

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO

**FERNANDA DE OLIVEIRA NICOLINI**

**OBJETOSUJEITOBJETO**

A resignificação de corpos dançantes através da relação entre matérias

RIO DE JANEIRO

2021

**OBJETOSUJEITOBJETO:** A resignificação de corpos dançantes através da relação entre matérias.

Dissertação de mestrado apresentado ao curso de Mestrado em Dança do Programa de Pós-Graduação em Dança da Escola de Educação Física e Desportos da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Inês Galvão Souza

Rio de Janeiro

2021

Nesta jornada, realizada em seu primeiro ano de forma presencial e em seu segundo ano online em isolamento social, muitas colaborações direta e indiretamente me atravessaram e ajudaram esta pesquisa a se tornar corpo.

À minha orientadora nesta dissertação, Doutora Professora Maria Inês Galvão Souza, pelo acompanhamento afetuoso e respeitoso, pela escuta aberta, incentivo e parceria, pelas palavras sempre em prontidão para orientar esta pesquisa que se entrelaça com a vida. Agradeço por vibrarmos juntas neste processo. Agradeço a amizade que se construiu.

À banca avaliadora de qualificação e de defesa, composta por artistas-pesquisadores de extrema potência em suas trajetórias: Joana Ribeiro, Ivani Santana, Lígia Tourinho e Ricardo Basbaum. Agradeço a generosidade das colaborações, cuidado e disponibilidade nestas etapas tão fundamentais.

À minha querida amiga, artista, pesquisadora e colega de turma Mônica Emilio, agradeço por todas as contribuições, pela troca, parceria, apoio, confiança, partilha de afetos, por nossas conversas nunca suficientemente longas. Toda minha admiração e felicidade por nossos caminhos terem se cruzado.

Ao Doutor Professor Felipe Ribeiro por ter me apresentado em um sopro a Ontologia Orientada dos Objetos.

Agradeço *in memoriam* à minha mãe Vera Lúcia, à minha avó Josephina e à minha tia Maria Célia, fortalezas de afetos, que me ensinaram sobre amor e que também estiveram junto a mim ao longo deste processo me dando o apoio de sempre.

Ao meu companheiro, Marcelo Sant'Anna, parceiro, cúmplice, amigo pelo amor, pela escuta, incentivo e por suas contribuições mesmo nas entrelinhas.

À coordenação do Programa de Pós Graduação em Dança da UFRJ e seu corpo docente por todo o empenho e comprometimento com o ensino público de excelência.

Agradeço a partilha de conhecimentos ao longo destes anos, que colaborou de alguma maneira para esta pesquisa.

Agradeço a todas as coisas, objetos, imagens, cores, cheiros, sons e texturas que fizeram e fazem parte da minha vida. Vocês também estão aqui.

Muito obrigada.

“Só temos de olhar, eu não inventei nada!”

Edgar Degas

## RESUMO

NICOLINI, Fernanda de Oliveira. OBJETOSUJEITOBJETO. A resignificação de corpos dançantes através da relação entre matérias. Rio de Janeiro, 2021. Dissertação (Mestrado em Dança) - Escola de Educação Física e Desportos, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

A pesquisa propõe um novo olhar sobre danças e objetos sob a perspectiva que intitula este trabalho, bem como tensionar certezas acerca das definições de tais aspectos. Baseada em parâmetros específicos fundamentados pela Ontologia Orientada dos Objetos (OOO) e pelos conceitos de corporeidade propostos por Michel Bernard e Christine Greiner, o trabalho desenvolve reflexões a respeito da produção artística contemporânea em seu mais amplo espectro e transversalidade, repensando convenções e códigos que se mostram presentes e vivos também no campo da dança. Fundamentada na ideia de que tudo é corpo e tudo é objeto, e através da análise de obras de artistas que optam pela presença de objetos na cena, assim como trabalhos da própria autora, OBJETOSUJEITOBJETO (OSO) investiga de que maneira é possível um processo de descodificação a partir da fusão entre matérias em movimento. Este possível processo é analisado a partir de práticas laboratoriais individuais e coletivas, observações e experiências da autora como profissional e proponente de movimento, reunindo pistas para o desenvolvimento futuro de uma metodologia potencializadora de percepções múltiplas e expansivas de um estado corporal latente, poroso e atento. Uma abordagem em busca de danças horizontais, autonomia do espectador e desdobramentos infinitos de relações a partir de metáforas e afetos.

Palavras-chave: Objetos. Dança. Corpo. Sujeito

## ABSTRACT

NICOLINI, Fernanda de Oliveira. OBJETOSUJEITOBJETO. A ressignificação de corpos dançantes através da relação entre matérias. Rio de Janeiro, 2021. Dissertação (Mestrado em Dança) - Escola de Educação Física e Desportos, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

The research proposes a new look at dances and objects from the perspective that entitles this work, as well as tensioning certainties about the definitions of such aspects. Based on specific parameters from Object Oriented Ontology (OOO) and the concepts of corporeality proposed by Michel Bernard and Christine Greiner, the work develops reflections about contemporary artistic production in its broadest spectrum and transversality, rethinking conventions and codes that show themselves to be present and alive also in the field of dance. Based on the idea that everything is body and everything is object, and through the analysis of works by artists who choose the presence of objects in the scene, as well as works by the author herself, OBJETOSUJEITOBJETO (OSO) investigates how a process of decoding from the fusion between moving materials is possible. This possible process is analyzed based on individual and collective laboratory practices, observations and experiences of the author as a professional and proponent of movement, gathering clues for the future development of a methodology that potentiates multiple and expansive perceptions of a latent, porous and attentive body state. An approach in search of horizontal dances, autonomy of the spectator and infinite unfolding of relationships based on metaphors and affections

Keywords: Object. Dance. Body. Subject

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

### GRÁFICOS

Gráfico 1 - Proposta ilustrativa do processo de desconstrução do código dança.....	27
Gráfico 2 - Reformulação do gráfico 1 .....	37

### FIGURAS

Figura 1- Obra Móbile, Alexander Calder (1932) .....	43
Figura 2 - Frames da obra Ballet Magnético, Takis (1961).....	43
Figura 3 - Objeto Cinético K06, Abraham Palatinik (1966).....	44
Figura 4- Obra Nowhere and Anywhere, William Forsythe. Objetos Coreográficos (2015)...	47
Figura 5- Black Flags – William Forsythe – Objetos Coreográficos (2015).....	48
Figura 6 - Quadrado negro sobre fundo branco – Malevich (1918).....	48
Figura 7- :desenhos de possibilidades de abstrações antropomórficas através de figurinos. Oskar Schlemmer .....	51
Figura 8- Balé Triádico, Oskar Schlemmer (1922) .....	53
Figura 9- Lux Feninger em Stick Dance de Oskar Schlemmer (1929) .....	54
Figura 10- Alguns trabalhos do grupo Mummenschanz entre 1978 e 2017.....	55
Figura 11- : Mechanical Ballet - 1923 - Bauhaus.....	56
Figura 12- Loïe Fuller em Serpentine Dance 1902 .....	57
Figura 13- Serpentine Dance pelo irmãos Lumière(dançarina desconhecida) .....	58

Figura 14- Os Dois Cia de Dança – Sobre Cisnes 2019. Foto: divulgação.....	60
Figura 15- Im Bade Wannen – Susanne Linke 1980 .....	61
Figura 16- : Gesture Dance – Oskar Schlemmer 1926.....	62
Figura 17-The Green Table, Kurt Jooss , 1932.....	62
Figura 18 - Sobre Cisnes, Os Dois Cia de Dança, 2019 .....	65
Figura 19 - Sobre cisnes – Os Dois Cia de Dança 2019.....	66
Figura 20- : Pequeno Inventário de Lugares-Comuns, Cia Dani Lima, 2009.....	69
Figura 21- : Pequeno Inventário de Lugares-Comuns, Cia Dani Lima, 2009.....	69
Figura 22-Pequeno Inventário de Lugares-Comuns, Cia Dani Lima, 2009.....	70
Figura 23- Este Corpo que me Ocupa, João Fiadeiro 2014. Fotos: Patrícia Almeida.....	71
Figura 24- True Rouge – Tunga – Instituto Inhotim (MG). .....	75
Figura 25- Debaixo do Meu Chapéu (1995) – Tunga.....	75
Figura 26 - Manual Derivado / Fernanda Nicolini - Espaço Caixa Preta (RJ) 2019. Foto: Marcelo Sant'Anna .....	79
Figura 28- Manual Derivado Fernanda Nicolini – CRAB (RJ) – detalhe Foto Marcelo Sant'Anna.....	79
Figura 29- montagem de imagens Manual Derivado Fernanda Nicolini, 2018 CMAHO – RJ80	
Figura 30 - Manual Derivado – Fernanda Nicolini - Festival Curto Circuito e Festival Corpos Críticos, ambos em 2019 no RJ.....	82
Figura 31 - O.T.R.A. Fernanda Nicolini 2019, Teatro Cacilda Becker RJ – Fotos Cícero Rodrigues.....	84
Figura 32- O.T.R.A., Fernanda Nicolini 2019, Teatro Cacilda Becker RJ – Foto Cícero Rodrigues.....	85

Figura 33- O.T.R.A. - Fernanda Nicolini 2019, Teatro Cacilda Becker RJ Foto Ulimar Lima	85
Figura 34- Objeto de Memórias Casulo 2020 /versões corpo_casa . Fernanda Nicolini. Fotos de divulgação.....	88
Figura 35- Objeto de Memórias Casulo 2020. Fernanda Nicolini. – Foto: Divulgação.....	89
Figura 36-Processo de criação Objeto de Memórias Casulo – Fernanda Nicolini 2020 – Frames dos vídeos gravados no IGTV do aplicativo Instagram.....	91
Figura 37- Captura de tela de um dos encontros .....	94
Figura 38- Captura de tela. Performatives- Sala 5 (Fernanda Nicolini, Carina Barreto, Ramon Granado e Érika Gomes) 2020 – Online .....	96
Figura 39- Uma das imagens utilizadas nas práticas.....	102
Figura 40- Registro oficina Corpo Cênico Expandido – Faculdade Angel Vianna – 2019....	102
Figura 41- : Registro Lab. Corpo Cênico Expandido – Centro Coreográfico RJ – 2019.....	103
Figura 42- colagem de imagens processo de pesquisa de um dos participantes de oficina online com o efeito mirror e a criação de sua mancha 2020 .....	105
Figura 43- Capturas de tela ação 2 Performance em Pauta – 2020.....	112
Figura 44- Fernanda Nicolini – Medusa – 2018 – Foto: Marcelo Sant’Anna + Logomarca OBJETOSUJEITOBJETO.....	117

## **LISTA DE ABREVIATURAS**

OOO - Ontologia Orientada dos Objetos

OSO - Objetosujeitobjeto

## SUMÁRIO

<b>PRÓLOGO</b> .....	<b>14</b>
<b>INTRODUÇÃO</b> .....	<b>18</b>
<b>CAPÍTULO 1 – ANTES DE FALAR SOBRE DANÇA E JÁ FALANDO</b> .....	<b>21</b>
1.1 Atento aos sinais.....	21
1.2 A leitura do que ainda não é uma dança já sendo .....	24
1.3 E por falar em realidade... ..	28
1.4– O objeto e sua fama de mau.....	31
1.5 A OOO para um OSO .....	33
<b>CAPÍTULO 2 – OBJETOS E DANÇAS</b> .....	<b>38</b>
2.1- A OOO e as artes .....	38
2.2 Pleonasmos à parte: movimento cinético.....	41
2.3 Coreografias para corpos não coreografados .....	45
2.4 – Design a serviço da arte.....	50
2.5 Do plástico como cisne ao plástico como plástico .....	58
2.6 Quando o objeto só está sendo.....	67
<b>CAPÍTULO 3 – DANÇAS INSTAURADAS POR VIR</b> .....	<b>73</b>
3.1 - Manual Derivado (2018) .....	77
3.2 - O.T.R.A. (2019).....	82
3.3 – Objeto de Memórias Casulo (2020).....	86
3.4 - Performatives (2020).....	91
<b>CAPÍTULO 4 – ROTAS PARA UM OBJETOSUJEITOBJETO</b> .....	<b>98</b>
4.1 Objetos e danças quádruplas.....	99
4.2- Pistas sobre a forma .....	101
4.3 Práticas Profanas .....	105
4.4 Objetos fantasmas .....	106
4.5 Pílulas e suplementos.....	108
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	<b>114</b>
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	<b>118</b>

## PRÓLOGO

Antes de tudo é preciso que eu me apresente para que você saiba do lugar de onde falo e o que quero dizer quando falo o que falo. Sou carioca e não simpatizo com o calor, cariocas gostam sim de dias nublados. Nascida em Laranjeiras, onde o *All Star* azul de Cássia viveu, venho me compreendendo como um corpo asterisco, flechada pelas vivências que me atravessam. Considero que minha formação artística vem desde os trabalhos manuais ensinados pela minha avó, pela culinária e artesanatos ensinados pela minha mãe e da observação dos minuciosos trabalhos com miniaturas feitos pelo meu pai e meu tio. Meu verbo quando pequena sempre foi observar. E a dança? A dança sempre esteve lá. Na sala de casa ao som de um vinil do RPM e de k7s da jovem guarda ou na pequena vitrola portátil que diariamente recebia minha coleção de discos e presenciava minhas dublagens e coreografias. As reuniões de família sempre eram pautadas por alguma apresentação artística que eu produzia: um show, uma exposição de desenhos... Sempre com venda de ingressos e luta de classe, não é à toa que na primeira oportunidade me sindicalizei! Considero meu *debut* cênico oficial aos seis anos de idade em uma apresentação no Circo Voador (RJ), local de realização das festas de fim de ano da escola primária onde estudei até os nove anos. A partir dos dez anos iniciei formalmente meus estudos em dança com aulas de jazz e sapateado em um pequeno e potente *studio*, lugar que em seguida me deu a oportunidade de me tornar professora, assumir turmas e ensinar o que eu havia aprendido para crianças e adultos. Neste mesmo lugar em que aprendi a dançar e aprendi a ensinar, também aprendi sobre dançar profissionalmente.

Passei pela Escola de Belas Artes da UFRJ em 2001, lugar onde explodiu minha visão sobre mim mesma e sobre o mundo. Hoje reformulo esta frase dizendo que explodiu meu corpo-mundo. Curiosamente também foi neste período que indiretamente conheci, de longe, quem hoje é minha orientadora quase vinte anos depois sem nem imaginar esta possibilidade. Eu acreditava que somente haveria espaço para a dança na minha vida, mais nada caberia. Hoje também repenso e compreendo que a dança está em tudo, o que finalmente me tranquiliza sobre minhas inquietações juvenis. Na época e pensando obstinadamente fui atrás de um curso de licenciatura em dança, o qual pagava orgulhosamente com meu salário como professora, deixando a EBA para trás, mas guardando muitos frutos que permanecem até hoje. Depois de um tempo na licenciatura em dança vi que não era exatamente aquilo que buscava apesar de também ter me possibilitado conhecer artistas e profissionais incríveis, que em

algum ponto deste Programa de Pós-Graduação foram meus professores, mais de uma década depois e sem imaginar tal possibilidade. O fato é que sempre me vi em busca de algo que não sabia o que era. Tive muitas idas e vindas, abandonos e retomadas, quedas e recuperações, mas sempre em busca, sempre em processo. Talvez não houvesse nada a buscar e o processo em si fosse a cereja do bolo.

Hoje percebo que aos dez anos bordando panos de prato com minha avó para minha mãe vender no trabalho e dividirmos os lucros, eu já estava em dança. O objeto pano recebeu uma intervenção e se tornou outro com meu bordado. Dar origem ou ressignificar algo me encantou de tal forma naquela época que não parei mais. Refletindo enquanto escrevo, talvez eu possa atribuir a esta experiência ser o estopim mais radical que resulta nesta pesquisa. Em 2006 retomei a ressignificação e lancei a marca de luminárias *PinôNoá*, totalmente feitas a mão por mim desde o garimpo de polipropileno descartado pela indústria até a instalação elétrica da peça, mas ainda não era aquilo e em 2010 encerrei este ciclo.

Durante todo o tempo segui dando aulas de dança em diversas academias da cidade do Rio de Janeiro, já não fazia parte de nenhum grupo ou companhia, mas me tornei colaboradora de alguns amigos artistas em projetos pontuais. Desenvolvia esporadicamente trabalhos solos. Nesta mesma época decidi reunir todos os 80 alunos que faziam aula comigo em escolas de ensino fundamental e educação infantil, e abri meu próprio *studio* de dança no bairro de Copacabana (RJ). Loucura, insanidade, ousadia, coragem? Sim, tudo isso e mais. Foi uma aventura e um dos períodos mais importantes da minha vida até aqui, de autoconhecimento, de experiência em gestão de espaço, finanças e gestão de equipe de professores, de cadeia de produção de espetáculos com cem pessoas envolvidas diretamente, ou mais dependendo do ano, de produção audiovisual, locação de teatros, de desenvolvimento e confecção de figurinos que eu mesma produzia e confeccionava costurando uma parte pelas madrugadas com minha Elgin, enquanto a outra parte era terceirizada (quem atua na gestão de academias de dança sabe que o espetáculo de fim de ano é onde tenta-se rentabilizar o 13º salário e os meses de férias de verão que têm baixo quórum). Visando uma economia de gastos maior com mão de obra confeccionando eu mesma uma parte de todos os figurinos do elenco, fui estudar para desempenhar esta função. Fiz um curso profissional de costura e modelagem e parti destemida para a ação. Quatro anos depois, foi quando mais uma vez senti que ainda não era aquilo. Mas segui carregando comigo as experiências, a dança e o objeto figurino.

Precisei então criar um *gap*, um afastamento maior para tentar descobrir qual seria meu caminho. Realmente eu estava desgastada e me repetindo de uma forma não positiva

profissionalmente. Em 2013 encerrei as atividades do espaço, reencaminhei alunas para outras academias da área, peguei a experiência que tive com o desenvolvimento de figurinos e investi em uma graduação em Design de Moda. Esta seria a minha terceira passagem por uma instituição superior de ensino e talvez no tempo mais acertado. Foi o lugar e o período em que mais mergulhei, me entreguei, aproveitei tudo que poderia aproveitar e aprender vivenciando experiências profissionais muito relevantes para os que atuam nesta área. Foi o período em que vi as entranhas do mercado consumidor e do mercado de produção têxtil. Foi onde vi o volume de descarte da indústria da moda e também o volume de descarte de coisas feitas pela humanidade. Foi quando aprendi mais sobre essa segunda pele que usamos chamada de roupa. Foi quando e onde aprendi que o que fazia desde pequena ressignificando objetos e reaproveitando materiais como as luminárias se chamava *upcycling*. Talvez meu caminho fosse falar sobre estas peles descartadas, as coisas descartadas e suas peles. Hoje, percebo que lá encontrei os objetos e o corpo juntos.

Formada e sabendo o que não queria, decidi mais uma vez e insanamente empreender em minha própria marca do que chamo de arte\_vestível: acessórios como brincos, anéis, braceletes e colares feitos exclusivamente a partir da ressignificação de resíduos eletrônicos. No dia do meu aniversário, 15 de outubro, em 2015 me tornei também um corpo jurídico, nasce a *Odyssee*. Aos poucos, além do produto, pelo forte posicionamento ativista, comecei a receber demandas de cursos, *workshops*, palestras, participação em eventos nacionais e internacionais e entrevistas. A marca recebeu prêmios e reconhecimento, estabeleceu grandes parcerias e movimentou a conscientização sobre consumo e descarte de eletrônicos, friccionou a estética de acessórios e foi pioneira no movimento de moda sustentável no Rio de Janeiro, ou o que hoje conhecemos como *slowfashion*, moda lenta em português.

Pensando especificamente nos cursos que facilitei neste período, acho curioso destacar que meu planejamento de conteúdo para os cursos e dinâmicas, inconscientemente, eram muito semelhantes a uma aula de dança, afinal era a minha experiência como docente por mais de quinze anos! Mesmo sendo uma aula de construção de acessórios de moda com materiais ressignificados, os participantes se moviam no espaço e eram incentivados a perceber seu corpo e o corpo de seus colegas de turma em dinâmicas de ergonomia de produto; se deslocavam no espaço de aula para escolher materiais, fazer experimentações e buscar ferramentas. Minha moda dançava. Finalmente percebi que era aquilo que me provocava como artista e que, objeto e dança nunca se apartaram do meu caminho. Aos poucos fui incluindo uma proposta mais performática em todo material visual desenvolvido para a marca e fazendo o mesmo na construção das peças, cada vez mais conceituais,

explodindo a moldura do que se pode ou não vestir. Neste processo a mesma pergunta me veio só que com uma pequena diferença, ao invés de me perguntar o que se pode ou não vestir, perguntei: “o que pode dançar?” Foi então que mixado a tudo isso comecei a desenvolver performances com os mesmos resíduos com os quais trabalhava na *Odyssee*. Manual Derivado (2018), O.T.R.A. (2019) e Casulo (2020) vêm marcando artisticamente esta minha relação aproximada com objetos e também vêm sendo os alicerces e provocadores para o desenvolvimento desta pesquisa. Do ponto em que me perguntei o que pode dançar até agora, não saberia mais organizar tão linearmente os eventos. Cá estamos.

Quando pequena tive um livro de poemas de Cecília Meireles chamado “ou isto ou aquilo?”, no poema que dava título ao livro a autora colocava em oposição acontecimentos, sentimentos e coisas do cotidiano. Hoje tentarei argumentar com Cecília, dizendo que as próximas páginas desta dissertação são isto e aquilo, tudo misturado. Penso que entre uma coisa e outra, tem outra: o vazio, mas um vazio que não é o nada. O vazio é o espaço para que tudo que está no meio também dance.

Este, é um trabalho no qual me abro a escutar as coisas, os objetos que chegam até mim. Este não é um trabalho sobre o que podemos ou devemos fazer virtuosamente com os objetos enquanto dançamos. Este é um trabalho em que busco espaço para que os objetos também apontem pistas sobre suas próprias danças, nos colocando em um estágio de percepção latente.

E se?

E se nos permitíssemos duvidar?

E se nos permitíssemos desaprender?

E se nos permitíssemos silenciar e escutar?

E se nos permitíssemos camuflar, sumir, desvanecer?

Por um longo minuto deixá-los ser.

Receber e aprender. Não saber.

Fechar a janela entreaberta, abrir a porta e o portão

Deixando sair nossa presunção.

Sem domar, mas sim apoiar e compreender.

Ouvir o ruído, responder e abraçar.

Um incentivo para dançar.

E se nos permitíssemos perceber nós, as coisas e o seu mover?

## INTRODUÇÃO

Acredito que nossas certezas não dançam. O que me move cada vez mais é a dúvida. Esta pesquisa, que se materializa aqui em uma dança de palavras, tem seu impulso principal nos pontos de interrogação sobre o que está definido em mundo macro e em mundo\_eu. O que é um objeto? O que é um sujeito? Ou melhor, quais são as definições postas que determinam o que se considera como objeto e sujeito?

Sobre os objetos, na maioria dos dicionários e enciclopédias digitais, é possível encontrar as seguintes definições: 1) assunto de uma área do conhecimento; 2) mercadoria, artigo, bem de consumo; 3) aquilo sobre o que incide um direito, uma obrigação, um contrato, uma demanda em juízo (jurídico); 4) que é pensado e se opõe ao ser pensante, sujeito (Filosofia); 5) complementos verbais: objeto direto e objeto indireto (gramática) e 6) Toda coisa material que pode ser percebida pelos sentidos.

A respeito das definições de sujeito, já podemos ter um caminho apontado de acordo com o quarto aspecto citado no parágrafo anterior, que o coloca em oposição ao objeto, sendo o mesmo detentor do conhecimento. Outra definição encontrada sobre o sujeito é resumi-lo no ser e no espírito que conhece, em relação ao objeto que é conhecido. Ambas as definições mencionadas anteriormente aparecem sempre grifadas sob o aspecto filosófico. Seja qual for a área em que se dê a definição, é possível perceber o lugar hierárquico do sujeito em relação ao objeto, bem como um suposto conhecimento do mesmo. Podemos ainda dizer, a partir dessas definições, que a existência de algum objeto é totalmente dependente do aval do sujeito. Minhas incertezas sobre essas definições, tão bem trabalhadas em nós ao longo de gerações, começam neste ponto.

Achamos que conhecemos o que está diante de nós, mas talvez jamais sejamos capazes de conhecer. Achamos que somos detentores do saber, mas talvez não sejamos os únicos a saber, nem nossa forma de saber seja a única. Talvez tudo além de nós possa existir sem nossa chancela. Talvez outros seres não humanos também possam dançar. Estas hipóteses iniciais colocadas aqui se desdobrarão em muitas outras ao longo desta dissertação, em um convite ao questionamento, ao movimento de abalar o que já se mostra fixo e monolítico em nós. Me lanço junto, danço junto, duvido junto.

Duvido do que eu falo e convido você leitor(a) a duvidar de mim e a duvidar da dúvida que te preenche e reconfigura seu corpo neste exato momento em que lê esta

dissertação, esta coreografia de palavras. De acordo com a sexta definição de objeto mencionada – “toda coisa material percebida pelos sentidos” – podemos pensar que a dança é um caminho potente para mergulharmos nestas sensações, percepções e para ser nosso canal de comunicação com este e outros mundos. A dança como forma de compreensão, a dança como método. Não apenas como meio para entendimento sobre corpos, mas também sobre mundos. Sendo assim, nos próximos capítulos buscarei desvios do que já demos como certo, duvidando destas fronteiras tão bem delimitadas entre o sujeito, o objeto, o corpo que dança e a dança. Tudo me parece ser mais amalgamado, menos distinto e mais fusionado.

Posso sintetizar que o que me leva neste processo de pesquisa é justamente esta mistura entre minha experiência artística, a dúvida que me atravessa frente a tantas certezas e a carência de um material reflexivo e mais fundamentado sobre danças e objetos. Os poucos encontrados colocam o objeto a serviço do humano que dança: objeto acessório, objeto cenográfico, objeto de manipulação... mas nunca como um corpo dançante em si. Por qual motivo ainda centralizamos o fazer dançado, o movimento, exclusivamente no corpo humano, e como trabalharíamos na desconstrução dessa ideia, fazendo outros corpos e matérias dançarem? Uma questão mercadológica do campo? Talvez. Este será outro viés investigativo desta pesquisa para que nos ajude a compreender as danças de agora e as danças por vir. Tal qual me descrevi no prólogo, como um corpo asterisco, os capítulos que compõem este trabalho seguirão com as mesmas características: multiplicidade, convergência de linguagens e provocações sobre a nitidez imposta a nós. No primeiro capítulo, começo com uma reflexão justamente sobre esta rigidez a partir dos códigos impostos aos corpos, objetos e danças, problematizando o sistema, o campo da dança e o mercado artístico. Proponho um rascunho sobre um possível processo de descodificação do que se considera dança, através da ideia que intitula esta pesquisa, o OBJETOSUJEITOBJETO (OSO), que se mostra também como uma proposta de cocriação de corpos dançantes a partir da fusão entre matérias. Ainda neste capítulo as reflexões desenvolvidas abrem espaço para argumentações e associações a partir da Ontologia Orientada dos Objetos (OOO), que seguirá como norteadora sobre um outro e mais abrangente conceito de objeto, bem como os estudos de Christine Greiner e Michel Bernard a respeito do corpo relacional, corporeidades e estados de corpo.

No segundo capítulo, mergulho em reflexões sobre o objeto nas artes. Realizo uma breve descrição sobre o movimento de arte cinética e suas relações com esta pesquisa a partir de trabalhos dos artistas Abraham Palatinik, Alexander Calder e Takis. Em seguida tento destrinchar o papel do objeto na cena através do trabalho de Oskar Schlemmer, da escola alemã Bauhaus, e como suas ideias influenciaram as artes de forma vanguardista no período

entre e pós-guerras até os dias de hoje. A partir de então, proponho reflexões a respeito de trabalhos selecionados de alguns artistas da dança e da performance que têm a presença do objeto como recorrência em suas obras, como William Forsythe, o grupo Mummenschanz, Loie Fuller, Os Dois Cia de Dança, Dani Lima e João Fiadeiro. Todas as análises seguem os parâmetros estabelecidos pela abordagem adotada neste trabalho e a ideia OBJETOSUJEITOBJETO, colocando-os ora em convergência ora em divergência com esta pesquisa e elencando aspectos e pontos relevantes para a argumentação desta proposta. Um diálogo.

Tomando as reflexões e análises feitas no primeiro e segundo capítulos, no capítulo seguinte, o terceiro, busco analisar alguns dos meus mais recentes trabalhos como performer e coreógrafa: Manual Derivado, O.T.R.A. e Casulo. Também abro espaço para refletir sobre minha participação como performer colaboradora em *Performatives*, uma experiência mediada pelas tecnologias digitais. Volto a estes trabalhos com um olhar crítico analítico, buscando atentamente compreender como estas criações reverberam, operam e nasceram enraizadas nas ideias apresentadas nesta pesquisa. Proponho também uma aproximação ao conceito de ‘Arte Instaurada’ cunhado pelo artista plástico Tunga com o OBJETOSUJEITOBJETO originando o que chamei de ‘Danças Instauradas’.

No quarto e último capítulo descrevo algumas experiências práticas dentro da perspectiva compartilhada sobre danças e objetos nos capítulos anteriores, bem como minha percepção sobre episódios que me apontaram pistas para novas provocações e relevantes questões no que tange ao trabalho envolvendo corpos não humanos em dança. Estas foram ações em laboratórios e oficinas propostas por mim durante os últimos três anos de forma independente e também em ações como discente pesquisadora do programa de pós-graduação em Dança na UFRJ. Estas vivências, e as pistas descobertas através da observação atenta e porosa, rascunham neste capítulo futuros caminhos a serem percorridos e esmiuçados, indicando um desejo e uma necessidade latente em prosseguir com esta pesquisa viva. Encerro este trabalho nas considerações finais por necessidade, mas de antemão adianto que o faço abrindo mais espaços e dúvidas do que comecei. Um encerramento inquieto e desestabilizante que mesmo no instante em que digito o último ponto final no texto ele se torna reticências, nos convidando a um incessante movimento.

## CAPÍTULO 1 – ANTES DE FALAR SOBRE DANÇA E JÁ FALANDO

### 1.1 Atento aos sinais

Início este capítulo pensando sobre o quanto esta pesquisa se trata também de como respondemos aos códigos que nos são impostos durante a vida. Os códigos de etiqueta, os códigos em ambientes de trabalho, os códigos sociais, os códigos de vestir, os códigos de etiqueta virtual, os códigos em arte, os códigos em danças e os códigos dos corpos considerados aptos a dançar. A codificação como método organizacional de mundo vem nos ajudando em diversos aspectos e, em mesmo grau, pode gerar efeitos negativos na sociedade quando os mesmos restringem experiências e pasteurizam fazeres. A sistematização de códigos, principalmente quando falamos sobre o corpo, pode se tornar um “jogo classificatório perigoso” (GREINER, 2013, p. 117). Certa vez ouvi um grupo de artistas do movimento comemorar afirmando que não há mais dúvidas sobre o que é ou não é dança. De fato, internamente no meio da própria dança, essa questão já demonstrou-se de certa maneira resolvida. Laurence Louppe, em seu livro *A poética da dança contemporânea*, aponta que a dança contemporânea seria uma continuidade de paradigmas originados pela criação da dança moderna, uma busca pela singularidade do gesto.

Apesar de uma busca por sua singularidade, paralelamente e contraditoriamente, a dança contemporânea ocidental ainda se mostra extremamente codificada, com resquícios estéticos e técnicos nos corpos atribuídos quase sempre ao ballet clássico. Mais adiante veremos que, sob meu ponto de vista, a colonização dos corpos contemporâneos e a definição do que é ou não corpo, para a dança ou não, atualmente são adventos de uma codificação mercadológica da dança. Mesmo em uma busca contemporânea pela descolonização de nossas danças aqui no Brasil, ainda é possível percebermos elementos instalados cautelosamente em algumas obras para que possam ganhar o status de dança, ou serem categorizados como obras mais comerciais. Trabalhos que desviem desta codificação recebem o estranhamento do público que imediatamente tenta encontrar outra categoria para encaixá-los, nomeando-os como ‘conceitual’. Penso que esta discussão entre o que se estabelece como comercial ou como conceitual não gera nenhuma contribuição para o campo e só alimenta os que estão fora dele, nas zonas de poder. Por zonas de poder leia-se instituições governamentais de fomento à cultura, empresas privadas mantenedoras de patrocínios, agências de fomento... Esta é uma problemática viva para artistas de todos os segmentos,

mesmo sabendo que vêm sendo realizados processos de autocrítica sobre os métodos de avaliação e mérito das mesmas ao analisar projetos.

A recorrência de alguns movimentos específicos na construção coreográfica muitas vezes provoca uma sensação de *déjà vu* no espectador especializado. Por sua vez, uma sensação de conforto preenche o espectador não especializado que assiste à obra identificando-a como dança contemporânea justamente por esta recorrência de elementos. Estas duas sensações provocadas nos dois tipos de público podem explicar o motivo pelo qual algumas companhias e artistas são mais populares que outros. Nessa lógica, a popularidade estaria na forma como os códigos da dança são agenciados. Mais adiante também veremos que a popularidade estaria também na hipótese de gerar autonomia ao espectador para elaboração de seus próprios códigos e não apenas em prover uma zona de conforto para quem assiste.

Apesar desta não ser uma discussão sobre o que é dança contemporânea, tomarei como um norte a reflexão de Paul Valéry sobre o que pode ser a dança:

A dança é uma poesia da ação geral dos seres vivos: ela isola e desenvolve características essenciais desta ação, transformando o corpo dançante em um objeto, cujas transformações e sucessões de aspectos, cuja busca de limites de potência instantânea de ser fazem necessariamente lembrar à função que o poeta dá ao seu espírito, as dificuldades que ele se propõe, as metamorfoses que ele obtém, aos voos que ele busca e que, por vezes até excessivamente, o retiram do solo, do bom senso e da lógica do senso comum. (VALÈRY, 1936, p.15).

