

UNIVERSIDADE FEDERAL DE PERNAMBUCO
CENTRO DE ARTES E COMUNICAÇÃO
DEPARTAMENTO DE TEORIA DA ARTE E EXPRESSÃO ARTÍSTICA

FÁBIO ALBUQUERQUE PEREIRA DE JESUS

SUJEITO-MAR: uma cartografia performativa para a cena da dança

Recife

2021

FÁBIO ALBUQUERQUE PEREIRA DE JESUS

SUJEITO-MAR: uma cartografia performativa para a cena da dança

Monografia apresentada ao curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal de Pernambuco, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Licenciado em Dança.

Área de concentração: Dança

Orientadora: Prof^ª. Dra. Francini Barros Pontes

Recife

2021

FÁBIO ALBUQUERQUE PEREIRA DE JESUS

SUJEITO-MAR: uma cartografia performativa para a cena da dança

Monografia apresentada ao curso de Licenciatura em Dança da Universidade Federal de Pernambuco, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Licenciado em Dança.

Aprovado em ___ de _____ de 2021

Banca Examinadora

Prof^ª. Dra. Francini Barros Pontes (Orientadora)
Universidade Federal de Pernambuco - UFPE

Prof. Dr. Cláudio Marcelo Carneiro Leão Lacerda (Avaliador)
Universidade Federal de Pernambuco - UFPE

Prof^ª. Dra. Leticia Damasceno Barreto (Avaliadora)
Universidade Federal de Pernambuco - UFPE

Recife

2021

Permitindo-me afogar nos mares das subjetividades, dedico este trabalho a tantos corpos oceânicos existentes no mundo.

AGRADECIMENTOS

Ao meu grande amor companheiro Lucas Bandeira, pela sensibilidade, aconchego e paciência em tantos momentos da construção deste trabalho, confiando e tornando-me confiante mediante tantos afetos de tranquilidade e reflexão.

A minha orientadora Francini Barros pela sua parceria, confiança, diálogo e enorme contribuição para com a pesquisa, estimulando a constante evolução desta minha vivência oceânica.

Agradeço também a Jonas Alves, grande amigo da dança cuja colaboração foi imprescindível para produção da videodança que aqui delinco como pesquisa.

A Maria Acselrad e Oscar Malta pelos inúmeros direcionamentos de videodança.

A Letícia Damasceno pela imprescindível colaboração para o emergir escrito da pesquisa.

A Cláudia Fernandes, Nino Fernandes e Ana Emília Freire, peças chave na minha jornada artística, cujos ensinamentos levarei por toda a vida.

Aos meus pais José e Rosineide, meu irmão Flávio e minha querida avó Maria, pelo constante apoio em minha jornada na dança.

Aos meus grandes amigos, em ordem alfabética, Gleyce Monteiro, Isabelle Lucena, Luiza Medeiros, Robert Yosef, Rodrigo dos Anjos, Rodrigo Gomes, Thamara Silva e Victor Marinho, que também foram colaboradores de tantas inquietações no decorrer deste processo.

A Maurício Alcântara pelo auxílio na revisão da língua inglesa.

A banca examinadora, composta por Letícia Damasceno e Cláudio Lacerda pelo apoio ao trabalho.

A todos estes e tantos outros que não cabem aqui, meu enorme agradecimento, apreço e amor.

“E este texto foi escrito para ser jogado no mar”

(Eleonora Fabião)¹

¹ FABIÃO, 2010, p. 326

RESUMO

A presente pesquisa revela o processo de construção de uma videodança intitulada *sujeito-mar*, construída a partir de experiências de movimento vivenciadas no projeto de pesquisa *Vida nua, performatividade e dramaturgia*, coordenado pela orientadora desta monografia. O intuito do trabalho foi promover a inserção de *zoé*, nossa vida nua, instintiva em *bíos*, a vida cultural, social e política, ambos conceitos apropriados de Giorgio Agamben (2007), como forma de questionamento das formas de vida vigentes no ocidente, que consideram o humano como único referencial possível. Tal questionamento foi incorporado numa cena performativa da dança, *sujeito-mar*, como uma resposta pessoal em forma de heterotopia, segundo Michel Foucault (2013). Para tanto, foram investigados estados de corpo a partir de imersões instintivas e desviantes das relações que regem as perspectivas sociais, mesmo da dança. A partir do diálogo estabelecido entre autores de diversas áreas de conhecimento como a dança, a performance, e a filosofia, tais como Gaston Bachelard (1989), Letícia Damasceno (2014), Ciane Fernandes (2006), Suely Rolnik (1989) e Jussara Sobreira Setenta (2008), para além dos já citados, são instauradas possibilidades performativas para a construção de um produto em formato de videodança, cuja produção e construção se revelam como uma cartografia possível. Neste sentido, a pesquisa propõe o registro sistemático e sensível de um processo particular de criação em dança, a partir de inquietações surgidas na vivência de práticas somáticas de movimento, cujo produto final, *sujeito-mar*, revela-se performativo, como uma possibilidade para a dança contemporânea.

Palavras-chave: Dança; Água; Heterotopia; Performativo; Videodança.

ABSTRACT

This research reveals the process of construction of a videodance entitled *sujeito-mar*, built from experiences of movement lived in the research project *Bare life, performativity and dramaturgy*, coordinated by the supervisor of this undergraduate thesis. The purpose of the research was to promote the insertion of *zoé*, our bare life, instinctive in *bíos*, cultural, social and political life, both appropriate concepts by Giorgio Agamben (2007), as a way of questioning the current ways of living in the West, which they consider the human as the only possible reference. Such questioning was incorporated in a performative dance scene, *sujeito-mar*, as a personal response in the form of heterotopia, according to Michel Foucault (2013). Therefore, body states were investigated from instinctive and deviant immersions from the relationships that rule social perspectives even in the dance. From the dialogue between the authors from different areas of knowledge such as dance, performance, and philosophy, in which we have Gaston Bachelard (1989), Leticia Damasceno (2014), Ciane Fernandes (2006), Suely Rolnik (1989) and Jussara Sobreira Setenta (2008), performative possibilities are established for the construction of a product in videodance format, whose production and construction are revealed as a possible cartography. In this line of thought, a research offers a systematic and sensitive record of a particular process of creation in dance, based on concerns emerged from the experience of somatic practices of movement whose final product, *sujeito-mar*, reveals itself as performative, as a possibility for a contemporary dance.

Keywords: Dance; Water; Heterotopia; Performative; Videodance.

LISTA DE IMAGENS

Fotografia 1 - Produção de imagens	44
Fotografia 2 - Produção de imagens	45
Fotografia 3 - Produção de imagens	45
Fotografia 4 - Cena de sujeito-mar	46
Fotografia 5 - Cena de sujeito-mar	46
Fotografia 6 - Cena de sujeito-mar	47
Fotografia 7 - Cena de sujeito-mar	53

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
Capítulo 1 - DELINEAMENTOS DE SUBJETIVIDADES PRÁTICAS DA CONSTRUÇÃO DE SUJEITO-MAR	22
Capítulo 2 - PROPOSIÇÃO DE UMA DANÇA PERFORMATIVA COMO ESTADO DE LINGUAGEM DO SUJEITO-MAR	36
Capítulo 3 - SUJEITO-MAR NA REALIDADE DA VIDEODANÇA	44
CONSIDERAÇÕES FINAIS	55
REFERÊNCIAS	58

INTRODUÇÃO

A partir de minha inserção no contexto acadêmico, enquanto potencializador de minhas próprias criações, divaguei sobre possibilidades criativas. Neste processo, pude perceber diversas latências criativas que exigiram sua execução, mas uma delas nunca deixou de existir: a água como mote para a criação. Esta que é para nós fonte de vida e que, para além de nossas escolhas, busca espaço e ocupa o espaço que lhe é dado. Neste tocante, a água sempre esteve presente em todas as percepções corporais a que tive acesso no decorrer do Curso de Dança, e as disciplinas com as quais tive contato foram de extrema importância para a possível efetivação deste *sujeito-mar* que busco e estudo.

Como afirmo anteriormente, tais latências de corpo, presentes neste tempo na universidade, exigiram o desenvolvimento de processos criativos. Passei a refletir sobre a água de forma aprofundada a partir da metade do curso, e tive sua postulação enquanto instrumento de trabalho ao encontrar-me em um grupo de pesquisa, liderado pela docente Francini Barros, intitulado *Vida nua, performatividade e dramaturgia*. Neste processo de estudo, ao estabelecer contato com concepções performativas a partir da perspectiva de um corpo instintivo enquanto potencializador de realizações cênicas, optei pela pesquisa corporal a partir dos efeitos suscitados pela água em várias perspectivas distintas.

A princípio, o trabalho se anunciou enquanto possibilidade de performance a ser realizada em palco ou em espaços alternativos. No entanto, frente às impossibilidades impostas pelo contexto pandêmico da Covid-19, que o mundo passou a enfrentar, ambas as alternativas foram inviabilizadas. Em paralelo aos questionamentos sobre as possibilidades cênicas, adentrei o contexto de uma disciplina ofertada pelo Curso de Dança e ministrada pelos docentes Maria Acselrad e Oscar Malta, intitulada *Videodança: práticas de pesquisa e criação*. A partir desse novo universo de estudo, passei a refletir sobre a produção de minha pesquisa pessoal enquanto uma videodança e dei-me conta de que esse formato poderia trazer vários benefícios ao processo de efetivação de meu *sujeito-mar*. Sendo assim, produzi a videodança a partir de diversas reflexões originando um trabalho de aproximadamente dez minutos, sobre o qual irei tratar no decorrer desta escrita.

Ao visitar o meu mais profundo, encontrei um animal, uma irracionalidade primordial ao meu desenvolvimento racional, instância instintiva que, uma vez visitada, poderia se colocar como forma de escape de um contexto de socialização. Qual o meu lugar?

Questionei-me desta forma, afinal, onde estou em relação à minha existência? Nesse momento da pesquisa, uso em minha defesa apenas as novas percepções de mundo, que proporcionam a cada dia mais questionamentos. De onde vem todo o instinto e a fonte de criação? Estes são alguns dos motes para a pesquisa. O entendimento para reconhecer-me enquanto potência criativa quanto ao meu animal, guiado por instintos, mergulhado em líquidos político-sociais e político-subjetivos da realidade em estado de oceano é algo que foi explorado e será possibilidade de análise neste processo.

Elencando o que optei por nomear como líquidos político-subjetivos os palpáveis, como o suor, a saliva, os líquidos que ingerimos, sangue, linfa, fluídos, mar, chuva, dentre tantos outros que se inserem no contexto sensorial e tátil. Por líquidos político-sociais, considero metaforicamente as águas de politização da vida, ambientes nos quais somos imersos enquanto seres habitantes deste mundo; somos imbricados e findamos por estar submersos neste tocante da politização. Na presente escrita, proponho a análise de uma produção que teve, como direcionamento, questionar a submersão nas águas político-sociais e o resgate das águas político-subjetivas como potencializadoras de estados corporais criativos para a geração da cena no contexto da dança.

Giorgio Agamben explicita que os gregos se utilizavam de dois termos para elencar distintas formas de vida. Neste sentido, são eles *zoé*, o qual definiria a vida natural, comum a todos os seres, sendo eles irracionais ou não e *bíos*, termo que remete a um contexto de vida social, que permeia uma politização da vida (AGAMBEN, 2007, p. 9). O meu *sujeito-mar* delineia um escape gradual da realidade da *bíos* e busca a própria *zoé* para a sobrevivência, encontrando suas perspectivas instintivas que estiveram excluídas frente à minha inserção no contexto social e político.

Diante dos conceitos abordados acima, reflito sobre onde o meu *sujeito-mar* se coloca em sua forma instintiva, afinal, para Agamben, uma possibilidade de vida natural, estaria completamente direcionada ao âmbito da particularidade, o qual se resume, de forma superficial, ao próprio lar, físico e subjetivo (AGAMBEN, 2007, p. 10). Sendo assim, existe um direcionamento do meu sujeito para a saída de um contexto recluso e aprisionado de minha própria moradia, para o encontro de uma forma de existência outra, que é questionadora da politização, do que a *bíos* pode evocar. Politização delineada por diversas dualidades promovidas numa perspectiva metafísica ocidental do pensamento e do conhecimento, orientando, especialmente, vivências válidas para a realidade do capital e da

hegemonia. Tudo que foge a essas referências está passível de um enfrentamento de consequências negativas, pelo simples fato de não se valer do entendimento reconhecido e aceito como social, para sua existência.

Portanto, a partir de uma reflexão crítica acerca do emergir de meu *sujeito-mar*, compreendo que o acesso de uma possível *zoé*, como questionadora da *bíos* que nós enquanto seres vivos estamos sujeitos, pode ser uma forma de compactuar com o que Foucault traz a partir de um entendimento de heterotopia (FOUCAULT, 2013). Este conceito está posto enquanto um estudo, uma existência de lugares outros, os quais estão compostos por uma realidade que foge ao que é vigente, estando posta uma relação de desvio. Ao me valer de Agamben para corroborar a possibilidade de devir² de um animal que pode suscitar efeitos cênicos, estarei promovendo um distanciamento de uma norma ocidental e hegemônica que nomeio nesta escrita como águas político-sociais, me valendo das águas político-subjetivas, promovidas pela *zoé*, delineando espaços questionadores que tornam o meu *sujeito-mar* uma potencial reflexão da heterotopia.

Foucault compreende o delineamento de uma heterotopia a partir de diversas perspectivas estruturais, culturais e biológicas, não se valendo de uma separação concreta entre tais esferas, porém de uma certa forma de coexistência. Cada esfera geográfica de realidade exerce a geração de heterotopias, as quais se colocam como existência de lugares outros, trazendo à tona algo que não é perpetuado pelo enquadramento do ocidente: “Em geral, a heterotopia tem como regra justapor em um lugar real vários espaços que, normalmente seriam ou deveriam ser incompatíveis” (FOUCAULT, 2013, p. 24). Ela propõe, então, a contestação do espaço em que estamos inseridos, ou seja, o questionamento da *bíos* como parte de nossa existência.

Elencar um devir animal como argumento poético de criação, por evocar realidades de questionamento, da fuga de aprisionamentos e de perspectivas instintivas de meu *sujeito-mar*, permite dialogar, não somente com uma heterotopia, porém, ousar afirmar que, minha prática aponta para o caminho de uma efetivação da mesma. Ao compreender que são inerentes a nós seres vivos como seres sociais, inseridos em contextos de politização, formas de escape

² O termo devir aqui utilizado é oriundo de uma definição/uso deleuziano segundo o qual o termo, “devir”, indicaria uma mudança na experiência e na forma de conceituar o mundo e os acontecimentos a partir do contato com signos que nos conduzem a nos sentirmos de forma diferente, arrancando-nos de nós mesmos. A relação mudaria a configuração interna de cada um dos termos da relação. (DELEUZE, GUATTARI, 2000).

para o encontro de uma vivência genuína. Colocar-me como questionador da realidade, contemporâneo em meu próprio tempo, resulta em tornar-me um sujeito heterotópico.

Tendo em vista o caráter da busca de uma vivência genuína, conforme proponho anteriormente, faz-se necessário aqui evidenciar que a concepção abordada por Agamben, está sujeita a questionamentos, que compreendo como válidos para esta linha de pesquisa. Judith Butler (2018) propõe que a vida nua, uma perspectiva de vida natural conforme abordada acima, não propõe uma exclusão de um contexto político, tampouco impõe a isenção de desamparos políticos e sistemáticos tais quais Agamben evidencia ao estabelecer a vida nua enquanto um contexto de exclusão. Na verdade, a autora trata de uma perspectiva da resistência de tais corpos desviantes de vigências, como consolidação de uma vida política. Ao me valer do termo “águas político-subjetivas”, não busco excluí-lo de seu potencial questionador, ao contrário, adentro o contexto da politização incluindo o que dele, costumeiramente, é excluído; metaforicamente minha proposta de inclusão da *zoé*, na *pólis*.

