



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

GRUPO DE PESQUISADORES EM DANÇA - POÉTICAS DESCOLONIAIS NO ESPAÇO URBANO/PÚBLICO - OCUPAÇÕES, DEAMBULAÇÕES, INTERVENÇÕES NO ESPAÇO URBANO/PÚBLICO

ESPAÇOS DE AÇÃO E DE INSCRIÇÃO DE SI

CIBELE SASTRE

O presente texto descreve práticas performativas em contextos de ensino de dança visando repensar algumas noções hegemônicas de dança a partir das quais grande parte da teoria da dança opera: hierarquias culturais, relacionais (mestre-discípulo/professoraluno) e operacionais (técnica-presença). Extrato da Tese Entre o Performar e o Aprender, este texto concentra-se nas práticas performativas que problematizam a relação espaço-corpo e seus *tecidos conjuntivos* na experiência da presença, da inscrição de si e da ação dançada. Tem como foco o licenciando em dança e suas ações no espaço-corpo escolar. Tais práticas tomam por base a desmontagem de passos codificados, permeados por tarefas de movimento que visam reorientar apropriação e autonomia na relação corpoespaço na transposição do exercício de sala de aula para o espaço público urbano/ cotidiano. O termo práticas performativas opera como uma aproximação do referencial prático-teórico de dança e performance, cultivando uma apropriação corporal de ideias e gestos singulares para uma dança própria. Analisa-se os percursos de produção de si dos integrantes da pesquisa a partir de seus relatos e das noções de improvisação, espaços de ação e inscrição de si e *momento intenso*. A Análise Laban/Bartenieff *em* Movimento (LMA/BF) atua como operadora dos procedimentos de improvisação e educação somática, bem como da análise de dados produzidos pela Prática-Pesquisa inscrita na metodologia de pesquisa performativa (HASEMAN, 2015). Com aporte em autores como R. Schechner, L. Louppe, M. Godard, H. Gumbrecht, R. Laban, C. Fernandes, B. Haseman, entre outros, a pesquisa defende a formação no ensino superior como um fluxo entre performar e produzir conhecimento. !

- 961 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

PALAVRAS-CHAVE: Práticas performativas:corpo-espaço: Análise Laban/Bartenieff em Movimento.

!

SASTRE, Cibele. **Espacios de acción y de inscripción de si.**

RESUMEN

Este documento describe prácticas performativas en contextos de enseñanza de la danza con el objetivo de replantear algunas nociones hegemónicas de la danza de la que gran parte de la teoría de la danza opera: jerarquías culturales, relacionales (maestro- discípulo /profesor-alumno) y operativas (técnica-presencia). Extraído de la tesis Entre Performatizar y Aprender, este texto se centra en las prácticas performativas que cuestionan el espacio-cuerpo y sus tejidos conectivos en la experiencia de la presencia, del registro de si y de la acción de danza. Tiene por foco el alumno de danza de la enseñanza superior y sus acciones en el espacio-cuerpo escolar. Tais practicas se basan en el desmantelamiento de los pasos cifrados, permeados por tareas de movimiento dirigidas a la reordenación de la autonomía del movimiento propio al salir de la sala de ejercicios para el espacio publico o cotidiano. El término prácticas performativas funciona como una aproximación del referencial entre danza y performance y cultiva una apropiación del cuerpo, de ideas y gestos singulares a su propia danza. Se analiza las rutas de producción de si de los miembros de la investigación por sus informes y por las ideas de improvisación, espacios de acción y registro de si y intenso momento. El Análisis Laban/Bartenieff en movimiento es el operador de los procedimientos de improvisación y educación somática, asi como el análisis de los datos producidos por la prácticainvestigación en metodologia de investigación performativa (HASEMAN, 2015). Tomando referencias como R. Schechner, L. Louppe, M. Godard, H. Gumbrecht, R. Laban, C .Fernandes, B. Haseman, entre otros, la investigación aboga por la formación en la educación superior como un flujo entre performatizar y producir conocimiento. !

PALABRAS-CLAVE: Práticas performativas: cuerpo-espaço: Laban / Bartenieff Análisis en movimiento. !

!

- 962 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

SASTRE, Cibele. Action Space, self inscription space.

!

ABSTRACT

This paper describes performative practices in dance teaching contexts aiming to rethink some hegemonic notions of dance from which much of the dance theory operates: cultural hierarchies; relational hierarchies (master/pupil; teacher-student) and operational hierarchies (technique-presence). From the Thesis Between Performing and Learning, this text focuses on the performative practices that question body-space relationship and its connective tissues in the experience of the presence, self inscription and dance action. Focuses on the Graduate student of Dance Education and his/her actions on school's body-space. Such practices are based on deconstructing dance steps through tasks in order to reorient ownership and autonomy of the movement in a body-space relationship when leaving classroom in the way to urban/public space. Performative practices operate as an approximation of dance and performance. Laban/Bartenieff Movement Analysis operates improvisation and Somatics procedures as well as analyses Practice-research data, in a performative research methodology (HASEMAN, 2015). !

KEY-WORDS: Performative practices: Body - space: Laban/ Bartenieff Movement Analysis.

!

Práticas performativas no ensino de dança contemporânea !

