



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
INSTITUTO DE CULTURA E ARTE
CURSO DE BACHARELADO EM DANÇA

RAYANE MESSIAS DO AMARANTE

CONSCIÊNCIA MARGEADA NA DANÇA:
UM ESTADO DE CORPO BADERNEIRO

FORTALEZA

2022

RAYANE MESSIAS DO AMARANTE

CONSCIÊNCIA MARGEADA NA DANÇA: UM ESTADO DE CORPO BADERNEIRO

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Curso de Graduação em Dança do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do grau de Bacharel em Dança.

Orientadora: Prof^ª. Dra. Thereza Cristina Rocha Cardoso.

FORTALEZA

2022

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Sistema de Bibliotecas

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

A52c Amarante, Rayane Messias do.
 Consciência margeada na dança: um estado de corpo baderneiro / Rayane Messias do
 Amarante. – 2022.
 37 f. : il. color.

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) – Universidade Federal do Ceará, Instituto
de cultura e Arte, Curso de Dança, Fortaleza, 2022.

Orientação: Profa. Dra. Thereza Cristina Rocha Cardoso.

1. Corporeidade. 2. Dança. 3. Baderna. 4. Corpo. 5. Política. I. Título.

CDD 792.8

RAYANE MESSIAS DO AMARANTE

CONSCIÊNCIA MARGEADA NA DANÇA: UM ESTADO DE CORPO BADERNEIRO

Trabalho de conclusão de curso apresentado ao Curso de Graduação em Dança do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do grau de Bacharel em Dança.

Aprovada em __/__/____

BANCA EXAMINADORA

Prof^ª. Dra. Thereza Cristina Rocha Cardoso (Orientadora)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof^ª. Me. Rosa Ana Fernandes Lima
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof^ª. Me. Andreia Moreira Pires
Universidade Federal do Ceará (UFC)

A mim.

A minha resistência, paciência,
persistência.

AGRADECIMENTOS

A Deus, pela sua força que me sustentou e me fez continuar até aqui. (até que enfim acabei! graças a Deus).

A minha mãe, pelo seu cuidado e apoio.

A minha orientadora, pela sua dedicação e paciência com a minha pessoa, e pelo seu trabalho incrível (do qual sou super fã) de me ajudar a produzir esta pesquisa.

A minha família e amigos que tanto me escutaram falar e me ajudaram a entender esse momento de monografia e conclusão de um ciclo.

Ao meu *cãopanheiro*, meu cachorro Izie, pelos nossos passeios que me fizeram refletir sobre o assunto e continuar a escrita.

“(...) singularidade capaz de encarnar novos possíveis e, sobretudo, capaz de corporificar e fazer propagar atos de resistência.” (VALÉRY, Paul, 1944: 48 *apud* PRIMO, 2014, p. 49)

RESUMO

Esta pesquisa nasce de uma experiência vivenciada no processo de criação do trabalho cênico SALVE! (2015) e dedica-se a investigar o que aqui chamamos de *estado de corpo baderneiro*. Ao construir uma compreensão acerca dessa corporeidade, pretende perscrutar e dilatar sua apreensão na produção de conhecimento artístico em dança. Para tanto utiliza-se do diálogo entre os conceitos de *estado de corpo* (LOUPPE, 2012), *gesto dançado* e *pré-movimento* (GODARD, 2000), *corporeidade dançante* (BERNARD *apud* BRAGA, 2019), *corpo criminoso* (PIRES, 2018) e a noção de *movimento microscópico em silêncio no fundo dos corpos* (GIL, 2001), resultando no desenvolvimento das implicações da dualidade consciente e inconsciente do corpo na dança. Interessa-se pelas lacunas do entre do movimento que promovem o aparecimento de novas movimentações. Acredita que o gesto insuflado a partir do movimento no fundo dos corpos e as tensões da corporeidade com seu histórico sociocultural refletem diretamente na dança do bailarino. A partir disso, levanta questionamentos a fim de debater e pensar outras fricções margeadas do corpo, bem como contribuir na construção de uma resistência política na cena da dança, baderneira, sim, por que não?

Palavras-chave: Corporeidade. Dança. Baderna. Corpo. Política. Gesto.

RESUMÉ

Cette recherche est née d'une expérience vécue dans le processus de création de l'œuvre scénique SALVE ! (2015) et se consacre à l'étude de ce que nous appelons ici *l'état désordonné du corps*. En construisant une compréhension de cette corporéité, il entend scruter et élargir son appréhension dans la production de savoirs artistiques en danse. Pour cela, il utilise le dialogue entre les concepts *d'état corporel* (LOUPPE, 2012), de *geste et pré-mouvement dansés* (GODARD, 2000), de *corporéité dansante* (BERNARD apud BRAGA, 2019), de *corps criminel* (PIRES, 2018) et de *notion de mouvement microscopique en silence au fond des corps* (GIL, 2001), aboutissant au développement des implications de la dualité consciente et inconsciente du corps dans la danse. Il s'intéresse aux écarts entre les mouvements qui favorisent l'émergence de nouveaux mouvements. Il estime que la gestuelle inspirée par le mouvement du bas des corps et les tensions de la corporéité avec son histoire socioculturelle rejallit directement sur la danse du danseur. A partir de là, il soulève des questions pour débattre et réfléchir sur d'autres franges des frottements du corps, ainsi que contribuer à la construction d'une résistance politique dans le milieu de la danse, trublion, oui, pourquoi pas ?

Mots-clés: Corporéité. Danser. Baderna. Corps. Politique. Geste.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	11
CAPÍTULO 1: POROSIDADE DE (EM) UMA CONSCIÊNCIA MARGEADA.....	13
CAPÍTULO 2: MARGENS DE UM CORPO BADERNEIRO.....	29
CONCLUSÃO.....	38
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	39

INTRODUÇÃO

2022. Enquanto começo este texto, finda-se uma era com a morte de uma artista: Gal Costa. Uma mulher importante para a música e para a história brasileira, uma das maiores cantoras do país e *musa do tropicalismo*, assim disseram os jornais.

Mulher, multiartista, vanguardista, Gal foi de extrema relevância, juntamente com outros artistas brasileiros durante todo o período da Tropicália. A voz da inesquecível “*Vaca Profana*” teve também sua parcela de contribuição mais atualmente a jovens intérpretes de dança, inspirando-nos. Mesmo décadas depois, seus esforços respingaram em nós. Essa música foi de grande influência na montagem e utilizada como trilha sonora de uma pesquisa artística que teve como referência o movimento tropicália, a qual posteriormente se transformou em uma obra cênica, levantando questões estéticas, filosóficas e políticas. Essa obra chamava-se SALVE!.

A presente pesquisa surgiu, principalmente, das minhas experiências com o *SALVE!*, uma obra cênica de 2015, e tem como objetivo estudar o que chamei de *corpo baderneiro* vivenciado no processo de criação do espetáculo, investigado através do diálogo entre os conceitos de *estado de corpo* (LOUPPE, 2012), *gesto dançado e pré-movimento* (GODARD, 2000), *corporeidade dançante* (BERNARD *apud* BRAGA, 2019), *corpo criminoso* (PIRES, 2018) e a noção de *movimento microscópico em silêncio no fundo dos corpos* (GIL, 2001).

A partir de estados de corpo formados pelo trabalho, uma das primeiras cenas captou meu interesse: que corpos são esses que pulam, caem, saltam e se movimentam de forma enérgica apesar do cansaço? Que baderna cênica é essa que se apresenta? A partir de que e onde essa construção se deu? Foi curiosa e instigante a experiência em ver algo tão desarrumado e badernado se constituindo como dança, como arte. Tais estética e construção cênica me fizeram debruçar sobre o estado de corpo presente naquele trabalho, interessada pelas questões estavam emergentes ali.

Auxiliada por leituras e vivências presentes e passadas na dança, a pesquisa teve seu início pensando as noções de *estado de corpo* (LOUPPE, 2012), *pré-movimento* (GODARD, 2000) e *movimento microscópico em silêncio no fundo dos corpos* (GIL, 2001). À medida que os estudos se aprofundavam, as indagações foram criando inquietações ajudando-me a desenvolver a pesquisa e levando-me a dialogar

com outros autores de modo que algumas questões fossem respondidas ou ainda mais provocadas. A dissertação de Mestrado de Andreia Pires (PPGARTES, UFC, 2018) intitulada *Performances e políticas de um corpo criminoso*, foi de grande valia e pertinência neste caminho. Desde então, o *estado de corpo baderneiro* foi sendo escrito, lapidado, assimilado e apreendido.

A monografia ora apresentada e que resulta dessa pesquisa é constituída por dois capítulos. O capítulo 1, intitulado *Porosidade em (de) uma consciência margeada*, trata, de modo mais filosófico, do consciente do corpo (inconsciente de si) e o inconsciente do corpo (consciente de si), o entrave desse dualismo na dança e suas reverberações na *corporeidade dançante*. O capítulo 2: *Margens de um estado baderneiro*, abre uma discussão e reflexão política e estética sobre os modos de fazer dança no cenário sociocultural e político atual. Trata-se de um período de difícil sobrevivência e resistência da arte e da cultura, desde o golpe de Estado em 2016, e logo após, em 2018, da ascensão da extrema direita à presidência da república brasileira, ruindo ainda mais o cenário artístico no país.