A dúvida em relação ao alcance da concepção de Agamben a partir de Judith Butler, leva-me à lugares de heterotopia, tomando como ponto de partida questionamentos efetivos da *bíos*, abarcando *zoé* enquanto argumento poético de criação. Ao passo que me coloco neste espaço desviante, não afirmo que minha *zoé* é excluída de uma realidade política, na verdade, proponho-na enquanto efetivação de uma existência política do meu *sujeito-mar*. Trata-se da reivindicação da possibilidade de viver a partir de distinções e singularidades de mim mesmo (BUTLER, 2018).

Busquei em minha constante investigação investir num processo de criação em dança referenciado por um devir animal realizado a partir de um instinto de sobrevivência, vivenciado por mim no ambiente metafórico da água. Como afirmo acima, a partir de Agamben e Foucault, busquei uma relação de escape gradual de um lugar de aprisionamento, para alcance de uma realidade de questionamento do que é vigente, promovendo tal fuga a partir de um contexto artístico capitalista. O meu *sujeito-mar* se encontra na contramão de um sujeito que se vale da racionalização para a existência. Este meu sujeito, quando em sujeição à politização da vida em âmbito evolucionar, faz-me perceber, mediante uma *bíos* que é imposta ao ser vivente, meu distanciamento em relação a minha conexão oceânica, tão presente nos estágios embrionários. Para tanto, cedo espaço e autonomia para a concepção da água. Água esta que em nossa existência nos é tão familiar, desde antes mesmo da fecundação que nos originou, sendo o início da vida do ser vivo no planeta. Percebo a água como um lugar afetivo

e próximo, ao qual somos privados a partir do nascimento. Todavia, entendo que, desde o nascimento, somos mergulhados em águas político-sociais, águas estas que não são palpáveis, mas que exercem efeitos concretos. São as águas do mundo que nos constroem como seres em relação e nas quais tentamos evitar a completa submersão. Sendo assim, temos em pauta o que consideramos águas político-subjetivas, as quais são sensíveis e orgânicas e as político-sociais, que estão imbricadas em um contexto metafórico de sujeição à politização da vida. Estas águas, como afirmo durante todo este trabalho, são provenientes de percepções de mundo obtidas pelo sujeito de acordo com sua vivência própria, afinal, o ser é ser no mundo

Se o meio em que vivemos passa de líquido a gasoso desde o nascimento, por que, então, buscar essas águas em um processo criativo para a postulação de um produto? Busco tal resposta afinal, todas as formas de movimento que passaram em meu corpo, tendem a ter uma familiaridade com a água e, posteriormente, este entendimento já não era totalmente intrínseco e exclusivo, passando a ser explorado em outros corpos: as movimentações as quais apreciei durante minha jornada na dança também se relacionavam com a água, a partir de minhas interpretações, e estas me instigavam a compreender como a água se coloca como tão mutante em um processo criativo. Porém não desejava estabelecer uma relação apenas imagética, mas sensível e investigativa. Compreendo que as concepções de dança relacionadas à sistematização do movimento podem vetar ao corpo uma infinidade de possibilidades, privando-o de fluidez ao privilegiar um idealismo imagético em detrimento da experiência de perceber o corpo, por exemplo, em meio fluido. A sistematização pode fornecer-nos imagens concretas e representacionais do que deveria vir a ser uma movimentação na água, limitando, assim, as empreitadas improvisacionais – a partir dos estados vivenciados, a realização de água e da fluidez torna-se mais palpável e possível. Depois de algum tempo, os questionamentos tornaram-se mais latentes e pude dar início ao processo particular de busca de uma dança que se encaixava no que postulo aqui de *sujeito-mar*. Este termo será utilizado durante todo este trabalho, para menção do corpo que foi imbricado no processo criativo.

O sujeito que busquei e com o qual sigo em estudo é corpo em experiência de água em todas as suas nuances: ora em calma, ora em caos, ora em delicadeza, ora em fortaleza absurda, ora profunda e ora rasa, obscura e elucidativa, misteriosa e reveladora. No entanto, há uma característica que iguala a água ao meu corpo e aos demais corpos deste mundo: o movimento constante, permeado pelos fatores de movimento propostos por Rudolf Laban como fluxo, peso, tempo e espaço (FERNANDES, 2006), que irei abordar de forma mais

detalhada no terceiro capítulo deste texto, todos convergentes, afinal, estamos tratando de um processo passível a diversas qualidades de movimento justamente pela sua pluralidade de possibilidades. Todas as classificações propostas pelos fatores de movimento em suas múltiplas combinações se configuram como fontes infinitas de criação para aquele que se dispõe a adentrar este processo de investigação. Ao me valer da água, passo a ceder espaço para o mar e todos os líquidos que nós, enquanto seres nascentes, tivemos e temos contato ao longo de nossa existência. Uso aqui a imagem de um farol solitário na imensidão do mar que, uma vez imerso nas águas, recebe todos os seus impactos, sejam eles fortes ou não. Meu corpo, meu *sujeito-mar* parte deste pressuposto, afinal, a água em seu constante movimento, me gera a fortaleza de um movimento genuíno ao qual estou em busca durante este processo. Esta fortaleza está relacionada à pluralidade de esforços que foi desvendada e revisitada durante a investigação de corpo.

Mergulhar no estado que é proposto neste projeto por meio da videodança, possibilitou-me desbravar mais vias de acesso e produção de corpo e movimento, não necessariamente de forma inovadora, mas por meio de novas ressignificações às quais me senti imbricado. O corpo aqui é não idealizado, mas vivenciado pela perpetuação das construções relacionadas a seu meio evolutivo inicial uma vez revisitado nos estágios embrionários. A potência do estado corporal revisitado é fruto do reconhecimento do impacto das características soldadas durante o desenvolvimento do corpo através de uma relação afetiva com suas necessidades internas surgidas no contato com o mundo. A perspectiva de um corpo relacionado às afetividades para suas próprias construções no decorrer de sua existência, visitadas como potência cênica, não se coloca em um lugar memorial que compreende a racionalização de momentos e sensações já vivenciadas. Trata-se de um lugar outro conforme Damasceno afirma:

O que está em questão é discutir, pensar e produzir reflexões sobre o que é a memória do corpo: Inicialmente seria possível dizer o que ela não é: não se trata de uma memória concebida como conjunto de representações mentais, nem de uma memória psíquica induzida por lembranças. Tampouco se trata de uma memória do sistema nervoso. (DAMASCENO, 2014, p.25)

Percebe-se, pois, que a relação memorial, enquanto potencializadora para a cena, não se refere às lembranças racionais as quais podem ser acessadas em qualquer contexto, porém a uma linha de construções às quais o corpo do ser vivente está sujeito durante sua existência e que, em determinadas condições, torna-se potencializadora de empreitadas criativas. Estas,

compreendo que contemplam pensamentos relacionados à relação do sujeito para com o mundo.

Segundo Bachelard (1989, p.1), existem forças imaginantes que podem ser impulsionadas pela novidade, algo que nos é externo e que nos afeta – em uma perspectiva do macro que chega ao micro – assim como pelo ser em si, em sua forma mais bruta, que nos é algo interno. Observo tal colocação como uma fonte de entendimento sobre a problemática da água no contexto da dança, afinal, a dualidade existente entre ambas as forças, externa e interna – não sendo uma exclusividade de uma ou de outra – é o lugar que busco, o lugar da água no contexto do corpo em sua fonte de criação, sendo assim, o mote não foi apenas interno, ele também foi externo, assim como a gênese da água, que permeia o interno e o externo. Tais forças postuladas por Bachelard remetem ao que proponho durante este texto, em se tratando da relação do meu sujeito no mundo. A dualidade externo e interno se põe em questão, afinal, as impressões que tenho de mim mesmo e minhas impressões singulares em justaposição ao mundo (configurando as forças imaginantes), são ambas potências criativas; criar em dança contemporânea nos torna suscetíveis aos contextos de mundos.

Estabeleço um diálogo entre a ideia de Bachelard e os argumentos de Damasceno em se tratando da concepção de memória que aqui proponho enquanto contexto relacional e evolucionar: o meu sujeito em evolução, em diálogo com o mundo em que estou inserido, obtém sua relação afetiva e memorial a qual será fonte de criação. A partir de uma reflexão sobre *zoé e bíos*, o meu *sujeito-mar* abarca uma viabilização cênica de exibição da saída de um contexto aprisionado para um contexto de questionamento permeado por impressões de mundo, por memórias de corpo, bem como por memórias afetivas e sensações vivenciadas em processo, adentrando lugares outros que são pretendidos cenicamente.

Perceber a complexidade do mar leva-nos aos mistérios que nele vivem, afinal, não há total conhecimento das profundezas do oceano e assim também pode ser compreendido o corpo. Ouso dizer que a compreensão e estabilização – estabilização aqui entendida como finalização, como esgotamento do corpo em relação a suas empreitadas criativas – das possibilidades de movimentos corporais, em contextos improvisacionais e criativos, nunca acontecem, pois somos seres complexos que, ainda que estudados, escondem uma gama de mistérios que são intrínsecos a nossa existência. Então, voltando-me para a dança contemporânea em suas características - a perda das linhagens, a possibilidade de escolha das heranças e filiações, o hibridismo entre as linguagens artísticas, a valorização do processo

artístico e não mais apenas do produto, as relações instáveis e intercambiáveis de criação e produção, dentre tantos outros fatores -, ela confere voz a um corpo que nos proporciona infinitas possibilidades de criação, embora estas possam permanecer eternamente veladas ou soldadas diante de escolhas que estabilizam nossa construção enquanto sujeitos **(SILVA, 2005); (KUNST, 2016)**.

Em se tratando da dança contemporânea, linguagem artística primeira na qual estou inserido, é necessário estabelecer seu emergir num contexto de busca de uma dança que se tornaria independente de obrigações estéticas e poéticas, estabelecendo processos outros de criação, promovidos em espaços alternativos, por meio de influências diversas, bem como da possibilidade de inserção de corpos não treinados para promoção de estudos em dança (SILVA, 2005). Propõe-se aqui então que “a dança contemporânea, por sua abordagem interdisciplinar, começou a desestabilizar as categorias que definiam funções na dança e na coreografia, levantando a questão: o que é dança?” (KUNST, 2016, p. 113). Faz-se necessário abordar que não cabe a este projeto responder ao questionamento proposto por Kunst a partir da contemporaneidade, porém estabelecer minha prática enquanto processo imersivo e criativo como dança de forma a legitimar seus apontamentos.

Tal revolução do movimento, acabou por ceder espaço aos intérpretes enquanto promotores de movimentações a serem postas em cena, exibindo uma certa naturalidade acerca da dança, não distanciando a mesma do público como algo quase impossível de ser realizado, mas como algo que a partir de uma vivência cotidiana, pode afetar por seu formato de proposição de arte: “Devido à busca pelo natural, nessa fase, tinha-se a impressão de estar assistindo à vida em si mesma e não uma coreografia propriamente dita. A distinção entre o artista e sua plateia foi minimizada [...]” (SILVA, 2005, p. 22). Aqui abordo também que, até a contemporaneidade, não somente estava sendo proposto o distanciamento entre artista e plateia, mas também entre arte e vida, entre *prâxis* e *poiesis*. (KUNST, 2016).

A partir de tais concepções que se valiam de uma naturalidade do movimento, a dança passou a ser construída a partir de estímulos diversos, a independer de áreas de conhecimento, ou de ações do cotidiano, desde que estas proposições de criação fossem válidas para o movimento da dança. Neste sentido, Kunst propõe que a dança está inclusa em um contexto de “trabalho imaterial” compreendendo a difusão de “informação, conhecimento, afeto, emoção, proximidade, crítica, pertencimento” (KUNST, 2016, p. 116). Historicamente, na década de 60 do século XX, nesse contexto de expansão das referências para a dança, dentro

do espaço físico de uma igreja, a Judson Church nos Estados Unidos, uma série de artistas de diversas áreas diferentes promoveram ações de criação e exposição de seus processos, compreendendo uma dança que se valia de um aspecto genuíno em seu modo de construção:

Na sua incansável busca pelo novo, junto a um enfoque analiticamente inteligente do processo de composição, repudiando fórmulas convencionais, os membros do Judson Theatre experimentaram tantos tipos diferentes de estruturas coreográficas que para a geração que os seguiu, sua mensagem foi clara: não apenas qualquer movimento ou qualquer corpo, mas também qualquer método será permitido. (BANES, 1994, p. 211, apud. SILVA, 2005, p. 113)

É válido estabelecer que estavam postas gamas de entendimentos e ferramentas de criação, porém não se tratava da produção de qualquer coisa mas sim da busca de, a partir de tantos estímulos presentes no mundo, como se daria o processo destes estímulos na dança. A dança contemporânea estaria sustentada em uma constante negociação dos sujeitos que nela adentravam com seus mundos, estabelecendo diálogos, coexistências e a exacerbação das diversas interpretações tanto dos produtores de dança, quanto dos apreciadores. A dança contemporânea aqui, então, pode se colocar como um caminho de compreensão da inserção do ser humano no mundo, a partir de suas inquietações, suas diversas referências e suas pretensões de um futuro que é incerto mediante sua permanência no agora. Por tal caráter tão subjetivo, a dança contemporânea questiona as perspectivas de movimento já dadas e se vale de outras formas de desenvolvimento, tornando-se política, tornando-se “intempestiva”. (AGAMBEN, 2009).

Nesse sentido, práticas coreográficas diferentes não deveriam ser compreendidas somente como práticas estéticas, mas também sociais, mais ampliadas, de distribuição de corpos no tempo e espaço. Esses tipos de práticas não mais emergem da velocidade e da autonomia do movimento industrial. O que se revela diante de nós é a incorporação perceptiva do corpo, a intermediação deste, a potencialidade cognitiva e biogenética do movimento. Houve um deslocamento da autonomia e do dinamismo do movimento para a distribuição social e cultural mais expandida dos corpos, com a heteronomia e a proximidade emergindo enquanto características principais das relações culturais e econômicas contemporâneas. (KUNST, 2016, p. 120)

A partir de tal reflexão, compartilho sobre a evolução do corpo em dança contemporânea compactuando com Fernandes (2014), em que a mesma explicita o início de perspectivas somáticas a partir do Movimento Corporalista³, afirmando que os corpos dos sujeitos que estiveram em profunda relação com a arte e, mais precisamente com a dança, sofreram diversas mutações relacionadas aos contextos aos quais os mesmos estavam

³ Movimento realizado a partir do final do século XIX, promovendo um entendimento singular acerca da relação corpo-mente, não perpetuando mais uma dualidade, porém uma unidade de coexistência. Neste sentido, estava posta uma conceituação acerca da integralidade de ambas as esferas do corpo, sendo este movimento, um pressuposto do surgimento de concepções somáticas no contexto dos estudos do corpo. Ver Pérez (2008).

inseridos. Não se tratam de mutações físicas notáveis e anomalias, porém internas e cognitivas, as quais propuseram possibilidades de um corpo que foge às codificações daquele momento em diante, para os que achassem essa perspectiva válida. Este movimento de mutação gerou inúmeros movimentos históricos, que podem servir de pressupostos para o que se pensa e se cria relacionado à dança contemporânea atualmente:

A partir do Movimento Corporalista e seu desenvolvimento ao longo de mais de um século, inclusive atravessando caminhos com os Estudos do Movimento (*Movement Studies*), o corpo humano passou a ser visto não como objeto da pessoa, mas como definição de sua própria existência, numa compreensão integrada do ser humano num ambiente dinâmico. Assim, a ênfase deixou de ser em um estilo de dança, uma forma de arte, ou um tema a ser retratado, e passou a ser uma questão transitória e relacional, o que é totalmente coerente com teorias contemporâneas tanto nas ciências (por exemplo, as cognitivas) quanto nas humanas (por exemplo, teorias pós-estruturalistas). (FERNANDES, 2014, p. 3, grifo da autora)

Observo que tamanha mudança nas perspectivas e crenças dos seres dançantes, origina uma exacerbação das relações do ser com o mundo, evidenciando sua evolução conjunta, permeada por existências distintas, porém que convergem em um mesmo tempo e em um mesmo espaço. Para tanto, existe uma validação do sujeito que se insere no contexto do movimento, como pertencente deste mundo e, como proporcionador de questionamentos acerca do mesmo. Talvez este seja um dos grandes pontos do que é o contemporâneo. Para corroborar tal argumento, retomo o teórico Giorgio Agamben, em outro referencial, onde o mesmo propõe que o ser contemporâneo é aquele que transforma seu próprio tempo, promovendo uma vivência questionadora que se coloca como parte de um questionamento do que o vigente pode promover:

Isso significa que o contemporâneo não é apenas aquele que, percebendo o escuro do presente, nele apreende a resoluta luz; é também aquele que, dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história, de “citá-la” segundo uma necessidade que não provém de maneira nenhuma do seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode responder. É como se aquela invisível luz, que é o escuro do presente, projetasse a sua sombra sobre o passado, e este, tocado por esse fecho de sombra, adquirisse a capacidade de responder às trevas do agora. (AGAMBEN, 2009, p. 72)

Para tanto, faz-se aqui uma relação deste contexto promovido por Agamben com as perspectivas contemporâneas de movimento, afinal, se estou tratando de uma alternativa do que é vigente, de uma *bíos* que me é imposta, da geração de uma possível heterotopia, irei compreender esta realidade como uma vivência política, passível de diálogo e que nesta pesquisa se coloca como produto cênico. Em se tratando da dança contemporânea, observo que a explanação realizada por Agamben, proposta anteriormente, pode ser uma boa forma de

trilhar caminhos de compreensão para uma dança arraigada em problemas referentes a uma determinada hegemonia.