Estamos no campo dos Estudos da Performance, mais precisamente, em práticas performativas do campo da dança nas licenciaturas. As aulas de um curso de licenciatura tomam espaço na sala de aula e fora dela. As aulas são de dança contemporânea. A metodologia de ensino preza atenção ao corpo e seus movimentos que, ainda que sejam explorados na perspectiva somática, mostram seu código. Grande parte dos alunos desta turma do curso de licenciatura em dança conhece pouco sobre dança contemporânea e acham-na aborrecida, não gostam de dançar (parados) no chão. É preciso apresentar *um século XX* de informações sobre o movimento da dança contemporânea, suas articulações estéticas e poéticas com todas as artes e suas propostas muitas vezes nada ortodoxas de espaço-corpo. É preciso operar com improvisações e explorações de movimento e

- 963 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

poetizar tal atenção dedicada a estas tarefas. Aprender passos não é suficiente. É preciso interferir no passo e até mesmo questioná-lo. Disso resulta a famosa pergunta: isso é dança? !

No primeiro semestre de cada ano nos deparamos com uma data comemorativa que, no caso em estudo, implicou em uma ação política dentro da Universidade: é preciso difundir o Dia Internacional da Dança. É preciso inscrever-se como ser dançante com um discurso coreográfico para a comunidade acadêmica fora da sala de aula, mais precisamente no saguão de um dos prédios da Universidade. Um prédio distante daquele em que nos encontramos, estudamos e praticamos. !

Sem uma coreografia pronta, mas com muitos procedimentos em exercício, uma pergunta me invade como pesquisadora: que aprendizado sobre os procedimentos de dança contemporânea podem ter os alunos na realização de práticas performativas previamente elaboradas? E ainda: qual a diferença entre improvisação e prática performativa em dança? !

O relato acima configura um recorte da pesquisa feita para a tese *Entre o performar e o aprender: Práticas Performativas, Dança Improvisação e Análise Laban/ Bartenieff 'em' movimento* composta por seis experimentos com práticas performativas ocorridas dentro e fora do ambiente acadêmico visando problematizar modos não ortodoxos de ensinar e aprender dança. Através desses procedimentos, vislumbra-se uma inscrição pessoal na dança, mais do que uma execução e, quem sabe, *outras* virtuosos. !

Práticas performativas, no contexto da tese, !

[...] são consideradas aproximações entre dança e performance, cultivando uma apropriação corporal de ideias singulares sobre uma dança própria. São aproximações de um pensamento contemporâneo em dança, que interfere no modo como produzimos dança, no modo como lançamos mão (lançamos corpo) dos repertórios já impressos em nossas células por outras práticas de dança. São inscrições de si no espaço, com o outro, constituindo relações em movimento, relações sempre cambiantes, em fluxo, mediadas por improvisações estruturadas realizadas sob observação com objetivos pedagógicos específicos. Podem conter algum teor de interatividade e produzir algum tipo de registro feito por observadores. Também podemos defini-las, mesmo que precariamente, por negação. Práticas performativas, aqui, não ocorrem sob a forma de uma

- 964 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

apresentação espetacular ensaiada para tal; não são performance arte, mas se relacionam com conceitos da performance. Também não são um treinamento corporal técnico específico com objetivos virtuosos para um corpo em formação. São práticas em dança e improvisação. Têm por base colocar em jogo tudo o que o corpo conhece de movimento e fazer novos arranjos a partir de situações inesperadas. Pressupõem o olhar do outro: tanto o olhar do colega que registra e analisa os movimentos em produção quanto o olhar de um outro desconhecido, um transeunte de espaços em uso ou mesmo grupos que não se conhecem. Elas carregam um potencial formativo de transformação pessoal em ação, em prática de improvisação e sob observação. Carregam, portanto, uma dose de risco. Durante tais práticas, a auto-observação e a percepção de nossos fluxos produzem modos de pensar, perceber, sentir e mediar ímpetos por vezes num instante. A intensidade com que soluções são produzidas para situações improvisadas possibilita ! a condensação do tempo num instante intenso que gera conhecimento (SASTRE, 2015, p.21-22).

Tais práticas performativas emergem de algumas elaborações feitas a partir dos Estudos da Performance, dos estudos Foucaultianos, da pedagogia crítico-performativa e de noções da Análise Laban/Bartenieff *em* movimento como campo somático-performativo (FERNANDES, 2014).

!

Richard Schechner, propositor dos Estudos da Performance como disciplina acadêmica a partir do encontro com o antropólogo Victor Turner nos anos 1970, apresenta a performance a partir do entendimento de comportamento social restaurado ou conduta restaurada, na medida em que não há uma primeira vez originária, mas um comportamento restaurado de repetição e construção de convenções estabelecidas pelas situações. Um exemplo clássico é a conduta de um professor em sala de aula: o ambiente sala de aula organiza os “papéis” de cada integrante desta sala, os alunos sabem que são alunos e o professor sabe que é o professor e por tal convenção, nunca um comportamento será original e sim performativo. “É claro que todos os papéis sociais são em algum grau definidos de antemão. Eles conformam o que Goffman chamou de uma rede de expectativas e obrigações: você espera alguma coisa do outro ao mesmo tempo em que oferece também ao outro alguma coisa. Esses papéis sociais atuam tal como no teatro, mas eles não são idênticos ao teatro porquanto o teatro implique ficção” (SCHECHNER, 2010, p 31). O teatro, a dança, a performance, as

- 965 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

artes de modo geral são apenas alguns dos campos dos Estudos da Performance que, oriunda da pesquisa antropológica, abrange todos os eventos sociais organizados como cerimônias, rituais, jogos, e mesmo na vida cotidiana. Nosso campo é das artes e implica em considerar realidade e ficção também sob a perspectiva da presentificação e da representação, algo que não será tratado neste artigo.

!

