto de partida pressuposto, seja ele um sujeito, um objeto ou uma consciência-de” (tradução minha)<sup>36</sup>. Desse modo, ao pensar que o ponto de partida extrapola qualquer predisposição material ou de consciência, abrimos um campo que possibilita que o movimento pré-exista, e que possa ser sentido e apalpado através da dança.

---

<sup>36</sup> It does so in the excess of the sensory-motor, in the field of forces, of amodal sensations and affective tonalities that exceed any pre-supposed starting point, be it a subject, an object, a consciousness-of.

## Música

De aquel poema embriagador, ya nada queda entre los dos.<sup>37</sup>



Registro de Yamini Benites

Figura 32 – Dançando os vestígios de um tango, momento durante *Um tango em clave* no saguão da Reitoria da UFRGS (2014). Registro: Yamine Benites.

*Sinto a força do tango; às vezes me deixo levar. Noutras resisto, por mais que seja difícil manter a pausa quando há um crescente na música.*

Neste momento do texto, passo a descrever um dos últimos elementos que compõem esse evento: a sonoridade escolhida. Durante o experimento, optei por utilizar tangos. Embora essa escolha possa parecer óbvia, no começo não estava muito certa das razões que levaram a ela. Ao longo dos ensaios, as escolhas sonoras foram sendo refinadas, assim como todo o processo. O tango, como comentei na primeira parte deste memorial, é uma de minhas influências corporais, e sua conexão entre dança e música é bastante íntima. A criação em dança normalmente se baseia na escolha prévia da música a ser dançada; entretanto, desde 2011, eu e meu parceiro de tango, Giovanni Vergo, já explorávamos dançar embalados por outras referências musicais. Experimentamos, inclusive, dançar tango sem música. Assim, ao longo de minha trajetória, fui me

<sup>37</sup> Tango *Poema* de Francisco Canaro composto em 1925. Utilizado em minha *performance*.

desprendendo de pensar a criação da dança de forma necessariamente vinculada a uma música. Recordo-me que, no começo, sentia bastante desconforto ao utilizar tangos quando estava na fase de descoberta de uma relação com o objeto.

*Talvez sinta esse desconforto porque me propus a escutar tangos aleatórios durante os ensaios, e isso tem gerado em mim uma ansiedade em sair dançando com os objetos desesperadamente. Entretanto, eles não têm minha experiência de tango; chega a ser mais frustrante do que dançar com um parceiro iniciante.*

A música, nessa fase, me fazia retornar ao meu universo de referência e trazia o desconforto de que eu jamais conseguiria estabelecer uma relação que se parecesse com o meu dançar tango com uma pessoa. Era necessário construir uma dança a partir do encontro daqueles corpos, e não poderia ser baseada em outra vivência. No primeiro ano, durante os ensaios, pouco usei referências de tango. Durante as apresentações, comecei utilizando tangos não tradicionais, com batidas eletrônicas. Foi quando surgiu a primeira lista de músicas para a primeira apresentação do experimento, que deveria durar uma hora.

*A sonorização do espaço foi feita por mim. Selecionei tangos dos mais diversos tipos, desde os mais tradicionais até alguns mais modernos, com algumas batidas eletrônicas. Essa seleção ficou tocando durante todo o tempo; em um momento apenas a caixa parou, e ficamos um pouco no silêncio até que recoloquei a música.*

Quando optei por mesclar alguns tangos tradicionais com outros mais modernos, busquei provocar um contraste. Selecionei tangos com gravação bastante antiga, que entrariam aleatoriamente entre as outras músicas eletrônicas. Acreditava que essa escolha também entraria em choque com a visão do espectador, considerando que o que eu estava fazendo com aquelas canções era bastante diferente do que se espera no imaginário comum. Contudo, na época, eu pensava que a música não influenciaria a movimentação durante o dançar; que ela seria como uma ambientação e um conforto para minhas sensações. Seria uma maneira de me manter ligada ao universo de onde eu vim; já que, naquele momento, sentia-me distante do contexto do tango.

