



UNIVERSIDADE ESTADUAL DO PARANÁ
CAMPUS DE CURITIBA II – FACULDADE DE ARTES DO PARANÁ
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
MESTRADO PROFISSIONAL

CORPO, LINHA E HISTÓRIA: ESTUDO DO PROCESSO CRIATIVO EM DANÇA

CURITIBA
2023

MARIAH SUMIKAWA SPAGNOLO

CORPO, LINHA E HISTÓRIA: ESTUDO DO PROCESSO CRIATIVO EM DANÇA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação, Mestrado Profissional em Artes, Linha de Pesquisa: Modos de conhecimento e processos de criação em artes, da Universidade Estadual do Paraná, como requisito à obtenção do título de Mestre em Artes.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Rosemeri Rocha da Silva

CURITIBA

2023

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema de Bibliotecas da UNESPAR e Núcleo de Tecnologia de Informação da UNESPAR, com Créditos para o ICMC/USP e dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Sumikawa Spagnolo, Mariah
Corpo, linha e história: estudo do processo
criativo em dança / Mariah Sumikawa Spagnolo. --
Curitiba-PR, 2021.
82 f.: il.

Orientador: Rosemeri Rocha da Silva.
Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação
Mestrado em Artes) -- Universidade Estadual do
Paraná, 2021.

1. Criação. 2. Dança. 3. Linha. I - Rocha da
Silva, Rosemeri (orient). II - Título.

Credenciada pelo Decreto Estadual n. 9538, de
05/12/2013.**Campus de Curitiba II-FAP**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
MESTRADO PROFISSIONAL EM ARTES**ATA nº 10/2023 -
PPGARTES BANCA DE
DEFESA**

No dia 17 agosto de 2023, às 9:30 horas, através de chamada de vídeo pelo aplicativo meet, realizou-se a Banca de Defesa do Trabalho Acadêmico intitulado CORPO, LINHA E MEMÓRIA: ESTUDO DO PROCESSO CRIATIVO EM DANÇA do/a mestrando/a Mariah Sumikawa Spagnolo, que contou com a presença dos professores/as doutores/as Rosemeri Rocha da Silva (orientador/a), Renata Santos Roel e Cauê Krüger, como membros titulares da banca avaliadora. Após a avaliação do Trabalho Acadêmico, a banca deliberou pela APROVAÇÃO da pesquisa. Nada mais havendo a discutir, o Exame de Defesa deu-se por encerrado e eu, professora orientadora e presidente da banca, lavrei a presente ata, que segue assinada por mim e pelos demais membros da banca de avaliação.

Recomendações – A banca recomenda que as considerações abordadas sejam alteradas e corrigidas para depósito da dissertação na Universidade,



Profa. Dra. (UNESPAR) – orientador/a



Profa. Dra. Renata Santos Roel (UNESPAR)



Prof. Dr. Cauê Krüger (UNESPAR)

AGRADECIMENTOS

Primeiramente, gostaria de agradecer ao PPGARTES/Unespar por proporcionar a estrutura necessária para a construção e disseminação do conhecimento em artes, pela oportunidade de integrar este programa e por todos os aprendizados.

Agradeço ao UM – Núcleo de Pesquisa Artística em Dança da Unespa/FAP por sempre me acolher de braços abertos, permitindo o desenvolvimento dos meus interesses enquanto pesquisadora e artista da dança desde meus primeiros dias em Curitiba no ano de 2014.

Agradeço à banca, Rose, Renata e Cauê, por todas as considerações que colaboraram imensamente com o desenvolvimento desta pesquisa.

Agradeço, principalmente, à minha orientadora, Rosemeri Rocha, pelo companheirismo e dedicação ao longo destes anos de estudo, dança e tanto movimento. Obrigada por me orientar no caminho do conhecimento e da criação.

Agradeço aos amigos que estiveram ao meu lado oferecendo apoio e compartilhando as emoções que envolvem o mundo da dança e da pesquisa.

Agradeço com todo meu coração aos meus pais e à minha irmã por sempre apoiarem meus sonhos e me acompanharem com amor em todos os caminhos.

RESUMO

A presente pesquisa propõe um estudo reflexivo acerca dos processos de criação em dança, a partir do conceito de linha (INGOLD, 2007) no contexto do UM – Núcleo de Pesquisa Artística em Dança da UNESPAR/FAP. Pretende-se compreender os princípios que direcionam um determinado processo criativo, e como as informações que constroem a obra são entendidas como índices de desenvolvimento do pensamento que, além de construírem sentidos dramáticos, alimentam discussões teóricas e mobilizam os modos de entender e fazer dança. Este estudo de caráter teórico-prático utiliza os mapas de criação (SILVA, 2013) como estratégia metodológica de estruturação e revisitação, facilitando o acesso e o desdobramento do objeto de investigação. Esta pesquisa também se aproxima do conceito de "fazer-dizer" (SETENTA, 2008), abordado por Jussara Setenta, que considera a dança um tipo de fala do corpo, no sentido de uma comunicação que não somente transmite a informação, mas que a produz e ressignifica. A abordagem somático-performativa (FERNANDES, 2014a) aparece como suporte para defender a prática como pesquisa e a arte enquanto área de conhecimento, já que este estudo foi conduzido pelo processo criativo, que resultou em dois solos autorais em dança. A linha, para além do objeto de estudo, é também a lógica que estrutura esta pesquisa e guia a prática criativa.

Palavras-chave: Criação. Dança. Linha. História.

ABSTRATC

This research proposes a reflective study on the processes of creation in dance, based on the concept of line (INGOLD, 2007) within the context of UM - Artistic Research Center in Dance at UNESPAR/FAP. The aim is to understand the principles that guide a particular creative process and how the information that builds the work is understood as indices of thought development that, in addition to constructing dramaturgical meanings, fuel theoretical discussions and mobilize ways of understanding and making dance. This theoretical-practical study uses creation maps (SILVA, 2013) as a methodological strategy for structuring and revisiting, facilitating access and unfolding of the research object. This research also approaches the concept of "making-saying" (SETENTA, 2008), as addressed by Jussara Setenta, which considers dance as a type of body speech, in the sense of a communication that not only transmits information but also produces and resignifies it. The somatic-performative approach (FERNANDES, 2014a) appears as support to advocate practice as research and art as a field of knowledge, since this study was conducted through the creative process, resulting in two original dance solos. The line, beyond the object of study, is also the logic that structures this research and guides the creative practice.

Keywords: Creation. Dance. Line. History.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

| | | |
|-------------|---|----|
| Figura 1 - | Imagens de cachepôs que aprendi a fazer nas aulas de crochê com a artista Juliana Alves..... | 18 |
| Figura 2 - | Registro do experimento com câmera proposto por Beatriz Fidalgo na aula do UM – Núcleo de Pesquisa Artística em Dança da UNESPAR/FAP em 01 de novembro de 2021 no formato online..... | 21 |
| Figura 3 - | Foto de Cayo Vieira do momento de agradecimento ao fim da Mostra UM's & Outros, realizada todos os anos pelo UM, no dia 26 de outubro de 2017 no Teatro Laboratório da UNESPAR/FAP.. | 24 |
| Figura 4 - | Foto de Beatriz Fidalgo do trabalho improvisativo apresentado na Mostra Multicena, que aconteceu entre 01 e 06 de outubro de 2018 no Teatro Laboratório da UNESPAR/FAP..... | 26 |
| Figura 5 - | Registro de Beatriz Fidalgo do solo O que escapa na Mostra UM's & Outros 2017..... | 31 |
| Figura 6 - | Foto de Beatriz Fidalgo da apresentação artística de O que escapa (TCC da graduação em dança) em dezembro de 2021. . | 32 |
| Figura 7 - | Imagem de um cacho de uvas sem uvas, somente com o tronco... | 34 |
| Figura 8 - | Imagens editadas por Mariah para a ocupação da Ilha Entre Rastros e Raízes no instagram do @umnucleo em 2021..... | 36 |
| Figura 9 - | Experimento realizados com clips de papel para estudo sobre fios em 19 de novembro de 2021..... | 37 |
| Figura 10 - | Imagem editada com recortes de fotos de desenhos para o projeto Arquipélago do UM – dentro da ilha Entre rastros e | |

| | | |
|-------------|--|----|
| | raízes 2021..... | 42 |
| Figura 11 - | Registro de 01 de dezembro de 2017 desembolando fios de malha..... | 51 |
| Figura 12 - | Foto tirada no ensaio realizado no dia 22 de maio de 2022 no Teatro Laboratório do Campus de Curitiba II - UNESPAR/FAP. . . | 53 |
| Figura 13 - | Foto de Beatriz Fidalgo da apresentação artística de O que escapa em dezembro de 2017..... | 57 |
| Figura 14 - | Imagem utilizada para divulgação da ilha no perfil do Instagram @umnucleo..... | 60 |
| Figura 15 - | Registro e edição de imagem de Beatriz Fidalgo do processo criativo da obra Delineio realizado em 2021..... | 63 |
| Figura 16 - | Foto de uma etapa do mapa de criação feito em 2021 com a questão motivadora da obra Delineio..... | 67 |
| Figura 17 - | Cartaz de divulgação da apresentação de Entrelinhas na XVI Mostra UM's & Outros realizada em 2022..... | 72 |
| Figura 18 - | Foto de Mariah utilizando o figurino criado por Luan Valloto para a obra Entrelinhas, apresentada em 28 de outubro de 2022 em Curitiba-PR..... | 73 |
| Figura 19 - | Foto da estreia da obra "Entrelinhas" na mostra UM's & Outros produzida pelo UM em 2022..... | 74 |
| Figura 20 - | Meia-calça "I need you baby" da Pointè Brasil..... | 80 |

SUMÁRIO

| | |
|--|----|
| INTRODUÇÃO | 10 |
| 1 HISTÓRIAS E DESDOBRAMENTOS | 16 |
| 1.1 ENVOLVIMENTO COM O PROCESSO..... | 17 |
| 1.2 UM E O IMPROVISO..... | 22 |
| 1.3 O LUGAR DAS HISTÓRIAS..... | 27 |
| 2 A COISA LINHA | 30 |
| 2.1 A LINHA, O TRAÇO E O FIO..... | 33 |
| 2.2 A LINEARIZAÇÃO DA LINHA E O DUALISMO MENTE-CORPO..... | 38 |
| 2.3 A CURVA E A AFIRMAÇÃO DA CORPORALIDADE..... | 44 |
| 3 ENTRELAÇAMENTOS ENTRE PROCEDIMENTOS, METODOLOGIA E ABORDAGENS | 48 |
| 3.1 CORPO PROPOSITOR E SEUS ATRAVESSAMENTOS..... | 50 |
| 3.2 PESQUISA PERFORMATIVA..... | 58 |
| 3.3 OS MAPAS DE CRIAÇÃO E A ABORDAGEM SOMÁTICO-PERFORMATIVA..... | 65 |
| PROPOSIÇÕES PROVISÓRIAS | 76 |

| | |
|-------------------------|-----------|
| REFERÊNCIAS..... | |
| | 82 |

INTRODUÇÃO

A presente dissertação na linha de Modos de Conhecimento e Processos de Criação em Artes propõe um estudo reflexivo do processo de criação em dança que tem como ponto de partida a ideia de linha em Ingold (2007), no contexto do UM – Núcleo de Pesquisa Artística em Dança da UNESPAR/FAP.

Pretende-se compreender como as informações que atravessam a pesquisa em dança podem ser entendidas enquanto índices de desenvolvimento do pensamento que, além de construir nexos de sentido e alimentar discussões teóricas, mobilizam conceitos e fortalecem a dança enquanto área de conhecimento.

Este estudo tem caráter teórico-prático e utiliza os mapas de criação (SILVA, 2013) como estratégia metodológica para o processo investigativo. A partir da metodologia somático-performativa (FERNANDES, 2014a), a criação em dança, interessada na relação entre linha, corpo e histórias, exercita a percepção e produz outros modos de compreensão via movimento do corpo. Esta prática se aproxima do conceito de "fazer-dizer" em Setenta (2008), que trata a dança como um tipo de fala do corpo, a qual cria modos de mover e estar no mundo que comunicam e discutem o assunto escolhido.

As linhas são um fenômeno, como defende Ingold (2007), que existem não somente enquanto materialidade, mas também constituem as lógicas de leitura e ação no mundo. A linha é um jeito de entender as coisas que focaliza no movimento de transformação da matéria e dos processos.

Direcionar a atenção para como a linha mobiliza e provoca o corpo que dança e para como o corpo produz discussões sobre ela a partir da prática investigativa, direciona a pesquisa para a trajetória longitudinal do processo criativo, saindo da perspectiva da relação transversal entre seus objetos como propõe Ingold (2015).

Seguir o fluxo do que acontece e das trilhas possíveis que se dão a ver no processo, e não somente estabelecer conexões entre pontos e uma imagem como produto final, é uma estratégia para entender a criação como um emaranhado vivo, inacabado e relacional.

A criação artística, neste contexto, é o meio através do qual esta pesquisa se constrói e como ela se dá a ver. Isto é, a pesquisa é guiada pela prática (FERNANDES, 2014a) e as sínteses produzidas a partir do processo criativo, isto é, as obras em dança

Delineio e Entrelinhas, são também produto deste estudo. É por meio da prática de criação em dança que neste contexto o conhecimento é elaborado e entendido.

O primeiro capítulo intitulado "Histórias e desdobramentos" comenta brevemente sobre os caminhos e a vida desta pesquisa, os quais extrapolam os muros da universidade. Nele, histórias pessoais são trazidas à tona e revela-se um ambiente afetivo com o objeto estudado. Ao entrelaçá-las ao processo criativo, o envolvimento com a linha ganha sentido e desdobramentos.

Neste capítulo também será apresentada a história do UM – Núcleo de Pesquisa Artística em Dança da UNESPAR/FAP, um dos contextos no qual a maior parte desta pesquisa aconteceu. Por isso, além de ser um ambiente relevante na elaboração deste estudo, o UM também é um grupo artístico e cultural da universidade com grande relevância no cenário da dança curitibana.

A estrutura e as bases que fundamentam o trabalho do núcleo alimentam e inspiram também este processo criativo, tendo em vista que o integrei entre os anos de 2014 e 2022, com um intervalo nos anos 2019 e 2020, como artista-intérprete e proponente. É neste sentido que apresentar um pouco da história do UM é primordial para a compreensão do pensamento de dança que compõe a presente pesquisa.

É importante dizer que aqui a história é entendida a partir da proposta do antropólogo britânico Tim Ingold (2015). Para ele

[...] as coisas deste mundo são as suas histórias, identificadas não por atributos fixos, mas pelas suas trajetórias de movimento em um campo de relações em desdobramento. Cada uma é o foco de uma atividade em curso. No mundo narrativo, portanto, como já vimos (capítulo 12, p. 227), as coisas não existem, elas ocorrem. Onde as coisas se encontram, as ocorrências se entrelaçam na medida em que cada uma se torna ligada à história da outra. Cada uma dessas ligações é um lugar ou um tópico. É nesta ligação que o conhecimento é gerado. Conhecer alguém ou alguma coisa é conhecer a sua história, e ser capaz de juntar essa história à sua (INGOLD, 2015, p. 236).

Assumir a importância das histórias que atravessaram a criação rompeu com a imagem fria e distante que se criava entorno da academia e da produção de conhecimento, em função do paradigma modernista, o qual difundia a premissa da impessoalidade e do distanciamento do sujeito com o conhecimento produzido.

História pressupõe vida. Em função disso, esta pesquisa dará ênfase ao processo e ao movimento. Nada está dado e fechado em si, tudo é uma síntese

provisória e está em relação a ação transformadora do tempo, do ambiente e, conseqüentemente, de suas relações.

No capítulo dois será apresentada um breve panorama da história da linha, como uma tentativa de resgatar a sua vida, trazer movimento para as imagens prontas e imóveis sobre o seu significado que ocupam o imaginário coletivo. A linha, para além de um objeto, é um material potente, que carrega muitas histórias e existe de muitas formas no mundo. Desse modo, neste capítulo será apresentada a abordagem que o antropólogo britânico Tim Ingold propõe da linha, como ela acontece na prática e o problema da linearização.

Tendo como ponto de partida o conceito de malha (INGOLD, 2015), entende-se que as linhas não são sinônimo de retidão, mas foram linearizadas a partir do fortalecimento da ordem social da modernidade na concepção da perspectiva linear, que estruturou uma forma de entender e produzir conhecimento enquanto algo independente do sujeito e seu contexto.

Acreditava-se que o grande problema da modernidade era a influência da revolução cartesiana no pensamento da corporalidade (NAJMANOVICH, 2001). A linearização promoveu o dualismo insistente corpo-mente que se revelou inclusive nas dramaturgias das danças, não só pela separação entre as instâncias coreográficas e dramáticas, mas também na cisão entre a materialidade do corpo e sua expressividade na abordagem romântico/modernista (HERCOLES, 2018).

Logo, serão demonstrados os aspectos que fundam a lógica linear, refletindo sobre um caminho possível de mobilização deste modo de operação, através da ideia de curva e da afirmação da corporalidade do sujeito. Para isto, a dança e o processo criativo são trazidos como uma estratégia para investigar os modos de mobilizar e deslinearizar a linha.

Já o terceiro capítulo pretende dar foco aos conceitos que se entrelaçam na dança que estabelece este espaço dissertativo. Parte deste capítulo foi elaborado originalmente para o 7.º Encontro Científico Nacional de Pesquisadores em Dança, organizado pela ANDA, o qual acontece a cada dois anos. Este encontro aconteceu em formato virtual em 2022, por conta da pandemia de Covid-19. Ele tratava da relação entre os mapas de criação e a abordagem somático performativa, e como esta união pode colaborar na organização e desenvolvimento dos processos criativos em dança.

Este capítulo assume o corpo como lugar de discussão e traz a importância do repertório de movimento para a construção da obra. Ao tratar sobre a dança enquanto propositora de enunciados performativos, isto é, uma expressão artística que produz pensamentos e discursos na forma de dança, exercita-se a possibilidade de transformação de práticas, posicionamentos e ideais.

Para a proposição de discursos que se dão a partir do movimento dançado, é necessário olhar para a questão do repertório de movimento, isto é, as preferências neuromusculares estabelecidas a partir dos treinamentos que o corpo se submete. "Ao se movimentar, aquilo que o corpo escolhe já está de algum modo por ele escolhido" (HERCOLES, 2018) e, por isso, não olhar e reconhecer o repertório consolidado produz uma restrição de possibilidades na criação.

Na primeira parte do capítulo será apresentado o conceito de corpo propositor¹ (SILVA, 2013), que parte do estudo da anatomia e fisiologia através de técnicas de educação somática, como, por exemplo, o BMC², e práticas de percepção corporal.

O corpo propositor é um conceito desenvolvido por Silva (2013) que argumenta que todo corpo que dança é potencialmente um propositor de discursos. Ele inspira a prática da dança a partir da percepção de si, propiciando um encontro refinado com as questões que guiam a pesquisa. Sendo assim, a proposição do discurso do sujeito emerge via experiência e é corporalizada ao longo do seu processo de amadurecimento do percurso investigativo.