Tomamos, com Goffman, a rede de expectativas e obrigações em relação a algumas convenções como alvo de reposicionamento diante dos procedimentos que estão sendo aqui apresentados, a começar pelas relações hierárquicas entre alunos e professores, e pela relação hierárquica dos sistemas de dança cênica, da técnica/código sobre a atuação e presença em cena. Esse redirecionamento não-hierárquico, ao menos como proposição ou desejo, afeta os modos de aprendizagem em dança. Assim, o papel das práticas performativas torna-se um gatilho para relação entre tradição e suas continuidades, como também nos coloca Foucault: “[...] o problema não é mais a tradição e o rastro, mas o recorte e o limite; não é mais o fundamento que se perpetua, e sim as transformações que valem como fundação e renovação dos fundamentos” (FOUCAULT, 2008, p. 6).

!

Elyse L. Pineau, uma das primeiras pesquisadoras da relação entre os estudos da performance e a educação evoca Conquergood com algumas perguntas provocativas:

“[...] como a performance reproduz, legitima, confirma ou desafia, critica ou subverte a ideologia? [...] O que elas reproduzem e de que maneira se contrapõem à hegemonia? Quais os recursos performativos para irromper os *scripts* oficiais?” (CONQUERGOOD, 1986, p.84, apud PINEAU, 2010, p. 106). Ainda que o etnógrafo canadense Conquergood refira-se aqui à arte da performance, que junto aos Estudos da Performance torna-se um de seus campos de estudo, estamos no campo da dança, que mesmo quase tão vasto quanto os estudos da performance, está aqui recortado pelo contexto da dança contemporânea e sua tradição modernista quase tão teatral quanto o *ballet*. Mas o advento do *entre* na possibilidade da não espetacularização de uma dança (tomando o *manifesto do não* de Yvonne Rainer como um pontuar das reflexões que a dança pós-moderna americana

- 966 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

trouxe ao contexto dos anos 1960), atravessa e produz danças em contextos urbanos e rurais capazes de destituir a espetacularização do foco de um trabalho contemporâneo em dança. “Na dança pós-moderna, o coreógrafo se torna um crítico, educando os espectadores nos modos de ver a dança, desafiando as expectativas que a audiência traz para a performance, enquadrando partes da dança para uma inspeção mais próxima, comentando a dança enquanto em progressão” (BANES, 1987, p. 16). Basta lembrar dos *Early Works* de Trisha Brown, ou os primeiros movimentos de Paxton em *Magnesium* (1972) para a produção do *Contact Improvisation*. Tomando estes trabalhos como inspiração, nosso contexto é outro: as emergentes licenciaturas em dança do sul do Brasil.

!

O objetivo aqui não é traçar um roteiro histórico de como essas questões contemporâneas emergem, por isso trago parâmetros conhecidos para indicar o espaço-tempo destas reflexões e das operações desenvolvidas com os diferentes grupos que serão apresentados no texto que segue. Importante ainda é localizar o referencial do trabalho somático desenvolvido com os experimentos narrados a partir da Análise Laban/ Bartenieff *em Movimento*, um referencial que conduz olhares, proposições e análises operando como abordagem, metodologia pedagógica e também de pesquisa, na produção e na análise dos dados produzidos. Talvez este sistema possa se apresentar como transformador em si mesmo, tornando-se *fundação e renovação dos próprios fundamentos*. Esta tem sido minha experiência com esse referencial, e assim sigo trabalhando com ele há mais de 16 anos. !

Ainda que os experimentos trazidos a este artigo sejam apenas dois entre os seis da tese, e dentre esses dois, um deles não pertencente ao ensino superior em dança, apresento campos de experimentação de Prática-Pesquisa em que a prática performativa torna-se procedimento pedagógico que produz dados desta mesma pesquisa. Inscrevendo-se no espaço acadêmico mais recentemente a partir dos anos 2000, a Prática-Pesquisa pertence ao que !

vem sendo reconhecido como uma “virada prática” neste milênio, argumentada no *International Statement on Practice Research*, também denominado *The Salisbury Statement (The Salisbury Forum Group, 2011)*, em referência ao local onde se realizou a conferência

- 967 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

internacional de realização do estatuto, no Reino Unido, em 2008. No contexto de pesquisa e, mais especificamente, pesquisa em dança, estas tendências podem ser consideradas como uma expansão da pesquisa pós-positivista. (GREEN; STINSON, 1999) Enquanto para os positivistas a realidade (e a verdade) existe independente de nós, para os pós-positivistas a realidade é socialmente construída, de acordo com nossa posição no mundo e nossa perspectiva subjetiva. Além disso, nas abordagens de pesquisa com prática artística, a realidade é dinâmica e permeada pela experiência criativa que move nossas percepções e afetos, questionando preconceitos e juízos de valor através da experiência ! sensível (FERNANDES, 2013, P. 22).

O pesquisador Brad Haseman que participou recentemente do Seminário de Pesquisas em Andamento do PPGAC/USP onde apresentou seu Manifesto pela Pesquisa Performativa (originalmente apresentado na Austrália em 2006 e traduzido para os anais do evento em 2015) é defensor da virada prática e, conseqüentemente da PráticaPesquisa em diferentes campos de conhecimento. Tomo como base seus argumentos para uma metodologia de pesquisa performativa *quanti/quali* ampliando modos de produção de dados com referência em elementos da prática de dança e seus modos de ensino-aprendizagem, utilizando não apenas entrevistas ou registros verbais, mas materiais em video, fotos, registro em texto, imagem, desenho, colaborações poéticas e depoimentos articulados com base também no sistema de Análise Laban/Bartenieff *em* movimento. Estas articulações permitem um trânsito entre teoria e prática, ou ainda, entre a cultura do sentido e a cultura da presença, como coloca Gumbrecht (2010), trânsito este muito requerido na formação de um artista docente. !