Por haver um caráter político e questionador tão forte na dança contemporânea, tornou-se viável a produção e encenação de movimentos relacionados ao que nos afeta diretamente, prescindindo das histórias já postuladas para e por espetáculos virtuosos e a partir de movimentos já codificados: no caso de *sujeito-mar*, a sobrevivência do meu corpo dependeria de minha sujeição às minhas irracionalidades potencializadas e validadas na dança; meus instintos, meus pensamentos e minha dança menos influenciados por sistematizações específicas. Dito isto, as movimentações passaram a ser menos codificadas, o corpo já não é mais objeto e meio para algo, porém é o que valida e define a existência de si mesmo (FERNANDES, 2014, p. 3). Por conseguinte, se o corpo é sua própria existência, sua forma de mover-se é sua definição de dança, afinal, é a verdade postulada em movimento produzido pelo próprio corpo.

Ao longo deste trabalho, são realizados diálogos a partir das concepções de diversos autores para que minha interpretação seja fomentada e para que possa elucidar as possibilidades criativas utilizadas no processo de produção da videodança em análise. Para além dos já citados, abordarei concepções relacionadas ao contexto da performance por Josette Féral (2015), que propõe relações do corpo do performer e suas ações em cena. Em paralelo, compartilharei as ideias deste mesmo contexto performático com Jussara Sobreira Setenta (2008), visando dialogar com a concepção deste corpo performático enquanto potencial linguístico.

Exponho também caminhos utilizados nos processos improvisacionais em busca da efetivação do *sujeito-mar*, valendo-me da explanação feita por Fernandes (2006) ao abordar os Padrões Neurológicos Básicos (PNB) concebidos por Irmgard Bartenieff, padrões estes que nas fases de desenvolvimento do ser vivo, propõem caminhos práticos pelos quais me imbricarei no caminho de efetivação da subjetividade específica em questão.

Capítulo 1 - DELINEAMENTOS DE SUBJETIVIDADES PRÁTICAS DA CONSTRUÇÃO DE *SUJEITO-MAR*

Estabelecerei, de início, a concepção de água adotada para esta pesquisa. Chamo o sujeito da obra de *sujeito-mar* pela minha relação imagética com o oceano que me é válida no contexto de escrita dos movimentos no corpo. Porém, é rico compreender que ao falar sobre a relação com a água, atravesso os conceitos anatômicos sobre os líquidos existentes no corpo, sendo alguns deles o sangue, a água que nos compõe; a linfa; o líquido sinovial; o suor; a saliva, bem como o líquido que me é externo, como, por exemplo, o mar (líquidos estes inseridos no contexto metafórico de águas político-subjetivas). Assim como a politização, as sistematizações, dentre outros líquidos que não se colocam em contextos palpáveis no sentido da matéria, os que denominei líquidos político-sociais. Todos estes fatores são entendimentos de água que podem trazer uma perspectiva oceânica, afinal, todos me remetem, enquanto potência criativa, ao oceano que apresento de forma subjetiva na investigação e construção do *sujeito-mar*. Sendo assim, ao investigar no corpo, não precisei me valer apenas de um lugar de oceano propriamente dito, mas de diversos caminhos líquidos e potencialmente oceânicos que foram utilizados para a experiência do movimento (utilizo aqui as concepções de águas político-sociais e político-subjetivas como caminhos outros). Posto isto, a idealização do termo *sujeito-mar* urge pelas potências as quais abordo anteriormente, sendo elas pessoais e subjetivas.

Estando mergulhado no estado de investigação, a necessidade de sobrevivência se impôs, gerada de forma (in)consciente alertando, assim, os instintos. Durante a pesquisa, a materialização de meu tubo digestivo da boca ao ânus e a tomada de consciência e vivência do meu cérebro entérico, meu intestino, foi de extrema importância para meu acesso às minhas águas. Esta prática com que tive o primeiro contato no grupo de pesquisa orientado pela docente Francini Barros, intitulado *Vida nua, performatividade e dramaturgia*, está aqui estabelecida em diálogo com os Padrões Neurológicos Básicos, conforme será proposto mais à frente. Este “primeiro cérebro”, no qual existem mais células do sistema nervoso do que em toda a medula óssea, vivencia a recepção de influências internas e externas exacerbando-as. Neste contexto de vivência prática, por tratar-se de um receptor nervoso para além de sua perspectiva na digestão, o cérebro entérico é evocado pela memória ancestral e primitiva que carrega resquícios de tempos em que nossos ancestrais eram estruturas menos complexas e

mais instintivas, um instinto até então silenciado, uma *zoé* que até então, estava negada por uma *bíos*. Trata-se de um tubo cujo um potencial energético gerado na ingestão, na absorção e na expressão compreende uma gama de movimentações genuínas, válidas para o contexto do desenvolvimento do meu *sujeito-mar*. Tal prática aqui proposta como imersão em vivências oceânicas não se coloca como voltada exclusivamente para o cérebro entérico, porém o mesmo faz parte de delineamentos possíveis para a construção do meu sujeito. Trata-se de um primeiro estímulo para o processo de resgate de uma vida natural, sobre a qual proponho compartilhar os pensamentos de Agamben ao explicitar sobre *zoé*. O autor estabelece *zoé* como um termo utilizado pelos gregos para se referir à nossa vida animal, instintiva, sendo ela uma forma de coexistência entre todos os seres viventes (AGAMBEN, 2007), que aqui utilizo como argumento poético de criação, para a construção e o ponto de partida para a efetivação do meu *sujeito-mar*.

Visando um lugar investigativo corporal de submersão nas águas, acessamos nossa ancestralidade marinha primitiva, memória de uma vida natural e instintiva, renegada no processo de adequação social ao contexto das águas político-sociais, no qual tornamo-nos água como uma sina, estando inseridos em contextos de politização, contextos de *bíos*, conforme Agamben (2007), ao propor que ao contrário de *zoé*, que expõe uma vida natural, *bíos* seria o termo utilizado para estabelecer o contexto da vida social, vida na pólis. Para o experimento que proponho, é necessária a vivência da água para a criação; a água torna-se fonte de vida. Elucido minhas reflexões ao deparar-me com a afirmação:

A dupla categorial fundamental da política ocidental não é aquela amigo-inimigo, mas vida nua-existência política, *zoé-bíos*, exclusão-inclusão. A política existe porque o homem é o vivente que, na linguagem, separa e opõe a si a própria vida nua e, ao mesmo tempo, se mantém em relação com ela numa exclusão inclusiva. (AGAMBEN, 2007, p. 16, grifos do autor)

Os processos de politização nos afastam de nosso instinto natural que reivindica nossa essência íntima; nossa vida nua e a inteligência nela contida são excluídas na socialização. No contexto de *sujeito-mar*, ao mergulhar no estado performativo, revisito os instintos, afinal, entro em contato com diversas formas de pensamento e práticas de corpo as quais fogem à racionalidade em determinados contextos. Sendo assim, a vida numa perspectiva oceânica conecta um estado de vida natural pois, a partir dela, estamos imbricados em situações que são similares às condições extremas de sobrevivência. Em decorrência disso, considero a concepção de *zoé* como uma das norteadoras para o processo investigado, afinal, para obter um *sujeito-mar*, o mergulho na primitividade foi necessário. Por ser familiar, este lugar de

construção solicitou uma atenção particular, visto que a submersão nos estados performativos que estou propondo, não deverá ser de natureza transcendente, mas uma forma consciente de investigação corporal.

Dialogando com os conceitos abordados acima, proponho mais um processo prático, compreendendo um nível de investigação que revisita estados primitivos de corpo, sendo eles os Padrões Neurológicos Básicos que são propostos na dança por Irmgard Bartenieff. Tais padrões seguem o desenvolvimento biológico do ser humano e são fonte de entendimento corporal e revisitação de estados em que já estivemos mergulhados, porém foram complexificados até nossa postura atual. Adentrar nesse processo nos permite entender como o nosso corpo se move em situações que, na vida adulta, já não são complexas, mas que foram primordiais para nossa chegada até este lugar. Passar pelo processo dos padrões propostos acima significou desenvolver uma potência intensiva para o desenvolvimento da criação, afinal, estamos tratando de movimentos primitivos do ser, assim como a água traz essa condição primitiva em termos de possibilidades criativas para o contexto da dança.

Bachelard afirma que “[...] a água serve para *naturalizar* a nossa imagem, para devolver um pouco de inocência e de naturalidade ao orgulho da nossa contemplação íntima” (BACHELARD, 1989, p. 23, grifo do autor). Aproprio-me desta colocação do autor como uma perspectiva elucidativa para o processo imbricado aqui, afinal, encontro nesta geração de movimento muita afinidade com a naturalidade; sendo assim, volto ao que é primitivo e à visão de *zoé*. Tendo em vista a afirmação do autor, conecto-me na intimidade de minha gênese, o que compreendo como uma fonte de vida não social. A intimidade me revela potências máximas do meu corpo, permitindo-me refazer os caminhos que as águas político-sociais e político-subjetivas percorreram ao longo de minha existência, chegando aos mais profundos desejos, minhas potencialidades e maiores fragilidades. Estar em conexão com minha forma mais íntima também é produto criativo e torna-se cena de acordo com a proposição do sujeito em mim, que investigo.

Observando que a água, como dito anteriormente, conduz-me a um processo de naturalidade, integro a essa perspectiva a possível nudez. Não apenas o desnudar-me de vestimentas, mas o desnudar-me de questões imbricadas em minha vivência na dança ao longo do tempo. Deste modo, há um estado de movimento que posso chamar de genuíno, sem pré-conceitos. Parto de um mote para a criação de movimento que é a água, escolhida durante o desenvolvimento da prática, porém, este ponto de partida me permite investigar uma

infinitude de possibilidades que não me limitam a minhas pré disposições acerca do que pode ser criado.

A nudez se manifesta no processo de mergulho em minha intimidade gerando um acesso a meus movimentos mais singulares que foram desenvolvidos durante o processo, afinal, não se ancoram em questões estéticas ou em qualquer outra que seja relacionada ao belo ou agradável, apenas à minha própria verdade enquanto potência de dança:

A água evoca a nudez *natural*, a nudez que pode conservar uma inocência. No reino da imaginação, os seres realmente nus, de linhas sem toção, saem sempre de um oceano. O ser que sai da água é um reflexo que aos poucos se materializa: é uma *imagem* antes de ser um *ser*; é um desejo antes de ser uma imagem. (BACHELARD, 1989, p. 36, grifos do autor)

Estando proposta uma vivência de nudez de forma metafórica nesta prática, compreendo que mergulhar nos processos dos Padrões Neurológicos Básicos me ofereceu argumentos para o processo de visitação que tem como um mote metodológico a criação em dança a partir da água, afinal, estamos tratando de uma vivência evolutiva, de construções de corpo que saem das mais simples às mais complexas. Dentro dos Padrões Neurológicos Básicos, podemos elencar como fase primeira a Respiração Celular que consiste em uma respiração corporal em decúbito dorsal conectando todas as partes do corpo, sem identificação de suas funções ou formas: “Neste momento, não se tem consciência das diferentes partes do corpo, ou qualquer organização diferenciada entre as mesmas, apenas um todo em expansão ou contração em meio a líquidos” (FERNANDES, 2006, p.57).

Por esse entendimento, observamos que o processo de início para o movimento proposto por Ciane Fernandes, não foge ao lugar de conexão com líquidos próprios e familiares, porém que no presente trabalho, adiciono, além destes, líquidos escolhidos para obtenção de movimentos. Deparo-me com a forma mais genuína de um *sujeito-mar*, aquele que, em conexão com seus líquidos político-sociais e político-subjetivos, sobrevive através da respiração.

Tendo iniciado a investigação da primeira fase, compreendendo sua inserção em todas as outras posteriores, passamos para o padrão da Irradiação Central, que é composto pelo processo de respiração obtido anteriormente, porém seguindo para a distinção do que é centro e do que é periferia, um processo de complexificação do corpo em movimento (Ibid., p.58). Envolver-me no padrão da Irradiação Central ofereceu-me uma gama nova de possibilidades à

constituição do *sujeito-mar*, afinal, saio de meu centro em direção às extremidades, numa relação direta com o meio.

Posteriormente, adentramos a fase Espinhal, que proporciona a integração entre cabeça e cauda; estes, uma vez interligados, performam movimentos ou percepções que se assemelham à serpente (Ibid., p.58). Obtemos aqui a relação da coluna vertebral que conecta ambas as extremidades. O corpo está em maior movimento, em uma complexidade maior para com sua construção. Começando a ganhar curvas, curvas essas que nos sugerem movimentos fluídos, semelhantes ao imagético que a água nos propõe. Como prática convergente, retomo o desenvolvimento de um estado de corpo a partir do cérebro entérico explicitado anteriormente na escrita, compreendendo a extensão do lúmen como a origem de um primeiro eixo vertical. É válido reforçar que esta relação do tubo que se estende desde a boca até o ânus e suas reverberações nervosas, é anterior à formação da coluna vertebral, seja ela integral ou pré-estrutural. Portanto, estou ainda tratando de uma possibilidade de corpo que se vale de uma relação ancestral, apesar de a fase Espinhal dispor de uma certa complexificação.

Logo, desenvolvemos o padrão homólogo que propõe o movimento a partir de uma certa divisão de estabilidade: enquanto a parte superior (da cintura pélvica para cima) do corpo está em movimento, a inferior (da cintura pélvica para baixo) está estabilizada, e vice-versa, não ocorrendo movimento de ambas as partes simultaneamente (Ibid., p. 59). Esta relação faz com que eu conquiste o espaço onde estou inserido. A locomoção se complexifica mais ainda e, possivelmente, é observado um aumento na energia da movimentação na experiência, afinal, existem mais possibilidades de movimento e locomoção. No entanto, a anatomia da cintura pélvica contempla uma afinidade com a terra, promovendo uma relação da qualidade do peso, enquanto a cintura escapular pode evidenciar uma relação que beira o etéreo, compreendendo uma afinidade ao fluxo. É necessário estabelecer, porém, que estamos adentrando padrões vertebrados nesta fase, que se relacionam com a formação do meu sujeito enquanto habitante deste mundo, como sujeito que busca o encontro de sua particularidade em um contexto mais ancestral. Não se colocam aqui padrões oceânicos como nas fases anteriores, porém uma complexificação de corpo através da qual a construção de meu *sujeito-mar* se efetiva: o questionamento de uma *bíos*, o alcance de uma *zoé*, a evocação de uma potencial heterotopia. Os padrões experienciados aqui e posteriores ao homólogo, vale ressaltar, foram utilizados como ferramenta de investigação para compreender não somente a complexificação do corpo, mas também a existência de um corpo complexo que consegue alcançar novamente padrões oceânicos.