Nesse contexto, os ambientes universitários federais vivenciam podas na educação, principalmente na área artística. O campo das Artes tem se tornado incerto, muitos o vendo, erroneamente, como uma área de balbúrdia desordenada. A presente pesquisa vem dialogar com esse momento, para pensar o contexto que alguns julgam como baderneiro, muitas vezes sem conhecê-lo de fato, e subverter esse significado.

O trabalho propõe a consciência de um estado de corpo político em meio à suposta desordem estética. A conjuntura atual interfere diretamente na potência tangenciada de corpos periféricos que pulsam em movimentos, questões, críticas e desestabilizam as relações sociais, ao mostrarem sua relevância nas instâncias educacionais e sociais. O estado de corpo baderneiro é proveniente desse lugar, da insistência, da marginalização de contextos sociais onde a dança emerge.

Com esta pesquisa esperamos poder agenciar mecanismos para constituir novas condutas de resistência política por meio do movimento dançado e ampliar percepções para o modo de compor interações em/com/para/através da dança agindo no contexto social.

CAPÍTULO 1

Porosidade em (de) uma consciência margeada

O corpo se relaciona com e no espaço, com o peso, a gravidade, e suas forças. Há uma organização interna para que o movimento aconteça. Esse ato relacional com os elementos gravitacionais, é chamado por Hubert Godard (2005, p. 5) de pré-movimento, o qual “vai produzir a carga expressiva do movimento que iremos executar. (...) É ele que determina o estado de tensão do corpo e que define a qualidade e a cor específica de cada *gesto*.” É o pré-movimento que contribui com a distinção dos gestos de cada indivíduo, de cada bailarino, pois cada qual se relaciona de modo distinto com o meio. Cada corpo se organiza de modo singular, configurando sua *corporeidade* inerente. No entanto, quando se trata de memorizar a movimentação é a consciência do corpo que se vivifica através dos fluxos do movimento. Para Godard (2002, p. 7) há uma diferença pertinente entre gesto e movimento que importa nessa questão:

Movimento é aqui compreendido como um fenômeno que descreve os deslocamentos estritos dos diferentes segmentos do corpo no espaço, do mesmo modo que uma máquina produz movimento. Já o gesto se inscreve na distância entre esse movimento e a tela de fundo tônico-gravitacional do indivíduo, isto é, o pré-movimento em todas as suas dimensões afetivas e projetivas. É exatamente aí que reside a expressividade do gesto humano, expressividade que a máquina não possui.

Essa expressividade do gesto, podemos entendê-la como as modulações tônico gravitacionais e de *intensão*¹ do gesto durante toda a sua cinética na dança. Tais nuances são mais acessíveis de forma consciente, quando estamos a entender tal ação e suas gradações ajustáveis em ressonância com a fluidez do ato movente.

Paradoxalmente, o estado corporal atingido ao dançar é de ordem inconsciente sem, entretanto, perder a consciência, sem que a pessoa mergulhe, por exemplo, em um transe total. É um lugar onde a consciência do corpo aflora e a racionalidade, que dela difere, é posta em segundo plano. José Gil (2001, p. 28) afirma que “o movimento dançado age sobre a consciência, suscitando essa consciência inconsciente que caracteriza o estado de consciência do bailarino.” É uma presença

¹ Modulação de fluxos de intensidade do gesto feito.

inconsciente, mas ainda assim vÍgil, em que o mover nŁo se dŁa pela lÓgica de passos ou movimentos prontamente coreografados, mas na fruiçŁo do meio (espectador, espaçO, elementos cŁnicos etc.) pela pessoa com a experiŁncia da dançA na improvisaçŁo. Para Paola Braga (2018, p. 127) isso se dŁa através das:

TensŁes e intençŁes que vibram interiormente e, conseqüentemente, transparecem exteriormente, um elo a partir do qual Ł estabelecido um contato entre o corpo do dançarino e o do espectador. Essa expressŁo remete a uma qualidade de dançA particular, tanto para aquele que a produz, quanto para aquele que a assiste.

Ł um acordar do corpo em meio Ł correnteza de movimentos dançados, trazendo Ł superfÍcie moçŁes adormecidas, que irradiam por vias da consciŁncia de si para a consciŁncia do corpo através do prÓprio movimento decorrente da forçA que o mobiliza.

O corpo constitui uma movimentaçŁo Única através da conexŁo com seus fluxos e, que fique claro, essas relaçŁes nŁo sŁo construÍdas na iminŁncia do gesto, elas sŁo construçŁes da histÓria do corpo que estŁ dançando, pois o gesto constitui a corporeidade de quem dançA ao mesmo tempo em que Ł por ela constituÍdo. A dançA imprime um histÓrico de movimentaçŁes a partir da construçŁo do corpo, das experiŁncias sensorio-motoras vivenciadas. Essas movimentaçŁes prÓprias trazem consigo o gesto, o principal constituinte da singularidade dançante. Tais elementos configuram um modo especÍfico do bailarino mover que diz muito a respeito da subjetividade do corpo que dançA.

Michel Bernard (2001) intitula isso como *corporeidade dançante*, singular e intransferÍvel como tal.

Em lugar da palavra *corpo*, que nos daria a noçŁo de uma entidade estÁvel, constante e imutÁvel, Bernard propŁe o termo corporeidade (*corporité*) que traria “uma visŁo original, ao mesmo tempo plural, dinÂMica e aleatÓria, como jogo quiasmático instÁvel de forçAs intensivas ou de vetores heterogêneos. (BERNARD, 2001a, p. 21 *apud* BRAGA, 2018, p. 125)

A partir da noçŁo que Bernard nos aponta vemos que na dançA as relaçŁes se configuram em aspectos distintos, relaçŁes porosas e subjetivas, que trazem para dentro do fazer dançado sua carga subjetiva e, assim, para a cena. Ł impossÍvel dissociar a dançA – entendida como movimento puro (GIL, 2014) – da corporeidade que dançA.

De acordo com a pesquisadora Paola Braga (2018, p. 126), o corpo “(...) torna-se dinÂMico e mutÁvel, uma vez compreendido como corporeidade”. Seguindo

esse caminho, podemos entender a dança como campo de movimentações produtoras de sentido segundo outra lógica que diverge das sequências coreográficas de passos codificados organizados em um tempo sequenciado com contagem extrínseca ao movimento. Esse é o parâmetro usual que norteia as sequências coreografadas/dançadas no contexto das academias de dança, por exemplo.

A notação coreográfica ganhou magnitude no final do século XVIII, com Jean-Georges Noverre para os balés de corte do rei Luís XIV, indicando as posições do movimento – não a movimentação em si, pois “o movimento, assim que é feito, perde-se, evapora-se no ar.” (TRINDADE e VALLE, 2007, p. 202). Essa notação marcava a posição dos pés (1ª à 6ª posição) e dos braços (1ª à 5ª posição), facilitando mais adiante a composição da dança. Posteriormente esses passos se organizaram em uma contagem para que pudessem caber nas músicas de modo a se ter uma dança bonita e harmônica, e até hoje perdura essa tendência. A contagem é feita enumerando movimentações do 1 ao 8, por conta de as músicas euro-ocidentais serem compostas, em sua maioria, de 4 ou 2 tempos. Assim, agrupar em 8 tempos tornou-se hábito que, supostamente, facilita para os bailarinos memorizarem e relacionarem a coreografia dançada de forma continuada.

Existem músicas e situações em que a contagem não é válida, como por exemplo a partitura de Stravinsky para *A Sagração da Primavera* (1913), de Nijinsky. Se observarmos a coreografia e a partitura musical, vamos perceber que ambas não estão o tempo todo dependentes uma da outra, elas estabelecem uma correlação, há um diálogo entre música e dança coreografada. A coreografia estabelece sua rítmica própria, há uma construção sequenciada que constrói com a música, sem criar uma dependência em relação a ela. Stravinsky instaura uma sonoridade caótica organizada, com muitas quebras e cadências distintas, que impossibilita uma contagem nos padrões comuns, – se é que ela é possível de ser contada, talvez em poucos trechos – pois ela subverte a música clássica orquestrada da época, assim como os movimentos do ballet de Nijinsky, braços angulares, pés *en dedans*, movimentos fortes e pesados, dando início ao modernismo na música e da dança.

Ainda assim, de modo geral, continuamos a ver uma dependência da sequência dançada em relação à sequência numérica e isso é evidente no contexto de aulas das academias de dança. No entanto será que a contagem 5, 6, 7, 8, é capaz

de dar conta dos fluxos (dinâmicas) produzidos pelo corpo em estado de dança? A contagem é intrínseca à experiência ou a parte dela?

O que acontece quando dançamos está para além da consciência habitual que tende a contar cada vez que se move, aprende a aglutinar movimentação e racionaliza tudo em volta, sem perceber as transições e nuances do gesto. E a consciência do corpo é da ordem do sensível (muitas vezes a sensação é a condutora de movimento e não a música) e o sensível – o plano de imanência da dança (GIL, 2014) – não é mensurável. Isso nos leva a pensar que a dinâmica de tempo na dança, não se dá pela noção de tempo cronológico, que pode ser medido e enumerado. Ela se dá pelo tempo vivido, o tempo da experiência. Nele a dilatação da percepção nos faz compreender sentidos e estados de corpo que, trazendo pro lugar de elencar a dança como sequência de passos coreografados, nos faz perder a possibilidade de encontrar e descobrir novas formas de dança, novos gestos.