O que desperta meu interesse para iniciar esta reflexão, é que a dança se empenha em um corpo que não é previamente dado (LOUPPE, 2012, p.85). Não me debruçarei em um juízo de valor sobre se a dança, e a arte em geral, devem ou não ser entretenimento, mas sim em uma proposição que convirja processos artísticos, espectador, autonomia e produção de sentido através da dança. Processos estes que não parecem levar em conta um aspecto bastante relevante: a cocriação, sobre a qual falaremos também mais adiante. A partir deste cenário podemos prosseguir pensando um pouco mais sobre a palavra código.

Pesquisando sentidos e a etimologia da palavra código, do latim *codex* (“livro de leis”), é possível encontrar, em diversos dicionários virtuais, mais de vinte tipos diferentes de códigos e nove definições. Dentre as muitas formas de compreender a comunicação, tomarei como base para a reflexão neste momento, uma de suas possibilidades de definição do que vem a ser um código: qualquer combinação de signos que, dentro de um sistema estabelecido, tenha um determinado valor e que deva ser do conhecimento de ambas as partes, emissor e receptor. Podemos dizer o mesmo ao observarmos um processo coreográfico, que se dá na

organização sistemática de movimentos, que precisa tornar-se uma rede significativa para quem dança, para quem coreografa e para quem assiste. Aqui digo significativa não elencando um grau de relevância ou sugerindo nenhuma aproximação afetiva e sim como uma tradução da imagem em movimento que seja associativa ao grande signo chamado dança. Se, então, para uma dança ser uma dança ela precisa ser reconhecida e significada como tal, tendo para isso que ser construída baseada em uma codificação organizada previamente limitada ao que já faz sentido para o mundo, podemos pensar a dança como um dispositivo.

O dispositivo em si mesmo é a rede que se estabelece entre os elementos (instituições, leis, discursos, linguísticos e não linguísticos, posições filosóficas (...)) Qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres vivos (AGAMBEN, 2009, p.3).

Tomando a fala de Giorgio Agamben, podemos dizer que estaríamos presos a uma suposta produção artística pré-definida, moduladora e reguladora. Nos encontramos capturados no dispositivo mercadológico da dança, que torna artistas, bailarinos e coreógrafos reféns de um determinado *modus operandi* de criação listados em um *hall* de signos que entregam nexos para o receptor/espectador. Arrisco dizer que a produção de uma autoralidade em dança não seja plenamente possível nos dias atuais. Talvez estejamos mastigando gestos e entregando sentidos sem permitir que o outro sinta o gosto. Este pode ser um cenário considerado radical por alguns, mas penso ser necessário gerar estas fricções para que possamos debater e refletir a respeito do que estaríamos de fato criando em nossa produção artística. Uma criação consciente me parece urgente nos tempos atuais.

Esta lógica de repetição condicionada foi conceituada por Richard Schechner como condutas restauradas (2006). Para o autor, porções de comportamentos restaurados, ações executadas pelo menos duas vezes criando hábitos, rituais e rotinas caracterizam o que chamamos de performances. Todos esses hábitos e rotinas seriam comportamentos restaurados, pois são repetidamente vivenciados. Sendo assim, a codificação que vem sendo elaborada em nossas danças, principalmente na dança contemporânea, não estaria construindo danças e sim restaurações de comportamentos e imagens.

Pensando então nesta captura de produção mercadológica, seguindo o código dança para produzir obras confortáveis que já signifiquem algo para o espectador, é importante ressaltar que existe o item contexto. Não há um sentido único para algo, na medida em que o que se apresenta provoca afecções diferentes para cada uma das pessoas que assistem. O processo de informações se dá na medida de cada subjetividade. A recepção da mensagem

gerada pela dança varia de acordo com seu contexto sociocultural, já que as linguagens – leia-se por linguagem, gestos e por gestos, signos - diferem de significado de um local ao outro e também de um indivíduo para outro pela experiência contextual.

Cada indivíduo, cada grupo social, em ressonância com seu ambiente, cria e é submetido a mitologias do corpo em movimento que constroem quadros de referência variáveis da percepção. Conscientes ou não, esses quadros são sempre ativos. A dança é o lugar, por excelência, que faz visível o turbilhão em que as forças de evolução cultural se afrontam, produzindo, controlando ou censurando as novas atitudes de expressão de si e de impressão do outro. Desse modo, o gesto e sua captação visual se apoiam em fenômenos de infinita variedade que impedem toda esperança de reprodução idêntica (GODARD, 2002, p.11).

Talvez possamos perceber dois pontos de vista diferentes sobre uma mesma questão, mas não uma oposição entre Godard e Schechner e sim uma complementação. Temos então nesses dois autores um olhar sobre quem supostamente estaria na condição de elaborador desse código a ser utilizado (Schechner) e um olhar de quem supostamente estaria na posição estática de receptor/espectador, admitindo que a recepção não poderá ser sempre condicionada, ou manipulada, sendo sempre relativa (Godard).

Podemos então estabelecer novas questões: seria possível decodificar ou atualizar constantemente este código que conhecemos e validamos como dança contemporânea? Poderíamos nos abrir a esta desconstrução de forma conjunta com outros corpos que participam da experiência como espectadores? A seguir detalho um pouco mais como poderia se dar este processo.

## **1.2 A leitura do que ainda não é uma dança já sendo**

Para pensarmos sobre as questões apontadas na seção anterior acredito ser importante considerar aspectos sobre algumas definições de corpo. A pesquisadora Christine Greiner indica, em seu livro *O corpo: pistas para estudos indisciplinados*, que “o corpo não pode ser entendido como um produto pronto e muda de estado no momento em que ocorre uma ação” (2013, p.27). Estamos em ação no mundo, mas uma ação que não dissocia o mundo de mim, mas se estabelece na medida das relações que estabeleço e também com as que não estabeleço. Definir o corpo como algo único e estático é, portanto, impossível por estarmos constantemente em relação. A dança estabelece e revela esta relação, algo “delicado e imenso: a ação do sujeito no mundo” (LOUPPE, 2012, p.51). Valéry também coloca o corpo que dança como um canal relacional com o mundo: “É que a dança é uma arte derivada da própria

vida, uma vez que não é apenas ação do corpo humano em conjunto, mas ação transposta em um mundo, em uma espécie de espaço-tempo, que já não é bem o mesmo que o da vida prática”. (VALÈRY, 1936, p.3).

O filósofo Michel Bernard em seu livro *O Corpo* estabelece uma análise acerca da impossibilidade de definição sobre o que é o corpo, considerando o corpo como uma construção fluida entre a matéria, seus fatores psicológicos e sociais. “Trata-se de um processo contínuo de diferenciação e de integração de todas as experiências incorporadas no curso de nossa vida: perceptivas, motoras, emocionais, sexuais etc.” (2016, p.56). Logo, não podemos falar sobre um corpo estático e sim de muitos e variantes corpos que vamos sendo ao longo da vida alterando constantemente nosso modelo postural: “uma estrutura perceptiva e ativa enriquecida sem cessar pela experiência” (BERNARD, 2016, p.51). O autor analisa que este processo entre as experiências vividas e a configuração do modelo postural se dá pela função tônica, uma função comunicacional e essencial ao ser humano que se mostra desde a infância. Desta maneira as experiências de vida reverberam e reconfiguram nossos corpos constantemente sendo mais interessante pensar em “diferentes estados” (GREINER, 2013, p. 13) de corpo do que pensar em um corpo. Pensar em corporeidades e não apenas em uma corporeidade para cada indivíduo estaria mais alinhado com esta reflexão.

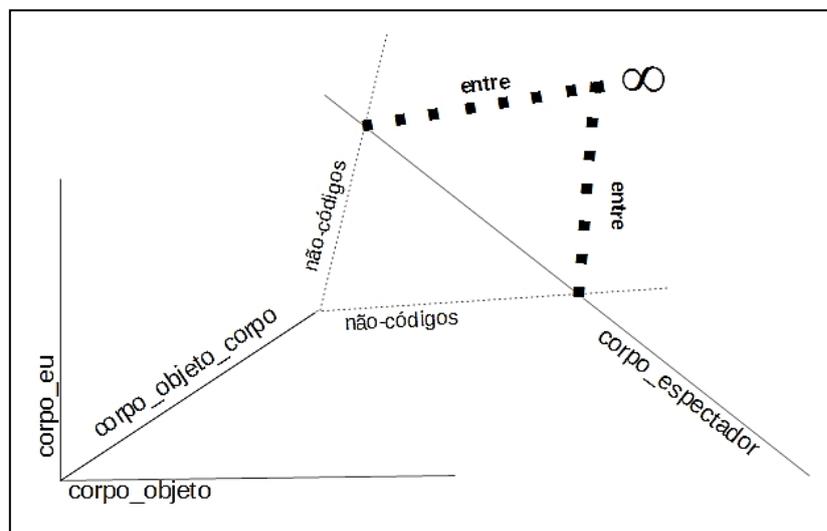
Sendo assim, para esta pesquisa estabeleço como ideia de corpo sua flexibilidade contínua, que constrói e desconstrói corporeidades a partir das relações, alinhando-se aos estudos de Bernard e Greiner. Ideia fundamental que já aponta sinais relacionados a alterações corporais provocadas no e pelo espectador ao observar uma obra, bem como a de significar ou não códigos de dança e de corpo. A partir de então trabalharei no desconhecido e na flexibilidade, utilizando a palavra corpo para todos os envolvidos em uma experiência: humanos, não humanos e abstratos como o espaço, tempo e a luz.

De acordo com a proposta desta pesquisa, uma desconstrução dos códigos estabelecidos como dança contemporânea poderia acontecer de forma mais potente se nos abrissemos para uma experimentação de cocriação junto aos objetos e ao espectador. Uma proposta com diversos corpos envolvidos. Neste momento irei me ater aos humanos e não-humanos elencando-os da seguinte maneira, sem escala de prioridade: o corpo humano que chamarei de *corpo\_eu*, nossa casa em constante atualização, o que nos faz ser no e como mundo pela corporificação de nossas vivências; em seguida os corpos não-humanos, as coisas que nos rondam, todos os objetos, que chamarei de *corpos\_objetos*. A todos os corpos atribuirei às superfícies de contato a palavra pele. Do contato gerado em decorrência da relação, fricção e comunhão das peles em dança entre o *corpo\_eu* e o *corpo\_objeto*, surgiria

um terceiro corpo, que neste momento nomearei de *corpo\_objeto\_corpo*, sendo este o que considero mote para o processo de descodificação sugerido. Que corpo é esse? Que dança é essa? Uma dança desconhecida oriunda de um novo corpo com novos moveres, estabelecendo uma outra lógica estética, provocando outras sensações e contextualmente único pois somente acontece na experiência dançada. Uma noção de corpo radicalizada por uma espécie de fissura cognitiva unindo um corpo admitido como signo corpo e um corpo não reconhecido de sentido como corpo, uma “subversão estética da categoria tradicional de corpo” (GREINER, 2013, p. 13) sempre pronto a “enguiçar a arte calculada do poder” (BERNARD, 2016, p. 311).

Desta maneira os códigos estabelecidos se tornam disponíveis para ressignificações infinitas e afecções plurais pelos que estão em cena e por quem assiste à obra. A esta possibilidade chamarei de não-código que, em emissão dançada pelo *corpo\_objeto\_corpo* e cruzado com o *corpo\_espectador*, pontuaria um outro status de autoria da obra. A este novo status de autoria de algo que ainda não compreendemos como dança, chamarei de *entre*. Este espaço de trânsito também foi considerado por Christine Greiner em seus estudos sobre o corpo. Resumindo a ideia da autora, o *entre* se configuraria como um mediador, onde o processo de desenvolvimento da informação e seu trânsito aconteceriam simultaneamente pela ação dos signos. No caso específico desta proposta, a ação inteligente dos signos poderia ser substituída pela ação dos não-códigos. Poderíamos então dizer que todos que experienciam tal obra participariam simultaneamente de sua criação, desafixando da dança sua codificação pré-estabelecida. A partir da organização descrita nos dois últimos parágrafos, seria possível ilustrá-la da seguinte maneira:

Gráfico 1 - proposta ilustrativa do processo de desconstrução do código dança



Fonte: elaborado pela autora (2021)

Considero um dos argumentos fundamentais que demonstram a relevância em proporcionar ressignificações para a codificação da dança já existente, o incentivo ao exercício de autonomia do espectador como forma de contribuição social, de autoaceitação e receptividade às diferenças. Assim também se mostra a ideia de espectador emancipado desenvolvida pelo filósofo francês Jacques Rancière: “a emancipação começa quando desafiamos a oposição entre assistir e encenar... Quando compreendemos que assistir também é estar em cena, isso então confirma e transforma a distribuição de posições” (2014, p. 13).

Para o artista, por sua vez, doar seu *corpo\_eu* para a geração de um outro corpo junto a um objeto pode potencializar a experiência dançada, seus processos coreográficos, desconstrução de estereótipos estéticos e exploração de dramaturgias experimentais, pensando dramaturgia como um modo de organização de elementos de uma obra, que “implica dimensões possíveis de sentido” (PAIS, 2016, p.30). Esta se mostra uma possível metodologia para seguirmos investigando as infinitas possibilidades de gestos e modelos posturais de nossos corpos tendo a dança e os objetos como propulsores, sabendo que “cada nova postura ou movimento vem se registrar neste esquema plástico e a atividade cortical põe em relação com ele cada novo grupo de sensações evocadas pela postura nova” (BERNARD, 2016, p.46). É possível dizer que esta proposta pode contribuir para potencializar corpos, relações e mundos na medida em que “aprender um novo movimento supõe com efeito, o poder que temos de dilatar nosso corpo como estar-no-mundo ou de mudar o seu modo de existência” (id., p.96).

Tentando traduzir em uma analogia, tudo que falamos até aqui nesta seção, convido você a imaginar um longo corredor sem fim com muitas portas em ambos os lados. Algumas portas estão fechadas, mas não trancadas e outras estão abertas. Já conhecemos o que há nos caminhos para onde as portas abertas nos levam, mas não sabemos nem se podemos abrir as que estão fechadas. Escolhemos o conforto da dúvida de não abri-las. Respeitando a placa fixada “Não entre. Somente pessoal autorizado”. Considerando as portas abertas como sendo os gestos, corpos e movimentos estabelecidos como código-dança-válido; as portas fechadas sendo os gestos, formas e processos de criação com os quais não nos arriscamos lidar; e pensando no corredor como nossa produção artística durante a vida, podemos observar então quantos caminhos seguem desconhecidos por não buscarmos uma significação sobre o que à primeira vista não conseguimos compreender.

Lançar-se ao estranhamento, risco e desconforto ao trabalhar com o desconhecido também pode contribuir para o campo da dança, quando artistas se dispõem a compreender que o que fazem também constrói o mundo. Mundos ressignificados a partir de signos. Para o

semioticista Charles Peirce, signo é tudo que busque representar a realidade pela oposição a outros signos do sistema. O signo é que dá forma para a representação do objeto na realidade. De acordo com o autor cada um de nós estaria aberto a múltiplos interpretantes de um mesmo objeto a partir de um único signo. Poderíamos equiparar o processo de pensamento e significação destes signos ao processo chamado de semiose, que acontece a todo instante, inclusive agora enquanto você lê este texto. Talvez fosse possível comparar a semiose como o *entre* descrito no processo de descodificação proposto anteriormente. Sendo assim, podemos pensar que também em dança, todo *corpo\_objeto\_corpo* (atuando como signo dançante e emanando os não-códigos dança) pode, de forma infinita, gerar significações e ressignificações. Desta maneira, infinitos sentidos podem ser expressos tendo como canal o *corpo\_objeto\_corpo* quanto posto em relação, ou quando em semiose. A cada novo movimento descoberto, dançado e experienciado uma nova possibilidade de significação por quem dança e por seu espectador já emancipado.

O movimento do outro coloca em jogo a experiência de movimento própria ao observador: a informação visual provoca no espectador uma experiência cinestésica (sensações internas dos movimentos do seu próprio corpo) imediata. As modificações e as intensidades do espaço corporal do dançarino vão encontrar ressonância no corpo do espectador. O visível e o cinestésico, absolutamente indissociáveis, farão com que a produção de sentido no momento de um acontecimento visual não deixe intacto o estado do corpo do observador: o que vejo produz o que sinto e, reciprocamente, meu estado corporal interfere, sem que eu me dê conta, na interpretação daquilo que vejo (GODARD, 2002, p.24).

Essa infinitude dos *corpos\_objetos\_corpos* em cena, em pesquisa e criação, pode ser proporcionalmente associada à infinitude de movimentos corporais desconhecidos pelos artistas criadores. Importante ressaltar que nesta proposta os movimentos são elaborados em conjunto entre *corpo\_eu* e *corpo\_objeto* e não impostos pelo corpo humano, o que invalidaria toda esta proposição.

### 1.3 E por falar em realidade...

Antes de prosseguir gostaria de voltar a uma palavra que surgiu enquanto traçávamos um paralelo entre a semiose e o *entre*: realidade. Para nosso campo e para esta pesquisa é muito importante que possamos estabelecer a realidade como uma questão plural, assim como o corpo, cientes de que também há uma codificação organizacional elaborada como pressuposto de ordenar socialmente humanos e coisas no planeta Terra. Adotarei neste

trabalho o termo realidade, na compreensão de realidades diversas para os sistemas diversos com os quais convivemos: vegetais, animais, minerais, objetuais... As trocas durante a experiência do processo *entre* aconteceriam de modo a transformar constantemente as micro-realidades corporificadas na macro-realidade de cada espectador através dos *não-códigos* emitidos pela dança do *corpo\_objeto\_corpo*. A dança como agente transformadora de realidades de fato me parece uma possibilidade incentivadora. Mas o que de fato seria a realidade?

Em 2003, Nick Bostrom, filósofo e matemático, professor da Universidade de Oxford, publicou um artigo polêmico e divisor de águas no campo da ciência com o título *Are you living in a computer simulation?*<sup>1</sup>. Resumidamente, no artigo o autor desenvolve e justifica com teorias científicas, a hipótese de que a humanidade teria alcançado um nível tecnológico tão avançado que poderia ter criado diversos universos simulados e estaríamos vivendo em um deles nesse exato momento. Talvez possamos nos aproximar e adaptar esta afirmação se olharmos sob o ponto de vista do ano de 2020, quando a pandemia de COVID19 assolou o mundo nos deixando praticamente de forma compulsória mais próximos da comunicação via internet. Neste espaço outro desconhecido para a maioria de nós, nos vimos convocados a criar nossas realidades outras de acordo com o contexto de isolamento social.

Alguns outros estudiosos sobre o assunto, observam em discordância que neste caso, se estivermos vivendo em uma simulação, talvez não conseguíssemos ter esse *insight* de distinção da própria realidade fictícia. Seria então mais uma programação para testar como reagimos a respeito dessa possibilidade, mas na verdade nunca poderíamos ter certeza. Podemos pensar em como aprender sobre esta possibilidade com produções cinematográficas, por exemplo. É possível ilustrar a hipótese de Bostrom e toda sua discussão assistindo a alguns filmes como: O Show de Truman (1998), Vanilla Sky (2001), A Origem (2010), Matrix (1999) entre outros tantos que utilizaram o argumento de simulação da realidade para provocar a sociedade e popularizar o tema.

Tomemos como exemplo Matrix, das irmãs Wachowski. O filme conta a história do personagem Neo, um *hacker*, que em determinado dia é abordado por Morpheus, e convidado a despertar de seu cotidiano autômato tomando uma pílula que o levaria ao mundo verdadeiramente real, fazendo-o perceber a simulação em que todos estariam vivendo. Matrix foi totalmente desenvolvido a partir do argumento de simulação da realidade, teologia e filosofia. Alguns analistas e filósofos sugerem que o filme ilustra uma versão contemporânea

---

<sup>1</sup> Em tradução livre : "Você está vivendo em uma simulação computacional?" Artigo publicado em 2003.

do *Mito da Caverna* de Platão<sup>2</sup> para discutir a realidade simulada em que vivemos.

O filósofo francês Jean Baudrillard, conhecido por sua obra dedicada a pensar o mundo como uma simulação ou *simulacra*, foi convidado a acompanhar e atuar como uma espécie de consultor dos dois capítulos seguintes da trilogia, mas recusou. Para ele, o filme seria um retroalimentador do discurso criticado, fazendo-o ganhar ainda mais força. Uma exaltação da realidade funcional a partir da tecnologia de extremo caráter fetichista. Em uma das poucas entrevistas concedidas sobre o filme Matrix ao “*Le Nouvel Observateur*” em 2003, feitas pelo jornalista Aude Lancelin e transcritas por Wilson Ferreira, Baudrillard também entende que essa proposta de simulação tão aseada e perfeitamente constituída como encenada no filme não seria possível em uma simulação de verdade, pois a verdade é mesclada e não há dicotomias e nem maniqueísmos tão exagerados como mostrados no filme: “A matriz é perfeita demais e o real é excessivamente desértico.”

Alinhada a este pensamento, o filósofo Paul Virilio diz estarmos vivendo uma era da dromologia<sup>3</sup>, em uma velocidade tecnológica em que é preciso estarmos atentos. Sofremos de uma colonização do tempo pelas máquinas, que subtrai a liberdade dos corpos e do movimento humano real, nos colocando em um não-espaco da virtualidade para que produção, economia, consumo e guerra se alimentem de nossa energia motriz sem que possamos perceber. Cada vez estamos menos conscientes deste domínio já que somos ludibriados com a promessa de avanço, progresso e informação, sendo lobotomizados com ações de marketing que pregam a velocidade como riqueza sem levar em conta sua violência. Nas palavras de Virilio (1984), “há na riqueza uma violência que já foi compreendida; o mesmo não ocorre com a velocidade” (1984, p.65).<sup>4</sup>

---

<sup>2</sup> Mito da Caverna ou Alegoria da Caverna, seria uma metáfora criada pelo filósofo grego Platão em A República.

<sup>3</sup> Conceito de Paul Virilio. Do grego “dromos”, corrida. A partir da lógica da velocidade é possível pensá-la enquanto provedora de violência que se oculta na produtividade e geração de riqueza.

<sup>4</sup> Interessante abordar os pontos de vista de Baudrillard e Virilio aplicando-os à atual situação pandêmica mundial. Apesar de estar consciente da violência em inúmeras camadas oferecida pela tecnologia, acho relevante destacar principalmente neste período, que a tecnologia tem sido a via pela qual conseguimos prosseguir com nossos estudos, trabalhos e comunicação com amigos e familiares. Uma resignificadora das relações e do nosso próprio corpo neste período tão atípico da humanidade e que vem atuando de maneira tão cocriadora de mundos quanto nós. Penso que a questão maior será sobre quando tudo isto acabar e pudermos finalmente recuperar na fisicalidade da matéria os espaços vividos por nós e reestabelecer o toque. Um projeto de retomada repensando metodologias e o uso desta mesma tecnologia me parece fundamental para o futuro, que espero ser próximo.

Talvez a proposta de Baudrillard esteja mais alinhada ao clássico filme 1984 (1984) dirigido por Michael Radford, uma versão do livro homônimo escrito por George Orwell. No filme, a sociedade é iludida pelo regime governamental repressivo que manipula toda a informação e considera as emoções ilegais. Os personagens vivem em uma realidade simulada sem imaginar que tal realidade não é verdadeira. Definir o que é ou não real não é um aspecto fundante desta pesquisa. Todavia, tanto como Baudrillard quanto Virílio, filósofos europeus do pós segunda guerra mundial abordam a discussão sobre realidade baseadas em pontos como poder e capital. Estes sim, aspectos de forte interesse para esta pesquisa.

Este trabalho se mostra um incentivo à percepção de nossas realidades e a nossa potência de transformá-las ou minimamente questioná-las através da dança e do objeto. As realidades como reverberações de experiências com mais tantos outros universos e sistemas incluindo os não-humanos. Esta poderia ser uma hipótese plausível que seguiria aproximando Baudrillard desta pesquisa se não fosse por alguns aspectos fundamentais. Vejamos o que pensa este e outros autores como definição de objeto.

#### **1.4– O objeto e sua fama de mau**

“O homem não é livre quanto aos seus objetos, os objetos não são livres quanto ao homem” (BAUDRILLARD, 2006, p. 54).

De acordo com a citação acima é possível observar a entonação de poder que Jean Baudrillard atribui constantemente aos objetos. Em todas as obras escritas pelo autor e consultadas para esta pesquisa, Baudrillard sempre esvazia o objeto de sua profundidade e complexidade, tornando-o superficial ou “pura alienação” (1990, p. 111). Os objetos materializam fetiches e alertam os humanos sobre como não devem ser tratados. Você provavelmente já deve ter ouvido alguém falar ou você mesmo ter dito que se sentiu um objeto usado e jogado fora em determinada situação negativa. O filósofo defende que toda relação entre um observador e um objeto se define por sedução. O objeto exerce um poder sedutor na sociedade moderna, demonstrando uma nova relação de “domínio, manipulação, posse e controle (BAUDRILLARD, 2008, p.35)”. Esta proposição contribui negativamente para a construção do que significa um objeto, que a meu ver consiste de uma herança do pós-industrialismo consagrada pelo modernismo. Desta forma, Baudrillard estabelece o sujeito,

sempre humano, como vítima do objeto que o seduz, abolindo toda e qualquer ordem do desejo, algo que colocaria o sujeito em igualdade de condições com os objetos, já que desejar é de ordem humana. A visão de Baudrillard reflete e admite unicamente a constituição material do objeto e suas relações com a humanidade, que refletem muito sobre o mercado consumidor contemporâneo criado principalmente a partir da aplicação da publicidade comercial para fins de alavancar compra e venda. O termo publicidade, apesar de não ser um sinônimo de propaganda, é seu desdobramento. A propaganda nasce com intuito de manipular e influenciar o público, alterar a percepção e opinião de alguém sobre determinado assunto ou reafirmá-la. Um exemplo é o plano de propaganda realizado pelo partido nazista durante a segunda guerra mundial para mascarar a realidade abominável e exaltar os feitos desumanos como premissa de uma soberania nacional liderada por Hitler. Talvez estejamos falando do Brasil de hoje e seu movimento de *fake news*. Semelhanças à parte, o que nos interessa aqui é de onde vem esta sedução sofrida por nós por parte dos objetos como Baudrillard sugere.

Sem dúvida, é impossível discordar do autor sobre a fetichização que os objetos vêm exercendo na sociedade. A preocupação sobre pertencimento de determinados grupos ligados à aparência e status social por ter ou não determinado produto, é presente e viva na contemporaneidade. A publicidade colabora, mas os produtos em seu desenvolvimento já são pensados com tempo de vida útil para que o consumidor, depois de um determinado período, compre um novo. Os objetos nascem com data para morrer de acordo com nossos interesses. Quando morrem, são descartados muitas vezes em locais impróprios gerando uma toxicidade imensa para o meio ambiente e a população. Este vem sendo o principal problema da indústria: o descarte. A reciclagem não dá mais conta do volume e especificidades de materiais. Alguns movimentos mundiais vêm se organizando e exigindo de empresas de médio e grande porte planos de logística reversa para receber ou recolher seus produtos quando descartados. Outros ainda estão investindo em produtos com design circular, garantindo que todas as suas partes sejam reutilizadas na produção de um novo produto quando feito em larga escala. As ações ainda se mostram tímidas apesar dos avanços de conscientização graças à pressão de instituições e movimentos especializados. Acredito que pensadores como Baudrillard podem ter colaborado para popularizar a reflexão sobre estas questões que tangem a sustentabilidade ecológica e a socioeconomia.

Entretanto é possível identificar um detalhe sobre este jogo de sedução dos objetos sobre o ser humano. Este é um aspecto criado pela própria humanidade, principalmente no design de produto em que há uma preocupação estética aliada com a funcionalidade. Esta é a razão pela qual muitas vezes compramos algo, porque achamos bonito e atrativo, porém na

prática o item não desempenha tão bem a função designada. Alguns produtos são criados apenas para chamar atenção e vender em volume sem uma preocupação maior com sua qualidade ou eficiência. É o ser humano, detentor de todo suposto conhecimento, quem cria em outro sujeito o desejo e as condições para a sedução acontecer. O objeto se mostra apenas como um canal, um veículo. Desta forma a atribuição negativa sobre a sedução não estaria no objeto e sim em nós mesmos, no chamado sujeito.

Outros autores também estabeleceram conceitos sobre o objeto que se aproximam de Baudrillard. Abraham Moles, autor da *Teoria dos Objetos*, considera que o objeto nada mais é que um instrumento fabricado pelo homem, “um elemento que permite sua ação sobre o exterior, tornando o mundo mais acessível e personalizável (1981, p.16). Hannah Arendt defende que a origem dos objetos é seu valor de troca e sua função social. Os três autores convergem para uma visão reducionista e restritiva sobre os objetos colaborando para que sigamos fazendo um juízo de valor pejorativo. Esta superficialidade e frieza não me parecem atender à complexidade que os objetos propiciam em termos de relações, memórias que carregam, subjetividade, espaços que configuram, sensações que provocam, habilidades que despertam e danças que podem ser criadas. Sendo assim, vou ao encontro de uma teoria que considero desenvolver reflexões mais convergentes com esta pesquisa e seus propósitos.

### **1.5 A OOO para um OSO**

Em 2007, os filósofos Quentin Meillassoux, Graham Harman, Ray Brassier e Iain Hamilton Grant iniciaram em Londres, um movimento filosófico ao qual denominaram como realismo especulativo. Para os realistas especulativos a realidade não se adéqua inteiramente aos nossos padrões de reconhecimento cognitivo, representativos e narrativos. Não estabelece o ser humano como a única medida de todas as coisas, considerando também a existência de mundos e relações não humanas. Pensando especialmente em um estudo sobre as possibilidades relacionais entre não humanos surge um desdobramento do realismo especulativo inaugurado por Graham Harman<sup>5</sup>: a Ontologia Orientada dos Objetos. A OOO, como chamam de forma abreviada, se mostra uma mistura muito bem elaborada entre o

---

<sup>5</sup> Graham Harman é escritor, filósofo e professor. Vencedor em 2009 do Prêmio de Excelência em Pesquisa e Empreendimento Criativo da CUA. Em 2013, ele foi classificado como uma das 81 figuras mais influentes no mundo da arte internacional pela revista Art Review.

formalismo, que privilegia a autonomia da forma, com pitadas de fenomenologia por admitir processos sensíveis para estabelecer relações entre as coisas, mais à frente detalharei melhor a este respeito.

Nem todas as abordagens nesta filosofia são novas ou inéditas, já que carrega consigo aspectos e derivações de muitas ideias que vêm desde Aristóteles, Immanuel Kant, passando por Edmund Husserl e Martin Heidegger, chegando à contemporaneidade do pensamento de Bruno Latour e do filósofo esloveno Slavoj Žižek. Mesclando e discutindo conceitos destes pensadores, a Ontologia Orientada dos Objetos (OOO) se estabelece como promissora e inédita ao se voltar para um estudo exclusivo sobre os objetos e suas relações, que também se tornam objetos. Inédito porque em estudos anteriores somente era aceito o que fosse conhecido a partir da mente humana, o mundo lá fora só existe porque existe antes em nossa mente. Para a filosofia de Harman, o mundo existe independentemente de nós, dando ênfase justamente nessas tensões de elementos do mundo. Apesar de considerar um assunto extremamente interessante, não irei me aprofundar nesta dissertação sobre como os aspectos dos filósofos citados anteriormente se alinham como bases para a elaboração da OOO, nem em quais pontos divergem. Isto conduziria a um outro tipo de estudo. Prefiro elencar o que considero como primordial para a compreensão da minha proposta que envolve danças e objetos.

Em primeiro lugar, acho importante ressaltar que mesmo se tratando de um estudo voltado especificamente para os objetos esta é uma corrente filosófica que não se fundamenta no materialismo, e por isso se mostra tão promissora e controversa. Não existe interesse algum em investigar a respeito de qual matéria as coisas são feitas. De acordo com a OOO, um objeto não pode ser reduzido apenas a sua função ou composição material, pois neles existe uma complexidade entre suas qualidades e efeitos não apreendida. Os objetos não são idênticos com suas propriedades, mas possuem uma relação tensa entre elas, sendo estas relações responsáveis pelas mudanças e reorganizações no mundo (HARMAN, 2017, p.9).