Em seguida, consumamos a fase Homolateral. Neste estágio, existe a divisão do corpo entre os lados esquerdo e direito. Ambos os lados propõem uma totalidade de massa e movimento e têm uma relação direta com a fase espinhal (Ibid., p. 60). Estamos lidando com mais uma complexificação, que pode dar maior alcance no espaço para a movimentação gerada durante a improvisação. Como *sujeito-mar*, conquisto mais independência em minha sina por sobrevivência, buscando outros lugares que não apenas o de minha formação. Nessa fase, atinjo características próximas às dos répteis e, no entanto, reafirma-se a utilização deste processo investigativo para compreensão de todas as gamas possíveis de meu potencial *sujeito-mar*.

Por fim, chegamos ao padrão Contralateral. O corpo passa a relacionar o homolateral e o homólogo, gerando uma interação de ambas as fases, originando, assim, o que o ser em desenvolvimento poderá executar como movimento primordial durante a vida; estamos tratando aqui de uma fase de desenvolvimento vertebral. (Ibid., p. 61). Inserido neste estágio, que é o estágio final dos Padrões Neurológicos Básicos, em minha completa independência locomovo-me pelo espaço no qual estou inserido e alcanço espaços que, no estágio anterior, permaneciam como constante tentativa. Sendo assim, enquanto *sujeito-mar*, trilho caminhos de efetivação: minha construção anatômica está realizada de forma complexa e irei mover-me e buscar outros lugares e não lugares, minhas águas político-sociais e político-subjetivas, além de sobreviver e estar submerso nas águas a que eu mesmo me propus e com as quais estarei no futuro.

O processo que descrevo desvela o desenvolvimento de um *sujeito-mar*. Todas as vivências realizadas e abordadas, têm sua origem nos direcionamentos propostos nos Padrões Neurológicos Básicos, seja de forma direta ou indireta, ainda que este processo compreenda estágios que não são necessariamente oceânicos, porém escolhas realizadas no processo como parte do desenvolvimento investigativo, promovendo o alcance de uma complexificação que foi válida na criação. Postulo que, para vivenciar a experiência, houve um nível de investigação em que me preenchi aos poucos pelos líquidos que me pareceram válidos. Este processo de "afogamento" se fez necessário em minha busca por acesso aos líquidos internos que estabeleço como primordiais nesta busca. Tal investigação de movimento poderá propor uma realidade de estado cênico específica que almeje o encontro de um *sujeito-mar* que busca efetivação nas suas águas político-sociais e político-subjetivas. O procedimento exige um desprendimento estético para a validação do tipo de movimento que se dá na água. Estando mergulhado neste processo de *sujeito-mar*, busquei desenvolver uma movimentação

improvisacional que foi registrada e observada por uma testemunha. Posto isto, posso compreender aqui que a união entre o imagético e o processo de improvisação é o que permite desenvolver a cena numa perspectiva oceânica, que se efetiva ao promover um espaço líquido potencial. Notoriamente, de acordo com as diferenças dos líquidos que estão sendo investigados, poderemos perceber que as investigações terão afinidades múltiplas e distintas: em minha prática investigativa, a água do oceano se apresentou de forma mais fluida, porém o sangue e o suor estavam inseridos em um contexto de exaustão. São infinitas possibilidades que dependerão do corpo de quem está em processo investigativo e estas possibilidades também serão primordiais para a construção ou encontro da identidade que a criação estará se propondo encontrar.

Em se tratando de uma perspectiva sistemática, abarco a categoria Expressividade proposta por Laban, tendo como definição interpretativa: “a categoria Expressividade refere-se à teoria e prática desenvolvida por Laban, onde qualidades dinâmicas expressam a atitude interna do indivíduo com relação a quatro fatores[...]” (FERNANDES, 2006, p. 120). Por tais fatores entende-se: fluxo, espaço, peso e tempo, conforme abordados no início desta pesquisa e que darei continuidade à sua análise no terceiro capítulo. Neste projeto, revelou-se a familiaridade do fator fluxo com as movimentações de um corpo potencialmente oceânico, que tem infinitas possibilidades de movimentação para além daquelas que são imagéticas ou postuladas: existe uma liberdade relacionada ao que se pode criar, afinal, o fluxo é o primeiro fator observado, o fator da gênese do movimento, então tudo o que se propuser investigar estará imbricado no contexto do fluxo. Também no mesmo campo de afirmação, Fernandes propõe a relação com os sistemas do corpo, e dentre eles estão os fluidos sangue, linfa, etc. Esta análise reforça a relação do *sujeito-mar* com qualquer que seja o líquido proposto, afinal, todos eles podem ter potência oceânica. Fernandes aborda apenas líquidos que são intrínsecos ao ser humano, porém, nesta pesquisa, adiciono a concepção sobre os líquidos político-sociais e político-subjetivos que mantém, ambos, uma relação afetiva com o fator fluxo e suas implicações em potências oceânicas.

É válido salientar que o fator fluxo na categoria Expressividade, o qual é explicitado acima, difere da Forma Fluida, que faz parte da categoria Forma (FERNANDES, 2006), porém ambos os conceitos podem ser utilizados na concepção de um *sujeito-mar*, afinal, tratam-se de concepções de movimento que têm afinidades próprias que convergem neste contexto para a imagem que está sendo criada, relacionada aos líquidos, sejam eles quais forem, como a autora postula:

A forma Fluida pode ser observada com frequência na natureza, em um animal lambendo sua pata, nos infinitos microorganismos líquidos da terra e das águas, como o plâncton, na fluidez da água dos rios e dos mares, na seiva das árvores, no petróleo acumulado nas profundezas da terra, na consistência da lama. E nossos corpos são, por sua vez, tão fluidos quanto o próprio planeta que habitamos. A experiência de dança a partir da percepção dos órgãos e fluidos corporais é um grande facilitador no desenvolvimento da Forma Fluida (FERNANDES, 2006, p. 161)

O desenvolvimento da movimentação mais uma vez se torna algo proporcionado não só por minha relação interna comigo mesmo, mas com minha relação com o mundo e as percepções que tenho dele, que influenciam completamente nos direcionamentos que serão tomados no decorrer da prática corporal. As relações entre as categorias são expostas aqui no entendimento de uma sistematização metodológica da concepção deste *sujeito-mar* em uma aplicação pedagógica de criação, além de propiciarem um registro sistemático das questões geradas durante o processo.

Mediante os campos investigativos abordados acima, compreende-se uma possível estética de cena, que tem por argumento um caráter exploratório do corpo e exhibe uma possibilidade energética que pode propor a necessidade de constante movimento externo, porém adentramos novamente o lugar dos sistemas corporais internos, o que implica na não visibilidade da movimentação quando não permitida sua externalização. Trata-se de uma espécie de não movimento, que Genevieve Stebbins configura como “um formidável poder em reserva” (SUQUET, 2009, p.521) ou seja, ao pausar o que é externo em forma, não há imobilização do corpo que até então encontrava-se em movimento, porém realoca-se a potência energética a qual será acessada quando o intérprete sentir necessário. A energia reflete as relações com o contexto, afinal, ao encontrar-se com sua própria existência, o sujeito elabora uma dança que diverge em todas as suas extensões, sejam elas fisiológicas ou de mundo.

A relação do sujeito com sua percepção de mundo enquanto potência criativa estabelece o pensamento proprioceptivo, o qual valida os sistemas corporais que são essenciais na construção da integridade de um *sujeito-mar* em devir:

Muito completo, ele trança informações de ordem não apenas articular e muscular, mas também tátil e visual, e todos esses parâmetros são constantemente modulados por um motilidade menos perceptível, a do sistema neurovegetativo que regula os ritmos fisiológicos profundos: respiração, fluxo sanguíneo, etc. É este território da mobilidade consciente e inconsciente, do corpo humano que se abre para as explorações dos bailarinos no limiar do século XX. O sensível e o imaginário nele dialogam com infinito refinamento, suscitando interpretações, ficções perceptivas que dão origem a outros tantos corpos poéticos (SUQUET, 2009, p. 516)

Propriocepção⁴, assim, também pode ser compreendida como sentido básico para o que busco ao desenvolver o *sujeito-mar*, afinal, ela me é inerente, mas precisa de exercício constante, para seu fortalecimento. Estabelecer esta possibilidade proprioceptiva, auxilia na busca dos Padrões Neurológicos Básicos, por exemplo, pois existe a relação dos sistemas em convergência, conectados na movimentação. A propriocepção não se dá como propriedade exclusiva da investigação, ela pode ser desenvolvida em todos os momentos vivenciados, inclusive na própria cena posterior que se apresenta repleta de vestígios investigativos obtidos durante a construção de um *sujeito-mar*.

O que será posto como espécie de padrão será o desenvolvimento de partituras ou células que podem vir a acontecer, porém apenas depois da integral vivência dos estados corporais que a água pode oferecer. A construção da cena acontece de acordo com a evolução da prática, sem a necessidade de existência de um organismo de palco pronto. A verdade da prática à qual este sujeito se imbrica irá aparecer. Todavia, para que estas colocações sejam efetivadas, a nudez do corpo que, na pesquisa, compreende um certo distanciamento de sistematizações de movimento ou a submissão ao que seria esteticamente agradável, deverá existir para que ocorra um mergulho completo na idealização do *sujeito-mar* que acesso, assim, estados primitivos, instintivos e de sobrevivência os quais reforço diversas vezes durante esta pesquisa.

O lugar afetivo de vida natural propõe uma experiência singular tendo em vista que as sensações resgatadas na investigação são obtidas durante o processo de desenvolvimento da cena. Este lugar afetivo de líquidos familiares e próprios é estabelecido por Marie Chouinard em sua prática na dança a qual propõe uma afinidade reptiliana relacionada às suas movimentações:

[...] a coreógrafa pensa que a ontogênese recapitula a filogênese. O desenvolvimento motor do ser humano resumiria as fases da evolução das espécies, desde o organismo unicelular até o mamífero, passando pelo peixe, o anfíbio e o réptil. A cada uma dessas fases corresponderia o amadurecimento de um esquema neuromotor específico, com todos esses esquemas se integrando pelo final do primeiro ano de vida da criança para permitir a passagem à verticalidade (SUQUET, 2009, p. 524).

Observa-se que, em relação ao desenvolvimento ontogenético, a relação dos líquidos vai além do desenvolvimento humano complexo contemporâneo e se vale também da

⁴ Proponho a explanação de Damasceno relacionada à propriocepção: “A propriocepção é a percepção não só do corpo, ou das partes do corpo, em repouso ou em movimento, mas a percepção de um corpo soma, isto é, um corpo vivenciado. Para ela, a propriocepção abarca um ‘sentido de si’; assim reitero a propriocepção de um sujeito em ação no espaço-tempo de sua própria experiência.” (DAMASCENO, 2014, p.59)

filogênese, da ancestralidade e das heranças, reforçando o âmbito da vida natural que pode ser desenvolvida durante o trabalho. A partir de minha imersão como *sujeito-mar* no mundo em que vivemos, encontro-me em padrões não mais oceânicos, mas no lugar social e cultural *bíos*; atesto a viabilização do alcance dos padrões que me foram negados no nascimento, *zoé*. Sendo assim, estou me valendo de um lugar próprio de acesso aos Padrões Neurológicos Básicos que, na prática, levam-me a lugares animalescos, (ir)racionais, em busca de território e de resistência. Articulado a premissa dos Padrões Neurológicos Básicos à concepção de Chouinard, testemunho que ambas têm um caminho similar que finda no alcance da verticalidade, que por sua vez, é a forma mais complexa do desenvolvimento motor do ser humano. Essa questão pode ser entendida em sua relação mais bruta, a partir de como nossa espécie consegue acessar sua ancestralidade filogenética para conquistar a ontogenia estabelecendo um lugar próprio de modo improvisacional ao longo processo investigativo.

Esta concepção de movimento que privilegia desenvolvimentos motores animais, sejam eles racionais ou não, estabelece uma relação com a vida natural que pode ser abordada como partida criativa na dança. Chouinard compreende que:

No reino animal, a estrela do mar apresenta esse tipo de funcionamento radial. No entanto, a coreógrafa está menos preocupada em fazer desfilar a evolução filogenética do que isolar o motivo cinético supostamente inerente a cada uma dessas etapas, para o deslocar, dar-lhe outro encadeamento, tomá-lo como a matéria de uma metamorfose corporal, de uma hibridação imaginária, através das quais renova seu corpo e ao mesmo tempo interpreta o mundo. Como se, ao sondar as pulsações ínfimas de sua própria carne, o bailarino chegasse por fim inevitavelmente a outros ritmos, a outros estados da matéria. (SUQUET, 2009, p. 525)

Sendo assim, o estado *sujeito-mar* compreende um outro lugar substancial da matéria: matéria esta que é corpo e água em convergência. Porém qual seria este estado outro da matéria? A questão não será respondida, a não ser por meio da prática, pois a complexidade da resposta está impregnada no corpo de forma sensorial e tátil e sua escrita ou conceituação teórica é consequência da organização do estado corporal vivenciado na cena. Reconheço a resposta na configuração de lugares corporais outros que não são compreendidos racionalmente no mundo em que estamos inseridos; materializo uma representação da água enquanto potência para a dança. O que vivencio no corpo e na cena configura-se como heterotopia por validar-se como um lugar de desvio que questiona e se afasta de uma compreensão objetiva segundo uma referência ocidental e racional. (FOUCAULT, 2013).

Nesse sentido, é necessário estabelecer o que se entende por corpo na presente pesquisa. Encontro-o como uma gênese de criação: o que instauro na cena enquanto produto

não acontece através do corpo, mas sim é o corpo. Não entendo o corpo como um caminho para um lugar, como um instrumento. O corpo é o caminho de busca e prática. O corpo é o *sujeito-mar*, ele é a fluidez ou qualquer outra característica criativa que posso vir a descobrir. O corpo, apenas o corpo do qual não podemos nos desvincular, que nos acompanha desde nossa fecundação em desenvolvimento, como afirma Foucault:

Não que ele me paralise – pois, afinal, posso não apenas mover-me e remover-me, como posso também, ‘*movê-lo*’, ‘*removê-lo*’, mudá-lo de localização – apenas isto: não posso deslocar-me sem ele; não posso deixá-lo lá onde ele está para ir-me a outro lugar. Posso até ir ao fim do mundo, posso, de manhã, sob as cobertas, encolher-me, fazer-me tão pequeno quanto possível, posso deixar-me derreter na praia, sob o sol, e ele está sempre comigo onde eu estiver. Está aqui, irreparavelmente, jamais em outro lugar. Meu corpo é o contrário de uma utopia, é o que jamais se encontra sob outro céu, lugar absoluto, pequeno fragmento de espaço, como o qual no sentido estrito, faço corpo. (FOUCAULT, 2013, p. 7, grifos do autor)

Ao compreender minha relação com meu corpo em meu lugar de pertencimento, estou a um passo do entendimento para realização de um *sujeito-mar*, sujeito este que me é afetivo, é familiar e é corpo. E por mais que não obtenha uma metodologia concreta, posso entender que as concepções e entendimentos aqui escritos desenham-se como uma “cartografia” (ROLNIK, 1989) pois são motes de criação constante, numa construção que nunca finda configurando-se como busca incessante para o corpo de oceano acontecer.

Utilizando-me da conceituação de cartografia a partir de Suely Rolnik (1989), compreendo que o desenvolvimento de *sujeito-mar*, assim como uma cartografia, inscreve a existência de minha prática a partir de afetos e direcionamentos divergentes à vigência de uma modernidade, evocando a contemporaneidade enquanto parceira:

A cartografia, nesse caso, acompanha e se faz ao mesmo tempo que o desmanchamento de certos mundos - sua perda de sentido - e a formação de outros mundos que se criam para expressar afetos contemporâneos, em relação aos quais os universos vigentes tornaram-se obsoletos (ROLNIK, 1989, p. 15)

Portanto, o delineamento de uma cartografia, compreendendo uma teia de relações repletas de afetividades, se coloca nesta pesquisa como confirmação de vários argumentos que foram propostos para construção do meu *sujeito-mar*. A existência da prática enquanto perspectiva cartográfica evoca uma contemporaneidade da relação do sujeito com seu próprio tempo (AGAMBEN, 2009), sendo ele uma via de questionamento, de contraponto ao que é dado e previamente construído como referência. O procedimento de escrita cartográfica inaugura uma potencial heterotopia que estabelece meu corpo como integrante de lugares

outros, para além de uma realidade objetiva submissa a linhagens da dança, almejando o encontro de existências outras, bem como mundos e corpos outros (FOUCAULT, 2013). Nessa perspectiva, o exercício da contemporaneidade, ousado afirmar aqui, estaria em comunhão com o exercício do cartógrafo:

Sendo tarefa do cartógrafo dar língua para afetos que pedem passagem, dele se espera basicamente que esteja mergulhado nas intensidades de seu tempo e que, atento às linguagens que encontra, devore as que lhe parecem elementos possíveis para a composição das cartografias que se fazem necessárias. (ROLNIK, 1989, pp. 15, 16)

Portanto, o exercício que aqui proponho como percurso poético de criação em dança, coloca-se como uma cartografia possível, um delineamento de afetações e negociações do meu *sujeito-mar* para com o meio e os outros corpos com os quais mantenho contato. Estamos dialogando sobre uma cartografia que evoca uma performatividade, sobre a qual irei tratar no próximo capítulo.

