

PONTÍFICA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE MINAS GERAIS
Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social

Ivan Tex Sodré Gomes

**A DANÇA DE ADRIANA BANANA: desenquadrando pensamentos, em pro. posição de
mudança de hábito – espaço, corpo e movimento –**

Belo Horizonte

2019

Ivan Tex Sodré Gomes

**A DANÇA DE ADRIANA BANANA: desenquadrando pensamentos, em pro. posição de
mudança de hábito – espaço, corpo e movimento –**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós
Graduação Stricto Sensu em Comunicação Social
como pré-requisito parcial para obtenção do título de
mestre em Comunicação Social.

Linha de Pesquisa: Mediação, imagens e narrativas

Orientador: Prof. Dr. Conrado Moreira Mendes

Belo Horizonte

2019

FICHA CATALOGRÁFICA

Elaborada pela Biblioteca da Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais

G633d Gomes, Ivan Tex Sodré
A dança de Adriana Banana: desenquadrando pensamentos, em pro. posição de mudança de hábito – espaço, corpo e movimento – / Ivan Sodré. Belo Horizonte, 2019.
103 f.: il.

Orientador: Conrado Moreira Mendes
Dissertação (Mestrado) – Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social

1. Peirce, Charles S. (Charles Sanders), 1839-1914. 2. Dança moderna. 3. Coreografia. 4. Semiótica e literatura. 5. Construções geométricas. I. Mendes, Conrado Moreira. II. Pontifícia Universidade Católica de Minas Gerais. Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social. III. Título.

SIB PUC MINAS

CDU: 792.8

Ficha catalográfica elaborada por Fabiana Marques de Souza e Silva – CRB 6/2086

Ivan Tex Sodré Gomes

**A DANÇA DE ADRIANA BANANA: desenquadrando pensamentos, em pro. posição de
mudança de hábito – espaço, corpo e movimento –**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós
Graduação Stricto Sensu em Comunicação Social
como pré-requisito parcial para obtenção do título de
mestre em Comunicação Social.

Linha de Pesquisa: Mediação, imagens e narrativas

Prof. Dr. Conrado Moreira Mendes – PUC MINAS (Orientador)

Prof^a. Dr^a. Maria Ângela Mattos – PUC MINAS (Banca Examinadora)

Prof^a. Dr^a. Juliana de Oliveira Rocha Franco – UEMG (Banca Examinadora)

Prof^a. Dr^a. Silvana Seabra Hooper – PUC MINAS (Suplente Banca Examinadora)

Belo Horizonte, 28 de fevereiro de 2019

Dedico este corpo de pensamento à
dança, a minha maior vida e o meu
maior orgulho de ser!

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao meu orientador Conrado Moreira Mendes que, entre venturas e desventuras, soube conduzir com generosidade este orientando e este trabalho. Generosidade é como defino nossa relação e sou-lhe grato por isso.

Ao Júlio Pinto, “pai master”, com carinho e com admiração, por ter me apresentado a Semiótica de forma sensível, como ele nos dizia em suas aulas, não há pensamento lógico sem poesia.

À banca de qualificação pela disponibilidade e pelas contribuições.

À Cia de Dança Palácio das Artes, sem a qual este projeto não se concretizaria. Agradeço aos anos primorosos de aprendizado de dança, sobre pensar, refletir, sentir e perceber a dança como campo de conhecimento e dos afetos.

À minha mãe, D. Marília que, com carinho e amor, me dá orgulho de ser seu filho.

À minha família Beatriz, Carmem (irmãs), João Paulo e Carolina (sobrinhos), meu cunhado Laurentino, eternamente grato a todos. Amo vocês!

Ao Santo Herbário pelos aprendizados na escola da vida, que me traz fé e coragem nos caminhos da percepção, da escuta do outro e de mim mesmo. Em especial à Cristina Peluso, amiga de sempre.

À Adriana Banana que me concedeu o prazer de poder apreender, desvelar seu pensamento, suas inquietações, seu corpo.

Ao elenco de *Prop.Posição #2 – Desenquadrando Euclides*, companhias extremamente agradáveis nas tardes de estudo, na televisão de minha casa.

À Minerim, Carol, Hume (*in memoriam*), Peirce (Pepê), Ross que com muito afeto e carinho me acompanham pela vida.

Aos amigos e amigas inseparáveis, Ariane, Gustavo, Carlos, Juliana, Carol, Adriana, Lara, o quanto eu os amos.

Ao EntreCorpos, Flaviane e Joyce, e todos que já estiveram conosco, um imenso agradecimento pelas descobertas. Flavis e Jô, meu amor por vocês é sem palavras, é simplesmente afeto, afeto, afeto.

À Galera do Fundão, amigos indecifráveis, com quem tive a honra de compartilhar dúvidas, inquietações, angústias, alegrias e comemorações. Vocês estão no coração.

À D. Ângela e Seu Marco Antônio com carinho, pessoas acolhedoras e solícitas. Vocês me ajudam e muito.

*A alma é o ato de um corpo
(Aristóteles)*

RESUMO

Esta pesquisa analisa o trabalho de dança contemporânea, *Prop. Posição#2 – Desenquadrando Euclides*, 2010, da bailarina e coreógrafa Adriana Banana, e procura compreender como são criados os hábitos e as quebras de hábito em dança, a partir das categorias de análise espaço, corpo e movimento. Observou-se como essas categorias foram sendo elaboradas durante o processo de evolução da dança e quais foram os referenciais utilizados para consolidar os hábitos, principalmente na relação corpo-espaço. Este trabalho conclui que a dança, o corpo e o movimento se desenvolvem em co-evolução com o ambiente, o espaço, e que são relações que se constituem como produção de sentido.

Palavras-chave: Dança contemporânea; Desenquadrando Euclides; Semiótica peirciana; mudança de hábito.

ABSTRACT

This research analyzes the work on contemporary dance, *Prop.Posição#2 – Desenquadrando Euclides (Unbounding Euclid)*, 2010, by the dancer and choreographer Adriana Banana, and it seeks to comprehend how habits are created and broken, based on the analysis of categories of space, body and movement. It was observed how these categories were being elaborated during the dance evolution process and which references were considered for the habit solidification, especially between the relation body-space. This research concludes that dance, body and movement, develop itself in co-evolution with the environment, the space, and those relations are established as producing meaning.

Keywords: Contemporary dance; Unbounding Euclid; Peirce's semiotic; Change of habit.

LISTA DAS FIGURAS

Figura 1 - Balé O Lago dos Cisnes - 2º Ato	43
Figura 2 - Balé La Bayadère -- 2º ato Reino das Sombras	43
Figura 3 - Posição de balé (<i>Arabesque</i>).....	49
Figura 4 - Posição de balé (<i>Attitude</i>)	46
Figura 5 - Espaço ortogonal – centro e linhas	46
Figura 6 - Linha do horizonte.....	51
Figura 7 - Ponto de vista.....	48
Figura 8 - Ponto de fuga.....	51
Figura 9 - Linhas de fuga.....	48
Figura 10 - Ballet <i>O Lago dos Cisnes</i> – 2º Ato	48
Figura 11 – Olhar perspectivado, pela esquerda, centro e pela direita (as câmeras de Prop.Posição #2 – Desenquadrando Euclides ocupam essa formação).....	56
Figura 12 – Todos os dançarinos em cena (30’’).....	57
Figura 13 – Mão direita no rim direito (10’47’’)	59
Figura 14 – Rim esquerdo na mão esquerda (11’22’’)	60
Figura 15 – Encostar o dedo no chão (12’06’’)	61
Figura 16 – Encostar o chão no dedo (12’26’’)	61
Figura 17 – Raul e Lívia na ideia de corpo impreciso (16’42’’).....	63
Figura 18 – Raul deflagra o movimento e todos se reorganizam (16’47’’).....	64
Figura 19 – Lívia e o tapete em seus pés, ao fundo Tuca e Karina e Raul agachado (16’49’’).....	66
Figura 20 - Tuca com cadarços amarrados, Karina com sapato de cimento e Adriana a atravessar o espaço (16’52’’).....	67
Figura 21 - Adriana caminha com a caixa de som e todos ao entorno (19’48’’).....	69
Figura 22 – O som (20’19’’).....	69

Figura 23 – Lívia, Tuca e Karina na relação com os objetos (21'33")	70
Figura 24 – Tuca e a relação corpo/objeto/instabilidade com Karina e Lívia (22'38").....	71
Figura 25 – Lívia ao escolher a perna direita como disparador do movimento e Karina ao fundo (24'51").....	73
Figura 26 – Adriana na relação com o headphone e i-pod (27'54").....	74
Figura 27 – Tuca, Lívia e Karina enquanto o headphone/i-pod toca (28'54")	75
Figura 28 – Tuca, Karina e Raul e Adriana, enquanto o headphone/i-pod toca (29'15").....	76
Figura 29 – Karina e Tuca, no duo, corpo-instabilidade I (32'58").....	78
Figura 30 – Tuca e Karina, duo, corpo-instabilidade II (33'32")	78
Figura 31 – Tuca e Karina, duo, corpo instabilidade III (31'53")	79
Figura 32 - Tuca e Karina, duo, corpo instabilidade IV (34'36")	79
Figura 33 – Tuca, Adriana e Raul em recuperação no espaço, com Lívia e Karina ao fundo, em outra proposição (39'34").....	81
Figura 34 – Adriana entre estabilidade/instabilidade (42'04")	83
Figura 35 – Karina e Lívia, corpos atados em si mesmos, ações refletidas (47'09")	84
Figura 36 – Lívia e Karina em sua proposição; Adriana, Tuca e Raul em construção de uma outra proposição (50'21").....	85
Figura 37 – Tuca e Raul, corpo-extensão (52'23).....	86
Figura 38 – Lívia e Karina com a “penca” de sapato. Tuca e Raul continuando a proposição. Adriana sentada, ao fundo, no computador (57'08")	87
Figura 39 – Tuca, Raul, Lívia e Karina, todos atados por sapatos (59'20")	87
Figura 40 – Karina e Lívia provocando uma torção em Tuca, mais um estado de instabilidade, Raul já dando início à próxima proposição (1º10'29")	89
Figura 41 – Raul em um giro no ar com a cadeira (1º12'43")	90
Figura 42 – Raul e corpoinstávelcadeira (1º12'18")	91

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	11
2	A DANÇA DO CORPO	14
2.1	Fluida, multivetorial e bifurcada	14
2.2	A obra	17
2.3	(Especializ)ação dança	20
2.4	Os movimentos movem/os meios de mover	22
3	ENQUADRANDO, O HABITUAL EUCLIDES	33
3.1	O hábito e a mudança de hábito	33
3.1.1	Signo.....	33
3.1.2	Interpretante	35
3.1.3	Interpretante Dinâmico.....	36
3.1.4	O hábito	38
3.1.5	A mudança.....	39
3.2	Espaço, corpo, movimento.....	40
3.2.1	Ponto-Linha-Ponto-Linha.....	41
3.2.2	Reto-Linear-Reto-Linear	45
3.2.3	A perspectiva.....	47
3.2.4	A quantificação	49
3.2.5	A possibilidade.....	52
4	DESENQUADRANDO, A INSTABILIDADE REMOVE O CORPO.....	55
4.1	Cena 1: Caráter interativo	56
4.2	Cena 2: Os arranjos	57
4.3	Cena 3: Imprecisão.....	62
4.4	Cena 4: Sem expectativas	65
4.5	Cena 5: O som vira corpo	67
4.6	Cena 6: Coautores	70
4.7	Cena 7: Observar, experiência qualitativa	74
4.8	Cena 8: Corpos torcidos, instáveis e em fluxo ininterrupto	76
4.9	Cena 9: Recuperação	80
4.10	Cena 10: Os olhos	81
4.11	Cena 11: Anatomias flutuantes	83
4.12	Cena 12: Situações provocativas	85
4.13	Cena 13: Conforto	87
4.14	Cena 14: Condição irreversível.....	88
4.15	Cena 15: Mobilidade/Segurança	90
4.16	Desenquadrando Euclides: um signo evolutivo	92
5	CONCLUSÃO	95
	REFERÊNCIAS	99
	ANEXO A - DESENQUADRANDO EUCLIDES, Prop.posição#2. Proposição e codenação: Adriana Banana. [S. I.]: Clube Ur=H0r. Belo Horizonte. 2010. 1 DVD (1º15”)......	103

1 INTRODUÇÃO

Ao me deparar com *Prop. Posição #2 - Desenquadrando Euclides*¹, obra de dança criada por Adriana Banana, que teve sua estréia em Belo Horizonte, em 2010, meu corpo se viu atravessado pelas questões que o espetáculo propunha: a instabilidade como proposição da relação corpo-espaco. Como bailarino profissional tornou-se um grande desafio, descobrir como a coreógrafa construiu essa ideia nos corpos dos dançarinos do trabalho, quais foram as inquietações pertinentes, as estratégias e os procedimentos que permearam o processo de criação e, principalmente, como entender o próprio título do trabalho, *Prop. Posição #2 – Desenquadrando Euclides*.

A produção artística de Adriana Banana é uma das mais importantes de Minas Gerais e do país, principalmente por ela ser a criadora e curadora do FID (*fórum .internacional .de .dança*), um dos principais eventos de dança do país, desde 1996. Suas inquietações dialogam com outras áreas de conhecimento como a ciência e a filosofia, como vemos pelo nome do espetáculo, *Prop. Posição #2 – Desenquadrando Euclides*. Mas é nas questões que envolvem a investigação de novas possibilidades de movimento para o corpo que seu trabalho cria dimensão, como a questão da instabilidade.

Esses elementos que me atravessaram, e que constituem material de investigação nesta dissertação, se consolidam com o intuito de entender como as categorias operatórias do fazer dança (e que estão presentes em todo este trabalho), espaço-corpo-movimento, são entendidas na relação da construção de hábitos na dança, a partir da ideia do desenquadramento euclidiano. Adriana Banana propõe instabilizar os hábitos neuromotorperceptivos desenvolvidos na dança mas, para isso se faz necessário entender como os hábitos se estabelecem e como eles se constituíram na dança. E, é sobre isso que esse corpo vai se debruçar.

Esta dissertação se compõe de cinco capítulos. No primeiro, é apresentada uma introdução em fluxo. No Capítulo Dois, *A dança do corpo*, se atenta para a dança, como já disse, por ser bailarino profissional, esse é meu objeto, já quase 30 anos. Esse capítulo se estrutura em quatro partes, a primeira delas, intitulada *Fluida, multivetorial e bifurcada*, será destinada a coreógrafa e dançarina Adriana Banana, no intuito de informar ao leitor quem é Adriana Banana, sua trajetória e produção artística. Será uma iniciação ao seu pensamento de dança, suas inquietações como artista da dança e o encontro que ela estabeleceu, principalmente com a coreógrafa estadunidense Trisha Brown que a influenciou. No subtítulo *A obra*, a ideia

¹ O vídeo de *Prop. Posição #2 – Desenquadrando Euclides* consta no anexo.

é delinear as questões que são pertinentes a *Prop.Posição#2 – Desenquadrando Euclides*, esboçar as inquietações que levaram Adriana Banana e os dançarinos a se lançarem nessa proposição artística especificamente, e que se fizeram sobre questões operatória da própria dança: espaço-corpo-movimento. Uma dessas inquietações, por exemplo, era “onde é o começo de um movimento? Onde é o começo de um corpo? Há diferença em iniciar um movimento pelas pontas dos dedos ou pelo abdômen?” (BANANA, 2012, p. 87). No terceiro subtítulo, (*Especializ*)*ação dança*, o ponto chave é apreender a dança como uma ocorrência no corpo, que requer habilidades e processos adaptativos, que se configuram em uma “complexificação de capacidades” aponta Hercoles (2005, p. 17), termo que retomaremos nesse subtítulo. Por último, em *Os movimentos movem/os meios de mover*, inspirado em um poema de John Cage, *A year from Monday* (1967), se estabelece um percurso sobre a dança e sua trajetória, entender os caminhos artísticos e de sentido construídos por esse fazer artístico, passando pelas cortes francesas (séc. XVII), o balé romântico (séc. XIX), a virada do séc. XIX-XX, com a dança moderna americana, até a coreógrafos mais contemporâneos. Essa compreensão para o leitor é importante, porque apreendê-la é perceber que os movimentos artísticos da dança estão em conexão, em correlação aos ambientes em que eles se desenvolveram, com os entendimentos de mundo intrínsecos àquele momento. E, como tal, colaboraram para como se percebe, se pensa, se vê e se aprecia a dança. Segundo Adriana (2000, p. 3) “a dinâmica do corpo é histórica e contingente com o fluir das interações que mantemos com o ambiente no qual se desenvolve nosso viver”.

No Capítulo Três, *Enquadrado, o habitual Euclides*, a abordagem está diretamente conectada à grande questão de Adriana Banana, como se constrói os hábitos neuromotores e perceptivos que estão presentes na dança – os enquadramentos. Esse capítulo se subdivide em dois subtítulos principais, *Hábito e mudança de hábito* e *Espaço, corpo, movimento*, cada um deles contém subtemas para melhor desencadeamento das ideias. O primeiro subtítulo, *Hábito e mudança de hábito*, é pensado à luz da semiótica de C. S. Peirce, sobre o entendimento de signo, a questão semiótica e, fundamentalmente o papel que o interpretante desempenha na tríade sónica signo-objeto-interpretante. Já, em *Espaço-corpo-movimento*, correlacionam-se os entendimentos semióticos do hábito, principalmente, com as concepções de espaço, tendo a noção euclidiana como norte. Aborda-se, assim, como essa noção foi importante para construir uma ideia de corpo e toda uma forma de se mover na dança, fundamentalmente no balé e que nos chega até os dias atuais

No Capítulo Quatro, *Desenquadrado, a instabilidade remove o corpo*, analisa-se o vídeo de *Prop.Posição #2 – Desenquadrando Euclides*. Serão analisadas as cenas do trabalho

em correlação de como a proposição da instabilidade na relação corpo-espaço provoca a mudança de hábito neuromotores e perceptivo tanto nos corpos quanto nas qualidades de movimento dos dançarinos e no espaço. Quais são os procedimentos, os entendimentos utilizados para se chegar nesse “hábito de desenquadrar como lei constitutiva dos corpos” (BANANA, 2012, p. 107). De que forma o espetáculo *Desenquadrando Euclides* rompe com hábitos sedimentados pela dança no que diz respeito ao corpo, ao espaço e ao movimento?

Foi analisado o vídeo do espetáculo, que tem uma hora e quinze minutos e 15 cenas. As cenas serão descritas e analisadas considerando as categorias analíticas espaço, corpo e movimento. Com base na descrição das cenas, conceitos semióticos foram acionados para iluminar a discussão sobre a quebra de hábitos que *Prop. posição#2 – Desenquadrando Euclides* suscita.

Por último, uma conclusão que se coloca da mesma forma que essa introdução, muito mais em um fluxo de sentidos, do que estabelecer inícios ou fins para *Prop. Posição #2 – Desenquadrando Euclides*. O intuito é estabelecer uma reflexão sobre os desdobramento que o espetáculo proporciona, levando em profunda consideração os entendimentos sobre o fazer artístico da dança, enquanto profissão, e o dançarino, o profissional da dança.

Todos os capítulos buscam construir, talvez, um mesmo contínuo, a dança como uma especialização, desenvolvendo metodologias próprias de formação, de aperfeiçoamento; a compreensão que a dança se constitui de vários movimentos que foram importantes para seu desenvolvimento, bem como conectados e em relação direta a entendimentos de mundo; ter em consideração as categorias espaço-corpo-movimento como produções de sentido; a apreensão de como se constituíram os hábitos na dança. Questões, que se fazem pertinentes desde que a dança se assinalou como uma atividade artística especializada e que nunca é demais para serem revigoradas. Nunca demais para pensarmos o corpo e o movimento como experiências que se façam permanentemente abertas, inacabadas e que reconfiguram suas evidências no ato de dançar. Isso abre possibilidades de pensar corpo-movimento como uma ideia, um pensamento impregnado de proposições, que sustentam corpomovimento como produção de sentido.

E, por fim ressaltar a dança, o corpo e o movimento em seu aspecto comunicacional, nunca estável, mas que se produz por interações concretas e estratégias acionadas. A dança é agora e o corpo tem que se organizar todo o tempo, como uma ocorrência comunicacional e de significação, o que fez com que esta dissertação sobre dança fosse produzida e pensada no Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da PUC-Minas.

2 A DANÇA DO CORPO

A ânsia do homem em decifrar-se e ao mundo onde está, parece pertencer ao seu próprio modo de estar neste mundo (Katz, 2005, p. 219).

Neste capítulo discorreremos sobre a dança, entendida, primeiramente como área de conhecimento, na qual o corpo é questão de sua própria investigação. Começamos por traçar um percurso sobre a trajetória de Adriana Banana, que não se limitará a questões cronológicas, mas, e principalmente, cumpre a função de discorrer sobre as bases de seu pensamento, sobre as questões que a inquietam e a estimulam a pensar sobre a dança e a desenvolver seu trabalho artístico, sobretudo as que levaram a produção de *Desenquadrando Euclides*. Abordamos, especificamente alguns pontos que envolveram o espetáculo, que compreendem a relação corpo-espaço e como esse entendimento permite construir enquadramentos ou desenquadramentos de hábitos motores e perceptuais. Dedicamos uma parte deste capítulo à abordagem do corpo, desde que a dança se constituiu como uma especialização artística, proveniente das cortes francesas (séc. XVII). Desde então, questões como as relações forma-conteúdo, corpo-espaço, movimento-sentido, a ideia de processo são assuntos recorrentes ao se pensar o fazer artístico da dança, especialmente, se considerarmos o corpo como produção de sentido, aspecto fundamental para esta pesquisa. Para pensar sobre essas questões passamos por períodos e artistas importantes que contribuíram para pensar e alçar a dança em sua evolução e transformação.

2.1 Fluida, multivetorial e bifurcada

Adriana Banana² (1973-) é bailarina e coreógrafa mineira, idealizadora e curadora artística do FID (*fórum .internacional .de .dança*), desde sua primeira edição em 1996 e que tem lugar estabelecido tanto no cenário da dança de Minas, do país e internacionalmente. Adriana iniciou seus estudos de dança aos 13 anos na Escola do Grupo Corpo (MG), em dança clássica e moderna de 1987 a 1992. Entre 1993 e 1994 cursou dança contemporânea na Dansmakers Amsterdam, antiga Amsterdam Danswerkplaats (Amsterdam - Holanda). Em 1998, juntamente com Marcelo Gabriel, foi co-fundadora da Companhia de Dança Burra, na qual atuou como bailarina e co-criadora em sete coreografias, entre elas *O Estábulo de Lixo*,

²Foi realizada uma pesquisa *online* de informações sobre Adriana Banana, principalmente, sobre sua trajetória artística, de produção em dança (ADRIANA..., 2011, 2014; TEATRO TUCA, 2011).

Disneyfrenia e Partiram o Seu Coração em uma Festa? Em 1993, foi convidada para criar o único papel feminino de *Bonjour Madame...* do coreógrafo Alain Platel (1959-), em sua companhia *Les Ballets C. de la B.* (Bélgica).

Mas quais seriam as questões que atravessam o olhar de Adriana em relação a dança? Um dos elementos fundamentais da pesquisa de Adriana Banana é investigar os processos de habilidade motora. Como surgem novos padrões de movimento? Como os movimentos são aprendidos? Que vínculo existe entre locomoção e orientação de um corpo no espaço? Na trilogia de trabalhos que integram "*Corpo de Referência*" (2003), por exemplo, ela busca respostas para perguntas como essas. Os trabalhos *Do Zero ao Limite do Um* (pesquisa desenvolvida a partir da Bolsa Vitae de Artes/MinC -2000), com vídeo de Patrícia Moran; *Solo para Thembi*, dançado por Thembi Rosa; e *Corpo de Referência*, criado e dançado pela própria Adriana Banana, Charles Davidson, Vanessa Assis e Joana Martins, marcam essa trajetória de investigação que se estabelece a partir de 1999 à atualidade.

Os estudos de Adriana Banana partiram de questões simples: “É impressionante como quase nunca pensamos em coisas básicas, como andar normalmente” (BANANA, 2007, p.128), constatação que fez quando tentou simplesmente “andar” no palco e descobriu que acabava “dançando”. Pesquisar o início e o fim do movimento era uma questão, como a ideia do contínuo poderia se estabelecer entre esses extremos, sendo que “precisamos entendê-lo, para sermos capazes de trabalhar o descontínuo também” (BANANA, 2007, p.128). Na mesma lógica, problemas como simetria ou assimetria do movimento merecem investigação mais cuidadosa, segundo a artista (BANANA, 2007, p. 128).

