

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE EDUCAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO**

**PROCESSOS POÉTICOPEDAGÓGICOS NA
CRIAÇÃO DO ESPETÁCULO DE DANÇA *SOPRO***

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

Letícia Nascimento Gomes

**SANTA MARIA, RS, Brasil
2015**

PROCESSOS POÉTICOPEDAGÓGICOS NA CRIAÇÃO DO ESPETÁCULO DE DANÇA SOPRO

Letícia Nascimento Gomes

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação Em Educação, Linha Educação e Artes, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM, RS), como requisito parcial para obtenção do grau de **Mestre em Educação.**

Orientador: Prof. Dr. Marcelo de Andrade Pereira

**Santa Maria, RS, Brasil
2015**

**Universidade Federal de Santa Maria
Centro de Educação
Programa de Pós-Graduação em Educação**

**A Comissão Examinadora, abaixo assinada, aprova a Dissertação
de Mestrado**

**PROCESSOS POÉTICOPEDAGÓGICOS NA CRIAÇÃO DO
ESPETÁCULO DE DANÇA SOPRO**

elaborado por
Letícia Nascimento Gomes

como requisito parcial para obtenção do grau de
Mestre em Educação

COMISSÃO EXAMINADORA:

Marcelo de Andrade Pereira, Drº.
(Presidente/Orientador)

Gilberto Icle, Drº. (UFRGS)

Heloisa Gravina, Drª. (UFSM)

Valeska de Oliveira, Drª. (UFSM)

Santa Maria, 28 de agosto de 2015.

Dedico este trabalho ao meus mais
calorosos entusiastas, meus pais Maria de
Fátima Ferraz Nascimento e Claudiomiro de
Oliveira Gomes, dos quais, o amor sempre
reverberá em mim.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu orientador, Marcelo, por todo o suporte, paciência e respeito pelo meu trabalho e pelas minhas ideias muitas vezes confusas. Por ter dado espaço para o que eu “intuí” tomasse forma, por me inspirar a ser mais, por buscar caminhos para nossos mundos conversarem e, principalmente, por acreditar. Muito obrigada!

Ao Programa de Pós Graduação em Educação pela competência e responsabilidade administrativa, em especial à Liliane Della Mea e ao Gustavo Scaramussa, que responderam minhas inúmeras perguntas com muita paciência e atenção.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), por, através de seu Programa de Demanda Social, tornar possível tal dissertação, dando sustento em nível prático.

À minha banca, Dr^o Gilberto Icle, Dr^a Valeska Oliveira e Dr^a Heloisa Gravina, que contribuíram com olhares sensíveis e colocações precisas para este trabalho, ajudando no desenvolvimento do mesmo.

À Helô, por me oferecer possibilidades acadêmicas e de vida e por sempre me lembrar de que existe o “ou não” como opção.

Aos meus companheiros de dança e de vida, minha família estendida, integrantes e colaboradores da Acasos Cia de Dança, esse espaço lindo de convivência, de criação, de confusão e de muito amor, sem o qual essa pesquisa não aconteceria: Alice Dalmaso, Caroline Turchiello, Clarissa Ferrer, Djefri Ramon, Guilherme Capaverde, Luise Scherer Pâmela Ferreira, Ronaldo Palma, Thiago Santos, Tiago Teles e meu compadre Vinicio do Carmo. Agradeço pela escuta, por abraçarem junto os desafios dessa e de outras empreitadas, pelo interesse, paciência, efervescência e pelo exercício de multiplicamos juntos essa vida coletiva. Ao Calixto Bento pela prontidão e disposição em ajudar com suas habilidades gráficas, artísticas e tecnológicas.

Aos meus colegas dos grupos de pesquisa Floema e Performances: Arte e Cultura, pela amizade e pelos encontros produtivos, nos quais aprendi muito na leitura de cada texto, no convívio e na superação de cada dificuldade.

A todos meus colegas amores do curso de dança, que tanto têm me ensinado, ajudando a pensar a dança e seus fazeres; a construir novos espaços possíveis.

Aos amigos co-orientadores, que acompanharam de perto essa pesquisa e ajudaram nas correções, nas problematizações e principalmente ajudaram a instaurar a dúvida e a bagunça, me dando subsídios para trabalhar. A Cla por me ajudar a ser verdadeira comigo, sem mais pretensão que isso, a ver a felicidade nas coisas simples em longas tardes e noites de questionamentos junto a bolos de milho e mates; a Carol, minha marida, que sempre me apresenta novos caminhos de ser uma pessoa melhor; a Alice, ser questionador da vida, que apresenta de forma linda, sagaz e muitas vezes acidental questões que me tomam noites; a minha mana Joyce que ajuda a me traduzir para o mundo, nos códigos, nas lembranças e nos entendimentos de vida. A Sá que me inspira, sempre, por sua bondade, resiliência e amizade e o Thi, pela acolhida, sempre tão amável das minhas questões existenciais, mas nem por isso ameno nas colocações para elas e para este trabalho. Obrigado por me ouvir, por trocar comigo, confiar em mim e também por me ajudar a encontrar os caminhos ocultos desta pesquisa.

A toda a minha família, essa rede que me dá suporte e referência, ensinando e me fazendo pensar. A minha vó Julieta Nascimento, como ela mesma diz “minha mãe duas vezes”; os meus padrinhos, Isabel Reginato e Claudio Nascimento, que me têm como filha; a minha prima Carla, que tenho como irmã mais velha por sempre acreditar em mim e me incentivar a buscar os meus caminhos de felicidade. A Agnes por ter me ensinado a não ter parâmetro, e claro, ter me alimentado saudavelmente e “com estilo” em grande parte desta jornada de escrita. E em especial a minha mana, minha pessoa no mundo, Cristiane Nascimento Gomes que é filha, mãe, pai e irmã, meu porto seguro. Agradeço por nunca perder a fé em mim e ajudar a me lembrar de que todos os dias são preciosos e precisam ser vividos com carinho. Te amo!

Agradeço a todas as pessoas que contribuíram de alguma forma para este trabalho. Sou muito grata por ter podido desenvolvê-lo da forma que o fiz e acompanhada de tantas pessoas lindas que me inspiram.

Eu canto pra lembrar

Que ir é encontrar...

Felicidade.

(A Toada Vem É Pelo Vento - Luiza Brina e o Liquidificador)

RESUMO

Dissertação de Mestrado
Programa de Pós-Graduação em Educação
Universidade Federal de Santa Maria

PROCESSOS POÉTICOPEDAGÓGICOS NA CRIAÇÃO DO ESPETÁCULO DE DANÇA SOPRO

AUTORA: LETÍCIA NASCIMENTO GOMES

ORIENTADOR: MARCELO DE ANDRADE PEREIRA

Data e Local da Defesa: Santa Maria, 28 de agosto de 2015.

A presente dissertação se propõe a evidenciar os processos poéticopedagógicos que foram utilizadas no processo criativo do espetáculo de dança *Sopro*, de 2014, da Acasos Cia de Dança, de Santa Maria. Neste contexto são situados como as estratégias e formas de trabalho que concentram e articulam a pedagogia da dança referente às práticas envolvidas no processo criativo desse espetáculo a partir de um formato de direção coletiva. Para tal, foi realizado o acompanhamento do processo criativo do espetáculo *Sopro* com estratégias e instrumentos do método etnográfico como a entrevista e a observação participante. Isso, somado a característica de ser um trabalho na qual a pesquisadora está implicada no campo de pesquisa é potencializada a adoção de um tom autobiográfico da escrita pensado a partir da Autoetnografia. São pontuadas as questões referentes aos conceitos de processo, poético e pedagógico, aliados a uma apropriação poética do entendimento de Produção de Presença de Gumbrecht (2010). Isso para posicionar os processos poéticopedagógicos como agentes de presença de um mecanismo pedagógico no fazer poético em dança e relacioná-los a vontade de contato com as coisas do mundo que acompanha o espetáculo *Sopro*. Os processos poéticopedagógicos postos em evidência neste trabalho podem oferecer um olhar para uma pedagogia não só, mas também da dança, que se dá no fazer com potentes possibilidades de criação e de desenvolvimento das relações de negociação e de convívio na coletividade. E, dessa forma, amplia as possibilidades de experimentação da mesma em outros cenários – que não só em Cias independentes de dança como a Acasos – mas em outras empreitadas artísticas ou mesmo em outros regimes de ensino.

Palavras-chave: Processos poéticopedagógicos, dança, produção de presença.

ABSTRACT

Master's Degree Dissertation
Post-Graduation Program in Education
Federal University of Santa Maria

PoePROCESSOS POÉTICOPEDAGÓGICOS: DA “AUSÊNCIA” DA DIREÇÃO CÊNICA À PRODUÇÃO DE SUA PRESENÇA EM SOPRO

AUTHOR: LETÍCIA NASCIMENTO GOMES

ADVISOR: MARCELO DE ANDRADE PEREIRA

Date and Place of Presentation: Santa Maria, august 28th 2015.

This dissertation aims to show how it is the presentification of the scenic direction in dance on the creative process of Acasos Dance Company's spectacle, Sopro, of 2014. This is done through the poeticpedagogical processes, situated as the strategies and ways of working that have been used in the construction of this spectacle from from a collective direction format. To this end it was held monitoring of the creative process of Sopro with strategies and instruments of the ethnographic method as the interview and participant observation. This added to the feature of being a work in which the researcher is involved in the search field, enhances the adoption of autobiographical tone thought from the Autoetnografia. To position the poeticpedagogical processes as agents of direction's presence in dance and the will of contact with the things of the world that accompanies the Sopro spectacle, it was used the understanding of Production of presence of Gumbrecht (2010). It is expected that the collective direction can be thought in a pedagogy of expression through poeticpedagogical processes, which put into evidence a dance pedagogy, that occurs in the making with powerful creative possibilities and developments of trading relations and of acquaintanceship in a collectivity. And that way, could be tried in other scenery- not only in independent dance companies as Acasos - but in other artistic works or even in a formal education.

Keywords: Poeticpedagogical processes. Scenic direction in dance. Production of presence.

LISTA DE IMAGENS

Imagem 1 – Espetáculo <i>Sob(re) o olhar do outro</i> (2012).	40
Imagem 2 – Organograma da transição da célula coreográfica para a construção do espetáculo	59
Imagem 3 – Criação do exercício da curva - 01.05.2014	71
Imagem 4 – Gosto, no espetáculo <i>Sopro</i> em outubro de 2014.	80
Imagem 5 – Espetáculo <i>Sopro</i> em 03 de outubro de 2014.	81

SUMÁRIO

1.DOS PORQUÊS, DO CORPO E DA ACASOS	12
1.1. Por que dos porquês?	12
1.2. Que corpo me forma? Que forma o corpo?	14
1.3. De que acaso, a Acasos Cia de Dança?	15
2.DA ESCRITA E O MÉTODO	17
2.1. De que modo dança, escrita?	17
2.2. Do método (o meu, o dos outros, o de ninguém).....	18
2.3. Como (me) escrevo?	24
3.DA DANÇA EM UMA DIREÇÃO E DA DIREÇÃO DE UMA DANÇA	28
3.1. Que dança é essa que faço? Da dança contemporânea.....	28
3.2. Como pensamos a dança? Da contemporaneidade da dança (pós- moderna).....	29
3.3. Que espaços são permeáveis nas negociações e imposições de um jogo de poder?	35
3.4. Vínculo, troca, relações, gozo. A célula coreográfica <i>Sopro</i>	38
4.EM QUE PRESENÇA O POÉTICO ENCONTRA O PEDAGÓGICO?	43
4.1. Por que processo+poético+pedagógico?	43
4.2. Presentifica, que presença?	48
4.3. A transição da célula coreográfica ao espetáculo <i>Sopro</i>	55
4.4. Tema pra que?	56
4.5. O Espetáculo <i>Sopro</i> pela Acasos.	61
4.6. Processo poéticopedagógico 1:	65
4.7. Processo poéticopedagógico 2:	68
4.8. Processo poéticopedagógico 3:	73
4.9. Processo poéticopedagógico 4:	78
5.POR FIM, UM COMEÇO?	85
5.1. E com quem?	86

1. DOS PORQUÊS, DO CORPO E DA ACASOS

1.1. Por que dos porquês?

Por onde começar senão por uma pergunta? Com efeito, as perguntas povoam esse processo de escrita [*mesmo que nem sempre eu as compartilhe*], porquanto seja por intermédio delas que conduzo as tentativas de resposta que dão corpo a esta dissertação. Dedico-me, então, a explorar os porquês que estruturam a organização deste trabalho.

Uma visita. Apresento-me, introduzo quem sou: *prazer, Letícia. É por esse caminho que irei seguir, fique a vontade de se juntar a mim*. De imediato, me apresento para que saibam quem os conduz neste emaranhado de conteúdos. Busco um pragmatismo que é capaz de ordenar a bagunça que posso ser e na mesma medida organizar a escrita que posso produzir.

Sopro, liberdade, solto, livre. Assim como essas palavras surgem quando penso no processo criativo do espetáculo de dança que adoto como campo de estudo, acompanha-me a vontade de buscar a mesma sinceridade em minha produção acadêmica: não tentar ser mais poética do que sou, nem mais teórica do que posso ou mais ligada à prática do que costumo ser. Também do desejo de respeitar quem estou, delinheio esta pesquisa como ela se deu, por um caminho que se permite errante, de um lugar de experimentação, do interesse de entrelaçar questões emergentes de práticas pessoais e artísticas em dança com esta etapa de produção de conhecimento e de criação que constitui uma dissertação de mestrado.

Contextualizo onde se instala meu trabalho, onde se situa. Início por onde desenvolvi meu trabalho de campo, a Acasos Cia de Dança, de Santa Maria, Rio Grande do Sul, companhia da qual também sou integrante. A partir disso, opto por situar que tipo de dança se faz na Acasos e como ela tem se desenvolvido nessa coletividade de bailarinos. Ao apresentar quais são as delimitações do que é dança para a Cia, tenho a intenção de também ajudar a construir uma ideia de permeabilidade que se estenda ao que pode ser estabelecido como direção.

A estrutura de direção que foi adotada pelos integrantes da Cia, nos quais me incluo, prescindiu da figura de um diretor cênico personificado – não havendo a designação de cargos como de diretor, coreógrafo, bailarino e produtor – em favor de uma direção coletiva. Essa organização de direção requer formas de trabalho que viabilizem a tomada de decisões por uma coletividade em um processo criativo, no caso, da produção de um espetáculo de dança.

Acompanhar o processo criativo do espetáculo *Sopro* (2014), da Acasos Cia de dança, possibilitou-me destacar, como elementos-chave deste trabalho, os processos poéticopedagógicos. Nomeio assim as estratégias e formas de trabalho que foram utilizadas na construção desse espetáculo a partir de um formato de direção coletiva, como partículas que concentram e articulam a pedagogia da dança referente às práticas envolvidas no processo criativo do espetáculo *Sopro*. Esmiuçar esses processos nutre a vontade de unir as minhas aspirações artísticas e as expectativas acadêmicas.

Apresento, portanto, o entrecruzar de um fazer poético de dança com um olhar atento às particularidades de seus processos, o qual possibilite contribuir tanto para o campo da educação e para a pedagogia da dança, quanto para a Acasos Cia de Dança – a qual ganha outros vieses sob os quais pode olhar seus próprios processos.

Busco entrelaçar aos processos poeticopedagógicos a teorização sobre a presença/ausência no *corpus* teórico do filósofo alemão Hans Ulrich Gumbrecht, principalmente em sua obra *Produção da Presença: o que o sentido não consegue transmitir* (2010), para subsidiar minhas discussões sobre as ferramentas da pedagogia da dança referentes à criação do espetáculo *Sopro* com a direção coletiva. Tal associação se dá pela afinidade do compromisso compartilhado com o pensador, qual seja “lutar contra a tendência da cultura contemporânea de abandonar, e até esquecer, a possibilidade de uma relação com o mundo fundada na presença.” (GUMBRECHT, 2010, p.15).

Já apresentadas a introdução, a contextualização de onde desenvolvo a pesquisa, resta apresentar como o trabalho acontece. Reconstruo o caminho que percorri para encontrar um meio de tornar as vivências e o material produzido em pesquisa. Assim, neste texto, coabitam o trabalho de campo, o

fazer da pesquisa e a criação artística nos quais atuo em todas as instâncias. Um coabitar que também existiu durante o período da produção de dados junto ao processo criativo que partiu da célula coreográfica *Sopro* até à estreia do espetáculo de mesmo nome em Outubro de 2014. Há neste texto um tom autobiográfico que remonta à natureza da minha inserção no trabalho de campo do presente estudo, em que me presentifico como investigadora, acadêmica e bailarina. Na produção do material que se configurou como fio condutor desta pesquisa, foram utilizadas ferramentas do método etnográfico. Juntos, o tom e o método evidenciam a influência da autoetnografia, mesmo não me propondo a realizar uma, no sentido estrito do termo.

E, por fim, a materialidade do que me proponho a falar. Apresento na última parte deste trabalho a descrição dos processos poéticopedagógicos. Neles busco concentrar as experiências que acompanhei, como se abrisse janelas para que se possa espiar por meio de descrições, de memórias de vivências corporais, registros do que realizei. Dito de outro modo, ofereço a mão ao leitor para que entre na sala de ensaio e acompanhe de perto um processo de criação coletivo em dança e os processos poéticopedagógicos envolvidos nele.

1.2. Que corpo me forma? Que forma o corpo?

Um corpo que dança, se aventura, agora escreve, se inscreve, pensa, cria, se educa, educa, produz conhecimento.

Quando me ponho a responder sobre minha formação, tendo a listar uma série de etapas, sendo que na verdade deveria começar pela convivência com meus pais, ambos educadores, professores de profissão. Esse *link* é precioso. Desde pequena fui instigada a pensar os caminhos, entender como as coisas funcionam e chegar a elas pelo diálogo.

Minha formação em dança se inicia por volta do ano de 2000, em um percurso não acadêmico passei por diversos gêneros de dança, tais como: jazz, balé clássico, danças urbanas, dança contemporânea. Foi a partir dessa trajetória que, há cinco anos, assumi a dança como parte da minha vida

pessoal e profissional. Tal relação se intensificou e se solidificou com o início da graduação em Dança – bacharelado, no ano de 2013. O que era um *hobby* virou, a partir desse momento, o vínculo oficial com uma profissão, a qual desloca, realoca uma série de certezas; profissão que não apenas ressignifica o que pensava como dança, mas também meu lugar na dança como lugar de/para mim.

Grande parte dessa mudança começou, com efeito, quando ensinava dança pela Fundação Educacional para o Desenvolvimento e Aperfeiçoamento do Ensino – FUNDAE, em uma instituição de acolhimento de crianças em situação de risco e vulnerabilidade social de Santa Maria. Nesses três anos de trabalho pude revisitar minha própria formação e pensar objetivos como artista e professora, assim como os caminhos que poderia tomar e as possibilidades desse dançar na minha vida e na dos alunos. Outro fator que contribuiu para decidir-me nesse rumo foi o ingresso na graduação em dança, a partir da qual pude perceber que muito do que perpassava minhas práticas artísticas tem agora uma história, um contexto, uma genealogia, visto que tenho aprendido a respeito dos muitos princípios sobre os quais já trabalhava.

1.3. De que acaso, a Acasos Cia de Dança?

...e um pouco do que antecede o Sopro

A Acasos é uma Cia de dança que atua no cenário independente de Santa Maria, RS. Ela surgiu não pelo acaso, mas pela afinidade. Muitos dos integrantes já trabalharam anteriormente juntos, como por exemplo, no Balé da Cidade de Santa Maria ou em outros projetos independentes, também de teatro e circo. Dentre esses artistas encontram-se Clarissa Ferrer, Caroline Turchiello da Silva, Pâmela Ferreira, Guilherme Capaverde, Vinício do Carmo, Tiago Teles e eu.

Os artistas têm diversas formações dentro da dança e fora dela, como formação acadêmica de jornalista, bióloga, nutricionista, fisioterapeuta ou ainda mantêm algum vínculo acadêmico como professores, pesquisadores e acadêmicos da dança. Esse fator contribui com o modo como o grupo atua,

pela relação que estabelece com textos e conceitos acadêmicos, inclusive como motores da criação e/ou da reflexão sobre seu próprio processo criativo.

A Acasos Cia de Dança não tem sede própria, de modo que busca trabalhar com parcerias para conseguir espaços de ensaio. De 2009 a 2015 a Cia teve salas para aula e ensaio por meio de parcerias que foram estabelecidas para que seus integrantes pudessem ensaiar e retornar a fazer o que gostam, o que acreditam: dançar, para manter viva e alimentar essa volição de se expressar.

Depois de se estabelecer um reencontro, no ano de 2009, mantínhamos aulas de duas a três vezes por semana, em que revezávamos nossas práticas. Cada um dos integrantes cumpria um calendário criado coletivamente, trazendo alguma proposta sua para ser trabalhada em aula, para compartilhar algo de sua trajetória de experimentação corporal com o resto do grupo. Nesse regime de trabalho acabávamos, muitas vezes, criando um ambiente fértil de criação. Não tardou para que decidíssemos propor um espetáculo para um edital de cessão de data em um teatro local. Fomos selecionados no edital e aumentamos nossos momentos de criação, que na época vinha seguido de aulas ministradas, principalmente por Pâmela Ferreira, que tinha assombrosa disposição para tal. Logo, muito do que criamos estava bastante carregado das nossas movimentações de aulas, assim como de sequências propostas nelas.

No processo de criação desse espetáculo, que veio a se chamar *Sob(re) o olhar do outro (2012)*, buscamos explorar como o olhar do outro nos afeta, como nos vemos e como somos vistos pelos e com os outros. Trabalhamos, no percurso das investigações, com o que achamos estranho ou singular em nosso próprio corpo e o que o outro identificava como sendo estranho nele. Com essas especulações sobre nossas características físicas, corporais, criamos frases e sequências curtas de movimento que falavam dessas características. O que começou numa exploração das características físicas se tornou, entre experimentações e muitas leituras, uma discussão bem mais longa no decorrer dos meses, até sua estreia em Outubro de 2010. Em termos estruturais, o espetáculo era bem formatado, com sequências coreográficas obedecendo a contagens, com breves momentos de improvisação, muitos esquemas de jogos, mas com regras e tempos determinados, numa combinação de elementos audiovisuais, sonoplastia e luz.

2. DA ESCRITA E DO MÉTODO

2.1. De que modo dança, escrita?

Ter um insight, testar a ideia, mudar tudo, desistir, parar para escrever o que houve. Essa foi uma boa parte do trabalho de campo na criação da Acasos.