A dificuldade de captarmos as entrelinhas² na/da dança nos leva a “nos contentarmos em classificar as danças por épocas históricas, por origens geográficas, por categorias sociais, por escolhas musicais, pela estética do figurino, da cenografia ou ainda pela forma dos diferentes segmentos corporais colocados em ação.” (GODARD, 2002, p. 3). Com frequência, temos a necessidade de ver a coerência lógica do/no movimento, deixando de perceber as nuances sensíveis de um trabalho de criação ali operadas na dramaturgia do corpo. “Todos esses parâmetros descrevem muito bem o limite externo ao campo da dança, mas poucos se aproximam das riquezas da dinâmica interna do gesto, que a ele dão sentido.” (GODARD, 2002, p. 3)

Estamos condicionados pelo nosso olhar objetivo (GODARD, 2002) a sempre procurar o significado das coisas e, quando, em relação à dança, precisamos “reconhecer certas constantes, não nos indivíduos ou nas figuras que eles produzem, mas nos processos operadores do movimento e da sua interpretação visual” (PRIMO, 2014, p. 44), acabamos presos em elementos figurativos ou formas de gesto que “pouco nos ajudam a compreender sua execução e ainda menos a compreender sua percepção” (GODARD, 2002, p. 3).

² Poética, sentido ou dramaturgia são nomes possíveis para as entrelinhas da dança, conforme veremos mais à frente.

E será através do contato destes corpos singularmente formados com o corpo do espectador que o material coreográfico adquirirá sentido. Do corpo do coreógrafo para o corpo do *performer*, e finalizando esta sequência com a experiência corporal que o espectador vivencia ao assistir o corpo do bailarino em ação. De corpo para corpo, *nos* corpos. De corporeidade para corporeidade. Todas dinâmicas, todas porosas, todas passíveis de criar ficções. (BRAGA, 2012, p. 129)

A partir desse novo olhar, um olhar mais subjetivo, entendemos como as relações com o ambiente alteram a percepção e, por conseguinte, o gesto. Para Godard (2004, p. 3), não se pode mudar o gesto em cada corpo se a relação corpo-espaco também não mudar permeada pela percepção.

Se as danças se “compõem como fluxo e não como um código” (PRIMO, 2014, p. 44), é porque a corporeidade dançante segue uma outra lógica, sua própria lógica, uma lógica imanente³. A sequência do movimento é seu próprio fluxo atravessado, quando sim, pela melodia musical na coreografia, visto que existe uma lógica no movimento que não é da ordem tradicionalmente número-sequenciada. A dança nesse momento se coloca à margem do racional e busca a sua própria *consciência* num corpo dançante. O inconsciente do corpo no movimento dançado atenta à sua capacidade cognitiva de memorizar um movimento pelo fluxo e não pela contagem, como entendemos no consciente corporal, como é feito em muitos casos de danças mais padronizadas, nas academias. Por isso, há as vezes uma relutância do corpo em executar os comandos que tentamos seguir: contar, o começo do movimento, a qualidade do tônus imposta nessa dança, sentido e direção, intenção... São coisas do campo perceptivo sensorial, mas que não excluem por completo o campo racional.

Como postula um dos princípios da Física clássica, dois corpos não podem ocupar o mesmo espaço ao mesmo tempo, trago para cá que duas consciências, também, não podem ocupar a mesma dança, ao mesmo tempo: a consciência de si e a consciência do corpo. Ambas se alternam durante a execução de um gesto dançado. O que acontece é que em determinado momento uma sobressai à outra. A consciência corporal está em evidência nos processos criativos dançantes e ela está intimamente ligada ao conceito de corporeidade dançante de Bernard.

³ Aqui trago uma relação mais pessoal com a dança nesse contexto reflexivo. Uma questão que para mim sempre ficou maculada foi a dificuldade de dançar na contagem, ligar os passos – figuras de movimento vindas comumente do ballet clássico – ao número certo, pois eu não conseguia organizar a contagem, o corpo não obedecia ou memorizava, esse modo de aprender causava mais confusão do que condução.

Tal termo vem carregado de conotações plásticas e espectrais. Entender o corpo dançante enquanto *corporeidade dançante* significa entrar em contato com um corpo poroso, quiasmático, atravessado por forças diversas que o modificam, por vetores que constantemente o alteram. Não um corpo dado e estável, mas uma corporeidade em contínua mutação, em eterna adaptação. Uma corporeidade sujeita a sensações diversas e distintas, que se entrecruzam e agem umas sobre as outras, trazendo alterações no seu funcionamento. (BRAGA, 2018, p.126)

A consciência de si prejudica a ação gestual porque entra em conflito com a *corporeidade dançante*. Por isso, Godard (2001, p. 157) afirma que “a consciência de si constitui um sério entrave ao desenvolvimento do movimento”. Ao raciocinar a sequência pela lógica extrínseca ao movimento, temos grande chance de errar. Por exemplo, durante uma sucessão de movimentos dançados, podemos sequenciar o pensamento de forma a decompô-la em passos. Ao fazer isso, tentaremos usar do racional para dançá-la, no entanto, é necessário atentar para as transições de um movimento até o outro. E é justamente nessas transições que nasce a poética do gesto, construída e constituída no consciente corporal, no nosso inconsciente de si. Podemos relacionar ainda a transição do movimento à continuidade do gesto.

Na realidade, trazendo o pensamento dos escritos de H. Godard (2002) e sua relação por um lado entre movimento e máquina, por outro entre gesto e expressividade, percebemos que quando se trata de dança é mais interessante falarmos de gesto, já que o corpo é um fluxo de intenções e percepções dançantes [corporeidade dançante]. Quando o gesto está em movimento, podemos perceber uma continuidade na modificação ou transição de um para o outro. Se observarmos o sentido da palavra transição (e seus sinônimos), o verbo transicionar, por exemplo, sugere o alterar disto para aquilo, mudar do azul para o laranja e não transmutar o azul *em* laranja. De um ponto para o outro e de um ponto em outro há distinção. O termo *em* sugere algo inserido, inscrito – diferentemente do *para* que parece não considerar o acontecimento do/no *entre* das partes.

Assim acontece com o gesto que está intrínseco à movimentação dançada; é a singularidade movente. O pré-movimento está inserido no gesto, na organização da singularidade do corpo para a execução do movimento dançado, compondo todas as suas sutilezas. Para Godard (2002) a expressividade do gesto humano se encontra nessa inserção tênue, sensível e individualizadora, podendo levar a um fazer artístico em dança. “A dança, nesse sentido, torna-se um modo de pensamento em corpo, seu sujeito intensivo e múltiplo, operando a partir de interconexões, por entre percursos

complexos e produção de subjetividades.” (PRIMO, 2014, p. 49). Portanto, o termo continuidade seria mais pertinente nesse assunto do que uma ‘transição de movimento’, mesmo levando em conta suas nuances características.

No âmbito das academias de dança, o movimento costuma ser executado de modo mais “consciente de si”, tendo tudo milimétrica e ritmicamente coreografado em cima da contagem. No entanto, o gesto, está associado à marginalização do pensamento, ele é feito pelo consciente do corpo, o inconsciente de si. E “as resistências internas atreladas ao aparelho psíquico e ao tônus são regidos pelo sistema gravitacional e se instalam antes do gesto, no momento em que se intenta o projeto de uma ação, antes que o indivíduo perceba e atinja sua consciência vígil.” (GODARD, 2002, p. 9). Essa predisposição de fazer dança nos tira a possibilidade de inventar e descobrir diferentes moções em relação à habitual, já que as movimentações não podem tangenciar do previsto porque causariam ruído nesse formato de dança.

Para além do paradoxo entre (in)consciência do corpo e consciência de si que poderia perigosamente tornar-se uma dicotomia, há uma terceira margem na prática corporal da dança: a percepção. Quando há uma divergência/conflito nas (in)consciências (a do corpo e a de si), o movimento pode ir para a zona de conforto da pessoa dançante, para o lugar habitual da execução do movimento. Um exemplo: se eu estou executando uma sequência e tenho que elencar contagem, movimento de braço e perna e posição (*en dehors* ou *en dedans*) de ambos e, ainda, sentido e direção do movimento, o corpo não terá tempo suficiente para executar com precisão todos os elementos, pois não é um corpo habituado àquela condição, então o que ele faz é ajustar as figuras para as lógicas dançadas mais comuns.

“É uma ilusão acreditar que se podem aprender gestos por uma decomposição mecânica; tudo aquilo que chamamos de coordenações, os *habitus* corporais de alguém, são na realidade, *habitus* perceptivos.” (GODARD, 2004, p. 3). Podemos citar ainda o bailarino *Lutz Förster* em sua dificuldade de adaptação à proposta do coreógrafo Jérôme Bel no exemplo trazido por Paola Secchin Braga (2012, p. 131):

O bailarino, que dançou com o *Tanztheater Wuppertal* de Pina Bausch por mais de trinta anos, não consegue abandonar o estado de corpo a que se acostumou ao longo dos anos de trabalho com a companhia. Tampouco consegue entrar no molde criado por J. Bel. Não consegue contar outra

história com seu corpo a não ser aquela assumida em sua vida profissional pregressa. (...) O corpo de Förster fica aprisionado na mais longa experiência de sua vida, e não consegue se integrar na proposta de Bel, não consegue criar um novo estado do corpo.