Na segunda parte o foco é o paradigma da pesquisa performativa a partir do ponto de vista de Haseman (2015), professor e pesquisador na Queensland *University of Technology* (Austrália) e autor do Manifesto pela Pesquisa Performativa (2015). Este paradigma é entendido como uma outra categoria de investigação, diferente da quantitativa e qualitativa. Ela surgiu como uma demanda da pesquisa em artes que, até então, era uma atividade, um instrumento ou resultado e não a pesquisa em si. A pesquisa performativa é empírica e vem à tona quando a experiência do pesquisador cria novas formas artísticas.

Já a terceira etapa do terceiro capítulo tratará sobre a abordagem somático-performativa (FERNANDES, 2014a), a qual se baseia na educação somática e na

1 Desenvolvido por Silva (2013) em sua tese de doutorado.

2 *Body-Mind Centering* é uma técnica de educação somática desenvolvida pela americana Bonnie Bainbridge Cohen.

performance para defender a prática como pesquisa, compreendendo a arte enquanto campo de produção de conhecimento científico.

Esta abordagem que se baseia na experiência sensorial, objetivando a criação artística, tem a arte como eixo principal e, logo, é ela quem determina a forma de organização da pesquisa. É no enquanto da ação que vai se construindo a obra e, por isso, o mapa de criação (SILVA, 2013), metodologia dinâmica e aberta, será trazida em diálogo com esta abordagem para constituir os alicerces da pesquisa.

O mapa de criação³ (SILVA, 2013) foi a estratégia metodológica escolhida para ser utilizada neste estudo, pois permite ao artista pesquisador organizar e priorizar informações ao longo do percurso, podendo atualizar o projeto sempre que necessário. Tendo como objetivo a construção de um discurso por meio da abertura de uma discussão guiada pela prática, o mapa de criação auxiliou na organização e escolha dos materiais. O modo como isto aconteceu será apresentado através da explanação do processo de criação das obras *Delineio* e *Entrelinhas*, as quais foram criadas ao longo do processo de pesquisa.

O objetivo deste tópico será discutir como o mapa de criação auxilia no desenvolvimento da abordagem somático-performativa no processo criativo em dança, entendendo os princípios que estruturam ambos os conceitos e como eles funcionaram na prática.

Este capítulo também irá discorrer sobre os procedimentos dos laboratórios investigativos, tal qual o lugar que o corpo e a história ocuparam nas práticas criativas em questão. Ele se configura a partir dos estudos dramaturgicos em dança e da estruturação de sínteses provisórias da investigação em questão.

A forma escolhida para exibir as considerações provisórias, mas finais da pesquisa, evidencia a importância do sujeito e o coloca enquanto agente produtor de conhecimento. Como o presente estudo é construído e motivado pela prática, este paradigma é muito relevante para o próprio entendimento de pesquisa, já que as formas quantitativas e qualitativas ainda são dominantes nos ambientes escolares e acadêmicos.

Escapar desses modelos preestabelecidos corporalmente implica a exploração de outros modos de conduta e, portanto, de compreender que os movimentos aprendidos

3 Mapa de criação é um conceito desenvolvido por Rosemeri Rocha da Silva (2013), em sua tese de doutorado. Ele parte da ideia de mapa mental e surge como uma estratégia de organização do processo de criação. Este conceito será tratado com mais cuidado no segundo capítulo deste trabalho.

não são universais. Para tratar dos assuntos que desejam, cada obra demanda um tipo de organização e arranjos específicos que emergem do corpo em estreita relação com a discussão pretendida.

Ou seja, o corpo que dança tem no gesto/movimento a sua potência expressiva e a sua comunicabilidade. O sentido da obra e a expressividade do movimento não são instâncias adicionadas posteriormente e somadas aos passos técnicos executados de forma virtuosa, mas condição inerente do movimento. Como Setenta (2008, p. 110) defende, "precisamos nos treinar a observar ideias na forma de movimentos em vez de buscar reconhecer os passos que já conhecemos. Estar em ação migratória. Deslocar ângulos de visão".

1 HISTÓRIAS E DESDOBRAMENTOS

Este capítulo traz as histórias, não como narrativas nostálgicas do passado, como pontos de partida na investigação do movimento e desenvolvimento da pesquisa. As histórias constituem o emaranhado deste estudo e não se encerram no passado, mas seguem acontecendo e se atualizando a cada dança.

O primeiro tópico traz lembranças de como a linha esteve presente ao longo da minha vida, e como o envolvimento com o objeto de pesquisa foi importante para a criação. Ele defende a ênfase no processo, em contraposição a imposição da forma. Estar envolvido é estar atento e presente no acontecimento que vai delineando a obra. É na relação que vai se estabelecendo o fazer e os contornos da criação.

Descrever alguns momentos do percurso da pesquisa é primordial para expandir os modos de compreender as discussões propostas. Entrelaçar texto e história foi um exercício fundamental nesta pesquisa que pretende reconhecer os índices que constituem o pensamento e o processo de criação em dança.

A segunda etapa do capítulo apresenta resumidamente informações do contexto no qual esta pesquisa aconteceu. O UM – Núcleo de Pesquisa Artística em Dança da UNESPAR/FAP foi um espaço de grande importância para este estudo, considerando seu caráter investigativo e um ambiente com trabalho focado na criação e na colaboração entre os pares.

O modo de funcionamento do núcleo, que se desenvolve a partir de práticas de consciência corporal e improvisação focadas nos interesses do criador-intérprete, proporcionou um espaço de práticas que alimentou esta pesquisa e contribuiu para o seu desenvolvimento.

Nesta etapa do capítulo também é apresentada a improvisação como um modo de produção de conhecimento em dança corporalizado e espontâneo. Esta prática conduziu os estudos e a investigação da relação entre corpo e linha e, a partir dela, surgiram os procedimentos e histórias que compuseram este trabalho.

Na última etapa do capítulo apresento o lugar das histórias e como elas são entendidas nesta pesquisa. Para além de um simples compartilhamento, contar histórias é também uma forma de conhecer. Pois, durante este processo, a forma de compreender o assunto a ser contado é atualizado, construindo novas possíveis relações a ser elaboradas.

Conhecer a partir da contação das histórias é entender que as coisas não se encerram em suas formas, mas são sínteses do encontro de diversos processos que envolvem o fazer. Contar história, portanto, é uma forma de trazer as coisas de volta à vida, reeducando a atenção e a percepção.

1.1 ENVOLVIMENTO COM O PROCESSO

A importância de uma coisa não se mede com fita métrica, nem com balanças, nem com barômetros. A importância de uma coisa há de ser medida pelo encantamento que a coisa produz em nós.

(Manoel de Barros).

Esta pesquisa acontece a partir do entrelaçamento entre corpo, linha, história e dança. Estas coisas que se emaranham desde o corpo criança. Brincar com as linhas de costura, desenrolar os fios de lã e ganhar cachecol e touca de crochê da avó materna são histórias que habitam este corpo que pesquisa e dança.

A minha avó Maria foi costureira e teve seu próprio salão de costura, junto da sua filha mais velha, minha tia, em uma cidade no interior do estado de São Paulo. A minha bisavó, mãe do pai do meu pai, bordava toalhas e panos de prato. Algumas delas ainda estão espalhadas pela minha casa.

O encontro com as linhas sempre foi recorrente e cotidiano. Mantenho a costura na minha vida, seja nas aulas de crochê ou ao costurar roupas com rasgos acidentais. A costura me aproxima da história da minha família e, por isso, é um lugar confortável e acolhedor.

Figura 1 - Imagens de cachepôs que aprendi a fazer nas aulas de crochê com a artista Juliana Alves



Fonte: Acervo pessoal, 10 de novembro de 2021.

Nota: Para todos verem: Duas fotografias, uma ao lado da outra, mostram uma base de um móvel estofado com corinho azul marinho e, sobre ele, dois cachepôs redondos de fio de malha. O cachepô do lado esquerdo possui um fio com dois tons de azul e uma agulha de tricô enroscada no fio. O cachepô da direita possui fio cinza e está finalizado.

Ainda bem pequena, encontrava com frequência restos de linha e retalhos de tecidos espalhados pela casa da minha avó e inventava roupas para as bonecas. Esta era a melhor forma de diversão para mim. Tempos depois, já no contexto da escola de dança no centro da cidade, eu costurava as minhas próprias sapatilhas e bordava os meus figurinos para as apresentações de balé clássico. A dança já não era somente sobre girar e saltar, mas envolvia o encontro da linha e da trama com a mão, o corpo e o movimento.

Embora a permanência da costura no dia a dia fosse importante para o estreitamento da relação entre corpo e linha, esta presença constante não é o fator que determinou seu lugar de destaque nesta pesquisa. Como defende Manoel de Barros, é o encantamento que as coisas produzem que determinam sua importância. Eu me apaixonei pela linha.

O encanto não se estabeleceu do dia para a noite. O encanto com as linhas refletia a relação com o contexto desse encontro, ou seja, um espaço de afeto, aprendizagem e prazer na casa da vó e na escola de dança. A relação e o encantamento surgem de uma mesma prática, a de estar junto com. É no trato diário com o material que a aproximação com a linha se dava, a qual estava intimamente ligada ao exercício de observação.

O sentido de observar aqui está longe de um posicionamento passivo do corpo de quem observa. A intenção é estar presente com. "Observar não é tanto ver o que "está aí" quanto observar o que está acontecendo. Seu objetivo, portanto, não é representar o observado, mas participar com ele do mesmo movimento generativo" (INGOLD, 2015, p. 319).

A costura e a relação com as linhas para a construção de desenhos ou união de materiais acontecia de forma muito intuitiva. Enquanto as mulheres da família costuravam ou faziam crochê, os olhos que as viam estavam despertos e atentos a cada movimento. Era um momento de aprendizagem, mas também de partilha de histórias.

Por isso, hoje, na minha dança, vem corpo, linhas e história. O corpo sujeito que dança, a materialidade das linhas e as histórias que elas carregam. Então, o grande emaranhado relacional que constitui este encontro não é unicamente uma via de mão dupla, mas se embola nos atravessamentos de tantas experiências com a linha e a dança.

Como também acredita Ingold (2022, p. 35) a linha, assim como os objetos, evidencia outras vidas. No contexto desta pesquisa, a linha remete aos fios de lã utilizados no crochê, ao ambiente da casa de vó e a um modo de entender como o processo criativo acontece. Mas, enquanto coisa viva, ela também carrega consigo a imagem dos trabalhadores que enrolaram o novelo e o embalaram, do vendedor da loja de materiais de costura e da pelagem da ovelha da qual derivou a lã.

Os materiais não estão restritos a um lugar, e também não ficam presos à sua forma. Eles transitam pelos ambientes e são transformados em coisas diversas. O mesmo rolo de fios de malha que fez parte dos exercícios de improvisação durante este estudo, foram utilizados na criação dos cachepôs demonstrados na imagem anterior durante as aulas de crochê com a Juliana Alves⁴, artista e artífice da dança.

⁴ Juliana Alves é Mestre em Artes pelo PPGARTES/UNESPAR, artista e artífice da dança.

Olhar as coisas a partir da perspectiva dos materiais é um jeito de enxergar seu potencial criativo, no sentido de que as coisas não se encerram em sua forma, mas carregam em sua materialidade a possibilidade de transformar tanto seu uso, quanto a sua forma. Como o antropólogo explica, "As donas de casa poderiam pensar nos potes e panelas como objetos pelo menos até começarem a cozinhar, mas para os negociantes de ferro velho, eles são pedaços de material." (INGOLD, 2022, p. 37)

O potencial criativo das coisas não se resume a uma ideia que se materializa e se finda em sua forma final. Ingold propõe a "fabricação como um processo de crescimento" (INGOLD, 2022, p. 40). Este entendimento defende que é o envolvimento entre sujeitos e materiais que constroem a coisa, enfatizando que o processo é fator determinante da forma. Desse modo, acontece uma operação de inversão na compreensão da criação das coisas, onde a forma não é imposta sobre o processo, mas o envolvimento que produz a forma.

Estamos acostumados a pensar no fazer como um projeto. Isto é, começar com uma ideia em mente do que queremos conseguir, e com um suprimento do material bruto necessário para fazê-lo. E terminar quando o material assume a forma intencionada (INGOLD, 2022, p. 40).

Mesmo que o artesão tenha uma ideia em mente, não é através dela que ele faz o seu trabalho, mas a partir do seu envolvimento com o material. Da mesma forma podemos pensar no trabalho do artista que, embora tenha um projeto criativo estruturado, é o seu envolvimento com a criação que organiza a forma da obra que será compartilhada com o público.

Em 01 de novembro de 2021 participei de uma aula online do UM⁵ com a artista Beatriz Fidalgo⁶. Bea, como gosta de ser chamada, é artista da dança e desenvolve uma pesquisa com fotografia. Neste dia ela propôs uma prática de autorretrato e falou sobre a edição com sobreposição de imagens e como isso, em sua perspectiva, traz movimento para a foto.

5 UM – Núcleo de Pesquisa artística em Dança da UNESPAR/FAP será tratado mais adiante.

6 Beatriz Fidalgo é professora e artista da dança, pós-graduada em dança pela UFBA, tendo interesse na relação entre arte, fotografia e educação.

Figura 2 - Registro do experimento com câmera proposto por Beatriz Fidalgo na aula do UM – Núcleo de Pesquisa Artística em Dança da UNESPAR/FAP em 01 de novembro de 2021 no formato online



Fonte: Acervo pessoal.

Nota: Para todos verem: Fotografia com várias camadas de uma pessoa com braços em movimento. É possível ver metade do corpo humano, isto é, da cintura para cima, com blusa regata branca, imagens borradas dos braços na lateral, cabelo curto, olhos fechados. Ocupando todo o fundo possui um tecido com fundo cinza escuro e imagens repetidas de flores e folhagens brancas.

Neste dia, produzi algumas imagens da minha prática. Nelas os contornos borrados do meu corpo e os atravessamentos entre uma imagem e outra me chamaram a atenção. Como é possível ver na imagem acima, um corpo parece atravessar o outro, causando uma confusão com os limites entre eles. Nesta imagem é difícil determinar em qual camada aparecem os braços, por exemplo.

Este exercício trouxe à tona meu interesse pelos contornos e dobras do corpo e pelos fios de cabelo, sendo estes traços físicos uma referência ao meu interesse pelas linhas e pela minha identidade. As linhas digitais do nosso polegar são únicas, assim como as dobras e os contornos da nossa pele, as quais contam sobre como nos movemos, nos comportamos e quem somos. Não há ninguém no mundo com as mesmas digitais. E também não há ninguém com as mesmas dobras e marcas na pele e fios de cabelo.

Podemos perceber que cada trabalho artístico, e também as outras coisas criadas no mundo, reflete o modo único de ser do seu criador em relação ao material. A forma surge através do movimento de envolvimento com a coisa em si, pois é através do processo de fazer, e só a partir dele, que as relações se estabelecem e as formas acontecem. E, talvez seja possível dizer que, o envolvimento com o material

esteja diretamente relacionado ao encantamento que as coisas e os seus processos produzem em nós.

1.2 UM E O IMPROVISO

O UM – Núcleo de Pesquisa Artística em Dança da UNESPAR/FAP foi criado em 1987 como Grupo de Dança da Faculdade de Artes do Paraná (GDFAP) em parceria com a Fundação Teatro Guaíra (FTG), já que o curso de Bacharelado e Licenciatura em Dança da Faculdade de Artes do Paraná (FAP) surgiu também através do convênio entre a FTG e a Pontifícia Universidade Católica do Paraná (PUCPR). É importante pontuar que, atualmente, a FAP integra a Universidade Estadual do Paraná como Campus de Curitiba II.⁷ Esta mudança interfere em questões burocráticas e estruturais que também influenciam na produção de conhecimento.

De 1986 a 1995, denominado por Silva (2013)⁸ como I momento, o GDFAP tinha como objetivo convidar diferentes coreógrafos com estilos próprios que se sobressaíam no meio artístico da época para trabalhar com o grupo e montar uma obra coreográfica. Alguns profissionais como Eduardo Laranjeira, Dagmar Simek e Deferson de Melo⁹ marcaram a história do grupo ao trazerem propostas de aulas que não partiam de sequências prontas de movimentos para serem copiadas pelos bailarinos.

Devido ao fato do GDFAP ser dirigido por integrantes do Balé Teatro Guaíra (BTG) e da Escola de Dança do Teatro Guaíra (EDTG), a técnica mais praticada era o balé clássico, onde os bailarinos somente repetiam os exercícios ensinados dia após dia.

7 Portanto, a forma correta de se referir a instituição atualmente é UNESPAR – Campus de Curitiba II – FAP.

8 As informações que dizem respeito à história do UM têm como referência a tese de doutorado de Silva (2013), a partir da qual a pesquisadora aborda com mais profundidade tanto o contexto histórico quanto o trabalho do núcleo.

9 Eduardo Laranjeira: bailarino do BTG, coreógrafo e diretor do Grupo de Dança de 1991 a 1992; Dagmar Simek: artista e coreógrafa do Grupo nesse período. Deferson de Melo: professor do Curso de dança de 1990- 1996, especialista em Coreografia pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), graduado em Licenciatura em Educação Artística com Habilitação em Artes Plásticas pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU).

Após um período desativado, o Grupo retoma suas atividades no ano de 2000 sob direção de Rosemeri Rocha¹⁰, ex-aluna e professora da graduação em Dança da FAP e ex-integrante do Grupo. Depois de uma fase de adaptação repetindo o modelo de funcionamento anterior até 2002, o GDFAP passou a funcionar de modo diferente. Os profissionais convidados para trabalhar no grupo não coreografavam mais e eram escolhidos tendo em vista um outro pensamento sobre a dança, ou seja, um entendimento a partir do estudo do corpo, da investigação do movimento e do processo criativo que visa à autonomia do intérprete (SILVA, 2013).

Desde então, o estudo da anatomia e da fisiologia do corpo humano a partir das técnicas de Educação Somática¹¹ tem sido a base de sustentação do UM, que deixou de ser um grupo de dança e passou a ser caracterizado como um projeto de pesquisa e extensão da Universidade Estadual do Paraná, a qual a FAP integra atualmente.

A educação somática é uma área que apresenta ferramentas que sugerem elaborações de metodologias para acessar os dados da subjetividade que, diferente das ciências duras que se distanciam de seus objetos de pesquisa e o descrevem de longe através da lógica do controle, a dança pretende entender o que acontece consigo e como criar com isso. Este assunto será melhor abordado no capítulo três.

O UM, com mais de 35 anos de atuação na cidade de Curitiba/PR, se tornou um espaço de referência na formação de criadores-intérpretes, artistas e coreógrafos, sendo buscado por pessoas da comunidade de todas as áreas do conhecimento para realizarem pesquisas, formação ou até mesmo para adquirirem experiência para aqueles que nunca dançaram.

10 Doutora e Mestre em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (UFBA). Docente do colegiado do curso de Licenciatura e Bacharelado em Dança desde 1996 da FAP/UNESPAR, atualmente é diretora do Centro de Artes. Faz parte do colegiado do PPGARTES. Coordena o Grupo artístico e Projeto de Extensão: UM - Núcleo de Pesquisa Artística em Dança da UNESPAR.

11 A Educação Somática será melhor tratada no capítulo três.

Figura 3 - Foto de Cayo Vieira do momento de agradecimento ao fim da Mostra UM's & Outros, realizada todos os anos pelo UM, no dia 26 de outubro de 2017 no Teatro Laboratório da UNESPAR/FAP



Fonte: Acervo pessoal.