Tenho me encontrado cada vez mais com essa escrita, que chamo do corpo, do fluxo de pensamento e da atenção aos meus movimentos. Voltar a si, perceber-se dança, enquanto escreve, enquanto lê, enquanto pesquisa. Perceber-se ao perceber o outro, pensar no que se está fazendo.

Da mesma forma que procuro uma dança como sendo minha, procuro também por uma nova escrita de mim, minha. Refiro-me aqui a uma escrita que esteja para além do que posso descrever; uma escrita que me sirva não só como diário de processo ou como meu alfarrábio pessoal ininteligível a qualquer pessoa, mas uma escrita na qual eu possa materializar algo, alguma coisa, uma dança, assim como a dança que danço.

É interessante pontuar, de antemão, que a dança não apenas influenciou o modo como escrevo, mas também como penso a escrita, de modo a buscar sempre ser honesta e sincera ao como e ao quanto tudo tramita em mim, tentando banir a dicotomia artista – acadêmica, aceitando a escrita como extensão de mim e não eu como extensão da escrita, uma escrita sem nome, de ninguém, uma escrita em terra de ninguém.

Com efeito, uma das minhas primeiras referências para discutir esse assunto veio na leitura da dissertação da bailarina e coreógrafa Tatiana Nunes da Rosa (2010). Em sua dissertação de mestrado, Rosa situa a escrita como extensão do corpo para falar de poéticas e de sua criação. Busco, como ela, uma escrita mais liberta do que libertadora que passa por muito do que sou, como sou, como me vejo e como ajo, escrita na qual posso articular meus questionamentos com minhas leituras, meus devaneios com minhas vontades e meus querereres com meus referenciais teóricos. Algumas perguntas vão acompanhar todo este processo, pois, afinal, onde fica esse lugar de escrita,

como eu o acesso? Como me acesso?

2.2. Do método (o meu, o dos outros, o de ninguém).

Foi no início da jornada do mestrado, quando defini a proposta de acompanhar o processo criativo do espetáculo *Sopro*, da Acasos Cia de Dança, que me deparei com a necessidade de buscar uma metodologia que se adequasse às minhas necessidades. Nesse momento, era primordial que eu procurasse uma metodologia que possibilitasse a produção de um material que eu pudesse visitar posteriormente e que permitisse minha participação implicada. Dessa forma, descrevo o caminho que desenvolvi neste processo de fluxo intermitente, variado, misturado, no qual coabitam trabalho de campo e criação artística.

Na procura por saber qual perspectiva epistemológica, em relação à pesquisa, se encaixaria na minha ética pessoal e na tradução de onde, como e por quais meios trabalho, encontrei diferentes elementos que compuseram a minha metodologia, entre eles estão o método etnográfico e a autoetnografia.

Dessa forma remonto meu percurso metodológico e tal como me proponho, identifiquei-me com a ideia de que

os pesquisadores qualitativos estão interessados em ter acesso a experiências, interações e documentos em seu contexto natural, de uma forma que dê espaço às suas particularidades e aos materiais nos quais são estudados (ANGROSINO, 2009, p.9).

Essa perspectiva se aproxima da relação a que me proponho com meu objeto de estudo, em práticas cotidianas, além de comungar da valorização de um espaço para as particularidades, que, nesse caso, acredito ser onde pousam as preciosidades no desenrolar da escrita. Na procura, especialmente de uma forma de produção de dados, aproximei-me da etnografia por ser, segundo Sáez (2013), a parte da Antropologia Social historicamente ligada ao método etnográfico e à captação de dados etnográficos. Para melhor entender e fazer uso de tais ferramentas, me familiarizei com os princípios éticos do campo da Antropologia e da Pesquisa Social que se deu inicialmente através de *A Interpretação das Culturas*, de Clifford Geertz (2008), e seguiu com outros

autores (MINAYO, 2011; SÁEZ, 2013; ANGROSINO, 2009).

Essa aproximação propiciou situar a etnografia como o que, segundo Geertz (2008), os antropólogos sociais fazem, ao estabelecer relações, escolhendo informantes, mantendo diários, transcrevendo textos, levantando genealogias, etc. Porém, o fazer antropológico não se limita a esses métodos, para dar conta das minúcias de uma etnografia, buscam, na verdade

tentar ler (no sentido de “construir uma leitura de”) um manuscrito estranho, desbotado, cheio de elipses, incoerências, emendas suspeitas e comentários tendenciosos, escrito não com os sinais convencionais do som, mas com exemplos transitórios de comportamento modelado (GEERTZ, 2008, p.20).

Para pensar a etnografia a partir de Geertz, é preciso considerar o contexto inicial de sua prática, que tem como pilar a Hermenêutica. Neste trabalho, contudo, distancio-me desse posicionamento, buscando me aproximar do período da virada pós-moderna na Antropologia. Faço-o por perceber afinidades entre o posicionamento desse último período ao do tronco teórico sobre produção de presença – utilizado neste trabalho, como detalho a seguir, ao contextualizar a virada pós-moderna no campo da Antropologia. O protagonista dessa virada é o antropólogo Victor Turner que, ao discutir com seus contemporâneos, entende que

essa virada envolve a processualização do espaço, a sua temporalização, em contraponto a espacialização do processo ou tempo, o qual achamos ser a essência do moderno (TURNER, 1987, p.76, *tradução minha*).

A ideia do autor fica mais clara quando é considerado o contexto em que foi desenvolvida, pois Turner (1987) ancora no surgimento da perspectiva, como técnica de representação tridimensional, a chave dessa mudança de posicionamento. Ele problematiza o quanto o surgimento da perspectiva – o ponto de fuga, as linhas que vão em direção ao ponto de fuga no quadro –, no período do Renascimento, influenciou na criação de uma posição de ponto de vista externa ao objeto. Dito de outro modo, Turner aponta para o quanto esse ponto de vista muda a maneira de construir conhecimento, na medida em que performatiza a posição do observador fora do que é observado; aponta também para o quanto isso possibilita a ideia de um ponto de vista neutro em relação ao

que é observado e de um mundo que pode ser medido a partir desse ponto de vista externo. Todavia, a Antropologia pós-moderna vai começar a romper com isso, dando-nos a entender que os pontos de vista são múltiplos, diferenciando uma perspectiva mais fixa moderna linear (passado-presente-futuro) da perspectiva pós-moderna, a qual pode ser considerada mais fluida, envolvendo a espacialização do próprio tempo e a temporalização do espaço.

A partir da contextualização de Turner, identifiquei relações dessa vertente com o trabalho desenvolvido no processo criativo do espetáculo *Sopro* – o qual é aprofundado nos capítulos finais. Percebo pontos de conexão no aproveitamento da dinamicidade da visão pós-moderna, tanto nas proposições da Antropologia, quanto nas aplicações na dança desses pressupostos, como exploro melhor adiante. Nesse contexto, destaco que o posicionamento de Turner (1987) aponta para o passado não como uma coisa fixa que está lá atrás, mas que vai mudando de acordo com o que olhamos. O contexto de hoje sempre está sendo recriado e reinventado, o que não quer dizer desvalorizar as tradições, não as tornando menos verdadeiras, ou seja, o que é tradição ganha sentido a partir das vivências de hoje, muda a valoração do passado.

Com a premissa que adoto para conduzir este trabalho mais evidente, retomo o caminho que fiz para encontrar o meio pelo qual produzi os dados. Por isso volto à etnografia, inicialmente como um “estudo descritivo de um grupo de pessoas” (ANGROSINO, 2009, p.126), seria reducionista parar por aqui. Assim sigo a sistematização de Michael Angrosino (2009) – em seu livro *Etnografia e observação participante* – do surgimento da etnografia entre o século XIX e início do XX, desenvolvida por antropólogos para o estudo de povos isolados, pequenas comunidades e na ampliação de seu uso atualmente em pesquisas de diversas áreas do conhecimento. Para Angrosino (2009), a etnografia pode se caracterizar como método, embora ele proponha que seja vista “não tanto como um método, mas mais como uma estratégia” (ANGROSINO, 2009, p.14), já que as diversas ferramentas de que se utiliza potencializam o trabalho de campo. Além disso, o autor entende etnografia como um produto de pesquisa, apresentando uma narrativa sobre o estudo com descrições densas. Nelas, as vozes dos grupos de estudo são evocadas a contar suas histórias por meio de relatos, comumente em prosa, mas que também se utiliza formas de escrita inspiradas em áreas diversas, buscando

tornar atraente o que se tem para contar.

Por esses caminhos a etnografia vai além de um gênero de escrita, produção de dados ou forma de análise deles, embora Sáez (2013) aponte que na história da etnografia a parte da pesquisa destinada a produção dos dados etnográficos, nem sempre era feita pelos próprios pesquisadores. Com o tempo, a etnografia evoluiu e aumentou sua amplitude de fazeres, não se reduzindo a coleta de dados, mas acrescentando valores metodológicos e epistemológicos que deram suporte para que se tornasse mais independente. Hoje a etnografia tem um gênero de escrita específico e maleável, que demanda a participação de quem coletou os dados no trabalho de campo. Essa necessidade se dá pelas impressões únicas vivenciadas com os interlocutores e, por isso, com diversos desdobramentos e ramificações como gênero literário e de pesquisa.

Vi, nessa exploração do aporte metodológico, a possibilidade de trazer a materialidade das práticas da Acasos Cia de Dança para esta pesquisa, uma vez que a aproximação com o método etnográfico se encaixou na necessidade de sistematizar e documentar o material para esta pesquisa, por se basear na pesquisa de campo “conduzido no local onde as pessoas vivem e não em laboratórios onde o pesquisador controla os elementos do comportamento a ser medido ou observado” (ANGROSINO, 2009, p.31). Tal posicionamento condiz com a situação de encarar os ensaios e encontros da Acasos, durante o processo criativo de um novo espetáculo, como campo de pesquisa ao invés de buscar criar uma situação para acompanhá-los. Situo então o material produzido como dados etnográficos, logo, “os dados empíricos provenientes de uma presença sobre o campo, para responder a questão que se impõe à prática” (FORTIN, 2009, p.79) para que, por meio deles, seja reconhecida e valorada a natureza prática desta pesquisa.

Por ter decidido com antecedência meu campo de estudo, pude desfrutar de tempo e assim ter uma produção de dados a longo prazo, multifatorial, pelo uso de diversas técnicas, e implicada, devido a minha atuação junto ao grupo. Dessa forma, elegi o método etnográfico para reger a produção de dados na busca por acuidade do material e para auxiliar na elucidação de questões que se estabeleceram no decorrer da pesquisa.

Com esse entendimento, parto para o campo encarando-o como

qualquer lugar em que acontece ou se vive algo que se quer estudar, como lugar de conhecimento empírico (SÁEZ, 2013), no caso, situo o processo criativo do espetáculo *Sopro* da Acasos Cia de Dança, como meu campo de pesquisa, no qual estudo o meu objeto de pesquisa, os processos poéticopedagógicos. Nesse trabalho foram propostos dois momentos que se complementam, um revisita a arqueologia dos processos de criação, o outro acompanha um novo processo criativo com a configuração de direção coletiva.

Como ferramentas de pesquisa, utilizei a observação participante e a entrevista, apontadas por Minayo (2011) como sendo as principais ferramentas utilizadas no trabalho de campo. A primeira é destinada ao que pode ser visto e não é dito, indicando como principal instrumento dela o diário de campo; e, por meio da segunda, podemos fazer registro de falas em sua forma original. Nesse ponto, penso a observação participante como “um processo de aprendizagem por exposição ou por envolvimento nas atividades cotidianas ou rotineiras de quem participa no cenário da pesquisa” (SCHENSUL et al., 1999, p.91 *apud* ANGROSINO, 2005, p.76), adequando-se a minha relação com o campo. Faço a escolha de manter o uso de observação participante, ao invés de variáveis por partir da premissa de que o termo tem se expandido, cabendo outras acepções de pesquisa e captação de dados.

Para produzir um material para consulta e escrita posterior, a prática dos diários de campo se apresenta como ferramenta, exercício de escrita e descrição que permite um registro que pode ser revisitado e rearticulado como memória, pois nele são feitas as impressões e anotações sobre o trabalho. Relacionei a adoção dos diários de campo à prática habitual de meus relatos de aula, que foram parte da avaliação de algumas disciplinas no decorrer dos primeiros três semestres da graduação em Dança. Com esses subsídios, somados aos registros de áudios e vídeos, acompanhei desde janeiro de 2014, não só como integrante, mas também como pesquisadora, a Acasos Cia de Dança no processo de criação do espetáculo *Sopro*.

É possível destacar que, em alguns casos, essas ferramentas podem atrapalhar na aproximação com o campo, por gerar desconforto, desconfiança ou até serem consideradas coercitivas. Porém alguns fatores contribuíram para que o uso delas fosse facilitado, incluo aqui a prática, já regular no grupo de registrar os ensaios, somada a proximidade que tenho com a Cia. A mesma

proximidade que facilita esse contato suscita um empenho para buscar formas de provocar uma “ingenuidade cultivada (i.e., nunca temer questionar o óbvio ou o pressuposto)” (ANGROSINO, 2005, p.78), para que possa permitir um novo olhar a esse campo familiar.

Em busca de pensar a minha posição nessa relação de pesquisa, retomo a Antropologia e encontro um lembrete de Sáez (2013), num tópico que explora a ideia de tornar exótico o familiar, em que retoma que ninguém está totalmente à vontade em seus lugares de convívio e cabe ao pesquisador tencionar esses pontos de desconforto para buscar as minúcias que podem potencializar a pesquisa, indicando o seguinte: “tente por todos os meios uma percepção alterada desse universo tão conhecido, e confie: o mundo é mesmo estranho quando se olha pra ele com cuidado” (SÁEZ, 2013, p.137). Embora não tenha como foco causar o estranhamento, preciso encontrar caminhos para falar sobre um processo, no qual estou implicada.

Além da observação participante, realizada por meio de diários de campo e registro de áudio e vídeo, faço uso da entrevista semiestruturada. Utilizo-a para buscar depoimentos que pudessem ajudar a contar como se desenvolve a direção coletiva. Vejo as entrevistas como uma forma de materializar como se dão as articulações e negociações na Cia – seja pela autoanálise durante a realização das mesmas ou pela possibilidade de construção de realidades particulares na fala dos entrevistados. A entrevista semiestruturada funciona como geradora de recursos de contrapontos e estranhamento, que aliam perguntas arquitetadas e possibilidade de inserção de questionamentos adicionais para propiciar “um enquadramento diferente do usual, das relações cotidianas e desnaturalizar a relação da pesquisadora com o universo pesquisado” (informação verbal)¹. Também me aproprio dessa ferramenta pensando que pode oferecer uma ampliação do campo de vista dos modos de fazer da Cia, referentes à atual configuração de direção. Acredito nisso porque ela permite que posicionamentos distintos saiam do campo da intuição ou do pensamento individual pelos sujeitos dessa coletividade.

Essa última ferramenta se apresenta realmente potente para responder a questionamentos sobre especulações e impressões pontuais que surgiram da

¹ Fala de Heloisa Gravina em comentário a uma versão inicial da parte referente à metodologia deste trabalho, 2014.

observação participante no trabalho de campo. Elas revelam “informações diretamente construídas no diálogo com o indivíduo entrevistado e tratam da reflexão do próprio sujeito sobre a realidade que vivencia” (MINAYO, 2011, p. 65). Além do mais, elas também servem de pilar para a visualização de como se instaurou a direção coletiva na Acasos Cia de Dança e os caminhos de criação adotados pela mesma, indo ao encontro de que

vale a pena usar métodos etnográficos quando for importante conhecer a perspectiva das próprias pessoas sobre as questões (ao invés de filtrá-las através da perspectiva externa do pesquisador tal como representada por uma enquete ou um questionário desenvolvido a partir da literatura investigativa existente ou de pesquisa em outra comunidade supostamente similar). (ANGROSINO, 2009, p.36).

Penso que é diante da proposta de estranhamento que se pode buscar outra perspectiva, que não dê ênfase ao mesmo, mas à potencialidade da proximidade do pesquisador ao objeto de pesquisa. Nesse cenário é

possível pensar no termo autoetnografia também como método auto-reflexivo e auto – inclusivo do produtor de conhecimento ciente de sua posição circunstanciada, historicizada e contextualizada, como sujeito que se constitui na própria relação com os objetos de sua reflexão, integrado ao universo simbólico ao qual está pesquisando e não dele destacado” (VERSIANI, 2005, p.176).

2.3. Como (me) escrevo?

Ao pensar por quais caminhos trilharia a pesquisa, mantinha comigo algumas certezas, não tão certas e muitas perguntas. Num primeiro momento, minhas âncoras foram o referencial teórico de produção de presença apresentado por Gumbrecht (2010) e a instrumentação do método etnográfico por autores como Geertz (2008), Saez (2013), Angrosino (2009). Essa posição mudou com o trabalho de campo e a continuidade de variadas leituras que me ofertaram outros cenários possíveis.

Após a estreia em 03 de Outubro de 2014 do espetáculo *Sopro*, cujo processo criativo acompanhei como campo de estudo, reuni minhas energias para escrita do que ele foi. Pontuo aqui que a minha participação no processo produziu uma fala específica. Porém, acredito que o que pode potencializar

este trabalho é justamente o compartilhamento dessa experiência. No desenrolar da pesquisa, percebi que só pude fazer descrições e apresentar questões mais elaboradas sobre o processo criativo que acompanhei após ele ter sido terminado. No momento de produção de dados, só pude fazê-lo – para o seu fim, com um montante de registros – me questionar por onde começar e de que forma.

A particularidade de minha participação como pesquisadora e integrante da Acasos suscitou algumas questões somadas a vontade de articular esse material, para tal busquei uma forma de sistematização; foi quando me aproximei da *Autoetnografia*. Esse neologismo é explicado por Versiani (2005) como proposto para caracterizar uma forma diferente de etnografia, em que o prefixo *auto* serviria para

impedir a tendência à supressão das diferenças intragrupos, enfatizando as singularidades de cada sujeito – autor, enquanto o termo *etno* localizaria, *parcial e pontualmente*, estes mesmo sujeitos em um determinado grupo cultural. Assim poderíamos pensar em Autoetnografias como espaços comunicativos e discursivos através dos quais ocorre o ‘encontro de subjetividades’, a interação de subjetividades em diálogo (VERSIANI, 2005, p.87).

Pareceu-me condizente com as particularidades do meu objeto de estudo – os processos poéticopedagógicos – de como me relaciono com ele e complementar ao método etnográfico, gerando identificações com as relações já existentes no trabalho de campo. A autoetnografia soma à pesquisa, principalmente, para pensar alguns termos e indicar caminhos que ofereçam subsídios à estrutura que estou propondo neste trabalho; refiro-me aqui à implicação na pesquisa junto a Acasos Cia de Dança.

A aproximação da autoetnografia busca validar minha subjetividade e a dos demais interlocutores, a partir de Versiani (2005). A autora propõe que sejam pensadas formas de interlocução entre subjetividades, requisitando uma predisposição comunicativa para o reconhecimento da autoridade do discurso de cada sujeito e dos saberes próprios deles. Ela também aponta como recurso para contemplar a complexidade dessas subjetividades que estão em constante movimento, afetando as relações de poder e permitindo que nessa configuração de pesquisa se delineie

um interlocutor que não pretenda afirmar sua autoridade sobre a fala dos outros, mas deles reconheça a autoridade e com eles interaja, acrescentando a este processo cognitivo – e criativo – seu próprio quinhão de saberes, vivências e memórias (VERSIANI, 2005, p.247).

E, nesse ponto, é reconhecida a autoridade dos saberes individuais e também a possibilidade de ampliar o que pode ser dado de pesquisa. Para tentar manter um olhar holístico, que considere o todo, é que são propostos como dados (FROSCH *apud* SYLVIE, 2006) não somente documentos, entrevistas e a observação participante, mas também as reações somáticas do pesquisador. Nesse sentido, essas reações são elencadas no trabalho como informações parciais que podem contribuir junto aos outros dados.

E daqui posso traçar uma linha de similitude com a forma de trabalho na direção coletiva do *Sopro*, com a busca de que todas as vozes e reações, surgidas de propostas somáticas ou não, tenham força e que as decisões aconteçam numa constante relação.

Essa similitude fica mais evidente quando é posta a intenção de contribuir para percepção e para construção

de uma episteme complexa, aberta, não dicotômica, na qual sujeitos com diferentes trajetórias pessoais e tradições culturais tenham reconhecida a autoridade sobre seus saberes, e na qual a construção de conhecimento seja entendida como resultado de um processo intersubjetivo e negociado (VERSIANI, 2005, p.32).

Porém, não irei me propor a interpretar os dados, pois reconheço (SYLVIE, 2006) que cada descrição já seja uma interpretação, devido a escolha de informações que é feita por quem a faz, que por sua vez tem influência do imaginário e memória coletiva e individual. Busco apresentar, tão somente, os dados em uma conversa de descrições e relatos na tentativa de aproximar a materialidade das situações vividas nessa direção coletiva do *Sopro*.

No processo de entender como se daria essa relação com a autoetnografia, apropriei-me de termos úteis às minhas descrições. Demorei a entender o quanto minha postura ética aparece fortemente na escrita, por meio de escolhas, da maneira como vejo e lido com os materiais que trabalho. Atento aí para os autores com os quais me proponho a trabalhar, procurando saber se conversam ou não e de que forma; para tanto, revisei as referências

de produção de presença.

Ao confrontar a autoetnografia com o referencial de produção de presença, percebi que essas bases não comungavam dos mesmos princípios, como, por exemplo, o fato de Gumbrecht (2010) não se afiliar a uma escola ou escola de pensamento enquanto a autoetnografia (VERSIANI, 2005) pode ser originária primordialmente de uma escola construtivista. Isso não atrapalhou o andamento da pesquisa, na verdade veio a somar aos objetivos da mesma, fazendo parte do caminho metodológico, permitindo traçar proximidades e afastamentos entre as duas proposições.

Sendo assim, embora não me proponha a fazer uma autoetnografia, opto por utilizá-la na instrumentalização do trabalho de campo, principalmente para pensar nas relações, além de buscar uma discursividade própria desse gênero, repleta de subjetividade dos interlocutores. E nesse caminho, sinto a necessidade de retomar o modo de funcionamento da direção da Acasos para relacionar com a feitura deste trabalho.

Destaco que a Cia busca privilegiar o fluxo intermitente entre teoria e prática, buscando trabalhar com todas as referências que chegam até o processo criativo, mesmo que nem todas cheguem ao palco na versão final do espetáculo.

Para administrarmos a acolhida das diversas propostas feitas no processo criativo pelos integrantes da Acasos é que colocamos em prática nossa organização de direção coletiva. Fazemos um esforço para que haja generosidade no acolhimento e discussão das propostas, para que juntos decidamos o que vai ser aceito ou não. Essa postura facilita momentos em que podemos ler, lembrar, aprender, desmontar, inventar e criar novas ideias.