De acordo com a ontologia dos objetos, não há possibilidade de acessarmos diretamente e totalmente um objeto, sempre nos escapará algo. Quando olho uma árvore nunca conseguirei vê-la por inteiro estando eu no mesmo lugar. Precisaria me deslocar em volta da árvore para vê-la de todos os ângulos, mas sempre um de cada vez e nunca todos simultaneamente. Outro elemento fundante que norteia esta teoria é que a OOO parte de uma ontologia horizontalizada à qual Harman chama de *flat ontology*:

Esta é uma ideia de que a filosofia precisa iniciar uma busca por uma rede o mais horizontalizada possível ao se discutir sobre qualquer coisa e não

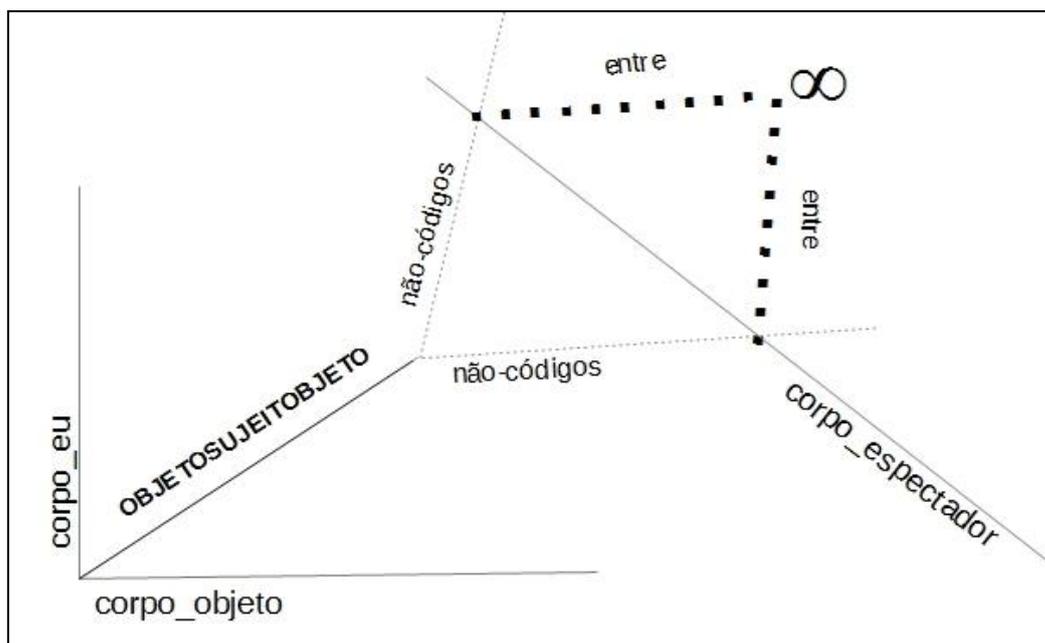
seguir baseada em um mundo dividido por um número de entidades radicalmente diferentes (2017, p. 256).<sup>6</sup>

Dessa maneira todos os objetos recebem a mesma atenção e importância sejam eles humanos, não humanos, naturais, culturais, reais ou ficcionais. Este se mostra como um dos principais argumentos para a dança de um *corpo\_objeto* e por consequência do *corpo\_objeto\_corpo* que proponho. A Ontologia Orientada dos Objetos considera como objetos todas as entidades envolvidas em uma experiência sugerindo não mais ser coerente um protagonismo unicamente humano sobre todas as relações possíveis, oferecendo igualdade de condições para serem consideradas e analisadas. Se um caderno cai no chão e eu o pego, a relação contida na ação de pegá-lo no chão não é mais importante por um ser humano estar envolvido do que a queda do caderno que pode se dar sem qualquer participação humana. O objeto se torna o sujeito autônomo, ou nos termos de Rancière como vimos anteriormente, emancipado. A partir destes dois pontos sobre a autonomia dos objetos e sobre a horizontalidade de considerar como objeto todos os entes de todos os sistemas, faço um jogo de palavras provocativo para Baudrillard sobre o qual Rancière abriria um leve sorriso no canto da boca. Invertendo posições entre sujeito e objeto, a partir do que vimos até aqui neste capítulo, nasce o título desta pesquisa, **OBJETOSUJEITOBJETO** (OSO), sobrepondo-se assim ao termo *corpo\_objeto\_corpo* mencionado mais cedo. Esta nomenclatura sugere então uma proposta alinhada com as ideias da OOO, trazendo para o campo da dança uma proposta horizontal que possibilite considerar as danças de toda e qualquer entidade, em contato com outro corpo dançante ou não. Sendo assim, o gráfico demonstrado a respeito de um possível processo decodificador da dança, tendo o objeto presente na ação, seria ajustado para a versão a seguir.

---

<sup>6</sup> Tradução minha. Trecho original: “this is the idea that philosophy must begin by casting the widest possible net in aspiring to talk about everything and not by the idea that the world must be divided up between a small number of radically different types of entities”.

Gráfico 2 - Reformulação gráfico 1



Fonte: elaboração da autora (2021).

Esta é também uma proposição que admite o não-saber como critério, dando espaço para o desconhecido através da escuta como método. Incentivando uma constante tentativa de aproximação com as coisas e suas danças, tendo a consciência de que jamais teremos domínio ou poder sobre as mesmas. Talvez este seja o momento de nos colocarmos no lugar das coisas. Abrir esta possibilidade em dança é perceber a transformação de nossos corpos a partir destas relações, suas organizações, suas dinâmicas e suas potencialidades que até agora preferimos ignorar para dar lugar ao virtuosismo da manipulação.

A percepção de sistemas autônomos como o dos objetos não precisa somente acontecer em cena ou em um espaço formal para a cena. Não é preciso ir muito longe, assim como nossas danças acontecem também no cotidiano, a dança das coisas assim também o faz. Esta independência sistêmica e poética dos objetos, sem a participação humana, pode ser ilustrada quando lembramos do episódio nomeado como a *“Incrível migração dos colchões de 2019”* (MANES, 2019). O vídeo<sup>7</sup> viralizou na internet em agosto do mesmo ano e mostra um grupo de colchões voando em um parque na cidade de Denver nos Estados Unidos. Os colchões foram dispostos no parque para uma sessão de cinema ao ar livre quando uma forte ventania provocou a avalanche por alguns minutos. É possível observar os colchões se deslocando ora de forma aleatória, ora de forma organizada, dividida em duplas, trios, caindo e levantando do chão, saltando cercas, uns mais altos que outros, girando, em dinâmicas

<sup>7</sup> Disponível em : <https://www.youtube.com/watch?v=Pq2ozOCGrYE>

diferentes, de forma autônoma em que nenhum ser humano poderia interromper a cena. Algumas pessoas correm. Não há interatividade, apenas um aventureiro tenta intervir com a nítida e ingênua intenção de parar um dos objetos. Em vão, não há força suficiente. Destemidos e organizados em uma lógica peculiar foi acordado que a poética destes colchões aconteceria. O vento como impulso de coragem ativou o movimento visível aos nossos olhos que os puseram em dança. O contato do objeto vento com o objeto colchão deu origem a um terceiro objeto, uma dança. Um OBJETOSUJEITOBJETO.

Você pode estar ceticamente falando para si mesmo: “mas isso foi apenas o vento, é normal!”. Talvez seja normal pela forma como universalizamos a realidade através do que cartesianamente conhecemos através dos códigos tal como vimos no início deste capítulo. Afirmar que os processos em dança com e dos objetos pode se dar apenas através de nossa capacidade redentora de tirá-los da inércia, soa com certa arrogância depois de observar este e tantos outros episódios. Penso na vontade que pode nos preencher, quase redentora, de salvar esses objetos do ócio e proporcionar convívio pela experiência artística. Mas espere, eles já estão em experiência artística. Eles já estão em dança na medida que são tão sujeitos no mundo quanto nós. Nosso olhar de estranhamento é compreensível, mas é preciso sua desconstrução. As coisas dançam, podem e devem dançar. Não é sobre nossa validação, é sobre nossa compreensão. Da próxima vez em que se deparar com um papel voando na rua, observe. Quando uma folha, ao cair de um galho, formar um redemoinho junto a outras caídas ao chão depois que um carro passar em alta velocidade e fizer um forte vento, observe. Observe as pequenas grandes danças acontecendo. Observe as outras realidades e admita não saber. A dança esteve neste capítulo.

Seguiremos para o próximo capítulo com o intuito de observarmos como se dá o objeto na arte segundo a Ontologia Orientada dos Objetos e analisando conjuntamente algumas obras coreográficas que particularmente considero despertar a atenção por sua proximidade ou distanciamento do OBJETOSUJEITOBJETO, colaborando para uma melhor compreensão do que proponho.

## CAPÍTULO 2 – OBJETOS E DANÇAS

### 2.1- A OOO e as artes

No capítulo anterior vimos que tanto a autonomia dos objetos e do espectador são fundamentais para esta proposta, bem como dizer que o humano não se sobrepõe ao não humano. Vimos também que para a OOO tudo é objeto: humanos, não humanos e suas tensões relacionais, que geram novos objetos. Além disso, o que conhecemos sobre as coisas são espécies de rascunhos em que reunimos suas qualidades reais e subjetivas com as partes materiais que compõem seu todo. Nunca como uma ideia finalizada ou enrijecida, pois sempre nos escapará algo. A partir destas observações temos os primeiros argumentos para danças entre humanos e não humanos que proponho: como sujeitos autônomos em ação dando origem a um novo corpo, o OBJETOSUJEITOBJETO, onde todos os envolvidos são sujeitos e objetos simultaneamente.

No recente livro de Graham Harman, chamado *Art And Objects*, o autor volta toda sua atenção para pensar sobre como a Ontologia Orientada dos Objetos se relaciona com as artes, principalmente as visuais, e os motivos pelos quais vem atraindo interesse cada vez maior de artistas ao redor do mundo. Uma filosofia que se autodenomina como *weird formalistic*, ou em tradução minha, como um formalismo torto, já que seus conceitos cruzam o movimento formalista da arte mas leva em conta as relações na experiência artística. A teoria formalista foi elaborada na década de 60 e tem como objetivo dar preponderância às qualidades estruturais de determinada obra como a composição, suportes, formas utilizadas e cores, descartando aspectos sociais e éticos da apreciação, rejeitando a presença de qualquer elemento ou estilo que identifique o autor da obra. A OOO por sua vez considera todos componentes formativos da obra mas não descarta o autor nem o apreciador: “OOO trata a obra de arte como um composto que sempre contém o ser humano como ingrediente essencial, não como um espectador com privilégios sobre a mesma”<sup>8</sup> (HARMAN, 2020, p. 44). Em uma detalhada argumentação entre filosofia e teoria da arte, Harman estabelece o que é uma obra e o objeto na arte; conceitua estética, beleza e metáfora no viés da OOO.

A Ontologia Orientada dos Objetos trata a experiência estética de uma forma particular. A OOO diz que ela acontece não somente em nós mas na união entre o que eu

---

<sup>8</sup> Tradução minha do trecho original: “OOO treats artwork as a compound, one that always contains human beings as an essential ingredient, not as a privileged beholder of it.”

percebo e o que eu vejo, criando um novo e maior objeto, impossível de ser literalmente traduzido. “A estética OOO aponta para uma fusão do espectador ou do performer com algum outro objeto, criando um terceiro, uma entidade mais abrangente, por mais breve que seja sua duração” (Ibid., p. 72)<sup>9</sup>. Esta afirmação alinha a experiência estética com o OBJETOSUJEITOBJETO, na medida em que provoca uma coautoria de uma obra como vimos no capítulo anterior.

Para o processo da experiência estética acontecer, segundo Harman, é necessária uma metáfora, e para a mesma ser bem sucedida, um objeto precisa estar envolvido para que possamos estabelecer relações entre o que uma coisa é, o que vemos objetivamente e o que sentimos sobre ela. A palavra metáfora vem do grego *metaphrein*, transferência, transporte para outro lugar. A metáfora é normalmente utilizada como um artifício de linguagem para gerar uma espécie de comparação ou ilustração sobre o sentido de algo. A formulação das metáforas se daria sempre pela combinação entre dois elementos que juntos formariam o sentido de algo. Como exemplo, podemos pensar em azul-céu para determinar uma cor, coração gelado para falar de alguém insensível, ou ainda, que alguém roubou meu coração para dizer que se está apaixonado. Na OOO, ao experienciarmos uma obra de arte esteticamente é necessário que estas associações ocorram para que eu provoque um tipo de espaço que contém o que vejo e o que sinto quando vejo, dando origem a um sentido subjetivo para a obra. Em outras palavras, a impossibilidade de reduzir as relações em uma descrição literal é o que a torna estética.

Tais metáforas só são possíveis de acontecer no espectador, que as formula de acordo com sua subjetividade, tornando-se então parte imprescindível para a obra de arte acontecer. O que distingue o fenômeno estético de outras experiências para a OOO é que “o espectador é chamado para substituir o objeto perdido” (Ibid. p. 69).<sup>10</sup> De acordo com Graham Harman, em arte a metáfora se tornaria uma variante da performance arte, transformando todo espectador em um performer ativo, confrontado não mais com assistir a algo, mas com ser a própria coisa. Ser, neste caso, significa que “nenhuma compreensão externa possa ser esgotada” (Ibid.

---

<sup>9</sup> Tradução minha para trecho original: “OOO aesthetics points to the fusion of the beholder or performer with some other object in the name of creating a third, more encompassing entity, however short-lived it may be”.

<sup>10</sup> Tradução minha para trecho original: “What’s distinguishes aesthetics phenomena from other experiences is that the beholder is called upon to stand in for the missing objects.”

p. 142).<sup>11</sup>

“O que é uma metáfora se não uma espécie de pirueta realizada por uma ideia, permitindo relacionar diferentes imagens e nomes?” (VALÈRY apud FEITOSA, 2011, p. 15). A bailarina e coreógrafa Twyla Tharp também condiciona a arte à produção de metáforas: “a metáfora é a força vital de toda a arte, se não for a própria arte; é o nosso vocabulário para conectar o que estamos experimentando agora com o que experimentamos antes (2003, p.64). Se trouxermos o aspecto metáfora para relacioná-la com as danças de um OBJETOSUJEITOBJETO seria interessante complementar as reflexões até aqui com duas observações. A metáfora não seria somente um processo do intelecto, mas um processo ação, já que estabelecendo-a apenas como característica de linguagem ela não aconteceria no mundo, somente dentro de nós. O segundo aspecto, seria dizer que a metáfora não aconteceria somente no espectador mas também no artista. Para criar uma experiência vívida na criação em dança entre corpo humano e corpo não humano, o processo de metaforizar para produzir seu sentido também aconteceria no processo de pesquisas laboratoriais da obra, seus processos coreográficos e a cada vez que a obra fosse apresentada.

O(a) dançarino(a) em um primeiro momento precisaria traduzir tais metáforas em práticas, e na maioria das vezes isso acontece através de tentativas de humanização do objeto, dando um sentido mais antropomórfico como artifício de um proveito maior da relação. Este artifício é denominado por Cristine Greiner como metáfora ontológica, na qual “um objeto é especificado como sendo uma pessoa” (2013, p. 154). No último capítulo irei refletir sobre como se daria este processo criativo em dança a partir da análise de experiências práticas dentro do estágio docente e de oficinas ministradas por mim no ano de 2019. Ainda sobre este aspecto é primordial reforçar que, tanto para artista quanto para espectador não apenas uma metáfora seria elaborada, mas múltiplas e infinitas, a cada movimento uma nova metáfora precisaria surgir se anexando à anterior, formando assim um complexo sistema de sentidos estéticos e cinestésicos, sempre abertos e nunca definitivos.

A partir destas reflexões desenvolvidas e dos aspectos pontuados até aqui, veremos como a experiência estética do OBJETOSUJEITOBJETO dançante acontece de acordo com a observação e análise de algumas obras, sempre considerando de forma horizontalizada seus envolvidos.

---

<sup>11</sup> Tradução minha para trecho original: “To be it means that no outside understanding can ever exhaust”.

## 2.2 Pleonasmos à parte: movimento cinético

É quase unânime vir à mente a arte cinética quando pensamos na junção objetos, movimento e arte. Esta pesquisa também se faz presente para defender que sua definição não é tão fechada, muitas vezes confundindo-se com a dança, principalmente quando relacionamos com a OOO e o OSO. O movimento de arte cinética ganhou destaque na década de 50 e no início dos anos 60, mas há registros de sua menção desde o pós-Primeira Guerra Mundial, como no Manifesto Realístico escrito pelos irmãos russos Naum Gabo e Antoine Pevsner: “Renunciamos ao erro egípcio multimilenar em arte, que considerava os ritmos estáticos os únicos elementos da arte pictórica. Afirmamos um novo elemento, os ritmos cinéticos, como as formas básicas do nosso tempo real” (1920).<sup>12</sup>

Na arte cinética o artista não busca uma representação de um movimento, mas está interessado no próprio movimento em si, como parte integrante da obra sem que, necessariamente, a obra se mova. “Na arte cinética o espectador deixa de ser passivo ou receptivo: torna-se um parceiro ativo. A composição não se mostra de imediato. O espectador tem que recompor e construir a obra por si mesma” (BARRET, 1991, p.153). Seja se movimentando ao redor, entre ou através da obra, ou ativando a obra por um impulso de movimento, o espectador se torna peça chave para o acontecimento artístico. Podemos então perceber um alinhamento de ideias a respeito da experiência estética do espectador a partir da produção de metáforas mencionadas anteriormente sob o ponto de vista da Ontologia Orientada dos Objetos. Em ambos os casos tanto a forma material, que desenha o espaço, quanto o acesso ao sensível se tornam primordiais. Esta também é uma proposição que converge com a sugestão de coautoria de uma obra em dança que se daria através do *entre* envolvendo o OBJETOSUJEITOBJETO, os não códigos e o corpo\_espectador.

Para o teórico de arte Cyril Barret a arte cinética pode ser organizada em quatro principais grupos: 1) obras envolvendo o desenho de luz no espaço; 2) obras que se movimentam de forma independente; 3) obras estáticas que produzem algum tipo de efeito cinético e 4) obras que requerem a participação do espectador. Para esta pesquisa irei me ater principalmente às categorias 2 e 4, que se mostram mais relacionadas com o tema proposto e

---

<sup>12</sup> O Manifesto Realista foi originalmente publicado em formato de pôster em 5 de agosto de 1920 para uma exposição em Moscou. Aqui o trecho citado em português traduzido de Camilla Gray, foi retirado do capítulo ‘Arte Cinética’, de Cyril Barret, do livro ‘Conceitos de Arte Moderna. Para ler o documento completo em inglês acesse: <http://www.terezakis.com/realist-manifesto.html>. Para ver a imagem do pôster original em russo, acesse: <http://www.moma.org>.

com tudo que já vimos até aqui.

A respeito da categoria 4, sobre as obras que requerem a participação do espectador, esta não me parece uma categoria do domínio do artista ou uma opção. Vimos anteriormente, de acordo com a OOO, que para uma obra ser experienciada o espectador se torna ingrediente fundamental para que a mesma aconteça. Logo, toda obra de arte, incluindo a dança, teria o espectador como coautor da obra sempre, convidado a criar suas metáforas, que no caso da dança seriam plurais e aconteceriam a cada movimento apresentado.

De acordo com a definição de Barret, apontar o espectador como coautor de uma obra selecionada pelo artista para provocar uma relação mesmo que mediada, me parece um início de transição dos processos artísticos para o rompimento da ideia formalista da autonomia da obra de arte. Importante lembrar que aqui o termo autonomia não se aplica ao mesmo sentido que proponho quando falo de objetos e sua autonomia. Neste caso seria uma autonomia característica ao movimento formalista, no qual de acordo com parâmetros de construção da obra seria definida uma espécie de qualidade sem considerar a relação com o espectador e a obra. Admitir uma das categorizações da arte cinética como sendo esta relação para ‘avivá-la’, mesmo que mediada e delimitada como espaço previsto, reafirma algo que precisa se expandir para obras em qualquer campo artístico. Sendo assim, de acordo com esta pesquisa e a OOO, para a produção de novas reflexões na teoria da arte se mostra fundamental “a noção de que o espectador e a obra fusionados em um terceiro grande objeto resultariam como a chave para derramar uma nova luz na ontologia da arte” (HARMAN, 2020, p. 173).<sup>13</sup>

A segunda categorização definida por Barret consiste nas obras que se movimentam de forma independente e esta é uma das categorias que mais ajudou a popularização deste tipo de arte, já que desperta nossa curiosidade para entender como um objeto inanimado está se movendo. A elaboração das obras cinéticas inseridas nesta categoria se vale de forças motrizes externas, naturais ou artificiais para gerar seu movimento. O artista norte-americano Alexander Calder (1898-1976) foi o criador dos famosos móveis feitos em placas e discos metálicos unidos por fios, datados da década de 30, e suas esculturas cinéticas. Calder utilizava o ar como propulsor de suas esculturas, deixando que o acaso e o encontro da matéria com o ar dessem movimento para a obra.

---

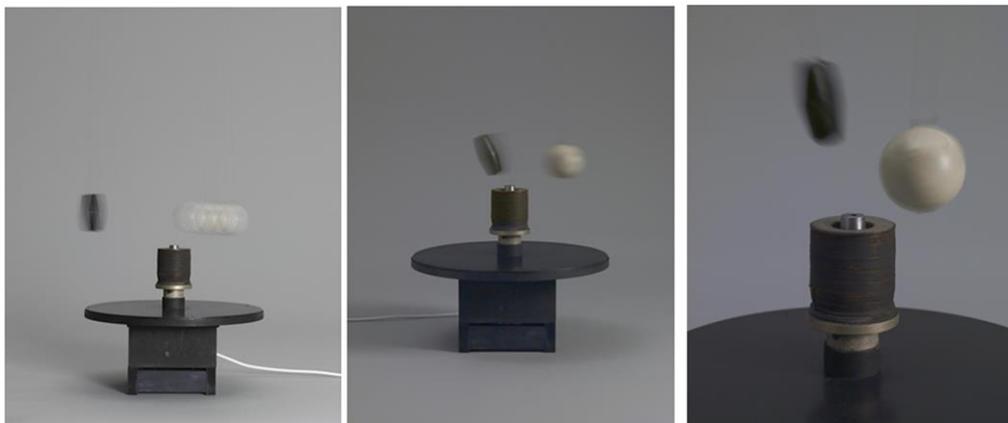
<sup>13</sup> Tradução minha para o trecho original: “the notion that the beholder and artwork fuse jointly into a third and higher object with the corollary that this third term is the key to shedding new light on the ontology art”.



Fonte: <https://www.wikiart.org/pt/alexander-calder/mobile-1932>.

Podemos também mencionar outro recurso como o utilizado pelo artista grego Takis (1925-2019). Em sua obra *Balé Magnético*, uma base de bobina magnética é usada para impulsionar o movimento, repelir e atrair duas bolas de metal ao seu redor. Aqui mais uma vez o objeto material e o objeto abstrato (o magnetismo) se unem para dar origem à obra, um outro objeto.

Figura 2 - Frames da obra Ballet Magnético, Takis (1961)



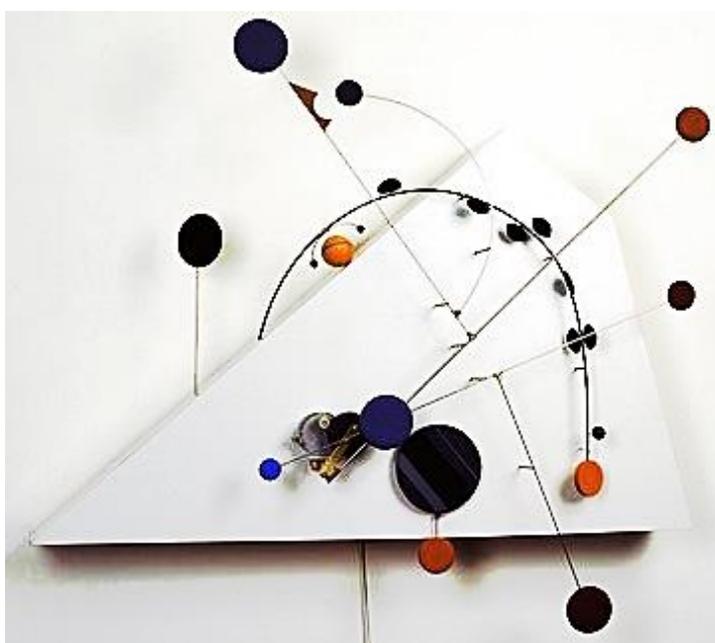
Montagem feita pela autora a partir de imagens retiradas de: <https://www.tate.org.uk/art/artworks/takis-magnetic-ballet-t15233>

Já o artista brasileiro Abraham Palatinik (1928-2020), pioneiro da arte cinética no país, utilizava quase sempre a energia mecânica para criar movimento entre os elementos contidos na obra: ora escorregando, batendo, subindo, descendo, pendulando... que poderiam ou não se repetir. Tive a oportunidade de conhecê-lo pessoalmente durante a abertura de sua última exposição individual, em 2018, chamada “*Em Movimento*”, na Galeria Nara Roesler no Rio de Janeiro. O artista morreu em maio de 2020, vítima da covid-19. Na ocasião da exposição,

pude observar de perto uma espécie de coreografia pensada por Palatinik para suas esculturas, um jogo minucioso em que cada elemento é designado para realizar cruzamentos, quedas, elevações, giros, deslizamentos e tantos outros movimentos.

Talvez esta sensação coreográfica seja provocada na medida que cada escultura tem uma programação específica feita pelo artista, fechando por determinado tempo o ciclo de movimentos a serem realizados para em seguida reiniciar-se. Na imagem abaixo da obra *Objeto Cinético K06*, por exemplo, cada ciclo ‘coreográfico’ de seus elementos dura cerca de um minuto.

Figura 3 - Objeto Cinético K06, Abraham Palatinik (1966)



Fonte:

<https://ocula.com/art-galleries/galeria-nara-roesler/artworks/abraham-palatinik/objeto-cinetico-k-06>.

O curador de arte Felipe Scovino, diz em matéria sobre Palatinik, publicada no site do Museu de Arte Moderna de São Paulo, que para o artista: “a obra só adquiria sentido pleno se alcançasse a vida, a rotina e o uso mais comuns do cidadão. Mais uma vez, percebemos a insatisfação com a estagnação, um desejo contínuo de pesquisa e de integração de distintas áreas como escultura, pintura, tecnologia, física, design.” (2014). Palatinik também espalhou suas obras para fora do cubo branco da galeria e questionou a sacralização da arte criando também móveis e utilitários, algo que em caráter mais objetivo, aproxima o espectador do trabalho fazendo criar uma relação de intimidade. Seja na galeria ou fora dela, Palatinik tinha uma visão de extrema sensibilidade a respeito da percepção do outro sobre suas obras como podemos observar na citação abaixo retirada de uma entrevista concedida a Marjolaine Beuzard:

Eu acho que não deve ser feito (o trabalho artístico) para agir sobre os pensamentos, deve atingir os nossos sentidos e não os nossos pensamentos. Porque os pensamentos no cérebro são impulsionados por um processo linguístico. As obras de arte não devem passar pelo pensamento, elas devem atingir diretamente nossos sentidos e nossa percepção e, em certo sentido, provavelmente a emoção. Porque a emoção é algo que não pode ser traduzido em palavras (2018, p.588)

A partir desta breve análise do movimento de arte cinética e seus representantes, principalmente Abraham Palatinik, podemos dizer que as obras cinéticas acontecem na junção entre sua materialidade e as percepções diretamente ligadas a ações, o que provoca no espectador reorganizações constantes em seu modelo postural, como vimos através da proposta de Michel Bernard, e na produção de infinitas metáforas como sugere a OOO. Apesar de considerar este como o movimento que estabelece uma maior aproximação com a dança, ainda não podemos dizer que tais objetos cinéticos, postos em movimento organizado ou não, através de programações eletrônicas e gambiarras elétricas, possam constituir danças. Ainda existe por trás uma deliberação humana imposta sobre a obra, que não se abre ao acaso nem gera autonomia de seus componentes em nenhum momento. Mas podemos sim dizer que este movimento artístico colabora para esta pesquisa na medida em que se torna uma importante referência reflexiva sobre movimentos e objetos acontecendo em uma mesma obra. A arte cinética e seus objetos podem não realizar uma dança de acordo com o que reconhecemos como dança, mas sem dúvida despertam danças no espectador. Este é o caso dos *Objetos Coreográficos* de William Forsythe.

### **2.3 Coreografias para corpos não coreografados**

O renomado coreógrafo americano William Forsythe sempre buscou friccionar as determinantes do conceito de coreografia, utilizando diversas linguagens para investigar o termo. Provocador e incansável, Forsythe, que atualmente é representado pela Gagosian Gallery, cruza em seus trabalhos a bagagem que carrega relacionada à dança com a tecnologia, as artes visuais e instalações *site specific*s, quando um trabalho é pensado especificamente para determinado espaço. Desde 1990, o artista desenvolve o que chama de *Objetos Coreográficos*, 11 obras feitas em diversos suportes e materiais que passeiam por todos os campos citados. Estes objetos estão a serviço de estimular a percepção do movimento do próprio espectador que descobre suas coreografias cotidianas ao interagir com cada obra. Além de estimular o movimento, a coleção *Objetos Coreográficos* também questiona uma noção única de processos e da coreografia em si, deslocando o estímulo do movimento para

um objeto. Em um ensaio escrito pelo próprio Forsythe publicado em seu *site*, o artista define seus objetos e propósitos:

Os objetos instigam processos no corpo que instrumentalizam a prontidão do corpo para fornecer subsídios para nossas faculdades preditivas, impulsionadas heurísticamente, que trabalham incessantemente para nos garantir uma maior probabilidade de resultados físicos e mentais preferidos. Uma característica principal do objeto coreográfico é que o resultado é uma forma de produção de conhecimento para quem se envolve com ele, gerando uma consciência aguda de si mesmo dentro de esquemas de ação específicos.<sup>14</sup>

Conforme definição do artista, os objetos precisam da ativação do espectador para que cumpram seu objetivo: “ser uma ferramenta para instigação do conhecimento baseado na ação” (Ibid.). Desta forma alguns pontos se destacam no trabalho de William Forsythe e seus Objetos Coreográficos de acordo com o que vimos até aqui. O primeiro é a ideia alinhada com a categoria 4 de obra cinética definida por Barret citada anteriormente: sobre um trabalho requerer a participação do espectador para acontecer. Neste caso, assim como na maioria dos trabalhos que necessitam da ativação do observador, o objeto em si e seus componentes tomam a posição de estimuladores para que algo seja produzido no espectador, que carrega o protagonismo pela apreensão sensível da obra. O humano ainda está em posição superior ao não humano, já que o objeto se torna subserviente ao espectador, o que não se alinha à ontologia horizontal da OOO.

Outro ponto interessante a ser observado, alinhado com as definições de Cyril Barret, é a categoria 2, em que as obras se movimentam independentes a partir de uma força motriz natural ou mecânica. Mesmo que de forma não intencional, é possível ver esta característica especialmente na obra “Em nenhum lugar e em todos os lugares ao mesmo tempo” criada em 2015 por Forsythe. No trabalho, 400 pêndulos com pontas em metal são dispostos organizadamente em um espaço delimitado e permanecem em movimento de forma independente, fazendo com que o espectador se movimente por dentro da obra descobrindo uma coreografia a partir do desvio possível criado para deslocar-se entre os componentes.

---

<sup>14</sup> Retirado do site [www.williamforsythe.com](http://www.williamforsythe.com)

Figura 4- Obra Nowhere and Anywhere, William Forsythe. Objetos Coreográficos (2015)



Fonte: <https://vimeo.com/74279650>.

Talvez seja possível afirmar que, dentro do corpo de *Objetos Coreográficos*, este seja um dos únicos trabalhos que admita alguma autonomia do objeto em si e provoque simultaneamente um movimento do espectador condicionado a ele. O movimento do objeto independe do corpo humano para acontecer, ele se movimenta mesmo que não haja nenhum espectador presente. Esta ideia começa a traçar aproximações com obras como os móveis de Alexander Calder por exemplo, que utilizam o contato do ar com os componentes da obra gerando movimento. Acredito que, mesmo não pretendendo encontrar uma definição ou categorização de quais obras sejam cinéticas ou não cinéticas no trabalho de Forsythe, apontar estas interseções mostra que os campos e as linguagens estão realmente em constante diálogo, bem como seus conceitos jamais devem estar fechados definitivamente. De acordo com esta pesquisa, nesta obra, o *corpo\_objeto* autônomo fusiona-se com o *corpo\_espectador* produzindo um outro corpo que também podemos denominar como OBJETOSUJEITOBJETO, um *corpo\_obra* em constante atualização.

Importante ressaltar que a ideia de uma autonomia nos *Objetos Coreográficos* de Forsythe pode equivocadamente ser atribuída a outra obra, como é o caso de *Black Flags*. A maxi-obra é constituída de dois robôs industriais com movimentos pré-programados segurando, cada um, uma enorme bandeira em seda. Em uma escala muitas vezes maior que a humana, todos os elementos são pretos, dispostos em um espaço integralmente branco onde o espectador se põe em movimento com a intenção de não ser (ou ser) atingido pela obra.

Fonte: Montagem feita pela autora a partir de imagens retiradas em <https://gagosian.com/exhibitions/2017/william->

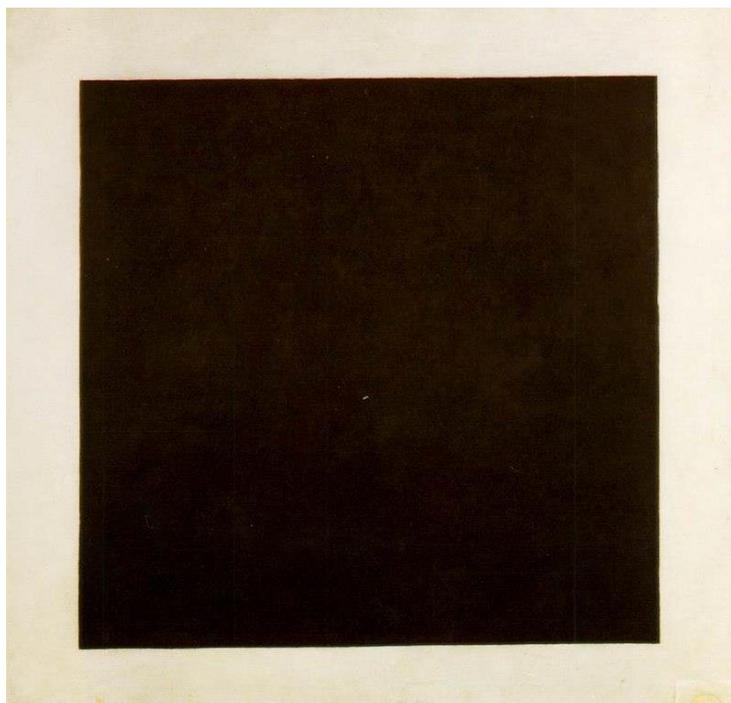
Figura 5- Black Flags – William Forsythe – Objetos Coreográficos (2015)



forsythe-choreographic-objects.

Black Flags foi inspirada na obra *Quadrado negro sobre fundo branco* (1918) do artista Kazimir Malevich, integrante do suprematismo russo, um movimento que dava prioridade a formas geométricas básicas como quadrados e círculos. Forsythe toma como inspiração a rigidez de Malevich e busca dar vida a estas formas inserindo questões da supremacia tecnológica na contemporaneidade, sem deixar de propor também uma reflexão sobre coreografia. A suposta autonomia dos objetos nesta obra, que se movimentam sem a necessidade de ativação do espectador, é na verdade provocada por uma programação eletrônica pensada minuciosamente por Forsythe, um humano em uma relação de controle pré estabelecida. O que também não deixa de ser uma espécie de programação coreográfica.

Figura 6 - Quadrado negro sobre fundo branco – Malevich (1918)



Fonte: [https://www.monolitoazul.com.br/detalhe\\_cripta/11/vazio-o-eterno-conceito](https://www.monolitoazul.com.br/detalhe_cripta/11/vazio-o-eterno-conceito).