Nota: Para todos verem: Fundo preto e chão de madeira. Uma linha com oito pessoas dispostas umas ao lado das outras de mãos dadas. Da esquerda para direita: Rafaela Abudi, Rosemeri Rocha, Lívea Castro, Mariah Spagnolo, Giulia, Mateus Dalassa, Diviane Helena e Natália Salgado.

O UM é um grupo aberto à comunidade com um formato que se altera de acordo com as demandas dos participantes e artistas colaboradores. No início do ano letivo acontece a aula aberta, para a qual qualquer pessoa com ou sem experiência prévia em dança pode se inscrever através do envio de uma carta de interesse para o e-mail do grupo. Não há nenhum critério de seleção envolvido, somente a escolha do inscrito de se comprometer com as aulas, ensaios e mostras ao longo daquele ano, tendo em vista sua participação na aula aberta.

Eu entrei no grupo em 2014 como criadora e intérprete, e em 2017 tive a oportunidade de conduzir meu primeiro trabalho artístico em colaboração com 4 artistas e integrantes do núcleo (Diviane Helena, Mateus Dalassa, Natália Salgado e Nayara Lepinski). A obra se chamou "Entrelaçamentos em curso" e apresentava dinâmicas que se construíram a partir do estudo do espaço. Este projeto foi uma revisitação da obra Spin criada pelo grupo em 2006, em comemoração ao aniversário de 30 anos do UM. Em 2018 permaneci no grupo como artista intérprete e, após

uma pausa em 2019, retomei em 2021 no formato online, em virtude da pandemia de Covid-19.¹²

Além das técnicas de Educação Somática e consciência corporal, o UM também trabalha essencialmente com práticas de improvisação¹³, com raras exceções de exercícios sequenciados. A improvisação é um meio de pesquisa e um modo de aprender em dança que vai na contramão do que a ciência tradicional entende por conhecimento, isto é, algo verificável, plausível e distante do sujeito conhecedor. Mas alguns estudiosos da arte e, mais especificamente, da dança têm se aprofundado em metodologias engajadas na prática (MIDGELOW, 2013, p.139).

O imprevisto é algo recorrente no dia a dia que testa os nossos limites e a nossa capacidade de adaptação constantemente, e que também pode ser entendido na área da dança e em outras práticas como um exercício investigativo. Midgelow (2018, p. 143) defende que a improvisação é um modo de produzir conhecimento de forma incorporada e espontânea, pois não prevê o resultado final, mas segue o fluxo do acontecimento.

Neste sentido, Vida Midgelow (2018) dialoga com Ingold (2015, p.37) ao dar ênfase à um jeito de ler os processos criativos na perspectiva do que o antropólogo denomina "para frente", e não em retrospecto para trás. Para eles a obra de arte não é um produto que se tornou consequência de um passo a passo dado pelo artista que pode ser sequenciado de forma linear, mas, sobretudo, é uma união de fluxos de coisas e acontecimentos por vir.

12 A Covid-19 é uma doença infecciosa causada pelo vírus SARS-CoV-2 que teve o primeiro caso confirmado no Brasil em meados de março de 2020 e ocasionou no isolamento social e fechamento de todas as instituições no país. Por isso, as aulas aconteceram no formato remoto.

13 As práticas de improvisação são introduzidas nos EUA, no começo dos anos 1930.

Figura 4 - Foto de Beatriz Fidalgo do trabalho improvisativo apresentado na Mostra Multicena, que aconteceu entre 01 e 06 de outubro de 2018 no Teatro Laboratório da UNESPAR/FAP



Fonte: Acervo pessoal.

Nota: Para todos verem: Foto em preto e branco apresenta 3 dançarinos dispostos em uma diagonal que começa do lado esquerdo à frente e vai para o fundo do lado direito. O espaço é um corredor com paredes lisas, uma porta, uma janela e um armário ao fundo. Da esquerda para direita: Mariah Spagnolo, Oberdan Piantino e Jossane Ferraz.

Ao improvisar, o bailarino se coloca disponível a percorrer caminhos imprevistos e, por isso, através do improvisado, é possível conhecer seu repertório de movimentos, hábitos e dificuldades. É partir disso que se obtém material para a criação e para o aprofundamento da investigação.

É importante ressaltar a importância que o UM possui no cenário da dança nacional, tendo em vista seu tempo de existência bem como o tipo de trabalho e formação que oferece à comunidade curitibana. Além do intercâmbio entre artistas, o grupo promove um espaço de formação de excelência, que apresenta um grande diferencial pelo seu trabalho com foco no desenvolvimento do criador-intérprete.

A escolha do núcleo de se organizar a partir das práticas mencionadas acima, dá liberdade para que artistas e sujeitos desenvolvam a consciência de si e de suas pesquisas individuais. Mesmo com trabalhos em grupos, é possível notar que as subjetividades aparecem e são potencializadas no coletivo.

Vale ressaltar que o UM é um grupo cultural que faz parte de um projeto de extensão e pesquisa dentro de uma universidade pública e, sendo assim, as aulas

proporcionadas pelo núcleo são gratuitas, bem como a mostra de dança¹⁴, que oferta cursos e apresentações, que o mesmo realiza todos os anos. Este é um trabalho consistente e potente que merece reconhecimento e respeito no cenário da dança no Brasil.

1.3 O LUGAR DAS HISTÓRIAS

Quando tratamos de contar histórias, na maioria das vezes vem à tona a ideia de um discurso falado e estruturado com começo, meio e fim. Esta fala, neste caso, é produzida pela voz e recebida, resumidamente, através do sentido da audição. Entretanto, o objetivo é ampliar esta compreensão, já que, por exemplo, os olhos cheios de lágrimas podem contar uma história de dor ou alegria, os objetos podem nos contar histórias sobre seus processos de fabricação e a dança pode nos contar sobre os hábitos e práticas de um corpo.

Acompanhar o percurso e se envolver com os movimentos que ocorrem no caminho de vida de alguém ou alguma coisa é uma forma de conhecer a sua história, ressaltando que o conhecimento não é algo a ser transmitido, mas um processo complexo de relações. É na relação entre contar e ouvir histórias que o conhecimento é produzido (INGOLD, 2015).

Por meio do envolvimento contínuo da atenção focada no que se pretende conhecer, é possível identificar pistas do que constitui a coisa que está sendo observada. Estas pistas revelam suposições e histórias daquilo que é observado, assim como do sujeito observador e de seus interesses. Se duas pessoas observam uma outra pessoa, mesmo que existam aspectos em comum, os pontos observados por ambas, certamente, terão interpretações diferentes. É neste sentido que os estudos dos processos de criação trazem à tona índices de desenvolvimento do pensamento do artista, ampliando as possibilidades de entendimento da obra e das artes.

Quando me refiro aos índices de desenvolvimento de pensamento, estou também tratando eles como pistas que indicam o modo como cada artista formula e expressa sua personalidade em cada obra. Os caminhos percorridos, as práticas em que o artista se engaja, suas escolhas e referências revelam como ele entende e constrói o processo de criação. Este assunto será melhor exemplificado no capítulo

¹⁴ A mostra de dança UM's & Outros é um evento promovido e organizado todos os anos pelo UM na cidade de Curitiba/PR.

três, quando serão apresentados procedimentos que fizeram parte das obras que compõem este trabalho.

Além de lidar com o processo de contar histórias, vamos também pensar sobre o processo de conhecer, considerando que ambos estão correlacionados. Portanto, através das histórias podemos contar o que sabemos e também aprender. Logo, aprendemos por meio dos nossos sentidos e da atenção que damos a eles e como, por exemplo, estas histórias atravessam o modo que percebemos o mundo. "Conhecer alguém ou alguma coisa é conhecer a sua história, e ser capaz de juntar essa história à sua" (INGOLD, 2015, p. 236).

Escutar é o movimento mais importante deste processo, tendo em vista uma escuta ativa que reconhece o outro em relação a si. Entrelaçar estas histórias é uma forma de atualizar também a percepção que temos do mundo, mobilizando o entendimento da vida como um todo.

Escutar, como proposto anteriormente, vai muito além de ouvir. Este verbo neste caso tem a ver com um jeito de receber as informações do mundo. Sendo assim, não somente contamos histórias com a nossa voz, olhos e gestos, mas nos comunicamos com o mundo através deles.

Esta noção é discutida por Ingold (2015) que defende o conhecimento enquanto um processo longitudinalmente construído, isto é, como um processo que segue fluindo através do mundo, em um caminho infinito, diferente do que seria algo verticalmente construído, em um sentido de hierarquia de importância. Para este antropólogo o processo de conhecer acontece como trilhas em uma longa jornada. Isto significa dizer que a forma que vivemos, que percebemos e agimos no mundo é também a forma que o conhecemos.

Um caminho pressupõe caminhada, deslocamento e movimento. É seguindo esta linha de pensamento que se pode afirmar que é por meio da prática e, logo, da vida que aprendemos.

Contar uma história é relacionar, em uma narrativa, as ocorrências do passado, trazendo-as à vida no presente vívido dos ouvintes como se estivessem acontecendo aqui e agora. [...] Trilhando o caminho de um lugar a outro na companhia de outros mais experientes do que eles, e ouvindo suas histórias, os novatos aprendem a conectar os eventos e experiências das suas próprias vidas às vidas dos antecessores, tomando recursivamente os fios dessas vidas passadas no processo de fiar a sua. Mas, ao contrário do crochê ou tricô, o fio que está sendo fiado agora e o fio tomado do passado são ambos o mesmo fio. Não há nenhum ponto que a história termine e a

vida comece. As histórias não devem terminar pela mesma razão que a vida também não deveria. E na história, como na vida, é no movimento de lugar a lugar – ou de tópico a tópico – que o conhecimento é integrado (INGOLD, 2015, p. 237).

Esta pesquisa dá ênfase a prática, pois entende-se que é através dela que o sujeito pesquisador desenvolve autonomia para encontrar as condições e encontros necessários para elaborar seu aprendizado. É preciso envolver-se com as coisas, pessoas e contextos para aprender sobre elas. Por que ao caminhar de um lugar a outro, encontra-se com o diferente, e é na diferença que acontece o aprendizado.

Na apresentação do livro "Mestre Ignorante" de Jacques Rancière (2002), Jorge Larrosa e Walter Kohan pontuam que o que dá sentido ao conhecimento é a experiência, e que os processos de ensino-aprendizagem existem para transformar o que sabemos. O conhecimento não é estático e universal, mas relacional, contextual e dinâmico. Para ambos os autores essa perspectiva amplia a liberdade para pensarmos as coisas e a nós mesmos.

O que a experiência proporciona é o encontro com o diferente. Isto amplia as possibilidades que temos de ler o mundo, as pessoas e a nós mesmos. É através do encontro que esta experiência é gerada, ainda que não seja um encontro presencial com outra pessoa ou visitando outro lugar. Por esse motivo que contar histórias é uma forma de conhecer e, não importa se elas são contadas através de livros, danças, um filme ou um único olhar, o importante é o encontro acontecer.

A partir disso, contar histórias no sentido apresentado acima é um modo de oferecer estas pistas necessárias para a construção do conhecimento, e não dar o produto pronto. É preciso que haja curiosidade, envolvimento e encontro para o aprendizado acontecer. Por isso, o próximo capítulo traz um pouco mais sobre a história da linha, sendo esta uma estratégia que utilizei para elaborar o meu próprio modo de compreender este fenômeno cultural.

2 A COISA LINHA

As linhas são como coisas em movimento de crescimento e continuidade, e a sua história é marcada por transformações na relação com as superfícies. Um conjunto de linhas configura o que Ingold (2015) chama de malha. O antropólogo tem interesse na experiência e inspirado em Heidegger (1971 *apud* INGOLD, 2015), ele vê a coisa como um lugar onde vários acontecimentos se entrelaçam e se transformam mutuamente ao seguir acontecendo. É um modo de olhar o processo ao invés do seu produto final. É sobre priorizar os fluxos e transformações dos materiais ao invés do estado da matéria, resgatando a vida dos processos, os quais geralmente são vistos pela sua completude, sua funcionalidade final e sua forma como produto.

O antropólogo britânico deixa claro seu caminho reflexivo por quatro fases de construção de pensamento. Na primeira fase, ele se dedicou ao significado da produção; na segunda, de história; depois, à noção de habitar; e, por último, à ideia de linhas. Nesta última fase, ele explora as linhas como sendo caminhos/fluxos de vida, como aquilo que constituem os organismos. Então, as coisas vivas seriam um grande emaranhado relacional destes fios que, juntos, compreenderiam a textura do mundo. As coisas são linhas entrelaçadas que seguem o movimento da vida, o de tornar-se. São malhas (INGOLD, 2015).

A obra *O que escapa* de 2017, apresentada na Mostra UM's & Outros¹⁵ no mesmo ano, apresentava os fios em uma cadeia de acontecimentos em que as coisas eram conectadas. Nesta obra estávamos eu e um emaranhado de fios espalhados pelo chão do espaço cênico. Conforme me movia pelo espaço, os fios também se moviam junto, formando um grande emaranhado de fios que envolviam o corpo, como ilustrado na figura a seguir.

¹⁵ A Mostra UM's & Outros é um evento produzido anualmente pelo UM – Núcleo de Pesquisa Artística em Dança da UNESPAR/FAP. Durante o evento o núcleo compartilha com o público sínteses dos processos criativos desenvolvidos ao longo do ano letivo e também convidam artistas da comunidade para ministrarem cursos ou apresentarem seus trabalhos artísticos. Cada ano o evento possui um formato, de acordo com o formato que o próprio núcleo se configura.

Figura 5 - Registro de Beatriz Fidalgo do solo O que escapa na Mostra UM's & Outros 2017



Fonte: Acervo pessoal.

Nota: Para todos verem: Imagem borrada apresenta um chão marrom, fundo preto e um corpo humano enroscado em fios verdes grossos. Na imagem aparecem somente a perna direita e o braço direito de um corpo deitado de lado no chão com membros flexionados.

Esta imagem que apresenta as linhas emboladas no meu corpo se conecta muito com a proposta de emaranhado relacional trazida por Tim Ingold (2015). O autor corrobora com a percepção anímica do mundo, isto é, um ponto de vista que defende a vida das coisas e de um ambiente que é dinâmico e que não está dado. Neste trabalho, os fios de malha ganhavam vida a partir do meu movimento. O movimento que desenhavam no espaço não era imposto e muito menos controlado, tendo em vista imprevistos que aconteciam em cena como, por exemplo, enroscar as pernas no emaranhado de fios.

Para Ingold (2015), um dos pontos que estrutura esta compreensão diz respeito à constituição relacional do ser. Um organismo, ele sugere, não pode ser entendido como um círculo fechado em si, gerando uma separação entre o dentro (tudo aquilo que é o organismo) e o fora (o ambiente externo), e sim como várias linhas entrelaçadas como coisas que são constituídas dentro de um campo relacional.

Trocar a ideia do organismo como círculo para uma linha que serpenteia muda o foco que, na primeira imagem, estava na relação entre os elementos, a qual se desfazia da diferenciação entre eles e suas relações. Logo, nesta perspectiva, "as

coisas são as suas relações" (INGOLD, 2015, p. 119) e, por isso, são linhas em movimento que se atravessam e se embolam, e não círculos fechados.

O outro ponto importante para Ingold é a primazia do movimento, já que "onde quer que haja vida, há movimento" (INGOLD, 2015, p. 122). Ao encontrar o fluxo da existência das coisas e dos organismos é possível perceber as mudanças sutis que ocorrem a todo tempo. Nada está pronto e fechado em si. Tudo está em transformação constante. Trazer consciência para estas mudanças ajuda a detectar a presença das linhas e propor outras dinâmicas para as práticas que pretendem enrijecê-las.

O movimento tem a capacidade de mobilizar as coisas enrijecidas, desde articulações, até pontos de vista. Isto significa que os organismos possuem uma plasticidade adaptativa (QUEIROZ; KATZ, 2015), pois corporalizam informações de forma dinâmica e recorrente. Isto é, um ser humano se adapta a uma nova informação, assim como as plantas se adaptam ao asfalto e encontram brechas no concreto em direção à luz para garantirem sua sobrevivência. Organismos são campos abertos e, por isso, faz mais sentido que haja uma proximidade com a ideia de linha em fluxo, e um afastamento da ideia de um círculo fechado em si.

Figura 6 - Foto de Beatriz Fidalgo da apresentação artística de O que escapa (TCC da graduação em dança) em dezembro de 2021



Fonte: Acervo pessoal.

Nota: Para todos verem: Chão marrom, fundo preto. Corpo humano a esquerda com cabelos presos para trás, com blusa sem manga cinza, short curto e preto e joelheiras segura muitos fios compridos e verdes que estão no ar. Os fios estão posicionados na altura dos ombros do corpo que os segura e em direção oposta a ele.

Mobilizar tridimensionalmente as linhas que muitas vezes são lidas como estruturas conectivas lineares e duras demandava um corpo que se deslocava, empurrava, lançava e explorava outros níveis do espaço, aplicando forças variadas para mudar o padrão de movimento estabelecido. O corpo precisava se adaptar ao peso, à forma e à presença das linhas.

Nesta pesquisa as linhas foram por um longo período uma materialidade presente nos laboratórios investigativos em dança. Porém, durante algum tempo elas passaram a existir como o movimento que o corpo traçava no espaço. Ela também foi os fios de cabelo, veias, artérias, contornos das mãos e riscos de canetas em folhas de papel.

Para a configuração desta pesquisa, as linhas foram entendidas como um modo possível de lidar com processos criativos em dança, bem como uma forma de elaboração de pensamento sobre o tema. A importância de conhecer mais sobre sua história e trazer mais consciência para a sua presença colaborou na elaboração de um jeito específico de entender e lidar com a criação em dança, contribuindo com a complexificação desta área de produção de conhecimento.

Nos próximos tópicos serão apresentados alguns modos através dos quais a linha pode existir e como eles se relacionam com algumas questões históricas, sociais e culturais.

2.1 A LINHA, O TRAÇO E O FIO

O que aconteceria se imaginássemos a vida não vivida em lugares, mas ao longo de caminhos, ao longo de linhas? Poderíamos notar que, como enfatiza Ingold (2015), a vida ao longo de linhas é o que caminhar, dançar, observar, contar histórias, desenhar e escrever têm em comum.

Todos estes verbos acontecem ao longo de trilhas de movimento, entendendo que agir também é perceber, e vice-versa. Ou seja, mesmo o verbo observar carrega consigo um sentido de movimento, já que, mesmo parado aparentemente na fisicalidade exterior, o ser acompanha com a sua percepção a coisa ou acontecimento que está sendo observado. No sentido da alteração do seu estado e dos processos fisiológicos do seu corpo, por exemplo, é que podemos dizer que há movimento na percepção.

As linhas são um fenômeno em si mesmas. Elas estão em nós, em nossos tecidos corporais, nas palmas de nossas mãos e também estão ao nosso redor; nas folhas das árvores, nas rachaduras de concreto e nos rastros que deixamos por onde passamos. As linhas estão por toda parte e de muitas formas. Esta diversidade é condição para sua existência (INGOLD, 2015).

Figura 7 - Imagem de um cacho de uvas sem uvas, somente com o tronco



Fonte: Acervo pessoal.