Pois, mesmo havendo repetição da partitura, o movimento não será o mesmo “apesar da aparente conservação (...) o modo como os gestos são produzidos e percebidos varia profundamente” (GODARD, 2000, p. 12), constituindo várias camadas abaixo da que é visível. Seguindo o autor, o gesto e a percepção estão intrinsecamente relacionados à corporeidade da pessoa dançante, intimamente imbricados do fazer dançado. Quando em uma prática nos é pedido que observemos o outro dançar para, então, incorporar a movimentação dele à nossa, por exemplo, o que de fato acontece não é uma mera reprodução de movimento, mas um diálogo de movimentação, porque não é possível nos apropriarmos igualmente do mover do outro.

O hábito de se dançar no lugar-comum nos leva aos mesmos clichês corporais, apenas execução de movimento como uma máquina (GODARD, 2002), um costume, uma repetição. Para um bailarino conseguir executar com precisão e em poucos segundos essa movimentação, ele precisa ser treinado para aquele modo de dançar, existe um tempo para alcançar tal execução com êxito. O corpo desse bailarino estará submetido a horas de ensaios até que inconscientemente a sua consciência corporal esteja íntima dessas figuras coreografadas e seu corpo será capaz de produzir uma lógica de movimento própria, com o seu próprio fluxo de tempo, acumulando um repertório de movimentos. A título de exemplo, a facilidade de um bailarino em aprender uma coreografia vendo-a duas vezes se dá pelo hábito corporal de estar já familiarizado àquele movimento coreografado, já estar ambientado àquele tipo de dança. Com isso, ele tem mais acúmulo de repertório coreográfico “*incorporando* – trazendo para dentro do corpo” (BRAGA, 2018, p. 126) – mais facilmente a movimentação. Dali em diante, as próximas execuções serão mais fluídas e compreendidas mais rapidamente, pois será mais fácil apre(e)nder uma coreografia quando se está habituado àquela formatação de dança, sem demandar um período maior de treinamento.

Sabemos que treinamentos precisam de tempo, pois cada corpo é singular e cada tempo de apreensão é singular. A dinâmica jamais será a mesma porque cada corpo demanda um fluxo de tempo para entender o movimento, o tempo desse fluxo passa a diminuir a cada vez que o corpo se adapta àquela condição de intensidade

de movimentação. Cada corpo é constituído de jeitos, vocabulários de movimento, histórias e hábitos diferentes. Cada corpo é criador de seu gesto, de sua singularidade movente, resultante de uma base própria. “Tais corpos, atravessados por sensações e experiências diversas em sua formação e em sua vida processam de maneiras diferentes o material coreográfico (...)” (BRAGA, 2012, p.128). Ou seja, em uma sala de aula de dança há corpos que, a princípio, não conseguem atender à demanda da intensidade dançada, “eles não se tornam cópias conformes de um corpo idealizado pela coreógrafa, mas são o resultado de um entrecruzamento produzido *nos* corpos, e que torna possível que cada um “fale a língua” da coreógrafa de sua própria maneira.” (BRAGA, 2012, p.129). E quando entendemos a fluência da sequência de movimento conseguimos apreender o seu fluxo e dançar de modo mais fluido e específico, singularizando o *gesto*.

O gesto é a singularidade dançada. Cada indivíduo possui no corpo uma especificidade no movimento, é uma espécie de assinatura corporal na dança. A assinatura do corpo dançante. Essas características agem “sobre a organização gravitacional, isto é, sobre a forma como o sujeito organiza a sua postura para ficar em pé e responder à lei da gravidade, nessa posição.” (GODARD, 2002, p. 5). Quando o corpo entra em movimento, os fluxos intrínsecos circulam por todo o espaço (do corpo e extracorpóreo) e o criam também, agitando as sensações e percepções adormecidas. Essa cinesia faz com que o bailarino experimente alguns estados de corpo. “Os fluxos de organização gravitacional, que acontecem antes do ataque do gesto, vão modificar profundamente a qualidade desse gesto e colorir-lo de nuances que nos saltam aos olhos, sem que nem sempre possamos entender a razão.” (GODARD, 2002, p. 7). Quando dançamos existe um pensamento que não é inteligível de forma racional. “A dança, quando exerce a sua potência de criação, nos coloca frente a zonas limítrofes, nos dando pistas de bordas, indicando pontos de encontro/desencontro entre pensamento e corpo.” (PRIMO, 2012, p. 1)

O dançar possibilita criar um desvio à norma da dança, margeando-se, – tirando o corpo do estado de vigília habitual, deixando-o mais poroso – (GIL, 2001) partindo de movimentações já pré-existentes, acumuladas de experiências e hábitos corporais. O trabalhar do próprio gestual, compõem meios de dançar, chegando à corporeidade, que “apresenta-se como uma maneira de se apropriar e realizar transformações dinâmicas do espaço, do tempo e da energia criativa.” (LACINCE e

NOBREGA, 2010, p. 250). Esse corpo poroso é mais suscetível a transformações do que um corpo consciente (de si), em estado de atenção, que está na superfície do amplo campo de trocas e sensações do dançar; a diferença das corporeidades consiste na porosidade corporal que permite a experiência dessas sensações e percepções no mover e entrega de si na pesquisa corporal, deixando “de se concentrar exclusivamente sobre um objeto (um músculo, uma postura) para acompanhar o fluxo que atravessa múltiplos ‘objetos’.”(GIL, 2001, p. 160). Tal porosidade permite criar entrelaces, agenciando os elos produzidos no corpo em estado de dança, “não um corpo dado e estável, mas uma corporeidade em contínua mutação, em eterna adaptação. Uma corporeidade sujeita a sensações diversas e distintas, que se entrecruzam e agem umas sobre as outras, trazendo alterações no seu funcionamento.” (BRAGA, 2018, p. 126)

O espaço, pode também, invadir o movimento dançado, contaminá-lo, fazer borrar os limites corporais fisiológicos, construindo um corpo poroso e o espaço do corpo (GIL, 2002). “(...) O corpo pode tornar-se um espaço interior-exterior produzindo então múltiplas formas de espaço, espaços porosos, esponjosos, lisos, estriados, espaços paradoxais (...) a textura do corpo é espacial; e reciprocamente, a textura do espaço é corporal.” (GIL, 2001, p.69). Portanto, cria-se no movimento uma ambientação constituinte para a dança admitindo que o local modifique-se – havendo uma construção do espaço – a partir do mover, criando diversas ambiências, novas qualidades de movimentos e fazendo surgir corporeidades.

Atualmente “a dança tem se distanciado de definições que a engendram como um estilo (gênero) ou técnica; e cada vez mais se aproximando de perspectivas que a colocam como uma gama de estados de sensibilidade” (PRIMO, 2014, p. 44). A percepção na dança em relação com o espaço em que se insere, naquele instante, produz esse lugar sensível e de fruição. Como formula Primo, em um de seus textos: “(...) o corpo dançante temporaliza singularmente sua relação com as sensações que o atravessam; ou ainda, na maneira como se compõe a especificidade sensoriomotora de um corpo em estado de dança.” (2014, p. 44). E partindo dessa sensibilidade aos gestos dançados, novos modos de mover e se relacionar com o espaço surgem, visto que “(...) um corpo em estado de dança parece ser tomado por algo da ordem do desconhecido, um exercício de despersonalização, e, contudo, momento no qual se

abre às multiplicidades que o atravessam (...).” (PRIMO, 2014, p. 44). É nesse instante que a consciência do corpo ganha sua oportunidade de operar.

O movimento dançado tende a construir o espaço em que se move, criando dimensões, profundidades e superfícies:

(...) a ausência de limites internos enquanto, visto do exterior, é um espaço finito; o facto de a sua dimensão primeira ser a profundidade, uma profundidade topológica, não-perspectivista, de tal modo que misturando-se com o espaço objetivo, é susceptível de se dilatar, de se encolher, de se torcer, de se dispersar, de se abrir em folheados ou de se reunir num ponto único. (...) Há um infinito próprio do gesto dançado que só o espaço do corpo pode engendrar. (GIL, 2001, p. 64)

A partir desses estados sensíveis e do “modo como se investe no sensível do gesto” (PRIMO, 2014, p. 44), o corpo concebe hiatos nas margens do pensamento, onde a consciência do corpo se presentifica, intensificando o aparecimento de novas corporeidades, podendo acionar um fluxo de questões e descontentamentos constituintes e imbricados no movimento dançado, o qual nomeio de *estado de corpo baderneiro*.

Os atravessamentos advindos do meio a que o corpo dançante está suscetível é um dispositivo propulsor criativo, um aguçador da percepção local, remodelando-se e constituindo sentidos, tendo a pele, conjuntamente relacionada à sensibilidade organoléptica⁴, como uma porta de entrada para as sensações que fazem o movimento nascer, é a fronteira porosa que imbrica esses dois mundos: íntimo e público, intrínseco e extrínseco. Nela, sensações e vivências são experienciadas, possibilitando outras convergências de novas movimentações distintas do repertório cinésico, interações espaciais e com o outro onde “as fronteiras não se apresentam como linhas divisórias, mas como lugares de ininterrupta comunicação” (MEYER, 2003, p. 114).