Na seção anterior mencionei minha impressão sobre o processo de desenvolvimento

das obras cinéticas de Abraham Palatinik como uma espécie de coreografia, já que os componentes das obras são previamente programados pelo artista, especificando ações, tempo e o desenho do espaço que os elementos realizam. O que se assemelha com a programação feita por William Forsythe para os braços mecânicos de *Black Flags*. Neste caso, o artista se vale do desenvolvimento tecnológico digital de softwares para fazer esta programação de movimentos, enquanto Palatinik utilizava a elétrica. Em ambos os casos, movimentos são organizados para estabelecer um sentido visual para os autores da obra assim como tantos e infinitos sentidos para o espectador. Se tomarmos o que Forsythe define por coreografia, retirado de seu site oficial, vemos que há um processo coreográfico em atuação em ambos os casos:

A coreografia suscita ação sobre ação: a metodologia para derivar métodos. Apresenta um ambiente de regra gramatical regida pela exceção, um estado de contradição que existe em cumplicidade visível com cada abdicação sucessiva de uma definição passada.<sup>15</sup>

Estudos coreográficos e estudos sobre danças não são a mesma coisa, nem toda dança necessita de uma organização coreográfica prévia para acontecer. Apesar desta pesquisa não tratar especificamente sobre coreografia, acho interessante pensar que Palatinik pode ter sido pioneiro em processos coreográficos de objetos através de sua arte, fazendo assim os primeiros cruzamentos com o campo da dança, mesmo sem intenção.

Conforme vimos, Os *Objetos Coreográficos* de William Forsythe possuem interesses e especificidades bastante determinadas: servir ao corpo humano para produção de autoconhecimento do espectador a respeito de movimento, bem como servir ao artista para produzir reflexões acerca da coreografia. O trabalho de Forsythe apresenta convergências com a OOO a respeito da integração com o espectador, sendo sua experiência estética uma ação que o coloca como parte da obra. Porém, não se alinha com o OBJETOSUJEITOBJETO na medida em que o *corpo\_objeto* segue sendo um mero utensílio, um acessório que arrisco dizer pensado mais em caráter de design do que de arte, por seguir a lógica da forma e função em sua elaboração. Podemos encontrar referências para os processos criativos sob a lógica do design e investigações espaciais através do corpo que dança, se os cruzarmos com o trabalho realizado por Oskar Schlemmer, na Bauhaus. Influência em diversos campos artísticos, o trabalho de Schlemmer foi transgressor, sendo um dos primeiros a pensar na desconstrução da forma humana e seu movimento através de objetos anexados ao corpo. Mais pistas para esta pesquisa.

---

<sup>15</sup> Retirado do site [www.williamforsythe.com](http://www.williamforsythe.com)

## 2.4 – Design a serviço da arte

Escultor, pintor, desenhista, cenógrafo, figurinista, professor e coreógrafo, Oskar Schlemmer foi uma das personalidades mais influentes da escola Bauhaus. A escola de arte e design alemã, dirigida por Walter Gropius, que teve um corpo docente formado por nomes como Marcel Breuer, Wassily Kandinsky, Paul Klee e Ludwig Mies van der Rohe, teve o auge de sua produção vanguardista no período entre guerras quando de fato se lançou a romper com a rigidez das artes da época, principalmente a ópera, o teatro e o ballet. A Bauhaus foi um lugar de experimentações para os campos da performance e da coreografia principalmente pela utilização do espaço cênico, sendo sua produção chamada pelos nazistas de ‘arte degenerada’. Schlemmer atuou na Bauhaus entre 1921 e 1929, onde estimulou a cena artística experimental com *happenings*, performances e obras icônicas das chamadas Danças da Bauhaus, como *Triadisches Ballet* (1922). Os trabalhos coreográficos de Oskar Schlemmer representaram a materialização de suas teorias a respeito do abstracionismo da figura humana e da caixa cênica teatral. Tais estudos foram nomeados por *O Teatro Bauhaus*, que além do espaço físico em si, era uma ideologia artística em que a transdisciplinaridade entre arquitetura, cenografia, figurino, coreografia, estudos matemáticos e a tecnologia buscavam se fundir para expansão máxima dos potenciais cênicos e questionar o *status quo*.

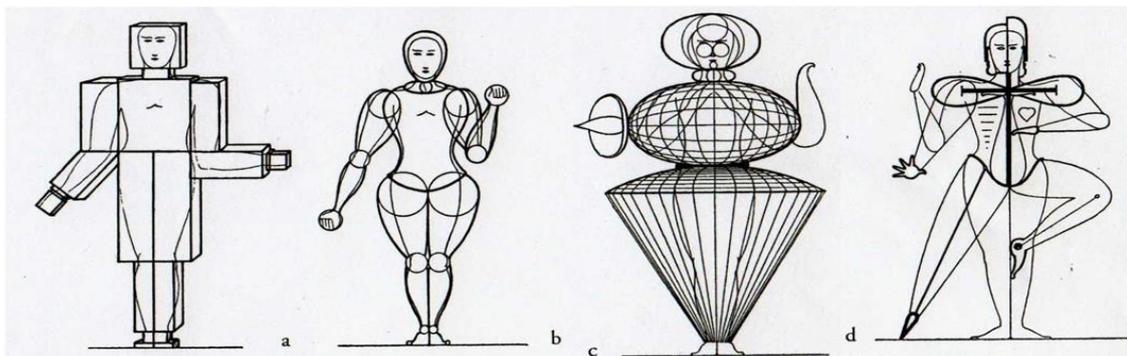
Os esforços da Bauhaus para integrar a arte e os ideais artísticos com o artesanato e a tecnologia por meio da investigação dos elementos do design, e as tentativas de direcionar todas as atividades em conjunto para a arquitetura, naturalmente exercem uma influência no trabalho do palco. Afinal, o palco é arquitetônico: ele é ordenado e planejado e fornece um cenário para a forma e a cor em sua forma mais viva e versátil. O palco estava lá no mesmo dia em que a Bauhaus foi inaugurada, porque o prazer em projetar estava lá naquele primeiro dia. Essa alegria se expressou dançando, dançando, dançando! Desta "dança para todos" evoluiu a "dança para o indivíduo" e sua forma refletida no palco chegando ao balé mecanizado. De inspiração, capricho e uma mente para fazer algo primitivo, evoluíram paródias de teatro, ópera, drama, circo e shows de variedades existentes. Tal transversão tem resultados positivos: a compreensão da origem da peça teatral, suas condições e leis. Estamos quebrando convenções em que já parecem instáveis e estamos experimentando a criação de novas formas. Onde podemos criar essas novas formas? (SCHLEMMER, 1926, p. 196).

A figura abstrata almejada por Schlemmer em seus estudos combinava ambigualmente o organismo vivo humano com a artificialidade de figurinos, máscaras ou acessórios, necessariamente redistribuindo os centros de gravidade do corpo, obedecendo a um estudo

rigoroso espacial. A fluidez do espaço, explorada nas obras de dança, requeria uma espécie de aglutinação, ou incorporação, do *corpo\_objeto* ao *corpo\_eu*, dando origem a um corpo expandido em uma espacialidade viva criada por este corpo. A este ser metamorfoseado percebendo a si e ao espaço, Schlemmer chamou de *Tänzmenschen*, que traduzido para a língua portuguesa pode-se nomear como ‘*ser dançante*’, que “obedece às leis do corpo tanto quanto às leis do espaço; segue seus sentidos tanto quanto a sensação de absorver o espaço” (1961, p. 25).

A abstração antropomórfica para Schlemmer só poderia se dar através dos figurinos, elencados em quatro categorias para produzir um *ser dançante*: (a) arquitetura ambulante, (b) a marionete, (c) o organismo técnico e (d) desmaterializador. Logo, é possível perceber que um outro corpo, entre o humano e o mecanizado, é buscado pelo artista para produção de outros sentidos a partir da anexação de objetos a um corpo dançante, dando a ideia de uma espécie de corpo híbrido que evoca figuras polimorfas que participam ao mesmo tempo do mundo mineral, vegetal, animal e maquinal (LOUPPE, 2000, p. 30). Diferentemente de Forsythe, em que o objeto está a serviço do corpo humano, a proposta de figurino de Schlemmer é fazer do objeto um corpo, apontando pistas para uma divisão de protagonismos na cena.

Figura 7- :desenhos de possibilidades de abstrações antropomórficas através de figurinos. Oskar Schlemmer



Fonte: The Theater of Bauhaus – Páginas 26 e 27.

Apesar de Schlemmer utilizar a palavra figurino, seu conceito se mostra expandido, já que figurino se dá com base na figura humana. A execução e confecção dos objetos vestíveis de Schlemmer pode ter sido realizada com base no corpo humano que o suporta, porém seu objetivo não é figurá-lo: eles coreografam, são ora cenário, ora *ser dançante*, ora espaço... Alguns outros pontos do trabalho de Schlemmer também não mostram alinhamento com esta

pesquisa, como por exemplo sua base de argumentação mecanicista que transita entre a crítica de seu tempo e um mergulho mais aprofundado em suas possibilidades de avanços tecnológicos.

Um dos trabalhos em que é possível observar tal crítica ao tempo dos anos 1920, e uma nova proposta para uma estética cênica, é o *Das Triadisches Ballet* (Balé Triádico) de 1922, considerada a principal obra de Oskar Schlemmer realizada na Bauhaus em uma pesquisa que o acompanhou por dez anos. O trabalho consiste em uma obra coreográfica de várias horas de duração, dividida em três atos chamadas de cenas amarela, rosa e preta. Apenas 3 bailarinos se alternam em cena usando dezoito figurinos criados também por Schlemmer de acordo com suas possibilidades de efeito do *'ser dançante'*, conforme visto na figura anterior. Ao longo do balé, que busca uma síntese entre abstração, estudos de cores e formas em movimento no espaço, a coreografia criada por Schlemmer rompe com as sequências esperadas de um ballet tradicional da época e os bailarinos testam gestos, dinâmicas e outras espacialidades possíveis com seu novo corpo, a partir do uso do objeto\_figurino.

Os figurinos, criados a partir de materiais inusitados (marca de Schlemmer) como metal, papel e plástico, são os impulsionadores da criação coreográfica da obra. Tal movimentação, diferenciada a cada ato por cada conjunto de figurinos, propõe atmosferas também distintas como amarelo para burlesco, rosa festivo e preto místico. Ao observarmos esta organização no Balé Triádico, podemos também perceber sua relação com a Ontologia Orientada dos Objetos, onde cada ato se transforma em uma metáfora, uma proposta distinta de experiência estética para quem dança e para o espectador. Mesmo buscando uma ruptura com a arte de sua época, as metáforas desta obra ainda são mediadas por Schlemmer, mas são propostas de metáforas.

O Balé Triádico, divertidamente alegre sem ser grotesco, flertando com as convenções, aspirando à desmaterialização do corpo sem cair no ocultismo, deve liderar o caminho para um balé alemão com estilo e especificidades suficientes para competir com seus irmãos mas ainda estranho à essência do que é dança como balés russos ou suecos. (Oskar Schlemmer, Diário, Setembro de 1922).<sup>16</sup>

---

<sup>16</sup> Retirado do folder da exposição *'Oskar Schlemmer – The Dancing Artist'* – Realizada no Centre Pompidou – Metz. (Paris/França) em 2016/2017. Disponível em : [https://issuu.com/centre-pompidou-metz/docs/cpm\\_1476293356\\_21328](https://issuu.com/centre-pompidou-metz/docs/cpm_1476293356_21328)



Fonte: <http://proyectoidis.org/ballet-triadico>.

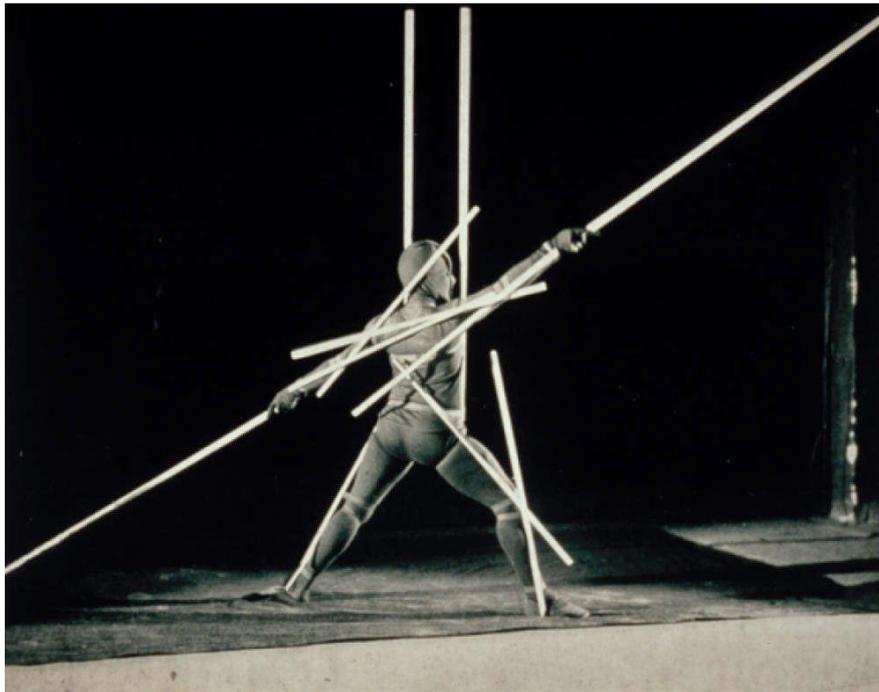
Além dos objetos\_figurinos em si, o artista também explora iluminação e elaboração do cenário para que juntos potencializem o deslocamento da ideia formal de ballet. O uso do solo como elemento cenográfico também foi pensado de forma pioneira por Schlemmer com desenhos, degraus, linhas de fuga e fundos infinitos que junto aos outros elementos da obra ajudam a compor as metáforas sugeridas. Desta maneira, através da integração entre todos os elementos cênicos, a abstração proposta se tornaria mais eficiente, aspirando a não menos do que renovar os conceitos artísticos do seu tempo através de uma combinação entre o pensamento vanguardista e as ideias humanistas da Renascença (LAVIGNE; SCHLEMMER, 2016, p. 3).

Apesar do *Balé Triádico* ter se tornado um grande clássico vanguardista e até hoje ser um cartão de visita quando se fala de Oskar Schlemmer/Bauhaus, considero o trabalho *Stäbetanz* (*Stick Dance*), apresentado em 1929 no seu último ano como professor da escola, como maior representante de sua busca pela abstração da forma humana a partir de seus objetos\_figurinos, sendo este o trabalho que mais se aproxima com a proposta OBJETOSUJEITOBJETO. O trabalho consiste em um solo onde um dançarino veste um macacão em malha na cor preta e tem anexado em seu corpo mais de 10 hastes em madeira, dobrando a proporção de seu corpo no espaço. Em uma caixa cênica na mesma tonalidade de preto, a figura humana praticamente se apaga aos olhos do espectador que volta sua atenção para este exoesqueleto, em cor de madeira clara, contrastando com todo o ambiente. A pesquisa de movimento para *Stäbetanz* também se dá totalmente a partir dos objetos que estão fusionados ao seu corpo, não com a intenção de simular próteses, mas sim almejando uma outra possibilidade de corpo em movimento, ressignificado para explorar e desenhar o espaço como o corpo humano não seria capaz de fazer.

Diferentemente do Balé Triádico, que apesar de romper com a formalidade estética cênica de sua época, ainda guarda resquícios de significados e códigos de danças, o desenho

espacial, gestos e movimentos cuidadosamente calculados em *Stäbetanz* somente são possíveis a partir da descodificação originada pela fusão entre o *corpo\_eu* e o *corpo\_objeto*. Neste trabalho de Oskar Schlemmer é possível então observar a emanção do que chamei no capítulo anterior de *não-códigos* que, conseqüentemente trazem o espectador para a produção ativa de metáforas infinitas como sugere a filosofia OOO.

Figura 9- Lux Feninger em Stick Dance de Oskar Schlemmer (1929)



Fonte: The Theatre of Bauhaus – Página 90. Ver mais em Referências.

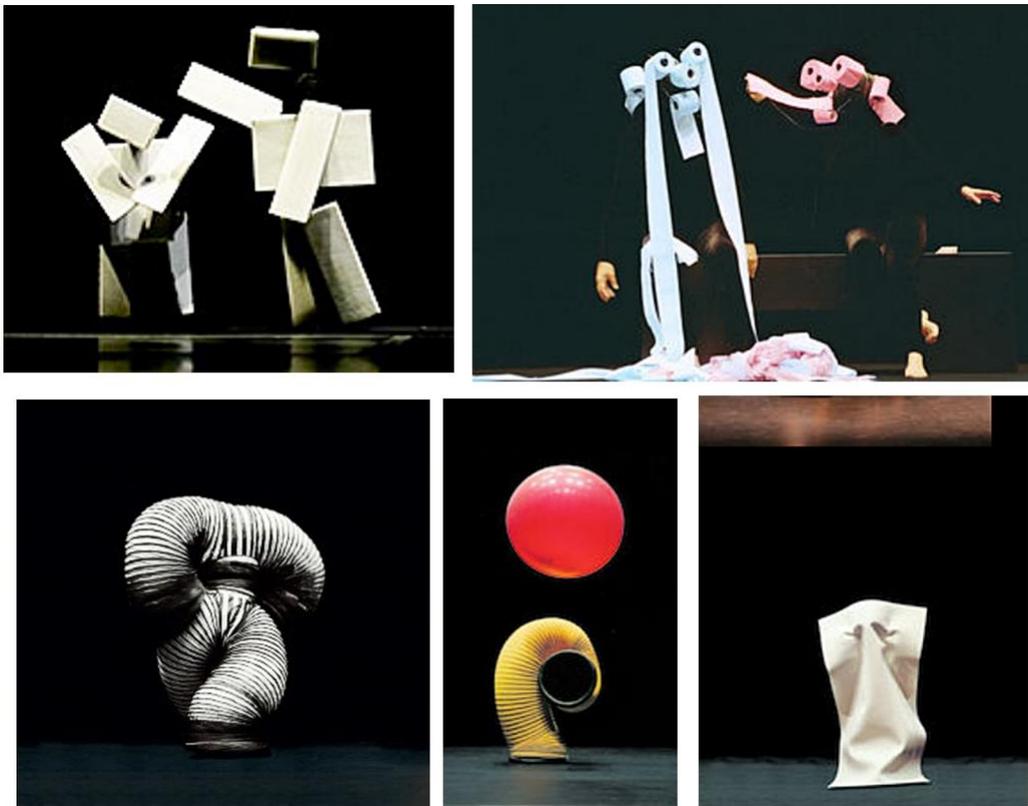
Nesta obra, as metáforas são construídas pelo próprio observador e não mais recebidas como propostas pré-concebidas ou sugestionadas. É o que é, não há uma mensagem a ser passada ou um subtexto *a priori* para ser compreendido pelo outro. Há apenas um corpo transformado experienciando seu mover no espaço.

Em depoimento dado por um de seus pupilos da Bauhaus, Lux Feninger, para o livro *The Theater of Bauhaus*, é possível perceber que a busca por ressignificação das formas e metáforas nas obras de Schlemmer contagia pelo ineditismo: “As invenções de metáforas criadas por ele são inesgotáveis! Minha maior impressão sobre o trabalho cênico de Schlemmer é ver e experienciar sua mágica de transformar dançarinos e atores em arquiteturas moventes” (1961, p. 9). A partir deste depoimento e da análise principalmente de *Stäbetanz*, em que podemos perceber momentos de apagamento do *corpo\_eu* em cena, observa-se que Schlemmer abre-se a designar protagonismo não mais somente ao *corpo\_eu* do bailarino, mas também ao *corpo\_objeto*, abstraindo a figura humana e contribuindo para a

desconstrução da noção de objeto em si.

Apesar do trabalho de Schlemmer ter sido criado em um contexto bastante distinto da atualidade, suas obras se mostram grandes colaboradoras para estudos sobre danças e objetos. A transfiguração do ser humano dançante ou até mesmo seu apagamento em cena podem resultar em profundas reflexões e debates sobre a condição cênica humana e sobre o conceito de corpo. Esta ideia influencia até hoje artistas e grupos que passeiam na transdisciplinaridade entre teatro, dança, mímica, como por exemplo o grupo suíço Mummenschanz.

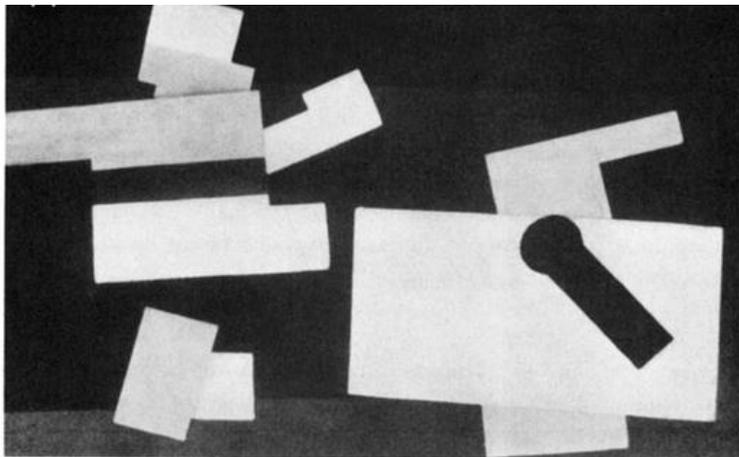
Figura 10-Alguns trabalhos do grupo Mummenschanz entre 1978 e 2017



Fonte: <https://www.mummenschanz.com>.

O grupo, fundado em 1972 e atualmente dirigido por Floriana Frassetto, trabalha a abstração do corpo humano no teatro físico a partir de objetos e máscaras utilizando recursos de luz e sombra.

Figura 11- : Mechanical Ballet - 1923 - Bauhaus.



Fonte: The Theatre of Bauhaus – Página 55. Ver mais em Referências.

Nas imagens acima é possível ver nitidamente um cruzamento de referências com o trabalho de Schlemmer nas proposições de figurino como arquitetura ambulante, até os níveis mais altos de abstração onde o corpo humano some e dá protagonismo aos objetos. Também é possível observar uma forte inspiração no trabalho *Mechanical Ballet* (1923), igualmente criado por professores e alunos da Bauhaus. Tal influência pode não ser intencional nem direta, pois difere em contextos e objetivos, mas reúne elementos do início do século XX pelo forte interesse do papel do homem no mundo e por consequência na cena, através da presença e da ausência. O grupo Mummenschanz foi um desdobramento da formação de seus fundadores com Jacques Lecoq em Paris, pioneiro no teatro físico e fundador da *École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq* (1956), tendo sua metodologia baseada na geração de um corpo expressivo que emprega o visual e o sonoro, sendo o visual meio e não fim para o estabelecimento da presença expressiva do ator (ROMANO, 2005, p.59). Paralelamente à sua escola, Lecoq, assim como Schlemmer, também se interessou e aprofundou estudos sobre as relações com o espaço arquitetônico da cena, e o movimento oriundo da relação dos objetos no corpo. Fundou então o *Laboratoire d'Etude du Mouvement (L.E.M)* em 1977, que continua em plena atividade atualmente na *Ecole Supérieure de Beaux-Arts*.

Logo, podemos ver que tanto o trabalho de Schlemmer/Bauhaus e Lecoq influenciaram uma época e inauguraram estudos sobre objetos em movimento, que vêm se desdobrando ao longo do tempo como o trabalho de Mummenschanz e tantos outros. A

potência poética na construção ou revelação dos objetos ao redor como propulsores da expressividade humana despertam questionamentos sociais e de cada campo envolvido, seja da dança, do teatro, da arquitetura ou das artes em geral.

Indo um pouco mais para trás na linha do tempo, antes de Schlemmer e Lecoq, podemos identificar estudos sobre as relações corpo e objeto em dança na obra *Serpentine Dance* de Loïe Fuller que em 1891 já provocava metáforas e rompia com padrões rígidos estéticos, a partir de sua dança livre e de um objeto anexado ao corpo. Nascida nos Estados Unidos e uma das precursoras da dança moderna, Fuller somente encontrou espaço de fato para sua proposta de dança quase abstrata na Europa. Em *Serpentine Dance* a artista usa um vestido com vários metros de seda excedentes nas mangas e na saia, que quando combinados a movimentos ondulantes de braços e giros, fazem da figura de Fuller um veículo para metáforas infinitas que por vezes apagam o corpo da artista, transformando-a em uma sensível e viva abstração.

Figura 12- Loïe Fuller em *Serpentine Dance* 1902



Fonte: <https://www.thevintagenews.com/2016/09/07/the-pioneer-of-modern-dance-loie-fuller-performed-like-a-dancing-angel-2>.

Combinada com luzes coloridas e dependendo de sua incidência, a obra provocava uma espécie de hipnose no espectador. Inédito e ousado para a época, seu caráter de vanguarda despertou interesse de muitas figuras importantes, incluindo os Irmãos Lumière, que decidiram fazer uma refilmagem da obra que posteriormente foi pintada a mão, tentando provocar cinematograficamente um resultado mais fiel ao original possível.

Figura 13- Serpentine Dance pelo irmãos Lumière(dançarina desconhecida)



Fonte: <https://www.teatronaescola.com/index.php/noticias/item/402-a-revolucionaria-danca-da-serpente-de-loie-fuller>.

Mais uma vez podemos observar no trabalho de Fuller que *corpo\_eu* e *corpo\_objeto* em dança formam em *Serpentine Dance*, em seus não-códigos, uma autonomia no espectador e coloca o objeto na linha de frente da cena na medida em que os movimentos são gerados a partir das possibilidades que o objeto anexado ao corpo oferece. Não mais somente a dança de Fuller, nem somente um figurino, mas sim uma fusão entre ambos dando origem à percepção de um novo corpo não figurativo: OBJETOSUJEITOBJETO.

A partir da observação das obras comentadas até esta seção, podemos identificar um forte interesse cênico experimental em provocar um deslocamento de códigos no espectador entre corpos e objetos em dança. Uma investigação que vem ganhando voz ao longo do tempo e que colabora para estudos de áreas diversas na arte e fora dela. Atualmente com o capitalismo desenfreado e as questões sobre consumo e sustentabilidade, parece-me fundamental um retorno a esses estudos que reafirmem o objeto na cena como fundamental. Reflexões sobre os objetos e sobre uma ontologia horizontal na contemporaneidade podem nos fazer refletir também sobre nosso papel no mundo, um mundo que não existe a partir de nós ou de nossa consciência, mas mundo que também existe por si e com o qual nos relacionamos a todo momento reconfigurando-o e o deixando que nos reconfigure. Desta forma, a seguir iremos refletir e comentar sobre alguns trabalhos contemporâneos, suas convergências e divergências com esta pesquisa de acordo com tudo que foi explicitado até aqui.

## 2.5 Do plástico como cisne ao plástico como plástico

Alguns artistas vêm se dedicando a investigações sobre objetos, dança e performance, mas ao falar sobre o assunto no Brasil, em especial na cena carioca, se torna inevitável pensar

no trabalho da Os Dois Cia de Dança, composta pela dupla/casal carioca Giselda Fernandes e Hilton Berredo. Precursora dessa investigação relacionando objetos de uso cotidiano com dança contemporânea, a companhia criada em 1992, começou a desenvolver cruzamentos também com as artes plásticas em 2002, através de obras para espaços cênicos formais e públicos. Conforme a página-capa do site da própria companhia<sup>17</sup>, o trabalho define-se como: “*objeto-partner* em temas ambientais com responsabilidade social”. A partir do conceito *objeto-partner* e minha experiência como assistente de cenografia da montagem de 2019 do trabalho *Sobre Cisnes*, e de textos que compõem o livro homônimo organizado por Berredo e Ruth Torralba, lançado na mesma ocasião no Centro Coreográfico do Rio de Janeiro, trarei algumas reflexões a respeito de *Sobre Cisnes* e a proposta OBJETOSUJEITOBJETO.

De acordo com o *release* do trabalho, que estreou em 2016: “nesse solo a artista revisita sua trajetória, suas técnicas, encarna o cisne que dança em pontas, com um *tutu* feito de 500 sacos plásticos.” Na verdade, são bem mais que 500 sacos plásticos se contarmos com os sacos que formam o cenário, idealizado por Berredo em uma cortina que ocupa todo o fundo do palco. Além de fundo de palco e *tutu*, a obra ainda conta com um elemento cênico, um pufe, repleto de sacos inflados, onde Giselda inicia sua dança. A função para a qual fui convidada, assistente de cenografia, consistia em modelar minuciosamente todos os sacos utilizados entre *tutu* e o elemento cênico pufe, mais de mil sacos, agrupados em tamanhos diferentes, um a um antes de cada ensaio e antes de cada sessão do espetáculo. Para tal função, que necessitava em média de duas horas, também contava com uma equipe de três assistentes que se revezavam entre estagiários, estudantes de dança e integrantes da própria equipe da companhia. Através de uma técnica manual simples, porém bastante específica direcionada a cada parte do saco plástico (alças e o ‘corpo’), o objetivo era expandir o material gerando o volume necessário para a realização do trabalho. Tão específica quanto a modelagem individual dos sacos, era a ordem de amarrações para compor o pufe e o figurino que não se restringia a saia/*tutu*, mas também em mangas e outros detalhes.

---

<sup>17</sup> Consultado em 05/01/2021.

Figura 14- Os Dois Cia de Dança – Sobre Cisnes 2019. Foto: divulgação



Fonte: <http://natijuca.com/Grande-Tijuca/debates-gratuitos-sobre-danca-acontecem-no-centro-coreografico-da-cidade-do-rio-de-janeiro.html>.

Sobre Cisnes é sem dúvida um marco na trajetória da Os Dois Cia de Dança, um momento de encontro maduro com toda a formação em dança e técnicas de corpo de Giselda Fernandes, fortemente ligadas ao balé clássico e à Dinâmica Muscular, um método desenvolvido por Ceme Jambay. Uma releitura/homenagem contemporânea de *A Morte do Cisne* de Mikhail Fokine dançada por Anna Pavlova em 1905. “Um trabalho curto e preciso, político e ao mesmo tempo delicado e poético” (2019, p. 9) conforme a jornalista e crítica de dança Adriana Pavlova sintetiza na abertura de seu texto a respeito da obra. O livro *Sobre Cisnes* reúne textos que analisam de forma cuidadosa e poética o trabalho, nos quais quase tudo já foi dito. Portanto, irei me ater a uma análise mais específica da relação entre *corpo\_eu* e dos *corpos\_objetos\_sacos* (sim porque são 1.000 unidades, 1.000 *corpos\_objetos* que respondem individualmente).

O conceito *objeto-partner* visa estabelecer um diálogo de perguntas e respostas entre bailarina e objeto, no qual o mesmo estimula a pesquisa coreográfica e recebe parte do protagonismo cênico.

(...) trata-se de se adotar um objeto qualquer para com ele explorar possibilidades de movimentação e disso extrair a dramaturgia que resulta da relação do corpo com o objeto específico. Daí se chamar *partner* esse objeto, atribuição que se dá a um parceiro, normalmente uma pessoa com

personalidade e corporeidades singulares (BERREDO; FERNANDES, 2012, p. 11).

A pesquisa sobre o *objeto-partner*, tem seu impulso inicial após Giselda assistir ao trabalho *Im Bade Wannen (Na Banheira)*, da bailarina Susanne Linke, criado em 1980 e apresentado no Brasil pela primeira vez em 1986. No trabalho Linke, dança com uma banheira em uma reunião de gestos cotidianos que abordam questões feministas e assuntos como solidão. A artista “faz uma banheira transformar-se em seu *partner*, dançando dentro, em volta e com a banheira, como um cão preso numa corrente em volta de uma árvore desesperançosa e ao mesmo tempo profundamente apaixonada por essa escravidão” (SILVA, 2007, p. 11). A bailarina e coreógrafa Sayonara Pereira, atualmente professora da USP, que teve vivências como integrante da Folkwang Hochschule indicada pela própria Susanne Linke, também observa em artigo sobre *Im Bade Wannen* a sensação de parceria que o objeto estabelece com a bailarina em cena: “esta banheira ganha sentidos diversos chegando a ser um ‘*partner*’ para a intérprete em cena, ora sendo protagonista ora coadjuvante” (2011, p.12).

Figura 15- Im Bade Wannen – Susanne Linke 1980



Fonte: <https://monicavannucchi.wordpress.com/2009/04/20/riti-di-purificazione>.

Linke foi aluna de Kurt Jooss, considerado pai da *Tanztheater*, na escola *Folkwang Hochschule* na cidade alemã de Essen em 1968, onde conheceu Pina Bausch e, alguns anos depois, assumiu a direção. Jooss deixou referências e memórias incorporadas sobre a relação com objetos em cena principalmente pelo trabalho icônico *The Green Table* (1932), no qual um grupo de bailarinos mascarados dança com uma grande mesa verde em cena. Criticando

fortemente a futilidade burguesa de sua época, a obra também ficou conhecida como um ballet anti-guerra. Tendo em vista a época latente de experimentações e por serem contemporâneos, podemos observar que o trabalho de Jooss também recebe certa influência, mesmo que indiretamente, do trabalho e pesquisa de Oskar Schlemmer na criação de máscaras para a cena.

Figura 16- : Gesture Dance – Oskar Schlemmer 1926



Fonte: <http://yardshow.blogspot.com/2011/09/bauhaus-theater.html>.

Figura 17-The Green Table, Kurt Jooss , 1932



Fonte: <https://yentlfrentol.wordpress.com/2016/06/10/kurt-jooss>.

Em todas as obras mencionadas o *corpo\_objeto*, de uso cotidiano, que se faz presente em cena, já se mostra carregado de seu significado social, como a banheira representando um local de refúgio solitário de uma mulher para suas reflexões ou uma mesa verde usada normalmente para jogos, apostas e reuniões políticas e de negócios.

Portanto é interessante observar que apesar de Giselda Fernandes estabelecer como marco propulsor o trabalho de Susanne Linke para iniciar suas investigações com objetos, este estopim reúne muito mais referências cruzadas que incluem trabalhos, pesquisas e abordagens desenvolvidos muito antes de Linke, de onde a artista provavelmente também se alimentou mesmo que indiretamente. Um cruzamento que acompanha a história da dança, do teatro e das artes em geral. Desta forma, quando Giselda tenta fazer uma releitura de *Im Bade Wannen* com uma caixa d'água plástica, resgata também memórias e referências desta história compreendendo o potencial dramaturgico de um objeto que está para além de um elemento de composição cênica. Segundo Berredo, parceiro da artista, “um tropeço que a fez desmontar uma postura rígida de observação astronômica do objeto em um exercício de engajamento hermenêutico” (2019, p. 122). Em outras palavras, a artista abre-se para um ciclo interpretativo tendo a hermenêutica como base para nomear seus processos, sendo esta “um diálogo com o objeto em fluxo livre de perguntas e respostas” (GADDAMER, 2009, p. 161). Vejamos alguns pontos onde o diálogo *objeto-partner*, especialmente no espetáculo *Sobre Cisnes*, estabelece distinções com o que proponho através do OBJETOSUJEITOBJETO.