Em 2001, recebeu a bolsa APartes/Capes para realizar especialização em dança através de residência no estúdio da *Trisha Brown Dance Company* (TBDC), fundada em 1970 em Nova York pela coreógrafa e bailarina estadunidense Trisha Brown (1936-2018). De acordo com Banana (2012, p. 51):

A escolha da TBDC deu-se pelas seguintes questões. Em 2000 iniciei a pesquisa *Do Zero ao Limite do Um*, financiada por uma bolsa para pesquisa artística da fundação Vitae [...]. Parti da curiosidade de como surgem novos padrões de movimentos, e construí um laboratório com premissas inspiradas na teoria da evolução (variação, seleção e mutação). Os resultados dessa pesquisa apontaram o horizonte deste oceano chamado espaço. O que é, como é, como foram formuladas as questões do espaço em dança, na filosofia, nas ciências? Qual a diferença entre espaço formulado em física e o que é formulado em artes? Como uma célula replicante insana, a questão do espaço foi que me levou à Trisha Brown.

Esse encontro deu novo impulso a seu trabalho. Gerou uma dissertação de mestrado, o livro *Trishapensamento: espaço como previsão metereológica* (2012), e uma produção de dança direcionada para o entendimento da postura do corpo, no modo como ele se organiza e pode ser pensado, configurando-se como uma processualidade em constante movimento. Não é só apenas o corpo que gera uma nova configuração para si mesmo, sozinho, mas corpo e ambiente juntos. Dentro desse enfoque, ela busca em sua graduação em filosofia, por exemplo, os pensamentos sobre a representação espacial e o diálogo entre as relações que se fazem tanto pela nossa evolução motora enquanto espécie (como “em frente” ou “atrás”) e as que trazem referências culturais (“esquerda”, “direita”). Só observarmos no nome do grupo que ela criou e atua como bailarina e coreógrafa, desde 1997, *Clube Ur=H0r* (lê-se "U" de "r" é igual a "H" "Zero" de "r"), uma das fórmulas-chaves para a compreensão dos processos de nascimento e surgimento do universo. Foi a partir dessa fórmula que o coletivo produziu os trabalhos de dança contemporânea *Creme* (1997), *Magazin* (1998), *Solo para Thembi* (2002 - dentro do projeto Ajuntamento), *Corpo de Referência* (2003), *Desenquadrando as Possibilidades do Movimento* (2004 - Prêmio Rumos Itaú Cultural Dança). Também realizou, *Saravá bien!!!* (2012) e *Memória* (2016).

Entre 2009 e 2010 dedicou-se à pesquisa em dança *Espaço como fluxos de possibilidades* (pesquisa coreográfica subsidiada pelo programa Rumos Itaú Cultural) e *Prop.Posição# 2 – Desenquadrando Euclides* (subsidiado pelo Fundo Estadual de Incentivo à Cultura de Minas Gerais), que estreou em 2010 no Espaço Ambiente (BH/MG). Em 2012, esse trabalho foi contemplado com o Prêmio Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA).

Outro aspecto fundamental de Adriana Banana, e que não poderíamos deixar de explicitar aqui, é a criação do FID (*fórum .internacional .de .dança*). Desde 1996, seu início, ela atua como coordenadora e curadora, tendo em algumas edições compartilhado essas funções com outros artistas da dança. A apresentação do catálogo do FID 2000, 4ª edição quando deixou de ser festival e se tornou *.fórum*, evidencia muito a proposta-pensamento do FID e de Adriana Banana, a dança não como mais um tipo de entretenimento, mas como uma “uma área de produção de conhecimento, uma marca de rigor na experiência da vida, [com o papel] de formular perguntas, ideias, pensamentos sobre/com/dos corpos, que são forças históricas no mundo” (BANANA, 2000, p. 2). Nesses 23 anos, caminhando para o 24º nesse ano de 2019, o FID se consolida como um dos eventos de dança mais significativos e representativos de um pensamento que reflete a dança em co-evolução com o ambiente e, por isso, “não reconhece a existência de uma única história, um único tipo de corpo, uma única dança e [rebate] posicionamentos essencialistas, universalistas, totalizantes e, que até mesmo coloca em questão

o entendimento de natureza como oposição a cultura” (BANANA, 2018, p. 2). Tivemos acesso a quase todos os catálogos do FID (1997, 1998, 2000, 2006, 2007, 2010, 2011, 2012, 2013, 2014, 2015, 2016, 2017, 2018) e é nítido que Adriana Banana tem uma trajetória consolidada. Os catálogos nos ajudaram a entender que a trajetória curatorial se cruza com a trajetória artística da artista. E o pensamento de corpo que ela leva para suas criações estão em co-evolução com as proposições do próprio *fórum* e vice-versa.

2.2 A obra

O que é *Prop. Posição # 2 – Desenquadrando Euclides* na trajetória de Adriana Banana?

Prop. Posição #2 - Desenquadrando Euclides é um trabalho de dança contemporânea e que tem duração de uma hora e quinze minutos. Foi concebido a partir da pesquisa de Adriana Banana e tem os dançarinos pesquisadores Adriana Banana, Livia Rangel, Karina Collaço, Tuca Pinheiro, Raul Correa, como co-criadores. Tomamos por referência os nomes dos integrantes da estreia do trabalho em 2010, pelo fato de terem experienciado mais intensamente o processo de criação, visto que o espetáculo foi apresentado outras vezes, com substituições no elenco.

Essa proposição artística é um trabalho de Adriana Banana resultante da confluência de seus estudos – da graduação em Filosofia pela UFMG, do mestrado em Dança pela Universidade Federal da Bahia (2008) e o encontro com Trisha Brown (1936-2018), que produziu o livro *Trishapensamento: espaço como previsão meteorológica* (financiado pelo Fundo Estadual de Cultura de Minas Gerais), lançado em 2012, onde reflete sobre a “históriadançatrisha” (BANANA, 2012, p.29). Ela sempre pensou a dança como um conhecimento em que prática e teoria se fazem juntos. Dançar é pensar.

O título da obra, *Prop. Posição # 2 – Desenquadrando Euclides*, indica bem como essa proposição é contundente para a coreógrafa, pois se dedica a pensar as ideias de espaço e suas relações com outros elementos significativos da dança – corpo, movimento, os hábitos neuromotores, perceptivos. Segundo a artista, o intuito do espetáculo

é discutir os hábitos ordinários, as rotinas, as repetições de costumes sensoriais, perceptivos que constroem e sustentam nossos gestuais, nossas organizações de movimento que perdem sua plasticidade, principalmente na relação com o espaço que se inserem (BANANA, 2007, p. 126).

E complementa:

Nossa percepção de espaço é uma produção do imaginário e seria, por sua vez, necessário e vital retrabalharmos essas referências – os significados de forças concêntricas, excêntricas, relações proprioceptivas (BANANA, 2007, p. 216).

O *Euclides* do título é o geômetra grego, cujo livro *Os Elementos* é uma obra fundamental da matemática, considerado um dos livros mais influentes de todos os tempos e que orientou tenazmente os entendimentos acerca de espaço. Adriana pensa sobre como a percepção de espaço, que predomina no imaginário da maioria das pessoas, direciona a forma de como lidamos com ele e desenvolve em “nós” hábitos motores e perceptuais. No estudo proposto, como o espaço “euclidiano” (não curvo) em três dimensões (altura, largura e comprimento) e que se referencia de ponto a ponto, ou seja, a ideia da “linha, no sentido euclidiano, [representa] a ligação entre dois pontos” (BANANA, 2012, p.56), desempenha um forte referencial desse entendimento espacial. De um imaginário de que se um “eu” parte de um ponto, esse mesmo “eu” atravessa o espaço e chega a outro ponto. Ela busca fazer o espectador perceber o espaço de outras maneiras, pelo movimento de desenquadramento.

Sobre a primeira parte do título *Prop. Posição #2*, por exemplo, Adriana Banana afirma propor ao espectador a ideia de espaço cultural e social e com a qual relaciona, também, com ciência e política. Ao trazer o termo “proposição” (o mesmo que Euclides usava para suas hipóteses a serem demonstradas ou para as figuras que afirmava serem de construção possível no campo de sua metodologia), ela destaca “posição”, palavra que, ao mesmo tempo em que se refere ao espaço geométrico (euclidiano ou não), refere-se também a outro campo importante a Adriana Banana, a política. Boa parte de seu trabalho, como coreógrafa ou produtora cultural, pretende produzir o debate a respeito de ideologias, sobre consciência a respeito dos posicionamentos do artista e do espectador frente à maneira como as coisas são ou como deveriam ser, a partir de uma perspectiva que sempre inclua a ideia de coletivo. Para Banana (2012, p. 830), “o corpo que dança, ao propor hipóteses, acusa intensamente que todo comprometimento cultural (social, político, etc.) acontece no corpo”, o corpo dança seu entendimento de mundo.

O trabalho de Adriana Banana se constrói a partir de procedimentos que buscam criar atravessamentos na forma de se mover e de se relacionar com o espaço. Em *Desenquadrando*, todos os bailarinos usam objetos fixados ao corpo, como extensões do corpo, “não no sentido de próteses”, pois não se trata da adição de um “membro” a mais ao corpo, muito menos de que os objetos começam quando termina o corpo, acentua Banana (2012, p. 39), mas como

“variáveis que exigem que os bailarinos se adaptem a cada nova proposição”, a cada novo encontro, conclui a artista (2012, p. 37). Temos por exemplo, sacos plásticos encobrindo a cabeça, mãos; cadarços de sapatos amarrados entre si que modificam a forma de se deslocar no espaço; sapatos pregados em duas estruturas de cimento que a dançarina calça; carpetes colados aos sapatos de outra dançarina; uma cadeira fixada com fita isolante ao corpo do bailarino; dois corpos com partes imobilizadas; mais dois outros corpos, com uma parte do corpo atado no corpo do outro.

Vemos, por exemplo, Adriana Banana usar sacos plásticos encobrindo sua cabeça e suas mãos, enquanto Tuca lhe dá coordenadas de números que funcionam como indicadores para o movimento. Em outro momento, presenciamos um duo, com o dançarino dos cadarços amarrados, Tuca, e a dançarina da estrutura de cimento nos pés, Karina. Outro duo, em que duas bailarinas estão com partes do corpo imobilizadas, Karina e Lívia, uma com o lado direito e a outra com o esquerdo. Temos dois dançarinos, Tuca e Raul, um deles tem um membro, o braço, grudado no tronco do outro, e onde a proposição de movimento se faz pela relação dos movimentos dos olhos, globo ocular. Outros momentos serão apresentados mais adiante, principalmente no Cap. Quatro quando da análise do trabalho.

Em *Desenquadrando Euclides*, nos duos, trios, solos construídos no espetáculo, percebemos “que a cada proposição correspondem condições relacionais próprias” (BANANA, 2012, p. 38). Assim, o que percebemos é, que não “somente os dançarinos que modificam seus hábitos motores a fim de se tornarem aptos a realizar a dança, mas também o público tem seus hábitos perceptivos, ou seja, seus corpos forçados a se adaptarem” (BANANA, 2012, p. 38).

Essa ação de adaptação levanta uma questão que é um dos aspectos centrais da obra de Adriana Banana, isto é, os domínios básicos de habilidade motora e perceptual. Poderíamos começar a entender esse processo a partir da pergunta “do que faz parte do domínio básico de uma experiência?” (KATZ; GREINER, 2005, p. 132). O que as autoras nos provocam a perceber é que

as experiências são frutos de nossos corpos (aparato motor-perceptual, capacidades mentais, fluxos emocionais), de nossas interações com o nosso ambiente através das ações de se mover, sentar, comer, e, também, de nossas interações com outras pessoas dentro de nossa cultura (em termos sociais, políticos, econômicos, religiosos) e fora dela (KATZ; GREINER, 2005, p. 132).

O que se estabelece é que as experiências são construídas por essas confluências, são processos de contaminação, de trocas constantes com o ambiente em que tais informações estão

presentes, e que passam a fazer parte do corpo que ali está inserido, de uma maneira bem singular – essas informações são transformadas em corpo.

O “onde” deixou de ser apenas o lugar em que nós transitamos. Quando falamos de espaço cênico, “o ‘onde’ não é apenas o lugar em que o artista se apresenta, ele se transformou em um parceiro ativo dos produtos cênicos. Ao invés de lugar, o onde tornou-se uma espécie de ambiente contextual” (KATZ, 2005, p. 130-131). O ambiente no qual uma mensagem (uma dança) é transmitida e admite novos sentidos, nunca é estático. Ele é modificado e se transforma, tornando-se uma espécie de contexto-sensível, que nos obriga, pois, a pré-disposições perceptuais-motoras, de aprendizado e emocionais.

Essa percepção mostra como Adriana Banana pensa o espaço e em seu trabalho ele toma características de instabilidade, de fluidez, multivetorial, assimétrico, bifurcado, vago e, ainda, aberto enquanto possibilidades. Para a coreógrafa, essa percepção estende-se ao corpo, também, por entendê-lo não como uma caixa fechada dentro da qual se armazenam as coisas, mas que

precisa sempre se rearranjar e este rearranjo já é uma coisa nova. É sempre um processo de ressignificação e de materialidade.
[...] Quando os corpos experimentam e exercitam novos hábitos, estes não se acumulam como quantidades, mas tendem a transformar a sua configuração inicial. (BANANA, 2012, p. 37).

A partir desses entendimentos de espaço e de corpo da artista, suas inquietações estão relacionadas a perguntas como qual é o espaço que se abre quando tentamos dinamizá-lo, “dentro de uma perspectiva de que não há dentro e fora? Quando a relação corpo-ambiente, corpo-objeto coexistem, criam relações de codefinição? [E quando] não se pode separar o corpo da dinâmica que constrói o espaço” (BANANA, 2012, p. 94). Essas inquietações tem como fundamento que o espaço não é algo independente, pronto para ser ocupado, “algo absoluto, inclusive sem nossas experiências”, como afirma Banana (2012, p. 96).

2.3 (Especializ)ação dança

Dançar não se caracteriza exclusivamente como um ato de execução de passos ou de constituição de desenhos coreográficos formados no espaço. “Trata-se de algo que, apesar de compartilhar propriedades heterogêneas, apresenta uma organização que se encontra inseparavelmente conectada ao pensamento da proposição artística” (HERCOLES, 2005, p. 18). A autora evidencia que a cada nova proposição corresponde a condições relacionais e

adaptativas diferenciadas que reverberam no tipo de movimentação concebido. Dançar “diz respeito, portanto, à constituição de um conhecimento que envolve a complexificação de capacidades”, conclui Hercoles (2005, p. 17). Tais capacidades correlacionam nossas especialidades sensório-motoras como espécie, como correr, pular, andar, falar como aquelas adquiridas pelo indivíduo – na dança essas aquisições seriam representadas pela queda, salto, giro, citando algumas delas. Isso seria aprender a dançar.

Uma ação em dança reflete então os correlatos forma e conteúdo, movimento e sentido e que se traduzem em ideias ou argumentos no corpo. Quando a ação irrompe no corpo, ela já se configura por essas correlações. Como assinala Katz (2005, p. 89), “a dança alcança o corpo como uma orquestração específica”, tanto pela diversidade quanto pela quantidade de informações apresentadas no e pelo corpo.

O corpo, aparato percepto-motor, não está apartado do mundo, como se fosse algo que está fora dele. Esse entendimento é importante porque “é no corpo que acontece a dança, uma instância física específica” (KATZ, 2005, p. 38) e que se manifesta enquanto pensamento do corpo. O que aqui está a se propor é entender o corpo como pensamento e que se refere ao objeto da Teoria CorpoMídia desenvolvido por Helena Katz e Cristine Greiner, ambas professoras do Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica (PUC-SP). Esse entendimento se faz muito importante, visto que toda a construção de reflexão nesta dissertação, considera a dança como pensamento – “a mais complexa possibilidade de movimento em um corpo, aquela a que se pode identificar com o nome de pensamento do corpo, essa é a dança” (KATZ, 2005, p. 39). E complementa:

não se trata de um corpo que pratica uma atividade chamada pensamento (pensar sobre algo). Há que se entender que quando a dança acontece num corpo, o tipo de ação que a faz acontecer é da mesma natureza do tipo de ação que faz o pensamento aparecer. O pensamento que se pensa e o pensamento que se organiza motoramente como dança se ressoam (KATZ, 2005, p. 39-40).

Isso é de suma importância porque distancia a dança de enunciados de que é “feita de algo a mais”, quase sempre instanciados como aspectos fora do corpo e que coloca o corpo como veículo ou suporte dessas ideias. Elas acentuam que

o corpo não é veículo ou suporte, nem de ideias, nem de mensagens; não é um processador de informações que, depois, as expressa, não é um lugar habitado por uma outra coisa, um “self”, um “si”, [...], cuja fala ninguém ouve, só cada um de nós, em uma escuta solitária (KATZ; GREINER, 2005, p. 131).

Assim, reconhecer a dança em sua materialidade é reconhecer o corpo como o “contexto, onde o [próprio] corpo ganha forma – a forma do corpo”, onde “tudo o que se dá a ver, não está separado de forma alguma” do próprio corpo (KATZ, 2005, p. 121). No corpo, o contexto é da mesma ordem que a mensagem, ambos ganham forma no mesmo canal: o da fisicalidade, completa (KATZ, 2005, p. 145).

Se a dança é uma ocorrência no corpo, ela pode ser apreendida como entendimento dos ocorridos no mundo, que pressupõe, todavia, aprendizado e adaptação, até porque é de nossa natureza a capacidade “cognitiva de se adaptar e aprender” (BANANA, 2012, p. 43). O que o corpo do dançarino vivencia é um profundo processo de especialização do movimento, conquistado por treinamentos, repetições ao longo de horas, dias, anos a fio, do que a existência simplesmente de talento ou dom natural, do mundo do etéreo ou do invisível (tal prescrição leva a instituímos o que caberia ou não como nomeação de dança, uma postura extremamente excludente, inclusive). Banana (2012, p. 43-44) afirma ser urgente encontrar “argumentos capazes de contrariar esse tipo de incursão totalizante na área da dança”, que engendram perspectivas hierarquizantes dos corpos, que existem essências definidoras de categorias absolutas sobre as coisas do mundo” visto que “tudo o que surge não surge do nada”.

E é nesse momento que se faz importante entender os “pequenos traçados” sobre os pensamentos que nortearam a construção da dança como uma área de conhecimento especializada, suas correlações com seus contextos históricos e suas reverberações sobre o pensar desde a ideia de coreografia, de espaço cênico, a ideia do que significa o movimento em dança, o corpo como processo de significação (fundamental para essa pesquisa), a relação corpo-gravidade.

2.4 Os movimentos movem/os meios de mover

A dança inaugura-se como área de conhecimento ao “ser pensada como algo maior do que um simples ornamento decorativo das festividades da corte do reinado de Luís XIV (1643-1715)” (HERCOLES, 2005, p. 50). Nos balés de corte a dança se ocupava quase que exclusivamente com **o que fazer** para cumprir seu papel decorativo e educativo como “razão política de perpetuar, como algo incontestável, as relação de dominância da realeza sobre a sociedade” (HERCOLES, 2005, p. 50). Era nesse pequeno mundo organizado e confiável, na harmonia dos gestos com relação ao mundo, numa linguagem em que o Homem se inscrevia controlado por esses mecanismos de poder, que se “queria “expressar” um saber, impondo-se,

na realidade, uma forma de conhecimento instituído” (CASA NOVA; PAULINO, 2009, p. 20). Esse era o ambiente ao qual a dança dançava.

Já nesse período das cortes francesas, percebe-se a necessidade de pensar sobre a importância e o papel que a expressividade nas representações cênicas desempenhavam, visto que as produções se configuravam muito formais. As danças no balé de corte no séc. XIV-XV eram organizadas espacialmente como um tabuleiro de xadrez. Os movimentos eram desenhados no chão com uma perspectiva horizontal do espaço (herança da matemática euclidiana) e se estabelecia como síntese dramática entre música, poesia e dança, bem como buscava retratar as relações hierárquicas da monarquia francesa.

Noverre (1727-1810), “o maior coreógrafo do seu tempo”, como pontua Hercoles (2005, p. 49), era bailarino e professor de balé francês, bem como um pensador iluminista, que desempenha um papel provocador a esse entendimento. Para Noverre,

menos magia, menos maravilha, mais verdade e naturalidade fariam a dança aparecer num ângulo bem mais favorável, os quadros da humanidade são os únicos que falam à alma, afetam, abalam e transportam (HERCOLES, 2005, p. 51).

Esse posicionamento se relaciona com a percepção iluminista de que o mundo natural não seria mais visto como reflexão da vontade divina das quais as cortes se faziam representantes, vide o codinome de Luís XIV, o Deus Sol. Há um deslocamento para as coisas do mundo, deixando de se habitar nas esferas metafísicas. A natureza deixa de ser contemplada para ser percebida e apreendida como um fenômeno explicável e passível de exploração. A ideia do Homem como um observador apartado do Mundo é avaliado de modo tenaz. O homem está implicado nos fenômenos que ele descreve e esses são entendidos a partir de análises de ocorrências mutáveis e dinâmicas regidas por regras próprias e que excluem a ideia de fragmentação, aponta Casa Nova e Paulino (2009, p. 8). O mundo toma a lógica das ideias, o processo de significação estabelece-se completamente entrelaçado na mente entre aquele que percebe e o que é percebido. Há um movimento de não submissão às manipulações idealizadoras do equilíbrio e da harmonia que impõem uma forma de conhecimento instituído.

Para Noverre, conforme Hercoles (2005, p. 55), a dança se basta a si mesma enquanto “forma artística independente e auto-suficiente”, a dança é assunto dela mesma, no intuito de excluir os referentes externos e tornar-se uma representação de ideias, uma construção de pensamento.

Noverre propõe “uma gramática do movimento que não pode ser considerada em seu caráter fragmentário, contestando a ideia de que para dançar não basta aprender como executar precisamente passos já codificados” (HERCOLES, 2005, p. 52) (ideia bastante poderosa ainda nos dias atuais), ou seja, o treinamento técnico é apenas uma parte do processo da produção artística. Assim,

ao lutar abertamente pela expressividade que a dança é um meio de expressão e comunicação e não um simples ornamento decorativo, e rejeitar completamente as declamações líricas, por entender a dança como uma manifestação artística independente, Noverre cria um campo fértil para a exploração e o desenvolvimento profundo de elementos especificamente coreográficos (HERCOLES, 2004, p. 56).

Noverre já apresentava a preocupação de que as questões pertinentes ao processo criativo em dança devem se resolver no corpo, bem como a materialidade de significação configura-se no corpo que dança também. Uma vez que “é na ação do corpo que se constrói o significado de uma dança, [bem como] que toda ação deveria ter um propósito, uma vez que se trata da construção de um pensamento” (HERCOLES, 2005, p. 59), um ato comunicativo.

Quando se propõe a dança como um processo de comunicação [um pensamento], se promove o deslocamento da sua inserção no mundo. Ela deixa de ser apresentada somente como uma entre outras formas de arte, e passa também a ser entendida como uma entre outras maneiras da informação se organizar (KATZ, 2000, p. 7).

Outro período importante para a dança é o séc. XIX, que apresenta questões, principalmente relacionadas “à distinção entre o real e o ideal” (HERCOLES, 2005, p. 75), mas que não se fazem tão distante das interrogações vividas por Noverre. O que o séc. XIX aglutina é o pensamento romântico que se caracterizou, também, por um formalismo da dança e uma consequente produção de corpos que reproduziram tal percepção. Nesse século, vemos o nascimento do personagem do herói romântico que se utiliza de seu corpo para ser veículo da transmissão de suas aspirações espirituais, das transcendências do mundo da matéria do corpo (de carne e osso!). Por esse entendimento, o ato de dançar restringiu-se ao aspecto da técnica, no entanto, tal perspectiva impulsionou, por sua vez, a uma profunda especialização do corpo que dança, por um aprimoramento técnico gigantesco para responder a esse entendimento e demanda.

Essa distinção entre o real e o ideal repercute sobremaneira sobre como a dança é vista e percebida até os dias atuais, tanto pela perspectiva do leigo quanto pela dos próprios

profissionais. Com o intuito de representar esse mundo transcendental e de leveza, a dança e os bailarinos tiveram que adquirir habilidades corporais extra-cotidianas, habilidades em contrário a “carne densa e pesada, que se deteriora e que sofre as ações da gravidade”, afirma Hércules (2005, p. 76). O que surge é a percepção de que a dança é algo para ser exclusivamente sentida, pois se tratava de expressar o invisível, o etéreo, o que vem de mais profundo do ser que se torna indescritível e que, principalmente se faz fora dele e que não pode ser tocado.