De lá para cá, minha percepção referente a esse ponto se alterou: hoje vejo a plasticidade que a música desperta nesse trabalho. Seu som ativa qualidades específicas

de movimentos, mesmo que essas qualidades sejam talvez o oposto do que se espera de movimentos realizados ao som do tango. A música interfere no encontro dançado entre mim e a clave. Existem os momentos sem música também, uma escolha para deixar o ambiente com seu som natural. O silêncio faz reverberar outras potências; possibilita escutar o som de minha respiração e os barulhos dos corpos, como, por exemplo, o som que a clave produz ao tocar o chão ou meus tênis em contato com o piso.

*Dançamos no silêncio na busca por estabelecer uma conexão profunda.*

*A questão do som é bastante instigante, porque eu gosto que ele apareça de vez em quando e em outros momentos não, e isso aconteceu na hora.*

A seleção que tenho utilizado atualmente é um pouco menor: possui mais tangos antigos e menos eletrônicos. Intuitivamente, fiquei com os tangos tradicionais, porque eles me remetem ao universo em que esta pesquisa começou a se estruturar. Não digo que ela pertença a esse lugar, mas carrega algumas influências desse meio, especialmente aqueles elementos mais essenciais dessa prática. Em outras palavras, o tradicional me remete a esse lugar do tango social no qual surgem os principais elementos que iluminaram minhas primeiras investidas nesse processo. No começo desse experimento, percebia a dramaticidade do tango com maior intensidade em minhas movimentações, e as fotos revelam isso. Ao longo do tempo, essa característica foi se diluindo. Isso aconteceu porque fui me desprendendo da necessidade de aproximar minha dança com o objeto da dança tango.

*Para finalizar o registro de hoje, deixo um apontamento que me surgiu durante esta semana, qual minha necessidade de dançar tango realmente com os objetos. Será que esta pesquisa não estaria mais direcionada ao dançar com os objetos, inspirada pelos conceitos que permeiam a dança tango?*

Enfim, a sonoridade me auxilia a compor esse encontro que está sempre em processo; e, por mais que as músicas se repitam, não estabeleci nenhum momento coreográfico. Não dependo delas e, ao mesmo tempo, me conecto a elas. Assim como o

espaço, a cada momento que me disponho a vivenciar esse encontro com a clave, a música instiga mudanças qualitativas para serem utilizadas durante o dançar.

*en los vaivenes de un tango canción*<sup>38</sup>

### *Despedida*

*Tempo, tempo, tempo... Existe um período de imersão neste processo para que a coisa aconteça, e há um espaço de retomada da intensidade disponível nas camadas sensoriais para que eu possa voltar ao meu estado cotidiano. Preciso me despedir da clave e seguir em frente. Demoro porque exponho toda a minha sensibilidade e preciso reintegrá-la parte a parte. Especialmente, preciso deixar ir aquele eu compartilhado que se construiu tão intensamente durante aquele período.*

Esse momento seria a última parte desse ciclo, que é quando a comunicação entre os corpos deve terminar, quando passo pelo desprendimento desse encontro. Devo retornar a mim e abandonar o entre, e isso deve ser gradual. Então, lentamente, começo a diminuir esse estado de percepção que se encontra expandido. Entretanto, existe um cuidado ao me afastar corporalmente da clave; normalmente realizamos uma pausa como a do início, porém em uma situação de contato extremo: ou eu com o peso do corpo sobre ela, ou ela sobre mim. Precisamos nos conectar a tal ponto como se eu entregasse todo o peso do corpo de uma só vez.

---

<sup>38</sup> Tango eletrônico *Tango Canción*, de Gotan Project, de 2006. Utilizado em minha *performance*.



Figura 33 – Despedida, durante o experimento *Um tango em processo - o objeto me convida a dançar* na Mostra de Dança Verão no saguão do Teatro Renascença (2014). Registro: Yamine Benites.