Tais características demonstram que muitas vezes os pensamentos apresentados aqui se cruzam pela minha participação na Cia, por fazer parte da coletividade que a articula, influenciando também a escrita, por exemplo. Nesse sentido busco pôr em evidência a plasticidade – me refiro a capacidade física de um material ser moldado – que vejo necessária em ambos, na elaboração desta dissertação e na produção do *Sopro*.

Nesse caminho metodológico desenvolvi a presente pesquisa. Iniciei o trabalho de campo junto a Acasos, no dia 1 de Janeiro de 2014, a partir desse dia acompanhei os ensaios práticos, encontros e as outras diversas

proposições do grupo. Acompanhar esses encontros me possibilitou produzir um material de pesquisa, por meio de gravações de áudio e vídeo e de anotações no diário de campo. Destaco trechos desse material no decorrer deste trabalho, utilizando um recuo diferente das citações, junto à indicação de que é parte do *corpus* que produzi, seja um recorte do diário de campo, de entrevista ou de ensaio que documentei.

Esse material produzido me permitiu acompanhar e documentar a transição da célula coreográfica *Sopro* ao espetáculo de mesmo nome, que estreou dia 3 de outubro, do mesmo ano. No decorrer desse processo escrevi nos diários de campo impressões, vontades, conflitos. Alguns apontamentos em forma de relato ou citação e outros em forma de resumo descritivo das atividades do encontro.

Revisito fotos, vídeos, diários, entrevistas e demais materiais produzidos para delinear o que se viveu, mesmo que corra o risco de me deparar com momentos de intensidade (que explico na sequência), afinal o que acontece sob o status de evento – dentro do que é epifania – não se pode fixar. Faço isso para organizar um esboço das minúcias dos processos poéticopedagógicos, objetos desta pesquisa, para aproximar-se da materialidade da direção coletiva; atrevo-me a desejar realizar isso na “relação com o mundo fundado na presença” (GUMBRECHT, 2010, p.15), por um caminho não interpretativo entre produção de presença e direção coletiva.

3. DA DANÇA EM UMA DIREÇÃO E DA DIREÇÃO DE UMA DANÇA

3.1. Que dança é essa que faço? Da dança contemporânea...

Quando preciso nomear que dança faço, digo-a contemporânea, mesmo que elaborar o que ela seja se configure um exercício de articulação entre diferentes formas de dançar, pois, no momento, é mais fácil falar a partir de algo que intuo, sobre a qual tenho alguma ideia, do que por intermédio de uma

definição. E na procura de conceituar dança contemporânea, deparo-me com a “[...] dança como a própria potência de seu pensar” (ROCHA, 2011, p.128). Dessa potência, reconheço os diálogos e relações entre diferentes áreas do conhecimento humano. A dança contemporânea cria um espaço e nesse espaço a possibilidade do que pode ser dança se expande em diferentes formas de trabalho. Nelas, os processos de criação têm espaço para que sejam utilizadas variadas fontes, questionados o que e o como são feitas escolhas, isto é, que seja permitido pôr em questão a própria forma de trabalho, investigando diferentes maneiras de interferir e modificar o que se está fazendo.

Esses espaços e possibilidades de criação que a dança contemporânea permite são ocupados pela Acasos Cia de Dança, principalmente nos momentos de criação. Em meio aos ensaios, experimentações e laboratórios, emerge uma materialidade indizível que possibilita que o efêmero – mesmo que de forma angustiante, por sua natureza volátil – se potencialize de forma criativa. Dessas ideias e impulsos criativos produzidos, somente uma parte é canalizada em coreografia ou proposição de cena e o restante segue no emaranhado imaterial desse mesmo ideário.

Ao discorrer sobre isso rememoro situações nas quais me vi desacreditada, sozinha ou mesmo coletivamente, sem muitas perspectivas de achar uma solução ou direção, e ter de recorrer à insistência, à resiliência para permitir que as ideias que plantei e que plantamos como grupo no decorrer dos processos vividos retornem e me encontrem e nos encontrem no dançar.

3.2. Como pensamos a dança? Da contemporaneidade da dança (pós-moderna)...

A formação em dança dos bailarinos da Acasos se dá pelas buscas individuais de práticas e também pelo que é compartilhado no grupo, dessa forma foi percebido coletivamente – assim como eu e a Caroline quando iniciamos o bacharelado em dança na UFSM – que muitas de nossas práticas começaram a ser compreendidas dentro do contexto social, político e histórico da dança.

Começamos a conseguir nomear técnicas, métodos dos quais já

fazíamos uso; a conhecer em quê se ancoravam nossas bases de formação não acadêmica. Tal entendimento e contextualização de nossos trabalhos corporais, de treinamento ou pesquisa nos subsidiaram a escolher caminhos, a entendermos em que contexto foram criados e com quais objetivos, podendo assim, também nos fornecer mais segurança nas ocasiões de, por exemplo, ministrarmos uma oficina sobre nosso processo de criação.

Nesse percurso podemos vislumbrar com mais clareza, como grupo, que nossa estrutura de aulas – principalmente ao que se refere ao treinamento – é um compilado de técnicas, muitas sistematizadas no período da dança moderna. Porém, nossa formação ideológica perpassa outros fundamentos, mais próximos da dança pós-moderna americana dos anos 1960 e das práticas adotadas pela *Judson Dance Theater* criado na mesma época em Nova Iorque. Essas influências se salientam na Acasos no que se refere à potencialização das práticas de criação e direção.

Assim como nossos procedimentos coletivos se atualizam de acordo com as mudanças que sofremos na Acasos, também fizeram os artistas do período da dança pós-moderna americana. Eles procuraram novos meios de fazer arte quando os arranjos adotados pelo universo da dança vigente na época, primordialmente clássica e moderna, começaram a não bastar. Entre esses artistas estavam Simone Forti, Yvonne Rainer, Trisha Brown, Merce Cunningham, Lucinda Childs e Steve Paxton. Entre 1962 e 1965 esses e outros nomes das mais variadas áreas promoviam encontros e *workshops* semanais na igreja batista *Judson Memorial Church*, situada no bairro *Greenwich Village*, em Nova Iorque. Exemplo disso foram os cursos e *workshops* desenvolvidos por artistas como Robert Dunn, que experimentava técnicas de composição musical na dança e Ann Halprin, que incentivava o estudo da anatomia, improvisação, entre outras proposições (STUART, 1998).

Esse grupo de artistas compôs um grupo que ficou conhecido por *Judson Dance Theater*. Eles propunham práticas em que os artistas assistiam aos trabalhos uns dos outros, ao mesmo tempo em que se incentivava um ambiente de discussão, de experimentações, de tensionamento de limites, de proliferação de ideias e novas proposições nas artes. Nessa época, os lugares de plateia e *performer* também começaram a ser discutido, pois

imperava um forte senso comunitário, e as reuniões eram abertas a todos que tivessem interesse em participar, bailarinos ou não, o que alimentava as reflexões sobre dança, permitindo o coreógrafo se posicionar como plateia e como crítico (STUART, 1998, p.196).

Tanto que para tais apresentações, segundo Rainer (2001) em entrevista concedida a Sally Banes, explica que todos os artistas que produzissem tinham seus trabalhos inclusos nos concertos. Ainda na entrevista é apontado que havia comitês, mas que não serviam para excluir ou selecionar e sim para organizar e montar uma ordem dos trabalhos que eram inclusos, do que ia ser apresentado e quando.

Esse período foi marcado por muitas experimentações. Um artista que marcou o período foi o músico John Cage, ao explorar os limites do que era ruído e do silêncio como música. Cage influenciou fortemente a pesquisa de Merce Cunningham, que traz em seu trabalho a dança pela possibilidade do movimento humano, além da busca pela autonomia dos elementos que compõem o espetáculo, de modo que “dança e música deveriam se complementar uma à outra e, mesmo assim, serem capazes de se sustentar por si sós” (HELLER, 2011, p.24), proporcionando uma outra configuração de cena. Desse modo a criação em dança para Cunningham não precisava estar condicionada a acompanhar a música, a qual toma lugar como mais um elemento possível na sua criação.

Foram diversos os movimentos que caminhavam na direção de encontrar novos meios de se fazer arte e muitos deles o faziam pelo confronto do que era vigente na época. Exemplo disso é o *Não manifesto* de 1965, de Yvonne Rainer. O manifesto ataca generalizações vigentes do período em que foi escrito, negando-as como forma de provocação. Diz ela:

Não ao espetáculo.
 Não ao virtuosismo.
 Não às transformações e mágica e ao faz de conta.
 Não ao glamour e à transcendência da imagem de estrela.
 Não ao heroico.
 Não ao anti-heroico.
 Não ao lixo imagético.
 Não ao envolvimento do intérprete ou do espectador.
 Não ao estilo.
 Não a acomodação.
 Não à sedução do espectador pelos artifícios do intérprete.
 Não à excentricidade.
 Não ao mover ou ser movido.
 (Yvonne Rainer, Manifesto de 1965, *tradução minha*)

Como remete à definição de iconoclasta, a artista faz o manifesto se não para destruir uma imagem ou cultura vigente, mas para pô-la em xeque, para fazer pensar sobre e, assim, flexibilizar o que se tinha como dança. No manifesto a artista, por meio de suas negações, valoriza o imprevisto e põe o corpo em evidência ao despi-lo do espetáculo e virtuosismo, por exemplo.

Vale assinalar que outros artistas contemporâneos de Rainer recorreram também às técnicas de outras áreas atravessadas pela visão oriental de corpo, mais holística como, por exemplo, do *Ioga*, do *Pilates* e das artes marciais orientais *Tai-Chi-Chuan* e *Aikido* (ROSA, 2010, p.51). A influência dessas e outras técnicas interessadas na consciência do movimento ajudam a formar o que se convencionou chamar *Educação Somática*. Esse conjunto de técnicas ofereceu subsídios para a expansão dos encaixes existentes no contexto da dança, por meio da investigação de estratégias para que o bailarino mantenha a consciência do movimento na execução de tarefas, de forma a imprimir com clareza o ímpeto de mutação constante. Esses procedimentos não buscavam criar novos métodos ou codificações, nem a expressividade presente no período da dança moderna (BOLSANELLO, 2005).

Muito dos experimentos conduzidos pelos artistas da *Judson Dance Theater* partiram desses sistemas e técnicas que servem a diversos desdobramentos, principalmente, ao serem aplicados como abordagens somáticas do movimento na dança. Eles são muito utilizados para prevenção e cura, melhora na expressividade e qualidades técnicas (FORTIN, 1999). Devo admitir que os mesmos também servem como um caminho fértil para a criação em dança na Acasos Cia de Dança.

No contexto dessas experimentações, o que podia ser dança sofreu um alargamento também pela ampliação das formas de trabalho, valorizando a subjetividade, voltando-se ao funcionamento do corpo humano e permitindo que essas investigações servissem de material de pesquisa e nutrissem o vocabulário de movimentação. Tal configuração propiciou que o movimento cotidiano tenha ganhado espaço no repertório da dança, ampliando também a noção de quem poderia ser bailarino.

O posicionamento do corpo como objeto e da arte por ela mesma evidenciam os princípios minimalistas da dança pós-moderna, na medida em que influenciam artistas na busca do movimento pelo movimento (GOLDBERG,

2007). Yvonne Rainer propõe outras formas de atenção do espectador como em *Trio A*, parte de *The Mind is a Muscle*, de 1968, em que recorre a tarefas de movimento nas quais "[...] ações são realizadas em tempo real, sem tentar nem esconder ou exagerar o real esforço gasto nelas" (BURT, 2004, p.39). No programa do trabalho, Rainer declara: "[...] eu amo o corpo – o seu peso, massa e sua fisicalidade não anunciada" (RAINER, 1999, p.71 apud LAMBERT, 1999, p.97). Nisso, Rainer explicita a materialidade do corpo, tentando minimizar os movimentos às suas formas mais simples, trazendo para a cena um jogo de consciência na realização de tarefas.

Algo tem presença quando exige que seu possuidor leve-o em conta seriamente e quando a realização daquela exigência consiste simplesmente em ser consciente dela, isto é, agir de acordo (FRIED apud CARLSON, 2009, p. 142).

São essas influências que hoje ecoam na dança contemporânea como a de jogo consciente em que muitas vezes a obra se constrói na própria cena, na ênfase na materialidade do corpo, entre outras. Com efeito, a dança contemporânea herdou de maneira direta ou indireta certos procedimentos e movimentos de pensamento que foram iniciados no período da dança pós-moderna americana em meados dos anos 1960.

Quando digo isso, incluo também os fazeres artístico da Acasos, que também estão sob influência de princípios herdados desse período da dança. Acredito que esses vestígios influenciam o modo como se pensa dança na Cia, pelas práticas recorrentes de pôr em questão o que pode ser dança, como ela está sendo feita ou pelo que é entendida, se é que precisa ser entendida.

Além da influência dos movimentos ideológicos, acredito permanecerem influências relacionadas às práticas. A maioria dos bailarinos da Acasos Cia de dança compartilha da formação em balé clássico, mas divergem em outros pontos. Eles têm formações distintas em dança como jazz dance, dança moderna e em outras práticas corporais, com influências de técnicas circenses, teatrais, de capoeira, entre outras. As vivências de cada bailarino tornam-se coletivas quando são compartilhadas nas práticas que desenvolvem como grupo.

Quando busco pontos de conexão com as práticas desenvolvidas no

período da dança pós-moderna americana e o atual trabalho desenvolvido na Acasos Cia de dança é possível apontar para relações mais longínquas e outras mais diretas. Como exemplo das mais distantes aponto o contato dos integrantes, por meio de *workshops* e oficinais com práticas das abordagens somáticas do movimento e também com a técnica de *contato e improvisação*. Essa última teve seu início com os estudos de Steve Paxton, nos anos 1960 e permite “um profundo entendimento do peso, fluxo do movimento, e grande ajuda no uso da força para qualquer um que deseje estudar balé, dança moderna, ou outras disciplinas físicas.” (LEPKOFF, 2010, p.46, *tradução minha*). Mesmo que de forma indireta essas vivências somam-se à coletividade que forma a Acasos junto de outras experiências pelos quais os bailarinos passaram em suas trajetórias artísticas com coreógrafos e professores, independentemente ou como grupo.

Sob outro viés, de uma influência mais próxima, posso apontar para o processo criativo com a bailarina Tatiana da Rosa. Ela conduziu um processo de criação junto aos bailarinos do Balé da Cidade de Santa Maria, do qual grande parte do elenco hoje faz parte da Acasos, logo que regressou de Nova Iorque. A bailarina voltava de um ano de estudos junto da *Trisha Brown Company*, dirigida pela artista que empresta o nome a Cia e é uma das representantes do período da dança pós-moderna americana.

Com isso quero evidenciar que os canais de influência e alimentação de modos de fazer artísticos são variados. Eles vêm de práticas individuais de dança, e da vida de cada bailarino da Acasos Cia de dança, mas convergem nos trabalhos criados pela mesma. Essa convergência se dá pela forma de trabalho adotada, principalmente nos últimos dois anos, no que se refere à direção coletiva. Ela está relacionada a uma estrutura mais horizontal de trabalho que privilegia um ambiente de troca, em que os bailarinos compartilham suas experiências. Esse formato permite que as referências, que antes eram individuais, se tornem coletivas e assim também as dinâmicas de criação.

Por esse caminho é possível aproximar a influência da dança pós-moderna americana nas práticas da Acasos Cia de Dança e na mesma medida afastá-la da relação referente à direção. Explico. Esse período de transformação na dança – da dança pós-moderna – foi de muitas

experimentações que transitaram por momentos de borrar os papéis e de exaltar o trabalho coletivo. Ele abriu caminhos para que outras formas de dança pudessem ser feitas e, principalmente, que pudesse ser questionado o que é dança. Embora responsável por um grande legado de flexibilização na dança, o período da dança pós-moderna americana se caracterizou por grandes nomes como *Steve Paxton*, *Yvonne Rainer*, *Trisha Brown* e *Lucinda Childs*, todos considerados grandes diretores de cias.

A Acasos Cia de Dança vai no sentido contrário dessa característica quando se esforça para não eleger nomes, cargos ou um diretor personificado. Busca-se manter as pesquisas a partir de um trabalho em que todos os aspectos da produção são desenvolvidos coletivamente pelos seus integrantes e demais colaboradores. Esses aspectos envolvem desde a concepção coreográfica, composição da trilha sonora, figurinos, cenários, iluminação cênica até a cobertura dos eventos. Como parte desses processos coletivos, estão os ensaios abertos como meio de viabilizar que pessoas externas ao grupo possam assisti-lo e colaborar na direção coletiva.

Sobre essa forma de direção adotada pela Acasos é possível indagar: essa permeabilização das funções é um momento – como foi na dança pós-moderna americana – ou é uma postura artística que perdurará no grupo?

3.3. Que espaços são permeáveis nas negociações e imposições de um jogo de poder?

Para se achar um caminho...

Antes de sua criação, os integrantes da Acasos estavam habituados a trabalhar com uma estrutura com cargos definidos, como diretor, coreógrafos, bailarinos, mesmo que os bailarinos tivessem uma parcela de participação nas decisões que se referiam ao grupo.

Com a criação da Cia, a qual se configurou como um grupo independente, composto por bailarinos de diferentes áreas, foi necessário também um rearranjo nas tomadas de decisões. Para que as demandas que surgissem fossem resolvidas, como definir horários e dias de ensaio, aulas que seriam feitas, editais e apresentações que participaríamos foi que, em meados

de 2010, com pareceres coletivos foi que instalou-se na Cia o que chamamos de direção coletiva.

Somente a partir 2012, quando foi preciso preencher na lacuna *direção* de uma ficha técnica para uma carta programa do espetáculo, às vésperas da estreia, é que o termo foi oficialmente utilizado pelo grupo. Tal nomeação não partiu de pesquisa de referências prévias, mas sim da necessidade de identificar uma prática que tinha se estabelecido na dinâmica de trabalho desses bailarinos em meio a um processo criativo. O termo direção coletiva é utilizado na Acasos Cia de Dança para se referir a organização coletiva de trabalho assumida pelos integrantes, na qual não são eleitos cargos como de diretor, coreógrafo, bailarino e produtor.

Porém, no desenvolvimento desta pesquisa de mestrado, ao buscar referências que ajudassem a situar essa prática de direção da Acasos, encontrei definições que ajudaram a contextualizar e compreender melhor trabalhos nesse formato de produção artística. Uma dessas definições é apresentada por Abreu (2005) ao discutir a nomeação desse tipo de direção:

Processo colaborativo, participativo; método coletivo, montagem cooperativa ou até interativa. São muitas as maneiras com que se vem tentando nomear um processo de construção do espetáculo contemporâneo que se caracteriza, basicamente, pela equiparação das responsabilidades criativas (ABREU, 2005, p.1).

Dizer que essa direção é coletiva é dizer que existe uma aproximação de uma estrutura horizontal de trabalho e uma tentativa de equiparação das funções. Embora todas essas afirmações se encaixem no trabalho da Cia, é preciso frisar que não é omitido nesse sistema de trabalho que essas definições que se aproximam de funções igualitárias sejam objetivos, como marcos a serem lembrados no decorrer do trabalho. Digo isso para enfatizar que a equalização das funções na Acasos é um objetivo, embora ele não seja constante. Isso se dá porque sempre alguém toma uma decisão ou tenta "vender" uma ideia para os demais colaboradores. Em algum momento, alguém assume a frente de um assunto e protagoniza a decisão do mesmo, e esse modelo de funcionamento segue atuando nas decisões que virão. Por esse motivo a estrutura de trabalho está mais próxima de ser aceita como maleável,

com o fluxo/trânsito livre do revezamento das funções, de tal modo que permite a possibilidade de atualização constante quem atua nelas.

Nesse enquadramento produzimos dois espetáculos, o *Sob(re) o olhar do outro*, de 2012 e o *Sopro*, de 2014. No primeiro espetáculo, essa forma de direção começou a se delinear e, no segundo ganhou mais espaço no segundo ao se tornar, desde o início, parte das propostas e problematizações do processo criativo. Em uma apresentação que fizemos com o *Sob(re) o olhar do outro*, no Espaço Cultural Victorio Faccin², propusemos um diálogo com o público ao final da performance. Nesse diálogo, foi levantada a questão de como era dirigido o espetáculo. Surgiram a partir dessa pergunta posicionamentos tanto negativos quanto positivos que, de certo modo, abalaram o grupo, tal como enfatiza Clarissa quando diz:

Achei que tinha sido ruim, fiquei chateada. As pessoas estranhando, questionando, a sensação no dia não foi boa. Me senti meio ofendida (assim como o grupo todo) por terem dito que precisávamos de uma direção (Clarissa Ferrer em entrevista parte do corpus, 2014).

Desse episódio em diante, a Acasos começou a discutir a direção como objeto de suas investigações. Tal dinâmica de direção coletiva é referida também nos estudos teatrais com o termo colaborativo. Segundo Nicolete (2010, p.33), os processos colaborativos ganharam maior atenção, no Brasil, a partir dos anos 1990, tanto nas pesquisas práticas quanto formais com os trabalhos do Teatro da Vertigem, de São Paulo. Esses processos faziam referência a práticas compartilhadas de trabalho, nas quais, devido à equivalência das funções, se salientavam características específicas desse modo de direção, como o aumento da autonomia na criação.

Essa tendência, ainda segundo Nicolete (2010), se mostra crescente, principalmente, em grupos voltados a outras formas de organização do processo criativo com pressupostos contrários àqueles vigentes até os anos de 1960 no Brasil. O amadurecimento dessa forma de trabalho tem influências, também estrangeiras, pois, se aqui, no Brasil

² Espaço Cultural Victorio Faccin é um espaço para realização de exposições, apresentações artísticas, cursos, oficinas, palestras, locações para ensaios, festas e eventos em geral, que visa fomentar a arte e a cultura na cidade de Santa Maria, RS.

[...] a coletividade se fortalece na via contrária do autoritarismo ditatorial que se estabelece no país. Nos Estados Unidos encontramos um movimento de contra-cultura que toma os espaços não convencionais e públicos para colocar a arte em uma relação anti-capitalista, enquanto que, no Quebec, a necessidade de afirmação da identidade nacional descarta a dramaturgia estrangeira, abrindo espaço para criações dos coletivos regionais (BARONE, 2011, p.2).