A tecnologia da sapatilha de ponta, surgida no séc. XVII, nesse séc. aprimorou-se na direção dessa aspiração, para proporcionar ao espectador tais perspectivas “alegóricas”. Uma tecnologia voltada a atender essas simulações associadas ao mundo do imaterial, da representação de que a imagem é autônoma em relação ao seu objeto.

O séc. XIX produziu grandes produções de balé romântico ou balé branco (*La Bayadère*, 1877; *Giselle*, 1840; *O Lago dos Cisnes*, 1877; *A Bela Adormecida*, 1870), todas essas produções contam com um ato onde as bailarinas se vestem de branco. Esses atos tinham, e ainda hoje o fazem, como objetivo enaltecer as linhas, os contornos da bailarina, na valorização de sua expressividade, sua leveza, sua fluidez e de expressar os sentimentos mais indizíveis possíveis. Nessas produções o que percebemos é “um tipo de dança em que falta matéria e sobra espírito, isto é, suas manifestações são econômicas em relação ao seu aspecto material e pródigas na sua espiritualidade” (DUARTE, 2000, p. 29).

Os balés românticos do séc. XIX afastam a dança da possibilidade de investigação sobre os fenômenos da natureza. Os balés se ocupam, neste período, e, como dito antes, ressoam até os dias atuais, com o papel de transmitir dimensões que não pertencem à materialidade do corpo e do espaço, e, sim, uma viagem na irrealidade cotidiana. São produções que se inspiram no passado heroico dos que já foram e deixam seus rastros e que fazem uso de uma referencialidade, segundo a qual uma entidade é utilizada para referir-se a outra. “Acreditava-se que a mera criação de um contorno para o corpo” (HERCOLES, 2005, p. 77), já era suficiente para enaltecer e habilitar a bailarina de representar um outro ser, sem de fato sê-lo.

Uma dessas produções é *O Lago dos Cisnes* (1877), um dos mais conhecidos e reconhecidos balés brancos de todos os tempos. Ele representa bem como cabem aos adereços e aos gestos a função de representar qualidades não humanas, de criar efeitos de sentido, como por exemplo, nas penas colocadas nas bailarinas, como se essas fossem capazes de personificar o todo, o cisne. Nos balés românticos, a parte era tomada pelo todo, como sendo capaz de representá-lo.

Para concluir, o que se estabelece é a tentativa de preencher corpos, que se constituem como uma qualidade de materialidade específica, própria, com outro nível de materialidade. Como Hercoles (2006, p. 78-79) acentua:

[...] uma construção coreográfica, para ser coerente, deve ocorrer no movimento, na exploração das possibilidades contidas no corpo. [...]. Se o propósito da dança, como ato comunicativo, é materializar ideias, pensamentos, sentimentos, deve ter como procedimento o corpo como mediador, ou seja, recorrer à expressividade do movimento. [...] a exploração das capacidades do corpo e do movimento, tanto em suas qualidades de potência quanto de ato. Estabelecer uma relação natureza e corpo de forma mais entrelaçada.

A grande problematização, nesses tipos de balés românticos e heroicos, diz respeito ao distanciamento entre forma e conteúdo, movimento e sentido que esta perspectiva estética enuncia. Faz-se necessário atentar para essa separação nos corpos. É importante, em uma obra de dança entender as estruturas e as proposições de estilo interdependentes das finalidades que elas devem cumprir numa argumentação artística, isto é, o quanto se faz necessário a permanência das ideias no corpo. Como esse corpo assimila as proposições, os critérios que o direcionam na sua co-relação com a obra de dança, bem como a especificidade de movimento a ser desenvolvida.

Evidentemente, para algo existir sempre se fará necessário a estruturação de uma forma. Mas, o importante é perceber aonde reside a urgência do corpo, como estado continuado de criação, “no ato de explorar as possibilidades de existência formal das questões temáticas” que a proposição artística evidencia, nos diz Hercoles (2005, p. 19).

Da mesma forma, a relação com o espaço. As estruturas espaciais nessas produções do séc. XIX são ortogonais – elas trabalham na lógica de linhas, retas, diagonais e pontos, uma representação bem fiel da matemática euclidiana. O que determina as relações do corpo com o espaço, principalmente na ideia de que o espaço já está pronto e absoluto, ele está lá apenas para ser ocupado, cabendo ao bailarino entrar, se colocar e dançar. O balé romântico foi um dos períodos em que mais fortemente instaurou este hábito de percepção espacial sobre o corpo que dança.

Outro aspecto que esse período instaurou foi de que para dançar existe um biotipo físico e fundamentou a técnica clássica como passaporte “universal” para o corpo que dança. Observar as percepções de mundo que chegam a nós pela impressão do isso ou aquilo, pode parecer, por um instante, uma lógica hesitante que precisa para dar certo torna hegemônico um único entendimento, mas dá errado por justamente não abrir espaço para os múltiplos e os

variados entendimentos de corpo, que os mesmos se façam sem hierarquias, sem que um corpo se imponha superior ao outro, aponta Casa Nova e Paulino (2009, p. 27).

Fokine (1880-1942), renomado bailarino e um expoente coreógrafo, já na passagem do séc. XIX para o séc. XX, propunha, segundo Hercoles (2005, p. 79) que se deveria

olhar a dança como uma ocorrência no corpo, tanto em sua capacidade plástica de produzir imagens quanto pelas variações e diversidade nos seus modos de organização, como possibilidade de romper com o excessivo formalismo acadêmico do ballet clássico.

Afinal de contas, o corpo que dança balé é o mesmo que vive e apreende todas as informações do mundo. Esse corpo não é apartado do mundo. A virada do século XIX-XX foi, para a dança, um dos momentos mais férteis por que os criadores desse período abraçaram esse entendimento. Eles foram na direção de aproximar, conectar, inteirar esse corpo às coisas do mundo.

Esse momento vivencia o surgimento da dança moderna, movimento artístico que não teve precedente, principalmente por se perguntar se cabia à técnica zelar, exclusivamente, pela qualidade da dança, destaca Hercoles (2005, p. 84). Se encontramos Fokine, que se aproximava da natureza do corpo e de suas possibilidades expressivas; encontramos, também, Isadora Duncan (1877-1927) que “se dedicava [...] à representação dos movimentos pelos fenômenos da natureza” (Hercoles, 2005, p. 84). Temos ainda, Martha Graham (1894-1991), Ted Shawn (1891-1972) e Ruth Saint Dennis (1879-1968), fundadores da primeira escola de dança moderna nos EUA, a Escola Americana Denishawn de Dança (1914), Doris Humphrey (1895-1958) e Charles Weidman (1901-1972), entre outros artistas, que se voltaram “aos problemas das pessoas comuns, à condição humana e à reflexão das atitudes e preocupações contemporâneas” (BANANA, 2012, p. 45).

Esses artistas se voltaram às questões e aos estudos da ação da gravidade sobre o corpo, por exemplo. Questões como contração-release (relaxamento da tensão), queda e recuperação, equilíbrio e desequilíbrio que se tornaram a mola propulsora da construção de movimento, tendo a relação com a gravidade, a proposição para o corpo. O reconhecimento da gravidade, como existência física, possibilitou desconstruir o tratamento ilusionista que o balé nos fornecia. Esses artistas lidaram com outra maneira de ver a “existência formal do corpo” e, assim, de forma distinta, “Graham e Doris formulam outras hipóteses para lidar com ela [a gravidade], partindo do interesse de explorar a sua ação, e não do princípio de formas de resistir” (BANANA, 2012, p. 46).

Podemos citar duas obras pontuais do início do séc. XX que mostram outros jeitos de lidar com o corpo na sua correlação com o mundo: *Lamentation* (1930), de Martha Graham, em que ela usa um figurino de malha stretch, super elástico, possibilitando criar formas e transformá-las. Graham pensa os espaços intracorporais em sua plasticidade, volumétrico e vetoriais, tendo a respiração como o lugar para as expansões, contrações, recolhimentos do corpo. Segundo Banana, em *Lamentation*,

o esticar e o contrair da malha, não se constituem como uma legenda para os princípios da dança de Graham, mas são esses princípios na forma de tecido stretch de pano assim como do “tecido stretch” de carne (BANANA, 2012, p. 46).

Já em *Drama of Motion* (1930), Doris Humphrey faz um trabalho que não há a presença da música, “isso em pleno 1930!”, exclama Banana (2012, p. 46) e, continua: “Humphrey dedicou-se a fazer uma dança ritmada na própria respiração, e não pelo acompanhamento de uma música”. Outra qualidade do trabalho de Humphrey foi o jogo permanente entre queda e recuperação do equilíbrio, “o consentimento na queda, o abandono do corpo às leis da gravidade são ali assumidos como condição” (SUQUET, 2011, p. 523).

Dando sequência à leva de artistas expoentes e que se debruçaram a entender a dança “como um conjunto de habilidades implementadas pela ação do próprio fazer [e não-illustrativo]” (BANANA, 2012, p. 69) e que a técnica não pode preceder, mas existir junto com a proposição artística, vemos Merce Cunningham (1919-2009), bailarino, coreógrafo estadunidense, ex-solista da companhia de Graham, e que funda sua própria companhia em 1947. Ele é reconhecido pela sua produção em dança e pela sua parceria com John Cage (1912-1992) que “desde os anos 40 vinha se notabilizando por desenvolver metodologias de composição em torno do acaso e da indeterminação” (BANANA, 2012, p. 31).

Merce Cunningham comungava de preceitos, muito similares de seus contemporâneos, para pensar e articular suas produções artísticas em dança. Para ele, qualquer movimento poderia ser base para uma dança e qualquer procedimento pode ser válido como método de composição. Segundo Amorim e Vieira (2000, p.25), ele “é um dos primeiros coreógrafos a propor interfaces para a relação dança-tecnologia e propor a interdependência entre dança, música, cenário, figurino e iluminação”, que se estabelecessem em co-relação uns com os outros, interferindo e sendo interferidos conjuntamente.

A dança pode tratar de qualquer assunto, mas primordialmente deve tratar do corpo e do movimento e estar atenta para o acaso e à indeterminação como procedimentos para chegar

a uma nova prática em dança. “Considerando cada movimento” como sendo algo nele mesmo, bem como passível de “existir sem música, figurinos, enredos ou emoção a ser contada” (HERCOLES, 2005, p. 123). E acrescenta:

a narrativa emocionada, assim como o virtuosismo de qualquer técnica: as coreografias não precisam contar nada e abrem-se a qualidade de improviso, os corpos contam-se a si mesmo em ações, que não escondem o natural do gesto, e os planos espaciais e apoios de sustentação são utilizados para transmitir os conteúdos da narrativa. (HERCOLES, 2005, p. 112).

São corpos menos aprisionados às composições coreográficas. São corpos abduativos³ que formulam hipóteses do mundo sem qualquer garantia de teor de verdade, são corpos que assumem o risco inerente ao modo de ver as coisas como são, aspecto responsável pelas descobertas científicas e as artísticas. Era o que Cunningham, por fim, estava a pensar sobre as questões que envolvem as possibilidades reais do movimento. Para o coreógrafo,

as possibilidades do movimento são limitadas mais por aquilo que se imagina factível em uma época dada e em certo contexto – portanto, por uma representação mental da “naturalidade” do corpo – que por coerções anatômicas reais. Cunningham pressente que o movimento é antes de tudo uma questão de percepção: para descobrir potencialidades cinéticas inéditas, deve-se em primeiro lugar subverter a esfera perceptiva. (SUQUET, 2011, p. 531).

O coreógrafo, como seus contemporâneos, pensavam a produção do corpo como ideia, como ação que não se situava mais “como a imagem de um riacho caindo sobre pedras, saindo do original até o lugar do fim” (McLUHAN, 2007, p. 27). Em seu poema *A year from Monday*⁴, publicado em 1967, John Cage afirma que “as medidas medem/os meios de medir”. Permitam-nos uma licença poética para dizer que os movimentos movem/os meios de mover, numa alusão a que tudo acontece junto e em conjunto, inspiração para nomear esse subtítulo, inclusive. Uma afirmação de Cage de profundo caráter semiótico, e estendida ao movimento, ao tomar como foco que a divisão cartesiana entre mente e corpo se tornou um “feitiço” fora de lugar e que seria melhor esquecê-la, visto que não são instâncias isoladas ou independentes e que devem ser pensadas como entendimentos de mundo.

³ Abdução é um dos três tipos de raciocínio lógicos – dedução, indução e abdução. Para Peirce, a abdução “é a única operação lógica que apresenta uma ideia nova” (CP 1.118), sobre a qual o que está implicado não é a noção de verdade, mas sim de probabilidades, por meio da formulação de hipóteses altamente arriscadas, mas exploradoras de novos terrenos investigativos. Na dança poderíamos atestar que um mesmo efeito de produzir sentido pode ser consequência de diferentes organizações de movimento e não de uma única forma específica de organização, por exemplo.

⁴ Poema publicado na Revista *Geraes*, Belo Horizonte. UFMG, dez/2000. Trad. Júlio Pinto.

Não poderíamos deixar de expor aqui o pensamento de Trisha Brown (1936-2018), principalmente, por ter influenciado a dança de Adriana Banana. Segundo Adriana (2012, p. 48), Brown estabelece em seu trabalho uma relação profunda “do corpo com a gravidade e com a instabilidade/estabilidade”, suas formulações de espaço são sua maior contribuição a dança. O trabalho de Brown percorreu vários momentos, em que um assunto que era a proposição de investigação naquele instante, além de não se esgotar, impulsionava-a para uma nova fase de forma exponencial, em que as ideias se dobram em outras, ampliando mais e mais sua significação, declara Banana (2012, p. 35). A forma que ela pensou o espaço e como ela trilhou o percurso de sua trajetória artística fizeram

que em sua dança, uma forma de pensar o mundo contribuiu para pensar o espaço como dinâmico, nunca pronto, vivo, sempre se refazendo por relações, estado de possibilidades, não rígido, não fixo, não-absoluto e irreversível (ou seja, não é apenas o tempo que seria irreversível) (BANANA, 2006, p. 45-46).

Mas é na lógica de *Line-up*, na ótica de Adriana Banana, que Trisha encontra a convergência de fluxos em seu trabalho – é o “vetor de exponencialidade da complexidade na dança de Trisha” (BANANA, 2012, p. 56).

Line up (1976) foi um trabalho coreográfico de Trisha Brown que estreou no *Festival Musicales de la Saint Baume* (Aix-de-Provence/FR). As proposições desenvolvidas na obra se tornaram “procedimentos compositivos, assunto coreográfico, instrução para improvisação e um tipo de alinhamento corporal específico em Trisha” (BANANA, 2012, p. 63). Por estabelecer a não hierarquização do movimento no corpo, não relacionando-o ao centro (região abdominal), como comumente se estabelece, ela descentraliza-o, abrindo espaço para que ele possa acontecer e ser “detonado” por outras partes, como pelas extremidades, por exemplo, dedos das mãos, olhos, crânio, pés, bacia, pontua Banana (2012, p. 67.). Isso permite não apenas outros parâmetros organizativos do corpo, outras qualidades de alinhamento que não se encontram em modelos pré-estabelecidos, mas e, fundamentalmente como esse corpo também vai se estabelecer na relação com o espaço com qual interage, através do jogo instabilidade/estabilidade. “Fluxos de alinhamento generalizando-se em forma de espaço. Um espaço que continua a se desenvolver, a crescer, não em quantidade, mas em complexidade” (BANANA, 2006, p. 46).

O movimento em *Pensamentotrisha* (2012) se estabelece como vetores de possíveis espaços, onde a dança volta-se a pensar os “entre” uma posição e outra, ou o entre “meu” e o “seu” corpo. Se o corpo se constrói nessa qualidade, o espaço se conforma, também, “como

uma realidade possível, sem determinar uma forma final e enquadrada”, para ser alcançado, conclui Banana (2012, p. 74). Por sua experiência na *Trisha Brown Dance Company* (2001), Banana diz que:

nos exercícios propostos por Trisha, o que conta é o *momentum* do movimento, ou seja, a fase em que o braço se recupera da descida sem que haja força deliberada – como um corpo que se recupera da queda, no viés de Humphrey⁵. A diferença é que, em Trisha, fica muito mais claro que, nesse estado, o braço ou todo o corpo pode ser direcionado para qualquer vetor. Trata-se de privilegiar o aspecto aberto desse momento em aberto. [...] o espaço de Trisha não se fecha; ele se desdobra, fatiado, por um continuum de vetores. (BANANA, 2012, p. 49).

Atravessando o Atlântico, na Europa, encontramos Joseph Laban (1879-1958), que se debruçava também sobre as questões do peso e o deslocamento do corpo, como seus contemporâneos estadunidenses. O que lhe interessava era a “maneira como cada um gerenciava a relação com seu peso – ou seja, a maneira como cada um organizava sua postura para se manter de pé e adaptar-se à lei da gravidade” (SUQUET, 2011, p. 528), aspecto esse variável para cada corpo, que por sua vez, atravessa as dinâmicas, os ritmos, a espacialidade do movimento. Laban também trabalhou com a questão da memória corporal que traduz e sedimenta as representações corporais, acentua Suquet (2011, p. 528). Uma das perspectivas sobre essa questão estaria assentada sobre nosso próprio processo evolutivo, a bipedia, o desenvolvimento da musculatura para fazer frente à gravidade. Isso foi um processo de aprendizagem que interferiu profundamente, nos aspectos perceptivos. Como por exemplo, a relação da bipedia com o entendimento da racionalidade, em contraponto à relação quadrúpede, relacionada a aspetos de animalidade, o que gera, inclusive, categorias hierarquizantes. Para Laban, “não há modificação da tonicidade do corpo sem mudança do estado emocional e vice-versa” (SUQUET, 2011, p. 529), o corpo é um aparato percepto-motor e para o bailarino, segundo Laban,

mergulhando na matéria corporal, inscrevendo nela ativamente o seu imaginário, o bailarino reconfigura, com efeito, suas predisposições perceptivas. [...] A dança não exprimi nenhuma interioridade psicológica. Ela é fundamentalmente, o “poema do esforço” pelo qual o ser não cessa de inventar a sua própria matéria (SUQUET, 2011, p. 530).

⁵ A concepção de recuperação em Doris Humphrey “está relacionada com a concepção de dança como uma atividade que se encontra entre duas polaridades extremas de equilíbrio e desequilíbrio, queda e restabelecimento” (McDONAGH apud BANANA, 2012, p. 45).

Perceber a criação em dança desses artistas aqui citados, permite-nos consolidar a dança na relação do modo como apreendemos o mundo, lhe damos significado e visibilidade, bem como abre-nos o “olhar” para observar um trabalho em dança através da “coerência entre os processos de criação ou de composição e seus resultados” (BANANA, 2012, p. 35). Ressaltamos que uma estrutura coreográfica não surge como um mero entrelaçamento, sem nenhum critério, como se fosse simplesmente uma junção de movimentos, por uma perspectiva de adição de todos os elementos envolvidos na obra.

Pelo contrário, a ideia é entender todos os aspectos que formam um trabalho de dança, e que vão determinar os aspectos de coesão e coerência dele pela lógica de processualidade praticada: o tipo de treinamento exercido durante o processo de criação, os argumentos que compõem o sentido da obra, os procedimentos utilizados durante o processo de criação para alcançar as qualidades de corpo e de movimento, como figurino, iluminação, trilha sonora se estabelecem e se relacionam dentro de uma obra de dança. Perceber que todos esses elementos produzem sentidos e que devemos observá-los e relacioná-los enquanto processos sógnicos em constante transformação.

Um obra de dança é processo de significação ininterrupto. Principalmente, como possibilidade de desenquadrar os referenciais simbólicos que sustentam o entendimento dela. O que Adriana Banana propõe em seu trabalho é pensar a dança fora dos enquadramentos. Ela trabalha com a ideia de entender o corpo como fazendo parte de uma experiência que permaneça aberta, inacabada e reconfigura suas evidências no ato de dançar. Assim como, apreendê-lo como uma ideia, um pensamento impregnado de proposições, que sustentam a produção de movimento. Essa é a dança entendida aqui.

Mas, para podermos levar essas questões adiante, precisamos entender como se construíram ou se constroem esses aspectos simbólicos (hábitos). Entender como eles se configuram na dança, principalmente na relação com questões operacionais importantes e que orientam a construção desse fazer artístico. E que são, também, questões pertinentes ao trabalho de Adriana Banana – as relações corpo/movimento/espaco/ideia de contínuo.

Enfim, para podermos encontrar os espaços de mudança de hábitos (desenquadramentos), precisamos reconhecer aonde e como os hábitos (enquadramentos) se apresentam. Será esse nosso próximo desdobramento.

3 ENQUADRANDO, O HABITUAL EUCLIDES

Se esta pesquisa tem como objetivo entender a ideia do que seja o desenquadramento euclidiano no e pelo trabalho de Adriana Banana, nos deparamos também com a existência de “enquadramentos” na relação do corpo com o espaço, especificamente na dança, e os hábitos perceptivos e de movimento que se estabelecem por essa relação. E a geometria euclidiana é um dos conhecimentos que contribuíram para esse enquadramento.

Nesse sentido, esse capítulo se debruça a investigar, a entender como se consolidam os hábitos, e como já mencionado, perceber como “as repetições de costumes sensoriais, perceptivos” que nos movem, orientam nossos gestuais e entendimentos de dança” (BANANA, 2007, p. 126). Sobretudo, na relação com questões fundamentais da dança: corpo/movimento/processo. Nosso interesse é entender a ideia de hábito, bem como onde se abrem as possibilidades de mudança de hábito. Esse tipo de apreensão nos auxilia, inclusive, a estabelecer quais os critérios investigativos que rondam uma obra em dança, no sentido, de perceber qual a ideia que está a ser vinculada no corpo que dança.

Todo o entendimento sobre como se constrói os hábitos se faz pela semiótica peirciana, principalmente na compreensão do papel que o interpretante desempenha na tríade sígnica e o que tange na relação da construção do hábito e da mudança de hábito.

E, por fim, fazemos um pequeno traçado de como a questão do espaço foi pensada e formulada, tendo a noção de espaço euclidiano como esteio para tal. E, por conseguinte, como o corpo que dança se espacializou e se especializou para responder a esses entendimentos, consolidando hábitos neuromotorperceptivo.

3.1 O hábito e a mudança de hábito

3.1.1 Signo

Nossa trajetória, sem início e sem fim, se correlaciona, atravessa e é atravessada pela semiótica de Charles S. Peirce (1839-1914), filósofo-lógico-matemático estadunidense, e tem por finalidade entender a ideia de hábito e de mudança de hábito. Peirce dedicou toda a sua vida a estudar esse conceito semiótico, que tem o signo, como o lugar primordial de análise, de desenvolvimento e de evolução de toda a sua Teoria do Signo. A semiótica peirciana desenvolveu a tríade sígnica: signo (representâmen)-objeto-interpretante, como a base que interrelaciona todos os processos de significação existentes. Para Peirce,

um signo, ou representâmen, é algo que está no lugar de algo para alguém, em algum aspecto ou capacidade. Dirige-se a alguém, isto é, cria na mente daquela pessoa um signo equivalente, ou talvez um signo mais desenvolvido. Ao signo criado chamo de interpretante do primeiro signo. O signo está no lugar de seu objeto (CP 2.228)⁶.

Mas o que o signo, também, nos diz. É ele que promove “a mediação de nosso acesso ao real, de forma que estamos intrinsecamente integrados a um ambiente sígnico” (FRANCO, 2015, p. 71). Essa ação de mediação que o signo desempenha é que possibilita criarmos sentido e entendimento sobre as coisas do mundo, ou seja, “nosso acesso à realidade é sempre mediado por signos”, complementa Franco (2015, p. 72). E acrescido a esse entendimento, temos a observância, também, de que o signo não desvela todo o seu objeto ao qual ele se referencia, apenas em algum aspecto ou qualidade que o objeto possui. Essa outra propriedade do signo, permite que o agente signo encontre o espaço para se desenvolver e evoluir, permitindo o encadeamento dos processos sígnicos (desvelar novos conhecimentos). Se o signo representasse em todo o seu objeto, ele se configuraria como o objeto e os processos de significação seriam fechados em si mesmos. A atividade sígnica é caracterizada por essa evolução e geração contínua de significado. E a esse movimento Peirce nomeou de semiose. Essa ação de “arremessar” os processos de significação adiante e adiante. Não existe nenhuma designação ontológica ao ser signo e o signo não é um em si, ele pertence a semiose, ao processo incessante de significação.