Visando uma perspectiva de integridade para o movimento da dança, as concepções de Foucault me trazem para a idealização dos lugares pertinentes a este corpo ou não: “meu corpo está de fato, *sempre* em outro lugar, ligado a todos os outros lugares do mundo e, na verdade, está em outro lugar que não o mundo” (FOUCAULT, 2013, p. 14, grifo do autor). Sendo assim o mundo também é corpo e como consequência desta postulação, posso tecer uma gama de entendimentos que permeiam as águas: as águas nos são familiares e afetivas e estão no mundo. Se estou me valendo da água pertencendo a mim mesmo, como potência criativa para a dança através da construção de um estado performativo e de estudo, estou me valendo também do entendimento de que o mundo é meu corpo. O corpo não está inserido somente no mundo comum, como Foucault afirma, mas está em contraponto ao mundo comum, creio que este lugar seja, essencialmente, o lugar político do corpo. A gênese de todas as coisas e o findar das mesmas: o corpo, afinal, “o indivíduo não é a soma de suas impressões gerais, é a soma de suas impressões singulares” (BACHELARD, 1989, p. 8).

Este que me acompanha durante minha passagem por este mundo, que embrionariamente vem de forma delicada, que se exercita de forma exacerbada, que cria e destrói. Esta é minha forma de criação, minha dança primeira e, ao final de tudo, estabeleço que o corpo em minha potência de *sujeito-mar* é minha sobrevivência política. Meu corpo *sujeito-mar* não me abandona, é presença para toda a vida. Meu corpo é mundo, meu corpo é oceano, meu corpo é *sujeito-mar*.

Este lugar próprio que foge à realidade - realidade esta compreendida como um plano objetivo questionado pelo real aqui inaugurado na instauração de uma subjetividade animal posta como singularidade - é obtido na potência improvisacional que, ligada à nudez de sistematizações de movimento, oferece à cena uma particularidade de movimentação que provavelmente não seria possível no lugar meramente representacional: “levada a suas consequências últimas, a improvisação abre a porta para uma perturbação proprioceptiva, uma embriaguez cinestésica onde se perdem as referências, reavivando disposições motrizes adormecidas.” (SUQUET, 2009, p. 526)

A perturbação proprioceptiva configura as relações de mundo em sua integridade, o que veio a ser uma das bases para o caminho do *sujeito-mar*. A dita perturbação, como aborda a autora, atinge lugares adormecidos os quais já foram visitados outrora, porém estes foram realocados para a sustentação de uma perspectiva social para a convivência. Acessando este lugar cuja energia é potencial e se põe em reserva, encontro a vida natural onde me deparo com minha matéria em outros lugares que não os comuns, materializando minhas águas próprias.

O sentido do tato, gerado durante o desenvolvimento do sistema nervoso, é o que me permite reconhecer a água em sua forma palpável, podendo posteriormente reconhecê-la de forma não material, mas sim de forma imagética. A dança contemporânea, que é o foco desta pesquisa, reforçando a metáfora abordada anteriormente, desloca-me para um lugar de águas que denomino político-subjetivas, ao propor uma relação entre o tato e o imagético. Esta concepção relacionada ao tato é proposta por Bachelard ao explicitar que “a vista lhes dá nome, mas a mão as conhece” (BACHELARD, 1989, p.2). No entanto as águas político-sociais também fazem parte deste processo, porém posteriormente às político-subjetivas, afinal, temos, no pré e no pós nascimento, contato tátil com as águas palpáveis, todavia, somente após inseridos no mundo político, em diálogo constante com perspectivas de socialização e construção de uma cultura específica, mergulhamos nas águas não palpáveis, que aqui denomino como águas político-sociais.

Proponho que a concepção de sujeito relacionada à sua existência no mundo, carrega uma potência criativa que é válida para esta pesquisa. A relação do indivíduo com o mundo neste viés que estamos seguindo implica na formação do que estamos analisando em criação em dança contemporânea como uma possibilidade criativa exclusiva de cada indivíduo em investigação, no meu caso, o *sujeito-mar*. A movimentação será, efetivamente, única e

pertencente ao pesquisador imbricado neste universo de pesquisa. As percepções de mundo são diversas e, as potencialidades das forças imaginantes, assim como explicitado por Bachelard no início desta pesquisa, configuram as corporeidades e espaços a serem instaurados.

Capítulo 2 - PROPOSIÇÃO DE UMA DANÇA PERFORMATIVA COMO ESTADO DE LINGUAGEM DO *SUJEITO-MAR*

A água por si só, já se transmuta para que possamos considerá-la múltipla como potência criativa, afinal, ela se configura em diversas formas de apresentação, como a concepção do oceano que foi mencionada nesta escrita. A grande empreitada, portanto, ao iniciar uma investigação para a materialização de um *sujeito-mar* é compreender as implicações que estas transmutações podem transcrever no corpo, deixando explícita sua existência enquanto mar, afinal, estamos tratando do desenvolvimento de um estado performativo que compreende um sujeito no mundo:

O conceito de performatividade refere-se a um modo de estar no mundo, podendo ser aplicado às relações pessoais, sociais, políticas, culturais e artísticas. A performatividade se caracteriza por movimentos inquietos, questionadores - aqueles que não se satisfazem com respostas já dadas e trabalham para perturbar o domínio do 'o quê', 'para que/quem', 'porque' em favor de um 'como' que precisa ser sempre construído. Dela faz parte a necessidade de mudanças porque se refaz a cada tentativa de resposta às inquietações que aparecem no processo de constituição de sujeitos/sociedades. Ainda, não tenta fixar o presente, em vez disso, desloca-o. Traz para o presente marcas passadas e indica, no mesmo presente, marcas futuras. (SETENTA, 2008, p. 83)

É necessário compreender que, ao tratar a dança numa perspectiva performativa, estamos nos valendo de um viés da mesma que promove diálogos entre linguagens artísticas; a performance como referencial para a cena da dança esgarça suas possibilidades ou referenciais. Para o presente trabalho, a performance confere referências que corroboram o desenvolvimento político do meu *sujeito-mar*. Para tanto, invoco procedimentos criativos vindos de diálogos estabelecidos no mundo, afinal, “o ator⁵ é um sujeito que deve agir sobre si mesmo, transformando sua relação com o corpo e a subjetividade (memória, emoções, sensações, imaginação, vontade, etc.)” (QUILICI, 2015, p.174). Estamos tratando aqui de uma validação de questionamentos de uma vigência à qual o meu *sujeito-mar* tenta escapar. Já não interessa, na perspectiva da cena aqui instaurada, a compreensão de um delineamento uno e específico, decorrente de técnicas e vocabulários já apreendidos, mas a vivência de estados e percepções outras para a construção de uma performatividade efetiva. De acordo com Stanislavski:

Depreende-se daí que o conceito de ‘trabalho do ator sobre si mesmo’ criou um campo de pesquisa de conhecimentos e práticas advindos de distintos contextos culturais, conectando o treinamento do ator com problemas mais amplos, ligados às transformações do artista enquanto sujeito, processo esse entendido como base do ato criativo. (STANISLAVSKI, 1989, apud. QUILICI, 2015, p. 175)

⁵ Aqui, expando a perspectiva do ator de Quilici (2015), para o performer.

As concepções aqui propostas são estabelecidas enquanto vivências práticas (aqui reitero que na área da dança), promovidas a partir de distintas relações subjetivas e questionadoras, as quais resultam em ações de diálogo e comunicações efetivas dos questionamentos que são postos em pauta. Está sendo desenvolvido um conhecimento de performatividade que compreende o diálogo constante do sujeito para com o seu meio e seu tempo, tendo em vista que “o sujeito da performatividade não trata sua subjetividade como propriedade privada, por isso o que ele faz é um pouco diferente - é performativo.” (SETENTA, 2008, 59). Sendo assim, não se trata de representar ações ou divergências acerca do que provoca inquietação, mas de realizar efetivamente as ações e questionamentos exibindo uma devolução artística para o contexto da sociedade.

Não estamos nos valendo do representacional neste momento (esta concepção também pode ser utilizada, mas foge ao foco deste projeto) mas sim do ser água, ter água e tornar-me água, afinal, o estado de *sujeito-mar* é um estado performativo. Um lugar de performance, segundo Féral (2015), a partir de Schechner, tem pontos principais que são eles: ser/estar, fazer e mostrar o que se faz. Estes são os questionamentos através dos quais o sujeito em estado performativo encontra a essência da sua potência cênica:

Tais verbos (que representam ações), que todo artista reconhece em seu processo de criação, estão em jogo em qualquer performance. Por vezes separados, por outras [sic] combinados, eles não se excluem jamais. Muito pelo contrário, eles interagem com frequência no processo cênico (FÉRAL, 2015, p. 118)

Este estado não carece de transcendência eterna, mas de uma integração de energias no momento investigativo que o produz. Henri-Pierre Jeudy no seu livro “O corpo como Objeto de Arte”, afirma que “o princípio comum é afirmar – por meio da própria expressão corporal – que a sujeição à representação limita o que é possível a ele” (JEUDY, 2002, p. 110). Ao valer de um estado de desenvolvimento performativo, compreendendo relações outras para além da representação ou de filiações sistemáticas de movimento, passo a abrir espaço para o potencial de meu próprio diálogo interno. A oferta de uma empreitada investigativa que se vale do contexto político como a teia de relações construída pelo sujeito em sua própria permanência no mundo, que, por sua vez, está em constante movimento exhibe, então, a dança, enquanto não dependente de uma única forma de existência (SETENTA, 2008, p. 87). Sendo assim, está sendo construída aqui uma dança dita performativa, a dança contemporânea, constituindo um campo reflexivo avesso à hegemonia:

Na dança o corpo deve estar cuidado em sua inteireza, exposto em seus estados transitórios e circunstanciais. Pensar o corpo que dança na performatividade é

desconectar-se da ideia de corpo com formas definidas por molduras pré-esquemáticas, que vai dançar organizando criativamente os materiais que já conhece. O corpo performativo é um corpo em um estado de ‘definição’ contínua - vai realizar definições provisórias e problematizadas em espaços de distúrbio. No trabalho com a performatividade, a dança contemporânea vai se manter em um processo contínuo de reconfigurar-se. Em vez de produzir um traço próprio - identificado por técnicas sistematizadas, como na modernidade - vai produzir inúmeros traços e reconfigurá-los logo adiante. Troca-se uma ação de perpetuar pela ação de transformar. (SETENTA, 2008, p. 85)

Ao valer-me de uma contemporaneidade performativa, reconheço para o meu fazer artístico um espaço outro de realizações cênicas e compreendendo o desenvolvimento deste corpo performativo como um ato político. Portanto, a construção e treinamento do corpo, neste caso da dança contemporânea, dança esta dita performativa, está posto em um local de ressoar minha própria existência; ora, se estamos tratando de uma dança que não desvincula a arte da vida, postula-se, então, segundo Quilici, uma “arte da travessia da existência”:

Assim, estamos falando de uma concepção de treinamento que extravasa o campo estético para se difundir por todas as áreas da vida, configurando-se como uma espécie de ‘arte da travessia da existência’. O tema ressoa nas preocupações recorrentes de boa parte da arte ocidental moderna e contemporânea que problematiza a separação entre arte e vida, buscando a ampliação do sentido da experiência estética para o âmbito do cotidiano. O próprio interesse de artistas do teatro e da performance por uma arte do acontecimento, colocando em cheque o produto-espetáculo, ajuda a deslocar a reflexão sobre o treinamento para as práticas cotidianas e para os processos de transformação dos modos de vida. Como podemos pensar as ações artísticas enquanto desdobramentos dos processos de desautomatização que o artista programa para si mesmo, esperando desencadear assim outros modos de percepção e relação com o mundo? (QUILICI, 2015, p. 179)

Busco o entendimento do meu corpo imbuído na cena, o que aponta para um lugar criativo para o desenvolvimento de algo que se efetiva de forma cênica, sensível e ideológica (perspectiva utilizada para a construção do produto de *sujeito-mar*). Damasceno também se vale da não representação ao afirmar que “o movimento corporal, portanto, não é uma representação do sentimento. Ao contrário, o movimento é sentimento como forma espacial, dinâmica em constante transformação” (DAMASCENO, 2014, p. 33). Reafirmo o que proponho anteriormente, em se tratando de representação. A sensação de um *sujeito-mar* não revela uma transmissão ou representação de questões, na verdade, ela é, em sua totalidade, a própria coisa. Como performer, estabeleço relações para o desenvolvimento da cena no dado momento da execução:

A performance quer ser uma realização física, por isso o *performer* trabalha com seu corpo como o pintor com sua tela. Ele o explora, o manipula, o pinta, o cobre, o descobre, o imobiliza, o desloca, o isola, lhe fala como um objeto que lhe é estranho. Corpo camaleão, corpo estranho sobre o qual afloram os desejos e os recalques do sujeito (FÉRAL, 2015, p. 151, grifo da autora)

Neste tocante, encaro meu próprio desenvolvimento enquanto potência de complicador da realidade, estabelecendo relações de compreensão não somente racionais, porém sensitivas, que geram interpretações diversas para meu próprio fazer. Na verdade, em estado performativo, o desenvolvimento do meu *sujeito-mar* aponta para a difusão de evidências corporais provenientes de diálogos e rearranjos do meu sujeito com influências externas, outros sujeitos e a minha própria existência. É necessário compreender que “o sujeito na dança contemporânea performativa, portanto, se entende como autor de rearranjos do que é seu e também de outros tantos sujeitos” (SETENTA, 2008, p. 89), promovendo-se enquanto brincante da realidade, provocador da instauração de contestações acerca da viabilização política da vida dita social.

O objetivo do *performer* não é absolutamente o de construir ali signos cujo sentido é definido de uma vez por todas, mas de instalar a ambiguidade das significações, o deslocamento dos códigos, o deslizamento do sentido. Ele joga ali com os signos, transforma-os, atribui-lhes um outro significado. (FÉRAL, 2015, p. 125, grifo da autora)

Voltando-me para os entendimentos propostos por Henri-Pierre Jeudy, deparo-me com a afirmação: “O desafio é de mostrar não somente do que o corpo é capaz, mas, sobretudo, o que ele ainda pode, para além das exhibições já realizadas” (JEUDY, 2002, p. 111). Afirmo que o estado do meu *sujeito-mar*, quando em sua integridade postulada, ultrapassa a concepção do que está sendo exibido. O que pretendo aqui é estabelecer que a chegada em um determinado limite de criação (afinal criar em dança nos torna passíveis de limitações), permite-nos o imbricamento na partida criativa para outros caminhos e, neles, encontraremos outras formas de criação. Neste contexto, o sujeito em situação performática concilia suas empreitadas, gerando possibilidades outras para a expressão de seus movimentos, pois através deles estabelece conexões com a realidade, visando o questionamento da mesma:

Se seguirmos nosso primeiro impulso, duas fortes ideias estão no centro da obra performativa. De um lado, seu caráter de descrição dos fatos. Por outro, as ações que o performer ali realiza. A performance toma lugar no real e enfoca essa mesma realidade na qual se inscreve, desconstruindo-a, jogando com os códigos e as capacidades do espectador [...]. Tal desconstrução passa por um jogo com os *signos que se tornam instáveis, fluidos*, forçando o olhar do espectador a se adaptar incessantemente, a migrar de uma referência a outra, de um sistema de representação a outro, inscrevendo sempre a cena no lúdico e tentando por aí escapar da representação mimética. O *performer* instala a ambiguidade de significações, o deslocamento dos códigos, os deslizamentos de sentido. Trata-se, portanto, de *desconstruir a realidade, os signos, os sentidos e a linguagem*. (FÉRAL, 2015, p. 122, grifos da autora)

Destaco que a experiência prática da água representou uma fonte norteadora primeira, e, considero que, posteriormente, a concepção imagética exerce seu protagonismo abrindo

outros caminhos pelos quais pude me imbricar. Não necessariamente ponho esta ordem como algo a ser seguido, mas como forma de ressaltar as múltiplas significações que a cena performativa pode admitir. Por vezes, as idealizações sequer se sustentam diante do que é vivenciado como experiência no corpo em movimento.