*Essa posição normalmente é com a clave embaixo de meu corpo ou na cabeça ou na barriga. Relaxo todos os músculos e solto meu peso sobre ela. Às vezes isso acontece com ela em cima da minha barriga; igualmente relaxo a musculatura que encontra o chão, e a clave acaba se conectando com o movimento de minha respiração.*

Vamos, então, ao extremo de relaxamento dos músculos para conseguir retornar o mínimo para meu corpo, fechando o ciclo. Quando estou em mim novamente, posso agradecer àquela matéria por ter me tornado algo durante aquela relação.

*Faço um pequeno ritual final no qual eu e a clave ficamos deitadas um pouco como se respirássemos e fôssemos nos preparando para nos afastar. Depois agradecemos uma à outra e podemos ir embora.*

Há dias em que esse processo é mais rápido; em outros é mais lento. Porém, tenho notado a presença de um tempo orgânico de duração dessa *performance*. Sinto o momento de acabar, que normalmente se aproxima após 55 a 60min, como se fechássemos um ciclo daquele encontro naquele espaço. Essa parte é essencial para que

seja possível continuar e viabilizar outros reencontros; reorganizar as experiências vivenciadas e aprendidas com essa dança; para depois refletir e tentar colocar no papel aquilo tudo que aconteceu e que não se repetirá, mesmo que haja novos encontros.

## UMA PAUSA POR ORA

Digamos que este talvez seja o momento de encerrar estes escritos. É necessário colocar não um ponto final, mas reticências, pois acredito que minha vontade de pensar a pesquisa e a criação em dança permanecerá e se desdobrará em outros momentos, contextos, intensidades. Faço, então, um fechamento provisório desse período e dessa experiência. Ao mesmo tempo em que me foi prazerosa, em muitos momentos essa experiência foi bastante desestabilizadora e instigante. Assim, gostaria de destacar os pontos de conflito que surgiram ao longo deste memorial, porém não como algo negativo. Discorro sobre alguns elementos que me fizeram aprender e remexeram minhas concepções. Foram tensões que surgiram ao longo dessa caminhada e que potencializaram de maneira significativa esse pensar.

Digamos que a tensão mais recente tenha se originado da dificuldade de encontrar um formato de apresentação da escrita no qual estas palavras pudessem acomodar-se de maneira confortável; uma proposta de organização que suportasse este intenso processo. Apesar dos esforços meus e da minha orientadora, chegamos à conclusão de que o sistema acadêmico tradicional de capítulos não encontraria ressonância, bem como de que deveríamos descobrir, a partir de meus próprios movimentos, escolhas e registros, a melhor maneira de comportar as partes deste trabalho.

Todavia, arrisco dizer que nossa escolha ainda não seja a ideal, embora sinta que ela tenha sensivelmente servido neste momento. Sei que um memorial normalmente passa por esse tipo de adaptação; e que, a cada proposta artística e acadêmica, novos formatos vão sendo descobertos. Nesse sentido, espero que este gênero de trabalho encontre cada vez mais força dentro da academia para continuar existindo e sendo redescoberto a cada processo. Assim ele poderá servir como um motivador para que cada artista possa se encontrar e colocar também sua individualidade e sua expressividade ao longo do texto.

Outros dois elementos fundamentais para o desenvolvimento desses escritos foram a fundamentação teórica e as reflexões sobre a criação artística que emergiram da prática. Foi o próprio ato de experimentar o movimento e essa relação com o objeto que me instigou a buscar novas referências e outros autores. Saliento que essas novas perspectivas só me foram acessíveis e compreensíveis porque havia um conhecimento

circulando no corpo dançante. Essa via foi fundamental, especialmente para eu compreender o caminho de construção dessa proposta.

Também me deparei, ao longo deste experimento, com a necessidade de confiar em meus instintos e minhas intuições. Precisei descobrir, utilizando uma abordagem exploratória, quais seriam os procedimentos dessa criação. Mesmo não havendo referência de um processo tradicional de ensino de dança ou de malabarismos com a clave, eu sabia qual proposta de corpo era necessária para o experimento: um corpo sensível, atento, aberto para a improvisação, disposto a aprender com a experiência. Ao mesmo tempo, não acreditava que a reprodução mecânica de determinados movimentos me faria alcançar o que desejava. Consequentemente, precisei pesquisar propostas que me levassem a encontrar esse corpo que idealizei.