O primeiro ponto que gostaria de abordar é sobre o tema ressignificação. Nos nove textos que integram o livro *Sobre Cisnes*, e que analisam a obra, todos mencionam alguma imagem criada pela bailarina e pelo objeto em cena para além do cisne: nuvens, espuma, balões de pensamento, galinha, bailarina de Degas, bailarina de caixinha de música, queda d'água, cachoeira, ilha de lixo, coração pulsando, tutu de balé, vestido, asa, penas de uma ave, uma mulher vestida de sacos plásticos brancos, abrigo de morador de rua, moradora de rua, lixo, plumas... Percebe-se que todas as imagens mencionadas acima, criadas pelos autores dos textos que também foram espectadores, são figurativas e não há nenhum depoimento a respeito de uma incompreensão sobre o que estava sendo visto. *Sobre Cisnes* propõe muitas ressignificações, porém mediadas, de acordo com uma dramaturgia composta por referências e pistas concatenadas desde seu nascimento:

Lembro-me que Giselda escolheu os sacos brancos pela limpeza e leveza da cor e da textura que traziam em contraponto ao fato de o saco plástico ser um dos maiores vilões de poluição no mundo (...) até que, durante a pesquisa de movimentos, mergulhada nos muitos sacos a coreógrafa percebeu uma relação metafórica, uma relação associada à imagem: Parece um cisne!” (FERSI, 2019, p. 34).

Pistas e materiais conduzem a um direcionamento, como a escolha do objeto, a música, o vídeo de Anna Pavlova, além da “escolha de gestos, em nada inocente, dá sequência às referências” (BRAGA, 2019, p. 87). Somados à materialidade visual de elementos que

costuram alguns sentidos para a obra, a escolha dos objetos reflete significados que já estarão presentes conduzindo e reforçando seu “ciclo hermenêutico” (BERREDO, 2019, p. 122). Temas como poluição ambiental, produção e consumo de plástico, o aprisionamento da bailarina nas sapatilhas de ponta, o balé clássico, o corpo padronizado como ideal para uma dança, entre outros significados já se encontram implícitos desde a escolha dos objetos que serão pesquisados. “O *objeto-partner* não é inserido em representações sociais que permitam esse tipo de leitura, o próprio objeto em si já contém a problemática” (TOURINHO, 2019, p. 53). Desta maneira existe um projeto e uma proposta de fazer o público deixar-se levar no fluxo de imagens construídas previamente, porém até certo ponto. Uma construção que somente dá chance ao acaso acontecer durante a pesquisa entre artista e objeto, oferecendo ao espectador um *hall* de possíveis significados disponíveis a serem reorganizados.

Obviamente, aqui não há o intuito de estabelecer graus de valoração, mas sim traçar paralelos a partir de processos, que entre artistas se mostram cada vez mais subjetivos e distintos. A necessidade e o desejo de tornar a emissão da mensagem mais assertiva ou objetiva, fazem com que escolhas sejam feitas de acordo com estas necessidades. Para se estabelecer como OBJETOSUJEITOBJETO, *Sobre Cisnes* precisaria abrir espaço ao acaso de imagens também com o espectador através de uma emissão não codificada. A metáfora tal, como a OOO propõe, acontece apenas no desenvolvimento da obra. A metáfora para o espectador de *Sobre Cisnes* acontece conforme sua etimologia: um eloquente trânsito de informações.

Ainda sobre ressignificação, os objetos\_sacos\_plásticos seguem a mesma linha, propondo “diversas associações, e das quais emergirão temas possíveis relacionados ao trabalho” (BRAGA, 2019, p. 81). Outro ponto a ser apontado como distinção em termos conceituais, sob a perspectiva do OBJETOSUJEITOBJETO, em *Sobre Cisnes*, não há corpo único. Não há a formulação de uma outra proposta de corpo a partir de uma fusão entre *objeto\_eu* + *objeto\_corpo*, mas sim propostas de desvios e fissuras possíveis na percepção do corpo da mulher que veste e interage com os sacos, da mulher que dança.

Figura 18 - Sobre Cisnes, Os Dois Cia de Dança, 2019



Fonte: <https://www.osdois.com/repertorio/espaco-cenico/sobre-cisnes>.

De acordo com a OOO há uma produção/criação de um objeto, na medida que há relação entre duas matérias, porém sob o aspecto OBJETOSUJEITOBJETO não há produção de um corpo, um corpo unificado. O que se observa é a existência de um corpo humano para o qual 1.000 outros objetos colaboram, quase que de forma utilitária, para seu protagonismo em cena. Acho interessante comentar a respeito do que muitos autores nos textos mencionam sobre as sapatilhas de ponta usadas pela artista. Sob o ponto de vista desta pesquisa as sapatilhas também são ressignificadas, mas somente até certo ponto pois mantêm seu signo e sua função de uso por Giselda. As sapatilhas seguem seu destino de significarem e calçarem pés de um corpo que dança balé, mesmo que por vezes a artista arrisque outros movimentos que desloquem esta imediata associação. Você pode estar pensando: ‘Mas o *corpo\_eu\_bailarina* e *corpo\_objeto\_sapatilha* estão em fusão, logo surgiria o OBJETOSUJEITOBJETO a partir daí!’. A resposta para este raciocínio poderia ser afirmativa se as sapatilhas estivessem anexadas em um outro local do corpo de Giselda, porém neste caso a sapatilha ainda se torna um prolongamento da forma humana no corpo quando calçada nos pés. Para subverter este objeto, ressignificando a sapatilha de acordo com a proposta desta pesquisa, seria necessário um quase impossível esquecimento da relação de uma vida com as sapatilhas, relação esta incorporada em Giselda pela sua história com o balé clássico. Se este fosse seu objetivo ou desejo, seria preciso uma pesquisa específica de “desconhecimento do objeto” para tentar vê-lo pela primeira vez, tal qual os olhos de uma criança ao descobrir algo.

A partir destas observações, penso que O OBJETOSUJEITOBJETO somente acontece em *Sobre Cisnes* na cena inicial, na qual há apenas uma massa amorfa no canto do palco. Soterrada, lá embaixo está a artista sentindo o peso de todos os sacos plásticos, reconfigurando seu modelo postural, fazendo com que ela se adapte a uma outra realidade de movimentos e de respiração. Uma realidade proposta e guiada pelos *corpos\_objeto\_sacos*, na qual não há manipulação nem exploração do que é possível ser feito com os saquinhos, há apenas uma espécie de escuta, uma espécie de ‘não dançar’ ou ‘não fazer nada’. Nesta cena, a artista propõe de fato longos minutos de apagamento da persona bailarina para construir um *não-código* através da compreensão de que aquele novo e desconhecido corpo em cena é fruto de uma fusão. Este corpo OBJETOSUJEITOBJETO, vai se constituindo lentamente, de forma difusa também a partir da relação com outros objetos, como a luz. Uma massa para a qual sua movimentação não atribui significados codificados ao espectador, nem sugestões figurativas. Nesta cena tudo está mesclado e borrado, o espectador não sabe do que é formada aquela coisa que se move lentamente, quando se move. Às vezes só é possível perceber um micromovimento de um dos sacos plásticos a partir do vento que sopra do ar condicionado do teatro. Uma dança está sendo feita neste momento deixando o objeto ser o que é. Após esta cena, quando o *corpo\_eu* de Giselda aparece o OBJETOSUJEITOBJETO dilui-se, e o *objeto\_partner* surge. Corpos distintos.

Figura 19 - Sobre cisnes – Os Dois Cia de Dança 2019



Fonte: <https://images.app.goo.gl/DUQ2XdWPGJEzaDDW7>.

A partir do que foi comentado até aqui sobre o trabalho da Os Dois Cia de Dança em *Sobre Cisnes* e sobre o conceito *objeto-partner*, torna-se possível resumir algumas diferenças

e semelhanças com o OBJETOSUJEITOBJETO. Tratando das convergências, tanto o *objeto-partner* quanto o OSO propõem uma pesquisa investigativa de composição artística entre objetos e humanos, que partem de um diálogo dinâmico estimulando movimentações possíveis. No *objeto-partner* o objeto reafirma seu lugar já estabelecido no mundo, sua ‘fama de mau’, funcionando como uma ferramenta propulsora de gestos, assim como para os *Objetos Coreográficos* de William Forsythe. O OSO parte deste diálogo e absorve de certa forma também essa propulsão, mas busca incessantemente destituir dos objetos sua significação social, objetivando “remover os pressupostos confortáveis a respeito de um objeto, de uma pessoa, palavras, frases ou de uma narrativa e voltar a questionar tudo isso (...), tudo no palco pode estar adormecido quando é excessivamente definido” (BOGART, 2011, p. 58). É fundamental ressaltar que mais importante que alcançar um resultado de indefinição completa do objeto em uma obra, o processo de investigação torna-se a pedra fundamental.

Toda obra que vise relações entre matérias humanas e não humanas pode partir do *objeto-partner*, mas nem todas resultam em parte ou completamente em um OBJETOSUJEITOBJETO que, se estabelece como um corpo único, não figurativo, em que o protagonismo é deste corpo que transita entre ser objeto e ser sujeito simultaneamente, onde “eles constituem um só tecido; o corpo senciante e o corpo sentido são como reverso e anverso” (BERNARD, 2016, p. 102). Neste ponto seguimos nossos caminhos bifurcados por objetivos distintos: se para o *objeto-partner*, o objeto é propulsor do gesto humano, no OSO o objeto sou eu.

Portanto quando eu me dou como coisa, não me refiro de modo algum a me oferecer à exploração e benefício dos outros. Eu não me ofereço para o outro, mas ao movimento impessoal que, ao mesmo tempo, desloca o outro de si mesmo e permite que ele por sua vez, se dê como coisa e me acolha como coisa (PERNIOLA, 2004, p. 109).

## 2.6 Quando o objeto só está sendo

Estabelecer danças a partir da retirada do papel manipulador humano da cena é um aspecto fundamental da proposta do OBJETOSUJEITOBJETO. A filósofa italiana Silvia Benso, em seu livro *The Face of Things*, propõe justamente este deslocamento de papéis entre sujeito e objeto apontando ser necessário o reconhecimento de uma alteridade das coisas que exige cuidado e atenção para o que não é humano. Nas palavras da autora,

(...) somente se as coisas forem reconhecidas em sua própria alteridade peculiar que não se submete, porque não pode ser submissa, às categorias do sujeito, qualquer projeto ecológico pode fundamentar-se em algo mais profundo e fundamental que a ocorrência fortuita dos sujeitos de boa vontade (2000, p.38).<sup>18</sup>

A autora propõe uma ‘ética das coisas’ que muito se aproxima da ontologia horizontal defendida pela OOO em uma perspectiva de não utilitarismo ou dominação. A partir desta ética podemos chegar ao que a coreógrafa Vera Mantero vem pesquisando e defendendo em seu trabalho, o *rebound effect*, que traduzindo livremente poderíamos chegar ao termo *efeito de recuperação*. Nesta pesquisa, a artista pensa que são abertas “possibilidades para se tocar o outro lado das coisas” (MANTERO apud LEPECKI, 2012, p. 75). Tomo a liberdade para complementar a artista e dizer que abrem-se possibilidades para que possamos acessar um dos lados das coisas, pensando a respeito da pluralidade de possibilidades que determinada coisa tem. De fato, toda pesquisa que busque retirar o domínio humano sobre os objetos a partir da arte se torna fundamental, e um meio para recuperar tais objetos e nos destituir da posição opressora de sujeito. Sob este ponto de vista, torna-se relevante comentar sobre dois trabalhos que se alinham com os objetivos da OSO a respeito do objeto na cena da dança. O primeiro é o trabalho *Pequeno Inventário de Lugares-Comuns* da Cia Dani Lima de 2009, o outro é o trabalho *Este corpo que me ocupa* de João Fiadeiro de 2008.

Em *Pequeno Inventário de Lugares-Comuns*, a coreógrafa Dani Lima apresenta em cena 125 objetos de uso cotidiano. Embalagens, peças de roupa, brinquedos, alimentos, utensílios domésticos, móveis, são organizados e reagrupados pelos bailarinos fazendo com que os corpos inanimados transitem pelo palco, um trânsito no qual os bailarinos não usam os objetos, mas emprestam seus corpos para que estes possam mover-se no espaço. Por vezes enfileirados, ora dispostos em uma linha sinuosa, ora sendo agrupados por seu tamanho, outras vezes por sua cor, Dani Lima colabora empaticamente com seus parceiros inanimados de cena. Na medida em que o objeto é transportado de um ponto a outro e deixado em determinada posição, ele passa a estar em cena por conta própria, sem nada que pressuponha um manejo ou funcionalidade

No trabalho, a coreógrafa parece conseguir estabelecer, através de uma ética, um espaço para que os objetos tenham a oportunidade de serem destituídos de seu significado

---

<sup>18</sup> Tradução minha para o trecho original: “only if things are recognized in their own peculiar alterity which does not submit, because it cannot be submissible, to the categories of the subject, can any ecological project be grounded on something more profound and fundamental than the fortuitous occurrence of the subjects of good will”.

funcional, social, mercadológico e utilitário, fazendo-o sujeito de si e não sujeitando-se. Tal destituição se assemelha tanto ao *efeito de recuperação* pesquisado por Mantero, quanto à proposta de Graham Harman em sua ontologia para os objetos, nos quais a busca por acessar outras camadas das coisas e a admissão da existência destas outras camadas são inerentes a obra.

Figura 20- : Pequeno Inventário de Lugares-Comuns, Cia Dani Lima, 2009



Fonte: <https://www.ciadanilima.com.br/portfolio/2009-pequeno-inventario-de-lugares-comuns>.

Figura 21- : Pequeno Inventário de Lugares-Comuns, Cia Dani Lima, 2009



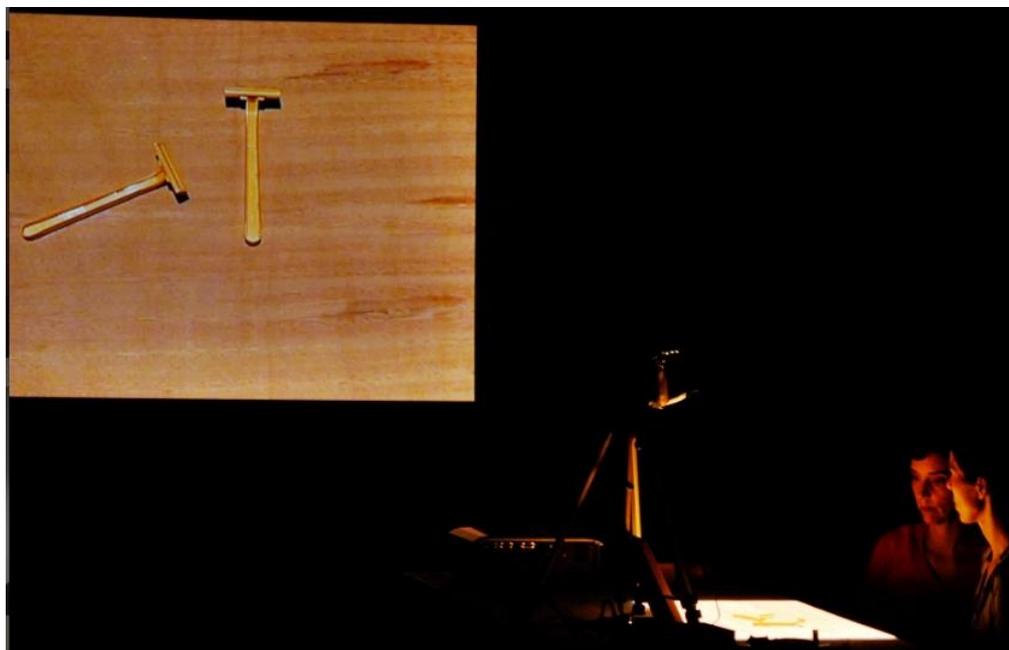
Fonte: <https://www.ciadanilima.com.br/portfolio/2009-pequeno-inventario-de-lugares-comuns>.

Dani Lima, que vem desenvolvendo ao longo de muitos anos uma investigação sobre o gesto, traz para este trabalho uma pesquisa de movimentos a partir de ações derivadas dos objetos cotidianos e que estão em cena como puxar, dobrar, enrolar, arrastar... Em uma das cenas do espetáculo, uma das paredes que compõem a ambientação do espaço, criada pelo

artista plástico João Modé, torna-se um telão onde são projetadas danças de pequenos objetos como aparelhos de barbear, caixa de fósforos, botões... Com toda a sala apagada, nenhum corpo humano em maior evidência e com um foco de luz sobre uma mesa, a projeção dos pequenos grandes objetos afirma a proposta do trabalho de dividir o protagonismo com corpos não humanos, a partir de uma dramaturgia que deixa os objetos falarem por si.

Esse simples ato de colocar as coisas lado a lado em sua quietude, imobilidade e concreta coisidade (...) resulta em um evento substancial: sublinha e estreita a linha que simultaneamente separa e une os corpos e as coisas, delinea uma zona de indiscernibilidade entre o corporal, o subjetivo e a coisa. (LEPECKI, 2012, p.98).

Figura 22-Pequeno Inventário de Lugares-Comuns, Cia Dani Lima, 2009



Fonte: <https://www.ciadanilima.com.br/portfolio/2009-pequeno-inventario-de-lugares-comuns>.

*Pequeno Inventário de Lugares-Comuns* propõe que observemos as danças das e nas coisas, percebendo como também somos objetos, pois tais danças também reverberam em nós. Para o espectador, a significação é proposta com liberdade de indefinição, fazendo com que cada um realize suas metáforas por conta própria, mesmo que seu primeiro contato visual com os objetos em cena antecipe alguns movimentos. Christine Greiner diz que o movimento que vem após observarmos determinado objeto pode nos enganar pois “já se dá à nossa percepção na qualidade de objeto corporificado” (2013, p. 81). Em outras palavras, quando observamos um lápis organizamos nosso corpo para a ação de escrever, mas se deslocarmos este mesmo lápis para um outro contexto no qual não haverá função ou utilidade pré-estabelecida, como para o palco, nosso corpo irá primeiro se organizar para tal ação já conhecida e em seguida iniciar uma busca por outras reconfigurações.

Desta forma, ao deslocar o sentido de determinado objeto que usamos em nosso dia a dia através de ações específicas, deslocamos também estas ações, “mesmo tendo sido de alguma forma internalizado, ao ser percebido toda informação estrangeira desestabiliza” (Ibid.). Também é possível observar esta proposta de desestabilização no trabalho *Este Corpo que me Ocupa* criado em 2008 pelo performer, coreógrafo e pesquisador das artes João Fiadeiro.

Figura 24- Este Corpo que me Ocupa, João Fiadeiro 2014. Fotos: Patrícia Almeida



Fonte: <http://waspmagazine.com/este-corpo-que-me-ocupa-joao-fiadeiro-pt>.

No trabalho o artista propõe reorganizações espaciais e visuais friccionando o significado e função de objetos comuns que normalmente compõem uma sala de estar: sofá, TV, plantas, mesinha de canto, poltrona, uma luminária... Fiadeiro propõe respeitosa trajetórias de deslocamento de acordo com a corporeidade de cada objeto em cena. O corpo do artista está a serviço da alteridade das coisas, saindo de cena por muitas vezes deixando apenas os objetos para serem observados em sua quietude, em outros momentos faz de seu corpo também objeto misturando-se a eles acompanhando seu movimento inerte. *Este Corpo que me Ocupa* propõe que esta informação estrangeira, mencionada por Greiner, seja o mote para que o espectador não saiba o que está vendo a respeito dos objetos e a respeito do corpo humano que está em cena. O artista desenvolve seus trabalhos através de uma metodologia a qual chama de Composição em Tempo Real, em entrevista para o site da Mostra Internacional de Teatro de São Paulo, Fiadeiro define a CTR como “uma proposição da suspensão das certezas para que a dúvida se instale, e o espaço de questionamento se transforme numa força de trabalho e num lugar de acolhimento” (2020)<sup>19</sup>.

Tanto o trabalho de João Fiadeiro quanto o de Dani Lima propõem a incerteza como

<sup>19</sup> Entrevista completa disponível em: <https://mitsp.org/2020/entrevista-performatica-com-joao-fiadeiro/>

método e como resultado, seja sob o ponto de vista da pesquisa coreográfica, seja sob o ponto de vista do espectador que não recebe uma cartela de possíveis sentidos, mas sim trabalhos com limites borrados em suas significações sobre objetos e sujeitos. De acordo com esta pesquisa, *Pequeno Inventário de Lugares-Comuns* estabelece o corpo único do OBJETOSUJEITOBJETO diretamente nos *corpos\_objetos* que estão em cena, pensando que os mesmos também se apresentam como sujeitos no mundo e que por vezes, fusionam-se uns aos outros a partir das imagens e organizações compostas no palco. Já em *Este Corpo que me ocupa*, a convergência direta com a OSO se dá justamente nas tensões criadas ao colocar o humano em posição de objeto, brincando com os códigos do mundo. Ambos os trabalhos parecem ter compreendido que uma pedagogia de desconstrução objetual através da dança e da performance se faz necessária na contemporaneidade não apenas para discutirmos problemas da humanidade, mas principalmente para ouvirmos uma espécie de desabafo dos objetos.

Investir em coisas, não como substitutos dos corpos, nem como elementos significativos ou representativos de uma narrativa é ativar uma mudança fundamental na relação entre objetos e seus efeitos estéticos (na dança, no teatro, nas artes visuais, na performance e na instalação). Esta mudança corresponde a ativação política da coisa para que esta possa fazer aquilo que de melhor faz: despojar objetos e sujeitos de suas armadilhas chamadas 'dispositivos', 'mercadoria', 'pessoa' e 'eu'. (LEPECKI, 2012, p.98).

Tais pontos, a cada dia, despertam um interesse cada vez maior nos processos relativos às minhas práticas artísticas, principalmente em dança e performance. Ao longo do tempo, trabalhando em áreas onde o objeto está sempre para alguma função e a serviço da humanidade, torna-se impossível não me relacionar com estas questões. Assim como torna-se também impossível não rever minha própria posição como sujeito no mundo tendo a arte como canal.

### CAPÍTULO 3 – DANÇAS INSTAURADAS POR VIR

Até aqui foram desenvolvidas reflexões acerca de conceitos, obras, movimentos artísticos e danças que buscam estabelecer o objeto por vezes como sujeito, outras como parceiro, como representação ou tradução de uma ideia ou sentimento, e outras vezes para que apenas possam ser. O que falamos até aqui foi sobre diversas formas de ser corpo e de pensar sobre corpos na arte deslocando papéis pré-definidos por regimes autoritários sociais, políticos, capitalistas e antropocêntricos. Vimos que, de acordo com a Ontologia Orientada dos Objetos, a experiência estética do observador com uma obra acontece sempre através de uma metáfora, produzindo assim um objeto abrangente, que engloba a materialidade e subjetividade da obra bem como a materialidade do que é visto pelo espectador e sua subjetividade metaforizada. Neste ponto, a obra como produto finalizado já não importa tanto e sim a qualidade e pluralidade das relações que provoca. Este objeto expandido, criado nestas relações, é a arte em si para a OOO, uma arte que não se encerra em produto pronto, mas segue em um constante ‘estar sendo’.

Ferreira Gullar diz que “toda obra de arte tende a ser um não-objeto pois traz essa necessidade de deslimite como a intenção fundamental de seu aparecimento (1960, p. 4)”. Para o autor, o *não-objeto* não é um anti-objeto, mas sim onde é “realizada a síntese de experiências sensoriais e mentais” (Ibid., p. 1). Para caracterizar-se como um não-objeto é preciso que o trabalho se realize fora dos limites convencionais de suas técnicas ou suportes. Logo, trabalhos em dança que sejam criados para serem expandidos em significados, tendo o objeto em cena também como sujeito, propondo metaforizações de corpos em dança para além de suas convenções, afirmam-se então como: OBJETOSUJEITOBJETO de acordo com esta pesquisa, como arte sob o ponto de vista da OOO e como um *não-objeto* pela teoria de Gullar. Tanto um quanto outro baseiam-se conceitualmente antes de mais nada em relações. Meu convite é que pensemos este caminho em dança a partir do que o artista plástico pernambucano Tunga nomeou como ‘*instaurações*’.

O conceito de *instauração* proposto por Tunga consiste na ideia de que uma obra de arte se constrói no espectro de uma ação e das marcas dessas ações deixadas sobre a matéria. Segundo a curadora e pesquisadora Lisette Lagnado, que teorizou o conceito do artista, a instauração provoca uma espécie de deslocamento fantasmático da matéria “obra de arte”, onde a cada relação este espectro se torna outro, e outro e outro... o que resta na fisicalidade da obra é uma energia residual de uma passagem transitória sobre a matéria. Por se

estabelecer entre a performance e a instalação, a *instauração* não elimina nenhuma destas categorias nem busca substituí-las pois isso seria criar um termo homogêneo e pasteurizador, o que anularia sua poética. O artista busca em um trânsito de mão dupla inviabilizar o pensamento categorizante, pulverizando seus limites e fronteiras entre o que é performance, instalação e escultura.

Para Tunga os objetos na sua arte se estabelecem como corpos, provocando relações físicas, afetivas e simbólicas infinitas, a partir de uma proposta de conexão e intimidade com a obra, liberando o significado formal dos elementos de sua composição. “É um processo que propõe liberar as imagens de uma exaustão simbólica” (LAGNADO, 2001, p. 372). A pesquisadora Viviane Matesco também reflete sobre os elementos físicos e abstratos da obra de Tunga sob o ponto de vista da *instauração*.

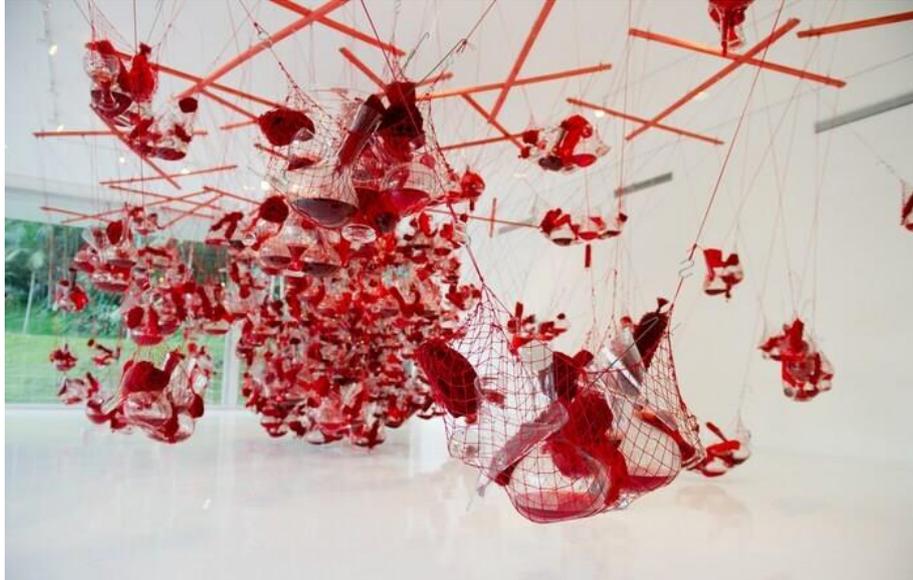
A forma, a imagem e o material são explorados pelo artista de maneira que a forma não é mais vista como puro princípio de construção, o material não é apenas elemento neutro a ser explorado, e a imagem não se constitui como conteúdo ou temática. Tunga estabelece uma relação entre os três em que um qualifica o outro, mas que ao mesmo tempo provocam um deslocamento ambíguo. Introduce uma tensão entre a imagem e a matéria que coloca em suspenso o significado familiar que temos dos objetos e dessa maneira faz com que ambos se movam, pois sentimos ao mesmo tempo a interação e a oposição entre deles. (MATESCO, 2013, p. 2573).

Portanto, podemos pensar a *arte instaurada* como uma arte que parte do pressuposto de uma ação/percepção, um movimento, um trânsito energético e sensível que se dá através e com os objetos, em um espaço-tempo único deixando resquícios na matéria e rompendo com a barreira do visível ou do compreensível. A partir de cada experiência sensorial do espectador, novas obras surgem, não há intervalo para racionalizar ou categorizar, anulando da materialidade da obra qualquer noção engessada de arte. É através do corpo que a experiência artística *instaurativa* acontece na obra de Tunga: efêmera no tempo da ação mas que reverbera incorporada, como ecos de outras realidades, mundos e dimensões, “como em um sonho ou transe apresenta-se no espaço mediante a interação de materiais e pessoas e das múltiplas imagens que capturam o espectador” (MATESCO, 2013, p.2579).

Tunga coloca sua arte instaurada em deslimite e indefinição como o não-objeto pensado por Ferreira Gullar. Coloca o espectador em estado de performance constante, como propõe também a OOO, fazendo com que todos se tornem a própria obra, formando através de múltiplas metáforas, objetos infinitos. É possível também observar o desejo em deslocar o sentido da própria Arte levando para espaços públicos obras como *Debaixo do Meu Chapéu* (1995). Outras vezes esta fricção aparece também na arquitetura das galerias repensando o

espaço e estabelecendo diferentes trajetos para o visitante, como na obra True Rouge (1997) e em tantas outras.

Figura 25- True Rouge – Tunga – Instituto Inhotim (MG)



Fonte: <http://www.pernambuco.com/noticia/divirtase/2020/08/obra-do-artista-pernambucano-tunga-e-destaque-em-serie-do-instituto-in.html>.

Figura 27- Debaixo do Meu Chapéu (1995) – Tunga



Fonte: <https://www.azdecor.com.br/blog/2020/04/quem-foi-tunga-um-dos-mais-emblematicos-artistas-brasileiros/>

Tunga faleceu em 2016 mas segue pulsando em suas obras, em seus objetos vivos e incompreensíveis aos olhos, criados para serem sentidos. Em entrevista concedida à Revista Carbono em 2012, o artista deixa claro seu ponto de vista que muito contamina esta pesquisa

e toda minha prática artística:

A constituição daquilo que chamamos de um ser vivo, é uma coincidência absurda de energia que leva uma série de organismos a entrar em sintonia, transformando essas pequenas coisas vivas num ser único, possuindo uma vida e que se descreve tal como a biologia deveria descrever. Quer dizer, a minha descrição de vida não seria biológica, seria mais ampla. Se tratando de uma percepção fina mesmo da existência das coisas: aquilo que é, é vivo. Uma identidade entre o existir e o ser que eu procuro ter em mim mesmo, enfim, é um modo de ver. (2012)

Sendo assim, penso que minha proposta passeia pela ideia de *danças instauradas* a partir do OBJETOSUJEITOBJETO. Danças que tragam para a relação com o espectador o estado de performance e sua autonomia de significações a partir da indefinição, a partir do não visível e do sensível, do que está para além da materialidade. Se sob o ponto de vista desta pesquisa tudo é corpo e tudo é objeto, tudo também é vivo a partir do pensamento de Tunga. Nas *danças instauradas* o OSO aglutina memórias múltiplas bem como oferece a possibilidade de elaboração de memórias a partir do que foi decantado por ele nas relações com os espectadores, elas é que dão a subjetividade ao objeto colaborando para sua noção de sujeito. Talvez esta ideia seja o próprio *entre* mencionado no primeiro capítulo. Pode-se pensar o *entre* como uma constante, na medida em que não há nada destituído de significado, mesmo em uma proposta de não significar, bem como não há nada destituído de algum tipo ou nível de relação com e no mundo. Logo, *danças instauradas* não possuem um marco zero, bem como não há danças apresentadas ao espectador que não tenham se constituído a partir de uma relação prévia. Relação que acontece bem antes de pensarmos em algum tipo de coreografia ou materialização visual da obra.

A partir do momento em que eu identifico o desejo de desenvolver um trabalho sobre determinado assunto, gesto, objeto, texto...seja o que for, o trabalho já nasce com uma bagagem de aspectos inerentes a eles, convencionados coletivamente e subjetivamente. As primeiras relações já acontecem ali, no agenciamento inicial destas afecções, destas escolhas iniciais e seguirão em transformação. Tudo pode ser assimilado e assumido para o público de forma consciente ou desconstruído intencionalmente dependendo da proposta do artista. No caso desta pesquisa, há uma busca pela desconstrução consciente, um afastamento e a tentativa de alcance de um desconhecimento sobre o que está posto, como propõe também o trabalho de João Fiadeiro mencionado anteriormente.

Logo, processos para *danças instauradas* acontecem em dois momentos: no desenvolvimento da obra e ao colocá-la no mundo. Ainda vale sublinhar que no processo de criação, a cada passo outras *instaurações* acontecem de forma contínua, já que o corpo do

artista segue em tensão com o objeto na pesquisa em múltiplos espaços-tempos únicos. Podemos pensar que o que ficaria para o espectador na obra apresentada seriam espectros de danças, memórias de danças de um OBJETOSUJEITOBJETO, prontos a serem esquecidos pelo objeto para dar lugar a novas memórias a partir das relações estabelecidas entre obra e espectador.

A seguir irei analisar quatro trabalhos desenvolvidos por mim entre 2018 e 2020: a performance *Manual Derivado* (2018), o solo *O.T.R.A.*(2019) , a obra vestível *Objeto de Memórias Casulo* (2020) e a performance-instalação online *Performatives* (2020). Os três primeiros são desdobramentos sequenciais de processos e afetos que têm início em 2015 junto ao meu trabalho com *upcycling*, mencionado no prólogo. Já o último trabalho da lista é uma criação coletiva desenvolvida em isolamento social devido à pandemia de COVID19. Nos quatro trabalhos podemos observar exemplos de relações, camadas e processos onde pistas apontam para instaurações e para o OBJETOSUJEITOBJETO.