Por isso, há algum tempo a dança tem se transformado, pois, o romantismo de tempos passados (séculos 18 e 19) começou a inquietar os artistas que atentaram à sua volta, e viram que o corpo sentimental e etéreo, e, conseqüentemente a suas danças, estava fora da conjuntura social por eles vivida. Segundo GODARD (2002, p. 2), “Cada indivíduo, cada grupo social, em ressonância com seu ambiente, cria e é submetido a mitologias do corpo em movimento que constroem quadros de referência

⁴ Sensibilidade relacionadas a experiências com a percepção do meio através dos sentidos.

variáveis da percepção. Conscientes ou não, esses quadros são sempre ativos.” Nesse átimo, é quando/onde surgem as questões que, através da dança, se apresentam, correlacionando o indivíduo ao social, pelas vivências, e podendo evidenciar, silenciar, potencializar o modo de estar em cena e o que se apresenta ao outro (público, espectador), construindo ao repertório corporal, um gesto baderneiro.

A estética do belo e romântico passou a dar lugar a movimentações e danças mais viscerais e orgânicas. Danças mais experienciadas e não padronizadas e embelezadas, reverberando o seu ambiente sociopolítico e apontando resistências, inferindo que, não necessariamente, a dança para se constituir como tal, precisa ser bonita, leve, romântica. Dado que “estar no sensível do gesto como exercício de despersonalização é, por sua vez, acontecimento no qual a corporeidade dançante adquire um nome (...). tornando-se, assim, um conjunto de singularidades soltas, uma gama de estados sensíveis (...).” (PRIMO, 2014, p. 44). Assim, ao partir de estímulos, sejam sensoriais ou imaginários, o corpo dançante se move de modo singular, a partir de si e da instigação que o meio supostamente externo é capaz de produzir, modificando a partitura em criação, incorporando-se à cena, e constituindo sentido para a ação.

O constituinte da dança está para além da beleza e toda a narrativa contada pelos movimentos codificados. Michel Bernard atenta para as relações de que

“[...] todas as nossas sensações não se contentam em dialogar entre elas ou de ressoar umas nas outras, mas elas tecem entre si uma textura corporal fictícia, móvel, instável que habita nossa corporeidade aparente e a desdobra, tal como o ato de enunciação linguístico.” (BERNARD, 2001b, p. 99 *apud* BRAGA, 2018, p.126).

A corporeidade dançante é capaz de falar por meio de movimentações, ela constitui em si o sentido da ação feita e a dramaturgia enunciada no corpo.

Há uma corporeidade atuante na dança quando damos lugar à consciência do corpo. Durante a experiência dançada abrem-se leques de possibilidades do mover, as bordas do real se borram e fazem surgir modos de percepção distintos do padrão, Primo (2012, p. 3) diz ainda:

(...) em outros termos, o corpo em potência é um corpo que existe margeando os limites de possibilidades de ser. Sua potência se move na fronteira do que pode e do que não pode ser. A cada grau de sua potência, ou seja, a cada margem de seus limites, se desenha uma nova singularidade corporal. A cada movimento de suas fronteiras, pulsa uma nova consistência de corpo – uma prova em ato de que ele escapa de perspectivas essencialistas, identitárias.

Nessa experiência, o brincar, o modelar, faz irromper desdobramentos da célula original, criando na dança “novas possibilidades para a cena, ampliando a criatividade artística e estética” (LACINCE e NOBREGA, 2010, p. 245). Nessas modulações, a intensidade do movimento é construída pela sua apropriação, modificando as intensões da movimentação. Experimentamos de modo lúdico e criativo-inventivo, no campo do processo de criação, tais hábitos corporais, explorando “todas as suas dimensões, inclusive o pré-movimento que somente o acesso ao imaginário permite tocar” (GODARD, 2000, p. 19). São imaginários que para Steve Paxton⁵ criam tensões, pesos no corpo fazendo-o criar movimentações, sendo assim imagens não tão irreais (GIL 2001) já que possibilitam o corpo a experimentar texturas novas no mover, no criar, no (re)inventar. Alcançar esse estado corporal é deixar transformar a consciência de si em consciência do corpo, agregando e ampliando a espontaneidade da movimentação e afecções, sobressaindo a consciência de si no desenvolvimento da movimentação (GIL, 2001).

O pensar do corpo se produz a partir das brechas da consciência, à medida que o corpo dança – deixando a fluidez da movimentação o tomar, sobressaindo-se ao seu estado vígil – ele gradualmente se torna uma unidade inconscientemente consciente: imergindo no movimento, dispersando da consciência externa, fazendo emergir o consciente do corpo por toda sua dimensão. “Os movimentos do corpo subiram à superfície da consciência, infiltraram-se nela e fizeram-se *consciência do corpo*.” (GIL, 2001, p. 162) Como se no corpo houvesse duas cabeças pensantes separadamente: a do corpo e a anatômica, onde reside nosso consciente de si (racional), quando é exatamente o oposto que se sucede: é uno. Não há nada separado, a consciência de si e a consciência corporal se conversam. Ao constituir-se às margens do pensamento, quero dizer que a movimentação surge daquilo que não se pensa, na consciência de si, mas precisamente daquilo que o movimento faz ao ser consciência do corpo. É possível estabelecer relações entre uma e outra

⁵ Bailarino e coreógrafo americano precursor da técnica “Contato-Improvisação” (CI) no início da década de 1970. Acredito que essa técnica desenvolvida por Paxton permite irmos a lugares onde o pulsar do corpo é mais latente. As percepções de velocidade, qualidades de movimentos, níveis espaciais, antes despercebidos, instigam o corpo a dialogar com as movimentações que surgem, seja sozinho ou entre outros corpos propositivos e passivos na escuta, se deixando levar pelo fluxo do movimento, como nas rodas de improvisação. Essa escuta dentro-fora ampliada provoca ao corpo movimentações inéditas e trocas de experiências sensoriais, cinéticas e cinestésicas, agregando ao repertório corporal (corporeidade) da pessoa dançante.

gerando uma “corporeidade produtora de desdobramentos, de ficções criadas a partir de sensações.” (BRAGA, 2012, p. 126). José Gil acrescenta ainda que:

A consciência torna-se *consciência do corpo*, os seus movimentos enquanto movimentos de consciência adquirem as características dos movimentos corporais. Em suma, o corpo preenche a consciência com sua plasticidade e continuidades próprias. Forma-se assim uma espécie de “corpo da consciência”.

É no pensamento margeado do corpo, que descobrimos ou apenas deixamos aparecer, singularidades cinésicas; é no ato de dançar que as partes se imbricam e formam a singularidade dançante do bailarino, fazendo com que possamos reconhecer gestos somente dele, características tônico-gravitacionais específicas, pertencentes somente àquele corpo, melhor dizendo, àquela corporeidade. Paola Braga, acrescenta ainda, a partir da concepção de corporeidade, segundo o francês Michel Bernard que:

Passamos a compreender, então, a corporeidade como produtora de desdobramentos, de ficções criadas a partir de sensações. Mais adiante, Bernard continua: “[...] o complexo trabalho sensorial do dançarino traz nele mesmo uma ficção originária que ele exhibe, desdobra e veicula por sua mera performance cênica.” (BERNARD, 2001b, p. 100 [tradução nossa]). E é na performance cênica que a ficção criada pela corporeidade do dançarino é desdobrada e exibida. (BRAGA, 2018, p.126)

E conjuntamente ao gesto, o corpo dançante fabula durante uma investigação corporal, no seu estado de dança, origina elementos e “(...) sensações que chegam a uma corporeidade, a percorrem e criam ficções que a habitam e a desdobram.” (BRAGA, 2018, p.126) em modos de composição mais inventivos que transformam o ordinário em extraordinário, a partir de vocabulário simples muitas vezes, sem precisar do virtuosismo que antes estava tão evidenciado nas danças.

Nesse lugar onde o pulsar do corpo é mais latente, as percepções de velocidade, qualidades de movimento, níveis espaciais, antes despercebidas instigam o corpo a dialogar com as movimentações que surgem [o gesto baderneiro], esteja sozinho ou entre outros corpos propositivos e passivos na escuta, deixando-se levar pelo fluxo e intensidade do movimento. Com isso, então:

(...) podemos pensar que a corporeidade dançante traz o conhecimento para seu corpo e é, conseqüentemente, atravessada, transformada por ele. É no corpo, na própria carne, que o conhecimento toma forma. O conhecimento é, literalmente, *encarnado* na corporeidade dançante. (BRAGA, 2018, p.126)

Esse fluxo é construído na entrega da consciência de si, abrindo espaço para a consciência do corpo que aguça toda sua extensão e é capaz de ver com outros elementos corporais: encontrando-se em outras consciências. (GIL 2001). “Temos

então o conhecimento encarnado, presente na carne de uma corporeidade que cria ficções a partir de suas sensações.” (BRAGA, 2018, p.127)

Essa atmosfera receptiva a impressões sensoriais é muito compartilhada nos exercícios de improvisação (*Jam*) onde são notórias essas conversações entre os corpos dançantes. Os primeiros movimentos que são vistos, aparentemente ou até possivelmente são desconexos, mas doravante eles entram em harmonia, se conversam de modo orgânico, claramente há uma relação entre eles, mesmo havendo diversos corpos, cada qual com sua particularidade e poética.

A visão que se tem é que o limite entre o corpo e mundo tende a se abolir; o bailarino incorpora a paisagem. O contato no trabalho corporal dos bailarinos coloca em evidência as circulações incessantes entre um e outro. A taticidade intensifica o universo sensorial produzindo um espaço háptico, em diferença a um espaço óptico. (PRIMO, 2012, p. 2-3)

Isso acontece diferentemente de uma corporeidade ou um estado de corpo não poroso, um corpo com limites, onde a técnica se sobressai mais do que o gesto e a dança, como tende a acontecer na maioria dos gêneros de danças praticados nas academias.