Isso se tornou mais claro durante a experiência de estágio<sup>39</sup>, quando pude compartilhar com outras pessoas essa proposta de explorar possibilidades de movimento a partir da relação com os objetos. Nessa oportunidade, consegui listar os principais procedimentos para trabalhar esse corpo sensível. Essa sistematização me auxiliou a visualizar o que havia feito até então e a perceber a coerência que perpassava esse processo criativo.

#### *Procedimentos utilizados:*

*Expandir os sentidos para perceber os objetos através dessa proposta. Vendar os olhos para potencializar o toque e a audição (“empatia cinestésica”). Observar forma, cor, textura, temperatura, material que constitui. Antes e depois de se relacionar com o objeto, questionar após improvisação se um desses pontos se alterou.*

*Improvisar, descobrir o movimento através da relação com o objeto; observar suas trajetórias quando ele se desloca sozinho (improvisação).*

*Ir além do que está dado, inibindo os estímulos dominantes. Se tocar com as mãos é o primeiro pensamento, vou e toco com o rosto, por exemplo (desafios).*

---

<sup>39</sup> Estágio de docência obrigatório desenvolvido no primeiro semestre de 2014, com estudantes de graduação em Educação Física na UFRGS, na disciplina de Práticas Corporais Expressivas II.

*Memória corporal e fluxo do movimento auxiliam a gravar descobertas, mais do que uma racionalização do movimento (memória corporal).*

Esses procedimentos representam, de certa forma, também minhas escolhas teóricas. Quando decido trabalhar com o corpo ampliado em seus sentidos, que capta sensações como informações que afetam o dançar, estou em consonância com a perspectiva de “empatia cinestésica”. Do mesmo modo, o fato de eu propor uma improvisação em cena a partir do encontro com a materialidade da clave expõe, por si só, minha conexão com o universo do tango. Esses pontos são vestígios deixados pelo tango no experimento.

Os desafios que o objeto me proporcionava e a intensa memória corporal que desenvolvi com ele podem ser relacionados às propostas das artistas que trago como referência. Passamos, a clave e eu, a vivenciar um evento de movimento no qual o eu é compartilhado. Isso aconteceu quando comecei a perceber que determinados movimentos só eram possíveis a partir do fluxo daquela relação. Ou seja, quando não consegui realizar certos movimentos sozinha, percebi o quanto estava conseguindo alcançar o que almejava com esta pesquisa. O movimento se originava do encontro desses dois corpos, ou seja, era essa experiência compartilhada entre materialidades que estava gerando esses gestos.

Surpreendentemente, esses procedimentos se mostraram bastante eficazes para o desenvolvimento não apenas de uma proposta cênica, mas também de uma nova habilidade técnica com a clave. Ao longo do tempo, seguindo esses procedimentos, fui descobrindo movimentos de *capotagem*<sup>40</sup> – como são chamados tecnicamente pelos malabaristas –, mesmo sem ter vivenciado esse aprendizado da maneira tradicional.

*À tarde, no parque, estava com amigos, em sua maioria malabaristas, e começou uma brincadeira em que cada um deveria ensinar um movimento de capotagem com uma clave, e todos os outros deveriam tentar repeti-lo. Fiquei*

---

<sup>40</sup> *Capotagem* é qualquer movimento em que a clave gire sobre o seu centro em contato com alguma parte do corpo do malabarista. O contato entre os dois gera uma alavanca no objeto, que gira e cai após uma volta. Normalmente, uma capotagem fluida é aquela em que, ao término, o malabarista consegue segurar a clave.