Nota: Para todos verem: Cacho de uva, sem uvas, com tronco verde sob uma superfície que lembra uma toalha de mesa de tecido.

No dia 11 de outubro de 2021 eu estava terminando de comer um cacho de uva, quando comecei a perceber as linhas de crescimento que constituíam aquela fruta. Enquanto eu tirava do cacho uma uva por vez, enxergava aos poucos a malha de vida presente na estrutura do cacho. Embora ele tivesse sido cortado do tronco que lhe deu a vida, a conexão ainda era intrínseca. Ali era possível relacionar o crescimento do tronco que lhe deu origem, a terra que nutriu este cacho, sua relação com o sol, a chuva, seu processo de crescimento e desenvolvimento, bem como de armazenamento e transporte até chegar ali. São muitos caminhos que aquele pequeno cacho de uva havia percorrido, e muitas vidas estavam emaranhadas na sua.

Tendo como foco os fluxos de transformações e não o estado da matéria, Ingold (2007, p. 26) entende que "assim, como a planta cresce a partir de sua semente, a linha cresce a partir de um ponto que foi posto em movimento". Este é um modo de olhar o processo ao invés do seu produto final. A linha é movimento, continuidade e encontro.

Por que tratar sobre as linhas? De acordo com Ingold (2007), focar nas linhas nos permite refletir sobre três coisas importantes: (a) o movimento, como as pessoas se movimentam e como se deslocam ao redor do mundo; (b) o conhecimento, como se aprende, descobre, conhece e constrói caminhos ao longo do processo de aprendizagem; e (c) a descrição, como surgem os desenhos, as escritas, as linhas e a comunicação. Movimento (a), conhecimento (b) e descrição (c) – todos acontecem ao longo de linhas.

Em seu livro *Lines* (2007), Ingold discorre sobre as várias formas de manifestação das linhas e como elas atravessam a vida social. O autor apresenta uma hipótese com a definição do que ele chama de linhas fantasmas, que penetram e constituem o modo de conceber e organizar os espaços, o conhecimento e as relações.

As *ghostly lines* ou linhas fantasmas são fenômenos de natureza abstrata, conceitual e racional presentes no ambiente ou no corpo de organismos, como, por exemplo, as linhas da geometria euclidiana, a linha do equador, os círculos polares e as capitânicas hereditárias.

Portanto, as linhas fantasmas, mesmo não se manifestando na materialidade, têm potencialmente consequências reais nos movimentos das pessoas. Sendo elas um fenômeno de experiência, se relacionam intimamente com a cultura de cada lugar e também com as influências e leituras que determinada comunidade tem.

No exemplo das capitânicas hereditárias, por exemplo, havia uma divisão de terras projetada sob o mapa do Brasil da época, a qual separava por linhas retas todo o território brasileiro para os seus donatários. Estas linhas não existiam na realidade física da geografia e nem ao longo do território nacional, tendo em vista a vasta extensão do país. Porém, estas divisões feitas com linhas invisíveis influenciavam fortemente nas decisões políticas e econômicas da época.

Outra categoria de linhas são os fios, os quais são definidos como filamentos de algum tipo de material que possuem uma superfície, como os cabelos, as raízes de uma planta e o sistema nervoso. No caso dos fios de cabelo, eles são constituídos por diversas estruturas e substâncias que, entrelaçadas dão forma ao fio.

Além do fio, os traços são qualquer marca duradoura adicionada ou removida em ou sobre uma superfície sólida por um movimento contínuo, como o risco de giz no quadro negro ou o risco na lataria de um carro. O corte, a rachadura e a dobra

são uma terceira classe de linhas, as quais são criadas por rupturas nas próprias superfícies de adição.

Na imagem abaixo é possível detectarmos três exemplos de tipos de linhas. O antebraço e a mão pintados com tinta preta e traços de remoção da tinta que formam linhas ao longo do membro são considerados traços de marca removida. Já na imagem no canto superior do lado direito, por ser um desenho¹⁶, representa o traço com marca de adição na superfície. Por último, a imagem no canto esquerdo inferior apresenta esculturas¹⁷ feitas com estruturas finas e compridas de ferro torcidas e pintadas em branco, o que, dessa forma, são consideradas fios, por possuírem uma superfície.

Figura 8 - Imagens editadas por Mariah para a ocupação da Ilha Entre Rastros e Raízes⁽¹⁾ no instagram do @umnucleo em 2021



Fonte: Acervo pessoal.

Nota: Para todos verem: Imagem em preto em branco editada com 3 imagens. A primeira no canto inferior esquerdo com esculturas grandes de linhas curvas no centro de uma sala de galeria. No canto superior direito um desenho com lápis ou caneta preta com linhas curvas que formam a figura de um corpo humano agachado com braços para cima. E ao fundo, a foto de uma mão e antebraço, cobertos com tinta preta com linhas de remoção da tinta.

(1) Em 2021 o UM desenvolveu de modo remoto com seus integrantes um projeto denominado "Arquipélago". Ele se organizou a partir das chamadas "ilhas" de seis integrantes do núcleo. Cada ilha funcionou como um grupo de trabalho onde os artistas desenvolveram seus interesses artísticos e configuraram sínteses provisórias para a Mostra UM's & Outros que aconteceu no final

16 Desenho do artista Oli Fruler, disponível em seu perfil do instagram @opfreuler. Disponível em: https://instagram.com/opfreuler?utm_medium=copy_linkn.

17 Esculturas presentes em uma exposição na caixa cultural de Curitiba/PR em 2016.

do ano. Esta imagem foi parte da ocupação realizada pelos seis artistas no perfil do instagram do núcleo.

As linhas estão por toda parte, já que, como dito anteriormente, são um fenômeno. Porém, a forma como é compreendida varia de acordo com a cultura, sua função e o paradigma predominante. A própria imagem naturalizada de uma linha da vida com começo, meio e fim é um bom exemplo da perspectiva linear, que lê os fenômenos da vida pelas lentes da linha reta. Na prática de lidar com materialidades e investigar suas potencialidades é possível entender as categorias expostas acima.

Em um sábado a tarde eu estava organizando meus materiais de estudo e comecei a separá-los por categorias. Encontrei muitos cliques de papel espalhados pela estante que guardava meus cadernos e estojos e, então, deixei eles separados dos outros materiais para depois encontrar um lugar adequado para guardá-los.

Ao perceber que alguns dos cliques já estavam começando a enferrujar, resolvi que seriam jogados no lixo. Mas, antes disso, abri todos eles, desfazendo o seu formato de clipe de papel e os transformando em fios de ferro como é possível observar na imagem abaixo.

Figura 9 - Experimento realizados com cliques de papel para estudo sobre fios em 19 de novembro de 2021



Fonte: Acervo pessoal.

Nota: Para todos verem: Fundo branco, vários fios de ferro prata e curtos estão sobrepostos um sobre os outros.

Na época eu já havia estudado sobre as categorias das linhas, mas não tinha me dado conta que eu estava diante de fios quando eles eram cliques. Talvez isto tenha acontecido pela minha leitura superficial e rápida apegada exclusivamente

a forma das coisas. Mesmo estudando sobre linhas, eu não consegui enxergar a sua presença em um simples clipe de papel.

A partir desta experiência, passei a exercitar um olhar mais atento às coisas ao meu redor, bem como às suas materialidades. Mas era e ainda é um exercício deixar de olhar as formas do mundo como dadas e prontas. Em um primeiro momento o reflexo era esta leitura presa na forma. Somente com um exercício de atenção era possível enxergar as linhas presentes nas coisas ao meu redor.

2.2 A LINEARIZAÇÃO DA LINHA E O DUALISMO MENTE-CORPO

A reta é uma curva que não sonha.
(Manoel de Barros)

Linhas não são sinônimo de linearidade ou de retidão, elas foram linearizadas ao longo do tempo em acordo com um tipo de compreensão de mundo. Para discutir a linearização das linhas, Ingold (2007) conta, em seu livro "*Lines*", que a grafia pré-histórica vinha acompanhada de contação de histórias, música e dança, e que esses contextos performativos de escrita mais ligados ao desenho foram se perdendo. Apesar de não saber o significado original dessa grafia, havia um movimento espiralado partindo do centro, que repetia elementos ritmicamente organizados em anéis concêntricos.

Com o passar do tempo esses traços começaram a se tornar cada vez mais retos e a caminharem em uma única direção. Quanto mais a grafia se tornou reta e linear, mais ela se afastou da ideia de desenho. De acordo com André Leroi-Gourhan (*apud* INGOLD, 2007), a linearização da grafia aconteceu pela necessidade de subordinação desta à representação do som da narrativa oral, a qual se constrói como uma sequência de palavras.

É importante dizer que a linearização não aconteceu do mesmo modo em todas as culturas, mas foi com a organização do alfabeto que esse fenômeno se consolidou no ocidente. Quando totalmente linearizada na sociedade euro centrada, a linha não era mais o traço de um gesto, mas um encadeamento de conexões ponto a ponto.

Podemos pensar no exemplo dos livros de caligrafia para crianças que estão aprendendo a escrever na escola tradicional. Neles as palavras são escritas previamente

como uma sequência de pontinhos e a tarefa das crianças é desenhar as linhas que conectam esses pontos, formando a letra ou palavra predeterminada.

Deste modo, é possível perceber que a linearização da linha ainda permeia os entendimentos de mundo na contemporaneidade. A perspectiva linear, que estabelece uma linha de raciocínio que se pretende reta, e o modo de olhar para acontecimentos da vida como um trajeto linear e constante, estabelece etapas a serem cumpridas sequencialmente, sem considerar os atravessamentos que embolam e constituem todas as intâncias da vida.

Assim como as linhas fantasma apresentadas anteriormente, a perspectiva linear tem consequências reais que se manifestam no movimento, no conhecimento e na comunicação, influenciando intrinsecamente na construção de um tipo de conhecimento e, portanto, de organização de mundo.

A ciência da modernidade se estruturou em relação a um sujeito que desejava ser capaz de conhecer a natureza e representá-la ou reproduzi-la. Para isso, ele percorreu metodicamente o caminho da dúvida para conduzir, de modo paradoxal, à certeza, dando prioridade à teoria, aos princípios e às demonstrações matemáticas e quantitativas da realidade. Este modo de vida foi elaborado também com o ressurgimento da vida nas cidades, o desenvolvimento do comércio e as atividades mercantis.

Surgiram, então, os instrumentos de medidas e a definição de unidades e escalas que, com o passar do tempo e rapidamente, se tornaram um padrão para as trocas comerciais no mundo todo. O problema, segundo a professora e pesquisadora Denise Najmanovich (2001), é que a sociedade se acostumou com estes procedimentos e esqueceu a sua origem, sua artificialidade, sua convencionalidade, produzindo nas gerações seguintes a ilusão de uma medida exata, imutável e universal.

Nesse sentido, a experiência e o conhecimento eram uma imagem virtual daquilo que está fora do sujeito e independente dele, como algo controlado medido, quantificado e objetivo. O mundo era entendido como um espaço vazio, inerte, interpretado por um observador "neutro", afastado da experiência humana em seu ambiente. Se a subjetividade não influenciava na produção científica e leitura de mundo, somente se reconhecia a legitimidade de um único olhar, que era objetivo, impessoal e abstrato.

As leis da perspectiva e da linearidade que supunham um sujeito fora do quadro, como acontecia nas pinturas renascentistas, e uma natureza externa, anterior e

independente dele, foram fruto de uma concepção de conhecimento baseada em métodos que pretendiam eliminar o erro e a dúvida, com a ilusão de alcançar a verdade e a certeza absoluta para explicar a natureza.

O conhecimento objetivo para a epistemologia clássica fixou as coordenadas; priorizou o quantitativo, construiu instrumentos de medida e tentou produzir um indivíduo objetivo e observador do mundo que estava fora de si. Najmanovich (2001) conta que as percepções e as sensibilidades eram cultivadas com o ensino uniforme com o objetivo de exercitarem um único ponto de vista. Esta é uma estratégia muito eficaz para a manutenção da perspectiva linear.

A vontade de encontrar respostas para os fenômenos ainda inexplicados da natureza levaram à busca pela realização de experimentos controlados como a geometria analítica, a construção, difusão e imposição dos padrões e instrumentos de medida. Desse modo, aconteceu uma revolução dos modos de representação, dos sistemas de vínculos, dos estilos cognitivos, das perspectivas teóricas e estéticas que instauraram a modernidade como nova ordem social.

Estas foram somente algumas práticas expressivas do período da modernidade que nos dão pistas do funcionamento da atenção e da compreensão de mundo que hoje é entendida como a perspectiva linear.

A linearização da linha está intimamente relacionada com a perspectiva linear que foi elaborada ao longo dos discursos da modernidade ocidental. Ela estabeleceu uma forma de vida e pensamento humano predominante e radicalmente diferente daqueles da Idade Média, superados com o advento da ciência e da filosofia iluminista.¹⁸

É importante pontuar que a mentalidade moderna não era um sistema homogêneo, mas uma trama complexa de ideias, conceitos, abordagens, perspectivas intelectuais, estilos cognitivos, modalidades de intelecto-ação e atitudes valorativas, sensíveis e perceptivas que foram reproduzidas e se estabeleceram ao longo de séculos (NAJMANOVICH, 2001).

O grande problema da modernidade foi a influência da revolução cartesiana no pensamento da corporalidade. O conhecimento era tido como uma informação de fora que era assimilada por um corpo qualquer e entendido sempre da mesma maneira,

¹⁸ Iluminismo foi um período conhecido também como Século das Luzes, onde acreditava-se que somente por meio da razão o desenvolvimento humano seria possível. Desse modo a racionalidade e a mente tiveram grande enfoque como fenômenos descolados da emoção e da corporalidade. Este modo de entender a razão alimentou o famoso e insistente dualismo mente-corpo.

já que as informações no mundo eram objetivas e os indivíduos providos de uma mesma racionalidade, separada de sua experiência no mundo. Estes entendimentos foram disseminados por uma ciência supostamente neutra e distanciada, que defendia as diferenças de formas de vida e pontos de vistas como questões individuais, medicalizadas e despolitizadas (QUEIROZ; KATZ, 2015).

Com o desenvolvimento da ciência quantitativa e dos modelos matemáticos lineares, o corpo passou a ser entendido como um mecanismo, uma substância extensa independente do ambiente e regida por leis imutáveis; e a mente como uma substância meramente racional e separada das emoções, percepções e da fisicalidade. Encontramos aqui o problema do corpo desencarnado (NAJMANOVICH, 2001).

Na lógica do corpo máquina produzido pela perspectiva linear, os corpos eram simples cumpridores de comandos prévios, os quais eram desenhados racionalmente por um comando central emitido pelo cérebro. Considerando a cisão já comentada entre razão e emoção, e a linearidade e separação dos processos, entendia-se que o cérebro exercia a função de comandar o corpo e, sendo assim, a percepção e geração do comando eram anteriores a realização da ação.

A modernidade buscou manter a estabilidade pressuposta através da lógica de experimentos controlados, regulados e previsíveis, que criaram uma falsa impressão de que era possível separar sujeito e objeto do seu ambiente. A busca desta verdade inquestionável e controlada começou a se desfazer após a segunda guerra mundial, com o desenvolvimento de estudos nas áreas da filosofia, epistemologia, semiótica, psicologia da percepção, neurofisiologia e das ciências cognitivas. Estes estudos estavam propondo que aquilo que o organismo detecta do mundo depende da sua experiência, já que ambas as coisas são inseparáveis (VARELA *apud* NAJMANOVICH, 2001).

Os modos de organização do corpo se atualizaram ao longo do tempo e, estando ele e o ambiente em uma relação de retroalimentação, as ordens e estruturas sociais e cognitivas também foram reelaboradas na mesma medida. A perspectiva linear foi uma ordem social que teve estratégias de manutenção atualizadas através de séculos e, olhando pelas lentes da processualidade, um fenômeno não se finda absolutamente para o surgimento de um novo.

Se o sujeito está sempre condicionado ao ambiente, suas possibilidades cognitivas e perceptuais também estão. O modo como se percebe, vive a vida, percebe o entorno e o jeito de configurar as relações sociais, neste caso, se constroem a partir

das possibilidades de desdobramento do contexto hegemônico vigente. Os tipos de treinamento técnico disponíveis, as concepções de normalidade mantidas pela comunidade, a compreensão de corpo e mundo evidenciam também evidenciam um certo tipo de vida e modelo social vigente.

É nessa perspectiva que aparece a história como um atravessamento da pesquisa. O sujeito pesquisador que reflete e investiga é o sujeito encarnado, conceituado por Najmanovich (2001), que carrega sua história, seus interesses e encantos. O estudo da linha, dessa maneira, se faz corporalizado nas experiências que constituem o sujeito desta pesquisa.

Figura 10 - Imagem editada com recortes de fotos de desenhos para o projeto Arquipélago do UM – dentro da ilha Entre rastros e raízes 2021



Fonte: arquivo pessoal.

Nota: Para todos verem: descrição apresentada no corpo do texto.

Na figura editada acima é possível observar vários registros de pedaços de letras e desenhos que, para mim, são partes essenciais da minha história e desta pesquisa. Esta imagem foi editada como uma colcha de retalhos, com desenhos e cartas significativas que são índices do meu entendimento de linha.

Na lateral superior esquerda está localizada a foto de um trecho de uma carta do meu avô materno, que faleceu no fim dos anos 2000, para a minha avó. Ele estava no Japão a trabalho e enviava cartas com frequência para ela, que estava aqui no Brasil. Nestas cartas ele contava sobre os seus dias, acontecimentos no trabalho e sempre perguntava como estavam as coisas no Brasil. Mas por conta da demora e do preço que as pessoas pagavam para enviar cartas naquela época, ele

enviava cartas que se referiam a vários dias em um mesmo envelope. Por esta razão, era possível perceber as nuances do seu humor, o desenrolar de um acontecimento e sua disposição para a escrita de acordo com a forma de sua letra.

Ao lado direito desta carta tem um desenho abstrato feito em um papel branco com linhas de um lápis vermelho. Este foi um desenho intuitivo feito pela minha mãe em uma sessão de arte terapia. Na lateral inferior esquerda da imagem, podemos ver também um desenho intuitivo feito por mim em meu caderno de criação no ano de 2021. Chamei este desenho de "A passagem", ele foi feito no dia 27 de agosto de 2021 e, em seguida, criei mais três desenhos abstratos, chamados de "Primeiro passo". Esta prática de desenhar fez parte de um momento da criação interessado em desapegar da materialidade dos fios e trazer a atenção para o movimento do corpo. Desenhar foi uma forma de materializar os fluxos das minhas linhas naquele momento e, depois, dançar com elas.

Ao lado direito do desenho citado acima, tem um outro desenho feito por João Fiadeiro¹⁹ em 2017 em sua palestra na abertura do Seminário de Pesquisa em Andamento (SPA)²⁰ da USP em São Paulo/SP. Na lateral superior direita tem a imagem de uma perna como tela de fundo e uma espiral desenhada com recursos digitais por uma amiga muito próxima. E, por último, na lateral inferior direita tem o pedaço de um cartão que a minha vó materna escreveu e me deu junto com um cachecol feito por ela um pouco antes de falecer. No centro da imagem está escrito: As coisas são as suas relações.