Todos os entendimentos aqui trazidos acerca do movimento na dança, mediante possibilidades interpretativas, são aqui sugeridos como caminhos possíveis de imersão em estados performativos, os quais nos levam a refletir sobre a performance em seu surgimento. Tendo em vista os enquadramentos teóricos e práticos apresentados neste trabalho, é oportuno estabelecer que a performance, quando de sua consagração enquanto gênero artístico, não privilegia um futuro produto, ela não é um meio para algo mas para a instauração de um lugar de integridade; ela valoriza a própria experiência em si, o acontecimento. Não desconsidero a possibilidade de obtenção de concepções novas a partir de uma performance, haja vistas à impossibilidade de sua definição segundo parâmetros fixos, todavia, a utilização da perspectiva de ter como produto apenas rastros, não condiz com a inscrição proposta em *sujeito-mar*. Posto isto, quando me refiro a estados performativos, desenvolvo o entendimento destes como uma atualização de parâmetros da performance para a cena, sobre o que estes podem nos proporcionar na criação em dança, no desenvolvimento de estados a serem vivenciados. A princípio, pode ser proposto que o estado performativo está em coexistência com a contemporaneidade, evocando um ato político:

A importância de se falar/trabalhar/tratar da performatividade na contemporaneidade está em provocar, perturbar, e instigar a continuidade desses deslocamentos e descentramentos e tentar subverter procedimentos que fixem e rotulem ideias, pensamentos, produções e outros. São fazeres que levam a dizeres específicos, fazeres que são considerados enquanto atitudes que podem ser encaradas como condutas políticas. A performatividade conecta o poder fazer aos poderes instituídos - social, histórico, econômico e político. A performatividade promove a co-relação indissociável entre o que se faz e o que se diz - dizer o que faz, fazendo o que diz. (SETENTA, 2008, pp. 83, 84)

Em uma perspectiva metodológica, já é sabido que cada indivíduo que se dispuser a entrar em um estado de *sujeito-mar*, terá sua particularidade, afinal, existe a necessidade do respeito para com as singularidades de cada um, em estado de experiência. Na perspectiva da investigação do elemento água que nos compõe e enquanto meio, identifico uma relação com o que há de profundo, afinal, considero que somos compostos de acordo com nossas impressões de nós mesmos e do mundo, de forma singular. Essa percepção nos faz ser quem somos, diferenciando-nos de outros seres e, no entanto, buscando obter uma convergência com eles. O sujeito que busca em si a concepção da água para um processo de criação em

dança obterá resultados que serão pertinentes apenas a ele e, mesmo que compartilhados, ainda assim, serão configurados como lugares próprios de linguagem, como afirma Setenta:

Através da observação do modo como esse falar se produz, surge a percepção de que existe, dentre os distintos tipos de fala, um que inventa o modo de dizer-se. Ele se distingue exatamente por não ser uma fala sobre algo fora da fala, mas por inventar o modo de dizer, ou seja, inventar a própria fala de acordo com aquilo que está sendo falado (SETENTA, 2008, p. 17)

Ao conceber entendimentos sobre o que o corpo pode propor enquanto potência criativa de acordo com sua singularidade, reforçamos a ideia de que ele possui linguagem própria; de forma resiliente para com sua possibilidade de movimento, ele postula a integração de um enunciado próprio: “quando se trata o corpo como um auto-organizador de enunciados, está implicado nesse seu fazer a compreensão de que ele se dá em estados de provisoriedade, transformação, inquietude, permeabilidade, investigação e reflexão crítica”. (SETENTA, 2008, p. 27)

Ora, se o corpo é fonte de comunicação, o corpo em movimento por si só encontra formas de linguagem, como reforço nesta escrita, assim como estas linguagens são próprias de cada corpo. Dito isto, as linguagens desenvolvidas e as particularidades de movimento a elas atribuídas talvez nos proponham estados performativos particulares que nos inibam de pesquisá-los. Neste caso, estamos abordando um entendimento do que é próprio de cada corpo em sua perspectiva performativa:

[...] a performance aparece como a arte do eu, uma arte em que se exprime uma força muito grande de enunciação, um *mim eu (moi je)* que reduz tudo a ele e ele mesmo filtra o mundo*. *Mim eu* falo, eu vejo, eu digo, eu faço, eu desloco, eu meço, eu construo, eu destruo, eu produzo e eu produzo sentido. Por isso o *performer* reduz tudo a ele. Ele está, pois, no mais das vezes só. (FÉRAL, 2015, p. 146, grifos da autora)

O entendimento sobre as particularidades de corpo que podem ser postas em prática nas investigações em dança contemporânea se vale do pensamento de um corpo não mais objeto, porém um corpo linguagem, que se ancora em sua historicidade. Não há uma verdade postulada para algo ou alguém, o corpo é sua própria verdade e este foi o caminho proposto para que este corpo encontrasse o estado de *sujeito-mar*; este caminho gera comunicação e linguagem plenas de historicidade. Caso a cena se materialize em criação posteriormente ao processo investigativo, as interpretações por parte dos espectadores irão acontecer, porém não necessariamente existirá a leitura da verdade do performer, porém a leitura da verdade do sujeito espectador em contrapartida com sua percepção de mundo e sua relação de afeto para com o *sujeito-mar* que está sendo posto em cena: “A performatividade significa não só o

modo de se apresentar ao mundo, mas a própria constituição epistemológica de um tipo de mundo. Os corpos compõem textos, falas que se constroem para serem percebidas e reconhecidas” (SETENTA, 2008, p. 32)

A contemporaneidade, então, permite ao artista instaurar teias de relações, significações e percepções com seus espectadores, tendo em vista que a evolução da dança contemporânea não compreende apenas os fazedores de arte, porém seus apreciadores também estão inclusos neste contexto. Bojana Kunst (2016) compreende que o fazer contemporâneo pressupõe um lugar de indefinição também de seu público, tornando legítima a proposição de um público que gera sua própria percepção e interpretação:

[...] públicos contemporâneos não podem mais ser definidos como uma multidão caracterizada por uma identificação comum: como os desenvolvimentos das artes performativas no século xx mostraram, os modos de percepção e recepção do público se tornaram fragmentários; os públicos contemporâneos são muito mais instáveis, dinâmicos, singulares; os espectadores são mais conscientes das suas próprias posições e perspectivas, experimentando proximidade e distância de formas incorporadas. (KUNST, 2016, p. 123)

Também incluo neste lugar o entendimento de que o que se faz em um determinado momento de movimento ou criação, se dissipará naquele contexto, não podendo ser reproduzido em integridade. Obviamente que a sensação e o entendimento permanecerão corporificados porém, ao resgatar o que foi investigado, surgirão formas outras de entendimento acerca da água, neste caso específico, e, onde esta se coloca na dança. Cada movimento propõe uma singularidade que é diretamente ligada ao processo do momento em que o corpo está inserido. Sendo assim, ao repetir determinada ideia de movimento, as implicações externas e internas serão outras para o sujeito, ou seja, não haverá movimento igual ao anterior de forma integral, o que permite questionar não somente as concepções de unicidade de movimento, mas reconhecer as particularidades de cada sujeito em contexto, em relação às suas criações em dança, o que solicita distintas formas de leitura.

Trata-se aqui de promover a compreensão de que o agenciamento das concepções políticas de uma performatividade, enquanto fazer na dança contemporânea, compreendendo sua efemeridade, configura lugares transitórios, desenvolvendo incessantes percepções, apreensões cognitivas e instaurações de distintos pontos críticos de reflexão:

Esse fazer, quanto representado performativamente, vai ocorrer num espaço intersticial, num entre-lugar, um lugar de passagem onde transitam as informações. O processo de criação realizado por sujeitos-agentes permite a construção do sujeito da fala e da fala do sujeito de um modo específico, onde a ênfase está no processo de invenção da fala no corpo. Uma fala híbrida, que se constrói em uma operação

intersubjetiva, em corpos que são mídias de si mesmos. Assim, cada corpo envolvido encontrar-se-á em aproximação com distintos espaços de poder, articulando-se institucionalmente e produzindo falas (re)contextualizadas. (SETENTA, 2008, p. 57)

Os entendimentos e possíveis racionalizações ao observar a cena de um *sujeito-mar* efetivado serão passíveis de leituras diversas que não somente a da verdade do artista, porém sua perspectiva crítica estará postulada na cena passível de atribuições interpretativas:

Um corpo de dança contemporânea será performativo quando tiver uma marca no seu modo de enunciar a dança: precisará ser um fazer-dizer com investimento em ações e organizações corporais que busquem realizar (performativizar) as ideias em movimentos e em tratá-las de maneira crítico-reflexiva. Esta diferença entre os fazeres representa um ponto político crucial na compreensão e discussão da performatividade na dança contemporânea. (SETENTA, 2008, p. 42)

Em se tratando da performatividade, pode-se reafirmar aqui sua coexistência com a contemporaneidade, compreendendo uma possibilidade do sujeito para além de uma relação meramente temporal com seu tempo. Estar dialogando com um corpo performativo direciona o entendimento de uma contemporaneidade em exibição, afinal, apenas compreendendo um potencial subversivo ao tempo vigente, estará sendo proposta a existência de um sujeito de fato contemporâneo:

A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é *a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo*. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela. (AGAMBEN, 2009, p. 59)

A contemporaneidade, enquanto possibilidade performativa de um fazer artístico está posta em uma relação singular com o tempo, conforme abordado acima, ofertando aqui o sujeito como aquele que está mergulhado em uma obscuridade de desejo do alcance de algo o qual ele ainda não tem total conhecimento (AGAMBEN, 2009). Sendo assim, com meu *sujeito-mar*, estou em vias de abertura à recepção de outros encontros comigo mesmo e com minha realidade, delineando agenciamentos acerca dessa proposição performativa: “trata-se de uma sensibilidade aguda às condições vividas, uma capacidade de sofrer e perceber o próprio tempo e, ao mesmo tempo, responder a ele com grandeza.” (QUILICI, 2015, p. 29). Colocar-me nessa perspectiva performativa, me permite adentrar contextos outros de acesso de possibilidades de corpo e existência, uma vez que meu “*sujeito-mar*” pode descobrir outros modos de relação com o tempo, pode ser atravessado por outras épocas e engendrar outros devires. O tempo abre-se para ele como uma questão.” (QUILICI, 2015, p. 30)

Capítulo 3 - *SUJEITO-MAR* NA REALIDADE DA VIDEODANÇA

Em relação à finalização da cena *sujeito-mar*, estabeleci a realidade da videodança a partir das fricções realizadas numa perspectiva acadêmica fomentada na disciplina vivenciada no Curso de Dança, intitulada *Videodança: práticas de pesquisa e criação*, mediada pelos docentes Maria Acselrad e Oscar Malta. Diante de diversas trocas tanto práticas quanto sensíveis, o desenvolvimento da videodança se deu por ter sua gênese de forma singular, porém extremamente latente, afinal, no decorrer da disciplina foram propostas atividades as quais poderiam ter desdobramentos possíveis para a utilização em sua finalização, cuja videodança seria o produto. Uma das primeiras colocações que posso aqui trazer enquanto norteadora do processo de roteirização, foi a solicitação, por parte dos professores, de três imagens que poderiam direcionar o início, o meio e o fim de um processo investigativo para a produção da videodança.

Dialogando com as idealizações feitas para este trabalho final de conclusão de curso, passei a propor em minhas atividades na disciplina, referenciais e práticas que convergiam completamente para o produto posterior. Disponibilizo a seguir as três imagens produzidas para a disciplina refletindo sobre a perspectiva de uma possível ambientação do *sujeito-mar*, neste caso, este meu sujeito coloca-se em contato com a água e com a terra, gerando uma estética específica:



Fotografia 1 – Produção de imagens. Fonte: Fábio Albuquerque



Fotografia 2 – Produção de imagens. Fonte: Fábio Albuquerque



Fotografia 3 – Produção de imagens. Fonte: Fábio Albuquerque

Analisando tais produções imagéticas, proponho uma realização estética relacionada ao meu *sujeito-mar* enquanto uma postulação não somente de líquidos internos nem tampouco de líquidos do próprio mar. As possibilidades materiais que circundam o meu *sujeito-mar* em seu lugar de sobrevivência são variadas e fazem parte do processo também. A terra e a água em contato com a pele manifestam-se enquanto imagens necessárias à realização do *sujeito-mar* em cena.

Busco, neste contexto, produzir uma reflexão acerca da exclusão da vida natural em prol de uma vida socializada através de uma rememoração das águas político-subjetivas para a produção cênica. O que proponho é a saída do meu sujeito de suas terras e de sua proposta de afogamento nos processos de politização, para o alcance de suas águas, o que testemunho acontecer nas primeiras cenas do produto *sujeito-mar*, onde meu corpo emerge da areia em

busca de suas águas político-sociais e político-subjetivas enquanto argumento criativo e investigativo:



Fotografia 4 – Cena de *sujeito-mar*. Fonte: Jonas Alves

O que ofereço é a efetivação de uma reflexão teórico-prática relacionada ao corpo na produção em videodança e para além desta linguagem, afinal, “o *intérprete*, em uma videodança, pode ser uma pessoa, forma, objeto, cor, ou gráfico em *movimento* dentro de um contexto *espacial* e *sonoro*.” (SCHULZE, 2010, pp. 2, 3, grifos do autor). Frente a esta afirmação, elenco a terra como também parte deste corpo que produz sentido enquanto uma possibilidade de corpo oceânico, cujo anseio por sua latência aquática torna-se maior de forma gradativa até o findar desta produção. A terra coloca-se como parte do processo e como parte do corpo ao longo de toda a produção, evidenciando-se também como escolha estética para a geração de sentidos sobre os resquícios que este ambiente além do mar, pode deixar no sujeito em investigação, sendo assim, a terra é parte norteadora da gênese de *sujeito-mar*:

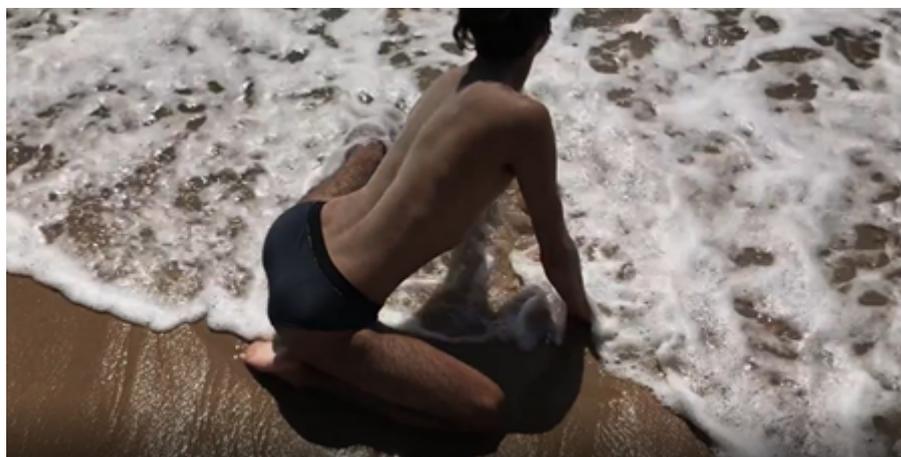


Fotografia 5 – Cena de *sujeito-mar*. Fonte: Jonas Alves

Ao propor a observação da fotografia anterior, além da postulação relacionada à escolha estética proposta pela utilização da terra, ressaltar argumentos criativos utilizados nesta escrita, como as noções relacionadas aos Padrões Neurológicos Básicos a partir de Fernandes (2006). Apesar de não existir concretude e nem seguimento acerca das fases elencadas pela autora, ainda assim este processo potencializa a construção do meu sujeito, afinal, este revisita propostas de alcance de espaço e, nesta fotografia, as águas latentes deste sujeito encontram-se em meu dorso, passando a ganhar espaço na periferia.