*surpresa. consegui fazer todos; e o mais engraçado foi que, quando tentei ensinar os meus movimentos, nem todos conseguiram.*

Trago essa lembrança porque fiquei bastante surpresa quando me dei conta de que havia desenvolvido uma eficiência técnica com aquele objeto, ou seja, os procedimentos que explorei possibilitaram outra via de acesso a essa habilidade. Isso demonstra que outras metodologias de relação com o objeto podem ser desenvolvidas durante o processo de aprendizagem, e ser tão eficientes quanto o método mais tradicional. Não me aprofundarei aqui nessa questão porque os procedimentos listados não visam a atingir nível técnico motor. Minha preocupação maior era construir um corpo disponível e aberto ao encontro, e sensível às percepções do ato de mover. Ou seja, um corpo com outras habilidades que não necessariamente as ligadas ao virtuosismo do movimento, mas que são tão importantes, se não mais, em meu trabalho.

Enfim, coloco-me neste momento de despedida desta experiência, de tentar me desprender para poder fazer uma finalização. Talvez temporária – não há como saber –, mas chegar ao fim com a sensação de que me entreguei a este processo e estive disponível a me reorganizar durante todo o tempo. Parto com a certeza de estar modificada desde meu primeiro pensamento ao iniciar este projeto de mestrado. Sinto-me feliz por estar escrevendo estas últimas frases; pois, no decorrer do dançar, jamais achei que este momento chegaria. Sim, devemos nos soltar agora: a dança terminou; e os próximos passos são guardar essas lembranças e sensações, e me preparar para a próxima dança que poderá surgir.

*Eu levo comigo, na pele, os resquícios dessa troca; ela, por sua vez, carrega na sua superfície as manchas de minha maquiagem, do contato com meu rosto. Respiro. Estamos prontas para recomeçar a nos movimentar: um novo ciclo inicia.*

## REFERÊNCIAS

ALBRIGHT, Ann Cooper. Caindo na memória. In: CONGRESSO DA ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 7., 2012, Porto Alegre. **Tempos de memórias: vestígios, ressonâncias e mutações**. Porto Alegre: Age, 2013. p. 49 - 67.

BANES, Sally. **Terpsichore in sneakers**. Boston: Houghton Mifflin, 1980.

BENNETT, Jane. **Vibrant matter: a political ecology of things**. Durham: Duke University Press, 2010.

BAUDRILLARD, Jean. **Senhas**. Rio de Janeiro: Difel. 2001.

BERNARD, Michel. **De la création chorégraphique**. Paris: Centre National de la Danse, 2001.

CLARK, Lygia. A propósito da magia dos objetos. In: **O mundo de Lygia Clark**. 1965. Disponível em: <[http://www.lygiaclark.org.br/arquivo\\_detPT.asp?idarquivo=20](http://www.lygiaclark.org.br/arquivo_detPT.asp?idarquivo=20)> Acesso em: 16 jan. 2014.

CIXOUS, Hélène. **"Coming to writing": and other essays**. Cambridge, Massachuttes, London: Harvard University Press, 1991.

DANTAS, Mônica. **Dança: o enigma do movimento**. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1999.

\_\_\_\_\_. **Ce dont sont faits les corps anthropophages: la participation des danseurs à la mise en oeuvre chorégraphique comme facteur de construction de corps dansants chez deux chorégraphes brésiliennes**. 2008. 441 f. Tese (Doutorado) - Curso de Doctorat En Études Et Pratiques Des Arts, Université Du Québec, Montreal, 2008. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/15587/000684583.pdf?sequence=1>> . Acesso em: 23 fev. 2015.

\_\_\_\_\_. **Corpos nus e seminus na coreografia contemporânea: intimidade e exposição em Aquilo de que somos feitos e em Bundaflor Bundamor**. **Percevejo Online**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, p. 01-14, jul./dez. 2010. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/1453/1328>>. Acesso em: 23 fev. 2015.

DESPRÉS, Aurore. **Travail des sensations dans la pratique de la danse contemporaine**: Logique du geste esthétique. 2000. 549 f. Tese (Doutorado) - Departamento de Dança, U.F. R Philosophie, Arts, Esthétique, Paris, 2000.

DICIONÁRIO PRIBERAM DA LÍNGUA PORTUGUESA. Disponível em: <<http://www.priberam.pt/DLPO/>>. Acesso em: 15 out. 2012.