Ao longo deste percurso com as linhas, foi possível descobrir que elas são mais do que o objeto de pesquisa. As linhas são a forma como as histórias aparecem, são os altos e baixos vividos, são a expressão da formulação de um pensamento ou uma forma de comunicação de sentimentos.

Uma hipótese possível que surge é que a linha seja um mecanismo de integração que está dado, já que a vida acontece ao longo das linhas, e que se relaciona com todos os processos da vida. Esta é uma oportunidade para afirmar seu caráter sinuoso, contínuo e envolvente.

¹⁹ João Fiadeiro é um coreógrafo e pesquisador português interessado em práticas de composição. Ele trabalha ao lado de Fernanda Eugênio, antropóloga e artista, e desenvolveram juntos um método de composição chamado Modo Operativo AND (NADAI, 2014).

²⁰ O Seminário de Pesquisa em Andamento da USP (SPA) é um evento promovido pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de São Paulo (PPGAC/USP).

2.3 A CURVA E A AFIRMAÇÃO DA CORPORALIDADE

As premissas dualistas, que se originaram nos processos de padronização sociais e tecnológicos, permitiram a geração de fenômenos estáveis, normatizados, repetitivos e previsíveis que pareciam ser independentes dos sujeitos que os realizavam. Estes pressupostos foram radicalmente desconstruídos com a afirmação da corporalidade do sujeito. Por isso, é sempre bom lembrar que as relações que parecem óbvias e garantidas, na verdade são construídas e inventadas (NAJMANOVICH, 2001).

Pode-se dizer que o rompimento com os discursos da modernidade exigiu como ponto de partida a especificação do lugar de fala, demandando uma responsabilidade por seu discurso e reconhecendo a importância do conteúdo, da forma e dos vínculos específicos que ele cria. O conhecimento e a experiência não são universais e a percepção extrapola a lógica do certo e errado.

Najmanovich (2001) defende a concepção de sujeito encarnado, que diferente do sujeito maquínico da modernidade, entende que o que ele é capaz de ver e aprender depende da perspectiva em que está olhando. Assim, a percepção está em relação com o repertório de vivências, tanto visuais como linguísticas e cognitivas.

Os conhecimentos prévios guiam boa parte do processo perceptivo e, logo de conhecimento. Por isso, não podemos falar de uma verdade absoluta, já que a visão e o entendimento de mundo são mediados pelo sujeito que é corporalizado, particular, histórico e contextualizado. Entretanto, se apegar ao repertório como único caminho possível para aprendizagem é rejeitar o movimento e a vida das coisas. Nada é absoluto. Tudo está em movimento.

A dança, que lida com a atenção para o enquanto do gesto no espaço e seus sentidos, é movimento sempre no presente, pois apresenta o que está acontecendo no corpo que realiza o movimento. O que a dança tem a mostrar é o estado e a condição do corpo em certo contexto de discussão. O movimento não tem a competência para construir uma narrativa linear e contar uma história com começo meio e fim. Sendo assim, a dança é um jeito de comunicar que torce a linearidade do discurso.

A dança é uma linguagem com restrições relacionadas a qualidade do movimento. Um corpo que cai, comunica que está caindo. O modo como ele cai, fala sobre o sentido. Por exemplo, um corpo que se entrega a queda e um corpo que

resiste a queda comunicam sensações e sentidos diferentes. Ou seja, o que a dança pode comunicar está na materialidade e expressividade do gesto.

A dança, lidando no presente com a apresentação dos estados e tensões gerados pela discussão de um assunto através do movimento, é terreno fértil de investigação para as possibilidades de deslinearização dos modos de perceber e agir.

Os estudos em processos criativos em dança são importantes para tratar da compreensão de como a prática de criação constrói um modo singular de pensar e organizar informações do fazer em dança, explorando campos de entendimento acerca de um pensamento que se constrói tendo como base a experiência e a percepção.

Se a ciência produz meios de desvendar e compreender a realidade, o que a dança pode, enquanto fazer artístico, é reordenar o ordenado, investigando e ampliando as possibilidades de fala de um corpo em movimento.

A curva é a reordenação da linha. O corpo que se propõe seguir ao longo da curva está exercitando trilhar outros caminhos, abrir mão do repertório consolidado e estar, de algum modo, aberto a outras possibilidades de paisagens e movimento. Curva é vida, reta é morte.

Ingold em seu livro *Lines* (2007, p. 85) conta que quando a linha reta aparece materializada no espaço ela tende a restringir o movimento. Um bom exemplo é o Muro de Berlim, o qual foi construído durante a Guerra Fria para separar a Alemanha oriental e ocidental. Esta parede atravessava toda a cidade e sua função era impedir o deslocamento de pessoas de um lado para o outro do município.

Já as fronteiras que surgem naturalmente da ocupação e trânsito de organismos vivos tendem a serem curvas. Além disso, esse tipo de fronteira também tende a se alterar com frequência devido ao movimento constante dos seres que habitam o espaço.

A vida humana é vivida na tensão para o que estamos preparados e para aquilo que acontece e não sabemos para onde ir. Ao dançar através do improviso, assim como na vida, o corpo percebe os momentos de incerteza, simula²¹ suas ações e prevê seus resultados, criando soluções em tempo real para os problemas que emergem no enquanto do fazer, na tentativa de continuar em movimento.

21 O modo como a percepção acontece será melhor exemplificado no capítulo três.

Ao tomar consciência da linearidade de alguns processos que, por vezes, são induzidos a retidão, esta pesquisa busca a curva através do movimento criativo, ao trazer atenção para a processualidade e para os entrelaçamentos que emergem no percurso.

Rosa Hercoles (2002), dramaturgista e pesquisadora, conta que a dança não tem a competência de contar histórias lineares que conectam o passado e projetam o futuro e, por isso, ela se afasta da linearidade da oralidade e da escrita, por exemplo. Para ela, o movimento está sempre no presente do acontecimento e o que ele pode é apresentar o que está acontecendo enquanto realiza o movimento. Neste caso, seu entendimento de história se difere da narrativa linearizada como mencionada anteriormente, mas se conecta com a ideia de linhas entrelaçadas que se expressam a partir do gesto dançado.

Unir um tipo específico de movimento logo após o outro não vai gerar um significado com uma interpretação padrão em todas as comunidades ao redor do mundo. Para Hercoles (2002) o que a dança comunica não é a história de conto de fadas com começo, meio e fim.

Além da especificidade do gesto, para Hercoles (2002), o que se pode ver no corpo que dança é o seu jeito de dançar e as qualidades do seu movimento. Os afetos e as leituras possíveis estão conectados com a percepção do sujeito percebido que, por sinal, é múltipla e imprevisível.

A dança conta uma história que revela sentimentos, emoções e interpretações livres para o público. Porém, esta é uma história com curvas, nuances e diversidade. Isto é, não é uma história presa à uma leitura única com símbolos exclusivos que pretende ser traduzida do livro para o espaço cênico. A dança de improviso que o corpo produz se aproxima da vida, percorre caminhos turvos e é atravessada por muitas emoções e acontecimentos em seus gestos.

*Difícil de entender
 me dizem é sua poesia
 O senhor concorda?
 Para entender nós temos dois caminhos
 O da sensibilidade, que é o entendimento do corpo
 E o da inteligência, que é o entendimento do espírito
 Eu escrevo com o corpo
 Poesia não é para compreender
 mas para incorporar
 Entender é parede
 Procure ser árvore.
 (Manoel de Barros)*

O entendimento do corpo, como traz Manoel de Barros, parece passar pelos processos perceptivos e mais subjetivos e, portanto, conectados a materialidade do corpo. Entender com o corpo é, de alguma forma, afirmar a vida dos organismos vivos e se colocar disponível para que a compreensão se dê no próprio processo de experienciar a presença da coisa que se pretende compreender.

Para entender com o corpo é necessário abrir mão do repertório que já possui e se permitir desviar do já sabido. Procurar ser árvore é um treino de escuta que, para mim, parece demandar mais presença, já que nós, humanos, não sabemos e nunca ouvimos falar sobre o que é ser árvore. Por isso, ser árvore é não saber como ser e inventar as formas possíveis para isto acontecer. Ser árvore talvez seja sobre ser capaz de seguir vivendo com a imprevisibilidade do tempo, com vento, chuva, frio e sol.

Tratar de corpo árvore, para mim, é perceber os estados corporais em cada dúvida e tentativa de inventar uma resposta. Uma mesma ação se desdobra de muitas formas de acordo com o contexto e o estado do corpo. O sujeito, na tentativa de responder, elabora hipóteses e em cada situação, estas hipóteses se atualizam. Por exemplo, sentar na cadeira do cinema e na cadeira do dentista provocam estados diferentes.

É como uma tentativa de tratar, mais especificamente, de corpo e dança que o capítulo três se estrutura. Além disso, o próximo capítulo também apresenta abordagens e metodologias que partem do estudo do corpo e da valorização da prática como as bases fundamentais desta pesquisa. O objetivo é integrar estes conceitos à prática de criação, considerando como esta relação reflete o modo de compreender os processos criativos em dança.

3 ENTRELAÇAMENTOS ENTRE PROCEDIMENTOS, METODOLOGIA E ABORDAGENS

A malha, enquanto motivadora desta pesquisa, existe para além da sua função como objeto de estudo. Ela também acontece através do modo que se entende a construção da obra e do entendimento de processo criativo. Ou seja, a compreensão da criação passa pela ideia de fazer (INGOLD, 2022), sendo que é apenas pela prática que a estrutura aparece, considerando, então, o processo criativo enquanto um exercício que vem atravessado de improviso e tentativa.

A pesquisa é a malha constituída das linhas-conceito-prática-imagem-história, que se entrelaçam e dão volume, tamanho e textura ao pensamento. A malha é um princípio estruturante da vida e do conhecimento. Ela emerge da experiência sensível já atravessada por tudo que um sujeito traz, formula e percebe. Assim como a obra, a pesquisa também envolve escolhas, por isso, ela é um emaranhado relacional, mas também é um recorte que escolhe intencionalmente a forma que as linhas serão organizadas.

A malha constitui nossos tecidos, órgãos, e o nosso sistema nervoso. A malha é estrutura organizativa da vegetação, dos fungos e das nossas ações (INGOLD, 2015). Quem somos e o que fazemos revela características do funcionamento do nosso pensamento, os quais são expressos e influenciam tudo ao nosso redor. O modo como as pessoas executam atividades e estruturam as suas coisas revela sua compreensão de mundo.

Por essa razão que esta pesquisa, além de promover um aprofundamento no estudo do tema, tem o objetivo de trazer à tona questões, como, por exemplo, as histórias, que pudessem revelar os índices de desenvolvimento do meu pensamento, produzindo discussões em torno da criação em dança.

É isto que quero dizer quando defendo, inspirada em Ingold (2015), que a linha não é um caminho de um ponto a outro. As linhas desta malha, assim como o nosso sistema nervoso, vão além do que comporta a sua forma. Um corpo é sua estrutura física, seu biotipo e suas habilidades motoras, mas é também sua história, seus acontecimentos e seu contexto. O corpo, sendo assim, é um grande emaranhado

relacional que, por isso, não se encerra e segue acontecendo na estreita relação com o ambiente.

A malha sugere atravessamentos, espaços entre, laços e nós. Os conceitos apresentados neste capítulo irão colaborar na costura da trama desta pesquisa. Os conceitos são linha. Eles alinham e aproximam a área da dança e da antropologia da prática criativa.

Esta seção irá tratar mais especificamente dos processos criativos das obras *Delineio* e *Entrelinhas*, os quais aconteceram ao longo deste estudo. O intuito é articular os conceitos com as etapas mais importantes da criação de ambos os trabalhos, objetivando encontrar pistas de como a compreensão da linha e da criação se deram a ver ao longo deste trajeto.

A primeira parte irá tratar do corpo propositor (SILVA, 2013) que cria modos de discutir um assunto com a dança, produzindo conhecimento em arte. A atenção estará focada em como se deu a relação com os fios e como eles foram ressignificados, ampliando também o entendimento do próprio conceito de linha. Neste momento, é possível perceber os atravessamentos das histórias e a sua importância na construção do processo criativo.

A segunda etapa apresenta a pesquisa performativa e a premissa da prática como pesquisa (HASEMAN, 2015). Aqui serão apresentados mais detalhes do processo de criação da obra *Delineio*, bem como seu contexto de surgimento. Fica evidente, mais uma vez, a importância do contexto do UM como espaço de trocas e aprendizagem compartilhada com outros artistas. Esta pesquisa apresenta um desenvolvimento significativo em virtude da rotina de estudos proposta pelo grupo.

A segunda parte também trata com mais detalhes do surgimento do papel. Este foi um momento importante no processo de criação, que alterou bastante o modo de dançar, transformando a compreensão da ideia de linha.

E, por fim, a terceira etapa deste capítulo aborda a metodologia somático-performativa (FERNANDES, 2014) e sua relação com o conceito de mapas de criação (SILVA, 2013). A ideia é levantar questões acerca da configuração da obra *Entrelinhas*, apresentada em outubro de 2022 para tratar sobre dramaturgia.

A dramaturgia da dança, que tem como referência a professora e pesquisadora Rosa Hércules (2018), é utilizada como suporte para lidar com a potência comunicativa do gesto do corpo que dança. Entende-se que a dramaturgia não é uma instância acrescentada no fim do processo criativo, mas constitui todos os momentos da criação, atravessando cada escolha tomada e alinhando todas as camadas da obra.

3.1 CORPO PROPOSITOR E SEUS ATRAVESSAMENTOS

O fio de malha apareceu inicialmente, nesta pesquisa, como uma estratégia para estudar o espaço, o qual é vivo, dinâmico e preenchido por forças que atravessam e atuam sob os corpos, e sob as quais os corpos também atuam. Inicialmente o assunto era a discussão do espaço. Conforme os fios foram se emaranhando, ocupando e deixando rastros, a atenção se deslocou para o entendimento desta coisa, o que ela é, sua história e seus atravessamentos.

Uma dança acontecia na cena com o emaranhamento e outra dança acontecia por dias longe do estúdio ou da cena programada. Uma dança das mãos para desatar nós, desemaranhar os fios. Este momento íntimo de desembolar a malha era um momento de silêncio, onde as coisas do mundo pareciam ficar como segundo plano e toda a atenção estava na lida com o bolo de fios de malha.

Nem tanto no gesto estava direcionado o foco, mas na própria estrutura embaralhada da malha. Por muitas vezes levei mais de 30 minutos para encontrar a ponta dos fios no meio do emaranhado. Encontrar uma das pontas do fio era necessário para tornar o processo mais rápido. Algumas vezes tentei desfazer os nós sem encontrar a ponta, e levou muito mais tempo. Então o procedimento era primeiro encontrar a ponta, depois desembaraçar os fios e, por último, enrolá-los em um novelo.

Figura 11 - Registro de 01 de dezembro de 2017 desembolando fios de malha



Fonte: Acervo pessoal.

Nota: Para todos verem: Foto em preto e branco. Pessoa com cabelos pretos e longos sentada no chão de lado com blusa sem manga preta e short solto, curto e claro. No chão vários fios emaranhados e em uma das mãos da pessoa um rolo de fios, e na outra, um pedaço de fio. A esquerda e ao fundo há uma porta fechada.

O encontro diário das mãos com os fios e o exercício de desatar nós e desembolar sete quilos de fios de malha provocou a transformação do assunto de pesquisa. Eu sempre levei horas para completar todo este processo, e ele era repetido após cada ensaio. Assim, a palavra-chave da pesquisa (linha) foi se desmembrando e se associando às imagens-chave: fio, fita e traço.

É importante dizer que o estudo teórico e a leitura dos livros de Ingold trouxeram consciência para o significado e as diversas formas de existência da linha. Até este momento, a pesquisa estava restrita aos fios de malha, mas, após a leitura de *Lines* (INGOLD, 2007) e do entrelaçamento com as histórias mencionadas anteriormente, foi possível explorar outros modos de tratar a materialidade desta pesquisa.

Desse modo, surgiu um procedimento com desenho, onde, a partir de uma memória registrada no diário de criação, era criado um desenho abstrato em uma folha de papel Kraft com os olhos fechados. Depois, a ideia era mover o desenho, percebendo como as linhas afetavam o meu corpo e o que a imagem no papel me remetia.

Uma das memórias desenhadas foi escrita no início de uma aula do UM.

Eu estava andando na rua, ou melhor, na calçada da rua que iaiá morava. Estávamos de mãos dadas como sempre, sua mão calejada por seus anos de trabalho doméstico. Ossos, braços e pele afinada e cheia de traços pelo movimento do tempo. Ela segurava firme a minha mão. Andávamos lado a lado abaixo do sol quente e do céu azul de Araçatuba. Íamos até a esquina da rua de sua casa comprar pão em uma vendinha. Passávamos por uma casa com cachorros e algumas árvores. Eu olhava para ela com cuidado para que não caísse ou tropeçasse, mas era ela quem me segurava, me amparava e me guiava sempre. Obrigada por sempre segurar a minha mão (Anotações no diário de criação, 23 de agosto de 2021).

Investigar a existência da linha a partir do desenho me conectou não só com um movimento que partia das mãos, mas também com memórias da minha infância onde elas recebiam destaque. De modo simplificado, estas associações foram criando sentido no trabalho e constituindo a dança que estava se configurando.

Em cada laboratório, uma memória diferente era trabalhada e nem sempre elas falavam das mãos. Porém, neste momento, eu comecei a registrar em meus cadernos a história escrita e também desenhos abstratos que me remetiam à prática. Acredito que, por isso, as mãos começaram a ganhar mais atenção, já que elas estavam mais presentes em todo o processo, fosse nas aulas de crochê ou nos momentos de escrever e desenhar.

Esta presença marcante das mãos produziu também braços mais longos durante a dança, no sentido de que eles acompanhavam o caminho das mãos. Consequentemente, com braços mais longos, o tronco também ganhou outro contorno e, foi possível perceber que o peito estava mais aberto, como demonstra a fotografia do ensaio no dia 22 de maio de 2022, disponível abaixo.

Figura 12 - Foto tirada no ensaio realizado no dia 22 de maio de 2022 no Teatro Laboratório do Campus de Curitiba II - UNESPAR/FAP



Fonte: Acervo pessoal.

Nota: Para todos verem: Sala com piso em madeira, paredes claras e três janelas aparecem ao fundo com cortinas brancas abertas. O céu que aparece do lado de fora pelas janelas está preto, indicando que está noite. Mulher com calças pretas e pernas esticadas, flexiona o tronco para frente e o torce, elevando o braço direito para a diagonal cima e o braço esquerdo para a diagonal baixa. Blusa de manga comprida cinza e cabelos curtos e soltos.

A partir deste momento, as mãos se tornaram verdadeiras protagonistas. Mesmo sem a presença das linhas, o movimento das mãos e braços começou a aparecer com mais frequência e força ao longo das explorações de movimento.

Um passado de histórias e lembranças era atualizado através do mover das mãos que se projetava no futuro enquanto criação em dança. Acredito que os desenhos se tornaram um aquecimento e um convite para as mãos dançarem e guiarem as outras partes do corpo.

Esta especificidade criada pelas experiências ao longo do processo criativo produz modos singulares de perceber, o que se torna uma potencialidade do sujeito que dança, pois apresenta e sugere um modo próprio de dançar.