Nesse contexto, com vários bailarinos, os corpos estão demasiadamente atentos e apegados aos mecanismos de uma, suposta, boa execução ao dançar: a contagem, o passo correto, a coreografia em ressonância com a música etc. Há tantos informes – sobre os quais se tem de pensar – que o consciente do corpo não consegue sobressair ao consciente de si. Assim, o dançarino ou a dançarina não se conectam para obter uma escuta coletiva, como feito na *jam*. Não há brechas para olharem entre si e estabelecerem um ambiente atento ao outro, pois “a consciência de si constitui um sério entrave ao desenvolvimento do movimento” (GIL, 2001, p. 157) e ao fazê-lo, o tempo da música na coreografia é perdido, as movimentações se confundem. Acaba-se criando, então, um ambiente individualista, quase impossibilitando esse fazer poético na/da dança. Para que seja possível de acontecer, isso demanda o tempo de treinamento e o hábito de se dançar nessas condições, como falado anteriormente. “À dança é dado um corpo de intensidades. Este corpo sugere captação de forças, como um campo magnético que se estende ou se concentra, esgarçando e rompendo seus limites, para se fazer em devir” (PRIMO, 2012, p. 2) e a temporalidade tem grande influência na instauração desse estado de dança e intensidades no corpo.

A fim de falar sob forma didática, talvez tenhamos que separar um fazer do outro, uma consciência da outra: a princípio tendo que reconhecer um movimento (a consciência de si estará presente nesse instante), apreendê-lo, executar sucessivamente a fim de se tornar um gesto de cada corporeidade (ao chegar nesse estágio a consciência do corpo é ativada para que se possa fazer surgir a poética do gesto). Aqui, pode parecer que, vamos um pouco de encontro a Godard quando ele fala que não se aprende um gesto ao decompô-lo. De fato, não é bem assim, para entendermos melhor, o que será decomposto é o movimento⁶ para então se tornar gesto, com a assinatura daquela corporeidade dançante. A maturação das movimentações no corpo é imprescindível para a formação do capital corporal do bailarino, uma atenção se faz presente, uma presença em estado de dança, e a partir da imersão nesse estado se compõe, então, a consciência do gesto.

⁶ Vamos usar como parâmetro a comparação de Godard com o movimento de uma máquina, e não necessariamente o gesto, já que aqui tratamos esses termos de modo distinto.

CAPÍTULO 2

Margens de um estado baderneiro

Diferentemente do capítulo anterior aqui podemos entender a dança como um lugar de acontecimentos interativos, que dispõe de certas temporalidades para instaurar e construir relações, seja com o espaço, o espectador, constituindo-se, nelas, como trabalho cênico. Essas interações podem, também, se desdobrar a partir das experiências do corpo dançante com o meio social, pois “cada indivíduo, cada grupo social, em ressonância com seu ambiente, cria e é submetido a mitologias do corpo em movimento que constroem quadros de referência variáveis da percepção.” (GODARD, 2002, p.2) É nessas relações e mitologias que questionamentos e disparidades se apresentam, advindas das vivências socioculturais da pessoa dançante. Esses quadros, conscientes ou não, estão sempre ativos (GODARD, 2002), eles estão sempre a emergir.

Quando falamos sobre esse modo de dança, a qual chamamos de contemporânea e, que não necessariamente é uma “história” contada em três minutos de coreografia, com movimentações ritmadas em relação à música de forma bela, harmônica e precisa, damos margens aos nossos pensamentos, para que ali se operem novas chaves e movimentos de composição. Visto que a Arte é atravessada por um vasto campo de subjetividade, ela permite ao artista inserir-se na pesquisa por completo, trazendo consigo toda uma bagagem psicossocial. Nesse caso, não é simplesmente uma relação impessoal, pesquisador-objeto, em que é possível apenas olhar de fora sem qualquer envolvimento na ação.

Um corpo em estado de dança reside, portanto, na apreensão desse estar no sensível de um gesto, nesse turbilhão de sentimentos, pensamentos e percepções dos quais a corporeidade dançante é síntese. Contudo, não se trata de uma experiência racional, ordenada de princípios, meios e fins, e chegadas; tampouco algo sem lógica. (PRIMO, 2014, p.44)

As interações subjetivas, geográficas, políticas, sociais do indivíduo, o seu posicionamento no mundo está intrinsicamente imbricado no seu fazer artístico. Godard (2002, p. 11) aponta que “a arquitetura, o urbanismo, as visões de espaço e o ambiente no qual o indivíduo evolui exercerão influências determinantes em seu posicionamento gestual”. Isso dá margem para que a arte supostamente seja

permissiva, não de qualquer jeito, não com descaso, mas possibilitando que dizeres indizíveis, no caso da dança, sejam intensificados a partir do movimento do corpo, da corporeidade dançante. “A dança, nesse sentido, torna-se um modo de pensamento em corpo, seu sujeito intensivo e múltiplo, operando a partir de interconexões, por entre percursos complexos e produção de subjetividades.” (PRIMO, 2014, p. 49)

O meio artístico abre, assim, um leque político para o corpo que pensa e faz a sua arte, enfaticamente, aqui, a dança “é o lugar, por excelência, que faz visível o turbilhão em que as forças de evolução cultural se afrontam, produzindo, controlando ou censurando as novas atitudes de expressão de si e de impressão do outro.” (GODARD, 2002, p.3) Pois quanto a isto, o pensamento constitui um importante fazer prático tanto quanto o fazer dançado.

Em 2015 foi estreado um trabalho cênico intitulado *SALVE!*, performado por alunos dos cursos de graduação em dança do primeiro semestre, com direção de Andreia Pires⁷. A obra de dança consistia em uma corporeidade enérgica, corpos que pulsavam em saltos e movimentos desordenados, cambaleantes, vestidos com saias e blusas largas, em tons escuros, provocando uma estética que muitos poderiam denominar de desarrumada. Nesses movimentos constituía-se a relação do peso com o desequilibrar e o despencar no chão, conduzindo a uma atmosfera de exaustão e baderna cênica, uma vez que as quedas seguidas de recuperação, por sua vez seguidas de novas quedas (e assim sucessivamente) não eram coreografadas.

Essa era uma das cenas que compunha o espetáculo e era feita no silêncio, ouviam-se apenas o ruído de corpos caindo e batendo no chão, as respirações ofegantes, e o chiado dos tênis arrastando no assoalho de madeira: essa era a sua composição musical. As movimentações espasmadas confundiam o ir e vir de cada corpo, cuja “batida insistente repetitiva desafia a regra, perde-se da marcação ensaiada, a simétrica relação de tempo se desfaz de um jeito que somente a pele entende.” (PIRES, 2018, p. 21) Com essa descrição, já podemos notar que tempo,

⁷ Andreia Pires é diretora, pesquisadora, professora, intérprete-criadora, dramaturgista e no audiovisual dirigiu os trabalhos “Vando Vulgo Vedita”, “Corte”, “Curva Sinuosa” e outros. A artista é graduada em Artes Cênicas pelo Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará, formada pelo Curso Técnico em Dança, do Centro Cultural Dragão do Mar, mestre em Artes pela Universidade Federal do Ceará. Foi professora substituta dos cursos de Dança da UFC, onde ministrou disciplinas que deram origem a diversos trabalhos de criação, incluindo o *SALVE!*.

música e contagem não se operam nessa dança, ela por si só constitui e suscita esses elementos à composição, sem precisar obedecer a recursos sonoros externos.

Como acontece frequentemente nos trabalhos da encenadora Pires no contexto pedagógico, a investigação técnica nunca está descolada de um ambiente ético-estético de criação. No caso de *SALVE!*, o contexto de criação mergulhou um pouco no movimento da Tropicália, que ocorreu durante a segunda metade da década de 1960 em nosso país, sobretudo na música e cultura popular brasileiras. Tal feito político-cultural foi uma mistura de diferentes elementos e estilos nas artes nacionais. O Tropicalismo foi um movimento de ruptura com os estigmas da ditadura que persistiam no país; foi principalmente um movimento de resistência artística que, talvez, pudesse ser chamada também de baderneira. *SALVE!* construía movimentos e imagens a partir desse contexto histórico revolucionário, e se constituiu nessa ambientação.

Nessa obra, a corporeidade dançante, trata-se de um momento em que deixamos o movimento para nos tornarmos presentes dentro do estado promovido a partir de um mote pré-estabelecido de pesquisa. Passamos a compor com o gesto que irá “produzir a carga expressiva do movimento que iremos executar” (GODARD, 2002, p. 5) e não mais com o movimento puro, entendido, a partir do dualismo do autor, como um ato de descrição mecânica de deslocamentos do corpo pelo espaço. Talvez eu não esteja falando necessariamente de um *dentro* do movimento, mas de um *entre*, de uma dilatação da consciência do corpo com o meio externo.