Mas cabe ao interpretante, dentro da cadeia semiótica, exercer essa função de impulsionar a ação do signo adiante. Assim,

o interpretante, terceiro elemento da cadeia semiótica, realiza o processo de interpretação sendo, também, elemento constituinte da própria cadeia sígnica. Assim se observarmos atentamente as conexões [dos processos sígnicos] entre os três elementos da tríade, evidencia-se a ação gerativa do interpretante, que em seu próprio processo de transformação, gera outro signo, em um processo de potencial crescimento da cadeia semiótica (CORREIA, 2008, p.80).

Em nossa busca de entender como a relação hábito/mudança de hábito se estabelece, verificamos que essa relação está diretamente vinculada ao papel que o interpretante

⁶ As citações dos textos de Peirce, nessa dissertação serão feitas tanto de publicações, em português, de livros da obra de Peirce, respeitando as normas da ABTN; quanto através da sigla CP, (Collected Papers), seguida do número do volume e do número do parágrafo, à maneira tradicional nos estudos peircianos.

desempenha dentro da tríade sígnica signo(representâmen)-objeto-interpretante e  sobre ele que vamos nos atentar.

3.1.2 Interpretante

Como acentua Santaella (2004, p. 75), Peirce (1868) afirmou que está no papel do interpretante dar continuidade ao pensamento – “o interpretante de um pensamento é outro pensamento e que esse processo é teoricamente infinito”. E que o conceito de interpretante se transformou na obra peirciana, principalmente depois de 1907, quando ele institui a função do interpretante lógico como referencial do hábito e do interpretante lógico último na perspectiva de mudança de hábito. Para a autora (2004, p.75) “essa noção mudaria a ideia – que infelizmente continua sendo tão propalada – de que a semiose é um processo infinito abstrato, sem conexão com o agir humano”.

Pontuamos que quando estamos a apreender o corpo como produção de significação, corpo-signo, é entendê-lo dentro dessa perspectiva da semiose, como a ação inteligente do signo em se desdobrar *ad infinitum*. Como pontua Katz (2005, p. 50),  “podermos chegar a compreender, uma forma lógica do corpo”, de produção de sentido. E essa compreensão, pode se dar a partir da compreensão do corpo como um constante mediador dos processos de significação, um corpo-interpretante, porque o corpo não é apenas ativo na ação de produzir sentido, mas, têm, se constitui na própria cadeia sígnica, ao abrir espaço para continuidade da significação. Sendo assim,

trabalhar com a noção de interpretante peirciano ajuda têm a aceitar que cada montagem da mesma peça seja uma peça única. O fluxo da semiose não interrompe a tride. Isto é cada coreografia [...], não se repete (mesmo dançada pelo mesmo elenco, na sessão seguinte, momentos depois). O mesmo corpo já não é o mesmo corpo; e a mesma obra já não é a mesma obra. E, no entanto a reconhecemos como sendo aquela mesma obra (KATZ, 2005, p. 247).

O interpretante, na tride sígnica, em seu processo de transformação, gera outro signo, em um movimento de crescimento da cadeia semiótica, de dar continuidade aos processos de significação. Nessa ação de continuidade, o processo de mediação do interpretante pode acontecer em três níveis, de como o interpretante se relaciona com o objeto – o interpretante imediato, dinâmico e final, e que se correlacionam, por sua vez, com as três categorias fenomenológicas peircianas.

As categorias fenomenológicas compõe a arquitetura filosófica do pensamento peirciano, juntamente com as Ciências Normativas e a Metafísica. Sobre a investigação dos fenômenos, “o conjunto total de tudo o que, de alguma maneira ou em qualquer sentido, está presente à mente” (CP 1.284), Peirce fundamenta a função do signo, bem como estabelece as propriedades formais para algo ser signo. Ele desenvolveu três categorias fenomenológicas – primeiridade, secundidade e terceiridade.

Em relação aos níveis de interpretantes com o objeto e a correlação com as categorias, tem-se que o interpretante imediato, primeiridade, é o potencial interpretativo do signo em seu nível abstrato, “algo que é aquilo que é sem referência a qualquer outra coisa” (PEIRCE, 2015, p. 24), não envolve comparação, o signo se configura como um poder vir-a-ser. O interprete dinâmico (secundidade) “corresponde aos resultados factuais do entendimento do signo. Quando o signo atinge um intérprete qualquer, produz-se na mente desse intérprete um efeito” (SANTAELLA, 2004, p. 78). E, por fim, o interpretante final (terceiridade), um limite último possível de interpretação, mas não realizável, “é aquilo que finalmente se decidiria ser a interpretação verdadeira se se considerasse o assunto [chegado] a uma opinião definitiva” (PEIRCE, 2015, p. 164). Nesse nível de interpretação nunca estaremos em situação de definir. Na dança, o corpo medeia esses três níveis de interpretantes ao mesmo tempo, esses três níveis de pensamento no corpo. Como, por exemplo, na dança

um passo de dança sozinho não é dança. Passa a ser dança quando adentra [...] uma outra organização, que reproduz em ponto maior a estrutura anatômica, fisio-bio-mecânica [e estética] do pensamento [que dá a forma e o conteúdo ao corpo]. No fundo, a dança e tudo o que nossa percepção capta do mundo, capta dentro de sucessivas tríades de qualidade-ações-leis [mediações de interpretantes, mediações do corpo] (KATZ, 2005, p. 193).

No entanto, é no interpretante dinâmico que o entendimento de hábito e de mudança de hábito se constitui.

3.1.3 Interpretante Dinâmico

Se, como já citado em Santaella (2004, p.75), Peirce (1868) “havia dito que o interpretante de um pensamento é outro pensamento” e que esse processo é *ad infinitum*; ela, nos diz (2004, p. 79) que Peirce (1907) apresentou uma nova tricotomia dos interpretantes, mas a partir do interpretante dinâmico.

Se o interpretante dinâmico, [...], é o efeito efetivamente produzido na mente de intérpretes situados [contextualizados], então esse efeito pode ser de três níveis: o emocional, o energético e o lógico. Esses três tipos de interpretantes dizem respeito, portanto, aos efeitos significativos do signo, isto é, àquilo que o signo efetivamente produz ao encontrar uma mente interpretadora” (SANTAELLA, 2004, p. 79).

Esses níveis também não estão descolados das categorias fenomenológicas. O primeiro nível é o emocional (primeiridade), o efeito relevante é da camada do sentimento, de uma pura impressão qualitativa-sensorial. O movimento Impressionista, por exemplo, nas artes plásticas com Monet; na música francesa com Debussy, bem como o ballet romântico, ambos do séc. XIX, objetivavam bastante esse nível de percepção em suas obras ao acessar os sentimentos, as sensações para causar a impressão de. Esses movimentos artísticos citados acima fortaleciam o estado metafórico, do imaginário para refletir a semelhança (ícones).

O segundo nível é o energético (secundidade), ele se estabelece por uma relação de ação e reação e se direciona a ação ativa e direta entre dois elementos existentes. Na arte, por exemplo, a perspectiva renascentista ao acentuar a relação centro-periferia como oposições, determinou, a partir de um ponto de vista específico de olhar as coisas do mundo, nossas relações espaciais. O que vemos é o espaço perspectivado como existência de mundo e de tensão, em que a existência de um aspecto da relação, não se faz sem o da outra. O significado de um termo só se faz quando colocado na relação do outro, são estados de forças a se tencionarem mutuamente na busca de predominância de sentido, de deixar seus rastros, seus indícios. No ballet clássico, por exemplo, podemos estabelecer esses espaços de existência quando relacionamos a figura da primeira bailarina que ocupa o centro do palco e, em seu entorno, o corpo de baile, periférico.

E, por último, o nível lógico (terceiridade), em que a regra se institui como predominância, trata-se de um nível em que o que reflete são certos princípios conceituais estabelecendo as relações. A arte conceitual, movimento artístico nos EUA e na Europa no anos 70, valorizava mais o conceito por detrás da obra do que a existência ou não de um produto acabado, alguns expoentes desse movimento são Marcel Duchamp (1887-1968), Joseph Beuys (1921-1986), Yoko Ono (1933-). Aqui os aspectos simbólicos (conceituais) ordenam o que a obra vai significar, um símbolo tem uma atuação bem precisa e bem hegemônica em termos de significação, pois suprime tudo o que não pertence àquela proposição. Gostaríamos de pontuar que a atuação desses níveis não se dão de forma ordinal, primeiro emocional, depois o energético e, por fim, o lógico, estipulamos assim para que o entendimento fosse mais compreensível. Esses níveis são interdependentes e, como já dissemos, no processo de

mediação do signo, o que podemos encontrar é a preponderância de um ou dois e menos um ou os dois outros. Mas, fundamentalmente, a apreensão dos fenômenos é desenvolvida em um cenário formado pela mescla desses níveis de apreensão dos fenômenos.

Nesse contexto, o interpretante lógico é o mais importante, pois nele é que se fundamenta o hábito, configura-se o nível da lei. Sua atuação sobre os objetos se opera de forma mais clara, mais direta e determinada. A força de um interpretante lógico presume que todas os objetos sejam chamadas pelo mesmo nome, comportando, assim, a força do geral, de ordem e de lei, com seu cabedal de restrição e de delimitação.

3.1.4 O hábito

O interpretante é uma entidade da ordem do terceiro, ele é um lugar de trânsito, de mediação de processos signicos; ele impulsiona as “ideias” para o futuro, construindo uma capacidade de previsibilidade, ou seja, demarcando que algo que funciona repetidamente com a mesma configuração habilite-se a se tornar um geral, a se produzir como hábito.

Esse caráter de lei que vai determinar o agir, o perceber, o pensar sobre o mundo e consolidam determinados hábitos neuromotores e perceptivos que determinam e muito os direcionamentos, as condutas, as ações e modos de apreensão do cotidiano. Eles se estabelecem por repetição, por continuidade, porque garantem certa segurança e certa certeza sobre os sentidos do mundo.

No entanto, um hábito mesmo sendo estabelecido pela convenção, não é tão arbitrário e nem tão determinante assim que não possa haver possibilidade de pontos de fuga. Ele funciona como uma orientação a nos guiar em nossas ações, a nos auxiliar a transitar no dia-a-dia, mas sem nos aprisionar em estruturas fixas: “há sempre uma certa margem de flexibilidade na maneira como as ações são reguladas pelos hábitos e é por isso que os hábitos podem ser rompidos” (SANTAELLA, 2004, p. 80). Peirce declara que

evidentemente o significado é, sem sombra de dúvida, geral e é, também, irrefutável que o geral é da natureza de uma legítima manifestação sígnica, que encerra sempre um parcela da potencialidade do signo (CP 1.418).

Mas afirma também que,

pode ser provado que o único efeito mental que pode ser produzido e que não é um signo, mas é de uma aplicação geral, é a mudança de hábito, entendendo

por mudança de hábito a modificação das tendências de uma pessoa em relação à ação (CP 5.476).

Essa é a chave! “A modificação das tendências de uma pessoa em relação à ação” (CP 5.476). Como acontece ou se dá isso?

3.1.5 A mudança

Para Peirce o interpretante lógico último é o que concebe a mudança de hábito. E esse processo acontece ao ele unir o papel de mediação que o signo desempenha com a natureza evolutiva dos processos de significação, a natureza semiósica do signo, aponta Santaella (2004, p. 82). Isso cria o pressuposto de que o interpretante lógico último é inalcançável, bem como o ideal do pensamento, dos processos de significação, só poderão surgir por meio da experiência futura. Esse ideal último é gestado na busca contínua, no futuro, “um futuro idealmente pensado, mas materialmente inatingível na sua plenitude” (SANTAELLA, 2004, p. 82).

Mas, conforme os processos de significação avançam, a mente humana opera por meio de sua habilidade de autocontrole e de autocrítica, no sentido, de que mesmo que uma ação seja repetida diversas vezes, de se aproximar quase de um estado de estabilidade, o indivíduo não perca o seu senso de autocrítica, de autocontrole. Isso é dado por nossa capacidade de reflexão, de produzir sentido sobre sentido. E, segundo Santaella (2004, p. 82) é aí que reside a força e o poder do “interpretante [lógico] último como mudança de hábito, pois esta depende de autocontrole, o controle que é exercido por meio da avaliação das consequências referentes aos hábitos de ação”. A mudança de hábito não se opera sem autocritica e autocontrole.

Nós não conseguiríamos viver no caos absoluto, sem nenhum tipo de referencia da ordem, da lei, de hábitos, bem como não conseguimos viver completamente aprisionados em estruturas estáticas e pré-determinadas, sem encontrar pontos de fuga. Mas é a partir da mudança de hábito que conseguimos contrastar o estabelecido. Ambos caminham juntos, em evolução. Recuperando a ideia de signo, o agente dos processos sígnicos, para que “a função do signo seja preenchida e para haver o crescimento da potencialidade da[s] ideia[s], sua corporificação [o signo] deve se dar não apenas por meio de símbolos, mas também de ações, hábitos e mudança de hábitos” (PEIRCE apud SANTAELLA, 2004, p. 82).

Estamos a pensar sobre questões pertinentes à dança como as ideias forma-conteúdo, movimento-sentido, corpo-espaco, processualidade e defendidas aqui como processos sígnicos. Se percebermos essas categorias como aspectos absolutos, prontos e já construídos, estamos fadados a condenar o corpo ao ostracismo e ao colapso, devido ao fato das variações de novas

organizações do corpo, dos sentidos se fazerem mínimas, pouco ou quase nada. É um longo caminho até aqui, no entendimento de hábito/mudança de hábito, mas importante como desafio, pois “se tudo o que é apreendido pela mente, é apreendido com caráter de signo, e nesse sentido, o próprio pensamento constitui-se em uma corrente de signos” (CORREIA, 2008, p. 92), em processos de mediação, de entendimentos de mundo e político, cada corpo que dança se responsabiliza pelos signos produzidos na ação de dançar. Tensionar a correlação hábito/mudança de hábito nos ajuda a estar vivos, pensantes e atentos. A importância dos hábitos é reconfigurar nossa autocrítica.

Precisamos delinear como determinadas construções de pensamento, signos, se fizeram presentes na dança e que desempenharam papel na consolidação de hábitos. E hábito entendido como privilegiar um tipo de técnica específica como passaporte para entrar na dança, um corpo específico para poder dançar, por exemplo. Como o hábito orientou o entendimento de dança, principalmente na relação com o espaço, e que, por sua vez, construiu corpos na direção desses entendimentos.

3.2 Espaço, corpo, movimento

Primeiramente, um corpo para aprender um movimento precisa repeti-lo várias vezes para que ele seja reconhecível e executável, ou seja, todo padrão de movimento construído e repetido está propenso a se tornar um hábito neuromotorperceptivo. Por outro lado, também, nem sempre um trabalho de dança inicia-se por perguntas ou por uma proposição como espaço de investigação do corpo. Isso pode e muito, dentro de nossa perspectiva, limitar o corpo a se defrontar com protocolos investigativos que o incitariam a apreender novos vocabulários de movimento e o mobilizaria a novas qualidades de organização.

Se processo de criação, treinamento, as qualidades de movimento são aspectos do fazer da dança, o que entendemos é que a forma de se pensar esses aspectos pode contribuir ou não para colocar o corpo e suas referências de movimento em questão (seus hábitos neuromotorperceptivo), bem como proporcionar ou não possíveis descobertas de repertórios outros e ampliando, assim, os conhecimentos do corpo e da dança.

Ao pensar sobre o hábito, a dança de Adriana Banana é um ação “permanente de instabilizar formas” (BANANA, 2012, p.43) e, conseqüentemente, de forçar o corpo a ter que se reconfigurar a todo instante, abrindo-se para novas correlações espaciais, novas proposições de sentido e a novas configurações de movimento. Há em sua dança uma busca incessante de atravessar os domínios básicos de habilidade motora, bem como “atravessar” hábitos

perceptivos. Quando ela nos propõe esse nível de proposição artística, de nos provocar para o que não nos é habitual, ela busca alterar nossa percepção, ou como a artista mesma diz, que “nossa percepção se desestabilize” (BANANA, 2012, p.35).

É um processo árduo, pois, primeiramente requer dos bailarinos, uma mudança tenaz de seus hábitos neuromotores, de suas habilidades neuromotoras (padrões de movimentos de dança construídos em suas trajetórias profissionais). Em segundo lugar, do público, porque esse vê sua percepção ser alterada a todo momento e, por fim, da dança, porque a desloca dos entendimentos habituais. Ou seja, o que se apresenta a nós como questão nesses três níveis é um processo de desconstruir, de desestabilizar nossos hábitos perceptos-motores. Segundo a artista,

ao implementar a instabilidade de formas [...] deixa de ser impossível pensar o corpo fora dessa qualidade, fora desse movimento que não começa e não-acaba, afastando-se, então, do modo como habitualmente se pensa o movimento (BANANA, 2012, p. 43).

O que se apresenta nessa citação é de fundamental importância para a dança, pois reflete como habitualmente entendemos a ideia de movimento e, por conseguinte, sua relação com o espaço. Se retomarmos o título do trabalho de Adriana Banana, ou pelo menos sua segunda parte, *Desenquadrando Euclides*, veremos como a artista correlacionou uma das obras fundamentais da geometria, que orientou e orienta nossa percepção de espaço (essa é a geometria básica que se aprende nas escolas), com sua inquietação de instabilizar hábitos perceptos-motores, como por exemplo, a ideia de que o movimento não tem início e nem fim, aqui representada pela ideia de “desenquadramento”.

E o que esse livro nos diz?

3.2.1 Ponto-Linha-Ponto-Linha

Existem poucas informações sobre Euclides de Alexandria (IV-III a.C.). Sabe-se, porém que frequentou a academia de Platão, o que estabeleceu em sua obra uma diferença entre os modelos concretos e abstratos da geometria.

Nos modelos abstratos da geometria euclidiana, as formas gozam de uma existência platônica pura. Os modelos concretos estão no mundo físico: estradas disfarçadas de linhas retas, pingos de tinta como pontos, anfiteatros como círculos, órbitas planetárias como elipses (BERLINSKI, 2018, p. 21).

Os Elementos estão composto por treze livros que compreendem ao todo 467 proposições. Os Livros I a IV são onde estão guardados o mito e a memória de Euclides, pois “dizem respeito a pontos, linhas retas, círculos, quadrados, triângulos, ângulos retos e retângulos, as formas estáveis da arte e da arquitetura” (BERLINSKI, 2018, p.16). Já os Livros V-XIII desenvolvem a teoria das proporções, números e geometria sólida. Os *Elementos* representa a grande obra da tradição matemática grega e se concentra no estudo das formas no espaço, complementa Berlinski (2018, p.17).

As páginas de *Os Elementos* contêm 23 definições, definições essas que representam o cerne do esquema de Euclides. Nesse esquema as sete primeiras e a 23ª são fundamentais.

1. Um ponto é o que não tem parte.
2. Uma linha é comprimento sem largura.
3. As extremidades de uma linha são pontos.
4. Uma linha reta é uma linha que se estende uniformemente com pontos em si mesma.
5. Uma superfície é o que tem apenas comprimento e largura.
6. As extremidades de uma superfície são linhas.
7. Uma superfície plana é uma superfície que se estende uniformemente com linhas retas em si mesma.
23. Linhas retas paralelas são linhas retas as quais, estando no mesmo plano e sendo produzidas indefinidamente em ambas as direções, não se encontram em qualquer direção (EUCLIDES apud BERLINSKI, 2018, p. 38).

Não há como não observar essas definições e não associá-las à estrutura compositiva do balé romântico do séc. XIX, como já citado no Cap. Dois. As formações coreográficas dos balés desse período são representações fiéis dessas definições, como podemos exemplificar nas figuras 1 e 2.

Figura 1 - Balé O Lago dos Cisnes - 2º Ato



Fonte: (ALMEIDA, 2013)

Figura 2 - Balé La Bayadère -- 2º ato Reino das Sombras



Fonte: (DANSOMAINE, 2018)

O que observamos nessas figuras com as dançarinas, todas vestidas de branco (o ato do balé branco) e representando um mundo “outro” – do onírico, do indizível, do inapreensível

– são formações de dançarinas organizadas em linhas, filas, onde cada corpo se estabelece como um ponto, um ponto determinado no espaço e dispostas em uma única estrutura geométrica e matematicamente apurada. Outra semelhança dessas imagens, principalmente a imagem 2, refere-se as organizações espaciais dos balés de corte, séc. XIV-XV, como um tabuleiro de xadrez (Cap. Dois), em que os movimentos eram construídos pela perspectiva plana de espaço e respeitando um fluxo de deslocamento ponto a ponto, traçado por uma linha. Essas definições de linhas, ponto, superfície “alinham o corpo e a percepção de quem olha esse corpo” (BANANA, 2012, p.56). Podemos ter essas definições como escolhas de ver o mundo, mas como escolha e não como condição. Elas contaminaram profundamente o entendimento de dança ou, pelo menos uma tendência forte, de pensar a dança, por exemplo, como uma simples sequência de movimentos, de que ao agrupar passo a passo em sequência estamos “fazendo” dança (definição 4 - uma linha reta [uma dança] é uma linha [estrutura coreográfica] que se estende uniformemente com pontos [passo a passo] em si mesma). Assim,

Se Euclides impôs ordem sobre seu objeto de estudo e o transformou em um sistema, foi uma ordem tão severa que moldou a geometria numa forma fixa até pelo menos a Renascença Italiana, no século XVI. O Euclides de Os elementos é severo, lógico, implacável, um homem capaz de concentrar os poderes de sua mente no que é abstrato e remoto (BERLINSKI, 2018, p. 17, 14).

Desse modo, construir dança e relacioná-la com o espaço apenas por essas definições é reduzir sua capacidade de produção de conhecimento, de poder realizar proposições no corpo, pois o condiciona a um entendimento de ser uma extensão limitada (ponto a ponto), o que ele menos é. O espaço não é algo já dado, estabelecido, construído única e exclusivamente de ponto-linha-ponto-linha-ponto-linha-..., muito menos o corpo é descolado do espaço. O corpo é estendido ao ambiente, não existe um corpo sem estar situado em um “onde”, um corpo que não esteja contextualizado, como pontua Banana (2012, p.). Isso é um outro jeito de entender o corpo, o espaço e o movimento e, principalmente perceber a dança como processo.

Eu não acredito que é um ‘eu’ que vai lá e faz os movimentos, é uma cooperação entre o mundo, o mundo – gravidade, as condições físicas do ambiente, as condições também culturais – e das possibilidades que o próprio corpo tem, se você nasce com a distribuição de massa no seu corpo, cada um é de um jeito. Tem coisa que você vai conseguir fazer e coisa que você realmente nunca vai conseguir fazer (BANANA, 2019, informação verbal)⁷.

⁷ Trecho de entrevista concedida por Adriana Banana a Ivan Sodré em 03 jan. 2019.

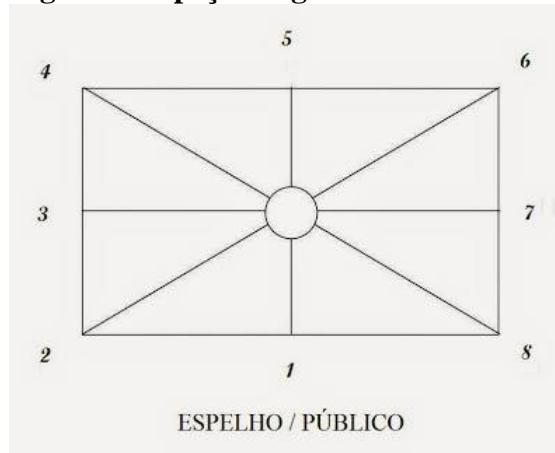
Só para trazer outro aspecto e ampliar a ideia do plano euclidiano, nele a distância d entre dois pontos x e y é o comprimento da linha mais reta que as conecta, bem como a ideia de unidade corresponde a essa mesma linha reta fixa entre dois pontos, segundo Berlinski (2018, p.125). Essa imagem de espaço criou um imaginário, por exemplo, de que a menor distância entre dois pontos é uma reta e que as relações espaciais são planas, retas e lineares. Como se estabelecesse uma relação espacial de uma simetria “essencial” entre um ponto e outro ponto, entre origem e destino. Dentro desse entendimento, o movimento no espaço euclidiano se estabelece de forma unidirecional, pois não há possibilidade de retorno. Isso instaurou uma percepção de espaço determinista, estático e absoluto cuja informação é disparada e está “pronta” para ser “consumida”. A geometria euclidiana, não podemos esquecer, faz parte do currículo “universal” da humanidade e sustentou/sustenta muitos entendimentos de mundo baseado em ver a realidade sobre essa perspectiva de linhas, retas, pontos, superfícies planas e lineares.