Silva (2013) explica que todo sujeito é potencialmente um corpo propositor de discursos em dança. Ao se perceber na relação com o outro, com o espaço e suas memórias enquanto dança, o sujeito potencializa sua forma humana²² e produz conhecimento em dança através da investigação dos movimentos do corpo.

A autora demonstra que a ideia de corpo-biotipo é ponto de partida fundamental para se tratar de corpo-propositor, o qual se relaciona diretamente às ideias de forma-humana e imagem corporal. A forma humana é a materialização do ser humano, isto é, é o modo como ele existe no mundo. Portanto, o sujeito age a partir das funcionalidades da sua fisicalidade e da relação entre suas estruturas internas com o meio. É através da forma que o sujeito aprende, lê o mundo, age e cria sua linguagem e expressividade.

Sendo assim,

É possível dizer que todo ser humano tem um corpo propositor pelas suas potencialidades inerentes, pela via biológica de acesso, mas, para que essa proposição aconteça efetivamente, é necessário que o sujeito perceptor proponha-se a se relacionar com outros aspectos do corpo que também são inerentes (o físico, o mental, o emocional e o cultural). E que se permita a novas descobertas que essa experiência sensorial traz, mobilizando seus aspectos inerentes, transgredindo modos de estar e dançar no mundo (SILVA, 2013, p.65).

Todo corpo é potencialmente propositor e criador, pois tudo que o constitui carrega a possibilidade de, quando articulado, produzir discursos em qualquer que seja o formato. Tomar consciência da imbricação destes processos já é o primeiro passo para que a proposição aconteça. Entretanto, o processo de articulação entre as experiências desse corpo é primordial para a construção de sentido e de uma linguagem artística.

²² Sua forma humana no sentido de tudo que o constitui, ou seja, seu biotipo, suas histórias, experiências, emoções, repertório, etc.

Partindo do ponto de vista das ciências cognitivas, onde corpo e ambiente são estruturas codependentes que se regulam e se definem mutuamente, a relação entre os modos de produzir ciência, a organização social e as possibilidades comunicacionais reafirmaram o argumento do ciclo contínuo da percepção-ação e da impossibilidade de dissociação entre tantos dualismos elaborados a partir da lógica cartesiana.²³

Mas pelo fato dessas informações serem parte constitutivas e inseparáveis do corpo, das instituições e dos modos de vida, as coisas no mundo ainda são lidas em alguma medida através das lentes da modernidade (GREINER, 2005), já que uma ordem não se finda totalmente para o aparecimento de uma nova.

Conseqüentemente, é primordial tratar da importância dos estudos da percepção, já que a tomada de consciência destes processos colabora para a área de processos de criação, considerando que lidar com o fazer em arte e, portanto, com o fazer criativo é lidar também com os processos perceptivos.

Greiner (2005) em seu livro "Corpo em Crise" traça um panorama dos estudos da percepção a partir dos anos de 1980 para tratar do ciclo percepção-ação. Ela demonstra como a ideia de percepção enquanto ação cognitiva foi se construindo através da premissa que defende que perceber já é um modo de agir, considerando que o conteúdo da experiência e do pensamento são os mesmos, acontecendo ambos no e pelo corpo.

Isto quer dizer que as pesquisas, conforme se desenvolveram, conseguiram provar que a mente não era um resultado do cérebro, o qual, na concepção anterior, controlava todo o corpo, interpretando e enviando sinais. Neste outro entendimento, a mente estava espalhada por todo o corpo, simulando e antecipando os movimentos e suas conseqüências (GREINER, 2005).

Logo, a mente é corporalizada no sentido de que o cérebro é corpo e seus processos eletroquímicos são constitutivos da nossa estrutura mental que é, portanto, corporal. O que se sente e experiencia não está separado do exercício mental. Os modos de perceber e agir no mundo são indissociáveis (GREINER, 2005).

Sendo assim, a percepção não acontece em nós, mas é algo que fazemos. Neste sentido, existe uma ação "que seria a própria habilidade de perceber, sendo que esta não é apenas dependente, mas constituída pelo fato de termos um conhecimento

²³ A lógica cartesiana é caracterizada por processos de quantificação e medição da natureza, em que o conhecimento é entendido através de experimentos controlados, visando investigar metodicamente e racionalmente todas as estruturas e seus acontecimentos.

sensório-motor" (GREINER, 2010, p. 74). Esta habilidade é conhecida como ação enativa.

Portanto, com o advento das ciências cognitivas, entende-se que a percepção é ativa e a ação reconfigura a percepção. Ou seja, perceber não é sinônimo de receber, pois implica o modo que agimos e existimos no mundo, o que também dialoga com o modo que o percebemos. Essa dinâmica compõe um ciclo contínuo entre percepção e ação, onde o cérebro coordena de forma contínua e simulada as informações provenientes do sentido do movimento (GREINER, 2010).

O conceito de sentido do movimento é definido, pelo engenheiro e neurofisiologista francês Alain Berthoz (2001), como um conjunto de captadores sensoriais que são espalhados pelas articulações, músculos e tendões pelo corpo. Esses captadores geram informações e as atualizam na mesma medida que a ação também se atualiza e gera informação para os captadores.

A cada vez que eu dançava com os fios de malha, o meu entendimento e modo de perceber a linha se reconfiguravam. Todavia, estes processos não se encerraram e limitaram ao momento da experiência, mas se prolongavam pelo ao longo dos dias. A realidade vivida pelo corpo é diferente do nosso tempo cronológico. É como jogar uma pedra no lago e, mesmo após ela chegar no fundo do mesmo, ver os movimentos resultantes deste acontecimento reverberando na água.

A atualização do que era a linha, a forma de segurar ela ou dançar com ela, acontecia no enquanto da dança, entretanto, reverberavam por muito tempo. Estas reverberações foram responsáveis pela necessidade de criar novos procedimentos e testes para dançar com o fio, até o dia em que ele deu espaço a outras possibilidades investigativas.

Figura 13 - Foto de Beatriz Fidalgo da apresentação artística de O que escapa em dezembro de 2017



Fonte: Acervo pessoal.

Nota: Para todos verem: Piso marrom, fundo com cortina preta. Corpo humano deitado no chão com braços e pernas para cima enroscados em fios verdes. Alguns fios estão no ar e no canto inferior esquerdo da imagem há um rolo de fio verde.

É a partir do fluxo interrompido do emaranhado entre percepção e ação que, enquanto dança, o sujeito pesquisador resgata histórias, produz conhecimento e altera a percepção de si, do outro e do espaço. Ao reconhecer esta alteração dos processos perceptivos, o corpo transforma também sua dança e, nesse ciclo contínuo de percepção-ação, vai construindo seu discurso performativo.²⁴

Porém, Ingold explica que nem tudo está perfeitamente encaixado, bem amarrado e estruturado. O antropólogo nos convida para tratar das pontas soltas que existem na malha. Nada está fechado e isolado em si. As coisas que habitam o mundo estão em relação à todas as outras. "Organismos e pessoas, então, não são tanto nós em uma rede quanto nós em um tecido de nós, cujos fios constitutivos, conforme se amarram a outros fios, em outros nós, compreendem a malha" (INGOLD, 2015, p. 120).

Lidar com as pontas soltas é lidar com a incompletude e a imprevisibilidade da vida e das coisas. A obra, portanto, não é uma estrutura fechada em si, mas um elemento vivo que segue se relacionando com o seu contexto, seja de criação ou exposição. Em função disso é que reside a importância de encontrar as metodologias e

²⁴ O termo discurso performativo é desenvolvido por Setenta em seu livro "O fazer-dizer do corpo: dança e performatividade"(2008) e será melhor tratado adiante.

abordagens que podem oferecer suporte para a pesquisa e a criação, sem o intuito de enrijecê-las.

3.2 PESQUISA PERFORMATIVA

O paradigma da Pesquisa Performativa surgiu no contexto de um mundo dominado pelas formas quantitativa e qualitativa como caminhos únicos e garantidos para produção de conhecimento. A forma quantitativa foi a primeira a surgir nos parâmetros da ciência moderna ocidental, e é uma forma tradicional, com metodologia clara e restrita. Nela os números representam os dados da pesquisa e, logo, do conhecimento (NAJMANOVICH, 2001).

Nesta perspectiva mencionada acima, o conhecimento deveria ser algo quantificado e exato, e, por isso, ele estava vinculado a perspectiva linear tratada anteriormente no segundo capítulo. O objetivo deste modelo de pesquisa é, resumidamente, quantificar os fenômenos para isolar os princípios capazes de colaborar para a generalização dos resultados e a formulação de leis invariáveis. Sendo assim, o que este método pretende, considerando sua relação com as ciências exatas, é encontrar um resultado final e imutável (NAJMANOVICH, 2001).

No século XX, a pesquisa qualitativa passou a se tornar mais popular e ganhou força através da apresentação dos relatórios, onde o pesquisador expressava a qualidade da pesquisa, bem como sua experiência com o objeto de investigação ao descrever as perspectivas tanto dos pesquisadores quanto dos participantes. Desta maneira, a pesquisa quantitativa é baseada na prática em campo, enquanto a pesquisa performativa, apresentada a seguir, é guiada pela prática (NAJMANOVICH, 2001).

A pesquisa performativa engloba todos os trabalhos com imagens que se movem; imagem parada, música, som, atividades dos pesquisadores guiados pelas artes e de códigos digitais. Portanto, a pesquisa performativa não inclui somente as áreas das artes, mas pode ser aplicada em toda a indústria criativa e cultural, já que se interessa por diferentes abordagens para projetar, conduzir e relatar a investigação (HASEMAN, 2015).

Para Haseman (2015), o artista performativo é quem realiza a ação, e o que ele realiza se transforma na pesquisa. Isto implica uma expansão do modo que se entende pesquisa, bem como as possibilidades de construção da sua metodologia. Neste caso a prática não é somente um objeto de estudo, mas um método.

A pesquisa performativa tem um caráter empírico e acontece incluindo a criação no formato com que é compartilhada. Isto é, os seus resultados não são necessariamente divulgados em texto escrito, mas podem assumir outras expressões artísticas. Neste contexto, seus pesquisadores, ao invés de serem guiados pelo problema com o objeto final de como respondê-lo, como acontece nos outros dois paradigmas, eles mergulham em um mar de entusiasmo pela prática (HASEMAN, 2015).

*Delineio*²⁵ foi a primeira síntese deste processo criativo que aconteceu no formato de vídeo-dança no ano de 2021. Neste trabalho, que contou com a colaboração de integrantes²⁶ do UM núcleo, o ponto de partida foi a pergunta: como deslinearizar as linhas? Esta questão norteou a maior parte das práticas investigativas de movimento ao longo do primeiro semestre. Até que, próximo da data limite para a sua configuração, ela já não era mais uma pergunta, tendo em vista que em alguma medida o corpo parecia já ter respondido ela de muitas formas.

Ao longo de 2021, as aulas do núcleo de pesquisa estavam acontecendo no formato remoto, por consequência da pandemia de Covid-19. Por isso, a obra *Delineio* foi configurada como um vídeo-dança que estreou na XV Mostra UM's & Outros pelo canal do youtube²⁷ do grupo.

Em 2021, seis artistas inscritos no UM propuseram um plano de trabalho que aconteceu a partir da ideia de arquipélago. Semanalmente aconteciam aulas com o grupo todo ministradas pela professora Dr.^a Rosemeri Rocha, coordenadora; pelo professor Me. Danilo Ventania, professor colaborador, e por artistas convidados.

Posteriormente, cada um destes 6 artistas abriu sua própria sala virtual nos aplicativos do *Zoom* ou *Google Meet* separadamente, onde os outros integrantes acessavam e participavam da reunião que desejassem. Estes encontros virtuais aconteceram no formato de grupos de estudo, considerando que o artista responsável pela sala era o proponente responsável pela dinâmica a ser construída.

Estes grupos de estudos foram criados pensando tanto nos integrantes do grupo, quanto na comunidade externa. Sendo assim, O projeto Arquipélago foi divulgado nas redes sociais para pessoas da comunidade em geral. Lembro que algumas pessoas

25 Trabalho completo está disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xl6K7zecs0>.

26 Anita Gallardo, Beatriz Fidalgo, Eliza Pratavieira, Gabriela Nardin, Jean Alenbo, Larissa Lorena, Marcelo Zarske e Rosemeri Rocha.

27 Canal do UM: <https://www.youtube.com/channel/UC-T20LyIRrCsmh9cN0quRA>.

de fora do UM participaram dos encontros de algumas ilhas, que aconteceram inclusive fora do horário do grupo. O horário de funcionamento da minha ilha era das 20 horas às 21 horas, toda segunda-feira, após as aulas do UM.

A imagem apresentada abaixo foi a mesma imagem compartilhada no Instagram²⁸ do UM²⁹ para apresentar o tema do meu grupo de estudo, as questões práticas do seu funcionamento e também para convidar as pessoas que quisessem integrar este espaço de estudo. O nome do meu grupo ou, como chamávamos, da minha Ilha, era "Entre Rastros e Raízes".

Figura 14 - Imagem utilizada para divulgação da ilha no perfil do Instagram @umnucleo



Fonte: Acervo pessoal 2021.

Nota: Para todos verem: Imagem borrada nos tons de marrom, preto e bege mostra um corpo em movimento com roupa preta de manga e calça longa deitado no chão preto, com mãos e pés para cima com cabelos escuros, longos e presos. No centro com letras brancas está escrito "Entre rastros e raízes. Mariah Sumikawa Spagnolo".

28 Rede social

29 @umnucleo

O nome "Entre Rastros e Raízes" surgiu em virtude da conexão com a ideia de percurso e da linha em movimento, que deixa rastros pelos lugares que passa. Seja ao caminhar, escrever ou dançar, deixamos rastros dos nossos movimentos pelo espaço. Já a palavra raízes dialogava tanto no sentido das histórias da minha infância, com as minhas raízes genéticas e familiares, quanto com a imagem das raízes de plantas, que também cresciam como linhas em movimento para o interior da terra.

O objetivo do Projeto "Arquipélago" era que os seis artistas, os quais gerenciavam suas chamadas "ilhas", apresentassem um solo síntese do seu processo criativo destes estudos na mostra de processo, que aconteceu entre os dias 11 de novembro a 04 de dezembro de 2021 no formato remoto. Além disso, esperava-se que os integrantes do grupo também apresentassem um trabalho artístico no evento, mas podendo eles estarem sozinhos, em duplas, trios ou explorando também diferentes formatos, desde vídeo-dança, performances ao vivo, até aulas abertas ao público inscrito.

Com a colaboração de artistas do núcleo, surgiu o vídeo-dança "Delineio". Com a música de Marcelo Zarske³⁰, captação de imagens de Beatriz Fidalgo³¹ e com a edição, proposição e performance de minha autoria. Além destas pessoas que estão presentes na ficha técnica do trabalho, os artistas integrantes do grupo também colaboraram para a construção do trabalho, participando dos grupos de estudo e dando feedbacks essenciais na configuração da obra.

Nesta altura do processo, o movimento das mãos, os fios de cabelo, o papel e os contornos eram traços fortes da investigação. O nome "Delineio" vem do verbo delinear. O que tinha em comum entre estes aspectos que direcionavam o trabalho eram as histórias da minha infância. Estas histórias apareciam como imagens embaçadas e sobrepostas no meu imaginário, mas diziam muito sobre as linhas do meu corpo e como elas se prolongavam além de mim.

Tela preta³², sons de papel sendo amassado e rasgado. Papel Kraft amassado aparece na tela. Dedos das mãos de um humano rasgam e perfuram o papel. Dedos emergem à superfície montanhosa dos amassos que não param de brotar. Unhas, dedos, mão, punho. As linhas das dobras do papel seguem seu caminho nas linhas da pele da mão. Pele papel. Papel pele.

30 Marcelo é professor e artista da música.

31 Beatriz Fidalgo é professora e artista da dança já mencionada anteriormente.

32 Você pode assistir este trabalho no link a seguir. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xl6K7zecs0>.

De um buraco grande e escuro nascem fios longos e pretos de cabelo fino e curto. A cabeça nasce pelo buraco do papel. Papel pele encobre a cabeça. As mãos abraçam as grandes folhas de papel pele marrom e o papel abraça a cabeça e os fios longos e pretos de cabelo. Papel, pele, cabeça.

Enquanto o papel se solta da cabeça fio, outros buracos pretos aparecem ao fundo. A música com som de piano começa a tocar e causa uma espiral de sensações. Contornos de troncos humanos, braços, cabelos e árvores aparecem movendo-se em sobreposição à pele papel.

Os pés pisam sobre as mãos, as quais nascem do chão de nuvens. Enquanto os pés amassam o chão, as mãos crescem para o alto, alcançando a luz do sol. Tronco, mãos, pés, nuvens, árvore, pele e papel juntos em uma espiral de linhas e contornos que compõem um só corpo. Sobreposição de som e imagem.

No corpo, a pele papel se desdobra e demarca acontecimentos que ficam cravados. Não há retorno e apagamento. As linhas traçam seu caminho no papel pele e escorregam pela pele papel dos braços e cabelos. Os traços do rosto, o formato das mãos, dos pés e dos fios de cabelo se reconectam com histórias de antepassados, que possuíam estes mesmos contornos. As linhas percorrem as lembranças e delineiam a dança que acontece.

Tenho sonhado com os contornos do corpo e os fios de cabelo. Esses sonhos me conectam com aquelas que me deram as mãos. E, quando, de mãos dadas, entrelaçamos os dedos, entrelaçamos nossas presenças que reverberam em continuum. As linhas que correm hoje guardam a memória das que foram e das que vivem (Anotações do diário de criação, 2021).

De alguma forma, dançar com o papel parecia uma tentativa de resposta à pergunta de como não impor movimento aos fios ou, mais especificamente, às linhas. Na relação com o papel, as linhas eram formadas como consequência do movimento e seus traços não eram controláveis. Uma vez que as linhas criadas pela dobra ou rasgo do papel eram feitas, não era possível desfazer, não tinha como desembolar ou encontrar as suas pontas soltas. O movimento que existe com o fio de desembolar para embolar de novo, e desembolar de novo não era mais possível. No papel, as marcas criadas permaneceriam ali na sua superfície.

Figura 15 - Registro e edição de imagem de Beatriz Fidalgo do processo criativo da obra Delineio realizado em 2021



Fonte: Acervo pessoal.

Nota: Para todos verem: Imagens sobrepostas com fundo branco. É possível ver papel marrom amassado ocupando grande parte da imagem, braços que abraçam, cabeça com cabelos pretos no centro e partes de cotovelos abaixo.

Estes aspectos que trago sobre os procedimentos que construíram a pesquisa e como ela foi se configurando a partir das minhas escolhas, as quais levavam em conta características que naquele momento pareciam próximas, não foram sempre tão claros. O que inspirava a continuidade do trabalho era a prática que foi se consolidando com o passar do tempo. Neste processo, muitas investigações e investimentos foram deixados de lado, mas passar por eles também foi importante para a construção do trabalho.

Quando se dança para criar, isto é, com a intenção de construir algo sem a intenção de cópia, é mais difícil acontecer a imposição de um movimento ou modelo de pesquisa. Como exposto anteriormente, é o entusiasmo pela prática que mantém a investigação em movimento. Não existem projeções futuras, mas sínteses provisórias sempre em transformação.