Os experimentos a seguir narrados são frutos de dois ambientes de dança que me oportunizaram a produção de dados para a pesquisa: alunos do Curso de Licenciatura em Dança da Universidade Luterana do Brasil, na cidade de Canoas na região metropolitana de Porto Alegre, no Rio Grande do Sul, e alunos do Grupo Experimental de Dança da cidade de Porto Alegre. As práticas performativas foram fotografadas e filmadas e foram coletados depoimentos dos participantes escritos por mim. Alguns depoimentos foram entregues pelos participantes por escrito, alguns destes depoimentos foram identificados, outros não. Assim, os participantes da pesquisa não foram nomeados, mas suas fotos foram autorizadas por Termos de Ciência Livre e Esclarecido autorizados por suas

- 968 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

representações nas instituições onde a pesquisa foi realizada: coordenação do Curso de Dança e coordenação do Centro de Dança da Secretaria de Cultura que proporciona a existência do GED na cidade. !

Alguns procedimentos !

Lidando com as noções de dança dos alunos ingressantes, percebe-se uma necessidade muito grande deles em identificarem certo gênero de dança naquilo que praticam. Interferir nesse modelo identitário parece desconcertar o estudante, tanto porque coloca em jogo seus valores motores, quanto porque não há atrativo em olhar para aquilo que é do corpo *e não da dança*, ou seja, código confortavelmente identificável. A implicação pessoal de quem dança, ainda que o corpo delate *sem que se queira*, geralmente não está em foco, e quando está, é porque precisa de ajuste, adequação, correção segundo modelo identitário. Desse modo, o discurso hegemônico é reforçado pela negação de um novo que coloca o sujeito no centro das investigações de movimento. O hábito de investigar, ou talvez seja melhor dizer explorar o movimento para além de sua forma, é algo a ser construído, pedagogicamente, de acordo com a proposta de dança em questão. Explorar pode ser um modo de desconstruir, mas, nesse caso, há um convite para interferir no movimento, agregando outros focos, por vezes mesmo outros movimentos, gestos ou mesmo códigos mais familiares aos alunos. Recortar gestos e códigos como modo de explorar o movimento fez parte de uma proposta de apropriação e presença, ou seja, um corpo que investiga o que faz enquanto faz a cada vez. !

O passo novo a ser dado é colocar-se em experiência e precipitar-se no abismo do desconhecido no espaço externo à sala de aula, para descobrir aquilo que só será acionado pelo corpo quando ele estiver em situação de risco, no caso, o risco do autoconhecimento pela exposição ao Outro. !

Vamos aos fatos: em um dos experimentos desenvolvidos na tese mencionada, alunos de dança contemporânea de um curso de licenciatura do RS foram convocados a dançar num prédio da Universidade distante daquele onde dançávamos. Construímos uma sequência de chão com movimentos pendulares, espirais ascendentes que traziam os alunos do nível baixo para o nível alto e algumas formulações contralaterais em fluxo contínuo. Em meio aos “passos” que propus, solicitei que eles fizessem intervenções no fluxo da sequência com gestos cotidianos observados previamente por eles mesmos. Assim os passos seriam invadidos por gestos. Uma vez praticada a

- 969 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

sequência já com atravessamentos gestuais, exploramos partes dela em diferentes níveis. Com esse material, começamos o processo coreográfico. !

Começamos a compor agrupamentos espaço-temporais a partir de qualidades expressivas com afinidades entre cada um dos participantes. Formaram-se movimentos individuais simultâneos, pequenos grupos e um movimento de conjunto da sequência inicialmente aprendida. Dissociando temporalidades e diferentes direções entre eles, uma certa coreografia se desenhava e esta seria apresentada no dia internacional da dança. Conduzindo a tarefa, decidi que o percurso até o prédio faria parte daquele experimento. !

Com a necessidade de deslocamento até o local da apresentação, avisei a eles no momento de nossa partida para a apresentação, que nosso percurso seria também performedo. Apesar de alguns ficarem um pouco assustados com isso, já que a condição deles para uma apresentação destas era uma coreografia ensaiada, não uma improvisada, outros tomaram a tarefa como desafio. Fui lançando como tarefas, movimentos praticados em sala de aula ao longo do percurso. Houve um momento de dispersão, insegurança, mas quando eles percebiam que estavam sendo vistos, retomavam a tarefa: concluímos mais tarde que ser visto é motivador. Mais do que o percurso de ida até o local onde aquela sequência com atravessamentos gestuais foi apresentada, o percurso da volta foi encantador e envolvente, pois eles perceberam que havia algo de interessante em tomar o espaço como sala de aula, tal qual um parque de diversões. “[...] o jogo entre os colegas e alguns dos movimentos – aqueles que não eram próprios de nenhum dos alunos – foi ramificando-se ao longo do percurso em jogos que se constituíram na presença de um *outro* público, um público inesperado, mas um esperado *outro*” (SASTRE, 2015, p. 130).

!

A partir desta experiência, a discussão sobre dança contemporânea em aula ganhou outra dimensão: textos lidos previamente ganharam outro sentido, os sujeitos dançantes ganharam voz ativa na condução dos movimentos, o grupo experimentou um estado de sintonia ainda não experimentado por eles em suas trajetórias, a reclusão do corpo aprendiz ganhou espaço, o espaço cotidiano dos estudantes daquela instituição, como estudo de espaços cotidianos externos à universidade. Com muita frequência alguns destes alunos traziam relatos sobre suas experiências

- 970 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

com estudos de movimento feitos em paradas de ônibus, no trensub, na avenida movimentada, em diferentes situações vividas por eles.