A fim de tornar mais claras essas influências, Barone (2011, p.4) recupera o trabalho de artistas como Anna Halprin, que ministrou aula nos anos de 1950, em que trabalhava as relações de percepção com o meio, improvisação e a ênfase no momento presente. Alguns de seus alunos como Trisha Brown, Simoni Forti e Yvonne Rainer, fundaram, posteriormente, o *Judson Dance Theatre* – o qual exerce notória influência nas práticas da Acasos, como exposto anteriormente. Assumir uma dramaturgia não se refere somente a abraçar uma direção, mas um compromisso em pensar o todo. O todo de um espetáculo composto pela dramaturgia de cada cena, assim como a de todo um espetáculo. Tal configuração de direção se dá pela convicção de que há espaço no universo da dança para essa dramaturgia que é construída coletivamente e também por acreditar que ela adquiriu um lugar no percurso da dança e da direção, como tentei esboçar até aqui.

3.4. Vínculo, troca, relações, gozo. A célula coreográfica Sopro

O que nos vem à cabeça quando pensamos em Sopro: olhar o outro e sorrir, leve, diversão, mascatu, massota, frio suave, continuidade, gostão, leve. (fragmento do diário de campo da artista/pesquisadora, 17/01/2014).

2013 foi um ano triste em Santa Maria. A atmosfera antes alegre da cidade, movimentada sobretudo por estudantes, militares e religiosos, torna-se lúgubre depois da tragédia que se abateu – refiro-me ao incêndio na Boate Kiss que vitimou mais de 240 jovens. Como se isso não bastasse, o ano também foi de provação, superação pessoal e relacional dos integrantes da Cia. Como, portanto, recuperar o viço, a alegria, o gozo?

Para que o grupo pudesse se concentrar foi preciso adotar um momento de esvazio, antes dos ensaios; ou seja, permitimo-nos conversar uns com os outros, para então seguir com a aula ou o ensaio. Em um desses dias,

Pâmela Ferreira, que é nutricionista de formação e estava realizando o seu mestrado na época, trouxe numa dessas conversas informais uma prática que estava desenvolvendo e que se chama estimulação sensório-motora oral. Pâmela nos explicou que tal estimulação servia para ajudar os recém-nascidos a terem capacidade de alimentação. Ficamos interessados no assunto e decidimos fazer um laboratório, criando frases de movimento que remetessem ao termo, à boca e às possíveis ações dessa parte do corpo, como ela se pronunciava e preenchia de movimentos nossa oralidade. Expandimos, então, a boca para o corpo, nossas mãos viraram mucosas, nossos braços lábios, nossas pernas línguas. Bocas essas que falavam, tragavam, vomitavam palavras encarrilhadas. Depois de criarmos nossas bocas com frases de movimentos, pusemo-las a conversar, uma de frente para a outra, movimentação frente movimentação, em diálogos calmos, agitados, de discussões e escuta.

Nesse período, concomitante à circulação do espetáculo *Sob(re) o olhar do outro*, a qual se deu por meio de editais locais em que fomos selecionados, realizamos uma mostra de dança contemporânea junto a outros artistas de Santa Maria. Na ocasião, tínhamos cerca de meia hora destinada a produções inéditas da Acasos. Propusemos apresentar trabalhos solos, mas sentimo-nos estranhos por não propor algo coletivo, afinal essa era uma tendência que nos identificava. Foi nessa peculiar situação que nasceu a célula coreográfica chamada *Sopro*.

Quando na eminência de só apresentarmos coreografias solos na referida mostra de dança contemporânea – que ocorreu no dia 2 de julho de 2013 – resolvemos recorrer ao conteúdo de movimentação que já tínhamos, para, então, criar uma coreografia em grupo. Queríamos dançar juntos, apresentar algo coletivo. Decidimos, depois de muita conversa, que iniciariamos o processo a partir de uma música – diferente do espetáculo *Sob(re) o olhar do outro*, no qual a música foi o último elemento a ser inserido. Escolhemos uma música e dela criamos algo que nos apetecesse.

Em um dos ensaios anteriores à mostra, o Guimo, como chamo carinhosamente o Guime, apelido do Guilherme Capaverde, trouxe a música guia intitulada *A toada vem é pelo vento*, da artista Luiza Brina. Ao ter essa música aprovada por todos do grupo, decidimos produzir algo que contentasse

nosso desejo mútuo de dançar algo feliz. Friso aqui *algo feliz* para explicitar a vontade de nos afastarmos, ou, ao menos, nos diferenciar da dança que vínhamos produzindo nos espetáculos anteriores, uma dança que se levava a sério, que deixava uma pequena margem para os bailarinos rirem e rirem de si, típico do estereótipo blasé, com cara de nada (figura 01). Digo isso e dessa forma porque era assim que andávamos nos sentindo – embora esse sentimento não monopolizasse nossas práticas.



Imagem 1: espetáculo *Sob(re) o olhar do outro* (2012).

Crédito: Joyce Noronha

Vínhamos todos carregados da vontade de nos desfazermos dessa forma de apresentar nossa dança, e mais que isso, provar para nós mesmos que seríamos capazes de dançar, nos expormos e, por consequência, sermos felizes por conseguir fazê-lo; abraçarmos nossos desejos e trazê-los à tona na comunhão dos desejos dos demais. Expormo-nos, dançar exatamente do modo como gostávamos de fazer, buscando o não julgamento, podendo inclusive entoar como mantra “*Se joga!*”, tal como diria o Guimo.

Desse experimento nasceu uma célula coreográfica de 5’19”, que era a duração da música, apresentada na ocasião da mostra. Fechamos a noite da mostra de dança contemporânea celebrando as conversas de nossas bocas, as trocas de nossos corpos, a música, as nossas afinidades, as nossas vontades. Diferente de muitos trabalhos que realizamos, ao final desse, sentíamos-nos felizes, inebriados, sem o costumeiro coro de perguntas e frustrações: *não fiz no tempo, erreí aqui e ali, não fiz aqui como gostaria*. Estávamos com uma sensação de plenitude que vinha de termos feito o que nos propomos, o objetivo havia mudado, por isso mudamos. Não queríamos mais só acertar o tempo e cumprir um roteiro, mas sim estarmos lá juntos, por inteiro. Inebriados sempre ficamos, seja da intensidade, pela situação ou até pelas endorfinas, mas nessa ocasião nos sentíamos genuinamente felizes, realizados com a comunhão que conseguimos ter, com o encontro que conseguimos propiciar, de realização de um nós como grupo, coletivo que existe e trabalha junto. Acho que esse momento foi decisivo para nos identificarmos como *Acasos Cia de Dança*, como pesquisadores em dança, como curiosos pelo corpo.

No formato em que nos propúnhamos a trabalhar até então na Cia, estávamos acostumados a sentirmo-nos não satisfeitos após uma apresentação. Em geral nos submetíamos a um exame do que procedeu bem ou não, do que fora bem executado ou não, isso, talvez, por resquício de uma formação fundada em uma tradição de dança que estava acostumada a medir a performance, o desempenho.

A *Acasos Cia de Dança* sofreu um redirecionamento do foco de trabalho sob influências diversas, inclusive minhas e de Caroline Turchiello, por práticas provindas de disciplinas do curso de bacharelado em dança, principalmente as provindas das abordagens somáticas do movimento. Surgem, então, outros

objetivos, outras finalidades e, principalmente, outras expectativas sobre a produção artística.

Tal experiência abriu espaço para ressignificar o que é e era dança nesse ambiente, o que pode ser dança e como finalmente seria possível criar um espetáculo que contentasse tanto os bailarinos quanto o público. Desejávamos que o nosso contentamento contagiasse o público. Reconheço que isso felizmente se concretizou, pelo menos em alguns episódios, visto os recorrentes relatos pós-espetáculo que diziam: “eu fiquei com vontade de entrar ali e dançar com vocês”.

Após a apresentação da célula *Sopro* nessa mostra de dança contemporânea que participamos no final do primeiro semestre de 2013, seguimos com nossos encontros, ao mesmo tempo em que eu começava a delinear os possíveis caminhos da minha pesquisa no mestrado em educação. Em um primeiro momento surgiu a questão da direção coletiva, no segundo semestre de 2013, que se concretizou quando o grupo acordou em trabalhar na criação de um espetáculo a partir dessa célula que chamamos *Sopro* e que tanto nos moveu. Ficou estabelecido que eu, como pesquisadora e integrante da *Acasos*, acompanharia todo o processo tendo em vista que a pesquisa logo se iniciava. Nosso primeiro passo no desdobramento dessa célula coreográfica foi escrevermos o projeto de um novo espetáculo de dança – o qual não tínhamos muito clareza do que seria – para o edital de ocupação de um teatro na cidade. Tal oportunidade fez com que a *Acasos* iniciasse suas atividades mais cedo no ano de 2014, nessa etapa, começamos a especular o que poderia ser o nosso espetáculo:

Dessa forma, o sopro, como o entendemos, remete àquilo que é essencial como a respiração, o que impulsiona e promove movimento. Partindo dessa reflexão, buscaremos encontrar o sopro que identifica a companhia, trazendo como eixo da pesquisa o trabalho corporal (Escrita coletiva da Acasos em projeto, 2014).

Tenho a impressão de que o comprometimento com os encontros aumentou quando assumi acompanhar esse processo como parte da pesquisa. Levamos as nossas práticas de dança com muita seriedade, contudo, nem sempre nos esforçávamos o bastante em nossos encontros, como a priorização dos ensaios. Pontua-se, aqui, uma mudança positiva nesse

percurso devido a minha mudança de status de integrante para integrante-pesquisadora, ou como adoto neste trabalho, artista-pesquisadora.

O que foi de muita importância nesse trabalho de criação que estava prestes a ser iniciado, foi a decisão conjunta de que os integrantes pudessem se encontrar, preferencialmente, de duas a três vezes por semana, a fim de trabalhar na produção do espetáculo que, caso fosse contemplado pelo edital antes mencionado, haveria de estreiar em Outubro de 2014. Tal medida buscava evitar o que já havíamos feito antes, como, por exemplo, ensaiar e produzir algo um mês antes de sua estreia.

Na entrevista que realizei com a Clarissa ela comenta o seguinte sobre a questão:

O que foi legal é que fomos sinceros, cada um faz o que pode e quando pode, facilitou para entendermos que não faríamos tudo junto sempre e estava o.k., assim... Eu vim ensaiar e trabalho, quem não veio, caso surja uma cena, pega depois ou não faz essa cena. É o que temos e não deixaremos de trabalhar por isso (Clarissa Ferrer em entrevista parte do corpus, 2014).

Nesse processo de criação assumimos que trabalharíamos a partir da célula coreográfica *Sopro* para transformá-la no espetáculo de mesmo nome. E para que essa transição se efetuassem, nos utilizamos do que escolho chamar neste trabalho de, processos poéticopedagógicos.

4. Em que presença o poético encontra o pedagógico?

4.1. Por que processo+poético+pedagógico?

Os processos poéticopedagógicos se constituem como estratégias e formas de trabalho utilizadas pelos integrantes da Acasos na construção do espetáculo *Sopro*, a partir de um formato de direção coletiva. Como partículas que concentram e articulam a pedagogia da dança referente às práticas envolvidas no processo criativo em questão. Eles apresentam nesse contexto duas características primordiais de atuação. A primeira se refere às decisões que estão especificamente ligadas à elaboração do espetáculo, como criação

de cenas, escolha de procedimentos de criação, definição de intenções de movimento, entre outras. A segunda faz referência às deliberações sobre a atuação do grupo, como definição de formas de trabalho, com quem, se participa de evento ou edital, entre outros.

Início por salientar o caráter transitório e, principalmente, ajustável dos processos poéticopedagógicos, porquanto a adoção da palavra *processo*. Ressalto também com essa palavra o caráter maleável de uma estrutura de trabalho que está sempre em mudança, adequando-se a diferentes modos de fazer durante o processo de criação, de acordo com as necessidades que surgem.

A escolha de salientar e, principalmente, unir *poético* e *pedagógico* vem de um posicionamento político de explicitar o entrelaçamento entre as áreas da dança e da educação. Para situar essa união, busco um posicionamento harmônico com as práticas propostas neste trabalho, que não condizem com o entendimento de pedagogia sobre o mecanismo de quem explica e de quem compreende. Dessa forma, aproximo-me do que apresenta Skliar (2003), ao se distanciar de um entendimento de pedagogia baseado no binômio explicação/compreensão sob o qual, segundo ele, se fundam as pressuposições pedagógicas atuais e passadas. O autor põe em suspeita “os dois princípios mais pétreos da nossa pedagogia – a explicação do mestre, a compreensão do aluno” (SKLIAR, 2003, p.235) para então questionar o que, de fato, é pedagogia.

Para que opere neste trabalho o conceito que proponho de poéticopedagógico é preciso que ele não esteja vinculado a estruturas estagnadas e sim que dialogue com a adoção de “processo”, no sentido de estabelecer um fluxo que permita a “pedagogia como uma flutuação permanente” (SKLIAR, 2003, p.237). Nesse sentido, não vejo nos ideais da Acasos a busca de solidificar as práticas que desenvolveram no processo criativo do *Sopro*, nem nos meus enquanto as retrato aqui. Sobre a intenção de não fixar sistemas e valorizar uma relação de fluxo e processo, posso ver semelhança no posicionamento de que

os artistas agregados em torno da dança na Judson Church não queriam lançar sistemas pedagógicos e estéticos, mas sim destrinchar e expor as relações de poder, os acordos sociais tácitos

inscritos inclusive nos hábitos corporais que estabeleciam os valores em dança, o corpo e o movimento de um bailarino *de verdade*. Isso interessava mais do que afirmar um fundamento, uma ontologia, configurada até então como um princípio que parecia guardar um segredo (ROSA, 2010, p.20).

Da mesma forma que esses artistas tinham seus ideais, busco uma acepção de pedagogia que carregue uma maleabilidade conceitual para potencializar “o traço e o testemunho de um processo artístico, construindo conhecimento e gerando suas configurações próprias” (ROSA, 2010, p.21-22), por meio dos processos poéticopedagógicos.

Ao pensar que os processos poéticopedagógicos evidenciam características do funcionamento coletivo utilizado na *Acasos Cia de Dança*, cabe nessa produção de saberes o entendimento de que “o propósito da pedagogia é aquele de poder ensinar o que se ignora, ao mesmo tempo em que o outro possa utilizar a sua própria inteligência” (SKLIAR, 2003, p.236), considerando que cada um é agente no processo de produção de conhecimento, em um processo criativo, tendo espaço para agir com sua própria inteligência. Afinal,

criar em colaboração é assumir uma dramaturgia. É colocar em suspenso os papéis do coreógrafo, do bailarino, do diretor, o estatuto da dança e do que é uma obra, e enfrentar abertamente – com a consciência do processo – os desafios e sabores do diálogo que podem surgir (ROSA, 2010, p.66).

Como desdobramento, Skliar (2003, p.238) apresenta a “compreensão da pedagogia como poética”, na qual “a poética é um dar a ver, um dar a tocar, um dar a ouvir etc. Trata-se de oferecer não a explicação regressiva, mas a experiência da expressão” (SKLIAR, 2003, p.239), uma pedagogia que pode dar como experiência a expressão. Para situar poética, retomo a perspectiva da primeira referência de onde esse termo é desenvolvido, na obra *Poética* do filósofo grego Aristóteles:

dentro da tripartição usual do conhecimento atribuída a Aristóteles (conhecimento científico/teórico, conhecimento prático/ético, conhecimento produtivo/técnico), a Poética ocuparia lugar dentro do conhecimento produtivo/técnico (GAZONI, 2006, p.31).

Tal referência vem para nortear a utilização que faço neste trabalho de *poético*, vinculado à origem da poética, considerando que pertence ao campo de conhecimento produtivo/técnico dentre dos saberes de Aristóteles como situa Gazoni (2006). Relaciono esse saber com as práticas criativas e resolução de problemas no contexto coletivo do processo criativo do espetáculo *Sopro*, também pelo entendimento de que “o sujeito criador nem sempre é um indivíduo, mas pode muito bem ser uma entidade coletiva, seja por colaboração voluntária de alguns, seja pelo efeito de uma criação continuada” (PASSERON,1997, p.109).

Durante o processo criativo do espetáculo, quando havia dúvidas ou impasses, eram buscados caminhos para que esses fossem resolvidos. Podia ser a ligação entre uma cena e outra do espetáculo ou uma forma de nos entendermos para deliberar sobre assuntos diversos como detalhes de produção ou participação em eventos (fragmento do diário de campo da artista/pesquisadora, 2014).

Para desenvolver o conceito de poética, parto do posicionamento de Passeron (1997) a partir da origem grega da palavra *poiésis*, remetendo a produção e criação e, dessa forma, situo a conduta criadora como objeto tópico dela. Isso por entender que “o artista, por exemplo, não é necessariamente mais sensível do que qualquer outro, mas ele é daqueles que passam ao ato” (PASSERON,1997, p.108).

A acepção que adoto de pedagógico soma a não fixidez que busco para compor o que apresento como processo poéticopedagógico. Parto do entendimento de Passeron (1997, p.108) de que a poética se ocupa “da conduta humana no que ela tem de criador” e que ela está ao lado do trabalho em contraposição a estética que estaria ao lado da propriedade. O autor, ao desenvolver esse paralelo entre trabalho e propriedade, ou seja, poética e estética, explicita que a conduta criativa remete ao não pertencimento do objeto criativo e sim a ação de fazê-lo voltado ao ato artístico.

Dessa forma, o recorte de *poético* diz respeito à invenção e à criação de caminhos artísticos e pedagógicos implicados diretamente no cerne do espetáculo. E, assim, se unem a maleabilidade³ do *processo* e o componente da criação referente ao *poético*, em um processo educativo. Ele contribui para

³ Utilizo maleabilidade para me referir a um processo que aceita sugestões em fluxo contínuo, onde todos podem interferir a qualquer momento e alterar o que está sendo produzido.

delinear uma pedagogia própria do fazer artístico que, ao procurar formas de criação, necessita se inventar durante o processo mesmo. E, principalmente, para evidenciar essa pedagogia no processo coletivo de criação em dança, tal como evidenciado no trabalho da Acasos.

Compartilho, pois da postura adotada por Gumbrecht (2010), quando indica “que cabe ao ensino acadêmico apresentar a complexidade e em segunda instância lidar com ela” (GUMBRECHT, 2010, p.158). Pondero que esses recursos poéticopedagógicos, tomados ora como veículos para pôr a complexidade em cena, ora como núcleos de complexidade no fazer do espetáculo *Sopro* viabilizam formas de como o grupo se propõe a lidar com isso, viabilizando a resolução de problemas que se propõe a enfrentar.

Ponto aqui que a Acasos, mesmo que não tenha em vista um objetivo acadêmico, compartilha dessas premissas como parte da pedagogia da dança, entendendo esses processos como formadores de conhecimento proveniente da criação e sobre a criação em dança, como também do trabalho coletivo.

Os problemas que surgem no decorrer do processo criativo são enfrentados com a utilização de um processo poéticopedagógico existente ou pela criação de um novo. Eles são, assim, um conjunto de soluções, que está sempre em desenvolvimento e concentram, como se fossem partículas, a complexidade da criação com a direção coletiva.

Dessa forma, denomino de processos poéticopedagógicos os recursos, que descrevo mais ao final do trabalho, encontrados pela Acasos Cia de Dança para gerenciar o processo criativo do espetáculo *Sopro*. Esse termo não faz parte do vocabulário usual da Cia, se configurando aqui como uma proposta de como pensar/olhar para esses recursos.

É preciso pontuar que não estão plenamente contempladas nos processos poéticopedagógicos que apresentarei no decorrer deste trabalho as relações que envolvem os integrantes da Acasos na criação do *Sopro*. Porém, proponho um recorte de aspectos que avistei como fundamentais no período de produção de dados. Destaco, por exemplo, as definições de disposição no palco, de intenções de movimento, de figurino e cenário como questões que surgiram no decurso do processo criativo e tiveram suas resoluções potencializadas com a busca de práticas, referências e inspirações diversas.

Os elementos que contribuíram na articulação dos processos poéticopedagógicos serviram de gatilho para afetar os integrantes da Acasos na transformação da célula coreográfica em espetáculo. O conjunto de atividades aliadas aos processos poéticopedagógicos conta com a rotatividade da condução de aulas, proposição de diferentes dinâmicas de trabalho, a parceria com colaboradores, a leitura de artigos, livros, assim como serem promovidas sessões de filmes, documentários ou planejamento de celebrações conjuntas.

Enfim, na transformação da célula coreográfica *Sopro* no espetáculo de mesmo nome, foram utilizados os processos poéticopedagógicos, que se caracterizam por proposições de criação e ações coletivas. Nesse contexto, o lugar de uma direção personificada é tomado por uma direção coletiva facilitada pelos processos poéticopedagógicos.

4.2. Que presença?

Quando me refiro à presença, neste trabalho, faço-o a partir de uma apropriação poética das proposições sobre produção de presença traçadas por Hans Ulrich Gumbrecht (2010). O autor as tece numa perspectiva da recepção, diferente da aplicação que proponho neste trabalho, vinculado à intensidade do fazer de uma obra artística e não a de estar à frente de. Gumbrecht (2010) traz definições e conceitos que utiliza para criar um ambiente teórico de trabalho, pois deseja que suas proposições sejam somadas aos conhecimentos já constituídos na área das Humanidades e, assim, se vê na posição de desafiar

uma tradição largamente institucionalizada, segundo a qual a interpretação – ou seja, a identificação e/ou a atribuição de sentido – é a prática nuclear, na verdade a única, das Humanidades (GUMBRECHT, 2010, p.21-22).

Ele faz essa afirmação com base na retomada de questões que ajudaram essa cultura interpretativa a ganhar espaço. Gumbrecht (1998) remonta como a subjetividade ocidental se constitui, partindo do papel que desempenhava na Idade Média, em um modelo em que o homem tinha como compromisso maior registrar o que tivesse sido revelado, cuja “verdade ou

estava além da compreensão humana, ou, no melhor dos casos, era dada a conhecer pela revelação de Deus” (GUMBRECHT, 1998, p.12). Ele contrapõe essa visão muito ligada à religião, que localiza o homem como instrumento divino, àquela que deu lugar na Modernidade, no qual o sujeito se inclui como produtor de conhecimento.

Em vez de ser uma parte do mundo, o sujeito moderno vê a si mesmo como excêntrico a ele, e, em vez de se definir como uma unidade de espírito e corpo, o sujeito – ao mesmo tempo como observador excêntrico e como produtor de saber – pretende ser puramente espiritual e do gênero neutro (GUMBRECHT, 1998, p.12).

Essa intenção de ser puramente espiritual salienta uma questão que se desenvolve desde a modernidade até a contemporaneidade, que é posicionada pelo autor como um dos componentes da precondição estrutural do início da Modernidade. Gumbrecht propõe uma analogia de eixos, na qual apresentam-se um vertical e outro horizontal. Ao horizontal atribui o confronto entre o sujeito espiritual e o mundo dos objetos e a um eixo vertical o movimento de o sujeito ler ou interpretar o mundo dos objetos.