### **3.1 - Manual Derivado (2018)**

A performance *Manual Derivado* nasceu como um desdobramento artístico da minha prática ministrando oficinas de ressignificação de resíduos eletrônicos com a marca *Odysee* entre 2015 e 2017 nas cidades do Rio de Janeiro, São Paulo e São José do Rio Preto (SP). Ao longo de três anos tive a oportunidade através destas oficinas de me conectar a muitas pessoas de gêneros, idades e realidades diferentes. O intuito formal das oficinas era ensinar técnicas para reaproveitar materiais e transformá-los em algo que futuramente pudesse gerar uma fonte de renda para os participantes, além de conscientizar sobre as questões de descarte e consumo. Mas meu intuito particular, e que era trabalhado no contato direto com cada participante, sempre foi incentivar o ‘faça você mesmo’ e apoiar sonhos, o que já se mostrava como uma faísca propositora de autonomia. Ao trabalhar com um material industrial como os resíduos eletrônicos, a maioria das pessoas imaginava ser necessário o uso de um maquinário mirabolante, mas o trabalho sempre foi desenvolvido apenas com técnicas manuais criadas e incorporadas por mim ao longo do tempo de relacionamento com o material. Esta proposta de retorno às habilidades manuais era passada e trabalhada nestas oficinas somadas a muitos compartilhamentos e desabafos de participantes durante as duas horas de duração de cada encontro. A ação parecia estimular e abrir espaço para que a fala acontecesse, o que me fez perceber que algo mais precisava ser dito. Observando uma repetição de alguns tipos de

comentários concluí que algo antecedia o trabalho que eu estava realizando ali e logo, que aquele canal de comunicação não faria tanto sentido para este objetivo. Era necessária uma via que tivesse a potência maior de tocar o sensível e o afetivo.

A partir de então reuni o volume de quase 100 kg de fios eletrônicos descartados que recebia pela minha marca, juntei dois bancos desmontáveis de fácil transporte, elaborei um roteiro base de perguntas baseadas nos depoimentos espontâneos coletados durante as oficinas, aproveitei o fato ser uma boa ouvinte e fui ouvir. As primeiras ações de *Manual Derivado* foram em outubro e novembro 2018, no Centro Municipal de Arte Hélio Oiticica (RJ). O trabalho foi selecionado via chamada pública para integrar a programação de abertura e encerramento do evento *Imagina [Trans]forma\_[Inter]Ação*, realizado pela Escola de Belas Artes da UFRJ em parceria com a Escola de Teatro da UNIRIO.

A estrutura da performance se dava da seguinte forma: dois assentos um em frente ao outro, sendo que eu ocupo um deles e o outro está disponível para que qualquer pessoa sente. Em volta destes assentos muitos fios e cabos, todos pretos sem ponta, provocando um desconhecimento da origem daquele material já que não há ponta, plugue, tomada ou USB que os identifique como fio eletrônico. Me coloco em silêncio, buscando a imobilidade do meu corpo, uma imagem em pausa formando um quadro como uma imagem congelada. Me posiciono, em uma postura que nomeei de oferta/convite: sentada mais à beira do banco com o tronco levemente inclinado para frente uma das mãos a frente do corpo segurando 3 fios. Só estabeleci duas regras: 1) assim que alguém sentasse à minha frente imediatamente disparo o movimento de um diálogo e começamos juntos a trançar estes fios, e 2) se ninguém se sentasse seguiria neste ‘congelamento’ até quando fosse possível. A duração total do trabalho era de aproximadamente 45 minutos.

Figura 28 - Manual Derivado / Fernanda Nicolini - Espaço Caixa Preta (RJ) 2019.

Foto: Marcelo Sant'Anna



Fonte: Arquivo pessoal da autora.

O roteiro para o diálogo foi elaborado com algumas perguntas iniciais propulsoras de outras futuras perguntas, ainda desconhecidas por mim. Começava dizendo meu nome, que nunca era Fernanda e sempre era diferente para cada participante, em seguida a fala: “Quando eu era pequena minha mãe me ensinou a fazer trança embutida no meu cabelo, não sei se lembro mais. Você sabe trançar?” Imediatamente, sem tempo de esperar uma resposta, dava a extremidade oposta dos fios que eu estava segurando e juntos começávamos a trançá-los juntos e simultaneamente. A partir de então outras perguntas vinham em seguida como “o que você sabe fazer com as mãos?” e “o que alguém te ensinou?”. De acordo com as respostas, a conversa ia se dando ao mesmo tempo que uma trança/trama ia surgindo.

Figura 29- Manual Derivado Fernanda Nicolini – CRAB (RJ) – detalhe Foto Marcelo Sant'Anna



Fonte: Arquivo pessoal da autora.

Desde o primeiro dia das ações de *Manual Derivado*, as mais diversas reações por parte do espectador aconteceram: choro, raiva, riso, timidez, alívio, dúvida, inquietação, indiferença... Em algumas ações forma-se uma fila como se fosse alguma espécie de atendimento, em outras formava-se uma arena com espectadores como se estivesse vendo uma disputa de perguntas e respostas.

Figura 30- montagem de imagens Manual Derivado Fernanda Nicolini, 2018 CMAHO – RJ



Fonte: Arquivo pessoal da autora.

Algumas vezes uma pessoa ficava observando por quase vinte minutos antes de se sentar à minha frente, outras, imediatamente alguém sentava quando eu dava início à cena, e por algumas vezes o diálogo com uma pessoa durava quase o tempo completo do trabalho. Nunca houve assento vazio na minha frente, eu estava certa, aquele era o canal e aquilo era preciso.

Mesmo diante de tantas variáveis, para as quais sempre me encontrei aberta compreendendo que a construção do trabalho se dá na absorção destas indefinições, era possível observar algumas recorrências. Sempre havia uma resposta afetiva muito latente sobre memórias e aprendizados esquecidos deixados para trás, assim como sempre havia uma resposta corporal semelhante entre os participantes de acordo com o tipo de pergunta feita. Como o diálogo e ação de trançar os fios eram feitos simultaneamente, era possível observar uma espécie de dissociação entre pensar para responder e pensar para realizar um movimento

não incorporado, gerando pausas e confusões. Esta confusão era um aspecto importante para o trabalho, na medida que o diálogo era feito em uma certa velocidade estimulando respostas no reflexo, já que propositalmente eu não deixava muito espaço de tempo para elaborações.

Desta maneira o trabalho buscava também gerar uma necessidade de abrir espaço e tempo para um retorno a questões que lhes eram caras, mas que foram abandonadas ao longo da vida. Apesar de à primeira vista parecer aquele ser o momento e o local perfeitos para isso, ali era onde se dava o primeiro impulso para seguir reverberando em corpo quando o espectador se desligasse fisicamente do trabalho. Este panorama com um breve histórico sobre o trabalho se torna importante para observarmos alguns aspectos relacionados ao OBJETOSUJEITOBJETO e a proposta de *danças instauradas*.

Analisando *Manual Derivado* sob o ponto de vista da *Instauração*, a ação de trançar e o diálogo deixam rastros múltiplos nos corpos\_objetos\_fios tanto por parte do espectador/performer quanto por minha parte. A partir dos atravessamentos deste encontro a obra se torna o que segue reverberando nos participantes, para além do visível, de acordo com as memórias e gestos reavivados. Originalmente categorizei o trabalho como performance sob o ponto de vista de Richard Schechner, como repetições de rituais. Há uma ritualidade entre as etapas do trabalho mas que não definem o que o trabalho é. Sendo assim, podemos dizer que *Manual Derivado* além de uma performance, é também uma dança verbal, gestual e afetiva e uma instalação *site specific* por sua configuração depender de cada espaço em que é realizada. O trabalho nasce com este deslimite e, portanto, nasce como *não-objeto* e como uma *instauração* provocando ecos a partir da relação material/sensorial com os fios, com minha voz e com o que é dito ressoando internamente em quem o vivencia.

Além de um diálogo entre corpos humanos, o trabalho também propõe o diálogo entre *corpo\_eu* e *corpos\_objetos\_fios*. Reorganiza o modelo postural do espectador, por vezes desestabilizando-o, em uma relação sensorial organizada principalmente pelo que Hubert Godard chama de *sentido háptico*. O termo Sistema Háptico foi criado pelo psicólogo americano James Gibson e designa o espaço de encontro entre a motricidade e a sensorialidade. Para Godard, a dinâmica háptica organiza corporalmente a relação com o objeto que é visto/tocado, onde também ‘eu toco e sou tocado por aquilo que toco’ (2010, p. 12). Esta percepção se dá sempre no presente e através da nossa capacidade de intrassensorialidade, “nesse sentido temos um dar e um receber, um agir e um não agir diante da realidade por meio dos cinco sentidos” (MUNIZ, 2018, p. 92).

A partir do momento em que *Manual Derivado* propõe um diálogo também com o

objeto, provoca desestabilizações nos habituais esquemas posturais de cada participante que muitas vezes estão presos por uma “cegueira tátil” (GODARD, 2010, p. 12), formada por crenças, contextos, questões sobre a autoimagem e costumes. Logo, a relação tocante/tocado com os fios resgataria a atenção da dinâmica háptica, “recriando no momento presente gestos perdidos no passado ou arriscar alcançar gestos ainda sequer imaginados. Desafiamos o potencial de ação de forma sensível ao momento e ao outro, nos incluindo no contexto do qual participamos no tempo e no espaço” (MUNIZ, 2019, p. 103). Podemos então dizer que as *instaurações* agiriam na arte como despertadores da dinâmica háptica no espectador.

Figura 31 - Manual Derivado – Fernanda Nicolini - Festival Curto Circuito e Festival Corpos Críticos, ambos em 2019 no RJ



Fonte: Arquivo pessoal da autora.

A respeito do lado de cá, como artista propositora, ao me relacionar com os fios também exercito minha intrassensorialidade que me reorganiza a cada ação realizada com cada participante. Estabeleço os fios como um prolongamento do meu corpo, fios estes que também carregam suas memórias, já que foram descartados e já tiveram uma trajetória de vida, fios vivos pensando sob o ponto de vista de Tunga. Em *Manual Derivado* me retiro do lugar do sujeito para me tornar um objeto, um receptáculo de afetos e memórias disparado pelo outro. Apesar de ainda sermos vários corpos entre eu e os corpos\_fios e não haver uma fusão imagética propriamente dita, o OBJETOSUJEITOBJETO se estabelece no trabalho ao ser lugar da metáfora, do trânsito que desestabiliza e instaura gestos, movimentos e sensações.

### 3.2 - O.T.R.A. (2019)

Enquanto *Manual Derivado* estabelece *instaurações* principalmente sob o

ponto de vista do espectador, no solo *O.T.R.A.* (2019) a dança instaurada se dá na relação de pesquisa e construção coreográfica entre *corpo\_eu* e o *corpo\_objeto*. O trabalho foi desenvolvido durante o programa de residências artísticas do Centro Coreográfico do Rio de Janeiro, no primeiro semestre de 2019. Desta vez a proposta era trazer o protagonismo da cena diretamente para os *corpos\_objetos*, que também eram fios, mas todos brancos. Os fios também descartados foram anexados em um formato de macacão sem pernas e com espaço apenas para um dos braços, a ideia era a de que ao vesti-lo imediatamente provocasse no meu corpo uma reorganização da minha percepção corporal assim como também alterasse a forma visualizada pelo espectador. Esteticamente o trabalho partiria de um contraste de luz e cores entre o branco e o preto, claridade e penumbra/breu, algo que permitisse o realce do *corpo\_objeto* em cena e que também dificultasse uma visualização nítida do meu corpo em cena. Coreograficamente a pesquisa de movimentos começou a partir de gestos relacionados a trabalhos manuais como tricô, macramê, crochê, costura, bordado, renda e cestaria, combinados com a ideia de medida a partir de um pequeno texto-impulso que escrevi no início do processo:

À medida das coisas, uma medida pras coisas. Medida pra tudo. O que me cabe entre o que faço caber. O que me faz querer caber? O que se retira está entre o que é soma. A carcaça que nos forma é porosa, uma carcaça que não pedi, que me cabe e me incomoda, que eu estranho, que eu invado e me aproprio, se apropria de mim. Me expando me anulando. Preciso disso, dessa carcaça gentil que me acolhe e me recebe num abraço. Uma carcaça doce que me conta como é estar de outra forma. Uma forma que ainda não sei nem compreendo e talvez deva seguir assim. Uma medida desmedida de mim, ainda eu. Agora eu. Agora nós.<sup>20</sup>

O texto foi repensado e ajustado tornando-se parte do *release* divulgado sobre o trabalho em setembro de 2019:

Na medida das coisas, uma medida pras coisas. Medida pra tudo. Desmedido é o que me cabe. O que eu faço pra caber? Faço ou me faz? Síntese que soma, adição que retira. Crio uma pele, um limite extra, uma couraça. Uma carcaça porosa que me estranha mas me cabe. Invado, me recomponho, me componho. Uma carcaça doce e gentil que me recebe com um abraço, me mostra como é ser de um outro jeito. Medida desmedida de quem podemos ser, ainda eu. Agora eu. Agora eu também. Agora nós. Agora O.T.R.A.

---

<sup>20</sup> Retirado do meu caderno de trabalho. Escrito em 06/03/2019.

Figura 32 - O.T.R.A. Fernanda Nicolini 2019, Teatro Cacilda Becker RJ – Fotos Cícero Rodrigues



Fonte: Arquivo pessoal da autora.

A ideia se processou tanto no gesto materializado no corpo quanto no gesto materializado na minha voz em *off* narrando diversas medidas, entre particulares que foram coletadas ao longo do processo como tamanhos de partes do meu corpo ou a quantidade de passos entre um cômodo e outro da minha casa, e medidas conhecidas pela sociedade como o valor de Pi (3,14), o tamanho de um palmo (20 cm), ou o tamanho de um *post* do Instagram (1080x1080 pixels). A voz na cena ressoava em diversas significações por vezes como minha consciência, meu duplo, como um desconhecido pensando alto, como um pensamento *nonsense* soprado ao ouvido do espectador... que nunca casava com o gesto corporal executado, causando uma espécie de deslocamento sensorial, avivando também a dinâmica háptica como propõe Godard.

Ao contrário de *Manual Derivado*, o objeto coautor deste trabalho era minimamente manipulado, somente quando necessário, e sua proposta de contato com meu corpo era por outras zonas de contatos corporais. A inversão do sujeito para o objeto na obra era pensada também na inversão da iluminação que privilegiava o *corpo\_objeto*, deixando o *corpo\_eu* em penumbra e fora do foco principal propositalmente. Esta inversão gerava também uma espécie de fusão do meu corpo ao espaço cênico, logo o OBJETOSUJEITOBJETO acontecia em diversas camadas com diversos corpos envolvidos: *corpo\_eu* + *corpo\_objetos\_fios* e *corpo\_eu* + *corpo\_objeto\_espaco* cênico. Curioso mencionar que depois das apresentações dos trabalhos recebi comentários de colegas e profissionais do campo, alertando-me para afinar a luz ou repensá-la pois em alguns momentos eu estava no escuro não sendo possível me ver bem... Esses comentários confirmam que as provocações e fricções geradas pela proposta do trabalho e do que está por trás dele estão vivas e precisam vir à tona para debates e reflexões. Afinal por qual motivo alguém que dança iria preferir iluminar um 'objeto cênico' e ficar no

escuro?! (risos). Não podemos nos enganar pois sabemos que existem muitos.

Figura 33- O.T.R.A., Fernanda Nicolini 2019, Teatro Cacilda Becker RJ – Foto Cícero Rodrigues



Fonte: Arquivo pessoal da autora.

Sob a ótica da OOO e do OSO podemos pensar esta transposição de papéis como também uma proposta de decodificação desencadeadora de metáforas para o espectador, metáforas não pré-organizadas por mim e em seguida oferecidas ao público, mas uma explosão proposital de possibilidades para a autonomia do espectador, sensorial e motora. A instauração.

Figura 34- O.T.R.A. - Fernanda Nicolini 2019, Teatro Cacilda Becker RJ Foto Ulimar Lima



Fonte: Arquivo pessoal da autora.

A dança instaurada de O.T.R.A. acontece bem antes da obra vir a público. Já acontecia inúmeras vezes durante a pesquisa e a cada ensaio e experimentação ao vestir o objeto, ao me tornar objeto e ao compor O OBJETOSUJEITOBJETO. O que chega ao palco é o resultado de corporeidades afetadas pelas relações tanto do corpo\_eu quanto do corpo\_objeto-fios. Não há manipulação no objeto para que ele fique de uma determinada forma, mas sim recebendo, aceitando e acolhendo seu estado corporal no presente da ação, quem ele é e como ele está. Esta se mostra uma questão fundamental ao se trabalhar com objetos em dança na contemporaneidade, seguindo uma ética das coisas conforme vimos anteriormente com Silvia Benso: o respeito pela corporeidade do material. Antes de cada ensaio e apresentação não há modelagens para que o objeto possa me servir e melhorar meu rendimento, mas sim uma escuta empática na qual eu preciso estar atenta ao que o objeto teria a dizer e principalmente em como ele está dizendo. A percepção de uma escuta aberta passa por este exercício.

*O.T.R.A.* não está terminado, e nem sei se será possível estabelecer algum dia um ponto final em seu desenvolvimento. O trabalho estreou em formato de fragmento no Teatro Cacilda Becker (RJ) em setembro de 2019 durante a mostra de performances do XI Seminário Angel Vianna e em dezembro do mesmo ano e local durante a Mostra de Pesquisa e Obras Artísticas dos alunos-pesquisadores do PPGDan/UFRJ. Algumas apresentações em outros locais estavam agendadas para o primeiro semestre de 2020, mas em decorrência da pandemia de COVID19 foram canceladas. Mesmo assim, no intervalo entre as duas apresentações em 2019, já foi possível realizar ajustes na rota do trabalho em diversos aspectos. Atribuo essa potência de transformação justamente às relações *instaurativas* do trabalho partindo do OBJETOSUJEITOBJETO, que me deixaram muito mais desperta e porosa.

### **3.3 – Objeto de Memórias Casulo (2020)**

A partir do momento em que as interações físicas foram suspensas no Rio de Janeiro e no mundo devido à pandemia de COVID19 e o isolamento social se fez necessário, tanto *Manual Derivado* quanto *O.T.R.A.* entraram em estado de suspensão. Os trabalhos podem ter se visto também isolados socialmente de suas relações e instaurações com o outro mas seguiram em um movimento invisível reverberando em mim. Um tempo que reverti para repensar histórias ouvidas nas ações com o público, repensar espaços, pesquisas e meus objetivos com aqueles trabalhos. Foi tempo de perceber ciclos, estabelecer fins e começos.

Para uma performance como *Manual Derivado*, da forma como ela foi elaborada, lidando com o compartilhamento de objetos, com o toque e uma conversa próxima com o outro, não existe uma previsão de sua reativação com segurança e tranquilidade para os envolvidos. Era hora de repensar a performance com novos e outros elementos para o futuro assim como era hora de determinar uma outra possibilidade de vida para aqueles 130 fios eletrônicos que integravam o trabalho. Logo, tendo vívida a experiência em O.T.R.A., de uma segunda pele em fusão com meu corpo, e a intuição de uma necessidade em criar espaço para o movimento dos fios em um outro contexto, decidi desdobrar mais uma vez criando o *Objeto de Memórias Casulo* em um objeto\_objetosujeitobjeto.

O trabalho se apresenta particularmente como um híbrido desdobramento entre *Manual Derivado* e O.T.R.A., mas é livre de significações rígidas. Se apresenta como objeto vestível de um corpo\_eu, mas também de um *corpo\_casa* pois pode-se pensar em um uso cênico, performático, um corpo de memórias, mas também como uma peça para compor o *corpo\_casa* material. Em casa é possível ainda seguir transformando a obra de acordo com seu ímpeto já que ela também foi desenvolvida para adotar diferentes formas.

Figura 35- Objeto de Memórias Casulo 2020 /versões corpo\_casa . Fernanda Nicolini. Fotos de divulgação



Fonte: Mock up feito pela autora – arquivo pessoal.

Figura 36- Objeto de Memórias Casulo 2020. Fernanda Nicolini. – Foto: Divulgação



Fonte: Arquivo pessoal da autora.

*Objeto de Memórias Casulo* também estabelece uma nova relação possível para o surgimento do OBJETOSUJEITOBJETO, a relação entre duas obras, como as que compuseram esta nova. No contexto de isolamento social e sob o ponto de vista da *instauração*, a princípio essa relação poderia se dar apenas entre *corpo\_eu* e *corpos\_fios*, em

um aprofundamento íntimo. Seria um meio de retornar para reler, rever e sentir as marcas deixadas em cada fio, marcas de memórias relacionais deixadas no objeto, observando suas Danças Instauradas. Revisitar os objetos se mostrou um caminho para revisitar todas estas vivências que transformaram também este meu corpo que agora escreve e que enquanto escreve segue se transformando inúmeras vezes. O aspecto relacional em todos os meus trabalhos está sempre muito presente pelos questionamentos que tento estabelecer em cada um deles, seja o de reaproveitar alguma coisa e não jogá-la fora até preferir ficar no escuro em uma dança. Vejo nesta desmontagem que realizo ao analisá-los, que são os objetos que me levam a estes questionamentos e por consequência são eles que estimulam estas relações. Os objetos já são sujeito no meu corpo, pois se mostram como principais agentes impulsionadores de estados corporais. Portanto, para que o *Objeto de Memórias Casulo* se tornasse de fato um OBJETOSUJEITOBJETO dos dois trabalhos anteriores seria necessário mais coautores, mais possibilidades de metáforas, mais relações. Como se relacionar com o outro em um momento em que não há possibilidade para isso? Entra em cena a digitalidade.

Valendo-me da ferramenta de *lives* do aplicativo Instagram, defini um planejamento de encontros ao vivo com uma hora de duração durante quatro dias. Estas *lives* seriam como janelas abertas para documentar meu processo de criação da obra e também funcionaria como um espaço para relações entre a obra, eu, os passantes e o mundo. Sem o compromisso de ficar na *live*, o espectador transitaria com a liberdade e autonomia, tal qual uma visita a uma galeria de arte ou um ateliê de trabalho. Ao longo de todo o tempo de trabalho perguntas poderiam ser feitas, comentários, compartilhamentos, chamadas de outras pessoas, apenas ficar e observar o que estava sendo feito ou assistir depois as gravações que estão no IGTV do aplicativo.<sup>21</sup>

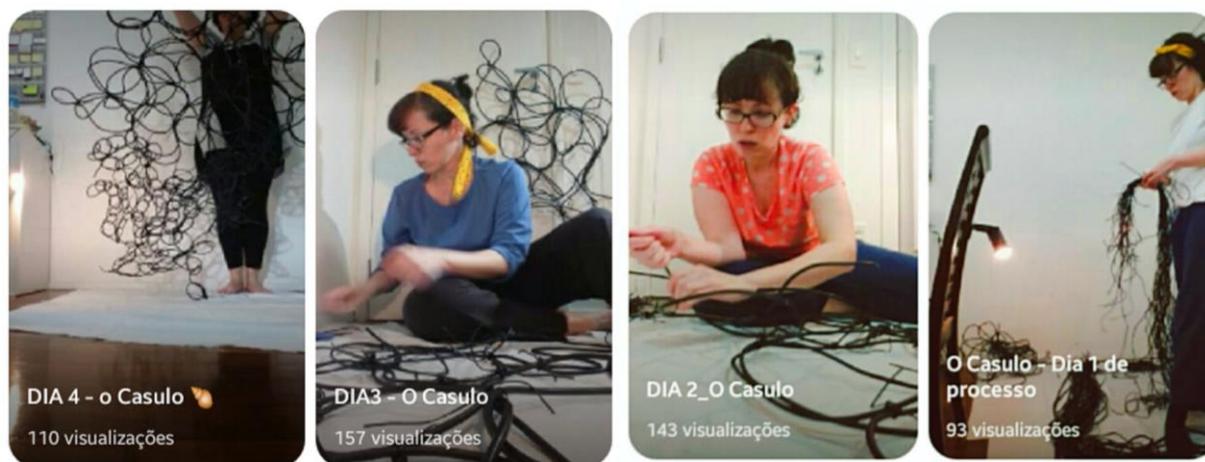
Esta abertura dos meus processos me colocou em um outro lugar, me instaurando com a obra e me instaurando com o público onde o público recebia o espectro de relações da obra ali no ato e eu ressignificava estes vultos duplamente pois o fazia na ação de construção da obra e que por sua vez seus elementos já haviam se instaurado anteriormente participando das relações dos trabalhos anteriores (Manual Derivado e O.T.R.A.). Espectros, de espectros, de espectros... Instaurações de instaurações de instaurações, ou metainstaurações. O trabalho só acontecia naquele instante marcado na agenda, nem um minuto a mais e nem a menos, uma hora por dia em quatro dias. Ao delimitar esta regra acabei me colocando em uma experiência

---

<sup>21</sup> Os vídeos seguem disponíveis no perfil do Instagram da autora: [https://www.instagram.com/fernanda\\_nicolini\\_](https://www.instagram.com/fernanda_nicolini_). Acesse a aba IGTV (um ícone com uma televisão pequena).

dentro da experiência e em uma espécie de isolamento dentro do isolamento. *Objeto de Memórias Casulo* estabelece um novo ponto de pesquisa sobre as danças instauradas e sobre o OBJETOSUJEITOBJETO através da mediação tecnológica e coloca o corpo em um limite crítico de suas possibilidades de restrição e configuração.

Figura 37-Processo de criação Objeto de Memórias Casulo – Fernanda Nicolini 2020 – Frames dos vídeos gravados no IGTV do aplicativo Instagram



Fonte: Instagram da autora: [https://www.instagram.com/fernanda\\_nicolini\\_](https://www.instagram.com/fernanda_nicolini_)

Através deste trabalho foi possível perceber fisicamente minha própria reconfiguração corporal respondendo às condições apresentadas para que tudo acontecesse. Meu limite espacial disponível era de 1,20m x 1,50m e foi criada uma peça de 2 metros de altura por 1,60m de largura. Estabeleci um padrão de gestos de um tricô de dedos para lidar com os fios e montei a peça por módulos separadamente que em seguida foram unidos uns aos outros. O corpo inteiro em trabalho incluindo pés que foram importantíssimas pinças de apoio para segurar os fios afastados do chão. Me tornei espaço, me tornei objeto. Da restrição do encontro, encontrei a mim e ao outro e da restrição do espaço me expandi. Somente me lançando à experiência propriamente dita foi possível essa compreensão e a partir desta experiência foi possível um mergulho ainda maior no trabalho que comento a seguir.

### 3.4 - Performatives (2020)

Durante todo o ano de 2020 desenvolvi muitos trabalhos mediados pela tecnologia que funcionaram para mim não como obras fechadas, mas como investigações de lógicas digitais

que se aproximassem, dentro deste contexto pandêmico, dos meus objetivos de pesquisa: pensar sobre corpos, objetos e danças e pensar sobre o OBJETOSUJEITOBJETO, a fusão de tudo isso. Obviamente na maioria das vezes fracassei, pois muitos de nós fomos empurrados ao precipício do desconhecimento das ferramentas digitais e da urgência por sobreviver no mundo. Porém a cada fracasso meu corpo se preparava para uma próxima tentativa, recarregado com novas habilidades e saberes que em seguida me levavam a uma nova possibilidade. Sinceramente não sei se posso chamar de fracasso ou erro aquilo que não tenho parâmetro para medir, nem contexto precedente para traçar comparativos. Também não se trata de mensurar em escala matemática ou estatística. Esta situação nos colocou diante de outro tipo de conhecimento que parte do sensível.

Penso que a palavra mais adequada então poderia ser ao invés de fracasso, ponte. Uma ponte que facilita o transitar, o movimento no qual o resultado final não se mostra o ponto principal, mas sim a forma de percorrer os caminhos. Na verdade, meu objetivo é sempre este trânsito que o processo de criação proporciona. A ação de criar algo nasce então como ponte, nos religando, nos *instaurando* conosco mesmo. É lá que encontramos nossos muitos corpos: o que já foi, o que ainda não é e que quando finalmente for, já não será mais. É lá que vemos afinal que não há o que chamamos de corpo, como sugere Hubert Godard, mas sim um fluxo de informações que dão origem a gestos, e “é o gesto que produz o corpo” (GODARD apud ROQUET, 2017, p. 20). Estas pontes são o que constituem esses múltiplos estados corporais que somos, e tão somente podem se dar na medida que estamos em ação no mundo, na relação e na experiência. Não há um *knowhow a priori* destes trânsitos, pelo contrário, somente por um ‘*Don’t KnowHow*’ (para brincar com a expressão), através de um ‘não saber como’ é que a informação, estrangeira e estranha ao corpo, colabora com seu agenciamento expandindo-o e reconfigurando-o, produzindo novos gestos e assim novos estados corporais. Acredito que todos os trânsitos incorporados neste período conturbado, que teve início em março de 2020, me prepararam para aproveitar melhor a proposta do ‘não saber como’ vivenciada no trabalho *Performatives*.

A instalação performática virtual *Performatives* foi desenvolvida em dezembro de 2020 pelos artistas-pesquisadores/alunos do PPGDan/UFRJ e ouvintes, durante a disciplina Intermedialidade e Dança, realizada em formato de residência artística e laboratório experimental, ministrada pela Profa. Dra. Ivani Santana. Durante um mês tivemos a oportunidade de experienciar a criação em dança a partir da mediação por tecnologias digitais, especialmente pela plataforma de videoconferência *ZOOM*, e sob a perspectiva enativista, conceito que acompanha a pesquisadora por algum tempo.

Antes de prosseguir, considero importante ressaltar que esta é uma fala que não busca anular ou ignorar as sérias questões presentes no nosso país que se encontram diretamente imbricadas a este contexto, de uma quase dependência digital para se existir no mundo. Conforme mencionado no primeiro capítulo, a tomada de consciência da violência que a velocidade tecnológica estabelece, como pensa Paul Virílio, é viva e se reflete na estruturação da sociedade brasileira. Neste momento, o problema da acessibilidade digital no país escolhe quem existe e quem não existe. Logo, ao falar sobre mediações tecnológicas, minha fala também é de um lugar privilegiado de não apagamento. Uso este lugar para, além de falar com meus pares e interessados em geral, apontar também aos responsáveis por garantir o direito de acesso à digitalidade, leia-se instituições governamentais, a potência que estas ferramentas possuem e o quanto diversos campos de conhecimento, inclusive as áreas prediletas que servem diretamente ao mercado de produção capitalista como as ciências exatas, seriam enriquecidos se as condições básicas digitais de aprendizado, ensino e pesquisa fossem oferecidas a toda população em equidade de condições. Prosseguindo após esta breve mas importante observação e falando sobre apagamento, volto-me a outra questão que envolve a arte, mais especificamente nesta condição de virtualidade: a questão da presença. Como resolver esse impasse de forma digital?

Se para cada contexto é necessária uma lógica processual coerente, penso que as questões das artes também precisam ser tratadas de outra maneira no modo virtual. Não há como pensar o conceito de presença física da mesma forma que pensamos em outros contexto na digitalidade. Portanto, penso que abster-se ou rejeitar a arte feita e apresentada através da mediação tecnológica, por não apresentar os mesmos objetivos e sensações já conhecidos e tão caros para nós artistas, pode contribuir para uma noção de apagamento do campo, como se neste espaço a arte e o corpo não pudessem estar. Não pretendo aqui estabelecer uma resposta para a questão da presença ou valoração da arte no contexto digital que já vem sendo debatida por muito tempo e que provavelmente será sempre um dilema principalmente para as artes que têm o corpo como suporte. Mas se observarmos sob outro ponto de vista é possível percebermos que a presença no campo e espaço mediado pela tecnologia também estará ali, porém em outros modos, obedecendo e criando suas próprias lógicas, percepções e sensações. Logo, assim como não há uma definição de um corpo único, também não seria possível uma definição única sobre presença, mas sim presenças. Podemos pensar em estados de presença telemática ou uma presença radical como propõe Renato Ferracini: “a presença se mostra como um campo de força e energia resultante da relação dos corpos” (2017, p. 114). Conceito que já aponta cruzamentos diretos com a *instauração*.

Desta maneira, podemos resumir que estar presente se mostra condicionado também a estar em relação e para estarmos ‘em relação’ na situação contingente de pandemia, é necessário experienciar este corpo também em relação com os diversos dispositivos tecnológicos. Sendo assim, a teoria enativista usada como base de ação por Ivani Santana em sua pesquisa e na proposta com os alunos participantes da residência/disciplina, se torna fundamental para compreendermos melhor essas questões que agora se mostram fissuradas pelo contexto vigente.

A teoria enativista, ou o conceito de enação, foi cunhado pelos biólogos chilenos Humberto Maturana e Francisco Varela, e aponta uma outra possibilidade de compreensão dos processos cognitivos, centrando-os na experiência. De acordo com a proposta enativista, estamos em constante vinculação com o mundo e com ele nos constituímos continuamente, “o mundo de um sujeito é considerado um domínio relacional co-emergente e, por isso, coproduzido e não um domínio externo pré-estabelecido” (BAUM; KROEFF, 2018, p. 225). Esta é uma abordagem que coloca a experiência no centro dos processos de cognição. Para o que tange esta pesquisa, o fundamental a ser mencionado são dois aspectos que resumem esta teoria: “1) a percepção consiste em uma ação guiada perceptualmente, 2) as estruturas cognitivas emergem de padrões sensório motores recorrentes que permitem que a ação seja guiada pela percepção” (BAUM; KROEFF, 2018, p.209). Em outras palavras, perceber e agir são simultâneos na perspectiva enativista, partindo não isoladamente de uma significação racional, mas sim de uma significação sensível, do que nos atravessa e que transforma nossos estados de corpo da mesma forma que transforma o mundo. “O que uma pessoa percebe depende de como ela mesma se move, e como uma pessoa se move depende diretamente do que ela percebe” (BAUM; KROEFF, 2019, p.227).