!

Se no exemplo acima a questão maior era manter-se na zona de conforto para mostrar algo ensaiado e coreografado à comunidade acadêmica no Dia da Dança, a experiência de improvisação a partir de tarefas como prática performativa testemunhada por um *esperado outro* não-espectador convencional tornou a prática libertadora, já que a ação tornou-se inscrição de um grupo dançante que formou um pacto em movimento, um silencioso pacto de movimento. Estou me referindo à experiência com o Grupo Experimental de Dança de Porto Alegre – GED.

!

Uma oficina desenvolvida com o Grupo Experimental de Dança do Centro de Dança da Secretaria de Cultura de Porto Alegre possibilitou outra proposta de prática performativa com sequências desenvolvidas em sala de aula e atravessadas por um gestual pessoal. Ao longo de sete encontros, foram desenvolvidos alguns dos Fundamentos de Bartenieff (BF®) como vocabulário comum a partir da relação do corpo com a gravidade como: *transferência de peso, contratensões (problematizando a relação do corpo com o eixo vertical ou dinâmicas posturais), suporte muscular interno, respiração celular, conexões ósseas, iniciação e sequenciamentos*, sempre articulados com os *seis exercícios básicos* de Bartenieff. Com eles foram criadas algumas sequências que priorizavam o deslocamento do corpo no espaço com passagem pelos três níveis. Este material foi deslocado para um percurso feito na rua, ao redor da quadra da casa de Cultura Mario Quintana no Centro de Porto Alegre. Meu esforço pedagógico foi a produção de uma serenidade somática para a auto-inscrição espacial como autorrevelação da presença, tendo como inspiração a *geografia de relações* mencionada por Loupe a partir de Bartenieff:

!

A transferência de peso não retira sua identidade de uma substância interna, mas do apelo espacial por meio do qual o corpo se constrói e do movimento que o elabora. Por isso, o movimento não provém do interior do indivíduo (ainda que o conceito de ‘interior’ seja validado na expressão ‘inner impulse to move’) mas, pelo contrário, de um fator essencial de

- 971 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

alteridade. Reside nesse aspecto a importância da visão do corpo de Bartenieff como uma ‘geografia de relações’. É através dessa geografia que nossa relação com o mundo se constrói, quer no plano afectivo [sic], quer no plano poético (LOUPPE, 2012, p. 187).

!

Estava investigando a questão entre improvisação e performance a partir do espaço, e a análise dos dados deste experimento me levou à proposição de uma prática performativa semelhante ao experimento narrado anteriormente, mas sem qualquer combinação prévia de qualquer tipo de apresentação pública. Os elementos em estudo eram a exploração de movimento, a produção de presença e a consciência da presença de um outro como um olhar sobre o movimento produzido. !

Desta vez, tínhamos o seguinte código para a prática performativa na rua: respiração e percurso. Fui orquestrando o grupo com estes dois comandos. Respiração era o código para colocar todos em sintonia, conectando-os através da respiração. “[...] Esse era um momento de grupo em sintonia que desacelerava o tempo e colocava todos num *estado de alerta*ⁱⁱ com espaço mais indireto do que direto na maior parte dos casos, pois o foco estava no espaço interno da respiração no corpo, o que produzia atenção multifocada de um espaço subjetivo[...]” (SASTRE, 2015, p. 177-178). Percurso era o comando para explorar a sequência no espaço urbano entre os agentes que nele circulavam. As relações corpo-espaço e corpo-corpo eram decorrências dos motivos disparadores de movimento: o espaço poderia ser tomado como um *outro* na relação estabelecida com os motivos da sequência, mas um *outro* repleto de *muitos outros*... Num dado momento, o grupo dançava o percurso passando pela porta de uma garagem de onde um carro se preparava para sair. Nem o carro, nem o grupo dançante tornou-se ameaça ao outro, as reações operavam de forma harmônica com os obstáculos, o que inclui as passagens pelo chão feitas com poucas adaptações, mantendo os motivos disparadores de movimento. !

Relatos feitos pelos participantes mostram algumas possíveis reflexões sobre a relação corpo-espaço e as inscrições de si, tomando como ambiente para tais reflexões o que nos dizem Louppe e Godard. Louppe, em sua Poética da Dança Contemporânea nos fala assim do espaço: “trata-se de um campo generativo palpável, um tecido conjuntivo que se enlaça na experiência do próprio sujeito” (2012, p.199). Ao tomarmos o Sistema Laban/Bartenieff como referencial somático-



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

performativo para esta pesquisa, logo associamos esse campo generativo palpável à idéia labaniana de cinesfera e ao grande tema de Bartenieff Dentro-Fora, que um participante descreve da seguinte forma, sob o primeiro comando de respiração: “[...] tive a sensação de ocupar a rua inteira com a respiração” (depoimento..., 2013a, n.p. Apud SASTRE, 2015, p. 180). Ele nos informa que essa sensação foi a primeira coisa que aconteceu, ao primeiro comando dado, que foi o da respiração. Estar na rua com o grupo iniciando pela respiração (que foi bastante trabalhada durante a oficina), redimensionou sua noção de relação corpo-espaço, reafirmando o subtítulo da entrevista com Hubert Godard sobre o que ele chama de espaço fenomenológico: ”eu estou no espaço e o espaço está em mim”. Outro participante também fez um depoimento curioso: !