3.2.2 Reto-Linear-Reto-Linear

Aqui vamos tratar da questão do corpo, das formas do movimento, dos passos de balé – estamos a considerar os duzentos primeiros anos do balé, a partir das cortes francesas (séc. XVII-XIX), fundamentais para a sua formação, a sua construção, o seu aperfeiçoamento e seu desenvolvimento, e que se imprime até hoje, como sabemos. Nesse sentido, o espaço euclidiano contaminou o corpo com formas retilíneas, lineares, retas e eretas, com poucas ou mínimas ondulações de corpo. Todos os passos de balé foram construídos em cima da ideia de ortogonalidade, um desenho de um quadrado recortado por linhas. Nas figuras 3, 4 encontramos, respectivamente, duas posições de balé (Arabesque e Attitude) sobre o quadrado ortogonal (Figura 5) – “erguido imaginariamente” – no chão. Nas imagens percebemos o corpo envolto por linhas e retas, que não apenas delineiam o corpo, mas, sobretudo o delimitam em relação ao espaço, também. Isso fez com que o corpo se estabelecesse com um nível de organização corporal restrito, com regras específicas de como se mover e se mostrar.

Figura 3 - Posição de balé (*Arabesque*)**Figura 4 - Posição de balé (*Attitude*)**

Fonte: (TAGGART, 2017)

Figura 5 - Espaço ortogonal – centro e linhas

Fonte: (SERAFIMBALLET, 2015)

Nesse corpo, o eixo se concentra única e exclusivamente na coluna vertebral. O centro do corpo está no abdômen e braços, pernas, cabeça, mãos e pés são a periferia. As relações centro-periferia se estendem do tronco/coluna (centro), o centro disparador do movimento, para cabeça, pernas, braços, mãos, pés (periferia), os receptores do movimento, as extremidades (hábito 6). O balé privilegiou esse tipo de organização, de corpos centrados, eretos, alongados por onde as formas passeiam ilustrando o mundo ao seu redor. A relação público/dançarino, como também elucidado na figura 5 se situa de forma espelhada. Uma realidade a ser refletida de equilíbrio, de formas, de harmonia perante as coisas do mundo, “onde o homem se inscreve,

se acerta e se afirma” (CASA NOVA; PAULINO, 2009, p. 20). Isso fez com que o corpo se encontrasse no “centro do mundo”, e esse aspecto reverberou no balé na atitude de frontalidade que o corpo assumiu (hábito 7).

3.2.3 A perspectiva

Tomemos a figura 10 (p. 52). Ela já evidencia, também, a influência da perspectiva renascentista, do séc. XVI, que aprofundou e acrescentou à matemática euclidiana a ideia de que há um ponto central de onde tudo parte e tudo se distribui, ao estabelecer a ideia de linha do horizonte (que separa o Céu e a Terra – Figura 6), de ponto de vista (uma linha vertical perpendicular à linha do horizonte cruzando-a, estabelecendo e identificando o centro como ponto de vista – Figura 7), de ponto de fuga (ponto localizado na linha do horizonte, para onde todas as linhas paralelas se convergem – Figura 8) e de linhas de fuga (linhas imaginárias que se estende a partir do ponto de fuga – Figura 9). Uma convergência dos pontos, linhas retas e planos euclidianos para estabelecer o ângulo visual apropriado do espectador sobre a obra, do homem sobre o mundo.

Segundo Banana (2012, p. 82) “o espaço renascentista é ordenado hierarquicamente com centro e periferia, a partir do ponto de vista. Os corpos assim se configuram e preenchem a caixa preta [o palco]”. E complementa (2012, p. 98) “a perspectiva renascentista engendrou um modo tão poderoso de organizar os espetáculos cênicos que permanecem hegemônicos até hoje”. Ela ordenou o espaço e o que ele vai significar. O que se consolidou no Renascimento, e nos chega até hoje, foi o domínio do olhar perspectivado e simétrico, um enquadramento dos produtos artísticos onde a simetria, a estabilidade, a regularidade se fazem a regra e tudo fora disso é invalidado. O espaço renascentista é muito bem demarcado e circunscrito, pelo estabelecimento de um ponto ideal que organiza os elementos em cena para um outro ponto ideal de onde eles serão observados (hábito 8).

Figura 6 - Linha do horizonte

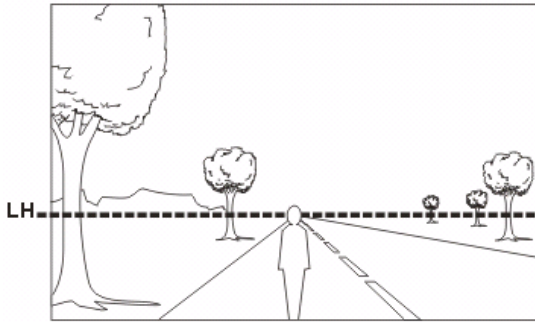


Figura 7 - Ponto de vista

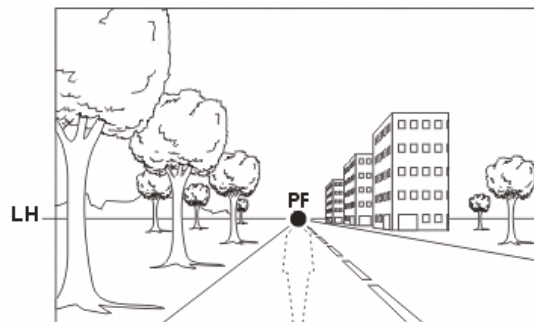


Figura 8 - Ponto de fuga

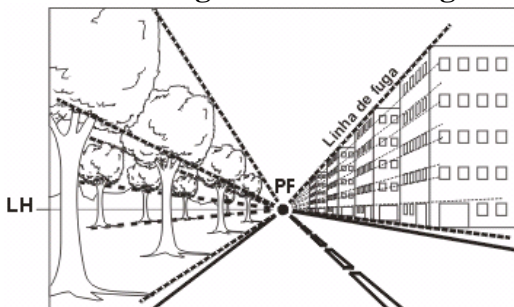
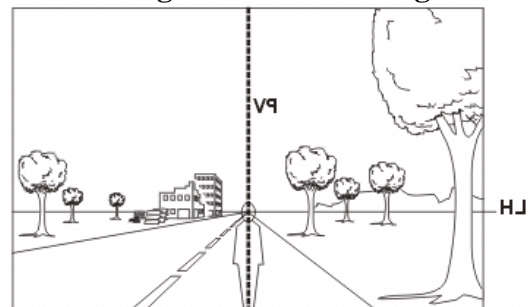


Figura 9 - Linhas de fuga



Fonte: (WATERMANN, 2008)

Figura 10 - Ballet *O Lago dos Cisnes* – 2º Ato



Fonte: (PANFLETERIA, 2018)

Assim, ao se sobreporem – as figuras 6, 7, 8 e 9, configuram-se na figura 10 – as dançarinas perfiladas em linhas horizontais e diagonais (os pontos de fuga), em formação a partir de um ponto de vista central (a dançarina primeira, sozinha, a partir de onde todas se colocam), são recortadas por uma horizontal “imaginária” que estabelece o que é plano baixo – terra (abaixo da dançarina primeira) e plano alto – céu (acima da última fila de dançarinas) criando a sensação de transcendência (hábito 9).

O legado da perspectiva italiana estabelece que a partir de um ponto ideal de observação e o que está para além desse ponto se torna periférico e insubstancial, não apenas se coloca como um entendimento técnico de espacialidade, “mas um modo de percepção de mundo. E, enquanto tal, percepção e suporte da percepção, a perspectiva italiana é uma construção social” (CONDÉ apud BANANA, 2012, p. 101).

Esse entendimento reforça o interpretante lógico e seu caráter de determinação, visto que ele estipula que o que não pertença a uma classe de raciocínio, está excluído. Uma coisa é perceber o corpo na relação de deslocamentos espaciais frente-atrás, deslocamento lateral, deslocamentos em plano baixo/médio/alto, deslocamentos esses que se relacionam muito mais ao desenvolvimento das condições motoras do corpo; outra coisa e, bem mais amplificada social e politicamente é perceber o deslocamento do corpo indo para o lado esquerdo ou o lado direito ou ficar no centro ou ir para a periferia, visto que tais ideias de deslocamento trazem construções culturais de dominância, hierarquizantes e excludentes.

3.2.4 A quantificação

O espaço newtoniano (séc. XVII), também é um outro entendimento espacial, que exerce uma força muito grande sobre nossa construção social, cultural, econômica e política. Newton (1643-1727), juntamente com Leibniz (1646-1716) criou o cálculo infinitesimal, um método de auxílio à análise e ao cálculo da variação de grandezas como, por exemplo, a extensão de uma reta, e a acumulação de quantidades, por exemplo a área de um espaço ou o volume de um recipiente. Esse método de calcular e quantificar matematizou e quantificou o entendimento de espaço, bem como da realidade, transformando-o em algo absoluto e imutável, mais uma vez, um mundo de números inteiros (a matemática euclidiana trabalha com essa referência), segundo Franco (2015, p.67). O modelo é o matemático como apreensão de mundo, um mundo que se objetiva ser universal, sem arbitrariedades, entre correspondências perfeitas entre o que é “dito” e o que se “entende”.

No entanto, como espaço quantificado, o corpo se reforça em coordenadas ortogonais, tridimensional (largura-altura-volume) e configura-se “enquadrado”, onde o corpo que nele está, se vê “apartado” dele. Segundo a autora,

A ideia de espaço absoluto se consolida a partir da epistemologia moderna, que se constitui a partir da separação cartesiana de sujeito e objeto, bem como do processo de quantificação e matematização da realidade. Nesse contexto fortemente marcado pela busca da “objetividade”, ocorre a valorização da matemática enquanto instrumento privilegiado da análise, lógica de investigação e modelo de representação. Na verdade, o fundamento operacional da ciência moderna é a compreensão de que “conhecer” exige a redução da complexidade do real, conseguida graças às ideias de divisão, recorte e classificação (FRANCO, 2015, p. 67).

Como pontua a autora, o pensamento cartesiano ao apartar o sujeito do objeto, faz com que o homem configure os mais diversos dualismo como regulador das relações: corpo/alma, interior/exterior, dentro/fora. Os sentidos do mundo se fazem opositivos, articulados por semelhança e diferenças, aponta (CASA NOVA; PAULINO, 2009, p. 23).

É impressionante de observar que o balé romântico, séc. XIX, buscando alçar o mundo do indizível, dos sentimentos, das metáforas, dos efeitos estéticos (nível emocional) se sustenta em um espaço ortogonal, simétrico, simbólico, não ambíguo, reto e linear (nível lógico). Casa Nova e Paulino (2009, p. 23) nos apontam que os artistas românticos

sentem-se mal lidos, mal entendidos, vítimas de um padrão social que não é capaz de integrar as paixões [...]. Entretanto a estética romântica funciona quase como uma negação da própria [realidade], visto que o artista quer desnudar sua alma, quer uma sinceridade absoluta no que diz. As palavras [o corpo] cobririam, velariam a verdade dos sentimentos, e, por isso, o leitor [público] deveria ser capaz de transpô-las, de ultrapassá-las, para descobrir a essência.

O que percebemos que ao tentar fugir de uma ideia de mundo científicista, estabelecido no juízo de neutralidade, de verdade e de objetividade, a dança, o corpo, se abrigou em um mundo de efeitos de sentido.

O espaço cênico herda esses entendimentos que segundo Banana (2012, p. 97) se dão quando “a caixa cênica adota o espaço absoluto newtoniano [ao lidar] com ele como um universo absoluto”, somente como um “pano de fundo” para as representações cênicas. Esse espaço ao desconsiderar as experiências na relação corpo-espaço, faz com que o corpo não consiga se perceber muito além de um executor de movimentos, sendo a execução exímia de

passos, a qualidade técnica seja acima de tudo o lugar único e justificado de estar em cena (hábito 10). Não estamos dizendo com isso que um dançarino não tenha que atentar pela qualidade de seus movimentos, afinal, esse é o nosso ofício. A questão é quando essa única atitude se torna apreciada e apreciável. Essa postura reduz a dança e, sua apreciação, a se o dançarino executou bem ou mal os movimentos, se “tal” dança é bonita ou feia, se ela me agradou ou não, que a dança deve ser apenas sentida ou que a beleza dos movimentos já são suficientes para dizer o que ela é. Tal forma de pensar sobre a dança tende a vê-la “em termos de relações de oposições e de exclusão, o que implica em hierarquias” (FRANCO, 2015, p. 68), em que um estilo de dança ou um tipo de corpo se homogeniza e se torna dominante.

Temos a impressão que chegamos no ponto nefrágico da questão do que representa a construção dos hábitos na dança – estabelecer convenções que garantam segurança e certas certezas sobre os sentidos e as ações no mundo. O leitor deve ter percebido que conseguimos estabelecer uns 10 hábitos, pelo menos os mais reconhecíveis, mas sintam-se à vontade para identificar outros, e são de que dançar se restringe a junção de passos (ponto a ponto); que deslocamento do corpo no espaço é traçado por linhas e retas; que o corpo se constitui de um centro (abdômen) e periferia (membros inferiores e superiores); que a qualidade de movimentação do balé deve ser concisa, com o “menor” esforço possível, como o é a linha reta que conecta dois pontos; que o deslocamento do corpo do balé deve ser o mais deslizante como é a superfície plana, nada ruidosa; que os passos de balé expressam equilíbrio e harmonia, como as formas abstratas representam; a exímia execução de movimentos justificam o fazer da dança, apenas; que a dança se organiza a partir de um ponto ideal para outro ponto ideal de observação; o corpo é o centro e ele está de frente para o mundo; o corpo veio transcender a matéria; .

Essas representações, “verdadeiros” interpretantes lógicos da dança, construções simbólicas de corpo e de entendimento de mundo, reforçam não apenas que o balé é uma construção de corpo poderoso, mas que ele se estabeleceu na relação direta com os ambientes (cultural, político, religioso, econômico) aos quais estava inserido. Ou seja, “a estrutura organizativa de uma dança dá visibilidade [...] aos pensamentos que a formulam: dança é simultaneamente ação e produto da cognição humana” (BRITO, 2008, p. 29). Em nosso caso, produto da matemática euclidiana, perspectiva renascentista, newtoniana, cartesiana e os seus desdobramentos. Por fim, o artista da dança tem o corpo como responsabilidade grande perante essas compreensões de enquadramento, de equilíbrio, de estabilidade, acentua Ramos (2017, p.12).

3.2.5 A possibilidade

Como podemos pensar o espaço, o corpo, o movimento para que heranças como a euclidiana, a renascentista, a newtoniana, a cartesiana possam ser atravessadas por “desenquadramentos” que levem a outras formas de lidar com o espaço e o mundo? Considerá-los em sua possibilidade de interação, de se constituírem como processos contínuos de sentido, interligados e em conexão, acentua Brito (2008, p. 71). Entender espaço e movimento contínuo como relações interdependentes, que se correlacionam mutuamente e se alteram em conjunto.

Como já foi dito, por mais que a força do hábito determine ou delimite como apreendemos o mundo, ele não é determinante o suficiente para que não possa ser bifurcado. O espaço onde uma dança acontece tem papel fundamental, ele não é passivo. Ele é o “onde” das possibilidades acontecerem, é parte importante e promove diferenças, bem como toda dança resulta do modo como o corpo organiza em particular seus movimentos, a partir de “seu conjunto de referências informativas, [...] os modos de pensar e operar vigentes na sociedade em que [o corpo] está inserido, que delineiam seu campo particular de possibilidades interacionais” (BRITO, 2008, p. 72).

Mais uma vez, se verificarmos como a dança clássica se organiza, por exemplo, a perceberemos, segundo Brito (2008, p.15), comprometida com um tipo de organização espacial e com um conjunto fixo de movimentação que se estabelecem tanto como um padrão de movimento quanto como um padrão de percepção espacial estáveis, devido ao fato de que seus protocolos de investigação corporal já são pré-estabelecidos e muito pouco variáveis. Esse tipo de organização instituiu um corpo específico para a dança clássica – o corpo europeu, berço do balé. Esse corpo não têm estrutura corporal larga. A dançarina é mais longilínea, pele clara, nobre, outra convenção, o que a disponibiliza para a imagem de leveza, translucidez e conduta principesca, qualidades bem exploradas nos movimentos da dança clássica. E, quando ao subirem nas ponta se tornariam “definitivamente etéreas”, expressando a “figura da bailarina como um ser frágil sempre carregada pelos homens” (BANANA, 2010, p. 5).

O que contribui para a estabilidade desse tipo de corpo é que as alterações na estrutura da dança clássica demoram muito para acontecer, o que vemos são bailarinos com capacidades técnicas e artísticas cada vez mais admiráveis na execução dos movimentos da dança clássica que, por sua vez a reafirmam como um grande referencial da dança. Assim,

a dança clássica evolui incorporando a sua técnica variações propícias à permanência do seu princípio organizativo básico; a coesão de sua estrutura, os nexos de sentido entre treinamento técnico e qualidade estética (BRITO, 2008, p. 75).

Entretanto, a dança contemporânea possibilitaria expressar uma relação menos pré-estabelecida tanto na relação com o espaço quanto com o próprio movimento, pois permite ao corpo experienciar propostas mais instáveis, muitos criadores de dança contemporânea buscam interlocução com outras áreas de conhecimento como a ciência, a filosofia, a tecnologia, por exemplo, na busca de outros contextos que possam atravessar suas proposições artísticas. A dança contemporânea assimila mais a ideia da dança como um processo de co-evolução com o ambiente, onde o movimento não está desassociado do espaço de atuação. Assim, para a dança contemporânea, pensar sobre o espaço, as escolhas do nível de organização espacial, que vai ser proposto, é parte importante para que a obra alcance seu sentido. Além disso, os outros elementos que constituem uma obra (a iluminação, o figurino, os objetos cênicos, etc.) devem ser pensados no aspecto de manter a coerência da obra, pensar que “os nexos de sentido da obra estão na coesão de como esses elementos se estabelecem”, de serem pensados como “corpos” que têm suas especificidades, mas que se relacionam, se contaminam e se transformam mutuamente, acentua Brito (2008, p. 75). E, acima de tudo, as proposições artísticas, as escolhas de treinamento na relação com a proposição, qual a qualidade de corpo que se quer alcançar e quais os procedimentos serão utilizados. Sempre que as relações de todos esses elementos citados, que são relações adaptativas provocarem modificações, tanto sobre a sua própria especificidade quanto na obra como um todo, “abrem-se novas perspectivas evolutivas para a dança”, conclui Brito (2008, p.75).

A possibilidade da dança continuar a evoluir se faz por uma postura autocrítica sobre seus caminhos e escolhas. Por isso, é extremamente importante, durante um processo de criação reavaliar os procedimentos, “conferir” se os protocolos investigativos se mantêm de acordo com a proposição artística, como possibilidade, inclusive, de escapar dos enquadramentos.

Podemos retroceder um pouco e voltarmos na virada do séc. XIX para o XX, com a dança moderna e a incorporação da gravidade como elemento propositivo (Cap. Dois) para nos apropriarmos mais de como essa perspectiva evolutiva se constrói. A dança moderna foi um período extremamente fértil que “em muito pouco tempo, sobretudo se comparada a secularidade do balé” (BANANA, 2012, p. 43), trouxe ao corpo um nível de apuramento, ampliando não só os repertórios de movimento de dança, mas os hábitos neuro-perceptivos-motores que influenciaram a dança desde então. A gravidade estabeleceu novos nexos de

sentido e novos protocolos investigativos para o corpo que se consolidaram entre a coesão dos novos repertórios de movimento que ela gerou (peso, queda, contração, release) e o ambiente (os criadores começaram a sair da caixa preta cênica e dançarem nos espaços públicos). Ou seja, o corpo foi provocado por uma proposição, gravidade, e torna-se, também um “provocador de interações de igual ou maior complexidade” (BRITO, 2008, p. 82), consolidando que a processualidade da dança está no corpo. O que temos é que o corpo assimilou um novo conhecimento proporcionado pelo ajuste adaptativo que ele teve que promover ao ter a gravidade como o novo elemento propositor para o movimento, isso alterou os padrões informacionais até então reconhecíveis para o corpo e para a dança. Sendo assim,

uma vez que a dança se faz existente pela ação de um corpo que cria movimentos, e dura apenas enquanto este corpo atua dançando, a sua [processualidade] é relativa ao corpo que dança, enquanto a sua evolução, a coerência instaurada pela ação contaminatória (BRITO, 2008, p. 93).

Compreender os caminhos que nos levam as estruturas de enquadramento são importantes, não apenas, para percebê-las, visto que tiveram sua atuação e importância como construção de mundo, mas para podermos pensar em estratégias possíveis para que tais entendimentos não se façam apenas únicos e hegemônicos. O desenquadramento euclidiano de Adriana Banana pode se apresentar como um espaçocorpomovimento possível.

4 DESENQUADRANDO, A INSTABILIDADE REMOVE O CORPO

Neste capítulo realizamos a análise do vídeo do espetáculo de dança contemporânea *Prop. Posição #2 – Desenquadrando Euclides*, de Adriana Banana, objeto dessa pesquisa. O espetáculo tem duração de uma hora e quinze minutos e é composto, aproximadamente, por 15 proposições coreográficas (cenas). Inicialmente, descrevemos as cenas para posteriormente, compreender as relações de espaço/corpo/movimento na ideia de desenquadramento. Esclarecemos que todas as imagens utilizadas neste capítulo foram capturadas do vídeo do espetáculo.

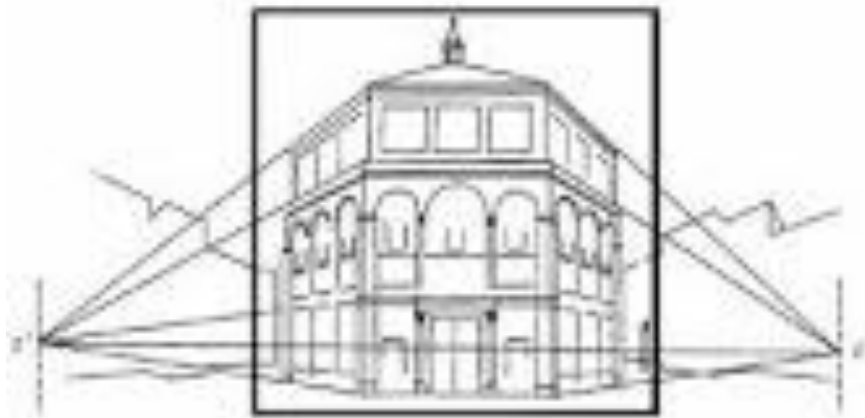
Prop. Posição #2 – Desenquadrando Euclides integrou um projeto maior intitulado *Ações Proposição #2*, que são ações de compartilhamento prático-teórico durante o processo de criação do trabalho. O intuito dos encontros era pensar sobre as questões que o trabalho suscita – ideia de corpo, de espaço, de movimento e – como pensar a dramaturgia em dança. Houve diálogos com vários profissionais da área de dança, Helena Katz, Rosa Hercoles e Daniela Kutschat, e com profissionais da dança de Minas Gerais e da cena belo-horizontina, inclusive eu participei de alguns desses encontros. Talvez ao pontuarmos isso, estamos, na realidade trabalhando com um recorte dessa cadeia *Ações Proposição #2*, da qual *Desenquadrando Euclides* é mais uma produção de sentido de dança. E é nesse recorte que vamos nos debruçar.

Antes de começarmos a analisar as cenas, gostaríamos de pontuar o papel que as câmeras de vídeo desempenham durante a filmagem e como proposição no trabalho. Existem três câmeras filmando o *Desenquadrando Euclides*: uma posicionada ao lado direito da cena e capturando as imagens partir do ângulo direito, em uma diagonal; uma posicionada de forma mais central e captando as imagens de frente, em plano mais aberto e a outra do lado esquerdo da cena, capturando pelo ângulo esquerdo. O posicionamento das câmeras constroem a perspectiva renascentista (Figura 11), do olhar perspectivado – as relações de ponto central, pontos de fuga, linha do horizonte e linhas de fuga. Há um jogo constante de passagem das cenas entre elas, criando perspectivas, recortes, e pontos de vistas. Por exemplo, as câmeras laterais proporcionam uma perspectiva mais distante da cena.

Se pensarmos que a perspectiva italiana privilegiava a proporcionalidade das formas, de configurar uma imagem, o espaço em sua tridimensionalidade, bem como estabelecer um ponto de vista para ser visto e um ponto de vista de onde se deve olhar, como vimos no Cap. Três. Adriana desestabiliza essa lógica, ao posicionar câmeras para “registrar” corpos-espacos

instáveis, em fluxo contínuo, não estático. Ela redimensiona a perspectiva para dar vazão à instabilidade.