Figura 38- Captura de tela de um dos encontros

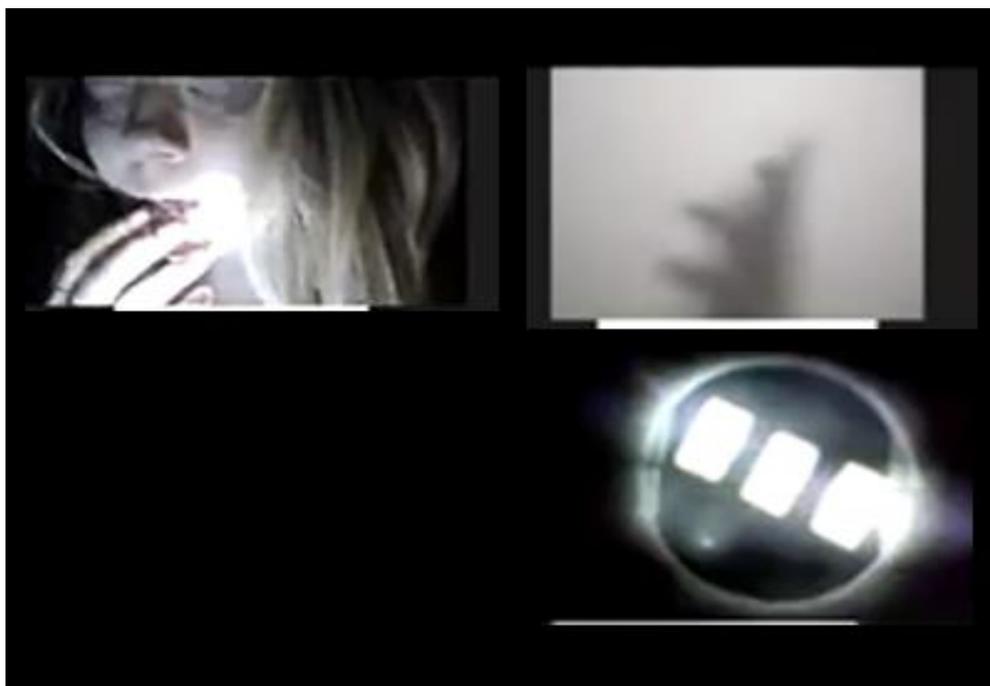


Fonte: arquivo pessoal.

Sob este ponto de vista, o trabalho *Performatives* implicou em voltar nossos corpos para a experiência propriamente dita da relação com os dispositivos tecnológicos e suas ferramentas, uma proposta de ‘fazer fazendo’, frase chave sempre mencionada por Ivani Santana ao longo dos encontros. Até o momento de início do processo, muitos de nós que participamos desta imersão, tínhamos até então adquirido uma espécie de estabilidade corporal para lidar neste contexto digital, pela frequência de relações com aplicativos de conferência, edição de foto e de vídeo. As ações de habilitar câmera, conectar áudio, plugar fones de ouvido, compartilhar tela, aguardar anfitrião, etc., têm sido recorrentes, e depois de um certo tempo, nesta performatividade/ritual, produziram estados de corpo confortáveis para esta situação. Estados estes que surgiram a partir da urgência e da necessidade de serem incorporados o mais breve possível. Desta maneira, a imersão em experienciar ferramentas no Zoom nos levou a incorporar novos gestos e assim produzimos novos corpos, novos estados e novos mundos.

O processo se deu entre discussões teóricas, participação de pesquisadores convidados, atividades paralelas, trabalhos individuais, em dupla e em grupos, além de propostas experimentais práticas e técnicas, resultando em um trabalho final que mesclou categorizações tornando-se inviável definições. O trabalho consistia em uma sala virtual principal dividida em diversas subsalas. Em cada subsala um grupo estaria performando uma determinada proposta pensada e discutida previamente. O público, também dividido em grupos, era transportado de uma sala para outra em intervalos de aproximadamente dez minutos. A sala na qual performei com meu grupo trabalhou com diversas questões como o mistério, o questionamento, a busca, a materialidade e a abstração. Ao entrar na nossa sala, o espectador assistia a um vídeo introdutório no qual um corpo dançava em contra-luz, em seguida uma grande cena era iniciada com a frase “eu tava pensando aqui...” dita por uma voz em *off* (a minha), comentando as imagens que eram apresentadas: um corpo em movimento ora calmo, ora ofegante, ora angustiado e perseguido por uma luz, que por vezes vinha de outra tela e, em outros momentos, vinha do seu próprio espaço. Em alguns momentos uma sombra surgia na tela como espectro ou eco daquele corpo e logo desaparecia. Para pensar o trabalho, nosso grupo utilizou elementos como luz, uma cartela de apenas duas cores (preto e branco) e a voz como gesto que atuava de forma reflexiva e simultaneamente narrativa, em jogo de palavras e associações que era feito a partir do que era visto no instante. Este último elemento foi inserido horas antes do trabalho ser aberto ao público.

Figura 39- Captura de tela. *Performatives- Sala 5* (Fernanda Nicolini, Carina Barreto, Ramon Granado e Érika Gomes) 2020 – Online



Fonte: arquivo pessoal.

Esta descrição, além de ser uma visão mediada apenas por um dos quatro componentes do grupo, não contempla a complexidade do que foi a experiência em si. Além da execução da proposta propriamente dita, repetida por sete vezes ao longo do tempo total de apresentação, precisávamos lidar com o trânsito do público na sala, agenciar funções e recursos do aplicativo que optamos por usar como compartilhamento de tela, além do cálculo e da administração do tempo de cada rodada. Apesar de parecer caótico, o que dentro de uma certa lógica foi, conseguimos perceber uma organização coerente para a execução, mas que somente foi possível pela condução do processo ter sido enraizada justamente no incentivo da enação, partindo do princípio do saber como fazer no instante em que se está fazendo. Nosso compromisso não era o de excelência com resultados, apesar de tê-lo como uma das metas, mas sim com o processo.

*Performatives* estabelece-se como um trabalho de *instauração* múltipla entre muitos corpos. Para nós performers/criadores do trabalho, o material apresentado se mostra como um espectro de nossas relações prévias com a obra, com os dispositivos digitais e com cada grupo de espectadores. Para o público, a *instauração* se apresenta na experiência em cada diferente sala, que já carrega o invisível das relações estabelecidas com o grupo que ali estivera. Também se estabelece com o todo da obra e com os aparatos tecnológicos que possibilitaram sua participação. Uma miscelânea de *instaurações* onde tudo se encontra em enação, em experiência e tão somente se faz assim por ter sido pensado desde o início sob esta

perspectiva.

Este trabalho de instalação performativa online cria mais uma possibilidade digital de surgimento do OBJETOSUJEITOBJETO, a partir da seguinte equação: *corpo\_eu\_material+corpo\_objeto\_aparato\_eletrônico+corpo\_eu\_digital+corpo\_objeto\_objeto = fusão*. Em *Performatives*, o OSO desloca significações produzindo diversos *não-códigos*, questionando a noção de movimento mesmo em imobilidade ao teletransportar espectadores dentro de espaços virtuais, bem como subverter o próprio aplicativo de videoconferência em local de experiência artística. Participar deste trabalho e de seu processo me colocou luz a outros caminhos possíveis para esta pesquisa, ligados à digitalidade, contribuindo para meu encontro com a teoria da enação, que reforça argumentos sobre a multiplicidade e maleabilidade de nossos corpos. Também se mostra como um argumento fundante para o conceito de *instauração*, analisado neste capítulo, por definir que resultados são um fluxo relacional assim como a arte de Tunga ou *Manual Derivado* e *O.T.R.A.* Este ponto também aprofunda a proposta de pensar também nas corporeidades dos objetos pelas relações que estabelecem com o mundo.

Depois de ter analisado algumas relações com objetos em dança e em arte, de forma física e digital, organizo a partir de propostas práticas combinadas pelas teorias apresentadas até aqui, processos possíveis para o aparecimento do OBJETOSUJEITOBJETO.

## CAPÍTULO 4 – ROTAS PARA UM OBJETOSUJEITOBJETO

A partir do que foi comentado nos capítulos anteriores, relacionando o OBJETOSUJEITOBJETO(OSO) à *Ontologia Orientada dos Objetos* (OOO) e o conceito de *Instauração*, dedico este capítulo a realizar apontamentos que indicam pistas iniciais para algumas práticas que possam criar condições favoráveis e convergentes para investigações entre danças e objetos sob a perspectiva desta pesquisa, o OSO. Tais apontamentos são resultados de minhas práticas de experimentação laboratoriais particulares enquanto artista, bem como de atividades coletivas propostas e ministradas por mim ao longo da minha atuação como proponente em danças, termo que acredito ser mais coerente com meus objetivos diante destas práticas.

Irei reunir então reflexões a respeito de resultados obtidos e observados durante as seguintes ações que aconteceram principalmente em 2019 e 2020: *Laboratórios Corpo Cênico Expandido*, realizados no Centro Coreográfico do Rio de Janeiro e na Faculdade Angel Vianna(RJ); em práticas propostas enquanto discente na disciplina Estágio Docente I deste programa de Pós-Graduação; na vivência realizada com o Grupo de Pesquisa GPICC/CNPq/UFRJ; na oficina *Experimentos do Corpo* realizada em parceria com Mônica Emílio durante a *Ocupação Corpoesia* no Teatro Cacilda Becker, com direção geral da Profa. Dra. Maria Inês Galvão Souza (uma ação do GPICC/CNPq/UFRJ); e em formato digital no minicurso *Dança Coisada* realizado online a convite da Associação Dança Cariri (CE). Mais do que descrever cada uma das experiências, este capítulo dedica-se a ressaltar especificidades que surgiram contextualmente em cada uma destas ocasiões.

Primeiramente considero ser fundamental ressaltar que três verbos e seus sinônimos precisam ser esquecidos para que de fato mergulhemos na potência do OBJETOSUJEITOBJETO: usar, manipular e explorar. Pode-se inclusive observar que estes verbos foram utilizados neste texto pouquíssimas vezes, apenas em citações ou nas análises feitas sobre outras obras. Tanto na escrita quanto na prática, para o OSO estes verbos reiteram o lugar hierarquizado da relação *corpo\_eu* e *corpo\_objeto*; seguem reafirmando o ciclo mercadológico das coisas como bens de consumo e prosseguem na validação dos corpos autorizados a dançar. A manipulação e a exploração acabam fazendo parte de algum processo inicial de desconstrução no início da pesquisa, como veremos mais adiante, mas devem ser abandonados tão logo os objetivos desta etapa sejam alcançados. Sendo assim, o estopim inicial para uma investigação em dança sob a perspectiva OBJETOSUJEITOBJETO é partir

do pressuposto que não uso nada, não manipulo as coisas, nem nada faz minhas vontades bem como nada devo explorar, pois esta palavra carrega consigo significados graves para o mundo. Sou também um objeto.

Como vimos até aqui, não é possível definir um caminho absoluto ou padrões para estabelecermos investigações relacionais entre objetos e danças. O que é possível observar são cruzamentos entre propostas que se mostram como facilitadoras processuais partindo dos objetivos e linguagens de cada artista. Trabalhar com objetos reúne diversas e complexas camadas que estão também para além da materialidade. Portanto, promover esta multiplicidade de olhares se torna fundamental para que justamente possamos também difundir problematizações e questionamentos na criação em dança envolvendo estas mesmas tão diversas camadas de complexidade, retirando da superficialidade o assunto. Sendo assim, este espaço não pretende estabelecer imediatamente definições para processos de criação OBJETOSUJEITOBJETO, mas sim rascunhar elementos e observações decorrentes de minhas práticas e proposições, tornando-se fundantes para futuros aprofundamentos e organizações metodológicas para o campo da dança e das artes em geral. Vejamos a seguir alguns deles.

#### **4.1 Objetos e danças quádruplas**

Algumas conexões conceituais com a Ontologia Orientada dos Objetos e o OSO já foram comentadas até aqui, como a questão da experiência metafórica artística e a horizontalidade dos envolvidos na obra. Relativamente a práticas e processos de criação, considero estabelecer uma aproximação direta com a ideia do *objeto quádruplo*, também um dos pilares da OOO. Conforme vimos anteriormente, nunca acessamos as coisas por completo, o que conhecemos são rascunhos e traduções estabelecidas a partir do que é material e do que é subjetivo e sensível. Nosso conhecimento sobre as coisas se dá a partir de uma tensão relacional estabelecida entre as partes que compõem um objeto e suas qualidades entre o visível e o invisível, materialidade e abstração. Cada uma destas partes possui duas possibilidades: reais e sensíveis. Em outras palavras, nossa relação com os objetos no mundo se dá pelo que ele é em convenção e pelo que é visto em um espaço-tempo-ação único, somados às suas qualidades estabelecidas também em convenção junto de suas qualidades sensíveis subjetivas. “Os objetos não são idênticos às suas propriedades, mas têm uma relação tensa com elas, e essa mesma tensão é responsável por todas as mudanças que ocorrem no

mundo” (HARMAN, 2017, p.9).<sup>22</sup>

Logo, os objetos que compõem as relações e os objetos resultantes das mesmas são criados em um constante jogo pivotante entre os seguintes elementos: Objeto Real (OR) x Objeto Sensível<sup>23</sup>(OS) x Qualidades Reais (QR) x Qualidades Sensíveis (QS). A este jogo que forma as coisas, a Ontologia Orientada dos Objetos chama de Objeto Quádruplo. Para uma melhor compreensão sobre como este aspecto se aproximaria da OSO, vejamos cada um destes elementos separadamente.

Objetos reais são todos os objetos existentes no mundo, convencionados e que podem ou não afetar outros objetos humanos e não humanos. Objetos reais não se relacionam diretamente entre si, necessitam sempre de um mediador, pois como vimos o acesso nunca se dá diretamente e nem por completo. Por exemplo: céu, ilha, cadeira, chão, mesa, colher, maçã, amor... Aos *objetos reais* atribuem-se qualidades reais, como por exemplo uma colher: uma ferramenta para levar líquidos à boca formada por um cabo que em uma de suas extremidades contém uma forma abaulada onde o líquido é depositado. Estas são as qualidades reais do objeto real colher. Não precisamos ver a colher para saber o que é uma colher e como ela age no mundo, eles existem independentemente de nós; o teto que cobre nossas casas existe sem que precisemos o tempo todo estarmos nos relacionando com ele. Já os objetos sensíveis e suas qualidades sensíveis são os que apenas existem em relação a outros entes, que também podem ser humanos ou não. Somente surgem ao entrarmos em contato com eles. Vimos que já sabemos o que é uma colher em geral, mas no momento em que nos relacionamos com uma, existem outras tantas qualidades que interferem nesta percepção transformando-a em uma colher única no tempo e no espaço. Se a colher com a qual eu me deparar possuir um cabo de plástico preto e for do tamanho de uma colher de sobremesa, vai ser uma outra colher (um objeto sensível), mas ainda será também colher (objeto real). Logo o objeto sensível depende desta relação de percepção para surgir. Se ainda a mesma colher for uma colher que integra o faqueiro herdado da sua família por exemplo, estas ainda serão outras qualidades sensíveis

---

<sup>22</sup> Tradução minha para o seguinte trecho original "Objects are not identical with their properties, but have a tense relationship with those, and this very tension is responsible for all of the change that occurs in the world".

<sup>23</sup> Originalmente Graham Harman utiliza o termo '*Sensual Objects*' e '*Sensual Qualities*', que traduzindo para a língua portuguesa seriam "Objetos Sensuais" e 'Qualidades Sensuais'. Para uma melhor adequação a esta pesquisa opto por utilizar na tradução a palavra 'sensível' ao invés de sensual, para que objetivamente seu significado esteja diretamente ligado ao campo sensório-motor, dos afetos e das memórias.

somadas a este objeto. Pode-se então perceber que estes cruzamentos geram múltiplos objetos transmutados em que um mesmo *objeto real* pode ser ao mesmo tempo muitos *objetos sensíveis* para uma mesma pessoa ao longo de uma vida.

Esta é uma explicação bastante objetiva para a teoria do *objeto quádruplo*, base da OOO, que ainda contém muitas especificidades não mencionadas aqui. Considero estes os elementos mais interessantes e suficientes para esta pesquisa. Logo, proponho que esta volatilidade dos objetos na dança seja um aspecto preponderante na abordagem processual OBJETOSUJEITOBJETO, um olhar que considere simultaneamente: a ação perceptiva sensório-motora, a materialidade, a memória, o instante, a desconstrução de convenções e a subjetividade. Desta forma penso ser fundamental, como objetivo principal de uma pesquisa sob este ponto de vista, prestar atenção nestes quatro elementos separadamente para que, de maneira consciente, os mesmos sejam agenciados da forma que melhor atender aos propósitos do artista. O *objeto quádruplo* se torna uma ferramenta combinatória e potencializadora de poéticas para investigações do OSO.

#### **4.2- Pistas sobre a forma**

Desde o início desta pesquisa venho percebendo que o ponto de partida prático para melhor trabalhar a questão da não codificação dos corpos em dança, sob a perspectiva do OBJETOSUJEITOBJETO, é pensar a forma. Este trânsito de significações visuais se mostra como um processo importante para romper com a noção enrijecida de corpo contida em nós. Dessa forma, em todos os laboratórios, oficinas e cursos que proponho, começo sempre pela prática do teste da mancha, que tem se mostrado uma provocação para pensar sobre o assunto e preparar corpos para relações mais flexíveis com os objetos. O teste do borrão de tinta ou Teste de Rorschach, desenvolvido pelo psiquiatra e psicanalista suíço Hermann Rorschach, é utilizado pelo campo da psiquiatria e psicanálise como um método de autoexpressão do indivíduo, de projeção e análise de personalidade, que neste caso não são utilizados. O que é relevante para o processo OSO relativo ao teste da mancha, é a ambiguidade perceptiva entre figuração e abstração das imagens oferecidas aos participantes, bem como sua polivalência de significados, afinal uma mesma imagem pode significar infinitamente.

Figura 40- Uma das imagens utilizadas nas práticas



Fonte: [https://www.reverbnation.com/page\\_object/page\\_object\\_photos/artist\\_1579811?photo=29870340](https://www.reverbnation.com/page_object/page_object_photos/artist_1579811?photo=29870340).

Figura 41- Registro oficina Corpo Cênico Expandido – Faculdade Angel Vianna – 2019



Fonte: arquivo pessoal da autora



Fonte: arquivo pessoal.

A condução desta prática se dá em três etapas. Na primeira, distribuo para os participantes uma imagem já previamente impressa. Tanto no Teste da Mancha quanto nesta prática, as imagens oferecidas para o trabalho são sempre não figurativas. Os participantes experimentam significar e não significar o que está no papel através da observação e em seguida, reproduzindo no próprio corpo a forma percebida. Se o que é observado pela pessoa significa uma borboleta, ela vai tentar traduzir uma forma que considere de borboleta no próprio corpo. Na não significação, a busca será por uma tradução da imagem colocando seu corpo em uma forma desconhecida. Após um certo tempo, os participantes trocam as manchas entre si e retomam a mesma experimentação, desta vez com a mancha nova. Esta segunda e intermediária etapa foi inserida na prática depois de observar que os participantes geravam uma espécie de conforto com a sua mancha e após um certo tempo de trabalho, posturas, gestos e formas entravam em um modo de repetição. Na etapa seguinte e última os participantes são convidados a construir a própria mancha através de técnicas de nanquim aguada e guache.

A construção das manchas é um processo bastante simples e intuitivo, consiste em dobrar um papel ao meio e pintar apenas uma de suas metades, em seguida a metade em branco é fechada sobre a parte que contém a tinta, tal qual um carimbo. Quando abrimos o papel uma figura simétrica é formada. Esta prática estimula um maior envolvimento com a forma a ser desconstruída e conseqüentemente gera uma dificuldade maior no processo de não significação. Tanto as etapas 2 (fig. 39) e 3 (fig. 40) podem ser propostas individualmente, coletivamente ou ambas.

Interessante observar como esta proposição se torna relevante para que o participante gere fissuras nas convenções estéticas relativas ao belo ou ao feio, afinal “não existem

princípios de beleza que possam ser declarados em forma clara” (HARMAN, 2020, p. 43). Esta experiência sugere e estimula a criação incessante de metáforas que traduzem no corpo o que é visto, assim como torna vivo o desapego neste jogo intermitente de apreensão da forma e liberação de espaço para que a próxima surja. Neste ir e vir, o corpo vai encontrando organizações múltiplas e compreendendo que as possibilidades de ‘como ser corpo’ dançante também seguem a mesma multiplicidade.

Assim como no contexto presencial físico, senti necessidade de repensar esta prática em formato digital. Desta maneira, venho investigando maneiras de traduções digitais deste processo. O efeito de espelhamento tem se mostrado um caminho promissor. Em uma lógica específica para uso das ferramentas tecnológicas, a utilização do efeito *mirror* (espelho em português) se estabelece como um portal de desconstrução<sup>24</sup>. Este efeito é uma ferramenta de espelhamento de imagens presente em quase todos os aplicativos e programas de edição, duplicando a imagem de forma simétrica com a imagem originária. Em alguns aplicativos esta função dispõe de espelhos triplos, quádruplos e caleidoscópicos (com muitas partes). A dinâmica das experimentações durante oficinas realizadas em formato online se mostrou constituída similarmente das mesmas etapas presenciais, sendo retirada apenas a construção da mancha coletiva, dando ênfase maior ao potencial subjetivo, individual. As infinitas possibilidades de combinações de espelhamento de imagens, incluindo as imagens dos próprios participantes pelos recursos tecnológicos, coloca esta experiência como um abalo na Rede de Modo Padrão.

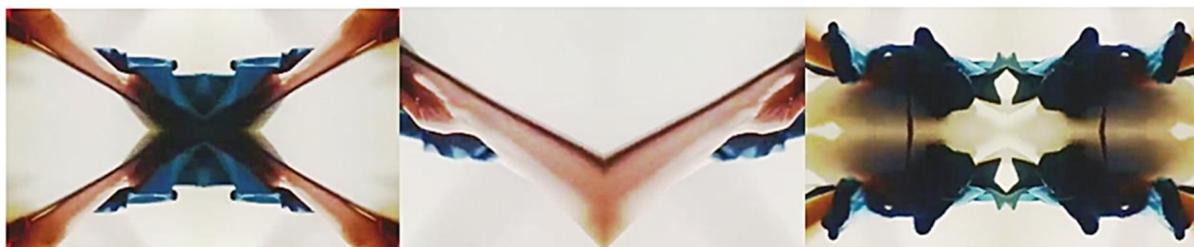
A Rede de Modo Padrão se refere ao modo de operação do nosso cérebro na vida cotidiana, ou o que a comunidade psicodélica geralmente chama de nosso ego. Dessa forma, a utilização do efeito *mirror*, como amplificador do teste da mancha, coloca nas experimentações em dança outras percepções de imagens corporais preparando o participante para se abrir a experiência de uma nova forma dançante despadronizada, como o OSO propõe. Em depoimento para site de comportamento *VICE*, o pesquisador inglês Chris Timmermann do *Psychedelic Research Group* afirma que “se você aumenta o nível de abstração do espelho como a ideia de *insight* psicológico, as pessoas podem mudar o jeito como veem a realidade e a natureza da consciência depois de uma experiência psicodélica” (2019).

---

<sup>24</sup> O artigo “O efeito mirror como ferramenta para desconstrução digital em dança”, é um material bastante específico sobre o assunto, de minha autoria, publicado no volume “Dança e Tecnologia: quais danças estão por vir?”, da coleção e-books Anda: “Danças, Poéticas e Políticas do Corpo”. Disponível em: <https://drive.google.com/file/d/1QqK5E5AcfBEhc9ErfTow5ecQLwyXttOw/view?usp=drivesdk>

Até o momento desta escrita ambas as práticas demonstraram sua relevância dentro do trabalho sobre decodificação de formas, abrindo campos de escuta nos participantes para que em seguida partam para a etapa da relação com corpos\_objetos. Penso que futuramente, tanto a prática com a mancha analógica impressa em papel ou em formato digital, com o efeito de espelhamento caleidoscópico, poderão se tornar híbridas aprofundando ainda mais o trabalho e desdobrando-se em muitas outras.

Figura 43- colagem de imagens processo de pesquisa de um dos participantes de oficina online com o efeito mirror e a criação de sua mancha 2020



Fonte: Arquivo pessoal da autora.

### 4.3 Práticas Profanas

Assim como despadronizar a forma se mostra essencial para a investigação com o OSO, despadronizar o *corpo\_objeto* se apresenta como um passo seguinte, uma etapa tão relevante quanto a primeira. Conforme menciono no prólogo, as práticas de ressignificação de objetos são vivências que me acompanham pelo menos desde 2006, na construção de luminárias com materiais reaproveitados. Pensar e propor novas possibilidades para as coisas pode resultar também em reflexões sobre nossas próprias possibilidades corporais. Desta maneira, atividades e jogos de ressignificação de objetos também estão sempre presentes como uma das etapas das oficinas e laboratórios propostas por mim.

A experiência de ressignificar um objeto se mostra como um retorno ao não saber, a tentativa de liberar o olhar fixado sobre determinada coisa, tornando a ideia engessada anterior inoperante, abrindo espaços. É uma proposta que também se reconecta com a infância, de forma lúdica, deixando-se levar pela imaginação e pela criação de muitos mundos. Pensar, repensar, refazer, reorganizar, recriar são alguns verbos constantemente presentes neste jogo de conexões com diferentes, novos e improváveis usos para os objetos, retirando a esfera sacralizada do bem material. Desatar os nós do que o capital impôs às coisas se torna também uma ação política, ao que Giorgio Agamben chama de profanação, uma ação que “desativa os dispositivos de poder e devolve ao uso comum os espaços que ele havia

confiscado” (2007, p. 61). Interessante observar que assim como a prática sobre formas mencionadas anteriormente, a prática de profanação e ressignificação de objetos se mostra como uma ferramenta que trabalha ativamente como um exercício de desconstrução. Talvez não trate apenas da matéria em si, mas também uma profanação da visão sacralizada do que foi fixado pelo sistema. De acordo com esta pesquisa, utilizar apenas uma via de profanação (eliminar uso anterior e estipular um novo) para repensar usos dos *corpos\_objetos* ainda estaria impondo uma soberania humana nas coisas. Logo, penso que este jogo precise ser incessante para que não haja nenhuma definição reestabelecida. É necessário um esvaziamento. A partir do esgotamento das possibilidades, os objetos passam apenas a serem e simplesmente existirem, saindo de trás das máscaras da função, do uso, e da utilidade. Talvez esta possa ser uma das maneiras em que possamos chegar mais perto do outro lado das coisas como disse Vera Mantero, citada no terceiro capítulo.

Assim como as práticas de profanação dos objetos liberam os *corpos\_objetos* de suas amarras, estas mesmas práticas refletem corporalmente em nós humanos, na medida em que nos libera também da antecipação do gesto funcional. “O comportamento libertado dessa forma reproduz e ainda expressa gestualmente as formas da atividade de que se emancipou” (AGAMBEN, 2007, p. 66). “Enganamos” nosso esquema corporal, ativando novas e múltiplas organizações imediatamente a partir deste jogo de associação x dissociação. Durante as práticas realizadas até hoje, é sempre curioso observar o caminho que os participantes percorrem ao entrar em contato com esta proposta, mostrando-se quase sempre o mesmo. Inicia-se com extrema resistência impedindo que a primeira tentativa de repensar o objeto aconteça. Em seguida e gradativamente a euforia vai tomando os participantes e os resultados vão ficando cada vez mais distantes do convencional, transformando o fluxo de ideias/ações mais contínuos. Aos poucos a profanação adquire um fluxo próprio. Percebo de fato um estado corporal de liberação, não racionalizado, potencialmente sensível e estimulado pelo desconhecimento. É muito comum quando encerro este momento do laboratório, os participantes estarem eufóricos, com sorrisos largos e com seus corpos visivelmente em posturas mais relaxadas. Há, no entanto, a necessidade de abrir-se para esta vulnerabilidade, “se esta volta ou abertura não acontecer, a antecipação, projeção ou expectativa não permitirá a experiência do novo e repetirá o caminho conhecido” (MUNIZ, 2018, p. 96).

#### **4.4 Objetos fantasmas**

Após as etapas iniciais de trabalho com formas e profanações de objetos, proponho um enfoque maior no contato entre matérias, na busca por uma fusão propriamente dita. Uma das pistas vem me apontando para o que eu chamei de ‘dinâmica do objeto fantasma’. Penso que trabalhar utilizando a ferramenta da inversão pode amplificar percepções. Logo, esta dinâmica propõe justamente a percepção da presença do *corpo\_objeto* fusionado ao *corpo\_eu* valendo-se da ausência e livremente inspirado no fenômeno do ‘membro fantasma’. Este fenômeno vem sendo confirmado desde o século XVII, principalmente com feridos de guerras. Os casos se manifestam em amputados de um membro, que paradoxalmente continuam a senti-lo. Este é um estudo com muitas camadas e especificidades psicológicas e neurológicas que neste momento não serão detalhadas neste texto. Escolho a perspectiva da sensação de algo que ali estivera, conectada a um novo rearranjo postural a partir da experiência de estar e ser mundo, como sugere Michel Bernard. A prática do objeto fantasma consiste, em um primeiro momento, na acomodação de um determinado objeto em uma parte do corpo pelo próprio participante. A partir daí a experimentação se dá por investigar o movimento deste novo corpo e suas possibilidades. Após um determinado tempo, peço que retirem o objeto do corpo e prossigam mantendo a conexão com aquela sensação prévia junto das mesmas possibilidades de mover-se. Esta é a etapa fantasma, em que a provocação está na tentativa de resgate de memórias e sensações sobre aquele corpo que mesmo que por um curto período se estabeleceu unido. Interessante observar algumas recorrências durante os laboratórios como por exemplo relatos de uma tensão e preocupação maiores em não deixar o objeto cair ou sair do corpo, já que uma das regras da dinâmica é não utilizar as mãos. Este enrijecimento da musculatura, devido às tensões, reflete-se também na movimentação que se mostra retraída, conservada, cuidadosa em um lugar confortável para executar a tarefa e o objetivo de manter o objeto no corpo. Curioso é que em nenhum momento aponto a regra de não poder deixar o objeto cair no chão. Desta maneira percebo que esta prática lida com processos de concentração, estimulando gradativamente que o participante consiga estabelecer um equilíbrio na sua nova corporalidade e volte sua atenção então para as sensações provocadas por este contato.

A partir deste ponto de partida, que já se mostra muito potente, são possíveis inúmeras derivações para acessos a camadas cada vez mais profundas da relação *corpo\_eu* e *corpo\_objeto*. É possível exemplificar uma destas derivações propondo ao participante investigações sobre contrastes, utilizando a dinâmica do objeto-fantasma. Esta sugestão foi feita em dois laboratórios distintos para alunos da graduação dos cursos de dança da UFRJ durante meu estágio docente, e também durante oficina facilitada em parceria com Mônica Emílio durante a *Ocupação Corpoesia* pelo GPICC/CNPq/UFRJ realizada no Teatro Cacilda

Becker (RJ). A prática sugere, após as etapas mencionadas anteriormente, que sejam escolhidos dois objetos distintos em textura e peso: um duro e áspero e outro macio e liso. Em seguida retoma-se a dinâmica de acomodação no corpo e abandono para cada objeto distintamente. Ao final, é sugerido um compartilhamento de percepções sobre a vivência com cada objeto. Para mim, como propositora e observadora, considero interessante comentar a aparente dificuldade de transição tátil entre um objeto e outro. Qual a força suficiente, mínima para que meu corpo siga em contato com este objeto em movimento? Como agencio esta força para lidar com objetos distintos? A palavra seria força? Como me movimento nestes contextos? O que percebo quando abandono o objeto? Estas foram algumas das perguntas que circularam na roda de debates após estas experiências.

Importante dizer que a dinâmica objeto-fantasma não define a etapa final do OBJETOSUJEITOBJETO como resultado. As etapas mencionadas nesta e nas seções anteriores se mostram como preparações de campo para investigações. A partir de então e através de uma íntima relação com os *corpo-objetos*, o OSO vai se tornando presente e vivo, de forma mais livre e desconectado de regimes autoritários perceptivos, aqueles impostos socialmente a todos nós desde sempre. Não há fórmulas, nem definições apenas proposições de processos facilitadores. As oficinas e laboratórios de experimentações são semiestruturadas com tópicos que considero relevantes para esta investigação, porém sempre está em mutação e construção. Me coloco constantemente em estado de atenção para acontecimentos pontuais durante estas vivências coletivas que sempre me dão novas pistas para serem aglutinadas e desdobradas nesta amálgama metodológica. Normalmente me atendo ao simples, ao que à primeira vista não se dá muita atenção, como um deixar cair o papel do corpo ou um balão que estoura quando um participante colocou em determinado lugar em seu corpo. Tudo isso pode querer dizer muita coisa.

#### **4.5 Pílulas e suplementos**

Observar os acontecimentos sob uma perspectiva não habitual não é tarefa fácil, pois nascemos e crescemos dentro de muitos dogmas e estigmas sociais e culturais. Para esta pesquisa, exercitar constantemente pontos de vista menos antropocêntricos se torna fundamental. Vimos até aqui algumas das ferramentas práticas e ideias-chaves facilitadoras de processos OSO, a partir de vivências em oficinas, *workshops* e laboratórios de experimentação. Ao longo do tempo, venho percebendo outros aspectos necessários para esta

investigação que considero como uma suplementação vitamínica. Quando percebidos e aplicados ao trabalho tornam-se catalizadores das relações.

A primeira delas a comentar seria a escuta. Anteriormente já falamos um pouco sobre a necessidade de escutar os *corpos\_objetos* no processo de pesquisa. Chegando nesta etapa e a partir das observações feitas durante as experiências práticas, torna-se relevante ressaltar que esta escuta não se dá apenas na fisiologia dos canais auditivos mas sim por todo o corpo. Uma escuta que passeia pelos sentidos físicos e metafísicos. Uma escuta que surge a partir de um estado latente de atenção e concentração durante todo o processo. Uma concentração breve e pontual já se mostra muito positiva para o trabalho, mas o que proponho é a busca por um estágio de concentração prolongado, ou o que chamo de intimidade. Quanto mais tempo e recorrência você estiver exercitando sua atenção para a ‘voz’ do mesmo *corpo\_objeto*, mais próximo do OBJETOSUJEITOBJETO estaremos.

É possível exemplificar e ilustrar esta necessidade por um estado de atenção mais latente a partir de práticas e suas resultantes que comumente proponho durante as oficinas. Um dos chamados ‘exercícios’ consiste em prender um grande pedaço de papel amassado a uma parte do corpo, criando um volume extra. Em seguida os participantes são convidados a experimentar movimentar-se com este novo volume em seus corpos. Interessante observar que por algumas vezes acontece deste papel rasgar-se repetidas vezes, indicando uma não atenção. Neste ponto percebe-se que há o desejo que o papel obedeça à vontade do participante mais do que um cuidado com este novo corpo formado por *corpo\_eu* e *corpo\_objeto\_papel*. Nestas situações procuro indicar pistas para que o participante busque outros caminhos para uma percepção a respeito da necessidade de um outro mover, que atinja uma atenção maior e que mantenha o *corpo\_papel* inteiro para que o mesmo não rasgue. Ainda assim, por vezes, acontece da insistência seguir rasgando o papel, tentativa após tentativa. Aqui abro um parêntese para lembrar sobre o papel do *corpo\_papel* no processo investigativo presente em uma das mais famosas aulas de Angel Vianna, que infelizmente nunca vivenciei presencialmente mas da qual tomo conhecimento por pesquisas em múltiplos suportes (textos, vídeos e fotografias).