[...] confesso que no início não consegui enxergar muita conectividade com o trabalho que vínhamos desenvolvendo em sala de aula, mas no momento que colocamos os pés para fora da sala e começamos a nos mover em dança, foi como se um *start* dentro de mim dissesse: ISSO TEM MUITO A VER COM O COTIDIANO! E assim pude entender que o sentido de estarmos na rua entre as pessoas são as infinitas possibilidades que temos para se descobrir, se permitir, se recriar, se manifestar, tudo isso aliado a percepção de estar sendo ou não observado pelo público [*sic*] (DEPOIMENTO..., 2013c, n.p. Apud SASTRE, 2015, p ! 181).

Godard impulsiona nosso espaço de reflexão falando de um espaço fenomenológico que é definido por subjetividades. Assim ele nos diz que não existe o espaço vazio, o espaço fora de uma existência que o defina. !

Não existe contato com o espaço fora do tempo e da história. O contexto e a minha história dão a condição qualitativa do que pode acontecer em termos de gestos de corpo inteiro em movimento[...] Penso que o melhor modo de trabalhar com pessoas em dança ou terapia sobre a questão do espaço é ajudá-las a entender seu potencial de ação, seus espaços subjetivos. Grande parte da minha vida e pesquisa passei demonstrando que o modo como estou construindo meu espaço imaginário afeta meu corpo (GODARD, a! *pud* MCHOSE, 2006, p.34).



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

Os experimentos aqui relatados problematizam um dos aspectos do ensino de dança nas licenciaturas: os modos de produção de si em situações de experimentos públicos tematizando relações entre corpo e espaço. A torção metodológica para esta problematização está em não produzir um vocabulário de dança contemporânea para a disciplina de dança contemporânea, mas produzir estados corporais dançantes que evoquem a produção de si, que sustentem a condição corporal do bailarino como material para a dança contemporânea que possa se produzir a partir desse “*starf*”. Nossos vocabulários de dança contemporânea são múltiplos e quando as referências são poucas e pulverizadas a dificuldade de operar com a pluralidade aumenta, reforçando a necessidade de compactuar com noções de dança contemporânea comuns ao grupo. Não defendo aqui a ausência de código, mas a construção dele com um estado de corpo sereno e sensível às suas próprias respostas aos movimentos codificados ou não. !

Os experimentos mencionados foram realizados com algumas práticas corporais de dança contemporânea com abordagens somáticas que tomam os BF® como gatilho de sequências de movimento codificadas permitindo o estudo de alguns destes Fundamentos como dança, nos poucos encontros que antecederam as práticas performativas. !

Tomar estes experimentos como práticas performativas na perspectiva dos Estudos da Performance de Schechner é dar alguma dimensão a esta experiência, que não é da ordem da coreografia, sobretudo da noção ortodoxa ou flexível de coreografia, e que também não é trocar dança por performance. Não há o intuito de realizar uma performance. Não há intenção de apresentar uma coreografia. Não há intenção de demandar uma energia de palco, mas evocar um estado corporal que pode e deve ser experimentado em situação de cena ao estabelecer uma relação conjuntiva com o espaço de ação, na produção de presença. Um espaço que se torna uma possibilidade de *'se descobrir, se permitir, se recriar, se manifestar, tudo isso aliado à percepção de estar sendo ou não observado pelo público* como já vimos no depoimento relatado antes. Tomar estes experimentos como práticas performativas é, então, tornar o estúdio exploratório de uma improvisação uma prática performativa. !

Muitos são os depoimentos e exemplos sobre como esta prática performativa operou nos integrantes do GED, colaborando de forma significativa para as reflexões sobre corpo-espaço na

- 974 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

perspectiva de uma inscrição de si. Mas o impacto do encontro com um outro de outra rede de relações elucida a relação entre a consciência da presença do outro enquanto se dança e a presença de um conhecido outro que, por não pertencer ao contexto de dança, potencializa sua escolha. !

Entre tecidos conjuntivos e a presença de um outro !

Um integrante deste grupo que nesta pesquisa tornou-se A6 deparou-se com um estranhamento concreto: o encontro com seu ex-chefe de um banco onde trabalhou anteriormente. O impacto deste encontro fez emergir algumas evidências nem sempre muito evidentes ao longo das práticas de dança. A6 é um bailarino acostumado com apresentações em palco. O encontro com seu ex-chefe provocou uma ruptura em sua geografia de relações, em sua serenidade somática, ao mesmo tempo que evidenciou que sua entrega não era abandono, não produzia uma desconexão com o ambiente. Ainda que seja temporária, o impacto desse encontro reforça para A6 sua escolha por um “ambiente de dança, experimentando ações que se misturam ao cotidiano do mundo de todas as pessoas e do seu universo particular” (SASTRE, 2015, p. 190). A presença de um outro, qualquer outro, na prática performativa é fundante na medida em que presentifica o corpo em movimento em uma ação não cotidiana, uma ação que interfere no cotidiano urbano daquele local. No caso de A6, podemos inferir que a relação corpo-espaco foi redimensionada pela consciência da co-referência de um mesmo ambiente como corpoespaco por A6 e como lugar para seu ex-chefe. O *lugar*, que aqui se compõe de modo objetivo, físico, possível de ocupação, redimensiona a experiência em curso de um corpoespaco sensível, tecido conjuntivo, na experiência do limite, limite aqui dado pelo impacto do encontro com uma geografia de relações que desdobra a experiência em espaçostempos de memória. O mesmo lugar é instantaneamente redobrado em espaços, tempos e memórias. !

Tomo aqui, ainda, a distinção que Martin Buber (2004) faz entre a experiência e a relação:

!