Figura 11 – Olhar perspectivado, pela esquerda, centro e pela direita (as câmeras de Prop. Posição #2 – Desenquadrando Euclides ocupam essa formação)



Fonte: (PORTAL DO VESTIBULANDO, 2017)

4.1 Cena 1: Caráter interativo

O público entra no Espaço Ambiente (BH), local onde foi realizado o trabalho, e os cinco dançarinos já em cena – Adriana Banana, com blusa listrada; Tuca Pinheiro, de camisa e short preto, Karina Collaço, com blusa preta; Lívia Rangel, com blusa amarela e Raul Correia, sem camisa (Figura 12). A forma como os dançarinos se estabelecem no espaço, ao acompanhar e observar as pessoas entrando, desconstrói de imediato, uma relação de hierarquia entre quem vai se apresentar e quem vai assistir. O público é considerado como mais um dos elementos constitutivos do trabalho, que reconfigura a organização da obra. E, justamente esse é um dos aspectos da obra, construir relações não lineares entre os elementos que a compõem – dançarinos, público, objetos utilizados em cena, o movimento. Isso permite que o espaço que se crie seja um espaço de interação, as ações tenham caráter interativo, em que as relações público-dançarino, por exemplo, se construam em um exercício adaptativo contínuo. Isso confere a cada instante novas dimensões ao entendimento espaço/corpo/movimento, como acentua Brito (2008, p. 25).

Figura 12 – Todos os dançarinos em cena (30”)



Fonte: Prop.Posição#2 – Desenquadrando Euclides (2011)

4.2 Cena 2: Os arranjos

Inicia a primeira cena do trabalho com Adriana Banana. Ela está encoberta com sacos plásticos na cabeça, nas mãos. E, em seguida, ouvimos Tuca Pinheiro (todo de preto) começar a pronunciar números que aparentam ser coordenadas para o movimento. A cada número pronunciado por ele, há um ação de Adriana.

Tuca Pinheiro diz os números e ela faz os movimentos a partir do que ouve. Cabe ao público construir os possíveis interpretantes a partir dessa relação. Assim, está em jogo como o corpo de Adriana consegue promover os arranjos necessários para lidar com coordenadas/orientações, que nem o público sabe se ela consegue ouvir ou não. O movimento que irrompe no corpo de Adriana é o resultado desses arranjos, dessas mediações – sacos plásticos cobrindo a cabeça, as mãos, indicações verbais, se ela consegue ouvir ou não. Esse início de trabalho já apresenta uma das questões importantes da obra: a relação entre como as coisas nos chegam, como as percebemos e como as transformamos em corpo, objeto desta pesquisa.

Vamos descrever algumas correlações de indicações-números com as ações de Adriana, por um outro desdobramento que essas correlações constroem também. O primeiro número é o nº 17 (ao mesmo tempo em que ele pronuncia o número, ele anota o número na parede, ele assim faz com todos), Adriana simplesmente se desloca no espaço, atravessando-o. Em seguida, Tuca diz o nº 43 e Adriana novamente caminha pelo espaço indo em direção a um tapete (carpete) suspenso em cena. Ela para atrás desse objeto e depois volta a caminhar. Em toda essa cena os outros dançarinos estão em suas posições, apenas acompanhando as ações dela. Mais um número, nº 79, Adriana começa a realizar movimentos pendulares com os braços e com o tronco. Outro número, nº 666, e ela executa uma outra bateria de movimentos. Número 7, e ela sai andando sobre quatro apoios. E, a todo número que Tuca diz, ele continua a anotar na parede. Agora o nº 1001, Adriana eleva a perna direita a sua frente, tocando o pé direito com a mão esquerda. Até o último número, nº 4, quando se ouve a voz de Adriana contar 3, 2, 1 e se deslocar no espaço. Tuca começa a chamar o nome dela, duas, três, cinco, seis vezes e ela continua a se mover até parar.

Os números, em sua maioria, são números primos.

Um número natural primo tem unicamente dois divisores, o número um e ele mesmo. N^o *Os Elementos*, de Euclides, o conceito de número primo é muito importante na teoria dos números e, para ele, qualquer número natural diferente de 1, um dos divisores, pode ser escrito de forma única como um produto específico de números primos, aponta Berlinski (2018, p. 96). Isso quer dizer que um ponto no espaço tem dois números para identificá-lo – o número 1 e um número primo (ou um produto específico de número primo). Ao relacionar números primos às ações que se estabelecem por arranjos de relações diretas, Adriana busca ampliar as possibilidades, de que há apenas dois possíveis para identificar um ponto no espaço ou uma ação no espaço. Ela busca abrir o espaço e torná-lo indeterminado e incompleto, como os processos sógnicos trazem em si, seu aspecto de indeterminação e incompletude. Ela busca fugir do espaço euclidiano, ponto-linha-ponto-linha, do espaço absoluto newtoniano e um espaço apartado de nossas experiências.

Nessa cena, duas qualidades de comando, merecem atenção pela lógica que elas engendram. São dois tipos de instruções que não são numéricas e, sim, instruções de ações específicas. Cada instrução parte de dois referenciais diferentes. A primeira instrução de Tuca foi que ela encostasse a mão direita no rim direito, o que faz com que ela produza uma ação próxima a um corpo cotidiano, mais habitual (Figura 13). Em seguida, Tuca pede que, então, ela encoste o rim esquerdo na mão esquerda: ele inverte o referencial de instrução. O corpo tem que tomar o rim esquerdo como o propositor para o movimento. Isso faz com que o corpo se

configure em um outro tipo de organização de movimento, que ele se mova a partir desse novo referencial de instrução e que, assim, possa construir um novo padrão de movimento, de corporalidade não habitual. Nesse caso, o que presenciamos é o corpo de Adriana se contorcendo todo e indo em direção ao chão (Figura 14).

Figura 13 – Mão direita no rim direito (10'47'')



Fonte: Prop.Posição #2 – Desenquadrando Euclides (2011)

14 – Rim esquerdo na mão esquerda (11’22’)

Fonte: Prop.Posição #2 – Desenquadrando Euclides (2011)

Como última proposição da cena, Tuca pede a ela que encoste um dedo no chão, ação que ela realiza, mas, antes, caminha no espaço e o observa, quase em uma ação de escolher onde realizará a “tarefa”. O que percebemos é que a instrução envolve processualidade – a indicação de Tuca, a caminhada pelo espaço e o encostar do dedo no chão (Figura 15). A ação de encostar o dedo no chão é esse todo e cada parte específica envolvida, o corpo se correlaciona com o espaço ao qual está inserido, bem como promove correlações, arranjos sobre suas próprias estruturas neuromotoras. E, depois, ele inverte, novamente, a lógica da proposição – encostar o chão no dedo. Nesse momento, instaura-se um silêncio no espaço, em que a atenção está no corpo de Adriana (figura 16), nos pequenos gestos, na observância dos caminhos que tal indicação começa a promover em seu corpo.

Figura 15 – Encostar o dedo no chão (12'06'')



Fonte: Prop.Posição #2 – Desenquadrando Euclides (2011)

Figura 16 – Encostar o chão no dedo (12'26'')



Fonte: Prop.Posição #2 – Desenquadrando Euclides (2011)

Essa primeira proposição se desenvolve com pausas entre as ações, permitindo que tanto os corpos dos dançarinos quanto do próprio público vá adentrando as ideias do corpo do trabalho, ao ver o corpo processando informação. E essa informação se torna corpo em fluxo contínuo. Por mais que as indicações sejam pontuais (algarismos inteiros), a ação é processual – uma ação é uma organização de ações, é uma “organização de corpo e que não é estanque, são ajustes processuais e transitórios, estão na relação de e com algo ou alguma coisa” (KATZ, 2005, p. 90). Assim, o corpo de Adriana, também, já expõe situações de corpo, de movimento na camada do não esperado, um lugar do inusitado, do que não seria habitual presenciar, ver e perceber enquanto entendimentos de dança (do habitual). Aqui presenciamos uma quebra de hábito, visto que os movimentos não se configuram como uma somatória de passos em sequência, nem uma estrutura fechada de movimentos, como evidenciamos no balé, por exemplo. A cada relação instrução/movimento, há uma configuração própria e um movimento construído na relação dessa configuração.

Outro aspecto que fortalece essa ideia, é a forma como os dançarinos se estabelecem na relação com o corpo de Adriana e com o que está acontecendo no espaço, ressaltando o movimento e o corpo como espaço de experiência. Assim, por mais que os movimentos que o corpo de Adriana produza estejam dentro de um repertório de movimento experienciado e aprendido durante o processo de criação, ele se estabelece naquele instante, a cada instrução, de forma inaugural. Isso permite que a atenção da cena esteja no todo, nas relações construídas entre os quatro dançarinos que a observam nas ações, cada um ocupando uma posição específica no espaço, no corpo de Adriana, durante a realização das ações que ela faz e o público presente. Todos experienciam a “mesma” ação, seja executando-a, de forma mais direta como Adriana, seja observando-a ou deixando-se afetar-se por ela.

Ao final dessa cena, Adriana retira os plásticos da cabeça e das mãos, realiza alguns gestuais de se arrumar, ajeitar a roupa, o cabelo, de secar suor com a blusa e caminha em direção a uma outra posição específica no espaço.

4.3 Cena 3: Imprecisão

Nesse momento, os bailarinos começam a interagir entre si sem deixar claro em que nível essa interação se dá. Tal interação é mais evidenciada pelo corpo de Adriana e o de Raul (bailarino sem camisa). Há um certo nível de imprecisão nos gestuais, algo de indeterminado que ronda os corpos dos dançarinos em cena. Essa qualidade de corpo, inclusive, evidencia um dos aspectos do trabalho, que foi investigado durante o processo de criação, a ideia do vago.

Pode-se não saber o que está acontecendo, mas não parece não estar acontecendo nada. O movimento se dá no próprio modo como os corpos se correlacionam. Aqui, a correlação se estabelece como um terceiro componente. O movimento se configura em estado constante de gerar novas operações que provocam, por sua vez, novos níveis de percepção que se evidenciam, acentua Banana (2012, p. 51).

Entretanto, a dança não se expressa nem no absolutamente determinado e nem no absolutamente indeterminado, mas habita o entre, o entre-corpos, espaço no qual a especialização opera. O que percebe-se são corpos se especializando sobre o próprio aspecto de imprecisão que eles evidenciam e que os possibilitam se desenvolver, evoluir.

Figura 17 – Raul e Livia na ideia de corpo impreciso (16'42'')



Fonte: Prop.Posição #2 – Desenquadrando Euclides (2011)

Na figura 17, Raul ao lado de Livia, o corpo que ele produz se relaciona a esse aspecto de indeterminação de onde parte o movimento, o que está a produzi-lo, não fica claro nem de onde parte o início do movimento e onde ele termina. Nessa qualidade sem início-sem chegada, podemos observar os corpos entre o limiar do estável-instável, determinado-indeterminado, pontua Katz (2005, p. 238). O movimento se constitui na correlação determinado-

indeterminado, instável-estável, permanente-impermanente e ele pode ser uma coisa e outra ao mesmo tempo. Assim, o sentido do corpo se encontra nessa configuração.

Desse modo, a qualidade de movimentação de Raul deflagra a ação seguinte (Figura 18), que é, por sua vez, não esperada ou determinada, no sentido de agora “começará uma nova sequência de movimentos” ou “agora vai-se preparar para começar a dançar”, mas também não é algo do tão indeterminado que não se possam vislumbrar possíveis desdobramentos de sentido.

Figura 18 – Raul deflagra o movimento e todos se reorganizam (16’47’’)



Fonte: Prop.Posição #2 – Desenquadrando Euclides (2011)

Dessa maneira, há, também, uma quebra do entendimento habitual do que seja realizar um movimento, de que todo o movimento tenha que ter um início e um fim, uma trajetória, um percurso euclidiano, inclusive. Como foi acentuado no Cap. Três, a trajetória do movimento pela lógica euclidiana é que ele parte de um ponto, ou um centro específico, atravessa o espaço, em linha reta, e chega a outro ponto. Além disso, que deve haver uma preparação sempre para executar um movimento, o corpo tem que sempre se colocar em preparação para. Essa ideia de movimento cria a expectativa que os movimentos e os sentidos que eles produzem alcancem a conclusão de algo, cheguem a um fim, que atinjam interpretantes finais. Perceber que o corpo, o movimento sem início, sem fim permite acioná-lo como um fluxo contínuo, em termos

semiótico em um processo semiótico ininterrupto, em que cada movimento, que traz em si um sentido, abre-se adiante para outros mais e mais, *ad infinitum*. O que percebemos com essa observação de Adriana é a perspectiva do movimento se colocar no nível de interpretante lógico último, que deixa para a próxima significação completar a anterior.

4.4 Cena 4: Sem expectativas

Inicia-se com todos os dançarinos a se redistribuírem no espaço e, principalmente, a desvelar a condição que eles se encontravam quando estavam em pausa. A pausa, ou estado de observação, ou simplesmente estar no espaço nesse trabalho é proposição de movimento, dentro da ideia de continuidade. Pensada dessa forma, o corpo que se produz, se evidencia como o próprio trabalho que não cria nenhuma expectativa sobre ele mesmo, no sentido de que uma cena não anuncia o que virá acontecer depois dela. Os corpos estão ali presentes e o que tiver que acontecer já está a acontecer. Os dançarinos apenas colocam seus corpos na relação da proposição, de não querer dizer nada além do que já está sendo dito. Essa percepção, pelo menos no vídeo, não cria expectativas sobre o trabalho também, ou, pelo menos, abaixa o nível delas.

Como dissemos, essa cena desvela como os dançarinos se encontravam realmente, quando estavam em pausa. Lívia (bailarina de blusa verde), Figura 19, aparece com um tapete (carpete) grudado aos pés. O pé esquerdo está com um pedaço mais proporcional ao tamanho do pé dela, porém o pedaço do pé direito, enorme, contribui para que se perca a noção de onde começa e onde termina o tamanho do tapete. Evidencia-se não apenas a desproporção entre os tamanhos dos tapetes, mas, também, as possibilidades de movimentação que cada tamanho vai assumir durante o trabalho. Na Figura 20, vemos Tuca (o rapaz com roupa preta) que aparece com os cadarços dos sapatos entrelaçados entre si, amarrados um ao outro. Já, Karina (também de roupa preta – Figura 20) aponta com estruturas de cimento pregadas no sapato, sapatos de cimento. Adriana se desloca no espaço, em uma ação simples de caminhar que ela mesma se questionava ao se perceber várias vezes tentando “andar” em cena e se via “dançando”. Caminhar é uma ação do trabalho, e Adriana ao propor a ideia de movimento sem início-sem fim, faz com que caminhar, apenas caminhar se torne mais um elemento propositivo, uma ação que produz sentido.

As figuras 19 e 20 mostram a movimentação que será desenvolvida em termos da posição que os objetos estão localizados nos corpos dos dançarinos, as dimensões dos objetos, os seus respectivos pesos e volumes. Os corpos adquirem novas propriedades e essa dança será

estruturada nessa nova situação, no fluxo que esses objetos vão produzir para o próprio corpo em sua totalidade, assinala Brito (2008, p. 49).

Figura 19 – Livia e o tapete em seus pés, ao fundo Tuca e Karina e Raul agachado (16'49")



Fonte: Prop.Posição #2 – Desenquadrando Euclides (2011)

Figura 20 - Tuca com cadarços amarrados, Karina com sapato de cimento e Adriana a atravessar o espaço (16'52'')



Fonte: Prop.Posição #2 – Desenquadrando Euclides (2011)

4.5 Cena 5: O som vira corpo

Essa cena, uma das mais importantes do trabalho, começa ao som de uma música dos *The Beatles* (1960-1970), *Helter Skelter*, composta em 1968. No trabalho a música toca o seguinte refrão apenas:

When I get to the bottom I go back to the top of the slide
Where I stop and I turn and I can go for a ride
Till I get to the bottom and I see you again
Helter skelter helter skelter/helter skelter, yeah!
(LENNON; McCARTNEY, 1968)⁸

Adriana inicia, lentamente, a caminhar com a caixa de som pelo espaço (Figura 21), deslocando-a bem devagar. Todos estão em cena juntos com a ação dela, e a música vai tomando o espaço, tomando corpo no espaço: o som vira corpo, a caixa de som vira corpo. Ela a deixa em uma posição e se retira. O público continua ouvindo a música (Figura 22).

⁸ “Quando eu chego ao fundo, eu volto ao topo do escorregador/Onde eu paro e me viro e dou uma volta/Até eu chegar ao fundo e te ver novamente/ Confusão, confusão/Confusão, yeah!” (tradução nossa).

Helter Skelter é uma música composta por Paul McCartney e John Lennon (1968), e que pode significar em inglês britânico “escorregador em espiral que causa muito barulho” ou, em inglês americano, “confusão fora do controle, desorganização, desordem. Ela foi lançada com o intuito de fazer abalar as estruturas”, aponta Blezer (2013, s/p). Nada mais apropriado para a proposição artística. A música nos captura pelo o que ela promove de sensação no corpo (nível emocional) e por meio da tensão de sua insistência (nível energético), o refrão se repete várias vezes e por ser um símbolo de uma geração (nível lógico). Quando se considera que a música toma corpo e se transforma em corpo é porque, ela, a música, não se faz apenas na relação de uma projeção de áudio, mas por que ela se impregna das alterações que ela mesma provoca, pela sua própria ação. A música não só produz sentido, faz parte do contínuo de sentidos do trabalho: ela é integrante dessa cadeia de significações. Essa música marca no trabalho a passagem, sem volta, para a instabilidade como condição de organização do corpo. A música, nessa cena, não está para ilustrar uma dança, os dançarinos não estão em movimento ela traz coesão e coerência dentro da proposição, uma vez que contribui para a produção de um sentido de instabilidade. A escolha da música, a altura do som e o que ela provoca consolidam a ideia de instabilidade.

Quando a música termina, instaura-se um silêncio no espaço, nos corpos e no público, permitindo-se inferir que as relações não permanecem as mesmas.

Figura 21 - Adriana caminha com a caixa de som e todos ao entorno (19'48'')



Fonte: Prop.Posição #2 – Desenquadrando Euclides (2011)

Figura 22 – O som (20'19'')



Fonte: Prop.Posição #2 – Desenquadrando Euclides (2011)

4.6 Cena 6: Coautores

Figura 23 – Livia, Tuca e Karina na relação com os objetos (21'33'')



Fonte: Prop.Posição #2 – Desenquadrando Euclides (2011)

Aqui temos Tuca, Karina e Livia a se moverem pelo espaço de forma mais acentuada (Figura 23) e os objetos como coautores do movimento. Segue-se uma longa cena dos três dançarinos explorando as possibilidades de movimento e corpo que tal interação com os objetos possa suscitar. A movimentação é desafiadora, porque os dançarinos contam com objetos atados aos seus corpos. Eles não são usados além do papel que eles desempenham, “variáveis que exigem que os dançarinos adaptem-se a cada nova proposição” (BANANA, 2012, p. 37), impulsionando os dançarinos a outros referenciais de entendimento perceptual e motor. São outros níveis de organização de corpo não habituais e que, ao observarmos, exaurem o corpo, porque não são corpos reproduzindo estruturas coreográficas prontas, ensaiadas no estúdio, e que serão reproduzidas no espaço. Os corpos dos dançarinos se auto organizam o tempo todo.

Conforme a cena se desenrola, as barreiras entre corpo-objeto se tornam borradas. Nós vemos que os objetos estão presentes, que eles criam limites ao corpo, que imprimem certas possibilidades ao corpo, mas durante a movimentação isso tudo é borrado, porque não sabemos o que move o quê, se é o corpo que move o objeto ou o objeto que move o corpo. Este processo auto organizativo *ad infinitum* constitui-se no surgimento de estruturas de movimento sem

dominância entre o corpo e o objeto. Nesse sentido, e como assinala Brito (2008, p. 49), uma dança é estruturada entre os “vários possíveis” que essa relação pode deflagrar de movimento, de corpo, de fluxo e de produção de sentidos.

A relação corpo-objeto, e o fluxo que isso produz para o corpo, se estabelecem na ideia de instabilidade (Figura 24). Essa proposição é a condição organizativa do corpo no trabalho. Se temos a relação corpo-objeto atravessando o movimento, temos a instabilidade perpassando a relação corpo-objeto, ou seja, todas essas correlações se cruzam mutuamente. Um constante processo de mediação que o corpo tem que estabelecer, ou seja, várias mediações de níveis de interpretantes, emocional, energético, lógico, em constante fluxo de reorganização, em constante processo de adequação a cada proposta de movimento. A importância da instabilidade como proposição no trabalho anula a percepção de equivalência causa-efeito, “o corpo não é meramente afetado pela ação de forças externas [objetos], mas também invadido por flutuações provocadas pela sua própria atividade” (BRITO, 2008, p. 45). Mesmo que tais práticas tenham sido exercitadas como treinamento durante o processo de criação, como já pontuamos, o elemento da instabilidade permite que algum elemento novo possa sempre estar a se desvelar para todos – dançarinos, público e a obra.

Figura 24 – Tuca e a relação corpo/objeto/instabilidade com Karina e Lívia (22’38’)



Fonte: Prop.Posição #2 – Desenquadrando Euclides (2011)

Ver os três dançarinos em cena e os movimentos que surgem de seus corpos, ampliam a percepção de que qualquer parte do corpo pode ser o início do movimento – o quadril, as pernas, os braços, a cabeça, o peito, o pé, a mão, o cotovelo, os olhos e até as estruturas mais internas do corpo, pulmão, rim, coração. O espetáculo, com isso, propõe que o corpo não se estabeleça na relação entre centro (abdômen) e periferias (pernas, braços, cabeça, pés, mãos), causa e efeito, isto é, que vá se instituir um centro disparador do movimento que se direciona às periferias, como já vimos anteriormente no Cap. Três. Essa ideia de causa-efeito, também, se relaciona com a matemática euclidiana, ao pensarmos que uma linha é composta de ponto a ponto. Porém, acima de tudo, percebemos como o corpo como um todo está engajado na ação, em ir na direção de, ir junto ao impulso. A parte é corpo. E o corpo está integrado na parte.

Karina Collaço, por exemplo, que calça sapatos de cimento, tem que lidar com seu peso aumentado pelos sapatos, mas, e principalmente, porque a força da gravidade exercida sobre seu corpo fica mais exacerbada. Os movimentos que ela desenvolve se fazem na colaboração corpo-gravidade-sapato-de-cimento-instabilidade. Ela pouco consegue retirar os pés do chão, movendo muito mais tronco, bacia e braços, mas também com restrições para não se desequilibrar totalmente.

Os desafios são enormes. O que percebemos é que há um nível de especialização que o corpo tem que desenvolver para poder lidar com os objetos, e estar se auto organizando constantemente, o corpo tem que transformar a instabilidade em sua habilidade. Adquirir essa habilidade em repertório de movimento, como um novo hábito neuroperceptomotor. Isso implica assumir que a dança é “simultaneamente ação e produto da cognição humana” (BRITO, 2008, p. 29).

Durante essa cena, notamos que uma das proposições, além da relação corpo-objeto, instabilidade, eram os dançarinos terem que selecionar alguma parte do corpo como disparador do movimento, mais um nível de atravessamento. O que percebemos era que os dançarinos levavam a atenção para alguma parte do corpo e deixavam que o movimento partisse daí, e o que reverberava estava na relação do fluxo que essa parte provocava (Figura 25). Ao escolher outras partes do corpo como possibilidades para iniciar o movimento, o trabalho valida a ideia de corpo não centralizado, não hierarquizado. Afastando-se da ideia de espaço absoluto, onde o corpo se posiciona no centro. E, como assinala Banana (2012, p. 86), o corpo deixa de se articular como um grande bloco monolítico também.

Figura 25 – Livia ao escolher a perna direita como disparador do movimento e Karina ao fundo (24'51'')



Fonte: Prop.Posição #2 – Desenquadrando Euclides (2011)

Os corpos não se estabelecem em momento algum em estado de abandono, nem sem controle sobre os movimentos que estão sendo realizados. Há certo autocontrole sobre os entendimentos da proposição do trabalho para se manter dentro da ideia, e não fazer qualquer coisa. O autocontrole, inclusive, é importante para possibilitar romper com os hábitos. O corpo tem que pensar sobre o que está produzindo, tem que produzir sentido sobre sentido.

Os três dançarinos criam uma relação de espaço que não é estável, é movente todo o tempo. Eles resistem a enquadrar o espaço e seus corpos. Dessa forma,

o fato [de o] espaço não ser tomado como um lugar pronto a ser povoado por corpos, permite que a existência do espaço seja pensada como fruto de relações e não como um lugar pronto para abrigar objetos [corpos] (BANANA, 2012, p. 105).