*do mundo a si
 de si ao mundo
 vai ao mundo, volta a si
 não sucumbir.
 Desce à terra
 Sobe ao céu
 com olhos na terra
 mãos e joelhos empurram o chão
 abre as asas
 lança-se ao espaço
 senta
 mergulha ao lado
 deita e rola
 levanta corpo aos céus
 encolhe e abre
 o coração ao chão
 braços e pernas flutuam
 braços cavam caminhos
 mergulha no chão e se abre ao céu
 mergulha de cabeça no chão
 e abre o coração ao céu.*
 (Anotações do diário de criação, 2021)

Nem sempre a investigação faz sentido. Como demonstro no trecho acima retirado do meu diário de criação, tem dias que você só precisa se manter acordada e em movimento, alimentando seu entusiasmo pela prática. Às vezes é na insistência do simples subir e descer, subir e descer que emerge algum aspecto que te chama a atenção e pode potencializar ou alterar o rumo da criação.

Por isso, vale salientar a importância da elaboração de metodologias e abordagens que, para além do entusiasmo pela prática, podem oferecer formas de estruturar e organizar as informações da pesquisa. Trazer consciência para a escolha do que irá estruturar a síntese de todo o processo criativo, traz também mais clareza para o sentido das relações propostas na obra, potencializa o discurso performado, a comunicação com o público e o aprendizado.

É igualmente pensar na estruturação do processo, na disciplina da prática e na insistência diária do estudo. É pensando nisso que os mapas de criação, metodologia desenvolvida por Silva (2013), são trazidos na estruturação deste trabalho.

3.3 OS MAPAS DE CRIAÇÃO E A ABORDAGEM SOMÁTICO-PERFORMATIVA

Como já vimos, a integração do dualismo persistente corpo-mente trouxe à tona o movimento corporalista no início do século XX, tendo Laban, Alexander e Feldenkrais³³ como seus principais pioneiros. A partir disso surgiu uma área que pretendia dar ênfase para a experiência, buscando compreender o ser humano em sua totalidade através da reeducação do movimento e da consciência corporal, a Educação Somática.

[...] o termo Educação Somática começou a se desenvolver nos anos 1970, com Thomas Hanna, que publica nos EUA o periódico *Somatics*. Ele reabilita a noção de soma, voltando-se para as origens da filosofia grega com Hesíodo, para quem o termo significava corpo vivo (BOIS *apud* SILVA, 2013, p. 26).

Com o desenvolvimento desta nova área, os artistas do movimento começaram a elaborar outros caminhos de criação e, conseqüentemente, de execução do movimento. É importante lembrar que a partir daqui era possível pensar que o conhecimento não era mais mérito exclusivo do cérebro e da mente, mas que ele fluía pelos músculos, ossos e órgãos. E, mais do que isso, o conhecimento não precisava ser registrado somente na forma de contas ou relatos, mas também poderia adquirir outras formas de existência e expressão no mundo.

É nesse contexto de quebra de paradigmas que emerge a abordagem somático-performativa tratada neste tópico, a qual parte da educação somática e da noção de prática como pesquisa para configurar seu próprio alicerce. Fernandes (2014b, p. 89) explica que

[...] para utilizar essa abordagem, não é necessário ter nem a educação somática nem a performance como temas ou métodos de investigação, mas que a associação de ambas facilite e estimule o surgimento de perspectivas artísticas plurais e inovadoras, de aplicações irrestritas.

³³ Laban, Alexander e Feldenkrais foram estudiosos do movimento que desenvolveram seus próprios métodos a partir de um conjunto de práticas voltadas para a reeducação do movimento e a consciência corporal motivados pela questão da autocura (SILVA, 2013).

Considerando o estímulo mencionado acima pela autora para o surgimento de perspectivas artísticas plurais, o mapa de criação (SILVA, 2013) é trazido como uma estratégia de organização e acesso às questões da pesquisa que emergem no enquanto da prática.

Tendo como referência um sujeito improvisador que investiga o movimento e está consciente das alterações que acontecem em seu corpo e no espaço ao longo do processo, é importante ter um suporte para registrar as palavras, sensações e imagens importantes que emergem no momento de improviso, já que a construção da pesquisa demanda registros para reflexão e aprofundamento posterior.

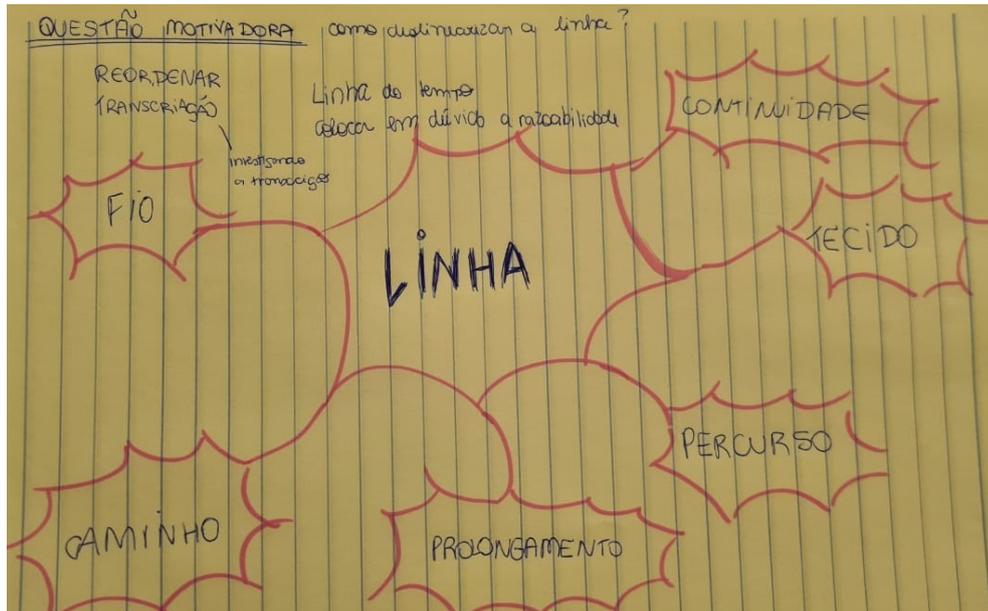
Sendo assim, o mapa de criação proposto por Silva (2013) é uma estratégia metodológica que permite ao artista-pesquisador organizar e priorizar informações ao longo do percurso de pesquisa. Ele ajuda o corpo a acessar e resgatar informações anteriormente elaboradas nos laboratórios investigativos, as quais são pontos importantes para a construção do discurso da pesquisa.

Em sua tese de doutorado, Silva (2013) demonstra como construiu a proposta de mapa de criação a partir do conceito de mapa mental, desenvolvido pela neurolinguística, e de mapa cognitivo, desenvolvido pelas ciências cognitivas. Tendo estas referências como base, o mapa de criação é desenhado no formato de um neurônio para estimular a atividade cerebral, considerando que o pensamento é radiante e acontece em várias direções ao mesmo tempo.

Dentro de cada desenho em formato de neurônio é adicionada uma palavra-chave que se relaciona com outras imagens-chave, resgatando várias sensações, experiências e lembranças ao mesmo tempo. O neurônio central deve ser desenhado em um formato grande, ocupando a maior parte do centro de uma folha de papel sulfite, por exemplo. Ao redor dele devem ser desenhados neurônios menores que serão preenchidos com as imagens-chave relacionadas à palavra-chave central. Todas as palavras devem ser escritas com letras grandes e garrafais (SILVA, 2013).

Na imagem disponível a seguir é possível entender melhor o desenho do mapa de criação. Este foi um mapa construído em uma prática do UM que tinha como objetivo delimitar uma questão motivadora naquele dia. Além disso, neste dia também delimitamos uma palavra-chave e imagens-chave conectadas à ela.

Figura 16 - Foto de uma etapa do mapa de criação feito em 2021 com a questão motivadora da obra Delineio



Fonte: Acervo pessoal.

Nota: Para todos verem: Folha de papel branca com linhas azuis com um desenho em forma de neurônio no centro com a palavra Linha. Em torno dele há mais seis desenhos menores em forma de neurônio que se conectam ao desenho central. Neles está escrito da esquerda, para baixo, para direita e para cima: fio, caminho, prolongamento, percurso, tecido e continuidade. Em cima e no canto esquerdo está escrito "questão motivadora" e "como deslinearizar a linha?".

As imagens-chave são muito importantes para o desdobramento futuro da pesquisa, pois são elas que revelam alguns entendimentos implícitos na palavra-chave investigada que, ao serem trazidos para a consciência, complexificam a investigação. Por isso, o mapa de criação enfatiza algumas pistas e princípios direcionadores do estudo e ajuda a construir um foco de atenção para as escolhas que constituem o processo de configuração da obra.

Ao longo de laboratórios investigativos em dança, muitas percepções podem vir à tona e com o mapa de criação é possível recuperar o acesso a estas informações de maneira mais eficaz, bem como recordar as relações criadas com a palavra-chave central com mais facilidade para retomar o rumo da pesquisa.

O mapa de criação auxilia no reconhecimento dos momentos da pesquisa, no desenvolvimento da consciência corporal e no registro das informações importantes do processo ao convidar o artista para perceber sua dança e nomear as coisas, sensações, percepções que aparecem.

E, considerando isto, a abordagem somático-performativa contribui no desvio de um caminho exclusivo controlado pelo raciocínio lógico. Ela nos lembra que uma

dança não surge de imediato, mas se sustenta em histórias, no olhar presente e no desejo da dança que está por vir.

Ao auxiliar o refinamento da atenção para os caminhos que a pesquisa está construindo e se direcionando, os mapas de criação demandam consciência corporal, pois é preciso saber o que acontece com o corpo durante a prática para que sejam tomadas notas. É no exercício de criar perguntas e buscar respostas sobre a prática que se desenvolve a consciência corporal. É fazendo que se aprende.

Como defende Hercoles (2018), a experiência acontece no corpo, e a dança parte do corpo, pelo corpo e se dá a ver no corpo. Sendo assim, é importante lembrar que a arte tem a capacidade de transformação poética das coisas e a dança tem a capacidade de transformação poética do corpo. O corpo é o lugar de ocorrência da discussão em dança, e, por isso, um dos maiores desafios é escapar das restrições impostas pelos padrões de movimento incorporados que podem dificultar os caminhos para a criação.

Partir de uma abordagem que se conecta com a atenção e a consciência de si e do movimento no espaço, tendo uma estratégia para organizar informações que emergem durante esta investigação, é uma saída para a construção de códigos capazes de se organizarem na linguagem que se almeja produzir (HERCOLES, 2018).

A dança pode acontecer de diferentes formas, e um exercício de improviso para investigar o movimento pode trazer tantas sensações e percepções que às vezes é difícil fazer o recorte que o processo de pesquisa demanda. Escrever no centro de um desenho de neurônio a palavra LINHA em letras grandes e garrafais foi um exercício de recorte e uma escolha.

Ao improvisar, o tema da pesquisa foi se conectando com outras informações. Assim, foi possível expandir o entendimento de LINHA para a experiência daquilo que aconteceu com o corpo no espaço, por exemplo, e para as reverberações que essa palavra provocou na sua movimentação, sem perder o sentido e a coerência do trabalho.

Essa compreensão de dança passa pelo entendimento de "fazer-dizer" proposto por Setenta (2008), isto é, tendo a dança como um tipo de organização de fala que remete a uma configuração típica do corpo. Neste sentido, o movimento comunica ao mesmo tempo em que realiza a ideia, sendo criada e atualizada no próprio fazer. Enquanto move, o corpo age e investe na percepção do aqui e agora enquanto matéria para a prática de exploração e investigação.

O corpo comunica ao mesmo tempo em que realiza a ideia, sendo que ela é criada e atualizada no próprio fazer. Para Setenta (2008, p. 22), a ênfase na ação e não na descrição promove um tipo de comunicação que remete a uma configuração típica do corpo, "Na ação/realização, a proximidade corporal é definitiva para ocorrência do enunciado, que deixa de ser sobre algo e passa a ser um enunciar-se".

Enunciado performativo é um conceito discutido por Jussara Setenta (2008), que passa pelo entendimento da dança enquanto um "fazer-dizer", ou seja, como um sistema complexo de fala do corpo. Para tanto, ela toma como ponto de partida a teoria dos atos de fala trabalhada pelo linguista Justin Austin (1990), para quem linguagem pode ser uma forma de ação. Ou seja, é possível a linguagem ser ação e não apenas descrever a ação. Este seria o enunciado performativo, por oposição ao enunciado constativo (aquele que afirma e descreve).

Sendo assim, os enunciados performativos³⁴ reorganizam condições de possibilidade da fala, tornando possível a criação de diferentes rearranjos que questionam um contexto dado e inauguram novos contextos de discursos.

A importância dessa proposta reside em fazer pensar na linguagem como uma encenadora de falas e de suas respectivas significações. Pensar sobre os momentos em que a linguagem encena uma ação. Sobre essa questão, Austin (1990) diverge da compreensão de que linguagem é significativa porque representa algo que está fora da própria linguagem, dando à mesma uma função de referência (referir-se a algo do mundo). Sua teoria dos atos de fala traz o entendimento de significação como ação de linguagem, pois, quando se fala, esta significa mais do que o significado referencial daquilo que se profere: realiza-se uma ação (SETENTA, 2008, p. 21).

No sentido de uma comunicação que não somente difunde e transmite a informação já previamente carregada de um significado, mas que a produz, ressignifica e transforma seus sentidos, entende-se que o corpo, não é somente um veículo de informações. O corpo enquanto dança é permeável e coautor dos fluxos de informação junto com o ambiente. Ambos caminham em um processo co evolutivo e sempre em andamento. O corpo para além de um processador, é, como afirma Greiner (2010), produtor de comunicação em si e, portanto, de outras possibilidades de signos ediscursos.

³⁴ A ideia de enunciado performativo é apresentada por Setenta (2008) em seu livro "O fazer-dizer do corpo: dança e performatividade" a partir da teoria dos atos de fala de Austin (1990).

Ao discutir sobre a dança enquanto propositora de enunciados performativos, isto é, que produz pensamentos e discursos na forma de dança, exercita-se a possibilidade de transformação de práticas, posicionamentos, ideais de dança, problematizando entendimentos enrijecidos sobre o que pode ser a dança. Para além de um exercício físico, é importante disseminar a compreensão de dança enquanto linguagem e um tipo de fala do corpo que afirma e lida com a corporalidade, gerando tipos específicos de conhecimento.

A dança é uma área de conhecimento que vem inundando os espaços de educação formal, como a universidade e as escolas. E sendo ela um tipo de conhecimento artístico (VIEIRA, 2006), isto é, um fazer que se ocupa com a criação de outras formas de compreender a realidade, a pesquisa em dança dá ênfase ao próprio fazer criativo.

É no movimento do corpo no tempo-espaço de um sujeito interessado no gesto, na sua expressividade e em suas reverberações que brota o saber em dança. Um saber presente, curioso e insistente.

As discussões acerca da dramaturgia da dança levantaram questões sobre sua possibilidade comunicativa e as relações possíveis entre técnica e expressividade. Até o século XIX, entendia-se que a expressão era uma instância agregada ao movimento técnico, ou seja, a montagem da coreografia, como passos sequenciados espacial e temporalmente (HERCOLES, 2018).

Naquela época, a dramaturgia surgiu na dança como a organização da cena, e a elaboração da expressividade como atribuição de significado ao movimento. Essa separação, na perspectiva romântico/modernista, demonstra uma cisão entre a materialidade do corpo e sua expressividade, sublinhando mais uma vez o persistente dualismo corpo e mente (HERCOLES, 2018).

Este dualismo insistente se revelou não só pela separação entre as instâncias coreográficas e dramáticas, mas, sobretudo, no mito da criação que gerava uma ideia incoerente de que a arte surge através de um dom. O trabalho artístico e, neste caso, em dança, acabava por ser visto geralmente como uma inspiração não física, divina e repentina por conta da ampla utilização do termo pelas religiões.

A eutonista e dramaturgista da dança Rosa Hercoles (2018, p. 92) afirma que essas "ideias sem lastro na realidade do corpo, perpetuam o acordo tácito de que o

ato criativo possui uma instância não-física", reforçando a dificuldade que ainda existe de considerar a dança como área de conhecimento e campo de trabalho.

O momento de configuração acontece ao longo de todo processo criativo, enquanto o artista vai tomando decisões e fazendo escolhas do que vai para a cena e o que fica como registro de experiência. O fio, por exemplo, embora tenha sido abandonado no caminho, é uma parte muito importante no desenvolvimento desta pesquisa. O papel carrega os rastros do fio e ele, com certeza, é base para a construção da compreensão de linha.

Todas as etapas do processo são importantes. E sem processo, não há aprofundamento, pois é na insistência interessada no estudo do assunto recortado, que o movimento se desdobra e se qualifica. Como se trata de criar uma obra em dança, e não de reproduzir uma coreografia pronta, é preciso criar a estrutura do discurso e, para isso, muitos rascunhos são feitos, refeitos, excluídos, alterados, até o momento que determina o fim provisório deste processo.

O corpo quando dança estabelece movimentos testados anteriormente. É nessa repetição que quem dança se especializa e se aprofunda no assunto tratado na sua dança. Este mecanismo promove a capacidade de desenvolver formas próprias de organizar esse conhecimento construído via experiência. É na construção desta lógica sutil e singular que reside também o interesse desta pesquisa. A dramaturgia acontece concomitante à dança, já que, como ensina Rosa Hercoles em "As dramaturgias do movimento" (2018), a própria organização do movimento em dança é de natureza coreográfica.

Se a potência comunicacional da dança está encarnada no gesto que ela exhibe, então é no acontecimento da obra que é possível encontrar pistas da lógica do pensamento criativo que a constitui.

Nada emerge do zero. Tendo a linha como tema e todas as experiências prévias comentadas anteriormente, o corpo que dança parte de um lugar conhecido. Cabe ao artista, inventar formas de sair de sua zona de conforto, visando ampliar seu repertório de movimento e, conseqüentemente, sua lógica de construção do discurso.

Entrelinhas foi a última síntese provisória dançada desta pesquisa. Ela foi apresentada na XVI Mostra UM's & Outros no dia 28 de outubro de 2022, às 19 horas e 30 minutos na Casa Hoffmann em Curitiba-PR. Este trabalho contou com a orientação de Rosemeri Rocha, colaboração de Danilo Ventania, figurino de Luan

Valloto e som de Marcelo Zarske, além de todos os outros integrantes do grupo, os quais colaboraram com seus *feedbacks*.

Na imagem abaixo é possível ver o cartaz de divulgação do evento, no qual aconteceu a estreia da obra *Entrelinhas*.

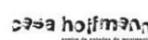
Figura 17 - Cartaz de divulgação da apresentação de *Entrelinhas* na XVI Mostra UM's & Outros realizada em 2022



Realização:



Apoio:



Fonte: Acervo pessoal.

Nota: Para todos verem: Flyer de divulgação apresenta uma imagem preta e branca com um corpo segurando folhas de papel kraft amassadas sobre o rosto. No flyer há informações como, por exemplo, realização, apoio, local e data da apresentação da obra *Entrelinhas* de Mariah Spagnolo.