Para tanto traça a ideia de que

penetrando o mundo dos objetos como uma superfície, decifrando seus elementos como significantes e dispensando-os como pura materialidade assim que lhes é atribuído um sentido, o sujeito crê atingir a profundidade espiritual do significado, i.e., a verdade última do mundo (GUMBRECHT, 1998, p.12).

É por essa mesma premissa que o sujeito, na relação de superfície e profundidade, dispensa elementos como a materialidade em detrimento de seus significantes. Tanto o eixo horizontal, referente à relação de sujeito e objeto, quanto ao vertical, referente à superfície e profundidade, demonstram relações dicotômicas com extremos se antepondo. E, assim, é que o filósofo delinea o campo hermenêutico, esmiuçando esses eixos e indicando o cruzamento deles – mesmo com a ressalva de que a formação desse campo antecede em séculos a institucionalização da Hermenêutica como disciplina.

O campo hermenêutico produz o pressuposto de que os significantes da superfície material do mundo nunca são suficientes para expressar toda a verdade presente na sua profundidade espiritual, e, portanto, estabelece uma constante demanda de interpretação como um ato

que compensa as deficiências da expressão (GUMBRECHT, 1998, p.12-13).

Esse entendimento de mundo pelo viés do campo hermenêutico implica que somente a materialidade das coisas não basta, precisando haver uma forma de profundidade, por sua vez, ligada à interpretação de algo. É nesse caminho que se desenvolveu a cultura Hermenêutica, – fundada na relação da atribuição de sentido e da sua interpretação – que é apontada pelo autor como predominante nas Humanidades. Ele busca abrir espaço para que, junto dessa cultura interpretativa, sejam agregados valores referentes ao que se faz presente, declarando logo no início de *Produção de Presença* que questionará a tese da universalidade da interpretação, partindo dos conceitos de “materialidade”, “não hermenêutico” e “presença” (GUMBRECHT, 2010, p.22), por mais que não se oponha a essa cultura vigente em sua totalidade.

A partir da delimitação que Gumbrecht traça pode-se dizer que a prática da interpretação está ligada à atribuição de sentido e, nesse caminho, especificar a que sentido se refere:

e atribuímos um sentido a alguma coisa presente, isto é, se formarmos uma ideia do que essa coisa pode ser em relação a nós mesmos, parece que atenuamos inevitavelmente o impacto dessa coisa sobre o nosso corpo e os nossos sentidos (GUMBRECHT, 2010, p. 14).

Com essa hipótese, fica em evidência que ele adota a definição de um sentido que faz referência à atribuição de sentido e caminha na direção do que está “além” e não do que está ligado às sensações como paladar, olfato, entre outros. E nesse caso, como já apontado, atribuir um sentido a algo que se faz presente atenua o impacto desse algo nos corpos presentes e nos sentidos, nessa equação o que é material perde valor para uma atribuição de sentido no contexto interpretativo.

Buscar validar um futuro conceitual baseado nas coisas do mundo requer uma aproximação do que se faz disponível em presença. Esse posicionamento que valoriza o que é físico afasta-se das práticas atualmente predominantes nas Humanidades que, por sua vez, estão fortemente carregadas do conceito de metafísica referindo-se

a uma atitude, quer cotidiana, quer acadêmica, que atribui ao sentido dos fenômenos um valor mais elevado do que à sua presença material; a palavra aponta, por isso, para uma perspectiva do mundo que pretende sempre 'ir além'(ou 'ficar aquém') daquilo que é 'físico' (GUMBRECHT, 2010, p.14).

Esse entendimento de metafísica se afasta do que o autor pretende com produção de presença, pois relaciona presença “a uma relação espacial com o mundo e seus objetos. Uma coisa ‘presente’ deve ser tangível por mãos humanas – o que implica, inversamente, que pode ter impacto imediato em corpos humanos” (GUMBRECHT, 2010, p.13). Ele busca pôr em evidência a natureza material das relações para que esse impacto em corpos humanos – que tem se perdido na contemporaneidade – tenha seu valor lembrado, principalmente nas instâncias formais de articulação acadêmica. Evidenciar essa materialidade é atentar ao que nos atravessa como corpo, a uma forma de viver o mundo de hoje. No mesmo sentido

‘produção de presença’ aponta para todos os tipos de eventos e processos nos quais se inicia ou se intensifica o impacto dos objetos ‘presentes’ sobre corpos humanos. Todos os objetos disponíveis ‘em presença’ serão chamados, neste livro [e neste trabalho], ‘as coisas do mundo’ (GUMBRECHT, 2010, p.13).

É sob essa perspectiva que Gumbrecht (2010) utiliza o termo *coisidade do mundo*, para se referir aos objetos que se fazem disponíveis “em presença”, logo, as “coisas do mundo”. A partir dessa premissa, busca desdobramentos futuros na área das Artes e Humanidades e para isso recorre à experiência estética por considerar “que a experiência estética – pelo menos em nossa cultura – sempre nos confrontará com a tensão, ou a oscilação, entre presença e sentido” (GUMBRECHT, 2010, p.139). Ou seja, considera que a experiência estética se apresenta na tensão desses dois elementos e, principalmente, no que interessa ao autor, inclui o componente “presença” na equação. Essa inclusão que o termo abrange fortalece um entendimento que busca não dar formas, nomes, capturar momentos ou sentidos e sim estar perto, viver as coisas, não perder o contato com as coisas do mundo.

Como dito anteriormente, o autor não tenta ignorar a configuração atual da área das Artes e Humanidades, mas somar a ela com um desejo de presença que surge como “uma reação a um mundo cotidiano amplamente cartesiano e historicamente específico que, pelo menos às vezes, queremos

ultrapassar” (GUMBRECHT, 2010, p.140). Essa característica cartesiana também pode ser percebida na dança, quando são propostas dicotomias e dualismos como corpo e mente.

Para me aproximar de um entendimento mais holístico do corpo na dança e menos cartesiano, recorro às abordagens somáticas do movimento. Relaciono essa atitude, semelhante àquela adotada por Gumbrecht (2010), quando recorre à experiência estética para irromper esse mundo e suprir o desejo de presença.

Gumbrecht traça, com efeito, suas proposições de modo a não eleger pilares e sim como um pensar junto, compartilhando proposições enquanto as molda. Acredito que para tal, seja preciso uma disposição para perder o controle, mesmo que por um tempo. Essa suposição, embora não remeta a perda do controle de si e sim de uma elaboração teórica, perpassa as ideias do autor, principalmente quando diz que “há muito a experiência estética tem sido associada a acolher o risco de perder o domínio sobre nós mesmos – pelo menos por algum tempo” (GUMBRECHT, 2010, p.145). Relaciono isso ao papel do risco, da perda de referências no processo de reeducação na Técnica Alexander (ALEXANDER, 2010).

Nesse caso, o autor se refere a um domínio no sentido cartesiano e hermenêutico, de atribuição de sentido e interpretação; vinculando a perda desse sentido aos momentos de recuperação da dimensão corpórea e de sentirmo-nos num mundo físico de coisas, por exemplo, frutos da experiência estética. Para tanto,

faz sentido esperar que a experiência estética possa nos ajudar a recuperar a dimensão espacial e a dimensão corpórea da nossa existência; faz sentido esperar que a experiência estética nos devolva pelo menos a sensação de estarmos-no-mundo, no sentido de fazermos parte de um mundo físico de coisas (GUMBRECHT, 2010, p.146).

É dessa forma que Gumbrecht centraliza a discussão sobre experiência estética – que se apresenta na tensão de efeitos de presença e de sentido – em seu movimento de retomar a presença. O contato com a presença, mesmo que por um momento, desestabiliza, causa uma perda de controle. Essa sensação pode ser atribuída ao afastamento dos códigos e significados aos

quais conseguimos atribuir sentidos e interpretar, afastamento do mundo cartesiano atual, um sistema organizado e racional e que por isso oferece a sensação de segurança. Ou seja, são produzidos momentos de suspensão pelo encontro com a materialidade e efeitos de presença e, assim, evita-se que as relações sejam vividas somente pela atribuição de sentido, oferecendo diferentes maneiras de lidar com os cenários habituais.

Esses momentos de suspensão afastam a primazia da interpretação e marcam um caminho possível no emaranhado de produção de presença. Não surpreende, pois, o autor optar por tal posicionamento:

prefiro falar, tanto quanto possa, de ‘momento de intensidade’ e de ‘experiência vivida’ [*ästhetische Erleben*], em vez de dizer ‘experiência estética’ [*ästhetische Erfahrung*], pois a maioria das tradições filosóficas associa o conceito de ‘experiência’ a interpretação, isto é, a atos de atribuição de sentidos (GUMBRECHT, 2010, p. 128).

Pela adoção dos dois primeiros termos, Gumbrecht reforça suas proposições e encontra um recurso para deixar em evidência o que está por hora sendo abafado. Ele se afasta de experiência estética e se aproxima da noção de momento de intensidade. Aponto aqui a semelhança da escolha do autor da palavra *momento*, com a minha escolha da palavra *processo* em PPP, pois tanto Gumbrecht quanto eu a fizemos para salientar a característica transitória e pouco ou nada palpável das práticas que nominamos. Essa relação fica mais clara quando o filósofo alemão discorre sobre a efemeridade de momentos como esse.

Não existe nada de edificante em momentos assim: nenhuma mensagem, nada a partir deles que pudéssemos, de fato, aprender – por isso, gosto de me referir a esses momentos como “momentos de intensidade”. Provavelmente porque o que sentimos não é mais do que um nível particularmente elevado no funcionamento de algumas de nossas faculdades gerais, cognitivas, emocionais, e talvez físicas (GUMBRECHT, 2010, p.127).

Gumbrecht salienta que não há nada de edificante que possa ser retido ou prover estrutura em momentos como esse e, assim, relaciona a característica efêmera e volátil deles como epifania, por acreditar que “não existe experiência estética sem epifania, isto é, sem o evento da substância

que ocupa o espaço” (GUMBRECHT, 2010, p.144). Para caracterizar esse irromper do espaço pela substância, ele caracteriza três aspectos que “conferem ao componente de epifania, no âmbito da experiência estética, o estatuto de evento” (GUMBRECHT, 2010, p.142).

Segundo Gumbrecht (2010), o primeiro aspecto está relacionado à incerteza de quando irão acontecer ou se irão. Num contexto potencial de experiência estética não há como traçar qualquer previsão de que ela se efetivará; o segundo, em relação ao primeiro, caso se efetive, não é possível determinar a dimensão espacial que terá, nem definir uma intensidade; e o último, e, terceiro fator, reforça que a epifania se dá como evento por terminar com a mesma imprevisibilidade que começa.

Relacionar a experiência estética à epifania e, por sua vez, ao status de evento, remete a relações que vejo possíveis com o universo da dança e de outras manifestações de arte também efêmeras, como a música. A partir do referencial apresentado pelo autor, proponho a dança, dentre diversas manifestações artísticas, como possível objeto de experiência estética, fundada na materialidade e repleta de efemeridade. A delicada relação entre esses dois elementos se evidencia quando o autor diz que

o desejo de presença e de “coisidade”, que pretendo enaltecer, não é sinônimo de um desejo de “possuir” ou sequer de “agarrar” essas coisas. Quero insistir, ao contrário, naquilo que pode ser recuperado por meio de uma simples reconexão com as coisas do mundo – e ser sensível aos modos como o meu corpo se relaciona com uma paisagem (quando faço caminhadas, por exemplo) ou à presença de outros corpos (quando estou dançando) com certeza não equivale ao desejo de possuir propriedades ou a devaneios de dominação sexual. (GUMBRECHT, 2010, p.177)

Fica em evidência o afastamento de algo que se pode ter, que se possa agarrar e a aproximação do que se pode sentir, entrar em contato e a isso relaciono algumas práticas desenvolvidas no período da dança pós-moderna americana. Destaco o recurso minimalista utilizado por Rainer (1968) de expor a materialidade do corpo para trazer à cena um jogo consciente em contraponto ao que se tinha como espetáculo até então. Ao espetáculo era ligada uma estrutura mais formatada, com a distinção de quem era e podia ocupar o papel de plateia e performer. O recurso utilizado por Rainer celebrava o efêmero, o que não podia ser reproduzido para borrar fronteiras e, nesse

caso, para tornar presente e aproximar do que está ali presente. Por esse mesmo artifício, de evidenciar a coisidade do mundo, consigo relacionar às proposições de Gumbrecht (2010) para evitar o apagamento da presença em meio a uma cultura interpretativa. Assim, acredito que Gumbrecht (2010), Rainer (1968) e também Cunningham, para quem a dança é o que é e não um significado do que está, ofereçam novos olhares, cada um a seu tempo e ambiente de atuação, recorrendo à materialidade.

Diante das elaborações que Gumbrecht (2010) faz sobre presença, retorno a pensar o uso de pedagógico junto de poético e inicio por discutir sobre o que propõe a área das Artes e Humanidades. Ele inflige um olhar fundado na presença sobre a estética, história e pedagogia para elaborar consecutivamente os conceitos de epifania, presentificação e dêixis.

Sob essa perspectiva, interessada em manter e potencializar as particularidades dos processos poéticopedagógicos, busco apresentá-los não só como pedagógicos, nem poéticos, mas como parte do lugar que ocupam junto ao processo criativo, como um potencial objeto de estética. Vejo que os processos poéticopedagógicos carregam qualidades como mecanismos pedagógicos de um fazer específico de dança, os quais têm maior potencialidade se forem mantidos num status de objeto estético. Por isso, não submetê-los a normas éticas é evitar que seja prejudicada a sua intensidade potencial como parte da poética do espetáculo.

Assim os processos poéticopedagógicos confluem com as proposições de Gumbrecht (2010) e por isso busco apresentá-los como agentes de presença, por revelarem, aos poucos, o desejo de presença e a vontade de evidenciar o contato com as coisas do mundo que acompanham o espetáculo *Sopro*.

4.3. A transição da célula coreográfica ao espetáculo *Sopro*.

Dedico este momento à caracterização geral do espetáculo *Sopro*, para então introduzir a descrição dos processos poéticopedagógicos utilizados na criação do mesmo.

A decisão de iniciar um processo criativo a partir da célula coreográfica de 5'19" veio de uma crescente vontade da Acasos em pesquisar o estado corpóreo que percebeu, coletivamente, após a apresentação da mesma. De alguma forma sentimentos como alegria, celebração, coletividade e liberdade habitavam como resíduos da primeira apresentação da célula coreográfica. No decorrer do processo criativo, esses sentimentos foram somados a outros vestígios, que deram corpo a experimentações e geraram o espetáculo.

4.4. Tema pra que?

Começo por distinguir uma característica que situo como fundamental na concepção do *Sopro*. Nesse espetáculo, foi a primeira vez que a Cia não adotou um tema para criar e sim adotou um objeto, no caso a célula coreográfica, como dispositivo de criação. Mas o que isso quer dizer?

As produções anteriores da Acasos partiam de um tema estabelecido – eleito ou que se apresentasse para o grupo de alguma forma – exemplifico o espetáculo *Sob(re) o olhar do outro* (2012), que tinha bem definida sua intenção de trazer ao palco uma discussão sobre a influência do olhar alheio na visão do corpo. Essa mudança causou grande conflito no modo de criação da Cia, mesmo tendo sido uma decisão conjunta. Ela foi adotada com a intenção de manter a proximidade das sensações que queríamos preservar da célula inicial.

No período em que decidíamos seguir a partir da célula, não paramos nossos encontros, aulas, ensaios e experimentações de movimento. Tivemos influências de leituras, documentários e vídeos que consultamos. Assim como o contato com técnicas das abordagens somáticas do movimento, como por exemplo a participação de alguns integrantes nos seminários de Técnica Alexander, com Michel Capeletti em 2013 e 2014. Também, somam-se práticas e princípios teóricos provindos da graduação em dança trazidos por mim e pela Caroline, dentre os quais destaco *Produção de Presença* do filósofo Hans Ulrich Gumbrecht (2010). No trabalho junto a Acasos com esse referencial, fiz uma breve apresentação do livro, do qual havia feito uma primeira leitura em um dos encontros da Acasos e lemos alguns trechos.

Acredito que ele tenha impactado o processo criativo por nos aproximar de leituras correlatas, como *A estética do Rasa*, de Richard Schechner (2012) e, principalmente, por oferecer um aval à ideia de que

sempre que se espera que a principal função de uma obra de arte seja a transmissão ou a exemplificação de uma mensagem ética, teremos de perguntar – de fato, a questão não pode ser omitida – se não teria sido mais eficaz articular essa mensagem em formas e conceitos mais diretos e explícitos” (GUMBRECHT, 2010, p.131).

Ou seja, a Acasos faz uso desse aporte teórico, assumindo que a principal função da obra de arte não está relacionada à transmissão de um tema específico ou de uma mensagem ética. Seguimos o trabalho sem o foco de passar um sentido, retiramos da nossa produção artística a necessidade de criar algo a ser interpretado, mesmo que seja um posicionamento político uma “arte que não vem com explicação ao lado” (ROSA, 2010, p.50). Degladiamos para acolher e trazer essa proposta para a cena, pois sentíamos correr o risco de excluir o público, caso não nos dedicássemos a comunicar diretamente com ele. Todavia, no decorrer do trabalho, adotamos o público como parte da performance do espetáculo, como quem compartilharia dele.

Investimos na potência das sensações e de outros estímulos, como uma forma de resgatar a substancialidade das relações pelo contato com as coisas do mundo, acreditando que esse modo de trabalho pudesse servir de recurso para preencher um desejo de presença na relação com a dança. Esse pensamento encorajou o processo do *Sopro* num caminho no qual a presença foi protagonista, no sentido “de ser a corporificação de algo” (GUMBRECHT, 2010, p. 167).

Para tanto, no espetáculo, não foi priorizado o que gostaríamos de dizer e sim presentificadas as sensações, mesmo que nesse contexto tenham existido tentativas de encaixe do contato com as coisas do mundo e dos objetos de experiência estética como potencializadores da ação pedagógica.

Proponho situar a forma de organização da direção coletiva na Acasos e o próprio processo criativo como o manifesto materializado do chamamento da presença feita por Gumbrecht (2010). Nessa relação posso perceber que se retroalimentam o processo criativo do *Sopro* e esta pesquisa.

Isso, somado aos outros cruzamentos, corrobora na legitimação da não adoção de um tema, que para a Cia vinha acompanhado da ideia de que contar uma história dançando não era mais um imperativo. Com efeito, só nesse último espetáculo a Acasos conseguiu abandonar o intuito de uma mensagem específica para a concepção da obra e, mesmo se propondo a não efetivar essa expectativa, sofreu em cumpri-la pelo hábito ou tradição de buscar sentido, como se tendesse a contar uma história ou pôr em pauta uma discussão sobre algo que tivesse que ser comunicado e compreendido. O reposicionamento do lugar da célula coreográfica de *tema* para *estímulo de criação* foi o início de um movimento que cresceu na medida em que as inevitáveis expectativas de recepção do público foram diminuindo.

Acho importante salientar que no processo não trabalhamos com a ideia de construção de cenas previamente planejadas, mas permitimos que elas fossem se configurando de acordo com nossas descobertas. Organizávamos experimentações, mas em nenhuma cena planejamos de antemão os objetivos. Trabalhamos com sensações e sentimentos na maioria das vezes, e, de acordo com o andamento dos laboratórios de movimentação e discussões, as cenas foram ficando mais evidentes para a Cia.

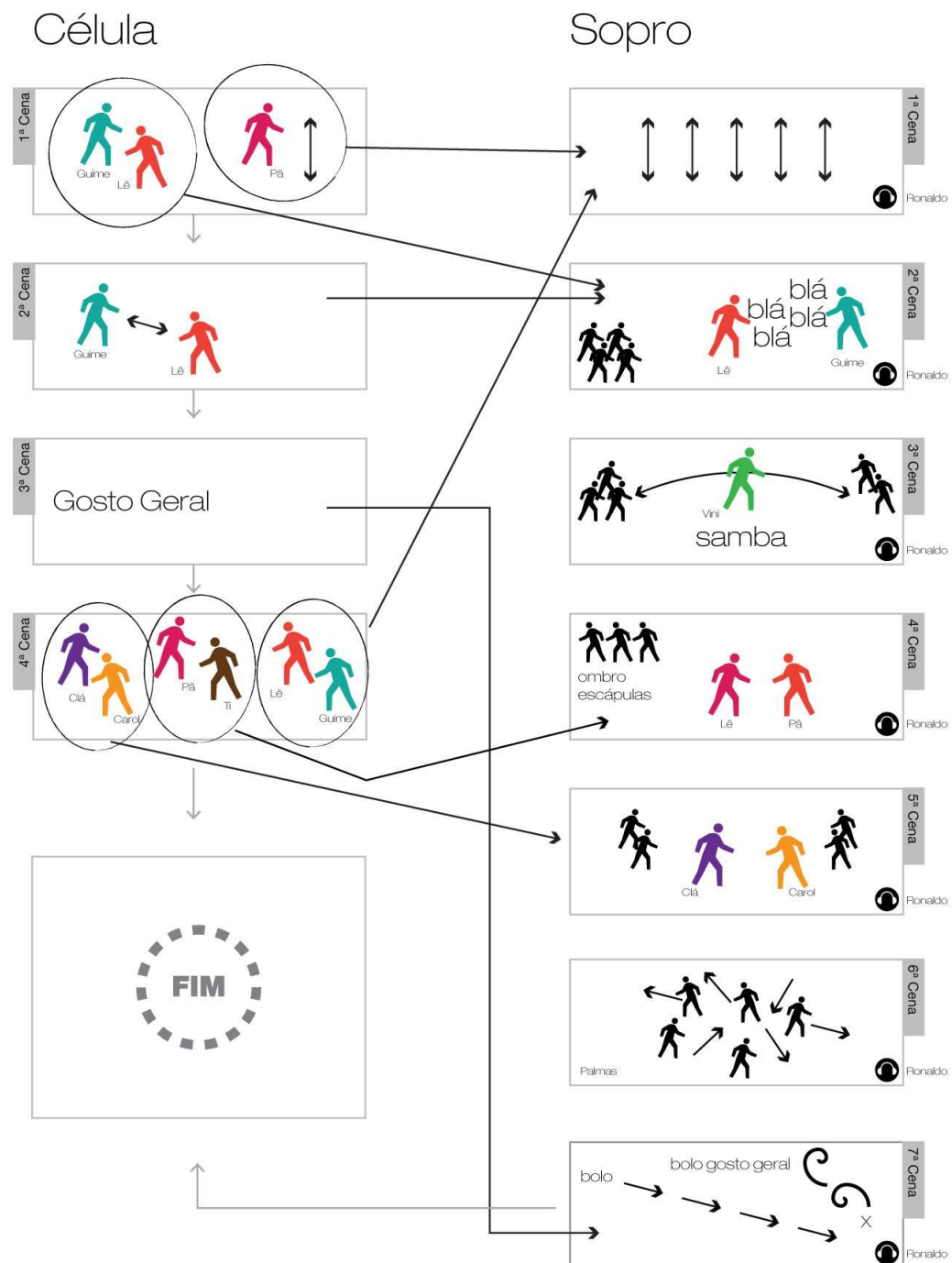


Imagem 2: Organograma da transição da célula coreográfica para a construção do espetáculo

Crédito: Calixto Bento

Parto desse organograma (Imagem 2) para esquematizar um panorama geral do processo do espetáculo *Sopro*, que parte da célula coreográfica de mesmo nome. Faço-o por meio dos materiais de pesquisa produzidos no período de trabalho de campo junto à Acasos cia de dança.