“[...] o experimentador não participa do mundo: a experiência se realiza “nele” e não entre ele e o mundo. O mundo não toma parte na experiência. Ele se deixa experienciar, mas ele nada tem a ver com isso, pois ele nada faz com isso, nada disso o atinge. [...] o mundo como experiência diz respeito à palavra princípio “Eu-Isso”. A palavra princípio Eu-Tu fundamenta o mundo da relação” (BUBER, 2004, p. 55).

- 975 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

À margem de classificações, Martin Buber aparece aqui por ter sido referência para mim no processo de criação de um solo em que contracenava com uma cadeira. Suas proposições de estudo sobre a alteridade a partir da distinção entre o mundo, as coisas e as pessoas me ajudou a verificar também certa distinção entre serenidade somática como estado corporal de relação corpo-espaço, e disponibilidade corporal para o encontro. Enquanto estado corporal que produz uma relação conjuntiva com o espaço, posso dispor da liberdade de produzir encontros com o espaço mas não posso garantir a possibilidade de produzir encontros com outros corpos que sejam legitimados pela proposta de alteridade de Buber. Ele nos diz que “[...] o Tu encontra-se comigo por graça; não é através de uma procura que é encontrado. Mas endereçar-lhe a palavra-princípio é um ato de meu ser, meu ato essencial” (BUBER, 2004, p. 59).

O fator de alteridade neste experimento torna-se relevante talvez menos pela produção do encontro, mas pela disponibilidade de endereçar um Tu a qualquer possível encontro, ainda que o encontro seja com uma contingência espacial, como o carro que sai da garagem, ou como deparar-se com alguém conhecido e deslocado dessa possibilidade de relação, no caso o ex-chefe de A6.

!

Ao trabalharmos a relação corpo-espaço de forma poética, vemos “que o espaço é consubstancial ao corpo em movimento, como descreve Laban” (LOUPPE, 2012, p. 188), portanto na dança não realizamos a experiência em *um lugar no mundo* mas, em vez disso, constituímos um espaço de ação a partir de nossa inscrição. Nossa relação com o espaço talvez não seja capaz de transformar o mundo em um “tu” da palavra princípio elaborada por Buber, mas talvez seja capaz de transformar a relação que estabelecemos *como se* o mundo fosse um “tu”, e *como se* o espectador-outroⁱⁱⁱ pudesse visitar essa experiência poética de mundo através de uma relação estabelecida entre aluno/artista/ corpo - espaço que revigore sua presença a partir de sua ação e inscrição. “Trata-se de um espaço que o corpo encara como um outro corpo, um espaço como parceiro, onde o corpo, se souber dominar os seus estados tensionais, pode inventar consistências e <esculpi-las> (o <carving space> de Laban, que se inicia com a modelagem do espaço de proximidade)” (LOUPPE, 2012, p. 189). !

- 976 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

Loupe nos lembra que além de estabelecer relações com o espaço 'real', como foi o caso de nossos experimentos, ainda podemos inventar o espaço com o próprio movimento corporal, dando-lhe 'corpo'. O 'outro-espaço' a quem agora também damos *corpo* difere do 'outro-espectador', aquele que não sabemos ser espectador por não criá-lo como expectativa de espectador, unicamente pela qualidade de relação ou de encontro. A maior parte dos relatos dos participantes deste experimento apresenta a surpresa dos participantes com eles mesmos, seja por algum episódio como o de A6, seja porque identificaram as relações que estavam sendo propostas em sala de aula e ainda não absorvidas, seja porque se surpreenderam com suas inscrições no espaço urbano com uma sequência de movimento pouco 'ensaiada', seja por se colocarem em desafio ao olhar dos outros.

!

Mas alguns integrantes do GED disseram, ainda, que essa experiência deveria ter sido realizada no meio da oficina e não no fim, pois ela merecia uma *segunda vez*. Meu argumento chegou a partir das seguintes reflexões: !

Talvez nesse comentário esteja contida também a noção de que, uma vez conhecidas as sensações e percepções que a rua traz com a experiência, é possível aprimorar, ou simplesmente minimizar o “pânico”. A segunda vez, porém, também pressupõe aprimoramento, preparação prévia, organização cognitiva da tarefa, elaboração, representação, menor risco e maior domínio. Mesmo que eu acredite que um bailarino seja formado pela repetição de suas práticas – e que estas se transformam a cada vez, portanto *nada é sempre a mesma coisa*^{iv}, o impacto causado pela primeira vez é aqui motivo de estudo e de como operam essas percepções sobre o momento da intensidade poética e cognitiva da prática performativa (SASTRE, 2015, p. 184).

A suspensão da repetição como prática de assimilação em dança procura constituir a consciência da presença do pensamento em movimento durante a prática, reforçando o caráter desses experimentos mais (per) formativos do que de obra. !

Mas devo considerar que todo o trabalho com dança contemporânea que venho desenvolvendo a partir de tarefas é constituído também de repetições, já que a noção de tarefa como *outra perspectiva para o conceito de coreografia* (ROSSINI, 2014) também deva operar como procedimento, sem com isso determinar repetições que se engessam na forma, mas que a façam

- 977 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

respirar constantemente. No caso do GED, fiz a opção de constituir a relação corpo-espaço a partir do corpo e da transferência de peso e seus possíveis deslocamentos, como constituição de alteridade com o espaço e sob o olhar do outro, já que no início dos trabalhos havia uma indicação forte de observação entre colegas para análise dos movimentos e seus aspectos sensíveis e poéticos.

!