O figurino foi criado pelo designer brasileiro, Luan Valloto³⁵, a partir de uma longa conversa sobre o trabalho. A questão sempre foram as linhas do, pelo, no, do corpo. E por isso elas foram desenhadas em um tecido preto, recortadas e costuradas em um macacão de tule nude. As linhas do figurino eram curvadas de acordo com

³⁵ Luan Valloto também integrou o UM em 2015, onde nos conhecemos e também conheci seu trabalho. Escolhi o Luan como figurinista justamente por conta da sua experiência com a dança e com os meus estudos há alguns anos.

os contornos do corpo. Suas formas variavam e construíam imagens, oferecendo ao público muitas leituras possíveis. Além disso, elas possuíam pontas soltas e mais longas nas mãos e pés.

A proposta era justamente ressaltar os contornos e as curvas do corpo, enfatizando as formas em movimento durante a dança. Embora na foto abaixo apareça metade do cabelo preso, ele ficava solto durante a apresentação do trabalho. Isto por que os fios de cabelo ainda eram também parte importante do movimento, embora a sua ênfase era menor no formato presencial, se comparado ao vídeo-dança "Delineio".

Figura 18 - Foto de Mariah utilizando o figurino criado por Luan Valloto para a obra Entrelinhas, apresentada em 28 de outubro de 2022 em Curitiba-PR



Fonte: Acervo pessoal.

Nota: Para todos verem: Duas imagens lado a lado mostram Mariah com um macacão em tule nude, com tiras de tecido preto que atravessam o corpo no sentido vertical. Chão marrom e fundo com cortina preta.

O papel era um objeto cênico que dividia a cena com o corpo. 20 folhas de papel kraft espalhadas pelo chão eram amassadas e rasgadas de acordo com o movimento. Suas formas volumosas conferiam relevo à superfície da cena, antes plana. O papel foi o eixo central na construção da dramaturgia de Entrelinhas, e esta relação foi se constituindo desde o início dos estudos.

Conforme Hercoles (2018) diz, é necessário construir os códigos capazes de se organizarem de um modo que comunique o discurso que se pretende produzir. Em "Entrelinhas", a proposta era trazer atenção justamente para o espaço entre, para o processo, que, como vimos nos capítulos anteriores, eram vistos somente como uma conexão entre dois lugares. As escolhas feitas para a configuração desta obra, aconteceram no sentido de ressaltar a relação entre corpo, papel e contorno.

Enquanto as pessoas ocupavam a sala do andar de baixo da Casa Hoffmann³⁶, algumas dezenas de folhas de papel Kraft estavam espalhadas pelo chão. Eu estava deitada, por cima das folhas, atenta ao meu estado corporal e percebendo o peso e as bases corporais que tocavam o chão e o papel.

Figura 19 - Foto da estreia da obra "Entrelinhas" na mostra UM's & Outros produzida pelo UM em 2022



Fonte: Acervo pessoal.

Nota: Para todos verem: Chão forrado com dezenas de folhas de papel Kraft. Um corpo deitado de barriga para baixo, no centro da imagem e sob as folhas de papel.

Este, para mim, foi o ápice do trabalho no sentido que, foi neste momento inicial que os mapas de criação emergiram com força como referência essencial. Enquanto eu estava deitada na cena, atenta a mim e observando o público se acomodando, minutos antes de começar a mover, muitas coisas vieram à tona, sensações, sentimentos e projeções, por exemplo.

Os mapas de criação foram uma estratégia de sustentação da pesquisa na cena, e um apanhado de referências que foram facilmente acessadas durante o improvisado. Longe de restringir, os mapas de criação oferecem material para que se reconheça e atualize seu fazer-dizer em tempo real.

³⁶ Casa Hoffmann – Centro de Estudos do Movimento, localizada no centro de Curitiba-PR, foi o local onde aconteceu a mostra de processo do UM e a estreia da obra "Entrelinhas".

O que indica o desenvolvimento do pensamento da criação, então, tem a ver com as ferramentas e os recursos utilizados na produção, estruturação e continuidade da pesquisa.

PROPOSIÇÕES PROVISÓRIAS

*Traça a reta e a curva
A quebrada e a sinuosa
Tudo é preciso.
De tudo viverás.[...]
Sem esquadro, sem nível, sem fio de prumo,
Traçarás perspectivas, projetarás estruturas.[...]
Tens os teus olhos, o teu pulso, a tua memória.
Construirás os labirintos impermanentes
Que sucessivamente habitarás.
Todos os dias estás refazendo o seu desenho.*
(Trecho do poema Desenho de Cecília Meireles)

Ao traçar um panorama histórico da linha, me reencontrei também com as minhas histórias. A história é um ponto estruturante importante, já que, é no atravessamento das esferas da vida do pesquisador que a pesquisa acontece. A história é um tipo de conhecimento encarnado, aprendido na pele, no olho, na língua. Contar história é promover encontros, proximidade e diálogo.

O corpo todo fala. Não são necessárias palavras para se ouvir uma história. Quando abrimos o corpo para escutar, tudo comunica. Algumas falas mais desarrumadas do que outras, mas todas comunicam alguma coisa. A leitura dos signos leva em consideração o repertório de cada sujeito, suas experiências e seu contexto. É a partir de referenciais preexistentes que as leituras são feitas.

Aqui tratamos da fala do corpo, e suas palavras são os seus gestos, e o seu discurso é a sua dança. O que a dança comunica? O que pretendo comunicar com a minha dança?

A dança pode comunicar um sentimento, uma emoção ou uma ideia, e o interesse desta pesquisa reside exatamente no processo de construção deste discurso que comunica uma ideia. As obras *Entrelinhas* e *Delineio* foram duas formas de apresentar a ideia de linha, ainda que por vias diferentes, uma virtual e outra presencial, ambas tratavam do mesmo assunto.

Delineio (2021) se aproximou dos contornos e linhas de expressão do corpo que se conectavam com histórias pessoais. Através da edição dos vídeos com sobreposição de imagens, foi possível explorar os atravessamentos das linhas que caracterizavam meu corpo dançando.

Já a obra *Entrelinhas* (2022) explorou a relação com a criação das linhas no papel e no espaço. Isto provocou o levantamento de outros assuntos, como a relação

entre corpo e papel, que não pode ser aprofundada em função da necessidade de finalização provisória desta pesquisa. (E|N|T|R|E:: Datan Izaká | Panorama 2018)

Considerando estes dois exemplos, pode-se observar que, embora as abordagens fossem diferentes, o assunto tratado em ambas as obras era o mesmo. Por isso, é possível dizer que o aprofundamento em um assunto pode se desdobrar em diferentes obras, ampliando o repertório corporal e o conhecimento de um mesmo tema.

Diferente da linguagem falada que tem um vocabulário pronto, com a dança precisamos inventar nossas palavras. Improvisar é a busca pelas palavras não-ditas. É com a improvisação e também com o encontro com o outro que encontramos algumas ferramentas para construir nossa própria linguagem.

É no desdobramento do assunto a partir da improvisação e na ampliação de repertório prático que o artista da dança consegue elaborar seu discurso performativo (SETENTA, 2008) e contribuir para a dança enquanto prática de pesquisa e área de conhecimento.

Alguns grupos artísticos vão se consolidando ao encontrarem sua identidade, seu jeito único de proferir seu discurso. Acredito que o UM seja um destes grupos. Não que ele tenha encontrado uma linguagem única e verdadeira, mas percebo que o núcleo encontrou uma forma de funcionamento e estratégias metodológicas de criação com alta capacidade adaptativa, capaz de se comunicar e incluir diversas pessoas.

Reconhecer todos os anos o trabalho que tantos grupos culturais fazem pelo país, levando a dança até pessoas que buscam por esta oportunidade, deve ser um gesto frequente. É através da dança que as pessoas conseguem encontrar liberdade para expressarem seus discursos sem a dureza da relação palavra-significado.

Com a dança não é necessário acertar a grafia ou a conjugação verbal, com a dança você pode testar e inventar suas hipóteses com mais autonomia e entusiasmo. É no exercício da prática que o sujeito propositor (SILVA, 2013) constrói a sua lógica de pensamento e estabelece o seu discurso.

O meu discurso foi construído em estreita relação com os estudos das linhas. Foi no convívio diário e com estudos aprofundados sobre o tema que pude estreitar minha relação com ela, a qual escapou dos limites que a definiam como objeto de pesquisa e contaminou todas as outras estruturas deste estudo.

As linhas (INGOLD, 2015) certamente estão por toda parte, são um fenômeno. O que eu proponho é pensar nelas além dos verbos, mas também com os substantivos

e adjetivos. Não é só ao caminhar, surfar, escrever, que encontramos rastros das linhas, mas também na coisa linha, e na própria linha, que existe até de forma fantasmagórica, atravessando todas as nossas estruturas vigentes (INGOLD, 2007).

Sendo assim, se as linhas estão na dança, elas também estão no processo de criação, seja com algumas pontas soltas ou com alguns nós bem difíceis de desfazer, gerando tensões que nos tiram do lugar de conforto. A linha talvez seja o índice que demonstra como a minha lógica de criação acontece, em um fluxo contínuo, emaranhado e relacional. Mas eu também acredito na complexidade das coisas e, por isso, serão necessários mais anos de estudo para desvendar o modo como as linhas funcionam enquanto estratégica metodológica nos meus processos criativos.

Acredito que com este trabalho encontrei algumas pistas que demonstram como a construção da minha lógica de criação foi constituída a partir da linha. Para mim, a sua relação com o tempo e a história diz sobre a importância do processo e das metodologias de construção das coisas. Por isso, escolhi olhar para os entrelaçamentos da criação que me trouxeram até aqui. É na descrição de alguns dos procedimentos que residem as pistas da estruturação da compreensão do processo de criação de um artista.

Olhar para o modo como um serralheiro serra uma prancha (INGOLD, 2015) ou como uma professora planeja sua aula, certamente, é um modo de pensar sobre práticas metodológicas, como elas são elaboradas e o que elas revelam sobre estes sujeitos, seus contextos e objetos de trabalho.

A abordagem somático-performativa (FERNANDES, 2014a) colabora com o paradigma da pesquisa performativa, ao agregar a importância da experiência e da percepção nesta abordagem. Não é a prática pela prática, mas o exercício consciente e direcionado que produz experiências significativas capazes de serem elaboradas e transformadas em conhecimento.

Ao longo deste trabalho foi apresentado os caminhos percorridos na construção do processo de criação, bem como o aprofundamento teórico no conceito de linha. Seguir o fluxo da linha é se permitir fazer muitas curvas ao longo do caminho. É acreditar que a construção de sentido se dá na prática e, por isso, é necessário continuar fazendo.

É o entusiasmo pela prática e pela potência performativa do saber que esta pesquisa pretende continuar acontecendo. Embora este trabalho se configure enquanto

texto, ele também existiu como dança, com as obras *Delineio* e *Entrelinhas*. A intenção é seguir caminhando junto dos processos, refinando a atenção para os passos que são dados para propor modos e discursos em dança cada vez mais coerentes e significativos para a construção de conhecimento na área.

A construção do conhecimento vai muito além do que podemos dizer, ele também está na camada do que sentimos, percebemos. Por isso, ao tratar e defender a Pesquisa Performativa, lutamos pela validação de outros tipos de inteligência que, não criariam um texto, mas outras possibilidades e formatos para compartilhar o processo de aprendizagem.

O conhecimento pode se materializar de muitas formas e não precisa estar necessariamente nos livros. O importante é pensarmos estrategicamente no seu formato e modos de compartilhamento com o público. É necessário, antes de tudo, que seja democrático, acessível e coerente.

É por isso que, embora a dramaturgia da dança defenda que todas as etapas acontecem imbricadas umas nas outras, é necessário organizar as informações em um mapa visualmente marcante. Nesse sentido, acredito que o mapa de criação (SILVA, 2013) seja uma estratégia de organização da pesquisa para diversas áreas do conhecimento, já que ela visa à mobilidade e ao acessibilidade ao assunto estudado.

O mapa de criação te auxilia na elaboração cuidadosa de cada camada da obra, e, sendo assim, é um ótimo recurso didático para ser explorado. Ele oferece ferramentas e um passo a passo que, após ser apropriado pelo sujeito criador, se torna uma estratégia para o aprofundamento do estudo.

Ao construir as etapas dos mapas de criação, é possível identificar desdobramentos para temas que ultrapassam o processo criativo determinado. Ao reconhecer estes caminhos possíveis, é possível escolher com mais consciência qual será escolhido. Sendo assim, o mapa de criação colabora para o recorte da pesquisa e, conseqüentemente, sua estruturação.

Lidar com a linha, trouxe a palavra frio, trama e tecido. A minha aproximação com estas camadas de leitura da linha me levou a me relacionar mais intimamente com a costura. Isto acabou se desdobrando em um projeto de criação e fabricação de roupas para dança.

Como professora de crianças e adultos há 10 anos, comecei a perceber a importância do vestuário para, especialmente, os iniciantes em dança. O fato de a

trama do tecido machucar a pele, apertar o corpo ou limitar os movimentos influenciava na experiência das pessoas em suas primeiras aulas de dança.

Após perceber esta demanda, eu e uma aluna adulta da turma de balé iniciante começamos a pensar em soluções para os desconfortos causados pelas roupas tradicionais de dança. A primeira peça desconfortável que foi reconfigurada foi a meia-calça conversível, já que o cós da cintura é extremamente apertado em qualquer que seja o seu tamanho.

Sendo assim, criamos um cós em tule com elastano, o qual se adapta às curvas do corpo e abraça a cintura sem esmagá-la. Hoje a Pointè Brasil, marca que criei ao lado da minha sócia e ex-aluna, Juliana Quege, durante o mestrado, atende quase todos os estados brasileiros e se colocou no mercado como uma empresa que preza pelo conforto e bem-estar de praticantes da dança de todas as idades.

Figura 20 - Meia-calça "I need you baby" da Pointè Brasil



Fonte: Acervo pessoal.

Nota: Para todos verem: Foto ilustrativa da meia-calça da Pointè Brasil. Fundo verde, vaso com planta ao lado esquerdo e banquetta de madeira do lado direito. Ao centro, vemos um corpo feminino da cintura para baixo vestindo um collant e uma meia-calça na cor salmão.

A partir disso, e considerando o paradigma da Pesquisa Performativa (HASEMAN, 2015), acredito que a Pointè Brasil foi também um modo de materialização desta pesquisa, que ultrapassou os muros da universidade e adentrou outras áreas e campos de atuação.

Enquanto pesquisadora, entendo que é justamente nisso que reside a potência dos processos criativos em arte. Embora você tenha um projeto, não tem como prever para onde será levado. O importante é se envolver com o processo e colecionar histórias para contar ao longo do percurso.

Esta pesquisa encontra um final provisório no desejo de não se encerrar aqui, mas de continuar promovendo discussões acerca dos processos criativos em dança em interseção com outras áreas do conhecimento.

O intuito para a continuidade desta pesquisa, além de promover e ampliar os debates nesta área de conhecimento, é aprofundar os estudos sobre a linha para compreender melhor como ela pode direcionar e, talvez, estruturar metodologias de processos criativos, visando sempre ao intercâmbio com grupos artísticos, artistas independentes e instituições de ensino e cultura.

REFERÊNCIAS

AUSTIN, John Langshaw. **Quando dizer é fazer: palavras e ação**. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.

BERTHOZ, Alain. O sentido do movimento. Entrevista concedida a Florence Corin. Vu du corps. **Nouvelles de danse. Bruxelles: contredanse**, n. 48-49, p. 80-93, automne-hiver, 2001.

COHEN, Bonnie Bainbridge. **Sentir, perceber e agir: educação somática pelo método Body-Mind Centering**. São Paulo: Edições Sesc São Paulo, 2015.

DELINEIO de Mariah Sumikawa Spagnolo. UM - Núcleo de Pesquisa Artística em Dança da UNESPAR/FAP, 21 de nov. de 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=xl6K7zecz0>. Acesso em: 22 nov. 2021.

E|N|T|R|E:: Datan Izaká | Panorama 2018. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=y7j926VtAzE>.

FERNANDES, Ciane. A prática como pesquisa e a abordagem somático-performativa. Salvador: Universidade Federal da Bahia; Professor Associado IV. CNPq; Bolsista Produtividade em Pesquisa 1C. In: CONGRESSO ABRACE, 8., 2014. Belo Horizonte. **Anais...** Belo Horizonte: UFMG, 2014a.

FERNANDES, Ciane. Pesquisa somático-performativa: sintonia, sensibilidade, integração. **Art Research Journal/ Revista de Pesquisa em Arte – ARJ**, v. 1-2, p. 76-95, jul./dez. 2014b.

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

GREINER, Christine. **O corpo em crise: novas pistas e o curto circuito das representações**. São Paulo: Annablume, 2010. (Coleção Leituras do Corpo).

HASEMAN, Brad. Manifesto pela pesquisa performativa. In: SILVA, Charles Roberto; FELIX, Daina; SILVEIRA, Danilo; SUEYOSHI, Humberto Issao; AMALFI, Marcello; BOITO, Sofia; CERASOLI JR., Umberto; SEIXAS, Victor de (orgs.). **Resumos do Seminário de Pesquisas em Andamento PPGAC/USP**. São Paulo: PPGAC-ECA/USP, 2015. v. 3, n. 1.

HERCOLES, Rosa. **Formas de comunicação do corpo: novas cartas sobre dança**. Tese (Doutorado) – PUC/SP, São Paulo, 2002.

HERCOLES, Rosa. As dramaturgias do movimento. **Dramaturgias**, n. 8, p. 88-99, 2018. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/dramaturgias/article/view/14969>. Acesso em: 26 jun. 2021.

INGOLD, Tim. **Lines: a brief history**. London: Routledge, 2007.

INGOLD, Tim. **Estar vivo**: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição. Petrópolis: Vozes, 2015.

INGOLD, Tim. **Fazer**: antropologia, arqueologia, arte e arquitetura. Petrópolis, RJ: Vozes, 2022.

MIDGELOW, Vida L. Improvisação em dança como pesquisa: processos de saber líquidos e devir à linguagem. *In*: TEIXEIRA, Ana; SANTOS, Eleonora; HERCOLES, Rosa (orgs.). **ANDA**: 10 anos de pesquisas em dança. Salvador: ANDA, 2018. p. 137-157.

NADAI, Carolina Camargo de. Pôr-se com, compor: corresponsabilidades no encontro performer-espectador. **Revista Aspás**, São Paulo, v. 4, n. 1, p. 14-20, 2014. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/aspas/article/view/75730>. Acesso em: 28 jun. 2023.

NAJMANOVICH, Denise. **O sujeito encarnado**: questões para pesquisa no/do cotidiano. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

QUEIROZ, Lela; KATZ, Helena. Plasticidade evolutiva: corpomídia, o além mar do corpo-máquina. *In*: SPANGHERO, Maíra (org.). **Fluxos de pesquisa em dança no Brasil**. Salvador: UFBA, 2015. p. 77-87.

RANCIÈRE, Jacques. **O mestre ignorante**: cinco lições sobre a emancipação intelectual. Trad. Lilian do Valle. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

SETENTA, [Jussara Sobreira](#). **O fazer-dizer do corpo**: dança e performatividade. Salvador: EDUFBA, 2008.

SILVA, Rosemeri Rocha da. **UNO, mapa de criação**: ações corporalizadas de um corpo propositor num discurso em dança. 206 p. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia (UFBA), Salvador, BA, 2013.

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