A primeira cena do espetáculo sofreu forte influência do espaço no qual a desenvolvemos. A sala de ensaio era larga, mas com pouca profundidade e isso contribuiu para a disposição dos bailarinos em linhas paralelas, como indicado no organograma na cena 01.

O foco central da cena 02 é uma conversa/jogo entre o Guimo e eu, no qual desenvolvemos um diálogo com movimentações que remetiam a bocas. Para o espetáculo buscamos trabalhar essa cena pelo que entendíamos como capoeira, explorando a relação de jogo. Chegamos a frequentar dois encontros de um projeto de extensão com essa temática para expandirmos nossas possibilidades de interação.

O Vini não estava na Acasos quando criamos a célula e para o espetáculo sentimos a necessidade de criar um espaço para que pudesse evidenciar o seu potencial como passista de escola de samba, foi então que surgiu a cena 03.

Já a quarta cena teve influência de um curso de *Zouk*⁴ que Pâmela e eu participamos, brincamos com o que aprendemos do estilo, sem nos levarmos muito a sério. Somamos a isso a ideia de partimos da movimentação pelo contato com a palma das mãos para a conexão óssea escápula-mão. Essa cena carrega um tom de brincadeira, junta a impossibilidade de nos encontrarmos num mesmo ritmo, como se tentássemos dançar juntas, mas como se nunca fôssemos encontrar um equilíbrio nessa dança.

A quinta cena se caracteriza por uma pausa em que evidenciamos a respiração dos integrantes, seguido do engajamento de todos em uma movimentação que remetia a uma língua, criada pela Carol no início da célula, em 2013. Ela é finalizada com a Cla e a Carol sentadas no meio do palco, como se brincassem de mostrar uma a outra as movimentações que criaram referentes à boca.

⁴ Também conhecida como “Lambada Francesa” é um estilo de dança de salão com movimentos fluídos de quadril, dançada no ritmo da música Zouk, originária das Antilhas Francesas (WILLADINO, 2012).

A sexta cena surgiu com a necessidade de nos deslocarmos; e para esse momento de transição criamos um jogo com o som de palmas; nele estabelecemos que o som não deveria cessar até chegarmos na formação em que começava a cena seguinte. Propusemos a alternância de movimentação e som, enquanto uns se deslocavam pelo espaço explorando a tridimensionalidade do mesmo, os outros sustentavam o som das palmas. Nesse momento Djefri, nosso iluminador, como no restante do espetáculo, trabalha a luz de acordo com nossa movimentação.

A sétima cena encontra-se quando da mudança do ritmo e dinâmica do que vinha sendo construído nas cenas anteriores; propomos uma quebra, com a baixa da luz, adição de elementos tensos na música e com nosso foco de cena unidirecional. Buscamos uma mudança de atmosfera para enfatizar que nessa cena iremos atravessar o palco em diagonal para chegarmos ao outro extremo onde fica um objeto de desejo imaginário, como detalho no processo poéticopedagógico 4.

A oitava cena é a final e se manteve igual para ao espetáculo, nela saíamos do círculo central e nos voltávamos para a plateia a fim de repetir a movimentação que fizemos no círculo. Porém, me permito fazer um adendo: no primeiro semestre de 2015, a Acasos decidiu manter formação final em círculo, aceitando o cansaço do fim, sem exagerar a alegria ou disposição desse momento, mantendo uma movimentação residual, enquanto, aos poucos, a música e a luz cessam.

Destaquei algumas características de cada cena do espetáculo, e antes de apresentar os processos poéticopedagógicos que elegi para trabalhar, trago a voz da Acasos sobre o *Sopro*. O trecho a seguir, diz respeito ao último ensaio que o grupo teve antes da estreia, no qual lembrou um pouco do processo e das intenções que gostariam de levar para o palco em cada cena.

4.5. O Espetáculo *Sopro* pela Acasos

Uma última espiada antes do nascimento...

O trecho a seguir é resultado do entrelaçar de um documento produzido no ensaio do dia 28 de Setembro de 2014, e da transcrição do ensaio do dia 1º de Outubro, sendo eles os dois últimos ensaios antes do *Sopro* estrear no dia 3 de Outubro. Apresento esse material para exemplificar uma de nossas práticas e para oferecer um olhar de como foi esse último ensaio no qual relembramos as intenções que gostaríamos de levar para cada cena.

O documento foi elaborado pelos integrantes da Acasos para ajudar na condução do ensaio do dia 1º de Outubro, nele foi resumido em tópicos, a partir de uma conversa, o que era considerado mais importante em cada cena e o que cada um do grupo queria relembrar do processo criativo para a estreia.

A Carol se propôs a conduzir um ensaio, iniciando pela leitura do documento com indicações e na sequência o desenvolvimento de uma aula-ensaio. A proposta era de que todos participassem com as indicações que julgavam pertinentes do início ao fim (intenções, direções, imagens, ideias), e por fim que buscássemos manter a concentração, mesmo enquanto eram feitas as indicações. O intuito foi de retomarmos etapas do nosso processo criativo, para rememorar e deixar mais vivas as referências que nos ajudaram a produzir o espetáculo. Assim, Carol dá início à proposição da aula-ensaio:

Falar fazendo, né! Todo tempo, qualquer pessoa que lembrar de qualquer indicação, em qualquer momento desse ensaio pode falar. E quando lembrar de alguma coisa, a gente atualiza isso falando, isso é nossa aula-ensaio. A ideia que a gente teve [quem estava no ensaio do dia 27 de outubro, Carol, Guimo, Pâmela e Clarissa] e se todo mundo concordar, podemos fazer. Deu pra entender? Leio aqui as indicações de cada cena, a gente vai guardando e daí podemos ir retomando enquanto fazemos. Fazer todo espetáculo como se fosse uma aula em que os participantes vão dando indicações que julgarem pertinentes do início ao fim, intenções, direções, imagens, ideias, – não desconectar do início ao fim do espetáculo/ aula/ ensaio.

[cena 01] *felicidade, expectativa, sedução, encontro, convite, conexão. Conexão com a música, como o espaço, conexão com as cores, com o corpo, com as flores que estão no varal [o cenário é uma cortina de flores], com o público, principalmente na primeira cena com o público. Pensar de onde partem os movimentos e a leveza que temos para fazer eles. Nessa cena não estamos no chão, é mais leve, mais pra cima, outra densidade.*

“Procurar o contentamento de cada um”, que foi a indicação que o Thiago fez outro dia. O que me traz alegria pra esse início tão alegre, que ele já começa tão pra cima? E pensar que “nós somos isso” que estamos mostrando no palco. Essa alegria que a gente quer passar somos nós, as brincadeiras que a gente faz antes de entrar, tem a ver com toda a intenção do espetáculo, não foi por acaso que a gente começou com essa cena. [A Carol para um pouco, funga emocionada ao relembrar o que construímos] eu já tô quase chorando... [respira fundo, limpa umas lágrimas e segue]:

A intenção inicial é que essa felicidade chegue pro público. Buscar o que o vento traz pro corpo, pensar na imagem e na sensação do vento, esse ar que a gente vai produzindo enquanto vai dançando, conforme o movimento vai tomando conta da plateia, da gente, do palco, na cena. O movimento vai diminuindo, isso até nos

encontrarmos com esse outro grupo, que iniciamos ali [indica uma região do palco, esquerda-frente, em que nos reunimos quando chegamos no palco pela plateia e bastidores, como um encontro em que recebemos uns aos outros com cumprimentamos, abraços e beijos].

Nessa parte podemos pensar que a música que eu estava curtindo na festa terminou, resolvi diminuir o meu ritmo e ir para o grupo. Eu saí desse palco por isso, não porque eu estou menos feliz, só porque a motivação que eu tinha mudou, continuo na festa com outra vibe, como se fosse buscar uma água ou falar com uma pessoa.

O Guime e a Pâ seguem então... Aí vem a parte do canto, olhar para as pessoas, a Pâ vai abraçar a voz dela, vai cantar, pensar numa voz que vai partir do corpo, é uma voz que pode parecer embargada, cansada, não tem intenção de cantar bonito, apesar de ela [Pâmela] ser uma pessoa afinada e cantar bonito, é um canto de uma coisa com vontade. Tem uma situação que altera quando a Pâ fala, algumas pessoas falaram no ensaio aberto, o Ronaldo também falou, achamos que a pergunta é onde toca essa voz na gente e como nos modifica? O Guime vai pensar nas várias bocas, na afetação da voz, as bocas que falam com intenções, velocidades, tamanhos, volumes diferentes, essa diversidade de bocas de falares, de vozes, de volumes, tudo isso.

[cena 02] O encontro do Guime e Lê é casual, pensar em ouvir e ser ouvido na conversa entre os dois, não se sentir obrigado a conversar com o outro, ser convidado para a conversa, convidar o outro para essa conversa. Por que um encontro casual? Cada um está fazendo as suas coisas e quando veem estão conversando, mas ela não surgiu do nada. Não é: eu já tava aqui desde o início da festa e falo alguma coisa ali pra Pâ, que eu já falei com ela. É: encontro ela, falo alguma coisa, ela não entende, daí falo de novo, daí ela fala, e daí a gente se encontra. [Letícia]: dá pra somar aí a questão que de nós nos sobrepormos nas nossas falas, eu e o Guimo somos meio frenéticos pra falar.

Diálogo, brincar, jogar, também. Cansou da conversa, aí vocês vão para o chão – isso a gente pensou – e acabou o assunto que estavam tão animados conversando, discutindo, falando, debatendo. Ele fica mais internalizado e vocês pensam um pouco mais nas sensações do momento e do gosto. Num último momento [da cena] vocês fazem isso aqui [representação do gosto, foto 04] e às vezes ele tá perdido ali, por isso construir esse chão inteiro pensando no gosto para esse último momento ficar melhor. Ele pode ser mais lento, devagar, mais sentido, pra não ficar tipo: “parei tudo e vou fazer uma coreografia!” Não é isso. O chão tem um sabor quando a gente senta, pensar em volume porque tem toda aquela coisa que vocês fazem com o braço, o contato com o corpo tem um sabor também diferente quando vocês encostam no cabelo e batem no chão, acessar outro lugar em um tempo mais lento.

Ainda nessa cena começa o trio ClaPamCarol: se arrumando! Partir do Vini, acessando a sedução dele. O Vini vai estar envolvido na conversa, deles [Le e Guimo] e também vai ficar mais ligado no som do Ronaldo. Vai levantar antes de nós [Carol, Pam e Cla] porque tu [Vini] tá a fim de dançar, mesma sensação do início pra ti começar a dançar e nós vamos ser afetadas [o trio] por isso e começar a nos arrumarmos de acordo como teu corpo tá afetando a gente.

O Vini vai seduzir todo mundo, vai seduzir o espaço, as coisas, as pessoas da plateia, vai querer levantar o chão, virar cambalhota, rolar, fazer tudo e mais um pouco, deslocar de diferentes maneiras. Procura o olhar das pessoas, os nossos olhares pra ti, o do público pra ti. Pensa que tu está entre pessoas queridas com quem quer compartilhar esse momento, que tu tá num espaço em que todas as pessoas são pessoas que tu conhece, que tu ama e que tu deseja estar junto com elas ali e que elas estão contigo o tempo inteiro, desde quando tu levanta até a hora que tu tá muito feliz, extravasando essa alegria toda.

Depois disso ele vai apontar para o Ronaldo, pra ele despirocar no solo dele [risos] – tá escrito aqui. A gente vai se contagiar com essa alegria, com a energia do Negão [Vini], quando ele estiver nos provocando, nos chamando, quando a gente se sentir convidado levantamos, não vamos levantar tudo de uma vez só como estávamos fazendo outras vezes, vamos pensar em contagiar o público também. Tem toda essa relação com o público que a gente não pode perde do início ao fim do espetáculo.

[cena04] *Lê e Pam se encontram, acomodam a dança e viram pássaros [referência à trilha e a movimentação no momento que dançamos juntas, que lembram pássaros], enquanto o quarteto fantástico [Cla, Carol, Guimo e o Vini] vai acomodando a energia e direcionando a energia para as escápulas, que comandarão os movimentos. Pensar em explorar todas as possibilidades que essa escápula pode produzir de movimento no corpo, pensar na sedução, na conversa, com autonomia diante do resto do corpo, ela mexe sozinha se ela quiser, explorando e esgotando os movimentos a partir dela.*

Viram pássaros, vento, fazer ventar, pensar para fora em movimentos que são mais amplos, naqueles que vocês saltam mais perto do público, se encontram e o contato com o corpo gera outra movimentação. Mãos se tocam e tem um deslocar que lembra a capoeira e que flui deixando as pernas livres, deslocando para trás. As mãos se encontram novamente e a dança começa, como uma tentativa de dançar junto que não acontece porque vocês têm tempos diferentes, buscando se deslocar e movimentar o corpo com o contato das mãos escorrendo para as escápulas e vice e versa. Vai se deslocando próximo do grupo para gerar vento e novas sensações. Aqui tem uma mudança: estávamos os quatro e daqui um pouco aquilo desmancha, e a ideia é que vocês [Lê e Pami] venham mais pra cá [indica o fundo do palco, onde o quarteto manipula as escápulas], mexem com nossa formação e o grupo, a partir daí, se desloca formando duplas para respiração.

[cena 05] *Diminui a movimentação, acomoda, deixa o movimento residual existindo ali dentro do corpo. Pra sentar vamos pensar no líquido viscoso escorrendo pela coluna, que vai fazer pesar o corpo junto da respiração e vai levar todos juntos para o chão. [sentamos] Respira duas vezes sem se acomodar, já vai para trás. Usamos a imagem do líquido que vai escorrer da cabeça e se espalhar para todo o corpo, aumentando a velocidade da movimentação para frente. Carol e Cla, língua, rio, ocupar espaço, troca, olhar, tempo do beijo, contato da mão com o rosto, perceber para iniciar a conversa.*

[cena 06] *Gente, falta pouco. As palmas são um jogo, mantém o início deslocando dois a dois, como a gente fazia, tá? Mas desloca pensando nos olhos, nas articulações e por todo o corpo. O nível alto é apenas uma passagem, não permanecer aí. O que a gente mudou é que não vamos ficar nos arrastando no chão e não vamos deslocar em duplas. Vamos fazer a primeira leva de palmas, mas desde a primeira vez mantendo o nível baixo e médio. A ideia é mover de outras formas, não só se arrastando. Primeira vez dupla-dupla [se refere a deslocamento que fazemos na cena em duplas, com um esquema em que alguns se deslocam no espaço enquanto os outros batem palmas e esses lugares se alternam] e na segunda vez a regra é que as palmas não podem parar. Preencher o espaço, se mover quando der vontade desde que as palmas não parem, mover-se com os olhos nas partes do corpo preenchendo o espaço. Volume, vento, olhar. Trocar olhares e se perceber deslocando para o bolo buscando preencher o espaço e trocar com as palmas. Vamos fazer toda essa brincadeira até chegar no bolo e ir parando quando tiver todo mundo nele.*

A fala, a gente deixou em aberto, não conseguimos falar na última vez, mas não largamos de mão, vamos ver como vai acontecer hoje, podíamos falar como estamos nos sentindo no dia. [Pami] foi tão bonito o corpo falou, não precisa combinar muito isso, bem uma sonoridade, foi “blablablablabãããã” [baixando o volume gradualmente].

Tinha pensado num jogo de falar pra alguém como estou me sentindo, tu pode escolher falar pra mim, eu escolher falar pro Vini, não precisa se encontrar, mas vou falar pra quem eu escolher. Não uma fala aleatória, mas algo a ver com o que tá acontecendo. Ir diminuindo até achar uma posição confortável, deixar diminuir, silenciar, parar deixar o movimento residual, achar um tempo de parar, direcionar o olhar para o lugar de desejo e perceber o momento de começar. Nesse bolo deslocar lentamente, mantendo o foco, pensar no grupo como uma onda, deixar a movimentação mais livre, tridimensional podendo sentar e deslocar-se sentado. Ir se perdendo naturalmente, cuidar para quando abrir [abrir faz referência a quando mudamos a formação do bolo nos espalhando no espaço] não ficar embolado, deslocar ocupando o espaço.

[cena 07] *Para o gosto pensar na direção do Djefri [referência à direção do Djefri dessa cena em um dos ensaios] sentir o cheiro, desconectar o olhar fixo e buscar um olhar interno. Imaginar que o cheiro vem do canto, mas vai tomando o espaço. Perceber o cheiro e a partir daí o gosto, que voltar para o cheiro e voltar para o gosto, transitar nesses sentidos, permitindo a sinestesia, de o gosto ter cheiro, do cheiro ter textura, entre outras relações possíveis.*

Sentir a saliva, deixar o gosto tomar conta do corpo inteiro, passando pelas mãos, do gosto que tem o chão, do corpo todo, do ar. Começamos a perceber que os outros também estão sentindo um gosto, compartilhar a sensação do seu gosto com o gosto do outro, transbordar o sabor para todo o corpo e para espaço de todo o teatro. O público sente o gosto por nós, se entregar para essa sensação e gozar do gosto, se permitir sair de si, criar uma sensação que vai ampliando, que vibra, que é cíclica, que nos envolve por completo e explode no o-ê-oo-ê-oo-ê... [referência a música que utilizávamos na cena final, que é numa formação em círculo] antes do hey [grito que anuncia a última sequência que executamos juntos em círculo] os movimentos dessa roda criam um redemoinho de vento que se espalha pra todo o público.

Partiu ensaio!

Atualizar o que pretendíamos coletivamente com cada cena explicitou os caminhos percorridos no desenrolar do processo criativo que são representados no organograma (Imagem 2) pelas setas. Nesse trajeto, os processos poeticopedagógicos desempenharam o papel de facilitadores auxiliando na delimitação dessas cenas e como elas transacionaram de um ponto a outro. Eles ajudam a evidenciar a forma com que os integrantes atuam nessa forma de direção diluída, cuja responsabilização do todo é de todos, nas tomadas de decisão, em que vigora não o que todos concordaram, mas o que não se opuseram.

4.6. Processo poéticopedagógico 1:

Sobrevivência na Acasos, o exercício/jogo do sim para o coabitar de fazeres artísticos

Os indícios do que viria a ser a direção coletiva no espetáculo *Sopro* começaram a aparecer de maneira mais evidente no fim do espetáculo que o antecedeu, a criação *Sob(re) o olhar do outro*. Nela, uniram-se artistas vindos primordialmente do teatro, tais como: Luise Scherer e Tiago Teles. Nesse momento, nossas divergências de formação se evidenciaram, pois os bailarinos mais antigos vinham de uma trajetória de dança muito similar, tendo compartilhado processos de criação em dança, tido formação clássica, de jazz

e contemporâneo, por cerca de dez anos. Contudo, a partir desse conflito formativo foram-se criando soluções para a produção do espetáculo *Sopro*.

Com efeito, foi a partir dessas diferenças que surgiu o jogo do sim, uma premissa de aceite da ideia do outro, logo do outro. Nesse processo, o *jogo do sim* funcionava como um possibilitador de experiências, que só permitia que uma proposta fosse recusada depois de ter sido testada. Sem ele, muitos dos caminhos que se mostraram férteis na criação não teriam sido percorridos. Além do mais, o jogo se configurou, como descobri posteriormente em entrevistas, como um mecanismo de sobrevivência. Digo isso porque em situação de processo de criação – principalmente no início da direção coletiva – o ambiente às vezes se tornava hostil, devida à determinação dos bailarinos de imporem suas propostas.

Sobre isso, Tiago Teles, integrante da *Acasos*, em entrevista realizada em novembro de 2014, pondera:

Quando a gente se juntou e começou a trabalhar na montagem do Sob(re) o olhar do outro nós éramos de universos diferentes, era só a minha cabeça educada a partir do teatro e o ponto de vista da Cia era completamente diferente do meu. Era maluco, tinha muito de aceitação. Cada um tem uma proposta e na verdade tu tem que estar sempre abrindo mão da tua proposta, porque tu imagina uma coisa ou tu sonha com essa coisa e chega lá e propõe:

- Pensei numa cena assim!

E a outra pessoa com certeza vai dizer:

- Ah...mas a gente podia fazer outra coisa!

E daí tu já perdeu a tua cena e tem que abrir mão dela e aceitar também essa proposta. Sabe? Era o caminho mais difícil, mas era muito interessante, tem um pouco do universo da deriva, não sei o que vai se criar, nem posso ficar esperando, mas vai se criar, por mais baderna que houvesse ia surgir um ponto que fosse mais interessante pra todo mundo junto e dali criávamos alguma coisa.

Já como se deram as relações pessoais foi bem difícil. Rolava um medo de achar que ia brigar com as pessoas, não era o que eu queria, mas ficou mais tranquilo quando entendi que isso não podia ser levado

para o lado pessoal e que discutir com alguém sobre uma cena não ia fazer eu gostar mais ou menos dela, que todo mundo tem suas opiniões e graças a Deus elas são diferentes! Como a Acasos se propunha a isso eu pensava: “Não, eu não posso ficar quieto, tenho que expor a minha opinião”. E expor a minha opinião e ela ser incomodativa para outras pessoas era uma dificuldade de início, mas mudou quando me dei conta essa era a minha opinião e que as pessoas tinham todo direito de dizer sim ou não pra ela, que eu só estava propondo ela para discussão e que esse era o meu papel também e não só de me fazer vender.

Ligo essa relação ao universo de subversão do palhaço [outra linha de trabalho do Tiago]. Nesse jogo político, tu começa a criar diálogos mais verdadeiros, por isso que é o jogo do sim, não tem maldade nisso, é um jogo de poder. Em algum momento eu vou colocar a minha ideia e as outras pessoas vão aceitar ela e eu vou dar possibilidades de elas subverterem a minha ideia. Isso também é aceitação de que a minha ideia não vai ser completamente minha, talvez seja mais próxima do que eu também gostaria, ou que ótimo, sirva de estopim pra outra coisa.