A bailarina e referência da dança contemporânea brasileira Angel Vianna também expandiu suas pesquisas sobre o corpo utilizando recursos como o papel em sua famosa Aula do Papel, onde este elemento era explorado ao máximo em busca de uma potencialização do sensível e da autopercepção. Mesmo estando, assim como esta pesquisa, em busca de facilitar caminhos para o desenvolvimento de estados de atenção latentes sobre o fazer junto aos objetos, o papel e os objetos na trajetória investigativa de Angel com seus alunos, ainda se mostra como um acessório, uma ferramenta, o que se difere das sugestões e experimentações

desenvolvidas a partir de e com o OBJETOSUJEITOBJETO. Em texto escrito para o site Itaú Cultural por Ana Vitória<sup>25</sup>, bailarina, coreógrafa e pesquisadora, a autora menciona o objeto papel como

suportes que saíam do seu uso cotidiano e passavam a ser interface de contato do corpo com o espaço e o tempo, servindo de ponto de apoio e aproximação com o corpo do outro (...) em total sinestesia, corpo e objeto passam a ser mediados pela pele, “liberadora de tensões”, como repete Angel a todo instante e insiste: “O contato nos ajuda a encontrar conscientemente a forma do corpo dentro da pele”.

A partir deste relato, podemos observar que Angel Vianna vale-se da utilização de objetos como metodologia investigativa a respeito da consciência corporal de alunos e participantes de suas aulas e oficinas. Uma consciência de si. Um processo por espelhamento tátil e sensível de fora pra dentro. Na proposta OBJETOSUJEITOBJETO relacionando os corpos\_papéis e os corpos\_humanos, o objetivo é justamente borrar estas fronteiras e sugerir uma reorganização corporal, uma experiência de ser um outro corpo, construindo outras memórias e sensações, não a partir do papel, mas junto ao papel, que por sua vez também reconfigurará sua corporeidade junto a nós. A prática do papel como exercício de investigação OSO é fundamentada na busca por perceber-se como um novo, um outro corpo no momento único de contato. Importante ressaltar tais diferenças para mencionar os inúmeros caminhos de trabalhos corporais possíveis quando nos relacionamos com objetos tendo a dança como canal. Métodos que enriquecem processos para o campo e para o autoconhecimento e de nossas possibilidades corporais.

Outra situação recorrente a respeito de estados de atenção acontece durante trabalhos de forças e contrastes, dentro da dinâmica do objeto fantasma. Usando um balão de festa, peço que cada participante encaixe-o em uma parte do corpo e foque sua atenção nas intenções que os estimulariam ao movimento. Nesta etapa, acontece de balões estourarem, o que reflete uma desatenção sobre o material e seu próprio corpo. Nestes casos o participante não percebe que no determinado local que ele estava acomodando o *corpo\_objeto*, e com a movimentação que estava querendo fazer, os corpos não entrariam em acordo. Estas são duas das muitas situações recorrentes durante as oficinas que ressaltam a necessidade de escuta e de um descondicionamento humano de soberania diante das coisas.

As observações e conclusões a respeito dos casos mencionados acima levam-me para

---

<sup>25</sup> Texto não datado e consultado em 19/05/2021, disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/angel-vianna/as-aulas/#aula-do-papel-um-movimento-performatico>

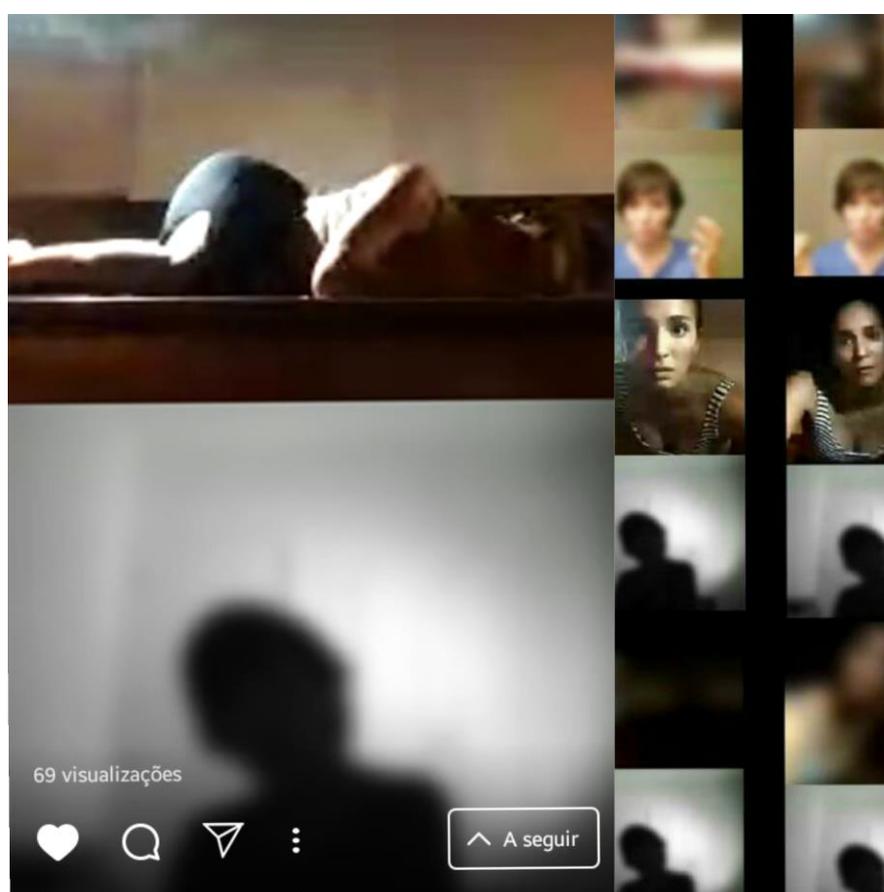
outra pílula: a simplicidade. Em todos estes episódios é possível observar que a antecipação de movimentos, projetando desejos ligados a virtuosidade, impõe a vontade dos participantes sobre o objeto, bloqueando assim o diálogo. É importante ressaltar que já há uma complexidade tamanha de reorganizações corporais nesta proposta e que o movimento é uma janela visível para estas conexões. A proposta de um OBJETOSUJEITOBJETO não é uma corrida sobre habilidades malabarísticas, não é sobre uma suposta escala gradual de dificuldade de execução de movimentos. Portanto, o movimento mais sutil e considerado simples, se realizado em harmonia entre os corpos, pode potencializar o OSO tanto ou até mais do que uma reunião de gestos em desacordo com este corpo fusionado. O OSO não é possível sem um acordo entre ambas as partes, um acordo tácito. Este é um trabalho que se dedica ao não saber, à descoberta de como me movo e como a partir disto podem surgir novos moveres. É sobre renascer em um novo corpo. Neste novo corpo não impomos, ouvimos e simplesmente nos deixamos levar atentos aos sinais durante o processo.

O trabalho com as oficinas, que tem poucas horas de duração se mostra como uma etapa que antecede o processo de pesquisa da criação de uma obra e, que ao mesmo tempo, também age como a própria obra sendo construída no momento da própria pesquisa, do fazer. Esta se mostra uma perspectiva que colabora para estudos entre danças e objetos, e para o campo da dança. O processo em si de fusão para o OSO se dará entre artista e objeto a partir destas dinâmicas, no cotidiano e no hábito de pesquisa entre os corpos. Em um tempo relativo e variável de acordo com objetivos e disponibilidade tanto do *corpo\_eu* quanto do *corpo\_objeto*.

Falando em tempo, gostaria de mencionar este outro aspecto que me parece fundamental quando retiramos da centralidade o corpo humano. Acredito que seja necessário estabelecer uma ética do tempo neste trabalho. Costumo dizer que existe o meu tempo, o seu tempo e o tempo das coisas. Neste encontro e nesta interseção é quando a dança e o OBJETOSUJEITOBJETO acontecem e os *corpos\_objetos* encontram o acordo que mencionei nos parágrafos anteriores. Ao longo destas oficinas, foi possível observar uma certa impaciência por parte dos participantes quando algo dava ‘errado’. Aqui o erro era considerado como tal, quando o objeto não fazia o que o participante queria, em uma espécie de desobediência. Podemos observar também alguns episódios relacionados a questão de tempo tanto nas oficinas práticas como em dinâmicas em que os objetos caem. Mas esta questão se tornou muito mais presente ao longo de processos digitais. Desde o início do período de isolamento social devido à pandemia de COVID19, lidar com este tempo nos fez perceber o quanto precisamos estabelecer esta ética e o quanto precisamos nos conscientizar de que não há domínio nem planejamento total. A rede de internet se mostra também como

um *corpo\_objeto* digital, um canal extensor e viabilizador da presença dos corpos. Este período salientou a questão do tempo das coisas em todas as vezes que o sinal de internet caiu, que algum recurso dos aplicativos inexplicavelmente não funcionou, que a imagem travou... tudo que pensamos estar fora do nosso alcance comprovou realmente estar. Além desta percepção é possível também observar as alterações físicas que estas ‘vontades próprias’ dos *corpos\_objetos* digitais provocaram em nós quando resistimos. O OBJETOSUJEITOBJETO propõe justamente a absorção destas ações inesperadas, fazendo com que façam parte das relações, em cocriação.

Figura 44- Capturas de tela ação 2 Performance em Pauta – 2020



Fonte: colagem de imagens feitas a partir de frames retirados do IGTV da autora no perfil Instagram: [https://www.instagram.com/fernanda\\_nicolini\\_](https://www.instagram.com/fernanda_nicolini_)

A respeito destas inquietações sobre o tempo das coisas neste contexto digital desenvolvi junto com a artista Mery Horta o projeto *Performance em Pauta*<sup>26</sup>. As ações eram realizadas dentro do espaço das *lives* do aplicativo Instagram e questionavam, além dos

<sup>26</sup> Para mais detalhes sobre o projeto convido você a ler o artigo publicado em 2020 na Revista Art\$Sensorium em coautoria com Mery Horta : “ Não é BigBang, é o bigboom da live!” <http://periodicos.unespar.edu.br/index.php/sensorium/article/view/3800>

padrões de comportamento neste lugar, formas de assimilar como nós propositoras e o espectador lidamos com estes considerados ‘erros’. Foram realizadas três ações independentes sendo uma dentro da programação online da ArtRio2020 pelo Espaço Independente de Arte.

Muitas foram as situações curiosas pelas quais passamos, como comentários dizendo que não estavam escutando o que falávamos quando na verdade não falávamos oralmente nada, mas sim em gestos; inúmeras e sucessivas quedas e retornos, imagem travada e borrada como na imagem acima...situações que nos fizeram entrar em estado de emergência e rapidamente nos reorganizar corporalmente para prosseguir com o trabalho, atentas e fusionadas a este novo corpo. Absorvendo e cocriando com o que a rede provocava encontrávamos mais sentido do que resistindo ou enrijecendo a proposta. Esta porosidade abriu um leque maior tanto na produção de metáforas para o espectador quanto para nós.

Penso que esta percepção deste tempo, que se dá em outra esfera, é necessária em todas as etapas do trabalho OBJETOSUJEITOBJETO. E ironicamente este mesmo tempo a ser percebido leva tempo para tal. Reunindo todas as sugestões e relatos das etapas e dinâmicas realizadas até o momento desta escrita, penso estar rascunhando algo a ser desdobrado futuramente em mais outras tantas camadas, trazendo à tona tantas outras questões sobre nosso corpo e o corpo do outro. Penso que se eu precisasse resumir em uma palavra este capítulo, eu resumiria em três: processos de cuidado.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Recapitulando o caminho até aqui, no primeiro capítulo abordo um possível processo de desconstrução dos códigos em dança, a partir do OBJETOSUJEITOBJETO – uma fusão entre corpo\_eu e corpo\_objeto. Esta fusão deslocaria o papel entre sujeito e objeto, desierarquizando papéis de dominância dos corpos humanos sobre os não humanos. Danças a partir de um OSO gerariam novas percepções e imagens para o espectador que adquiriria maior autonomia na experiência estética a partir de uma gama infinita de possibilidades de metaforizações, tornando-o um coautor da obra.

No segundo capítulo foi traçado um percurso, não narrativo, sobre abordagens do objeto na arte, especialmente na arte cinética e na dança. Analisando as obras elencadas foi possível identificar aspectos que se tornam argumentos analíticos da proposta OBJETOSUJEITOBJETO. Sob este viés, proponho que trabalhos em que a presença do objeto se faça, sejam mais horizontalizados. Descentralizar o corpo humano da cena para estimular percepções mais diversas e múltiplas sobre corpos, danças, sociedade, capital, tempo e autonomia é o que identifico como grandes chaves desta pesquisa.

A partir do olhar para o outro, sob os parâmetros da OOO e da OSO e de uma reunião de autores postos em conversa nesta escrita, no terceiro capítulo me volto para alguns dos meus trabalhos, fazendo breves análises e reflexões. Outro importante momento é o paralelo traçado entre o conceito de Instauração de Tunga e a perspectiva OBJETOSUJEITOBJETO, formando o que chamei de Danças Instauradas. Além de trabalhos pré-pandêmicos, realizados em um contexto presencial, também faço o contraponto com observações sobre minha participação em trabalhos mediados pela tecnologia e onde pode-se identificar as ideias OSO.

No quarto e último capítulo volto ao outro e busco apontar o que chamei de pistas para uma organização deste fluxo processual do OBJETOSUJEITOBJETO. Inicio com um importante paralelo sobre a teoria do objeto quádruplo, inerente à Ontologia Orientada dos Objetos. Nesta teoria, os objetos são reais e são sensíveis, bem como possuem qualidades também reais e sensíveis. A percepção dos objetos se daria por esse jogo relacional entre estes quatro pontos. Desta maneira, o trabalho com objetos em dança a partir do OSO poderia se valer desta ideia como potencializadora de processos criativos, tal qual uma ferramenta. Vale ressaltar algumas perguntas que me atravessaram como estopim de reflexões. Como chegar a esta proposta? Como começar a descascar nossas camadas e nos relacionarmos de uma outra maneira com os objetos a partir da dança? Como o objeto junto ao meu corpo pode cocriar um outro corpo? Como que a dança de um corpo\_objeto pode ser independente e sensível? Estas

foram perguntas abertas ao longo deste trabalho e que catapultam a prática, a investigação e a experimentação. A partir do resgate de memórias a respeito de oficinas e laboratórios facilitados por mim e observando as relações de outros artistas e não artistas com objetos, aponto alguns aspectos relevantes e fundantes de um trabalho prático que corra atrás das respostas das perguntas feitas anteriormente. Aspectos como: desconstrução da forma, afastamento da função útil do objeto, que equiparei ao conceito de profanação de Agambem, investigações sob o viés da percepção sensório-motora e seu resgate a partir da prática objeto fantasma e, principalmente, adotar a atenção como uma metodologia artística, mostraram-se aspectos fundamentais para o OBJETOSUJEITOBJETO.

Tendo traçado este breve panorama conclusivo, capítulo a capítulo, preciso dizer que este não é um trabalho que busca exatidão, pelo contrário, minha inquietação se ativa pelo desejo de rompê-la. Todas estas certezas escritas acima seguem me colocando em dúvida, reorganizando meu corpo e me convocando ao movimento. Chegar à finalização desta escrita não significa que esta pesquisa se encerra aqui. Ela transborda no indizível e no que as palavras não darão conta de traduzir, mas ajudarão. Esta pesquisa transborda os limites destas folhas. Prossegue enquanto escrevo esta frase e enquanto nada escrevo. Ao longo desta dissertação acredito que consegui organizar ideias, pensamentos, sensações e percepções a partir das experiências que me atravessam ao longo dos anos e vão traduzindo minha linguagem artística. No decorrer dos capítulos foi possível traçar pequenas conclusões que vão conduzindo e direcionando desejos e latências do meu pensar\_fazer\_dançar.

Seguindo alinhada às ideias da OOO, imagino que esta é uma pesquisa que pode ser metaforizada como a planta que nasce entre pedras. As pedras seriam as ideias enrijecidas sobre a dança, e a planta representando outras ideias. Verdejante, busca outros caminhos, encontra outras maneiras de se desenvolver e ainda assim compor a paisagem de pedras, pedra e plantas fusionadas. Já não é mais pedra nem mais apenas planta, agora é uma outra paisagem. Talvez eu esteja pensando sobre esta analogia pelo período árido e seco em que este trabalho está sendo finalizado, em meio à pandemia de COVID19. Ao mesmo tempo penso que existe vida na secura, vida que por vezes somente nasce nela... Percebo que a pesquisa artística acadêmica passeia por esta metáfora, tentando gerar plantas, novas ideias onde já nos encontramos cômodos e aconchegados. Talvez uma das possíveis conclusões deste trabalho seja provocar pequenos abalos, estados corporais emergenciais que contestem nossas certezas, ressaltando que é necessário um outro lugar de pesquisa e abordagem a respeito.

Por vezes esqueço que este é um trabalho meu, pois me faço canal e ainda assim me alimento e não me apago. Acredito veementemente na importância e na necessidade de repensarmos o que podemos aprender com um trabalho que, nas entrelinhas, objetiva tornar

visível o invisível. Uma dissertação-manifesto.

*Há de chegar o dia em que saberemos que não somos os únicos.*

*Saberemos ouvir o que não é dito.*

*A obsolescência estará finalmente programada para os verbos de posse.*

*Nada é nosso mesmo sendo nosso.*

*Tudo pertence a si mesmo.*

*Quem somos nós diante da grandeza e infinitude de tudo? Tudo é muita coisa.*

*Coisa não é pior que a gente.*

*Coisas são coisas, você é coisa, eu sou.*

*Não esqueça que fomos nós humanos que atribuímos o valor pejorativo no qual você está provavelmente pensando. As coisas nada têm a ver com isso, elas só querem ser.*

*Querem ser o que quiserem ser e não o que designarmos que devam ser.*

*Não existe um sujeito posto a um objeto.*

*Tudo é sujeito e tudo é objeto. Tudo é corpo.*

*Se dança é corpo, tudo dança e tudo vive.*

*Se arte é a vida e tudo vive, o objeto vive e dança.*

*As coisas gritam, ainda inaudíveis para nós.*

*Minha arte é borrada, indefinida e torta, mas faz força para ouvir.*

*Proponho uma proliferação de escutas para que a arte seja um canal de comunicação das coisas.*

*Proponho que deixemos as coisas nos ensinarem sobre quem somos.*

*Proponho que seja mais sobre elas do que sobre nós.*

*Proponho pausas em nosso movimento para que possamos dar voz ao movimento das coisas.*

*As coisas estão exaustas.*

*Tudo vive.*

*É preciso deixá-las dançar em paz.<sup>27</sup>*

---

<sup>27</sup> retirado do meu caderno de anotações

Figura 45- Fernanda Nicolini – Medusa – 2018 – Foto: Marcelo Sant’Anna + Logomarca OBJETOSUJEITOBJETO



Fonte: arquivo pessoal da autora.

## REFERÊNCIAS

ALTHUSER, Louis. **Ideologia e aparelhos ideológicos de estado**. Tradução: Joaquim José de Moura Ramos. São Paulo: Martins Fontes s/d.

ARENDT, Hannah. **A condição humana**. São Paulo: Editora USP, 1981.

ARTAUD, Antonin. **O Teatro e seu duplo**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 1993.

BACHELARD, Gaston. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

BAUDRILLARD, Jean. **Fatal Strategies**. Translation: P. Butchman and W.G.J. Niesluchowski. New York: Semiotext(e), 1990.

\_\_\_\_\_. **O sistema dos objetos**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2006.

BAUM, Carlos; KROEFF, Renata. Enação: conceitos introdutórios e contribuições contemporâneas. **Revista Polis e Psique**, Vol. 8, n. 2, p. 207-236, 2018.

BENJAMIN, Walter. **A obra de arte na era da sua reprodutibilidade técnica**. Porto Alegre: L&PM, Edição de bolso, 2018.

BENSO, Silvia. **The face of things: a different side of ethics**. Albany, N.Y.: State University of New York Press, 2000.

BERGSON, Henri. **La pensée et le mouvant**. Paris: PUF, 1993.

\_\_\_\_\_. **Matéria e Memória**. Tradução: Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BERNARD, Michel. **O corpo**. Tradução: Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Apicuri, 2016.

BERREDO, Hilton; FERNANDES, Giselda. Palco e Cidade na experiência de Os Dois Cia de Dança. **O Percevejo Online. Periódico do PPGAC-UNIRIO** – Vol.4, n. 2, AGO-DEZ 2012. ISSN 2176-7017.

BERREDO, Hilton; TORRALBA, Ruth (orgs). **Sobre Cisnes**. Rio de Janeiro: Editora Gramma, 2019.

BEUZARD, M.; KERINSKA (TRADUÇÃO), N. Visita ao ateliê de Abraham Palatnik: entrevista de Marjolaine Beuzard com o artista, Rio de Janeiro, abril de 2007. **ouvirOUver**, v. 14, n. 2, p. 576-592, 28 nov. 2018.

BIRINGER, Johannes. Bauhaus, Constructivism, Performance. **PAJ: A Journal of Performance and Art**. v. 35. p. 39-52. 2013.

BITTENCOURT, Adriana. **Imagens como acontecimentos**. Dispositivos do corpo, dispositivos da dança. Salvador: Edufba,2012.

BOAL, Augusto. **A estética do oprimido**. Rio de Janeiro: Garamond, 2009.

BOGART, Anne. **A Preparação do Diretor**. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2011.

BOGART, Anne; LANDAU, Tina. **The viewpoints book**. A practical guide to viewpoints and composition. New York: Theater Communications Group, 2005.

BONDÍA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. *In: Revista Brasileira de Educação*, Campinas, n. 19, 20-28, jan./fev./mar./abr. 2002.

BOSTROM, Nick. Are You Living in a Computer Simulation? **Philosophical Quarterly**, Volume 53 (nº 211), 243-255, 2003.

BRAGA, Paola. *In: BERREDO, Hilton; TORRALBA, Ruth(orgs.). Sobre Cisnes*. Rio de Janeiro: Gramma, 2019. p.79-90.

CALDAS, Paulo. Poéticas do movimento: interfaces. *In: Dança em foco*, Vol. 4: Dança na Tela. Rio de Janeiro: Contra Capa/Oi Futuro, 2009.

COHEN, Renato. **A Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2002.

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

FABIÃO, Eleonora. Programa Performativo: O corpo-em-experiência. *In: Revista do Lume*, n. 4, dez. 2013.

\_\_\_\_\_. Corpo cênico, estado cênico. **Revista Contrapontos**- v. 10, n. 3, p.321-326. Set-Dez. 2010.

FABRINI, Verônica. Arte e vida. **Revista ASPAS PPGAC US**, v3, n. 1, p.3-13, 2014.

\_\_\_\_\_. Para se pensar o ensino do teatro guiado pela alma. **Revista Digital Arte**. Ano XIII, n.18, out. 2016.

FEITOSA, Charles; FERRACINI, Renato. A questão da presença na filosofia e nas artes cênicas. **Ouvirouer**, Uberlândia, v. 13,n. 1,p. 106-118, Jan-Jun 2017.

FELIX, Gilvamberto. Os Objetos no Teatro. **IAÇÁ: Artes da Cena** . Vol. I , n. 1, 2018.

FERNANDES, Ciane. **Dança cristal**: da arte do movimento à abordagem somático-performativa. Salvador: Edufba, 2018.

FERSI,Camila. *In: BERREDO, Hilton; TORRALBA, Ruth(orgs.). Sobre Cisnes*. Rio de Janeiro: Gramma,2019. p.31-45.

FILHO, João Gomes. **Gestalt do objeto**. Sistema de leitura visual da forma. 8ª ed. São Paulo: Escrituras, 2008.

FORSYTHE, William. **Choreographic Objects – essay**. 2019. Disponível em : <https://www.williamforsythe.com/essay.html>. Acesso em 31 dez. 2020.

GADDAMER, Hans Georg. **Verdade e Método**. Petrópolis: Vozes, 2009.

GALVÃO, Maria Inês; TOURINHO, Lígia Losada. A Preparação Corporal para a Cena como Evocação de Potências para o Processo de Criação. **ARJ | Brasil | V. 3, n. 2 | p. 178 - 193 | jul. / dez. 2016.**

GIL, José. **O movimento Total**. O corpo e a dança. Tradução: Miguel Serras Pereira. Lisboa: Antropos, 2001.

GODARD, Hubert. Gesto e Percepção. *In*: PEREIRA, Roberto; SOTER, Silvia (orgs). **Lições de Dança**. Rio de Janeiro: Editora UniverCidade, 2002. p.11-35.

GREINER, Christine. **O Corpo**: pistas para estudos indisciplinados. São Paulo: Annablume, 2013.

GREINER, Christine; SANTO, Cristina Espírito. **Cartografias Rumos Itaú Cultural dança**: formação e criação. São Paulo: Itaú Cultural, 2014.

GROPIUS, Walter. **The Theater of the Bauhaus**. Tradução: Arthur S. Wensinger. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1961.

GULLAR, Ferreira. **Teoria do Não-Objeto**. Manifesto Neoconcreto, 1960. Disponível em: <https://www.monoskop.org>. Acesso em 20 dez. 2020.

HARMAN, Graham. **Art and Objects**. Cambridge: Polity Press. 2020.

\_\_\_\_\_. The Road to Objects. **Continent**. V. 1(3), p.171-179, 2011.

\_\_\_\_\_. Object oriented seduction: Baudrillard reconsidered. **Digital Archive and research Repository** – American University of Cairo - p.129 – 143, 2016.

\_\_\_\_\_. **Objetct-Oriented\_Ontology**: a new theory of everything. United Kingdom: Penguin Random House, 2017.

KRENAK, Ailton. **A vida não é útil**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

\_\_\_\_\_. **Ideias pra adiar o fim do mundo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.

KUYPERS, Patricia. Buracos Negros: uma entrevista com Hubert Godard. Tradução: Joana Ribeiro da Silva Tavares e Marito Olsson-Forsberg. **O Percevejo Online**. Vol.2, n.02, Julho-Dezembro 2010.

LAGNADO, Lisette. A Instauração: um conceito entre instalação e Performance. *In*: BASBAUM, Ricardo (org). **Arte Contemporânea Brasileira**. Rio de Janeiro: Contra-Capa, 2001.

LANCELIN, Aude. “Entrevista com Jean Baudrillard: A Hipótese do Simulacro merecia muito mais do que tornar-se real”. 2003. Disponível em: <https://cinegnose.blogspot.com/2012/08/matrix-revisitado-por-que-jean.html>

LAVIGNE, Emma; SCHLEMMER, Ramon. Catálogo exposição: **Oskar Schlemmer, the dancing artist**. Paris: Centre Pompidou-Metz, 2016.

LEPECKI, André. **9 variações sobre coisas e performances**. Tradução: Sandra Meyer. Urdimento. n.18, nov2012, p. 93-99.

\_\_\_\_\_. Moving as a thing: choreographic critiques of the object. **October Magazine**. n.140, 2012. p. 75-90.

\_\_\_\_\_. **Singularities**. Dance in the age of performance. Londres/NewYork: Routledge.2016.

LOUPPE, Laurence. **A poética da Dança Contemporânea**. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

\_\_\_\_\_. Corpos Híbridos. *In*: PEREIRA, Roberto; SOTER; Silvia (orgs). **Lições de Dança 2**. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 2000.

MAM SP. **Abraham Palatinik A invenção da Pintura**. Entrevista com Felipe Scovino. 2014. Disponível em: <https://www.mam.org.br/exposicao/abrahampalatink>. Acesso em: 29 dez. 2020.

MARINHO, Nirvana; WOSNIAK, Cristiane (orgs.). **O avesso do avesso do corpo: educação somática como práxis**. 1ª ed. Joinville: Nova Letra, 2011.

MATESCO, Viviane. Corpo, ação e imagem: consolidação da performance como questão. **Revista Poesis**, n.20, p.105-118, dez 2012.

\_\_\_\_\_. **Performances ou Instaurações? O corpo como cena em Tunga**. *In*: Anais do 22º Encontro Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas. Afonso Medeiros, Idanise Hamoy, (Orgs.). 1. Ed. Belém: ANPAP/PPGARTES/ICA/UFPA, 2013.

MEYER, André. **A poética da deformação na dança contemporânea**. Rio de Janeiro: Editora Monteiro Dinis, 2004.

MOLES, Abraham. **Teoria dos Objetos**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro. 1981.

MOLINA, Alexandre José. **Dança, formação artística e o conceito de experiência**.

MOYNIHAN, D. **Oskar Schlemmer's "Bauhaus Dances": Debra McCall's**

**Reconstructions.** The Drama Review: TDR, 28(3), 46-58, 1984. doi:10.2307/1145625

MUNIZ, Marcelo. Sistema Háptico, autorregulação e movimento. **Repertório**, ano 21, n. 31, p. 87-104. Salvador, 2018.

NAVAS, Cassia; ISAACSON, Marta; FERNANDES, Silvia (orgs). **Ensaio em cena.** 1ª ed. Salvador: ABRACE, 2010.

NICOLINI, Fernanda, HORTA, Meriney. Não é o BigBang, é o bigboom da live! **Revista Interdisciplinar Art&Sensorium.** Curitiba, v. 7, n. 2, p. 181-192. Jul-Dez 2020.

NICOLINI, Fernanda. Há mais coisas que dançam entre o céu e a terra, do que pode imaginar a nossa vã filosofia. Revista **Investigaciones en Danza y movimiento. IdyM Argentina.** Vol. 01, Nº 02, Ano 2., p. 62-72. Jan-Jun. 2020.

\_\_\_\_\_. O efeito *mirror* como ferramenta para a desconstrução digital em dança *In:* AMARAL, Sergio Ferreira; VOLPE, Maria Fernanda Elias; GARBIN, Mônica Cristina (orgs.). **Dança e tecnologia:** quais danças estão por vir? Coleção Quais danças estão por vir? Trânsitos, poéticas e políticas do corpo, vol.5 – Salvador: ANDA, 2020. p.137-151.

\_\_\_\_\_. **Os signos infinitos dos objetos na dança contemporânea.** Anais do VI Encontro Científico da Associação Nacional de Pesquisadores em Dança ANDA, p.1015-1025, 2019.

\_\_\_\_\_. Telematismo: uma vacina para corpos pandêmicos que dançam. **Revista Rebento São Paulo**, n. 12, p. 292-310, jan - jun 2020.

OIDA, Yoshi. **O ator invisível.** Tradução: Marcelo Gomes. São Paulo: Becca Produções Culturais, 2001.

OSTROWER, Fayga. **Criatividade e Processos de Criação.** 15ª ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2001.

PAIS, Ana. O crime compensa ou o poder da dramaturgia. *In:* CALDAS, Paulo; GADELHA, Ernesto (orgs). **Dança e Dramaturgia(s).** São Paulo: Nexus,2016.

PAVIS, Patrice. **Análise do espetáculo.** São Paulo: Perspectiva,2003.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica.** São Paulo: Perspectiva S.A.,2005.

PEREIRA, Sayonara. **Susanne Linke e o legado da Tanztheater.** Conectedance. Brasil 2009. Disponível em: <https://www.conectedance.com.br/materia.php?id=78>.

PEREIRA, Sayonara; BANOVA, Luiza. Desdobramentos e inquietudes de uma artista do movimento. **Revista Cena**, n9. 2011.

PERNIOLA, Mario. **The sex appeal of the inorganic.** Athlone Contemporary European thinkers. New York London: Continuum, 2004.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. Tradução: Ivone C. Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

ROMANO, Lúcia. **O Teatro do Corpo Manifesto: Teatro Físico**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

SALLES, Cecília Almeida. **Crítica genética**. 3ª ed. São Paulo: EDUC, 2008.

\_\_\_\_\_. **Gesto Inacabado**. São Paulo: FAPESP: Annablume, 1998.

SANTANA, Ivani. **Dança na cultura digital**. Salvador: Edufba, 2006.

SCHLEMMER, Oskar. **Escritos sobre arte: pintura, teatro e ballet**. Cartas e diários. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, 1987.

\_\_\_\_\_. The Stage and the Bauhaus. In: INCE, Catherine. **Bauhaus: Art as Life**. 1926.

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

SILVA, Eliana Rodrigues. Encenação e cenografia para Dança 2. **Diálogos Possíveis**. FSBA, Jan-Jul, 2007.

TAYLOR, Diana; FUENTES, Marcela. **Estudios avanzados de performance**. 1ª ed. México: FCE, 2011.

THARP, Twyla. **The Creative Habit**. Learn it and use it for life. New York: Simon&Shuster, 2003.

TOURINHO, Lígia Losada. **Dramaturgias do Corpo: protocolos de criação das artes da cena**. Tese de doutorado. Campinas, SP(sn), 2009.

TUNGA. **Carbono entrevista Tunga**. Vol.1, n.1, 2012.

VALERO, Julie. A utilização de objetos técnicos nas criações teatrais contemporâneas. **Rev. Bras. Estudos da Presença**. Porto Alegre, v. 6, n. 2, p. 206-225. Maio-Ago 2016.

VALÈRY, Paul. Filosofia da Dança (1936). Tradução: Charles Feitosa. **O Percevejo**, v.3, n.2. Ago-Dez., 2011.

VIRILIO, Paul. **Guerra Pura: a militarização do cotidiano**. São Paulo: Brasiliense 1984.

VITÓRIA, Ana. **Aula do Papel: um movimento performático**. Site Itaú Cultural. Disponível em: <https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/angel-vianna/as-aulas/#aula-do-papel-um-movimento-performatico>. Acesso em: 19 maio 2021.

ZAMBONI, Silvio. **A pesquisa em arte**. Um paralelo entre arte e ciência. 2ª ed. Campinas: Editora Autores Associados, 2001.

ZANINI, Walter. A arte de comunicação telemática. A interatividade no ciberespaço. **ARS**, São Paulo, vol. 1, nº1, 2003.