Como dito antes, o ato de margear a consciência de si e permitir que a consciência do corpo venha à superfície faz com que o corpo tenha uma experiência mais profunda de sua corporeidade, de modo a trazer, assim acredito e tento desenvolver neste capítulo, seu histórico sociocultural, nas movimentações. Já que a movimentação está indissociável dos *habitus* corporais (GODARD, 2004) da pessoa dançante em seu habitat, onde se constrói, também, o seu gestual, e incorpora o seu gesto e expressão. A dança é cultural, ela se manifesta daquilo que se dispõe a vivenciar. É o que me auxilia a pensar em *SALVE!*, o que, nesta pesquisa, estou chamando de estado de corpo baderneiro. Antes, porém, é interessante para este estudo contextualizar a atmosfera baderneira aqui abordada na origem etimológica da própria palavra.

Maria (de sobrenome) Baderna, uma bailarina italiana, trouxe consigo para o Brasil não somente seu talento, que foi reconhecido logo quando chegou, mas, também, seus costumes liberais para a época, visto que, o país ainda era um império escravocrata. Apesar de dançar o balé, Baderna gostava das danças que se aprendia nas ruas e da resistência cultural nelas contida. Ela começou, então, a incorporar danças negras ao seu repertório clássico, assim, modificando seu gesto na dança, tornando-se uma bailarina mais próxima do popular. Por sua popularidade nas ruas, idas a festejos marginalizados, e seu envolvimento na luta contra a escravidão, a bailarina reuniu muitos apoiadores e admiradores. O povo (classes marginalizadas pela elite burguesa da época), então, passou a frequentar os teatros, juntamente com a burguesia, e vibravam, quando Baderna entrava em cena, com gritos, aplausos efusivos e bater de pés no chão. Como consequência de tudo isso, seus seguidores passaram a ser chamados de baderneiros. E, assim a palavra baderna entrou para a língua portuguesa como sinônimo de desordem e confusão, mas aqui, entretanto também de resistência e liberdade.

É válido compreender a arte como política e a política como composição da vida. De acordo com Agambem, “a arte é inerentemente política, porque é uma atividade que torna inativos, e contempla, os hábitos sensoriais e os hábitos gestuais dos seres humanos, e, ao fazê-lo, os abre para um novo uso potencial” (AGAMBEM *apud* LEPECKI, 2011, p. 45 *apud* PIRES, 2018, p. 28)

No estado de corpo baderneiro, o corpo tende a criar seu espaço, é a maneira como se constrói “o espaço que vai induzir o gesto, inclusive o gesto do pensamento” (GODARD, 2004, p. 4), através da intencionalidade e expressão desse gesto, e da vivência da corporeidade dançante. “A dança produz um espaço do corpo que implica forças e se alimenta de tensões, (...) é necessário que o espaço interior despose tão estreitamente o espaço exterior” (GIL, 2001, p. 59 – 60) podendo, assim, evidenciar, silenciar, potencializar o modo de estar em cena e o que se denuncia ao outro, anunciando um gesto esteticamente incomum, não-convencional. “Assim, nessa dança desorganizada, para a qual alguém grita *isso não é arte*⁸, desenha-se um diálogo com a política e com a invenção daquilo que precisamos compartilhar no trânsito entre os corpos e os ambientes.” (PIRES, 2018, p. 22) É necessário que se

⁸ Essa frase foi berrada por uma mulher, em ato de protesto, que estava na plateia assistindo a *VAGABUNDOS*, durante a Bienal Internacional de Dança do Ceará, em 2014, espetáculo de Pires que será comentado mais adiante. Mesmo após ter saído, abrindo as portas do local da apresentação, ela continuava a falar perguntando quem era o responsável por aquela “esculhambação”, e mesmo longe ainda foi possível ouvir sua indignação e ela a gritar insistentemente “ISSO NÃO É ARTE!”.

crie “um espaço de tensão entre um corpo ainda por construir e um corpo fruto de uma interação complexa de forças.” (PRIMO, 2014, p. 46)

A baderna cênica de SALVE! nos informa sobre a potência marginalizada do corpo cênico, quando surge esse estado que, “vibra um desmonte das certezas figurativas. Tudo que aparentemente seria ‘bom’, ‘belo’ ou, ainda, ‘correto’, perde-se num trânsito provisório de sentidos e sensações.” (PIRES, 2018, p. 45) A beleza que se constitui nesse território de criação artística difere daquela de séculos atrás, que replicava repetida e incansavelmente os padrões estéticos da época, a qual existia, digamos, escondendo a sujeira para debaixo do tapete, vendendo o belo e ideal como se fosse possível aos corpos chegar à perfeição. Diferentemente, nos tempos de hoje, sacode-se o tapete e espalha-se a poeira bem debaixo dos narizes, provocando crises tanto em quem não quer respirar a sujeira, quanto em quem não quer continuar a escondê-la.

Existe um ritmo que atravessa a matéria, a vida, o pensamento, a natureza e a história das sociedades, e ele sugere uma dança, um conjunto de movimentos aberrantes que podem nos arrancar de nós mesmos, pois há algo forte demais que só é possível no nosso limite, na beira de si mesmo, no jogo do desejo que se entranha para todos os lados, tornando o ato de desejar um “ato criminoso”. (PIRES, 2018, p. 49)

O estado de corpo baderneiro produz um rasgo no senso comum. Para Andreia Pires (2018, p. 30) “desobedecer esses formatos [sic] é inventar texturas e descobrir outros modos de viver e se relacionar com as normatizações impostas pelo Estado.” Muitos trabalhos cênicos são pensados e criados a partir da vivência dos artistas quando “abre-se mão da descrição e introduz-se uma narrativa polivalente de subjetivação em que seu corpo já não seria compatível ao que se construía em seus planos.” (PIRES, 2018, p. 45) A pesquisadora parece concordar com o que afirma Godard (2002, p. 6):

A cultura, a história do dançarino, a sua maneira de perceber uma situação, de interpretar, vai induzir uma “musicalidade postural” que acompanha ou despista os gestos intencionais executados. Os efeitos desse estado afetivo que concedem a cada gesto sua qualidade, cujo mecanismo compreendemos tão pouco, não podem ser comandados apenas pela intenção. É isso que confere, justamente, a complexidade do trabalho do dançarino... e do observador. (GODARD, 2002, p. 6)

A arte é real. E viva. São reverberações da sociedade, da filosofia, da política.

Dessa forma, pode-se notar que o ‘viver a vida’ está, diretamente, produzindo uma política, mesmo que fragmentada e descontínua da mesma maneira que pode ser a arte, incluindo os aspectos da composição. Existe, portanto, no espetáculo *VAGABUNDOS*, uma busca por considerar elementos que

propõem um entendimento do corpo nos seus aspectos filosóficos, literários e conceituais. (PIRES, 2018, p. 28)

Na citação, Andreia menciona uma outra obra dirigida por ela, intitulada *VAGABUNDOS*⁹. Nessa obra, a artista também abre ranhuras na cena, produzindo sentido dramaturgicamente a partir da vivência baderneira dos intérpretes no qual “o bailarino não vive o seu corpo que se move no espaço como subjetivo, uma vez que o vivido do corpo não constitui para ele um dado sensível unicamente qualitativo, como uma sensação pura.” (GIL, 2001, p. 23) E como tornar o subjetivo vívido e constituí-lo para além da sensação? Em que ponto o subjetivo se torna um *objetivo coletivo*? Podemos tentar entender como dialogar com essa transição de sensação e desejo para a ação a partir da fala de Pires (2018, p. 30): “em *VAGABUNDOS*, questionamos os modelos padrões oferecidos como únicos, tendo em vista que há muitos modos de viver, e trabalhamos numa contaminação incessante por exhibir a vida com seus rasgos e desobediências.”

Assim como acontece em *VAGABUNDOS*, *SALVE!* permite que as fissuras estéticas nos façam ver e perceber outros modos de dança que podem vir a existir. São modos inesperados de o corpo se portar e movimentar em cena, criar o seu espaço, em um espetáculo de dança. Nessa estética “tudo já se torna reprovável: a posição do corpo, a roupa do corpo, os patamares do corpo, a fala do corpo, o intestino do corpo, o olhar do corpo, os pés do corpo, o cérebro do corpo, ou para simplificar a narrativa, basta dizer ‘o corpo inteiro’.” (PIRES, 2018, p. 24) Isso perturba a ordem, é incomum, e tudo que estranha é considerado transgressor ao sistema. Desordem. Baderna. Arte? Arte.

Corpo baderneiro: um corpo político que se expõe na defesa de ser um desencaixe social, abrir frestas de novos possíveis, a fim de mostrar o avesso daquilo que se supõe estar *desavessado*¹⁰. Dado que “o acontecimento político por excelência

⁹ Esse espetáculo foi construído no final da disciplina Corpo e Educação do curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Ceará, no período em que Andreia Pires estava como professora substituta na instituição, mesmo período em que aconteceram as manifestações conhecidas como Jornadas de Junho de 2013. Teve sua estreia como um manifesto apresentado no Instituto de Cultura e Arte (ICA-UFC), no mesmo ano. O nome da obra se deu a partir da leitura do texto *Performance: poéticas e políticas do pertencimento* (2011), de Eleonora Fabião, no qual ela fala sobre o teor dessa palavra “vagabundo” e o performer tecendo discussões acerca do que seria fazer um “teatro” nesse momento. A obra de Pires é constituída de vários blocos, com a presença de muitas pessoas em cena, com textos falados sobre situações do cotidiano de cada aluno mesclando a acontecimentos históricos, mundiais e locais.

¹⁰ Faço aqui uma brincadeira, propositalmente, para não utilizar as palavras “certo” ou “correto”, oposto ao avesso.