Esse relato do Tiago faz referência ao período em que a direção coletiva na Acasos estava tomando forma, aponto esse recurso como um dos pontos que possibilitaram que ela tenha se instaurado e se fortalecido na Cia por potencializar a difícil tarefa de existir coletivamente.

Na configuração de um grupo independente de dança, é possível fazermos essa proposta de tentativa de equalização de forças, sabendo que os locais de poder nela são transitórios. Por exemplo, em alguns momentos a ideia de uns se sobrepõe a de outros, a diferença é que na direção coletiva essa não é uma tarefa fixa de ninguém, está sempre em transição.

Acredito que se aplicado a uma situação de ensino formal, assim como foi para a Acasos, pode ser um exercício argumentativo, de aceitação e respeito da ideia do outro, beneficiando o trabalho em grupo e se filia a “uma poética da aceitação, da entrega, do não comando, da desistência, da perda, da escuta, do corpo no espaço, que, assim, se abre, se desdobra” (ROSA, 2010, p.30).

Esse processo poético pedagógico traz forte a premissa de aceitação da sensação de perda de si e do controle, mesmo que momentaneamente, porque, quando alguém propõe uma ideia e a defende, não deixa de ser uma imposição de presença à discussão em pauta. Vejo como desafiador abrir mão de uma ideia, num contexto em que isso pode significar abrir mão de si, de sua própria presença. Nesse cenário, o que eu aponto como o entendimento chave que opera na mudança de ação dos integrantes da Acasos, apresentado por esse processo poéticopedagógico, é o de que ceder ou abrir mão de si não precisa significar perder-se e sim unir-se a uma coletividade.

Embora o jogo do sim tenha surgido na Acasos durante o processo criativo do *Sob(re) o olhar do outro*, ele seguiu parte do modo de operação do grupo. No seu princípio ele servia como possibilitador de experiencarmos novas proposições que talvez, em outra situação, fossem negadas.

Esse aceite expandiu as possibilidades do momento seguinte, de conversa e discussão no qual são tomadas decisões sobre o que foi feito, se a proposição se mantém ou não, se se mantém inalterada ou com ajustes e potencializa a ideia de que “as palavras sempre foram algo presente no grupo e ainda mais no processo Sopro” (COPPETTI, 2015, informação verbal), por ser o processo, dentre os demais do grupo, que mais pôs em prática a discussão e as argumentações.

4.7. Processo poéticopedagógico 2:

Exercício da curva como construtor-desestabilizador de um corpo

Percorrer o incerto, dar tempo para que o incerto se mostre, tome forma: angústia, paciência, perseverança. Vivi isso no Sopro, assim como revivo enquanto escrevo (fragmento do diário de campo da artista/pesquisadora, 2014).

A Acasos tem como prática recorrente em experimentações tentar utilizar referências de todas as possíveis materialidades, tais como textos, músicas, vídeos, jogos, assim como quaisquer outras que surjam no processo de criação. Uma das práticas desse amontoado de referências, logo nos primeiros meses, foi o que posteriormente chamamos de *curva*, a qual faz parte do percurso célula coreográfica-espetáculo.

Clave de sol - lua - curva: exercício da curva

Era dia 1º de maio, chegamos Carol e Guime e eu na casa da Clarissa, ainda tinha sol. Logo nos abancamos na sala e começamos a tomar o chimarrão que sempre acompanha nossos encontros teóricos.

Naquela ocasião, propus um jogo de palavras para trabalharmos. Eu o aprendi em um contexto diferente, ele era usado para dar apelidos por meio de associações. Inicialmente, pensei em testar as possibilidades de aplicação dele na exploração de movimentação, porém ele tomou outro rumo.

Decidimos tentar nomear esse jogo que iríamos fazer, enquanto eu o explicava. Falei que partia de uma premissa de associação, na qual alguém escolhe a primeira palavra, por exemplo, clave de sol. Na sequência, outra pessoa diz uma palavra que associe a anterior, seja uma relação óbvia ou uma que parta de memórias, auditivas, visuais, olfativas, etc. Nessa primeira tentativa construímos a sequência: clave de sol – lua – curva.

Quem sabe tentamos uma mistura dos três? Clurva, Cslcurva?, disse o Guime. Depois de tentarmos outras opções e nos depararmos com nossas expressões de estranhamento, quando surgiu a sugestão: *Quem sabe deixamos curva mesmo? Pode ser?* Disse a Carol. *Eu gosto assim*, concordou a Clarissa. Pronto, batizamos o exercício da Curva (Imagem 3).

Inicialmente queria aplicar esse mesmo princípio a sequências de movimento ou gestos. Levantamos e tentamos por um momento, arriscando algumas frases de movimento, mas não estávamos dispostos a insistir muito. Decidimos ouvir a nossa vontade e voltamos para o papel. Naquele momento decidimos abandonar aquela prática, separamos as canetas coloridas que tínhamos e nos organizamos com mais papel para intensificar o exercício na escrita. O Guime começou a escrever a sequência de palavras que íamos relacionando: beijo, baba, molhado...

Quando tínhamos uma folha A4 lotada de palavras, ele continuou a escrever, só que na mão da Carol, que segurava a folha na qual escrevia. Em pouco tempo a mão da Carol ficou coberta de inscrições e logo reduziram-se os espaços em que se enxergava pele. O que no princípio eram palavras se transformou em desenhos de formas bem definidas e outros amorfos, não

tardou os rabiscos se estenderam na perna. Foi esse desdobramento que estava se apresentando, ao invés de explorarmos movimentações com o corpo, as fazíamos no corpo.

Fizemos uma pausa, pois chegou à sala o brigadeiro de colher. *E agora o que faremos com isso? Quem sabe um poema*, discutíamos enquanto nos deliciávamos com o doce. Decidimos, como num poema dadaísta, testar combinações aleatórias de palavras que estavam escritas. Produzimos o seguinte:

Eu acho que a gente tem mais capacidade de dar sentido do que criar coisas com sentido

Transe gomo gozo lindo

Porraquepalavracomprida vagina fui

Xande riso Alice

Desassossego será sol

O que esconde tudo que importa, baba

Sorriso meio máscara

Rio, processo em transição

Confuso cheiro amor

Eu sopro possibilidade

Maronda lua molhado nunca

Será? Vento casamento

Água instinto balanço umbilical

Reação Carol (con)fuso cheiro

Amor, força colombina

Só(l) fantasia.



Imagem 3: Criação do exercício da Curva - 01.05.2014

Fonte: processo criativo Sopro

Nos ensaios seguintes seguimos explorando esse princípio, em um deles testamos maneiras de lermos o poema em uma apresentação que faríamos em um evento de artistas independentes de Santa Maria. Experimentamos várias possibilidades de leitura, ritmadas, sem ritmo, com sobreposição de vozes, alternância de tons, entre outras variáveis. No dia da

apresentação acabamos distribuindo o poema aos presentes e citamos trechos em diferentes volumes durante a apresentação.

Seguimos com a vontade de testar os possíveis desdobramento na criação de movimento e para tanto tentamos uma nova proposta. Combinamos de ir a um show da banda *Geringonça*⁵, o qual aconteceu em uma praça no centro da cidade de Santa Maria. Propusemos-nos a sermos suscetíveis ao movimento do outro e de tentar aplicar o princípio do exercício da curva no movimento, tentando propor algo a partir do outro. Essa última tentativa ocorreu melhor do que as frases de movimento da primeira, e no fim se revelou um ótimo princípio pra trabalharmos juntos.

De todo esse caminho de experimentação, não foi utilizada nenhuma célula coreográfica provinda do exercício no *Sopro*. Mas então, por que se classificar como processo poéticopedagógico? No que ajudou o trabalho?

Identifico a curva como um exercício potente de aproximação de *momentos de intensidade*, por trabalhar no campo da indeterminação, da aleatoriedade do que é efêmero e transicional. Também posso perceber a semelhança com “a experiência estética [que] pode funcionar como sintoma das necessidades e dos desejos pré-conscientes que existem em determinadas sociedades.” (GUMBRECHT, 2010, p. 128). Tal citação se refere no original a uma perspectiva história ou sociológica, porém acredito que ela possa se aplicar aqui, no contexto da dança, mais especificamente, uma apropriação artística feita pelo grupo. Destaco o uso de “pré-consciente”, para evidenciar a semelhança com esse processo poéticopedagógico, que guarda sua maior qualidade no que não é plenamente consciente, que aceita perder-se, mesmo que por pouco tempo. A entrega dos bailarinos, as práticas que se apresentam obscuras, confusas e indeterminadas acabam por revelar a eles, nem sempre por caminhos conscientes, novos caminhos de criação.

Acompanho com o olhar aquelas mãos que se mexem aparentemente sem padrão algum, sigo deixando reverberar o que esse ato desencadeia em minha coluna. Descubro ao final do laboratório, que logo a movimentação que eu seguia com o olhar era a escrita no ar da palavra ‘olho’. (fragmento do diário de campo da artista/pesquisadora, 16/07/2014).

⁵ A Geringonça é uma banda de Santa Maria, que tem trabalho autoral e se apresenta performaticamente. Mais em: <http://www.vivageringonca.com/>

A utilização desse exercício foi muito importante para criar um senso de união no grupo, Ao nos entregarmos coletivamente a uma proposição incerta, que não aponta um fim, ou objetivo, reafirmamos a confiança que temos uns nos outros. Também reforço que ao ultrapassarmos juntos algumas barreiras do grupo, como convenções de certo ou errado, de conveniente e apropriado ou não, podemos reforçar os laços que unem os integrantes ao grupo. Esses laços permanecem pela crença de que, se seguirmos investindo juntos numa proposta, ela vai crescer, gerar material, seja para refletirmos ou para levarmos para cena. Toda essa premissa se potencializa pelo risco, pela perda de referências, como utilizado em muitas técnicas da educação somática, da indeterminação e do desconhecido como pedagogia.

4.8. Processo poéticopedagógico 3:

No espetáculo *Sopro*, a Acasos Cia de Dança conseguiu realizar muitos dos desejos que tinha em relação a uma produção independente. Refiro-me à construção de elementos como uma trilha original, a concepção de luz, de figurino e a realização de um ensaio aberto inseridos no processo criativo. Diferente das produções anteriores da companhia, nesse último espetáculo, todos esses elementos foram feitos com tempo, pensados, discutidos, estudados e testados antes da estreia. Conseguir cumprir todos esses quesitos foi uma vitória para o grupo, que busca manter-se em constante atuação junto à cena artística independente. Acredito que o sucesso nesses quesitos tem a influência da nossa organização de direção e do que destaco como processo poéticopedagógico 3: a postura do grupo de trabalhar com parcerias e colaborações.

A adoção da direção coletiva na Acasos possibilitou que mudássemos a forma de comprometimento em relação às demandas do grupo. Como todas as tarefas eram divididas, o sentimento de responsabilização pelo todo foi enfatizado por cada integrante, na medida em que se compromete com a proposta de direção. Esse formato favoreceu que iniciássemos um fundo de reserva para a Cia, que iniciou com verbas de apresentações e trabalhos que fizemos com o espetáculo *Sob(re) o olhar do outro (2012)*. Os trabalhos que já

desenvolvíamos com colaboradores ganharam um incentivo com o recurso financeiro, pois nos sentíamos mal por não poder oferecer retorno aos artistas que aceitavam trabalhar conosco. Já no processo criativo do *Sopro*, pudemos oferecer uma quantia, mesmo que simbólica, à grande parte de nossos colaboradores. Dentre as alianças que fizemos para agregar ao nosso trabalho estão: viabilizar um lugar de ensaio, a colaboração de artistas de outras áreas, de amigos e pessoas interessadas a assistir e opinar sobre ensaios e apresentações. É sobre esse recorte arbitrário da postura de trabalho em colaboração que proponho o processo poéticopedagógico 3.

DJ, a Toada vem é pelo vento com muito batuque e locurági.

Início falando da colaboração do músico Ronaldo Palma com projeto Módulo Lunar, que compôs a trilha sonora original do espetáculo *Sopro*. O chamamos carinhosamente de “DJ Batuque Locurági” desde que ele escreveu – como lembrete provisório – em um rascunho online de um projeto que a Acasos estava escrevendo coletivamente, que fazia no espetáculo “batuque locurági”.

O encontro com ele se deu no início de 2014, em um evento de artistas independentes de Santa Maria chamado Ditirambo Cósmico. Na ocasião, a Acasos estava participando com um fragmento do processo do espetáculo *Sopro* e experimentações do poema do exercício da curva, citado no PPP2, e o Ronaldo participou com o projeto Módulo Lunar. Quando acabaram as apresentações, fomos procurar o Ronaldo e tivemos uma conversa assim:

Acasos: *Oi, somos da Acasos e viemos...*

Ronaldo: *Para tudo! Antes de vocês dizerem qualquer coisa, eu amei o trabalho de vocês.*

Acasos: *[risos] Foi exatamente o que nós viemos dizer para ti, que amamos tua música.*

Ronaldo: *Gostei, mas nem foi só a coreografia, era “algo” em vocês. Foi lindo!*

Acasos: *Estamos montando um espetáculo e queríamos saber se tu tem interesse de trabalhar conosco...*

Ronaldo: *Vamos, vamos dar um jeito nisso!*

Marcamos um primeiro encontro no dia 16 de agosto de 2014, explicamos o que estávamos investigando e contamos que, sempre que estávamos perdidos, utilizávamos a música da célula coreográfica *Sopro*, A

toada vem é pelo vento, da cantora Luiza Brina. Utilizamo-na para retomarmos nosso link, nosso norte.

Acasos: *Essa música super nos inspirou pra tudo, volta e meia ela aparece, e quando a gente tá sem vontade de fazer nada colocamos ela e a coisa acontece, é impressionante.*

Carol: *ainda somos muito apegados à música pra fazer algumas cenas, mas já conseguimos nos desvincular em algumas outras.*

Cla: *a cena do gosto eu ainda não consegui fazer sem A toada.*

Lety: *a gente não se desvinculou muito dela...*

Ronaldo: *mas calma, deixa, aos poucos ela vai saindo, vai desencarnando.*

Carol: *Faz as coisas que tu percebeu, sentiu e deu vontade e vamos vendo junto.*

Ronaldo: *eu quero a lista de músicas que vocês estão usando para me inserir no universo de vocês.*

A partir disso começamos a trabalhar, tivemos reuniões, o Ronaldo assistiu a ensaios e requisitou referências musicais para ele trabalhar, sonoridades que se aproximassem do que estávamos pensando para cada cena. Indicamos entre as referências os álbuns *Tecnomacumba* (2006), de Rita Ribeiro; *Vagarosa* (2009), da Céu; *Parabelo* (1997), de Tom Zé e José Miguel Wisnik; e as músicas *A Toada vem é pelo vento*, da Luiza Brina e o Liquidificador e *Que horas não são*, do Vitor Ramil. Em cerca de quinze dias, o músico nos apresentou uma primeira proposta de trilha sonora, a partir da qual fomos experimentando cenas, opinando e juntos chegamos à música da estreia que seguirá, enquanto o *Sopro* for apresentado, sempre em mutação. Muito da constante atualização da trilha vem da participação do Ronaldo efetivamente tocando ao vivo nas apresentações, dessa forma a trilha se modifica junto das mudanças no *Sorpo* como um todo.

A iluminação: conceitos soprados no processo.

Já o trabalho com o Djefri Ramon, que fez a concepção de luz e a opera, aconteceu por intermédio de eu e a Carol estarmos cursarmos bacharelado em dança e ele artes cênicas – direção teatral, ambos no Centro de Artes e Letras, na UFSM. Dessa forma, aproximamo-nos quando trabalhamos juntos em uma mostra do curso de dança, na qual ele elaborou e operou a luz de acordo com a necessidade de cada coreografia. Na ocasião, a coreografia que dançávamos – Carol e eu – exigia que o iluminador improvisasse, e ele fez com

desenvoltura a interação da luz e dos bailarinos em cena. Alguns integrantes da Acasos foram nos assistir e adoraram a iluminação.

Então chamamos o Djefri para trabalhar e, desde que aceitou, acompanha grande parte dos ensaios para estar inteirado no entendimento de como e do que estávamos trabalhando. No decorrer dos ensaios, ele também ajudou, além da idealização da luz, no desenvolver de algumas cenas, propondo exercícios familiares em sua formação.

Figurinos: um bolso daqui, uma cintura de lá e um tecido bem de longe.

A resolução dos figurinos foi um tanto quanto trabalhosa, pois decidimos adotar vestidos para as meninas e camisa e bermuda para os meninos, com tema florido que contribuísse com uma atmosfera leve. A questão é que tomamos essa direção em pleno inverno em Santa Maria, o que dificultou muito o encontro de tecido adequado. Iniciamos resolvendo os modelos do figurino, para isso contamos com a colaboração da artista Cinara Neujahr, que desenhou alguns modelos, dentre os quais elegemos os que hoje utilizamos. Depois de definirmos os modelos, contamos com a colaboração da também artista Ana Jéssica Mensch, que nos auxiliou com a orientação de possibilidades de aproveitamento de tecidos em certos modelos e na indicação de tipos de tecido para o caimento que gostaríamos. Chegamos à conclusão de que utilizaríamos viscose para dar conta de nossos objetivos. Começamos nossa maratona pelas lojas da cidade e descobrimos que as lojas da cidade só comparam viscose florida para o verão. No desfecho da história, contamos com a colaboração da Isabel Nascimento que nos cedeu uma peça de tecido que tinha guardada e também com a ajuda da colaboradora Carla Nascimento que comprou a variedade e comprimentos de tecidos que faltavam em Balneário Camboriú e nos enviou. Para os meninos compramos as bermudas em uma loja da cidade e resolvidos os modelos, os tecidos, encaminhamos tudo à costureira que produziu os vestidos e camisas.

A sonoridade do berimbau: din-din-din-dom-dom.

Nesse espetáculo, diferente do *Sob(re) o olhar do Outro*, Tiago Teles não atua como bailarino, mas como músico, contribuindo com a sonoridade do berimbau em algumas cenas.

Da colaboração dos amigos artistas e entusiastas.

Assim como Tiago, alguns outros colegas se mantiveram junto do processo ou da apresentação, de maneira mais indireta. Somam vozes de amigos, colegas e outros artistas sobre os ensaios, dentre eles estão Alice Dalmaso, Thiago Santos e Joyce Noronha. Além desses colaboradores, como forma de expandir essa escuta de contribuições, fizemos um ensaio aberto, cerca de um mês antes da estreia.

O ensaio aberto como extensão da direção coletiva.

O ensaio aberto foi feito no Anfiteatro Caixa Preta – Anexo ao Centro de Artes e Letras (CAL), da UFSM. Na ocasião nos propusemos a apresentar o que tínhamos de material até aquele momento, mesmo o que estava inacabado. Após a apresentação, abrimos espaço para conversa a fim de que os presentes comentassem, fizessem proposições, questionamentos, críticas, sobre o que viram. Essa ação foi bastante importante e muito contribuiu para os artistas, não só da dança, mas também de outras áreas. A partir desse ensaio ponderamos e decidimos com quais colocações trabalharíamos até a estreia. O evento ajudou a pensarmos alguns detalhes de nosso processo que estavam abertos ou soltos; propiciou também mais diálogos, mesmo que nem sempre agradáveis, sobre as decisões. Esse processo sempre foi muito conturbado, com discussões, muitos argumentos e defesa de ideias.

Ressalto a colaboração do Ronaldo e do Djefri que, embora tenha iniciado com a configuração de estipulação de um valor para o trabalho, se estendeu em todo o período do processo e após a estreia também. Ambos acompanham os ensaios e colaboram na elaboração das cenas, não só em suas áreas específicas de atuação, mas também no todo, da mesma forma que fazemos com o que produzem. Eles, junto do Tiago Teles, fazem parte do grupo, partilhando da divisão dos valores de cachê, inclusive quando decidimos guardar valores em caixa para o coletivo.

Dessa forma, destino as colaborações como processo poéticopedagógico 3, por ser parte essencial do atual funcionamento da Acasos, ele favorece a articulação de nossos projetos e aumenta as possibilidades de desdobramentos deles.

4.9. Processo poéticopedagógico 4:

Aponto como processo poéticopedagógico 4 a postura da *Acasos* de fazer uso dos atravessamentos que surgem no percurso do processo criativo do espetáculo *Sopro*. Refiro-me ao uso das diversas referências que surgiram no período de criação do espetáculo como textos literários e acadêmicos, documentários, técnicas corporais, vivências, entre outros artifícios. Destaco que a permissão de estabelecer um fluxo de informações privilegiou um ambiente fértil de criação.

Ao buscarmos soluções criativas e que contemplassem nossos objetivos de cena ao estruturar o *Sopro*, investigamos quais atravessamentos poderiam nos ajudar a pensar por que caminhos seguir. Em uma ocasião acatamos a indicação da nossa colaboradora Alice de assistirmos ao documentário “A Janela da Alma” (2001), dos diretores João Jardim e Walter Carvalho. Reunimos-nos para assistir ao filme e após discutimos os links que fizemos com o que estava se configurando na época como o espetáculo, além de conversas sobre as impressões gerais do que tínhamos assistido. Esse momento serviu para pensarmos a questão do olhar no espetáculo, de saber onde focar, de repensar a relação do olhar e nossas intenções. Também contribuiu para pensarmos a simplicidade, na capacidade de vermos o extraordinário no que é simples e que se evidencia inclusive na forma como que são organizados os relatos no documentário, com intervalos de imagens, nem sempre nítidas, de silêncio ou sons ambientais. Com o filme, concluímos que o não entendimento do que acontece na tela não diminui a beleza do momento, imagem, som ou combinação de todos esses elementos.

Acredito que de forma indireta ele também contribuiu para que aquietássemos a vontade de nos fazer entender, pois muitas vezes, em meio a tentativas, deparamo-nos com o apego do grupo em buscar sentido com a necessidade de transmitir algum sentido, mesmo que já fosse consenso que a célula coreográfica serviria como dispositivo de criação.

Para exemplificar como fazemos uso dessas interações, elejo a forma como desenvolvemos a cena 7 (Imagem 1), que hoje chamamos de “bolo”. Escolhi essa cena, pois tivemos bastante dificuldade de resolvê-la, ou seja,

definir como ela deveria ser, por isso dedicamos a ela mais tempo e intensificamos a busca de recursos para resolver as lacunas que apresentava.