Apresentar a relação corpo-espaço a partir da respiração como uma relação permeável entre Dentro-Fora levou-nos ao desmembramento de sequências de movimento com intervenções gestuais e diferentes combinações coreográficas de conjunto, também estas desmembradas pelas práticas performativas em espaços públicos. Estas práticas interferiram nos fluxos condicionados de movimentos sitiados em zonas de conforto dos bailarinos-alunos, permitindo considerar que o espaço se constitui a partir da subjetividade de quem dança por suas ações e inscrições singularizadas a cada movimento, porque embebidos de presença.

!

!!

Figura 1: Percurso até o local da apresentação da Turma de Técnica e Ensino de Dança III



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS



ULBRA, Canoas, 2013. Foto: Cibeles Sastre. !

!
!
!
!
!
!

Figura 2: Apresentação dos alunos da Turma de Técnica e Ensino de Dança III



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS



ULBRA: Canoas, 2013. Foto de Cibele Sastre.

!

Figura 3: Grupo Experimental de Dança.



Porto Alegre, 2013. Foto Cibele Sastre.

!

- 980 -



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

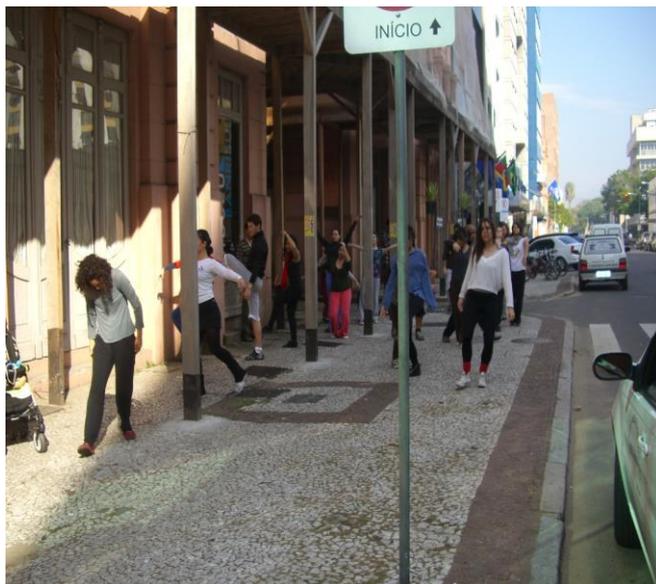
DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

!

!

Figura 4: Grupo Experimental de Dança.



Porto Alegre, 2013. Foto Cibele Sastre.

!

REFERÊNCIAS: !!

BANES, Sally. **Therpsichore in Sneakers**: post-modern dance. Hanover: University Press of New England, 1987. !

BUBER, Martin. **Eu e Tu**. Tradução, introdução e notas: Newton Aquiles Von Zuben. São Paulo: Centauro, 2004.

!

FERNANDES, Ciane. Em Busca da Escrita com Dança. **Dança**, Salvador, v. 2, n. 2, p. 18-36, jul./dez. 2013.

!

FOUCAULT, Michel. **Arqueologia do Saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008. !

- 981 -



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

GUMBRECHT, Hans Ulrich. **Produção de Presença**: o que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: Contraponto/PUC-Rio, 2010. !

LOUPPE, Laurence. **Poética da Dança Contemporânea**. Lisboa: Orfeu Negro, 2012. !

MCHOSE, Caryn. Phenomenological Space: I'm in the space and the space is in me – interview with Hubert Godard. **Contact Quarterly**, Northampton, v. 31, p. 32-38, summer/ fall 2006.

!

PINEAU, Elyse L. Nos Cruzamentos entre a Performance e a Pedagogia: uma revisão prospectiva. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 35, n. 2, p. 89-113, 2010. !

SASTRE, Cibele. **Nada é sempre a mesma Coisa**: um motivo em desdobramento através da labanálise. 2009. 148p. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2009. !

SASTRE, Cibele. **Entre o Performar e o Aprender**. Práticas performativas, Dança Improvisação e Análise Laban/Bartenieff em movimento, 2015. 262p. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2016.

!

SCHECHNER, Richard; ICLE, Gilberto; PEREIRA, Marcelo. O que pode a Performance na Educação?: uma entrevista com Richard Schechner. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 35, n. 2, p. 11-21, maio/ago. 2010. !

ⁱ Manifesto encabeçado por Yvonne Rainer no contexto da Judson Dance Theatre nos anos 1960: “NÃO ao espetáculo não ao virtuosismo não às transformações, à magia e ao faz de conta não ao glamour e transcendência da imagem do estrelismo não ao heróico não ao anti-heróico não à pobreza de imagem não ao envolvimento do performer ou do espectador não ao estilo não ao campo não à sedução do espectador pelas espertezas do performer não à excentricidade não ao mover e ser movido” (BANES, 1987, p. 43 livre tradução da autora).

ⁱⁱ Nomenclatura oriunda do sistema Laban como combinação de dois fatores qualitativos de movimento, no caso Tempo e Espaço. ⁱⁱⁱ Aquele que não estamos esperando como espectador em nossas práticas performativas. ^{iv} Título da minha dissertação de mestrado no PPGAC – UFRGS.



IX CONGRESSO DA ABRACE

POÉTICAS E ESTÉTICAS DESCOLONIAIS - ARTES CÊNICAS EM CAMPO EXPANDIDO

DE 11 A 15 DE NOVEMBRO DE 2016
UBERLÂNDIA - MG

TEXTOS COMPLETOS

- 983 -



ASSOCIAÇÃO BRASILEIRA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS

WWW.PORTALABRACE.ORG