DÍNZEL, Rodolfo. **El tango – una danza**: esa ansiosa búsqueda de la libertad. Buenos Aires: Corregidor, 1994.

\_\_\_\_\_; DÍNZEL, Glória. **El tango – una danza**: la improvisación. Buenos Aires: Corregidor, 2011.

ERBER, Laura. **Laura Erber entrevista Marcela Levi**. 2009. Disponível em: <[http://marcelalevi.com/brasil/artigos\\_e\\_criticas/defghi/](http://marcelalevi.com/brasil/artigos_e_criticas/defghi/)>. Acesso em: 28 fev. 2015

FERNANDES, Ciane. Pesquisa somática-performativa: sintonia, sensibilidade, integração. **Art Research Journal**, Brasil, v. 1, n. 2, p. 76-95, jul./dez., 2014.

FORTIN, Sylvie. Considerações metodológicas para a pesquisa em arte no meio acadêmico. **Art Research Journal**, Brasil, v. 1, n. 1, p. 01-17, jan./jun., 2014.

\_\_\_\_\_. Contribuições possíveis da etnografia e auto-etnografia para a pesquisa qualitativa em práticas artísticas. **Cena**: Periódico do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Porto Alegre, n. 7, p. 77-88, 2009. Tradução: Helena Maria Mello. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/cena/issue/view/910/showToc>>. Acesso em: 15 de nov. 2012.

\_\_\_\_\_. **La recherche qualitative dans le studio de danse: une relation dialogique de corps à corps**. Revue de l'association pour la recherche qualitative, v. 10, p. 75-85, 1994.

FOSTER, Susan. Empatia cinestésica e política da compaixão. In: FERNANDES, Ciane. **Estudos em movimento IV**: dança-teatro, voz e diferença. Salvador: UFBA, 2010. p. 71-78.

\_\_\_\_\_. **Choreographing empathy**: kinesthesia in performance. New York: Routledge, 2011.

FROSCH, Joan. D. Dance ethnography: tracing the wave of dance. In: FRALEIGH, S; HANSTEIN, P. (Org.) **Researching dancing**: evolving modes of inquiry. Pittsburg: University of Pittsburg Press, 1999, p. 249-280.

GIL, J. **O movimento total**: o corpo e a dança. São Paulo: Iluminuras, 2004.

GODARD, Hubert. Gesto e percepção. In: PEREIRA, R.; SOTER, S. **Lições de dança 3**. Rio de Janeiro, Ed. da UniverCidade, s.d., p. 11-35.

GRAY, Victoria. Re-thinking stillness: empathetic experiences of stillness in performance and sculpture. In: REYNOLDS, Dee; REASON, Matthew. **Kinesthetic empathy**: creative and cultural practices. Chicago: Intellect, 2012. p. 201-217.

KOSHORRECK, Katharina. **Uma questão de percepção**. 2008. Disponível em: <[http://marcelalevi.com/brasil/artigos\\_e\\_criticas/Culturebase/](http://marcelalevi.com/brasil/artigos_e_criticas/Culturebase/)>. Acesso em: 20 jan. 2014.

LABRANÃ, Luis; SEBASTIÁN, Ana. **Tango**: una historia. Buenos Aires: Corregidor, 2000.

LEPECKI, André. 9 variações sobre coisas e performance. **Urdimento**: Revista de Estudos em Artes Cênicas, UDESC, Florianópolis, v. 2, n. 19, p. 93-99, nov. 2012. Disponível em: <<http://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/3194/2327>>. Acesso em: 23 fev. 2015.

LEVI, Marcela. **Entrevista com a artista Marcela Levi**. Depoimento [2009]. Rio de Janeiro: Revista DEF-GHI. Entrevista concedida a Laura Erber. Disponível em: <[http://marcelalevi.com/brasil/artigos\\_e\\_criticas/defghi/](http://marcelalevi.com/brasil/artigos_e_criticas/defghi/)>. Acesso em: 20 jan. 2014.

MANNING, Erin. **Politics of touch**: sense, movement, sovereignty. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2006.