– a revolução – não é a realização de um possível, mas uma abertura do possível.” (ZOURABICHVILI, F., 2000.: 335 *apud* PRIMO, 2014, p. 48) E via de regra espera-se ver o lado de fora, o bonito, arrumado com uma estética agradável ao olhar. É o que se espera. É o que interessa. No entanto, faço das palavras de Pires as minhas: “interessa-me aqui uma poética nada convencional, uma política cênica e vital que não consegue ser dominada pela lei, nem conduzida pela regra, mas fomentada por outros modos de operar, rebelde, contracultural, criminosa.” (PIRES, 2018, p. 49)

Na história recente de nosso país, a crítica social conservadora em relação a esse meio artístico baderneiro surgiu através de excertos dos trabalhos, deslocados do contexto em que se apresentavam. Assim quem via um trecho postado na internet¹¹, por exemplo, não conseguia capturar o trabalho por não conhecer o espaço contextual no qual ele foi criado e desenvolvido. A criação de uma obra constitui-se em “desenvolver no seu seio a irregularidade que tanto menosprezam e com isso potencializar a existência de vidas cujo modo está por dar.” (PIRES, 2018, p. 31)

A falta de informação/contextualização leva as pessoas a criarem opiniões distorcidas da realidade vivida, por isso, para alguns, o que se vê nessas duas obras cênicas mencionadas é incoerente com o que se espera que seja a arte/dança.

A arte é um território de privilégio, onde vários acontecimentos explodem com um viés criminoso, não porque se busca a realização de um crime, mas porque se torna inevitável que as ações sejam subversivas, por se tratar de um espaço em que os corpos estão dispostos a questionar as imposições geradas pelo ‘Estado’ numa dimensão autoritária e enrijecida. (PIRES, 2018, p. 49 – 50)

Para a sociedade elitista, o que se apresenta no palco de *SALVE!* e de *VAGABUNDOS* é uma baderna, pois se mostra mais aceitável a crítica destrutiva do que dar atenção à possível problemática levantada em cena. A dança está para muito além da técnica e do virtuosismo visto comumente nos palcos, em certas danças mais tradicionais, como as danças de academia, por exemplo. O que se mostra é uma

¹¹ Refiro-me a obras como *Macaquinhos*, obra baseada em “O Povo Brasileiro” de Darcy Ribeiro, apresentada em 2015, na 17ª edição da Mostra Cariri de Culturas, no Ceará; *La Bête*, performance relacionada a obra de Lygia Clark “Os Bichos” e ambas necessitam da interação do público, apresentada em 2017, no Museu de Arte Moderna, em São Paulo. E muitas outras, por exemplo, as obras mostradas no documentário “*Quem Tem Medo?*” produzido pela Embaúba Filmes, que além de *La Bête*, traz *DNA de DAN*, de Maikon K, a performance foi censurada e o artista detido, pela polícia, porque estava nu dentro de uma grande bolha transparente, em frente ao Museu Nacional, em Brasília; compõem ainda o longa-metragem documental *A Mulher Monstro*, da S.E.E. Cia. De Teatro; *Caranguejo Overdrive*, da Aquela Cia; *O Evangelho*, interpretada por Renata Carvalho; *Respblica 2023*, do grupo A Motoserra Perfumada.

dança atravessada de subjetividade, de gestos que encarnam nos movimentos e reverberam história, construindo o estado de corpo baderneiro. “A arte do bailarino consiste assim em construir um máximo de instabilidade, em desarticular as articulações, em segmentar os movimentos, em separar os membros e os órgãos a fim de poder reconstruir um sistema de um equilíbrio infinitamente delicado.” (GIL, 2001, p. 26) Os ruídos visuais e sensoriais produzidos nessas obras causam essa instabilidade que José Gil enuncia: a desconstrução desse cenário equilibrado e virtuoso é modificada, os encaixes são reconfigurados projetando as inquietações dos intérpretes, a fim de poder reconstruir um cenário artístico infinitamente discutível.

Uma experimentação que aposta, ao contrário, num mais querer que potencialize a vida, diferenciando-a, multiplicando-a, tornando-a impulso que faz o corpo dançante vibrar desde e com as variações de sua amplitude. (...) Requer, além disso, que se afirme sua casualidade, sua contingência, em sua positividade, isto é, na sua virtual potência de dar abertura a novos possíveis. (PRIMO, 2014, p.48)

A cena baderneira, de fato, é caótica, desordenada, um conjunto de movimentações desconstruídas, mas dramaturgicamente bem construídas. A baderna em cena não é à toa, ela tem uma intencionalidade. O corpo baderneiro não é indiferente – não se produz a fim de uma algazarra aleatória; a baderna instituída por ele não é a baderna da qual tanto falam, sem ao menos saber de onde vem a origem [etimológica] do termo. A baderna, aqui, é desejada, tem por função abalar as estruturas das (im)posições socioculturais ditadas pela sociedade elitista, que na maioria das vezes exclui do conceito de Arte, a marginalidade artística social, a qual tanto tem para expor com sua arte. É preciso que se diga não existe somente um único modo de entender e viver como ditam. Assim, entendemos, também, não existe um único jeito de dançar.

Os gestos dessa marginalidade artística social são entendidos aqui como expressões margeadas do corpo, da corporeidade dançante. Neste contexto, a dança salta a partir dos nossos anseios, desejos, inquietações e questões. Ela em seu estado baderneiro “manifesta um trajeto criminoso onde o corpo escancara as questões do gueto, da rua, dos insubordinados, dentro de um contexto político da cultura que geralmente não enfatiza tais experiências.” (PIRES, 2018, p. 52) E essas indagações vêm à medida que consentimos ao nosso corpo embrenhar-se nas práticas corporais dançadas, admitindo que a consciência do corpo tome lugar e dê

margem para aquelas movimentações inconscientes, caladas e adormecidas, numa dança libertária. Na construção de uma poética e política baderneira na dança.

CONCLUSÃO

O fim do trabalho já é a própria conclusão. Até então me perguntava se chegaria no objetivo final da pesquisa, em seu começo, mas assim como o curso de bacharelado em dança, esse momento foi muito mais de descoberta ao longo do trajeto: pessoal e acadêmico.

No começo da escrita, pensei que chegaria a um lugar distante de mim, cuja ideia de pesquisa iria a um lugar o qual eu não estaria inserida nele. No entanto, concluindo o processo de estudo, por ora, e o curso, vejo que eu estou completamente imergida nas questões. A começar por questões pessoais de *ter que* ter certas posturas pré-estabelecidas, percebi que isso poderia interagir com diversas questões trazidas pela própria pesquisa do estado de corpo baderneiro. Minhas inquietações foram coletivadas a partir dos aspectos e margens que a própria pesquisa apresentava em sua tecitura.

Diferente do prelúdio, a percepção no que se refere as relações de repreensão na dança se mostraram escancaradamente efetivas vindas da sociedade elitista, reforçando uma marginalização artística e, também, sociocultural. O movimento político-cultural acaba margeado, o que culmina para um entendimento mais aprofundado entre pensamento, dança e sociedade.

O curso de bacharelado em dança proporcionou a mim abrir frestas para o entender/respeitar e acolher a singularidade pessoal e dançante de cada corpo, cada pessoa, ao mesmo tempo em que faço isso a minha. A pensar dança, a pensar corpo e corporeidade, a pensar a política dançada e a dança política, a entender a tão famosa e emaranhada frase de Thereza Roca, no primeiro semestre do curso: Dança é Pensamento. É um entendimento para além do funcionamento cinestésico, mais além disso, uma compreensão psicossomática também, do que eu danço e resisto por onde eu habitar.

As disparidades constantemente tendem a segregar, margear, e marginalizar as pessoas, contudo, as proposições divergentes abrem ranhuras para novas possibilidades de discussões, podendo convergir os caminhos a fim de que possam vir a emergir em consonância a partir dessas relações.

REFERÊNCIAS

- BERNARD, M. **De la creation choregraphique**. Paris: Recherches – Centre National de la Danse, 2001.
- BRAGA, P. S. Dramaturgia no corpo. **REVISTA POIÉSIS**, v. 19, n. 32, p. 121-134, 19 jan. 2019.
- GIL, J. **Movimento Total – O Corpo e a Dança**. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2001.
- GODARD, H. **Gesto e Percepção em Lições de Dança 3**. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2000.
- GODARD, H. **Olhar Cego**. Entrevista cedida a Suely Rolnik. Lygia Clark: do objeto ao acontecimento: projeto de ativação de 26 anos de experimentação corporal. Paris, jul., 2004.
- LACINCE, Nelly, & NÓBREGA, Therezinha P. **Corpo, dança e criação: conceitos em movimento**, 2010.
- LOUPPE, Laurence. **Poética da Dança Contemporânea**. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.
- MEYER, S. **Arte, Corpo e Fronteiras: [Des]dobramentos Entre o Dentro e o Fora**. 2003. Bienal Internacional de Dança do Ceará: Um Percorso de Intensidades, 2011.
- PIRES, Andreia M. **Performances e políticas de um corpo criminoso**. 2018. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Cultura e Arte, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2018.
- PRIMO, Rosa. **Dança: porosidade e resistência**. Anais do VII Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-graduação em Artes Cênicas, Porto Alegre, p. 1-4, 2012.
- PRIMO, Rosa. **Desmesuras da composição em dança**. Concept., Campinas, SP, v. 3, n. 1, p. 43-51, jan./jun. 2014