Compactuo também com o anterior argumento trazido por Suquet (2008) ao refletir sobre as relações da filogênese, a qual compreende um acesso a outros ritmos de corpo e movimentação que, neste contexto do meu *sujeito-mar*, está em constante investigação e evolução, além de todas as possibilidades proprioceptivas inerentes à imersão em estados outros de corpo. Para atingir estes estados outros, valho-me de instintos e de forças externas e primordiais à existência do meu *sujeito-mar*, configurando uma potencial heterotopia que promove o questionamento do que é construção social no meu corpo (FOUCAULT, 2013). As possibilidades promovidas pela filogênese que Suquet explicita me permitem chegar a lugares para além da racionalização do corpo. Na verdade, o argumento da filogênese me possibilita o acesso à vida natural e a meu próprio instinto, enquanto atitude política (AGAMBEN, 2007).

Nesta revisitação instintiva, postulo minhas formas de alcance da água, minhas realizações enquanto *sujeito-mar*, minhas viabilizações para tornar-me corpo oceânico, minhas memórias, neste sentido, minhas forças imaginantes enquanto potenciais criativos (BACHELARD, 1989). Reencontre-me com minha possibilidade aquática e reconheço-me como parte deste ambiente performativo que instauro:



Fotografia 6 – Cena de *sujeito-mar*. Fonte: Jonas Alves

O formato da videodança evidencia-se, para este projeto, como caminho possível para sua efetivação. Como já abordado, tal concepção relacionada à água e suas potências cênicas já me eram palpáveis enquanto processo mas ainda não como produto final. A impossibilidade temporária da materialização de meu fazer relacionada à não existência da cena ainda refletia a carência deste projeto de reverberar sua magnitude relacionada a este corpo que é lugar político, além de revelar uma dificuldade em meu próprio deslocamento.

Posto que as possibilidades de corpo já não me eram válidas enquanto viabilização de promoção cênica na forma de palco ou de performance no contexto presencial, independentemente de sua locação, voltei-me para a videodança e concretizei esta enquanto a maneira mais viável de efetivar *sujeito-mar*. É necessário expor que o desenvolvimento do produto de *sujeito-mar*, bem como sua efetivação, foram ações realizadas dentro de um contexto pandêmico no ano de 2020. Sendo assim, a impossibilidade de inserção em espaços outros estava instaurada a partir da impossibilidade de estar fora de casa, em contato com outros sujeitos, dialogando com espaços específicos de arte. Portanto, a videodança surge como a solução bem vinda para construção deste produto que venho delineando na pesquisa. A partir dela, pude dialogar sobre proposições múltiplas para o corpo e a cena, que talvez não fossem possíveis no modo presencial, a independer da caixa cênica. *Sujeito-mar* foi registrado próximo à minha moradia, na Praia do Paiva, no município de Cabo de Santo Agostinho, PE, em momentos reflexivos de um contato particular com a água, cedendo à nova realidade imposta para os corpos deste mundo, a do confinamento social. A construção deste produto provoca o deslocamento de mim mesmo para vivências políticas de fricção com a realidade que rege a socialização. Inspirado por Merce Cunningham, para o qual a videodança se aproxima de um lugar experimental, busco a construção dessa nova realidade, a realidade do *sujeito-mar* em efetivação:

Foi necessário afirmar a dependência entre as artes para constatar e assumir sua inter-relação. É esse aspecto de abertura que tornou Merce Cunningham um dos pioneiros no advento da videodança e no uso das novas mídias (dentre tantas outras particularidades inovadoras do criador). Da mesma forma que considerava que todos os pontos do espaço tinham o mesmo valor (e não apenas o centro como até então se valorizava), aquela dança mediada pela câmera tornava-se passível a um mundo sem gravidade, infinito, recortado pelo 'olho' da câmera, etc. Ele não acrescentou à sua dança as propriedades da linguagem videográfica, como esperado em um entendimento de videodança 'colonialista e dual'. Ele criou uma outra arte. A videodança refere-se a novas propriedades que emergiam naquele sistema, novas lógicas de funcionamento que surgiram nessa mediação entre a dança e o vídeo que Cunningham pôde perceber e destrinchar. (SANTANA, 2006, p. 3)

Na videodança, são passíveis processos de manipulação, não somente pelo próprio corpo, mas pelo processo de edição no contexto de pós-produção. Assim se cumpre uma idealização política para o fazer na dança e na prática de criação, promovendo uma escolha estética que permeia a intenção deste que cria para com os outros espectadores.

Para estabelecimento de uma certa concretude do trabalho apresentado, compartilho algumas referências, especialmente sobre o encadeamento das narrativas:

A ordem de sucessão de imagens é o elemento primordial desta abordagem. Uma possível narratividade na videodança pode ser analisada a partir de cada uma das dimensões abordadas aqui e de como se relacionam entre si. A videodança é compreendida como síntese de *múltiplas dimensões narrativas* de análise constituídas essencialmente pelas dimensões *primária*, *secundária* e *terciária*. A *dimensão primária* se refere ao contexto e ao corpo, além de qualquer fato visual percebido em *estado de dança*, conceito que é utilizado aqui para definir todo evento que pode ser identificado como dança. A *dimensão secundária* é percebida através dos diferentes planos utilizados através do olhar e da câmera e a *terciária* através da estrutura visual criada após a captura durante a edição e pós-produção. (SCHULZE, 2010, p. 2, grifos do autor)

As três dimensões narrativas propostas por Schulze estiveram diretamente ligadas ao processo de roteirização e o estabelecimento de tarefas a serem cumpridas durante o projeto. Não elenco aqui uma espécie de receita que deva ser seguida para a compreensão do processo, apenas trago para reflexão e análise, o caminho percorrido no decorrer da existência de *sujeito-mar*. As dimensões narrativas às quais a construção da cena está aqui sujeita não prescindem das leituras interpretativas, a depender de quem aprecia.

Cada dimensão narrativa exacerba determinados elementos que fazem parte da construção da videodança, cuja junção determina o produto consolidado. Estes elementos, uma vez registrados no vídeo, já não permitem tantas transformações quanto na cena presencial, mas não desconsideram a fruição do espectador. Em primeiro plano, reconheço o elemento intérprete, essencial e inevitável, afinal, a construção da cena prevê o desvelamento de um sujeito:

Ao observar-se o elemento *intérprete* na dimensão narrativa *primária* trabalha-se com a noção de identificação e descrição qualitativa percebendo-se não somente informações que dizem respeito a gênero, forma, cor, etc. (no caso de pessoa) como àquelas relativas à sua origem e história. Na dimensão *secundária*, o *intérprete* será percebido apenas através dos enquadramentos e do que os diferentes planos *permitem* que o espectador observe. A dimensão *terciária* pode propor um viés mais complexo para esse intérprete que tem a possibilidade de ser transformado de infinitas maneiras. O intérprete, nessa dimensão, envolve também possíveis corpos adicionais estruturados como diversas imagens distribuídas na tela. (SCHULZE, 2010, p. 3, grifos do autor)

Diante da colocação trazida por Schulze, elenco também a possibilidade de manipulação que pude propor a partir da visualização de meu produto. Parto do pressuposto de que o que estabeleço em cena enquanto intérprete, revela-se como minha própria verdade, conseqüentemente, meu produto reflete o que quero postular enquanto verdade. Trata-se, portanto, tão somente, de uma experiência pessoal, feita cena. Esta verdade poderá ser mutável de acordo com a interpretação do apreciador, mas sempre estará posta a partir do que desejei criar a partir de minha inquietação primeira. Como consequência deste processo e a partir do casamento de ambas as dimensões corporais e incorpóricas que a videodança pode propor, realizo uma manipulação que me distancia de uma corporalidade massificada, promovendo um processo de edição que aponta para uma diversidade de corpos, estabelecendo, assim, uma nova camada para a proposição da cena, o que é uma das características que a videodança pode evocar: uma nova realidade, cuja fuga da realidade vigente deverá acontecer de forma (in)orgânica.

Enquanto intérprete, posso afirmar que a construção desta camada analisada anteriormente, permeia todos os caminhos práticos evocados durante toda a pesquisa que está sendo realizada aqui. A verdade proposta está voltada para um âmbito instintivo, delineado pela promoção de devires animais, oceânicos e performativos, todos estes convergindo em um mesmo tempo e mesmo espaço, em uma espécie de coexistência, onde a perspectiva instintiva está posta pela busca de sobrevivência através da água. Estamos tratando aqui de um estado imersivo de resgate de águas silenciadas ao tornarmos-nos seres sociais, perpetuando a exclusão da vida nua. O resgate desta promove a existência de um corpo outro, de um estado outro da matéria, chegando a níveis proprioceptivos que estarão disponíveis ao acesso, mediante um nível específico de investigação.

O próximo elemento vem atrelado ao intérprete, o movimento. Este elemento é possibilitado por diversas características as quais são produzidas de forma completamente visual:

O elemento *movimento* pode ser percebido através dos fatores peso, tempo, espaço e fluência, principalmente ao observar-se a dimensão *primária*. Neste caso, estão incluídas formas espaciais desenhadas pelas ações, relações no próprio corpo, e relações entre os corpos. O *movimento* pode englobar ainda, inúmeros, variados e díspares vocabulários como técnicas de dança moderna, passos de danças folclóricas, danças de salão, danças sociais, esportes, balé, frevo, jazz, capoeira, sinais das linguagens dos surdo-mudos, percussão corporal, etc. Ao abordar-se a dimensão *secundária*, o *movimento* poderá ser observado apenas através da relação espaço-tempo não sendo possível incluir o fator peso, pelo menos quando se trata da imagem pura e simples. Acredita-se na hipótese de que o *contexto sonoro* (que será

tratado mais adiante) pode influenciar na percepção do fator peso nessa dimensão (abordagem que o cinema frequentemente explora). A dimensão terciária tem a possibilidade de estruturar e transformar o movimento fundamentalmente de dois modos: na imagem capturada em si e na forma como a imagem pode deslocar-se na tela (SCHULZE, 2010, p. 3, grifos do autor) ⁶

Quanto à dimensão do movimento, indico aqui as escolhas lançadas ao produzir *sujeito-mar* enquanto videodança. Para além das perspectivas práticas já citadas durante a pesquisa, como por exemplo os Padrões Neurológicos Básicos e as imersões instintivas, retomo aqui a categoria Expressividade proposta por Rudolf Laban, conforme estabelecimento no primeiro capítulo, para corroborar as vivências corporais em perspectiva de análise de movimento. Neste sentido, primeiramente afirmo que o desenvolvimento de movimentações oriundas de sensações oceânicas confere uma relação direta com o fator fluxo, contido na categoria Expressividade (FERNANDES, 2006).

A partir dos fatores expressivos - fluxo, espaço, peso e tempo -, sendo eles dimensões singulares da expressão do indivíduo, compreendo que a prática de *sujeito-mar* está ancorada em uma polaridade específica de movimento, a polaridade “Entregue”. Ao recordar e investigar as movimentações que desenvolvo na videodança e nas práticas investigativas, confirmo a inclusão do meu *sujeito-mar* na polaridade Entregue por esta se valer das características de: “[...] fluxo livre, espaço indireto, peso leve, tempo desacelerado” (FERNANDES, 2006, p. 120). Associo o fator fluxo em estado livre a uma relação muscular mais leve com a qual ele dialoga com facilidade, que se traduz como o peso leve, numa busca de resistência à gravidade. A consequência desta combinação de fatores é a produção de uma corporeidade que revela uma relação de cuidado consigo mesmo no ambiente, expondo-me com delicadeza.

Em se tratando do fator espaço, a prática de *sujeito-mar* aponta para o espaço indireto (FERNANDES, 2006), afinal, quando em relação instintiva, busco estar em estados de atenção a minha sobrevivência, de ocupação de um espaço por completo tornando-me parte dele através de um estado de observação. O procedimento corporal no espaço assemelha-se ao exercício de um animal em uma floresta cujo instinto propõe ações que definem seu espaço:

⁶ Apesar de não estar tratando sobre nomenclaturas arcaicas ou mesmo questões direcionadas ao tratamento de pessoas com deficiência, é necessário afirmar que o autor se utiliza de termos como por exemplo “danças folclóricas” e “surdo-mudos”, termos estes que não são mais utilizados por suas conotações pejorativas. Nesta pesquisa, apesar de utilizar esta citação, compreendo que faz-se necessário estar atento aos termos utilizados e, neste caso, não corroboro a utilização dos mesmos, mas sim do conteúdo relacionado à perspectiva da videodança.

Um pequeno animal na floresta necessita dos dois tipos de foco. Enquanto se arrasta pelo chão, todo seu corpo está atento a mudanças do ambiente que possam indicar a presença de algum perigo. Seus sentidos percebem tudo e todos (foco indireto) para a própria sobrevivência, às vezes focando de forma aguda (foco direto) em perigo eminentes [sic]. (FERNANDES, 2006, pp. 126, 127)

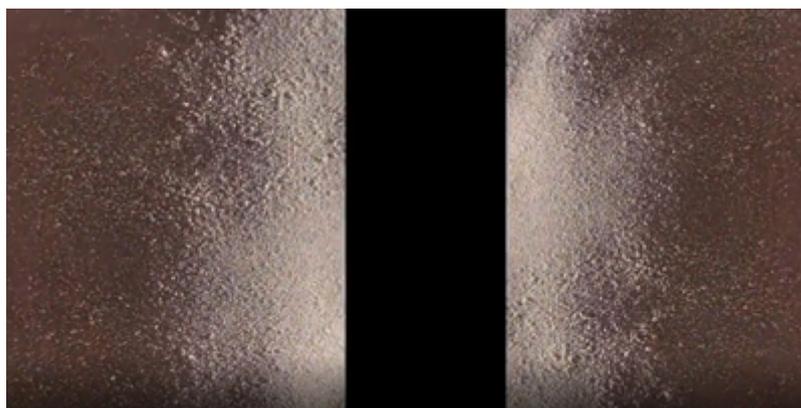
Neste sentido, não está aqui sendo colocada uma relação de perigo, que configura o espaço direto, mas uma relação de sobrevivência, que é observadora, analítica do ambiente, onde me coloco como investigador de cada canto dele para minha possível inserção. Através da observação cuidadosa, da ocupação de um ambiente que o meu *sujeito-mar* toma para si, alcanço o último fator de movimento nesta análise, sendo ele o tempo. Em diálogo com o espaço indireto, mediante uma observação cuidadosa do espaço a ser ocupado e reivindicado, o tempo utilizado na construção de *sujeito-mar* é o desacelerado. Entretanto é necessário reforçar que apesar da afinidade com o tempo desacelerado, estou tratando de um movimento que em algum momento tem uma velocidade específica que diminuiu, sendo assim, mesmo que haja uma movimentação lenta, o tempo desacelerado se coloca como parte do processo pela diminuição da velocidade na movimentação original (FERNANDES, 2006, p. 135). Mesmo admitindo que há variações de velocidade no decorrer da videodança, ainda assim, existe a prevalência do tempo desacelerado.