A instabilidade vai ganhando força e criando tanta flutuação no espaço, que a intensidade que ela vai tomando nem os corpos dos dançarinos conseguem assimilar. Os corpos propõem tantos vetores de movimento como possibilidades, que poderíamos dizer que Euclides ficaria perplexo com tal complexidade que o corpo vivencia ao não estabelecer a linearidade ou o ponto a ponto como entendimento de corpo e de espaço. Desse modo, *Pro.posição #2* está

longe do entendimento de que o movimento se constitui ponto a ponto no espaço, ou entre uma linha como caminho mais curto entre dois pontos, ou que a superfície é plana e linear, como a estrutura do balé se estabelece.

4.7 Cena 7: Observar, experiência qualitativa

Adriana Banana se dirige à frente da cena e coloca no chão um fone de ouvido conectado a um *i-pod* que começa a tocar outra música (Figura 26). O que se ouve é uma música ao longe, que toma em alguns momentos predominância no espaço, mas sem ser tão clara como a dos Beatles. Esse som é atravessado por sons de tossidos de pessoas do público, barulhos que parecem que as pessoas estão se ajeitando na plateia, ruídos de carros passando do lado de fora, na rua, ao mesmo tempo em que há um silêncio na cena. Todas essas sonoridades parecem se comportarem como trilha da cena, muito devido à como os corpos dos dançarinos se estabelecem na cena.

Figura 26 – Adriana na relação com o headphone e i-pod (27’54’)



Fonte: Prop.Posição #2 – Desenquadrando Euclides (2011)

Os dançarinos se colocam sentados no chão, simplesmente acompanhando o que está acontecendo, às vezes mudando de posição no chão, mexendo um pé, arrumando uma parte da roupa, passando a mão no cabelo, ações, gestos ordinários (Figura 27 e 28). Observam apenas.

Essa qualidade de corpo dos dançarinos é recorrente no trabalho, como já foi pontuado. E faz com que a relação dançarinos-público se equipare, que ambos ocupem o mesmo espaço de interação. São corpos, dançarinos e público, que se organizam para continuar a compartilhar a mesma experiência perceptiva, que “não se acumulam quantitativamente, mas, sim qualitativamente, transformando-se a cada nova proposição”, como mesmo diz Banana (2010, p. 47).

Figura 27 – Tuca, Livia e Karina enquanto o headphone/i-pod toca (28’54”)



Fonte: Prop.Posição #2 – Desenquadrando Euclides (2011)

Figura 28 – Tuca, Karina e Raul e Adriana, enquanto o headphone/i-pod toca (29'15'')



Fonte: Prop.Posição #2 – Desenquadrando Euclides (2011)

No final dessa cena, Adriana e Raul retiram a caixa de som que ainda estava ocupando a frente da cena e os fones de ouvido com o i-pod. Inicia, então, um duo de Karina com Tuca.

4.8 Cena 8: Corpos torcidos, instáveis e em fluxo ininterrupto

Nesse duo, Karina e Tuca se colocam em contato um com o outro, um corpo agindo sobre o outro. O corpo é pensando também como objeto, como objeto extensão, corpo extensão de outro corpo. Todas as proposições de movimento são estabelecidas nessa correlação corpo-corpo, pelos atravessamentos que um corpo provoca no outro. Em alguns momentos, eles se afastam, mas não se desconectam de forma alguma. Observam-se relações de torções, de peso, de estar fora do eixo, deslocamentos acelerados no espaço, quedas, até mesmo, um corpo suspendendo outro do chão.

O nível de comprometimento deles na cena é tão grande que se fazem dois corpos em um só corpo em movimento. Existe um lugar de memória do corpo que eles trazem de quando se movimentavam cada um com seus respectivos objetos no corpo. Memória como persistência de corpo, de conhecimento e como possibilidade de evocar e atualizar o próprio corpo, produzindo dinamismos, aponta Marques (2011, p. 42). São corpos já acumulados de

informação, das conexões de sentido articulados e produzidos até então e que se veem reorganizados, rearticulados e ressignificados nesse momento e durante toda a obra, a cada nova proposição.

Nesse duo, a questão da instabilidade se faz presente com tanta força, também, que os corpos já não conseguem assimilá-la – a própria instabilidade que faz as escolhas e “diz” como eles se organizarão, mas eles não estão perdidos no que estão a fazer. Parece que tudo está por um fio. Os dois se torcem, se contorcem, se derrubam, caem no chão, mas cientes da proposição com que estão relacionados. As figuras 29, 30, 31 e 32 demonstram um pouco o teor que os corpos alcançam pela intensidade que a instabilidade estabelece nos corpos deles: são corpos torcidos, fora do eixo, sem nitidez, imprecisos, instáveis, não lineares. Eles desenquadraram o movimento e o espaço em um fluxo contínuo, ininterrupto, alterando a qualidade do que se vê a todo momento. Assim,

afastando-se da ideia de equilíbrio, o corpo adquire autonomia, pois trata-se de fatores múltiplos, atuando simultaneamente e regidos por uma especificidade de impulso [instabilidade] a cada instante (BRITO, 2008, p. 51).

Os dançarinos estão ali presentes para compartilhar as proposições artísticas em seus corpos, dentro de um treinamento de corpo específico e desenvolvido para trazer tal entendimento corporal sobre esse novo jeito de se mover, de perceber o movimento. Para desenvolver um novo padrão neuromotorperceptivo.

Que corpos são esses?

Que ideia de instabilidade é essa que leva corpos a experimentá-la como lugar de ação e de se tornar habilidade?

Talvez, pela força que os corpos adquirem de se alterarem o tempo todo. As imagens que os corpos produzem se alteram em contínuo, empurrando para a próxima imagem uma tentativa de completar o sentido da anterior, aspecto que não acontece. A tentativa de “estabelecer” um interpretante lógico último, aspecto inalcançável, de empurrar para um futuro o próximo o significado faz com que a mudança de hábito no trabalho de Adriana Banana ganhe força de habilidade, a habilidade de instabilizar.

Figura 29 – Karina e Tuca, no duo, corpo-instabilidade I (32'58'')



Fonte: Prop.Posição #2 – Desenquadrando Euclides (2011)

Figura 30 – Tuca e Karina, duo, corpo-instabilidade II (33'32'')



Fonte: Prop.Posição #2 – Desenquadrando Euclides (2011)

Figura 31 – Tuca e Karina, duo, corpo instabilidade III (31'53'')



Fonte: Prop.Posição #2 – Desenquadrando Euclides (2011)

Figura 32 - Tuca e Karina, duo, corpo instabilidade IV (34'36'')



Fonte: Prop.Posição #2 – Desenquadrando Euclides (2011)

O que Adriana propõe é consolidar e fortalecer o estado de instabilidade como espaço de produção de conhecimento e de significação. A instabilidade relaciona-se com a incompletude, com a indeterminação de sentido no trabalho. Os corpos não param, eles não chegam a um fim, o próprio movimento toma fôlego em seu próprio fluxo de continuidade, de não estagnar. Na ideia de que não há início nem fim, o próprio movimento o impulsiona, o compele a continuar. Ele, o movimento, não é “movimen-fica”, ele é “movimen-vai”, parafraseando Júlio Pinto (2002, p. 81) quando ele nos diz que os processos de significação não “signi-fica” e sim “signi-vai”. A atividade sígnica é semiósica, em fluxo contínuo. O que Adriana Banana demonstra que dança é fluxo, corpo é semiose, movimento é evolução, tudo junto e ao mesmo tempo.

4.9 Cena 9: Recuperação

Ao final do duo, Karina e Tuca se dirigem a tapetes que estão localizados no espaço, reorganizando-os para dar frente a um trio – Tuca, Adriana e Raul. Eles entram e momentos depois, rapidamente, a câmera mostra Lívia e Karina passando fita crepe em seus corpos.

Adriana está com dois blocos de tijolos presos aos seus sapatos, um em cada sapato. Raul e Tuca estão sem nenhum objeto em seus corpos. Os três sempre se movem em conjunto e sempre na mesma lógica que qualquer parte do corpo ou que qualquer um deles pode ser o disparador do movimento. E, em seguida, eles recuperam, retornando as posições iniciais. Essa ideia de movimento-recuperação, é um dos aspectos do trabalho de Trisha Brown que Adriana desenvolveu no trabalho e nessa cena mais especificamente. A recuperação não se relaciona com ideia de que para se fazer um movimento o corpo tem que se recuperar, se preparar e começar de novo a se mover. A ideia de recuperação que Adriana desenvolve quebra “a estática da circularidade, promovendo um espaçotempo multivetorial” (BANANA, 2012, p. 49), onde o movimento pode ser disparado em várias e em quaisquer direções. Isso permite uma compreensão distinta do corpo e do movimento como uma estrutura compacta, com um único eixo, a coluna vertebral como referência de movimento. O que acontece nessa cena, entre os três, é que todos eles podem ser simultaneamente os disparadores do movimento. Existe uma relação de quase serem interdependentes um dos outros, porque todas as vezes que eles têm que se reorganizar, têm que se reorganizar mutuamente (Figura 33).

A cada vez que um movimento é disparado, Tuca, Adriana e Raul ganham o espaço pela ação de vetor que o próprio movimento constrói. Um vetor tem o formato de uma linha que traz

direção, mas ele não carrega em si o aspecto de linearidade. Um vetor pode mudar de direção durante seu percurso. Ele permite várias recombinações. Assim é a ideia da recuperação, a cada vez que o corpo se recupera, ele se recupera se recombina. Eles desenvolvem essa cena durante um tempo, até que Adriana fica sozinha.

Figura 33 – Tuca, Adriana e Raul em recuperação no espaço, com Livia e Karina ao fundo, em outra proposição (39'34'')



Fonte: Prop.Posição #2 – Desenquadrando Euclides (2011)

4.10 Cena 10: Os olhos

Na continuação da cena anterior, somente Adriana permanece no espaço, com seus sapatos de tijolos. Os tijolos acentuam a relação do corpo dela com a gravidade. Existem vários elementos nessa cena que são observáveis. Primeiro, a percepção de que toda a qualidade de movimento de Adriana se dá próxima do corpo dela. A movimentação acontece ao redor de seu corpo, o que possibilita percebê-lo percorrendo seu corpo. O fluxo de movimento não escapa ao corpo dela. Nesse sentido, as ideias de fluxo contínuo, que não tem início-nem fim, e de instabilidade se tornam mais favorecidas quando a extensão do movimento é mais próxima do corpo.

Outro aspecto é o olhar, a atuação da visão, do globo ocular. O olhar exerce uma função muito pontual na movimentação que ela constrói. Os olhos são parte do corpo e podem ser

disparadores de movimento tanto quanto outra parte e, mantendo a mesma qualidade de fluxo contínuo. Sobre o olhar, os músculos oculomotores, recorreremos à própria Adriana,

o topo da coluna não é pensado apenas em termos de última vértebra, mas dos olhos [na relação] – calcanhares alinhados com os ísquios (e não exatamente bacia) e olhos [...]. O organismo utiliza-se [...] de proprioceptores, que situam as diferentes partes do corpo em relação ao conjunto [do corpo], em uma determinada posição no espaço (BANANA, 2012, p. 64).

O que notamos na cena é que a “passagem” do olhar pelo espaço, de forma aleatoriamente e acelerada provoca reflexos involuntários no corpo dela. Além disso, a qualidade de movimentação oscila entre não retornar ao eixo da coluna como referencial de estabilidade, mas também não desabar no chão completamente (Figura 34). Os olhos tomam a função de proprioceptores que organizam o corpo nesses fluxos. Isso acontece com dois tijolos presos aos sapatos dela e com a gravidade a assinalar outro nível de organização. Pelo vídeo é nítido como o movimento percorre o corpo de Adriana, mas sem que fique claro por onde começa e onde termina.

Durante a proposição de Adriana, vemos Lívia e Karina atravessarem a cena e se colocarem juntas em um ponto específico do espaço, para dar continuidade aos desdobramentos da instabilidade. O trabalho é feito de atravessamentos sobre atravessamentos. A cada movimento, a capacidade dos corpos de se ressignificar, se reconfigurar. A cada cena os corpos e o espaço já não são os mesmos.

Figura 34 – Adriana entre estabilidade/instabilidade (42’04’’)



Fonte: Prop.Posição #2 – Desenquadrando Euclides (2011)

4.11 Cena 11: Anatomias flutuantes

Começa um duo entre Karina e Lívia. Cada uma delas tem um lado do corpo preso por uma fita adesiva (Figura 35).

Aqui, mais uma vez, há a ideia de adaptação. Como o corpo consegue se adaptar a novas condições de mobilidade neuromotoras e perceptivas. Em *Desenquadrando Euclides*, esse assunto é recorrente e os objetos desempenham essa função provocativa, de configurarem outras relações, que limitam possibilidades a princípio, mas que fazem os corpos se abrirem para processos adaptativos, de transformação e de mudança de hábito.

Durante o trabalho como um todo, as anatomias corporais são alteradas e, como já dissemos, ou é por um objeto, por um outro corpo sobre um corpo, nesse caso, por uma parte do corpo imobilizada. Isso reconfigura as bordas do corpo, sua configuração anatômica e refaz mais ainda as relações interno-externo, simetria-assimetria. Tornam-se “anatomias flutuantes”, que sem dúvida conectam-se diretamente a quem as percebe, acentua Corrêa (2012, p. 18). E continua:

o corpo humano deixa de parecer um objeto com bordas que separam o seu interior do seu exterior, em que sabemos exatamente onde termina o pé e

começa o chão: é a fragmentação e a desconexão justamente o que ressalta que essa anatomia não termina em si mesma e se une ao espectador e tudo o que a cerca. Flutua para que seja religada de uma nova forma (CORRÊA, 2012, p. 18)

Os corpos de ambas chegam à exaustão. Tais procedimentos levam o corpo a um cansaço, não apenas pela execução dos movimentos, mas porque todo o corpo está a pensar, a mediar a si mesmo o tempo todo na correlação das proposições.

Enquanto o duo delas se desenvolve, vemos Adriana, Raul e Tuca em um canto do espaço construindo uma outra ideia. Inicialmente, conseguimos perceber Adriana colocando os pés de Raul no chão com fita adesiva, fazendo com que ele se estabeleça em um ponto fixo (Figura 36).

Figura 35 – Karina e Lívia, corpos atados em si mesmos, ações refletidas (47'09")



Fonte: Prop.Posição #2 – Desenquadrando Euclides (2011)

Figura 36 – Lívia e Karina em sua proposição; Adriana, Tuca e Raul em construção de uma outra proposição (50'21'")



Fonte: Prop.Posição #2 – Desenquadrando Euclides (2011)

4.12 Cena 12: Situações provocativas

Inicia um duo entre Tuca e Raul. Enquanto Raul tem seus pés presos ao chão com fita isolante e se mantém com os braços livres, Tuca tem os braços presos ao tórax de Raul, mas com os pés livres (Figura 37). Tuca traz um *headphone* solto do ouvido. Os corpos deles se relacionam como extensão um para o outro. Depara-se com a modificação que os corpos assumem por estarem acoplados. Há um certo incômodo que vai atravessando nossa percepção por vê-los presos desse jeito. Como diz Arraes (2012, p. 26), “o corpo se acostuma com muitas coisas, como diz o jargão popular, é a força do ‘hábito’. Mas também, [pontua que] quando quer desacostuma, desabitua-se”. Essas são as provocações que Adriana nos faz – até que ponto estamos “colados” à força do hábito e em que momento nos desabituíamos. Porém, para discutir isso nos corpos, ela os coloca em situações nada convencionais, em circunstâncias provocativas que geram incômodos. Por isso, o que Adriana provoca não é da ordem do bom ou ruim, mas o quanto a mudança de hábito, a criação de novos hábitos neuromotores perceptivos incomodam.

Novamente, o olhar é presente como propositor do movimento. Eles passeiam com o olhar pelo espaço e estão conectados um ao outro. São movimentos mínimos dos olhos no início, mas que vão tomando uma dimensão até que os desestabilize. Um corpo só, em negociação.

Figura 37 – Tuca e Raul, corpo-extensão (52’23)



Fonte: Prop.Posição #2 – Desenquadrando Euclides (2011)

No final da cena, vemos Livia e Karina carregarem uma “penca” de sapatos, todos eles amarrados entre si e colocá-los em um ponto do espaço, enquanto Tuca e Raul continuam a estar juntos (Figura 38). Adriana está no computador, ao fundo. São três níveis de ações que se fazem presentes ao mesmo tempo, mas não menos desconectadas, porque estão ligadas à mesma ideia. Uma ação produz sentido sobre outra ação, que por sua vez produz sentido sobre outra ação. Durante todo o trabalho observamos várias ações sobrepondo-se a outras, reafirmando a ideia de continuidade, de que não se precisa interromper, parar algo para uma outra coisa acontecer, não havendo hierarquia entre elas. Da mesma forma, se dá a atuação dos interpretantes emocional-energético-lógico, pois eles não se configuram na ordem primeiro um, segundo o outro e terceiro, outro. Eles podem atuar com algum deles exercendo uma maior predominância, mas, nunca, excluindo os outros.

Figura 38 – Livia e Karina com a “penca” de sapato. Tuca e Raul continuando a proposição. Adriana sentada, ao fundo, no computador (57’08”)



Fonte: Prop.Posição #2 – Desenquadrando Euclides (2011)

4.13 Cena 13: Conforto

Tuca, Karina, Livia e Raul estão amarrados “coletivamente” por cadarços de sapatos (Figura 39). A ação de um reverbera em todos e o todo modifica o lugar que cada um ocupa enquanto um, criando novas imagens, novas organizações corporais, novos sentidos de corpo. A ideia que se cria é de se transformar em um só corpo.

Figura 39 – Tuca, Raul, Livia e Karina, todos atados por sapatos (59’20”)



Fonte: Prop.Posição #2 – Desenquadrando Euclides (2011)

Salienta-se que Raul não é bailarino⁹, é físico. Desse modo, os referenciais de entendimento de corpo, de corpo de dança no corpo dele não passam pela aquisição dos hábitos que construíram a dança, principalmente o balé. Isso nos faz indagar sobre a questão da técnica, a necessidade de que para dançar se precisa dominar *a priori* um conjunto de habilidades específicas que vão autorizar o corpo a dançar. Se estamos refletindo sobre as relações entre proposição artística, treinamento e construção de movimento, como aspectos correlacionados, interacionais, processuais, a habilidade do corpo para dançar será construída na relação da proposição e não como condição anterior, pontua Banana (2012, p. 69).

Os quatro dançarinos têm que estar em estado de negociação constante. Eles não abandonam os corpos que foram produzidos anteriormente, durante o trabalho. Cria-se com isso um efeito de continuidade, é fluxo, impulsionado pelo antes. O instante é desdobramento que vai gerar continuidade para o que virá em seguida.

O que temos são os quatro dançarinos atados por sapatos, também amarrados entre si. Vê-los dançando como um corpo só, cria um efeito de conforto, porque talvez seja pelo corpo que possamos pensar o coletivo. Um coletivo nem sempre junto, mas ao mesmo tempo, em que as relações de binariedade, ou isso ou aquilo, são desviadas da atenção, no sentido de que a habilidade está no entre, aspecto esse que Adriana busca instaurar em *Desenquadrando Euclides*. É como se a dança não estivesse nem no “meu” corpo, nem no “seu” corpo, mas no entre. No entre uma “organização” e “outra”. E, mesmo nesse espaço do entre, ela, a dança, também, busca a instabilidade. A atenção do trabalho é ampliar a percepção de como se estabelecem, se constroem as relações, ou seja, o que está sendo produzido na relação, durante a ação. Esse aspecto retira a centralidade do dançarino que ocupa o centro da cena para uma plateia apenas contemplar seus movimentos, como se ele não estivesse engajado e comprometido com o que está dançando e produzindo de sentido.

Ao final dessa cena, ficam Tuca e Karina, sem sapatos, para começarem um duo ao qual, em seguida, Livia se incorpora.

4.14 Cena 14: Condição irreversível

Nessa cena, Tuca, Karina e Livia desenvolvem movimentos que se caracterizam por torções, o que confere aos corpos deles mais instabilidade e que faz, conseqüentemente, com que busquem novos processos adaptativos (Figura 40). Os dançarinos se utilizam de todo o

⁹ Essa informação foi obtida com o próprio Raul Côrrea, integrante do elenco.

repertório de movimento construído durante o trabalho, como entendimento evolutivo do corpo, de aprendizado e de transformação. O que percebemos, no percurso de *Desenquadrando Euclides* é que cada dançarino ao se desenquadrar e, a partir dessa nova perspectiva, estabelece também o seu próprio singular movimento, consolidando a ideia de que o corpo age em co-evolução com a “lógica do pensamento artístico”, aponta Brito (2008, p. 29). Os corpos chegam completamente modificados e as qualidades de movimento adquiridas durante o trabalho fazem parte dessa co-evolução, dessa interação, que não conseguiriam no âmbito particular de cada corpo. Segundo Brito (2008, p. 53), é nesse reconhecimento de co-evolução, que a dança consegue incorporar as “condições irreversíveis” para a sua formação e desenvolvimento, bem como “deve sua existência à essa irreversibilidade”. Em *Desenquadrando Euclides*, isso se nota no avanço do conhecimento do corpo, dos entendimentos de espaço e na apropriação que isso traz para quem vê o espetáculo.

Figura 40 – Karina e Lívia provocando uma torção em Tuca, mais um estado de instabilidade, Raul já dando início à próxima proposição (1º10’29”)



Fonte: Prop.Posição #2 – Desenquadrando Euclides (2011)

Desenquadrando Euclides é um trabalho cansativo para quem vê também. O público não fica em uma posição de passividade, nem confortável, porque exige dele reconfigurar a percepção todo o tempo. Para os dançarinos deve ter sido um trabalho árduo de treinamento para que os corpos apreendessem esse tipo de movimentação como uma habilidade. O trabalho não tem caráter de espetáculo. Pode-se situá-lo como espaço de compartilhamento de ideias, de estar criando hipóteses no corpo que pensem novas possibilidades de mudança de hábito neuromotoras perceptivas da dança.

4.15 Cena 15: Mobilidade/Segurança

Na última cena do trabalho, Raul está atado a uma cadeira por fita, o que altera a relação do eixo do corpo dele e a relação com a gravidade. Isso altera profundamente a referência de verticalidade pois, na cadeira ele não consegue ficar ereto, por exemplo. A referência de bipedia, uma conquista evolutiva se perde, pois seu tronco tem que ficar mais diagonalizado ou em paralelo ao chão. Toda a movimentação do corpo de Raul está em articular horizontalidade/verticalidade. Desse modo, as noções de frente/cima/baixo se alteram. Há uma tensão no corpo dele, porque a cadeira se torna o lugar de sustentação do corpo no espaço.

É um corpo em risco, que arrisca a própria concepção de gravidade na busca de maior mobilidade para o corpo, mesmo atado a uma cadeira. O que essa cena nos pontua é que o que o corpo ganha em mobilidade (Figura 41), ele perde em segurança, estabilidade (Figura 42), pontua Dias (2017, p. 15).

Figura 41 – Raul em um giro no ar com a cadeira (1°12'43”)



Fonte: Prop.Posição #2 – Desenquadrando Euclides (2011)

Figura 42 – Raul e corpo instável cadeira (1°12'18")



Fonte: Prop. Posição #2 – Desenquadrando Euclides (2011)

Nessa cena, um dos aspectos que *Desenquadrando Euclides* aponta tem a ver com as questões de fisicalidade, de como as relações músculo-articulação atuam no corpo e as qualidades de movimento alcançadas no trabalho. Adriana ao explorar o movimento na ideia sem início-sem fim, corpo-instabilidade, objetos presos ao corpo, provoca o corpo para um elevado nível de disponibilidade articular, muscular e neural. As articulações, a coluna vertebral e o próprio músculo não podem se estabelecer presos, “travados”. A informação neural, articular tem que encontrar passagem no corpo. As forças concêntricas e excêntricas e isométricas têm que ser dinâmicas e trabalhar sincronizadas. Essas forças têm a ver com o quanto o movimento ganha em contração (concêntrica), o que representa maior disponibilidade articular do movimento, em extensão (excêntrica), o que representa alongar a musculatura e, em produção de força (isométrica), a musculatura está atuando no corpo em contração máxima para uma explosão. O treinamento desse corpo-instabilidade requer domínio dessas forças. O corpo precisa aprender a lidar com elas de forma mais sincronizada para potencializar a própria proposição. Quando Raul está sentado na cadeira, em pausa, o corpo dele está em tensão, atuando em isometria, reunindo forças para impulsioná-lo ao movimento. Como o corpo dele não consegue estabelecer a vertical por completo, mesmo quando tenta ficar de pé, por causa da cadeira atada a seu corpo, e nem está absolutamente curvado, as relações músculo-articulares ficam no entre, elas nem estão alongadas completamente, nem contraídas totalmente. Essas relações de forças se dão ao mesmo tempo e em uma intensidade muito forte, porque o corpo não consegue captar aonde ele está, qual força acionar de forma mais sincronizada. O corpo fica exausto, condição observável de todos os corpos durante o trabalho. É mais uma vez, um

corpo estabelecido nem no absolutamente determinado e nem no absolutamente indeterminado, utilizando-se para isso da própria materialidade do corpo, as correlações das forças concêntricas, excêntricas e isométricas.