Inicialmente essa cena veio do desdobramento da cena 3 da célula coreográfica (Imagem 4), mas percebemos que ela trazia muito forte a questão da relação com a boca e com o elemento do gosto no sentido de sabor, paladar para a cena. Então, decidimos desenvolvê-la como um momento de quebra de ritmo do espetáculo, que introduziria outro tempo de cena, outra atmosfera mais densa para, a partir disso, introduzir o elemento do gosto, que foi bastante marcante, tanto para a célula quanto para o espetáculo.

Víamos essa cena como início da transição para o ápice final do espetáculo; descrevo o caminho e alguns dos recursos que utilizamos nele para trabalhar a cena.

Já tínhamos definido a ideia de introduzir o gosto e para isso Carol surgiu em um ensaio com a imagem de uma formação de um bolo, um amontado de pessoas no chão, que de forma bem lenta se deslocariam passando uns por cima dos outros até a outra extremidade do palco, voltados com a cabeça para frente do palco.

No início, a ideia não foi bem recebida, mas exercendo o processos poéticopedagógicos 1 experimentamos a proposta. A Carol não desistiu e num próximo ensaio trouxe um doce muito gostoso para servir de objeto de desejo e incentivar esse deslocamento, materializar onde queríamos chegar. Fazíamos os deslocamentos e ao fim dele comíamos uma colherada do doce, reforçando a ideia de gosto, agora atrelada ao desejo e ao prazer.

Dentre as ações que potencializaram a ideia do gosto nessa cena está a leitura que fizemos do artigo *A Estética do Rasa*, de Richard Schechner (2012). Trabalhamos o texto no encontro do dia 24 de Março de 2014, por indicação da colaboradora Heloisa Gravina, que fizera a associação desse material a uma versão do que leu de meus rascunhos para a dissertação e, também, por já ter visto a célula *Sopro*.

O gosto na célula coreográfica se refere a uma atmosfera criada a partir do palatável, que foi desenvolvida numa progressão de gestos (Imagem 3).

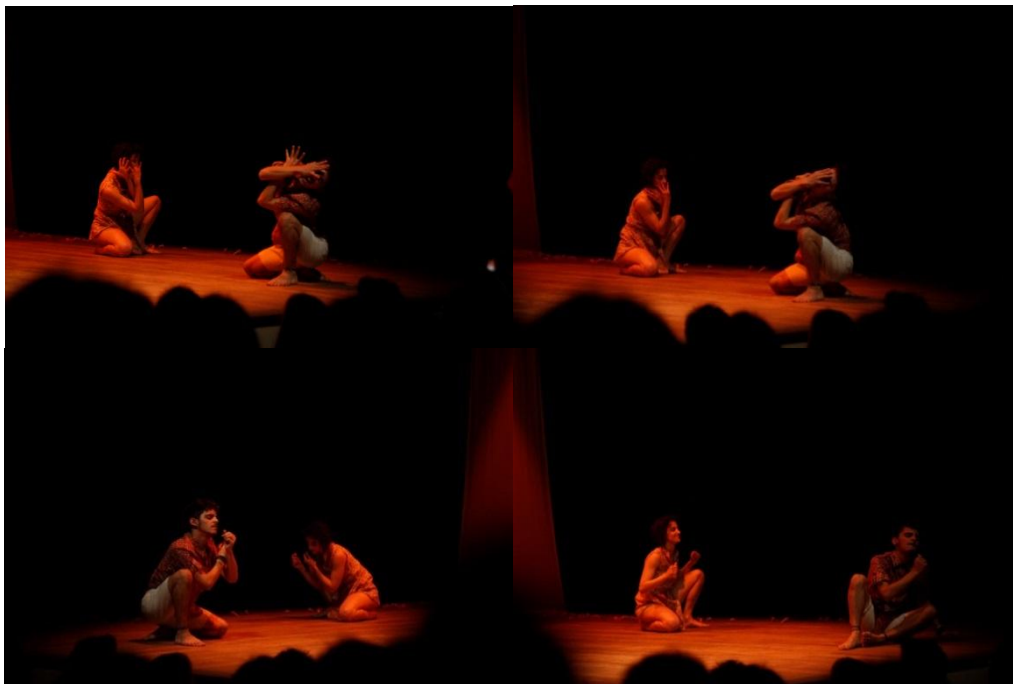


Imagem 4: gosto, no espetáculo *Sopro* em Outubro de 2014.

Crédito: Giacomo Giacomoni

Com as mãos simbolizamos beijos no ar, que se voltam na direção de nossos rostos que se misturam. Desse emaranhado de dedos e rostos as mãos arrancam da boca o gosto. (fragmento do diário de campo da artista/pesquisadora, 2014).

A partir desse momento o gosto se espalha no resto do corpo, em nós e entre nós. A fagulha do gosto iniciou na célula e acabou se configurando como motor central do espetáculo, como um elemento que permeia todas as cenas, em diferentes formas e intensidades. A partir disso, buscamos ter consciência de quando utilizávamos essa sensação como recurso de criação de práticas mais racionais e programadas para diferenciar de quando a utilizávamos como gatilho para extrapolar nossos sentidos, trabalhar emoções, vontades, desejos; sentir o gosto e se permitir perder-se nele, como exploramos no espetáculo ao final dessa cena (Imagem 5).



Imagem 5: espetáculo *Sopro* em 03 de Outubro de 2014.

Crédito: Juliano Mendes.

Partimos do que Schechner (2012) apresenta no artigo quando diz que

A Rasa é sensual, próxima, empírica. A Rasa é aromática. A Rasa preenche o espaço, unindo o externo ao interno. A Rasa é sabor, gosto, a sensação que se tem quando o alimento é percebido, colocado ao nosso alcance, tocado, levado para dentro da boca, saboreado e engolido (SCHECHNER, 2012, p.133).

Estudamos as proposições do autor, aproximando do nosso processo uma estética que vem de uma visão sobre a teatralidade na cultura indiana, na qual os alimentos são levados a boca sem utensílios, por exemplo. Dessa forma foi aberto o espaço para uma qualidade específica de proposições que estabeleçam uma relação mais visceral com o corpo, explorando o interno e externo em relação ao alimento e a potência de conduzir um alimento à boca.

A leitura desse texto potencializou na *Acasos* dobramentos do que era e do que envolvia o gosto, de como a percepção do nosso estado corpóreo podia se modificar pelo uso desse estímulo e como ele poderia atuar sobre os outros sentidos. Esse entendimento se reforça em nossas investigações quando encontramos nas proposições de Schechner (2012) que “a estética Rasa suscita questões relacionadas ao modo pelo qual o sistema sensorial como um

todo é, ou pode ser, usado nas performances. O olfato, a gustação e o tato estão pedindo seu lugar à mesa” (SCHECHNER, 2012, p.153). Dessa forma, pelo contato com essa leitura foi que se desencadeou nos meses seguintes, no processo criativo do espetáculo, a legitimação do lugar das sensações, dos estímulos viscerais na criação, no caso, de nos movermos pelo gosto.

No seguimento do trabalho, entrou o elemento do olhar como marcador da direção do nosso objeto de desejo-prazer, por buscarmos uma indicação para nos mover, um objetivo de ação. No início da cena 7, a do bolo, iniciamos com o objetivo de nos deslocar para chegarmos juntos, com movimentos lentos, com calma, sem desespero. Mantínhamos a ideia de que o que é nosso está lá e para alcançarmos esse objeto de desejo-prazer era preciso ter calma. Iniciamos com o desejo de alcançarmos a comida que estava efetivamente lá e acabamos escolhendo retirar esse estímulo e trabalhar com a ideia de desejo no olhar. Como referência e recurso cênico, o Djefri posicionou a luz onde ficava o doce para criar o efeito de sombras ao fundo e também para a utilizarmos como direção ao que queríamos alcançar.

Para trabalharmos essa relação de desejo, gosto e olhar, tivemos um atravessamento que ajudou muito no processo, que foi a participação de alguns integrantes da Acasos no 2ª Seminário/Laboratório de Criação - Abordagens Somáticas para a dança, do curso de bacharelado em Dança da UFSM. No evento que aconteceu no início do segundo semestre de 2014, tivemos dois atravessamentos que contribuíram para o processo. Um deles foi a experiência da oficina de Body-Mind Centering (BMC)⁶ com a bailarina e professora Luciana Hoppe, e outro foi a oficina de Técnica Alexander⁷, com o também bailarino e professor Michel Capeletti, ambas as experiências repassadas à Acasos em nossas práticas coletivas.

Como potente indicação da oficina de Técnica Alexander, tomamos para o processo as frases “é bom lembrar que o olho é um músculo, é possível liberar, relaxar ele”, “não precisamos agarrar o que estamos vendo”

⁶ Técnica somática criada por Bonnie Bainbridge Cohen que “envolve a experiência direta dos sistemas anatômicos do corpo e padrões de desenvolvimento do movimento, usando técnicas de toque e re-padroneização do movimento (HARTLEY, 2010, p. 46).

⁷ Técnica somática de reeducação do movimento criada por Frederick Mathias Alexander que trabalha com o princípio da “substituição da direção instintiva pela consciente na mudança do uso [de si]” (ALEXANDER, 2010. p.45).

(informação verbal)⁸. Essas indicações de aula auxiliaram a proporcionar no deslocamento, a partir do olhar, a calma que procurávamos desenvolver na cena, por instaurar o pensamento de que inclusive o olhar, que é o que mantém o contato com o objeto de desejo-prazer, pode estabelecer uma relação relaxada, sem querer agarrar, possuir, e sim de observar.

Além disso, a oficina de BMC trouxe a ideia de trabalhar uma anatomia experiencial, em que foi trabalhada a relação de comer, olhar e desejo, isto é, a ideia de que os olhos poderiam ver com a boca, envoltos na ideia de “experimentar introjetar o mundo” (informação verbal)⁹. Nessa oficina, a ministrante trabalhou com esses princípios de modo a construir um caminho de sensibilização de sentidos. Aguçou mais ainda a potencialidade desse tipo de sensações num contexto de criação em dança por incentivar a experimentação de outras formas de nos relacionarmos com os alimentos e trazermos isso para a cena. Organizados em duplas, uma pessoa tinha seus olhos vendados e a outra ficava responsável por conduzir as indicações feitas pela professora. Quem estava sem a venda iniciava oferecendo uma massagem na região do rosto próximo dos e nos lábios, seguido do oferecimento de algum alimento para o colega, que iniciava com a aproximação dele das narinas, para disparar a sensibilização olfativa, o toque dele na pele e por fim a oferta do alimento para a ingestão. Esse processo de sensibilização e fazer uma atividade cotidiana, sob outra configuração, de olhos fechados, nos auxiliou na transição dessa cena para a próxima que envolve a contaminação do corpo por essa sensação que parte do gosto.

Sobre a contaminação do corpo pelo gosto, podemos incluir a atuação de Djefri no processo, com uma proposta de condução em um dos ensaios. Ele propôs um exercício para trabalhar a transição da cena, na qual nos auxiliou a desenvolver as nuances do gosto, cheiro, de sentir o que passa pela boca. A condução auxiliou para que o gatilho dos diferentes gostos, amargos, azedos, doces, cítricos pudessem adquirir texturas e trânsito, que esses gostos vêm e vão entre diversos sentidos desenvolvendo uma reação corpórea mais

⁸ Palavras de Michel Capeletti, bailarino e professor da técnica Alexander, durante o II Seminário/Laboratório de Criação, realizado pelo grupo de pesquisa e extensão *Abordagens somáticas do movimento na criação em dança*, na UFSM, em Junho de 2014.

⁹ Palavras de Luciana Hoppe, bailarina e professora da técnica Body-Mind Centering, durante o II Seminário/Laboratório de Criação, realizado pelo grupo de pesquisa e extensão *Abordagens somáticas do movimento na criação em dança*, na UFSM, em Junho de 2014.

integrada, que não ficasse isolada na região das mãos e rosto como estava antes.

E, por último, o impasse que mais durou nessa cena foi a questão referente à espacialidade, pois estávamos incomodados com o peso que esse momento tinha. Sentíamos-nos como um “bolo” de corpos rolando em bloco na diagonal a boca de cena. Nesse momento, a Carol retomou uma prática que ela havia proposto no ano anterior, referente a uma aula sobre Laban¹⁰ que teve na especialização em Dança.

*Trabalho com os princípios do Laban sobre forma para direcionar os olhares da primeira cena. (cabeça, fluido para coluna).
1º forma fluida (memórias, introspectivo, olhar para dentro);
2º forma direcional (bidimensionalidade, olhar o espaço, corpo com olhos);
3º forma tridimensional (esculpir o espaço, cinesfera, invadir cinesferas). (fragmento do diário de campo da artista/pesquisadora, 2014).*

Retomamos dessa prática a tridimensionalidade, a ideia de trabalharmos a expansão da cinesfera, o nosso espaço individual de movimentação, a interação com o espaço do outro, a intenção de esculpir o espaço. Retomar essas indicações foi definitivo para nos ajudar a encontrar um fluxo mais leve, sem perder a densidade da cena. Com as indicações

não pensávamos mais em largar todo o peso no colega – que ficava um peso morto em cima das pessoas e ninguém conseguia se mexer. A ideia era pensar num peso mais leve, o olhar com foco direto no doce e o corpo com uma liberdade mais tridimensional, pensando em ocupar o nível baixo e também o nível médio. (Caroline Turchiello em entrevista parte do corpus, 2015).

Ao descrever alguns atravessamentos que auxiliaram a desenvolver essa cena, busco evidenciar o quanto o processo poéticopedagógico 4 é atuante nas práticas da Acasos, e aqui em particular no processo criativo do espetáculo *Sopro*. A escolha de acolher os atravessamentos que surgem potencializa o engendramento das práticas criativas e multiplica as possibilidades de trabalho.

¹⁰ Referência a Rudolf von Laban, que desenvolveu o início da dança-teatro alemã – *tanztheater* – no início do século XX. O legado dos estudos de linguagem do movimento de Laban teve aplicações em diversas técnicas artísticas, terapêuticas, entre outras. (FERNANDES, 2006, p.27)

5. POR FIM, UM COMEÇO

Um começo, porque o fluxo é contínuo, inícios e fins se confundem, num deslocar constante.

Esta pesquisa de mestrado incentivou a produção do espetáculo de dança *Sopro*, que foi afetado e se afetou pela mesma. O que iniciou como a intenção de unir o fazer artístico em dança com os fazeres acadêmicos no mestrado foi perdendo sentido, principalmente pela apresentação deles de forma dicotômica. A divisão de fazeres poético e acadêmico foi se diluindo, se desfazendo e dando espaço para o termo *poéticopedagógico*.

Foi através do entendimento de processos poéticopedagógicos, como estratégias e formas de trabalho utilizadas na construção do espetáculo *Sopro* (2014) da Acasos Cia de Dança, que vi necessário situar os lugares de onde falo, me refiro, danço. Contextualizo meu campo de estudo, situo a Acasos Cia de Dança, como me insiro nela e concomitantemente neste trabalho. Retomo influências que percebo na dança que desenvolvemos, salientando traços herdados do período da dança pós-moderna americana, que aproveitei para esboçar que dança fazemos.

Adentro nas questões referentes aos conceitos de processo, poético e pedagógico, aliados a apropriação poética que faço do entendimento de produção de presença para Gumbrecht (2010). Faço-o para evidenciar os processos poéticopedagógicos como agentes de presença de um mecanismo pedagógico no fazer poético em dança. A aproximação do campo de pesquisa, que foi no processo criativo do espetáculo em questão, se deu por meio de ferramentas do método etnográfico – observação participante e entrevistas. Junto a ele, segue o tom autobiográfico, com influência da Autoetnografia.

Essa estrutura permitiu evidenciar como se dá a proposta de direção coletiva e como ela propicia a responsabilização do todo pelos integrantes, Como muda a forma com que se relacionam com o espetáculo na Acasos, pelo pertencimento do todo por todos, na dança, na produção de conhecimento, na convivência artística coletiva. Essa postura traz para cena outra forma de

apropriação dos integrantes da cia, pois pode não ser o que todos propuseram, mas é o que ninguém se opôs.

Construir a totalidade do emaranhado que compõe esta pesquisa me ajudou trazer à percepção como se entrelaçam referências e questões de pesquisa dentre áreas de conhecimento e como isso pode multiplicar os modos de trabalho que desenvolvo.

Espero que os relatos dos processos poéticopedagógicos possam ajudar a pensar nas práticas e nos modos de fazer, por meio da exposição do que foi feito e compartilhado aqui. Que a leitura deste trabalho possa gerar tanto identificações quanto aversões pelas diferenças e afinidades nas formas de trabalho apresentadas. Que a direção coletiva possa ser pensada numa pedagogia da expressão por meio dos processos poéticopedagógicos. Que seja evidenciada uma pedagogia não só, mas também da dança, que se dá no fazer com potentes possibilidades de criação e de desenvolvimento das relações de negociação e de convívio na coletividade. E que dessa forma, pode vir a ser experimentada em outros cenários – que não só em cias independentes de dança como a Acasos – mas em outras empreitadas artísticas ou mesmo em outros regimes de ensino.

5.1. E com quem?

ABREU, A. M. N. **Da cena ao texto**: dramaturgia em processo colaborativo. 2005. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) - Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27139/tde-28092009-092332/>>. Acesso em: 02 de jul. 2015.

ALEXANDER, F. M. **O uso de si mesmo**: a direção consciente em relação com o diagnóstico, o funcionamento e o controle da reação. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

ANGROSINO, M. **Etnografia e observação participante**. Tradução José Fonseca; consultoria, supervisão e revisão desta edição Bernardo Lewgoy.

Porto Alegre: Artmed, 2009.

BARONE, L. **Processo colaborativo**: origens, procedimentos e confluências interamericanas. In: XI Congresso Internacional da ABECAN - 20 anos de interfaces Brasil-Canadá, v.1. Salvador, 2011.

BURT, R. **Genealogy and Dance History**: Foucault, Rainer, Bausch and de Keermaeker. In: LEPECKI, A. (Org) **Of the presence of the body**: Essays on dance and performance theory. Wesleyan University Press. Middletown, Connecticut, 2004. p. 29-44.

CARLSON, M. A. **Performance**: uma introdução crítica. Trad. Thaís Flores Nogueira Diniz, Maria Antinieta Pereira. – Belo Horizonte: Editora UFMG, 2009.

DANTAS, M. **De que são feitos os dançarinos de “aquilo...” criação coreográfica e formação de intérpretes em dança contemporânea**. Revista Movimento, v.11, n.2, p.31-57. Porto Alegre, 2005.

FERNANDEZ, C. **O corpo em Movimento**: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em Artes Cênicas. 2º edição - São Paulo: Annablume, 2006.

FORTIN, S. **Educação somática**: novo ingrediente da formação prática em dança. Cadernos do Gipe-cit, Salvador, UFBA, n. 2, fev. 1999, p. 40-55.

FORTIN, S. **Contribuições possíveis da etnografia e da auto-etnografia para a pesquisa na prática artística**. Tradução Helena Mello. Revista Cena, n.7, 2009.

FORTIN, S.; GOSELIN, P. **Considerações metodológicas para a pesquisa em arte no meio acadêmico**. Trad. Marília C.G. Carneiro e Déborah Maia de Lima. ARJ, Vol. 1/1, p. 1-17, Jan./Jun. 2014.

GAZONI, F. M. **A Poética de Aristóteles**: tradução e comentário. Universidade

de São Paulo. Curso de Mestrado em Filosofia. Orientação: Prof. Marco Antônio de Ávila Zingano. São Paulo, 2006.

GEERTZ, C. **A Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GUMBRECHT, H. U. **Produção de presença**: o que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: Editora Contraponto: Ed. PUC-Rio, 2010.

HARTLEY, L. **A sabedoria do corpo em movimento**: uma introdução ao Body Mind Centering. Tradução: Patrícia Caetano. In, Cadernos do GIPE-CIP. Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade, Nº 24, UFBA/PPGAC. Salvador, 2010.

HELLER, A. A. **John Cage e a poética do silêncio**. Letras Contemporâneas. Florianópolis, 2011.

LEPECKI, A. (org). **Of the presence of the body**: Essays on dance and performance theory. Wesleyan University Press. Middletown, Connecticut, 2004.

MINAYO, M. C. de S. **Trabalho de campo**: contexto de observação, interação e descoberta. In, Pesquisa Social:teoria, método e criatividade. DESLANDES, S. F.; GOMES, R.; MINAYO, M. C. de S. (org.). 30ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

NICOLETE, A. **Dramaturgia em colaboração**: por um aprimoramento. Subtexto (Belo Horizonte) , v. 7, p. 33-40, 2010.

PASSERON, R. **Da estética à poiética**. In Revista de Artes Visuais, v.8, n.15,p.103-116, nov. 1997.

ROCHA, T. **O que é dança contemporânea?** A narrativa de uma Impossibilidade. Revista Ensaio Geral, vol.3, nº5, jan-jul, 2011.

ROSA, T. N. **A pergunta sobre os limites do corpo como instauradora da performance:** propostas poéticas – e, portanto, pedagógicas – em dança. Dissertação (Mestrado em Educação). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2010. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10183/26481>>. Acesso em: 14 mai. 2014.

SÁEZ, O. C. **Esse obscuro objeto de pesquisa.** Um manual de método, técnicas e teses em Antropologia. Edição do autor. Ilha de Santa Catarina, 2013.

SCHECHNER, R. **Performance e Antropologia.** Mauad Editora Ltda, 2012.

SKLIAR, C. **Jacotot-Rancière ou dissonância inaudita de uma pedagogia (felizmente) pessimista.** Educ. Soc., Campinas, vol.24, n.82, p.229-240, abr., 2003.

STUART, I. **A experiência do Judson Dance Theater.** In: PEREIRA, R.; SOTER, S. (Org). Lições de Dança 1. Rio de Janeiro: UniverCidade. Ed, 1998. p. 191-204

TURNER, V. **The Anthropology of Performance.** In, Victor Turner (comp.), The Anthropology of Performance, PAJ Publications, New York, 1987.

VERSIANI, D. G. C. B. **Autoetnografias:** conceitos alternativos em construção. Rio de Janeiro: 7Letras, 2005.

WILLADINO, I. C. **Dança Zouk: trajetórias do aprendiz.** Dissertação (Mestrado em Educação). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10183/49841>>. Acesso em: 27 Jun. 2015.

¹ Conversa entre Yvonne Rainer e Sally Banes sobre dança pós - moderna [Set de 2001] na série *Talking Dance*, do Walker Art Center. Minneapolis, Estados Unidos. Entrevista na íntegra no endereço eletrônico: <https://youtu.be/cn6HtsbThKc>.

¹ Texto original em inglês no endereço eletrônico:
<http://www.theguardian.com/stage/2010/dec/24/step-by-step-yvonne-rainer>