A convergência das postulações anatômicas numa perspectiva evolutiva e as explorações crítico-reflexivas sobre as possibilidades de efetivação do *sujeito-mar*, dialogam e imbricam-se para a análise de todas as dimensões, sejam elas primária, secundária ou terciária. O espectador é o consumidor da imagem de movimento feita bidimensional. Sobre o contexto espacial, afirma Schulze:

O contexto espacial será tratado de forma diferente em cada uma das *dimensões narrativas*. Distingue-se aquilo que é perceptível como sendo específico do espaço ocupado pelo *intérprete* na dimensão primária, percebendo-se o contexto, independentemente dos planos utilizados. Pode envolver, por exemplo, um palco, a sala de aula, um pátio de escola, a praça, entre outras possibilidades. Esse contexto engloba também o cenário, os figurinos, os objetos, e o desenho de luz (a iluminação). Na dimensão secundária percebe-se o contexto que é construído pela câmera nos enquadramentos e planos, os quais posteriormente serão estruturados pela edição na dimensão terciária. (SCHULZE, 2010, p. 3, grifos do autor)

O mar, ao propor uma relação entre a água e a terra, além do próprio contexto de iluminação natural, evidencia-se como espaço perfeito já prenunciado no nome *sujeito-mar*. Tal escolha, assim como a utilização de apenas uma peça de roupa para a gravação, evoca uma realidade de proximidade para com a realidade do *sujeito-mar* que está em busca de suas águas político-subjetivas, às quais ainda não tem alcance total, mas que revelam em relação a elas, um sentimento de apego. Todas as escolhas realizadas são submetidas a um processo de

pós-produção e são manipuláveis para a criação da realidade própria da videodança. No contexto de *sujeito-mar*, promovo a possibilidade de uma perturbação espacial, ao construir imagens que confundem ao serem questionadas por seu significado: em determinadas cenas, não há concretude sobre o que é corpo humano e sobre o que é terra, ou até mesmo, água do mar.



Fotografia 7 – Cena de *sujeito-mar*. Fonte: Jonas Alves

A partir da perturbação proposta para as imagens, construímos o entendimento acerca da proximidade, além da unidade entre sujeito, terra e água, os quais, apesar de distintos em primeiro plano, conferem uma homogeneidade à cena. De certo que não somente as relações imagéticas são propostas para efetivação do contexto oceânico, o elemento sonoro corrobora a ambientação tanto no decorrer da gravação, quanto na pós-produção:

A dimensão *primária* conterà qualquer som produzido no ambiente onde ocorre a captura das imagens. A *secundária* considerará qualquer som percebido como originado da pessoa que opera a câmera ou do equipamento utilizado. Com esse viés a análise da dimensão terciária considerará tudo que é adicionado em termos sonoros durante a edição. (SCHULZE, 2010, p. 4, grifos do autor)

A respeito do áudio da videodança, posso promover aqui o estabelecimento das camadas utilizadas e perpetuadas desde os processos iniciais de experimentação para a produção do *sujeito-mar* até o processo de pós-produção da videodança. Diante de minha inserção no contexto espacial utilizado, deparei-me com uma gama de sonoridades que promoviam uma unidade no momento em que apreciamos em primeiro plano. No entanto, ao promover a distinção dos elementos espaciais, percebemos que cada um deles encerrava sonoridades específicas, que por mais que fossem similares umas às outras, apresentavam singularidades. Foi realizada uma análise de cada camada de sonoridade e a partir do imbricamento entre elas, compreendi a necessidade da entrada de cada elemento na trilha sonora: em primeiro plano, o som do ar, que é inerente ao contexto espacial do mar, bem

como das ondas do mar. Em concordância a estas duas sonoridades, optei pela utilização do som de gotas d'água que evocam um contraste relacionado às ondas do mar: as ondas transmitem certa força enquanto as gotas d'água revelam delicadeza. Tais sonoridades desvelam a possibilidade de uma certa confusão sonora, no entanto, compreendo esta confusão como confirmadora de um aspecto latente no correr de toda a pesquisa, a possibilidade de instauração de uma existência para além da realidade, a existência deste *sujeito-mar*. No final do trabalho, apenas a superposição do som sobre a tela preta. Quis propor tal possibilidade, para gerar um momento de reflexão para a absorção do que acabou de ser apreciado, além de talvez instigar o apreciador a buscar seu próprio sujeito em contexto oceânico.

Não pretendo aqui fomentar a idealização de outros sujeitos para além deste que apresento de mim mesmo, apesar sugerir uma perspectiva metodológica neste trabalho que é perfeitamente aplicável. Todavia, busco aqui remarcar a possibilidade da existência de tantos outros corpos oceânicos neste mundo, cuja politização veta o alcance do que denominei águas político-sociais e político-subjetivas, afinal, “a possibilidade de utilização da informação cinestésica como dado etnográfico está relacionada com as vivências corporais do pesquisador” (DANTAS, 2016, p. 174). A partir desta perspectiva, tantos corpos particulares podem gerar tantos outros sujeitos investigativos com tantas outras características e potencialidades. A realização do *sujeito-mar* foi proposta na videodança como promoção de uma outra especificidade de corpo, a partir da convergência deste com a tecnologia da videodança.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo desta escrita, busquei promover o delineamento dos caminhos percorridos por mim para a construção de um estado de corpo que se efetiva com o título de *sujeito-mar*. No entanto, é necessário compreender que as vivências que compartilho como caminhos possíveis de construção poética, são intrínsecas e pessoais, sendo assim, a prática está comprometida com minhas singularidades. Reforço, no entanto, que as práticas vivenciadas e aqui compartilhadas são completamente aplicáveis, desde que salvaguardadas as singularidades e potencialidades de cada *sujeito-mar* em experiência, qualquer que seja a nomenclatura que os denomine.

Através de uma relação instintiva evocada a partir da leitura de Giorgio Agamben (2007), estabeleci conceitos como *zoé* e *bíos* como alguns dos norteadores para as inquietações que me levam a lugares políticos de fuga de um ocidente que veta as afetividades nas práticas pessoais. A partir deste diálogo, compreendendo *zoé* como excluída da *bíos*, proponho que sua inclusão no contexto cultural de minha dança permitiu o acesso a uma ancestralidade instintiva e animal que aponta para a efetivação de uma heterotopia, conforme Foucault (2013) estabelece.

No entanto, a partir das concepções abordadas, filiando-me a perspectivas desviantes de vigências políticas e estéticas, adentro um local delicado sobre o nome que este trabalho carrega. Ao denominar-me *sujeito-mar*, instaurou um desafio pessoal e histórico ao cunhar o termo “sujeito”. Este sujeito que aqui trago como próprio, revela-se como um subalterno cujo exercício de existência estaria vinculado à manutenção de práticas ocidentais, sendo não somente produto delas, mas também integrante de uma prática excludente, seja de forma passiva ou ativa. (SPIVAK, 2010, apud. WILD, 2017). Pelos mecanismos de controle, a perspectiva ocidental vincula os sujeitos nas esferas do poder: corpos que são submissos e que representam, do poder, uma conquista. São corpos sociais que construídos a partir das decisões colonialistas, fazem parte da roda excludente do capital e fazem com que esta roda permaneça em constante rolamento, sem interrupções (SPIVAK, 2010, apud. WILD, 2017). *Sujeito-mar* surge, então, como uma tentativa do deslocamento do meu sujeito para a construção de uma prática efetiva que resista aos mecanismos de captura, principalmente na esfera artística, onde valho-me de estados de corpo que não pretendem promover idealizações de perfeição, mas um resgate de movimentações que sejam instintivas ao meu corpo,

desvinculando-me também de movimentos ordenados e pré-determinados para a dança, o que representa a minha linguagem primeira.

Creio que analisando os caminhos percorridos na pesquisa, a escolha de argumentos poéticos e as filiações que eles me permitiram estabelecer, bem como as práticas realizadas em meu corpo, todos estes convergem para que o meu subalterno possa falar. Afinal, o subalterno exerce sua fala quando marca espaços e diálogos entre si e o outro, apesar das divergências, desenvolvendo esferas relacionais de compartilhamento e ascensão de políticas que tornem a vida de todos os sujeitos uma vida vivível (BUTLER, 2018).

Nessa pesquisa, proponho o *sujeito-mar* como subalterno por estar ancorado na desvinculação a estéticas de movimento consagradas e estabelecidas. Busco na relação instintiva e política, formas outras de me mover, tanto interna quanto externamente, tratando então, da inserção de perspectivas não humanas como referenciais possíveis. É necessário reiterar que o produto foi desenvolvido no contexto pandêmico da Covid-19, que exigiu o confinamento social em que a moradia era o único espaço possível de se estar, para aqueles “privilegiados” com tal estrutura. Portanto, *sujeito-mar*, para além de um desvio estético, perpetua também a validação da liberdade como argumento criativo, liberdade aqui entendida como possibilidade de mover-me e ocupar espaços que já não me eram totalmente permitidos. Por haver um resgate de inquietações que estavam reclusas em minha corporeidade, coloco meu sujeito como subalterno, identificando-o como indivíduo que busca a fala para ser ouvido por meio do movimento, movimento este, imbuído de afetações do ambiente onde o produto foi desenvolvido, bem como das práticas corporais que foram investigadas no processo. O outro *sujeito-mar* se instaura como um outro de mim e me afeta em negociação com minhas internalidades em diálogo com o que denominei por líquidos político-sociais e político-subjetivos, para além da minha recusa à submissão a linhagens estéticas da dança. A partir dessas negociações, vou galgando práticas possíveis de desvinculação para que meu *sujeito-mar* de fato não exista a favor de uma hegemonia.

Dito isto, ao imbuir-me de argumentos poéticos instintivos de existência para a criação em dança, estou abrindo espaço para a escuta de meu *sujeito-mar* como produto de uma relação subjetiva de reconhecimento de instâncias subalternizadas que pretendo deslocar. Encontro então situações de *zoé* e *bíos* (AGAMBEN, 2007), heterotopia (FOUCAULT, 2013), conceitos que abarcam espaços outros de vivência, estratégias outras de diálogo político, escolhas outras de ações desviantes. Por haver um caráter político neste delineamento, efetivo

uma perspectiva de performatividade (SETENTA, 2008) como prática na dança, utilizando-me da dança contemporânea como linguagem primordial e posteriormente da videodança como validação da construção da fala artística que pretendi promover.

Sujeito-mar nasce em um longo processo prático de corpo, de percepções, de inquietações internas que pretendem promover alternativas aos processos de socialização. Construir esta pesquisa me garante a obtenção, não somente de autonomia do meu corpo e da minha instauração em *sujeito-mar*, mas a conquista de mundos anteriormente inexistentes. Ao findar desta etapa de pesquisa, afinal, este processo está longe de atingir um ponto final, compreendo que o encontro de uma cartografia possível para registro de meu processo me coloca como perpetuador de relações, cujas afetividades me constroem e alteram meu processo em seu decorrer. Aqui proponho um estado de existência que é afetivo (ROLNIK, 1989), uma vez submerso em águas perceptíveis e subjetivas, estabelecendo oceanos dançantes para minha prática. Através de afetividades, reconheço a dança como propositora de uma mudança efetiva na minha realidade.

Pretendi, nesta pesquisa, promover um registro sensível e ao mesmo tempo sistemático de um processo performativo em dança, estabelecendo possibilidades de corpo outras a partir do formato da videodança. Ainda que haja um produto em formato digital, bem como o registro de análise escrita que acabo de apresentar, compreendo a necessidade da continuidade desta pesquisa em formatos outros, não somente em perspectiva metodológica, mas artística. A presença de outros corpos para corroborar os estados vivenciados aqui, além das descobertas de novos estados se faz latente e o formato presencial se coloca como um requisito. Sendo assim, aqui deixo aberta uma fresta para que a pesquisa não alcance seu findar. Almejo um amadurecimento de tantas inquietações expostas, aprofundando-me nas instâncias acadêmicas como, por exemplo, através de um mestrado em dança, em que os delineamentos percorridos possam gerar tantas outras perspectivas de vivência de corpo, bem como tantas outras vertentes do meu *sujeito-mar*. O encontro de uma performatividade através de uma cartografia, elegendo como poética um desvio social, faz-me acreditar que esta heterotopia apresentada enquanto videodança ainda abarque uma série de evoluções que ainda não consigo alcançar. Tal qual o produto que expus nesta pesquisa, existem gotas que ainda restam para serem descobertas. Entretanto, aqui encerro este processo poético compreendendo que o meu *sujeito-mar* encontrou, de fato, um caminho que já faz parte de sua existência, um caminho irreversível.

Saudades do mar

Saudades do ondular

Saudades do estado de mar

Sua videodança sensorial

Me lembrou os sambaquis indígenas

Me transportou para o mar

Me conduziu à memória ancestral

De líquidos de afeto

Recife, Setembro de 2021

Letícia Damasceno

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. *Homo sacer. O poder soberano e a vida nua I*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2007.

_____. *O que é o contemporâneo?* In: AGAMBEN, Giorgio. *O que é o contemporâneo? e outros ensaios*. Chapecó: Argos, 2009, pp. 55 - 73

BACHELARD, G.; DANESI, A. D. E. P. *A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BUTLER, Judith. *Corpos em aliança e a política das ruas: notas para uma teoria performativa de assembleia*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

DAMASCENO, Letícia. *Dança e subjetividade: constituição e manifestação da memória do corpo*. 229f. Tese (Programa de Pós-Graduação em Memória Social) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2014.

DANTAS, M. F. *Ancoradas no corpo, ancoradas na experiência: etnografia, autoetnografia e estudos em dança*. *Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas*, [S.I.], v. 2, n. 27, p. 168 – 183, 2016. DOI: 10.5965/1414573102272016168. Disponível em: < <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/8731> > . Acesso em: 4 de jan. 2021.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil Platôs - Capitalismo e Esquizofrenia*. Vol. 1. São Paulo: Editora 34, 2000.

FABIÃO, Eleonora. Corpo cênico, estado cênico. *Contrapontos*. v. 10, n.3, pp. 321 - 326. 2010.

FÉRAL, Josette. *Além dos limites*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

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

_____. *O corpo em movimento: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas*. São Paulo: Annablume, 2006.

FOUCAULT, Michel. *O corpo utópico, as heterotopias*. São Paulo: Edições n-1, 2013.

JESUS, F. A. P. *sujeito-mar//videodança*. Instagram. Disponível em: < https://www.instagram.com/tv/CHi-CxrFh_8/ >. Acesso em 13 de nov. 2020. 09.48.

JEUDY, Henri-Pierre. O corpo exibido. In: _____. *O corpo como objeto da arte*. São Paulo: Editora Estação Liberdade, 2002, pp. 109 – 181.

KUNST, Bojana. *A economia da proximidade: o trabalho dramaturgico na dança contemporânea*. In: CALDAS, Paulo e GADELHA, Ernesto (orgs.). *Dança e dramaturgia [s]*. São Paulo: Editora Nexus, 2016, pp. 113 - 129

PÉREZ, Gabriela. *A repadronização: voltando às raízes para poder atuar*. In: *Cadernos do GIPE-CIT: UFBA/PPGAC*, Salvador. n.18, 2008, pp. 50-71.

ROLNIK, Suely. *Cartografia sentimental: transformações contemporâneas do desejo*. São Paulo: Estação Liberdade, 1989

SANTANA, Ivani. *Esqueçam as fronteiras! Videodança: ponto de convergência da dança na Cultura Digital (edição trilingue)* In: CALDAS, Paulo (Org.) *Dança em foco*. Dança e Tecnologia. Rio de Janeiro: Inst. Telemar, 2006.

SCHULZE, Guilherme. *Um olhar sobre Videodança em dimensões*. In: _____. *Congresso de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas*, 6, 2010, São Paulo. Disponível em: <<http://www.portalabrace.org/vicongresso/pesquisadanca/Guilherme%20Barbosa%20Schulze%20-%20Um%20olhar%20sobre%20videodan%e7a%20dimens%5es.pdf>>. Acesso em: 28 de dez. 2020.

SETENTA, Jussara Sobreira. *O fazer-dizer do corpo: dança e performatividade*. Salvador: EDUFBA, 2008.

SILVA, Eliana Rodrigues. *Dança e pós-modernidade*. Salvador: EDUFBA, 2005.

SUQUET, Annie. *Cenas. O corpo dançante: um laboratório da percepção*. In: COURTINE, Jean-Jacques (Dir.). *História do corpo vol. 3: As mutações do olhar. O século XX*. Petrópolis: Editora Vozes, 2008, pp. 509 – 539.

QUILICI, Cassiano Sydow. *O ator-performer e as poéticas da transformação de si*. São Paulo: Annablume, 2015

WILD, Bianca. *Pode o subalterno falar? Recanto das letras*. 2017. Disponível em: <<https://www.recantodasletras.com.br/resenhasdelivros/6020299>>. Acesso em 10 de ago. 2021.