\_\_\_\_\_. Wondering the World Directly or How Movement outruns the subject. In: **Body society**. [S. l.] v. 20, n. 3-4, p. 162-188. Disponível em: <http://bod.sagepub.com/content/20/3-4/162.abstract> Acesso em: 27 jan. 2015.

MARTIN, Andrée. Utopia e outros lugares do corpo. **Cena**: Periódico do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Porto Alegre, n. 9, p. 1-21, 2011. Tradução: Mônica Dantas. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/cena/article/view/22787>. Acesso em: xxx

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fonte. 2011.

MUNIZ, Zillá. Rupturas e Procedimentos da Dança Pós-Moderna. **O teatro transcende**, Blumenau, v. 16, n. 2, p.63-80, 2011.

NEVES, Cláudia Abbês Baêta. Desejar. In: FONSECA, Tania Mara Galli et al. **Pesquisar na diferença: um abecedário**. Porto Alegre: Sulina, 2012. p. 69-72.

PALUDO, Luciana. **Corpo, fenômeno e manifestação: performance**. 2006. 134 f. Dissertação (Mestrado) - UFRGS, Porto Alegre, 2006. Disponível em: <<http://www.lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/7556/000548138.pdf?sequence=1>>. Acesso em: 28 nov. 2012.

PAVIS, Patrice. “Por uma estética da recepção teatral.” Tradução para fins pedagógicos de “Pour une esthétique de la réception théâtrale.” In: DURANT, Regis (Org.) **La relation théâtrale**. Lille: Presses Universitaires de Lille, 1980, p. 27- 53.

PERREIRA, Roberto. **A poética sem concessões de Marcela Levi**. In: Jornal do Brasil, edição eletrônica, jun. 2007. Disponível em: <[http://marcelalevi.com/brasil/artigos\\_e\\_criticas/jbrasil/](http://marcelalevi.com/brasil/artigos_e_criticas/jbrasil/)> Acesso: 20 jan. 2014.

ROLNIK, Suely. Arte cura? Lygia Clark no limiar do contemporâneo. In: BARTUCCI, Giovanna (org.). **Psicanálise, arte e estéticas de subjetivação**, Imago, 2002.

\_\_\_\_\_. **Molda-se uma alma contemporânea: o vazio-pleno de Lygia Clark**. 1999. Disponível em: <<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Molda.pdf>> Acesso: 16 jan. 2014.

\_\_\_\_\_. **D’une cure pour temps dénués de poésie**. In: **Lygia Clark de l’oeuvre à l’événement. Nous sommes le moule. À vous de donner le souffle**. Musée Beaux-Arts de Nantes [s.n.]. 2005, pg. 99. Catálogo de exposições: 8 de outubro à 31 de dezembro de 2005, Musée Beaux-Arts de Nantes.

\_\_\_\_\_. **Breve descrição dos objetos relacionais**. Disponível em: <<http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/descricao relacionais.pdf>> Acesso: 02 abr. 2014.

ROQUET, Christine. **La scene amoureuse en danse: codes, modes et normes de l’intercorporeite dans le duo choregraphique**. 2002. 158 f. Dissertação (doutorado). Université Paris 8, 2002.

SILVA, Soraia Maria. Pós-modernismo na dança. In: GUINSBURG, Jacó; MAE, Ana Maria. **O pós-modernismo**. São Paulo: Perspectiva, 2007, p. 429-472.

SILVEIRA, Paola Vasconcelos. **Diálogos de um ser a dois: uma nova perspectiva para dançar tango**. 2012. 40f. Trabalho de Conclusão de Curso em Licenciatura em Dança. Universidade Federal do Rio Grande do Sul: Porto Alegre, 2012. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10183/67881>

Sob vestígios de um tango, a clave me convida a dançar. Porto Alegre: Indepente, 2013-2014. P&B. Disponível em:

<<https://www.youtube.com/playlist?list=PLUUBe3ktS832nHmsSes0pRdYqaz5Ab1Ts>>  
Acesso em: 23 fev. 2015