4.16 Desenquadrando Euclides: um signo evolutivo

Percebemos em *Prop. posição#2 – Desenquadrando Euclides* variáveis o tempo todo sendo propostas para e pelos corpos, e que encontram na própria experiência física (neuromotora) e perceptual seu espaço de ação. Ao propor a instabilidade como condição do corpo de se estabelecer na relação com o espaço, Adriana Banana abre o corpo ao um conjunto de possibilidades, a variáveis de experiências e de sentido. Isso nos leva à questão do papel do interpretante lógico na construção do hábito e do interpretante lógico último na mudança de hábito. A ideia de instabilidade dos corpos possibilita que os processos de significação não se fechem, não se constituem na busca de alcançar um fim. Os corpos dos dançarinos de *Desenquadrando Euclides* não constroem para si um “ideal” de movimento, que contemple todos os sentidos possíveis. A proposta é estar na relação com a proposição.

Adriana Banana lança desafios ao propor os objetos como inscrições que alteram o corpo, que levam maléolos, joelhos, assoalhos pélvicos, axilas, topos de crânio, coluna, olhos a outras dimensões de fisicalidade. Consolida que nós somos produtos de nossas interações, de nossas relações e de nossa evolução como espécie.

Existem vários fatores que levam *Desenquadrando Euclides* a ocupar um papel de destaque no cenário da dança, principalmente pela proposta de pensar sobre os hábitos da dança, como colocar o público a observar, sem se eximir da responsabilidade que ele está a fazer parte disso, independentemente de gostar ou não do que vê. Normalmente, o público é considerado em seu aspecto de contemplar as produções cênicas, de se estabelecer como um apreciador. Em *Desenquadrando Euclides*, o público também é afetado pela obra, porque o movimento não acontece só no corpo do dançarino, mas também, no corpo do público que não está dançando, mas que está na correlação com a obra pelo aspecto perceptivo, aponta Banana (2012, p. 65). Isso possibilita que o público seja “afastado” do lugar do interpretante lógico, no sentido de querer fechar todos os significados sobre “o que está sendo dançado”.

Além disso, *Desenquadrando Euclides* consolida a ideia de que proposições artísticas, treinamento, preparação corporal e estruturas de movimento caminham juntos em um processo de criação em dança. Tais elementos não podem se estabelecer de forma diferenciada e nem é procedente que se criem hierarquias de importância entre elas. Isso não significa dizer que não

se devem respeitar as especificidades que cada uma delas desempenha no processo de criação. O entendimento de que algo é mais importante do que outra coisa, como por exemplo, o papel que o coreógrafo desempenha sobre os dançarinos, reforça entendimentos absolutos, determinados e homogêneos sobre as relações, característica que símbolos desempenham nos processos de significação. Assim,

quando se pensa em processos de criação em dança, muito mais pela coerência e coesão que os elementos citados acima estabelecem entre si, podemos perceber que um trabalho em dança se relaciona com as condições de **como ele pode ser feito naquele momento e não como ele deve ser feito** (BANANA, 2012, p. 79, grifo nosso).

Isso significa dizer que a cada espetáculo, a cada apresentação esses elementos estarão sempre se reconfigurando, se resignificando e, principalmente, desconstruindo a ideia de ideal último para um corpo, um movimento, uma obra de dança. Por mais que essa ideia de ideal seja de certo modo cristalizada, e sabemos que ela é inalcançável, ela não deixa de apresentar sua potência enquanto possibilidade de aprimoramento, de transformação e de evolução. O papel do interpretante lógico último, a mudança de hábito, é de fundamental importância para evolução, porque ele desloca os processos de significação para um futuro, um futuro a ser experienciado, em uma obra de dança, pelo corpo.

A análise de *Prop. Posição #2 – Desenquadrando Euclides*, a partir das ideias de movimento sem início-sem fim, permitem concluir que: (a) a instabilidade como proposição da relação corpo-espço; (b) a provocação que os objetos desempenham ao impulsionar os corpos a se adaptarem; (c) as alterações anatômicas percebidas nos corpos que esses mesmos objetos causam; (d) uma qualidade de movimentação que tira a referência da coluna como o eixo central do corpo; (e) de que qualquer parte do corpo pode ser propositor de movimento, desconstruindo a ideia de centro-periferia; (d) que o movimento não está prioritariamente no corpo, mas uma música pode gerar movimento no espaço tanto quanto; (f) que a ação física da gravidade está sempre em negociação no trabalho; (g) a utilização de roupas do cotidiano pelos dançarinos, desconstruindo a ideia de que para dançar precisa-se de um figurino específico. Todos esses aspectos demonstram que o corpo é um resultado evolutivo, não somente biológico, mas cultural. Além disso, os processos sógnicos se fazem na natureza e na cultura pelos mesmos caminhos, processos de instabilidade, de adaptação, na relação com um “externo”. Em termos semióticos, os processos de transformação, de evolução se dão no como se constitui as tensões entre interpretante lógico e interpretante lógico último.

Quando Adriana considera e concretiza esse entendimento no corpo, em *Prop. Posição #2 – Desenquadrando Euclides*, assume a evolução como aspecto de nossa própria existência. Os hábitos na dança foram criados quando o referencial de corpo, movimento e espaço se estabeleceram na relação da matemática euclidiana e seus desdobramentos e pensamentos que acentuaram essa separação.

A compreensão de que o corpo que dança, dança seu entendimento de mundo, de que ele não está apartado do mundo ao qual ele pertence e influencia na mesma medida esse mundo, como assinala Brito (2008, p. 81), coloca o corpo na mesma potência de desvelar conhecimentos, como a ciência o faz, de abrir caminhos para o desconhecido, tendo o corpo como matéria prima do experimento. Por fim, ao trabalhar com a ideia do que move o que, no sentido de que qualquer parte do corpo pode ser um disparador do movimento, estando o corpo inteiro presente, por exemplo, *Prop. Posição #2 – Desenquadrando Euclides* põe em pauta como se estabelecem essas correlações biológico/cultura, corpo/espaço, interpretantes lógicos/interpretantes lógico últimos, hábito/mudança de hábito. A obra de Adriana Banana provoca a não apenas dizer que esses aspectos se correlacionam, mas efetivamente os concretiza no corpo, e isso na dança já se faz suficiente. Não precisa de mais, está no corpo.

5 CONCLUSÃO

Como construir uma conclusão sobre o trabalho de dança *Prop.Posição#2 – Desenquadrando Euclides*, que propõe artisticamente a ideia de instabilidade dos corpos? No espetáculo, como vimos durante a dissertação, o movimento não tem início-nem-fim e se faz em um contínuo. É quase uma reticência, mas, ao mesmo tempo, é uma tarefa que também nos faz refletir para que servem as conclusões e o que elas nos trazem de sentido. Podemos pensar que esta conclusão se produz como uma continuidade do próprio *Desenquadrando Euclides*. Se ele foi um dos sentidos de dança produzidos dentro do projeto *Ações Proproposição #2*, esta pesquisa é um dos sentidos produzidos de *Desenquadrando Euclides*, e como tal não só é ativa em imprimir sentidos ao espetáculo, mas é também participante dessa cadeia de significados que o espetáculo desvelou.

Uma importância de *Prop.Posição#2 – Desenquadrando Euclides* é pensar sobre o fazer artístico dança, a profissão dança, como área de conhecimento, bem como o profissional dançarino. A dança como profissão tem que ser pensada em comprometimento com seu desenvolvimento e sua evolução, de estar constantemente refletindo sobre seu ofício, pensando sobre estratégias de estar em atuação e conectada com as coisas que acontecem ao seu redor. Como pontua Banana (2000, p. 3), “a dança colabora para formação de indivíduos que consigam se refletir e se reconhecer na arte”.

Por ter o corpo como matéria prima, em que ela se materializa, o corpo deve ocupar o lugar principal desse conhecimento e dessa reflexão. Sabemos que existem diferentes técnicas de dança e diferentes experiências de corpo, no entanto, essas diferenças são transformadoras da dança e dos corpos. Ter o entendimento de que o profissional de dança imprimir uma informação quando está em cena, é assumir o corpo como ação política, de que ele está a produzir ou reproduzir um entendimento de mundo.

A matemática euclidiana e a ideia de espaço concebida a partir desse referencial, construiu corpos vinculados a um mundo das idealizações, da abstração, do absoluto e do imaginário, fundamentalmente no balé, o principal herdeiro dessa concepção. Os entendimentos de dança, de corpo e de movimento ali vinculados sustentam uma ideia de universalidade, um hábito de que o corpo dá conta de “falar sobre tudo” (BRITO, 2008, p. 21). E ele não dá.

As questões relativas aos diversos entendimentos de espaço demonstraram ter papel de profunda relevância em construir e direcionar o olhar para o corpo, a dança. Principalmente, se pensarmos que em nosso cotidiano as normas e as regras de espacialidade que adotamos, caem como uma luva na reprodução do espaço euclidiano. As relações de espaço, corpo e movimento

são mediadas a todo instante e sempre em fluxo. Katz (2005, p. 212) acentua que reconhecer que o movimento não pode ser informação finalizada, nos diz que o movimento “produz a identidade do corpo que o produz”, ele é um pensamento daquele corpo. E, como pensamento, ele é um signo, de caráter semiótico e evolutivo. E, é nessa perspectiva que a semiótica peirciana nos ajuda a entender esses aspectos operatórios da dança – espaço-corpomovimento. Ela nos auxilia a entender a questão da construção dos hábitos e possibilidade de romper os hábitos, principalmente de que os processos de significação não alcançam um fim em si mesmo. Katz (2005, p. 209) continua, ao assinalar que quando olhamos o mundo ao nosso redor, não encontramos um mundo pronto a espera que nós o desvendemos, assim é o corpo que dança, o movimento nunca estará pronto, mesmo que o dançarino ensaie, fique horas no estúdio “repetindo” a coreografia, vai haver sempre uma “brecha” para algo se desvelar para esse corpo.

A questão dos hábitos na dança, material de exploração em *Desenquadrando Euclides*, causou certos atropelos de percepção e de organização física do corpo. É imperioso pensar que, muitas vezes, institui-se que para dançar precisa-se ter um corpo específico, “moldado”, com “linhas” (outra concepção euclidiana levada para construir, delinear a ideia do corpo ideal para a dança, principalmente o corpo do balé, o *fisique de role*, como dizem os franceses). A questão de ter associado a dança a esse corpo e repetidamente buscado esse tipo de corpo construiu a percepção de que existem corpos ideais, movimento ideal, como já pontuamos. Levando a construção de um olhar essencialista sobre as coisas do mundo, um olhar absoluto e determinado, principalmente, para os processos de significação que determinam e muito a forma como vamos lidar com a realidade. A reprodução desse tipo de “olhar” desencadeia os hábitos, estabelecem-se aspectos simbólicos (interpretantes lógicos) com finalidades de convergir uma ideia, uma percepção como condicionamento. Caminhamos muito em romper várias barreiras de como a dança se posiciona como profissão, mas temos ainda longos percursos e, talvez um deles seja romper os entendimentos que se fizeram sobre a ideia de corpo ideal, um corpo não provido de “linhas”, que “delimita [um] grupo de indivíduos em contra destituição a outros” (KATZ, 2005, p. 12).

O entendimento da relação interpretante lógico (hábito) e interpretante lógico último (mudança de hábito), segundo o qual a mudança de hábito não se faz sem autocontrole e autocrítica, devido a nossa capacidade de avaliar as possíveis consequências referentes aos hábitos de ação, como pontua Santaella (2004, p.82), possibilita entender espaço-corpomovimento se codefinindo a cada interação. O que *Prop. Posição#2 – Desenquadrando Euclides* propõe é reforçar esse entendimento de codefinição, e faz essa discussão feita no e pelo corpo. Ao trabalhar com a ideia de corpos desafiando as leis da

gravidade, corpos instáveis que se colocam quase o tempo todo desmontando-se, desmoronando-se, desabando-se, Adriana Banana nos propõe desmoronar vários hábitos perceptivos e de organização estáveis de movimento, bem como a ideia de que corpo e espaço são absolutos. E, ela faz isso transformando a instabilidade em hábito informacional, interacional do corpo. Ela faz isso construindo um hábito para contrapor a um hábito, mas ela, também, desestabiliza esse “roteiro”, ao propor aos corpos os objetos, como um terceiro componente dessa relação corpo-instabilidade. Não basta estabelecer a relação corpo e instabilidade, é estabelecer a relação corpo-instabilidade-extensão de corpo (os objetos). É na correlação com algo. Um terceiro. Dessas proposições e apropriações que o espaço aparece em sua disposição de desenquadramento. Durante o trabalho, começamos a não saber mais o que é o quê, o que move o quê, mas, ao mesmo tempo todos os elementos estão lá presentes – instabilidade, objetos, fluxo contínuo, qualquer parte pode ser propositora do movimento, auto-organização, público – o que configura que *Desenquadrando Euclides* é uma proposição artística potente “pelas mediações ocorridas, ao longo do [trabalho], entre corpo e mundo” (BANANA, 2012, p. 87).

E, na relação com o mundo o que realmente temos são nossos corpos, como nos convida Nina Simone (1933-2003) ao cantar *Ain't Got No – I Got Life* (1968):

Tenho o meu cabelo, tenho minha cabeça
Tenho meu cérebro, tenho minhas orelhas
Tenho meus olhos, tenho o meu nariz
Tenho minha boca
Eu tenho meu sorriso!
 [...]

Tenho meus braços, minhas mãos
Tenho meus dedos, tenho minhas pernas
Tenho meus pés, e meus dedos
Tenho meu fígado
Tenho meu sangue

Eu tenho vida
Eu tenho liberdade
Ohhh

*Eu tenho a vida!*¹⁰

A dança do corpo é essa dança! Um sentido inesgotável, pelas mediações contínuas com a vida, mas profundamente presente e ativo, porque é no corpo que elas se dão. Adriana Banana e *Prop.Posição#2 – Desenquadrando Euclides* são um convite a ouvir o corpo, apreender sua potência como diálogo com o mundo.

¹⁰ Artista: Nina Simone. Álbum: *Nuff said!* (1968). RCA studios NY : “Got my hair, got my head/Got my brains, got my ears/Got my eyes, got my nose/Got my mouth, I got my smile!/[...]I got my arms, got my hands/Got my fingers, got my legs/Got my feet, got my toes/Got liver, I got my blood/I’ve got life, I’ve got my freedom/Ohhh/I’ve got the life” (tradução nossa).

REFERÊNCIAS

ABRIL COLEÇÕES. **Atlas do corpo humano**. São Paulo. Editora Abril. Vol. I – II – III. 2008.

ALMEIDA, Dryelle. **Mundo Bailarinístico**. Figura: O Lago dos Cisnes. Disponível em: <http://www.mundobailarinistico.com.br/2013/09/o-lago-dos-cisnes.html>_Acesso em 27 dez. 2018.

AMORIN, Gícia; VIEIRA, Jorge A. Técnica Cunningham e a física contemporânea. In: BANANA, Adriana (org.). **Catálogo FID 2000**. Belo Horizonte. 2000.

ARRAES, Joubert. Violet. In: BANANA, Adriana (org.). **Catálogo FID 2012 – Seguindo em frente contra a corrente**. Belo Horizonte. 2012.

BANANA, Adriana. A gravidade de um corpo. In. NORA, Ingrid (org.). **Revista Húmus 3**. Caxias do Sul. Larigraf. p. 123-131. 2007.

BANANA, Adriana. **Thispensamento: espaço como previsão meteorológica**. Belo Horizonte. Clube Ur=H0r Editora. 2012.

BANANA, Adriana. **Wordpress**. Disponível em: <https://adrianabanana.wordpress.com/about/> Acesso em 10 mai. 2018.

BANANA, Adriana. **Catálogo FID 1987**. Belo Horizonte. 1987

BANANA, Adriana. **Catálogo FID 1998**. Belo Horizonte. 1998

BANANA, Adriana. **Catálogo FID 2000**. Belo Horizonte. 2000.

BANANA, Adriana. **Catálogo FID 2006**. Belo Horizonte. 2006

BANANA, Adriana. **Catálogo FID 2007 – SulReal, dança para todo mundo. Proposta de Desimperialismos**. Belo Horizonte. 2007.

BANANA, Adriana (org.). **Catálogo FID 2012 – Seguindo em frente contra a corrente**. Belo Horizonte. 2012.

BANANA, Adriana. **Catálogo FID 2013 – Dança que mobiliza, transforma**. Belo Horizonte. 2013.

BANANA, Adriana. **Catálogo FID 2014 – Você é parte do movimento**. Belo Horizonte. 2014.

BANANA, Adriana. **Catálogo FID 2015 – 20 anos**. Belo Horizonte. 2015.

BANANA, Adriana. **Catálogo FID 2016 – O risco do nome**. Belo Horizonte. 2016.

BANANA, Adriana. **Catálogo FID 2018 – Reciprocidades**. Belo Horizonte. 2015.

BERLINSKI, David. **Os Elementos de Euclides, uma história da geometria e do poder das ideias**. Rio de Janeiro: Zahar. 2018.

BLEZER, Débora. Por trás da música Helter Skelter. In: **Revista Cifras on-line**. 2013. Disponível em: https://revista.cifras.com.br/artigo/por-tras-da-musica-helter-skelter-dos-beatles_6119. Acesso em 24 jan. 2019.

BOLETIM TUCA. Teatro Tuca. **Encontros de dança lança livro de Adriana Banana sobre o espaço e o corpo**. Disponível em: http://www.teatrotuca.com.br/encontros_de_danca/2012/livro_adriana.html. Acesso em 10 mai. 2018.

BRITO, Fabiana Dultra. **Temporalidades em dança: parâmetros para uma história contemporânea**. Belo Horizonte. FID Editorial. 2008.

CASA NOVA, Vera; PAULINO, Graças. Introdução à semiótica. In: PINTO, Júlio, CASA NOVA, Vera. **Algumas semiótica**. Belo Horizonte. Ed Autentica, 2009.

CORRÊA. Raul. Múa. In: BANANA, Adriana (org.). **Catálogo FID 2012 – Seguindo em frente contra a corrente**. Belo Horizonte. 2012.

CORREIA, Cláudio M. C. Fundamentos da Semiótica. **Caderno Seminal Digital**. Rio de Janeiro. Vol. 9, p. 76-92. 2008.

DANSOMANIE. **L’histoire et L’actualité de la danse em France et dans le monde**. Disponível em: www.dansomanie.net Acesso em 27 dez 2018.

DESENQUADRANDO EUCLIDES, Prop.posição#2. Proposição e coodenação: Adriana Banana. [S. l.]: Clube Ur=H0r. Belo Horizonte. 2010. 1 DVD (1°15”).

DIAS, Bianca. O espaço revirado e o sujeito. In: RAMOS, Graça. **Catálogo da exposição Encontros no espaço**. Brasília. 2017

DUARTE, Rodrigo. Corpo, Tempo e Espaço. In: BANANA, Adriana (org.). **Catálogo FID 2000**. Belo Horizonte. 2000.

FRANCO, Juliana Rocha. A “virada espacial” e a semiótica: uma proposta alternativa ao pensamento binário. **Revista Líbero**. São Paulo. Vol. 18, nº 36, p. 65-76, jul./dez. 2015.

HERCOLES, Rosa. **Formas de Comunicação do Corpo – novas cartas sobre a dança**. São Paulo. 2005. 138 p. Tese de Doutorado em Comunicação e Semiótica – Departamento de Comunicação e Semiótica. Pontifica Universidade Católica de São Paulo.

KATZ, Helena. **Um, Dois, Três. A dança é o pensamento do corpo**. Belo Horizonte. FID Editorial. 2005.

KATZ, Helena. Introdução. In: BANANA, Adriana (org.). **Catálogo FID 2000**. Belo Horizonte. 2000.

KATZ, Helena e GREINER, Christine. Por uma teoria do corpo mídia. In: Greiner, Christine. **O Corpo**. São Paulo. Annablume. 2005.

LENNON, John; McCARTNEY, Paul. **The Beatles**. London. 1968.

MCLUHAN, Marshall. Os meios de comunicação como extensões do Homem. Tradução: Décio Pignatari. São Paulo. Cultrix. 2007.

MARQUES, Roberta R. Espalha pra geral! In: BANANA, Adriana (org.). **Catálogo FID 2012 – O corpo que vai. A dança que fica**. Belo Horizonte. 2012.

MOURA, Gilsamara. Texto para pequeno efeito. In: BANANA, Adriana (org.). **Catálogo FID 2010 – Por uma museologia do corpo que dança**. Belo Horizonte. 2010.

PORTAL DO VESTIBULANDO. **Renascimento (Humanismo, Antropocentrismo, Individualismo) – questões de vestibulares**. Disponível em: <https://www.portaldovestibulando.com/2017/01/renascimento-humanismo-antropocentrismo.html>. Acesso em 24 jan. 2019.

PANFLETERIA. **Ballet da Rússia**. Disponível em: www.panfleteria.com.br/ Acesso em 27 dez. 2018.

PEIRCE, Charles Sanders. **Collected Papers of Charles Sanders Peirce**. Cambridge, Massachussets: The Belknap Press of Harvard University. 1978. 8v.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. Trad. José Teixeira Neto. São Paulo. Perspectiva, 2015.

PINTO, Júlio. **O Ruído e Outras Inutilidades**. Belo Horizonte. Ed Autêntica, 2002.

RAMOS, Graça. **Catálogo da exposição Encontros no espaço**. Brasília. 2017.

REDE MINAS. **Programa Agenda – FID 2015**. Exibido em 28/10/2015. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=gMsE14_O12A. Acesso em 10 de mai. 2018.

REDE MINAS. **Programa Agenda – FID 2015**. Exibido em 22/01/2015. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pvbrHtmcDhc>. Acesso em 10 de mai. 2018.

SANTAELLA, Lucia. **Semiótica aplicada**. São Paulo. Pioneira Thomson Learning. 2004.

SANTAELLA, Lucia. O papel da mudança de hábito no pragmatismo evolucionista de Peirce. **Cognitio: Revista de Filosofia**. São Paulo. Vol. 5, nº 1, p. 75-83, jan./jun. 2004.

SERAFIMBALLET. **Posicionamento do corpo/espaço**. Disponível em: <http://www.serafimballet.com.br/2015/05/posicionamento-do-corpoespaco.html>. Acesso em 17 jan. 2018.

SIMONE, Nina. **Nuff Said!** RCA Studios NY. USA. 1968

SUQUET, Annie. O corpo dançante: um laboratório da percepção. In: Corbin, Alain; Courtine, Jean-Jacques; Vigarello, Georges. **História do Corpo: 3. As mutações do olhar. O século XX**. 4ªed. Petrópolis. Editora Vozes. 2011.

TAGGART, Emma. **Computer Generated Lines Gracefully Map the delicate Movements of a Ballet Dancer.** My Modern Net. 2017. Disponível em: <https://mymodernmet.com/ballet-dancer-rotoscope/>. Acesso em 20 jan. 2018.

WATERMANN, Ivone; FRANCO, Valdeni S. **Produção Didático-Pedagógica: Geometria projetiva no Laboratório de Ensino de Matemática.** Programa de Desenvolvimento Educacional – PDE. Universidade Estadual de Maringá. Maringá. 2008. Disponível em: <http://www.diaadiaeducacao.pr.gov.br/portals/pde/arquivos/2192-6.pdf> Acesso em 18 dez. 2018.

WIKIDANCA NET. **Adriana Banana.** Disponível em: http://www.wikidanca.net/wiki/index.php/Adriana_Banana. Acesso em 10 de mai. 2018.

**ANEXO A - DESENQUADRANDO EUCLIDES, PROP.POSIÇÃO#2. PROPOSIÇÃO
E COODENAÇÃO: ADRIANA BANANA. [S. I.]: CLUBE UR=H0R. BELO
HORIZONTE. 2010. 1 DVD (1°15”).**