

# MOVIMENTO, DANÇA E CHÃO:

## O TRABALHO COM A PERCEPÇÃO NAS PRÁTICAS DA COMPOSIÇÃO INSTANTÂNEA DE JULYEN HAMILTON

*“Moviment, Dance and Ground: The Work with the Perception in the Practices of the Instantany Composition of Julyen Hamilton”*

Maíra Simões Claudino dos Santos\*  
Faculdade de Motricidade Humana  
Universidade de Lisboa

Marcia Maria Strazzacappa Hernandez\*\*  
Faculdade de Educação  
Universidade Estadual de Campinas

**RESUMO:** Este artigo se propõe a discutir a noção da percepção nas práticas corporais da dança a partir da concepção do coreógrafo britânico Julyen Hamilton. Para tanto, foi realizada uma etnografia de prática artística (Fortin 2009) tendo como campo da pesquisa workshops realizados em circuitos berlinenses de dança contemporânea entre Janeiro e Junho de 2015. As considerações metodológicas partem de pesquisas das autoras e de seus aprendizados de práticas corporais de dança como locus de um devir-coreográfico, via um processo de imersão na prática artística propriamente dita. Pretende-se assim uma contribuição para o debate e pensamento sobre as práticas da dança quando ligadas à arte e à criação.

**Palavras-chaves:** Hamilton; percepção; composição instantânea; etnografia da prática artística; dança.

**ABSTRACT:** This article aims to discuss the notion of perception in body practice in dance from the conception of the British choreographer Julyen Hamilton. For that purpose, an artistic practice of ethnography (Fortin, 2009) has been held in which the privileged field was the studio itself and workshops held in Berlin's circuits of contemporary dance between January and June 2015. The methodological considerations are based on a research of the authors and their body dance practices as locus of a becoming-choreographic, as a path of a process of immersion in the practice itself. The aim is a contribution to the debate and thinking about dance practices as related to art and creation.

**Keywords:** Hamilton; perception; instant composition; ethnography of artistic practice, dance.

## Introdução

O pensamento coreográfico de Julyen Hamilton se dá em torno do que ele denomina “composição instantânea”. São práticas corporais que se encontram, desde o início, baseadas em um trabalho de improvisação visando a composição instantânea como coreografia. Este artigo parte da corporalidade das autoras/pesquisadoras e do aprendizado de práticas corporais de dança como locus de um devir-coreográfico, via um processo de imersão da prática artística propriamente dita. A imersão é tida como uma das possibilidades mais efetivas de pesquisa de/em arte, pois pressupõe o total envolvimento do artista da dança com os processos criativo e investigativo. Parte do pressuposto que o conhecimento em dança se dá pelo vivenciar a dança e este vivenciar pode se constituir como o próprio objeto de pesquisa. Atentamos, dessa forma, para a nossa própria experiência corporal como dado de análise. Para esse tipo de pesquisa, pesquisa em arte, são pesquisas que se definem pela própria prática do pesquisador, pela compreensão de seu processo incorporado, seus processos e produtos, diferente de uma pesquisa sobre arte, em que a arte é o objeto de estudo (Fortin & Gosselim, 2014; Rey, 1996; Strazzacappa, 2014).

Para Sylvie Fortin (2009) a etnografia da prática artística tem como campo privilegiado o

próprio “estúdio”, a “aula” e a “residência artística” e situa-se no paradigma pós-positivista e dos conhecimentos de estudos práticos (Fortin, 2009). A premissa dos conhecimentos de estudos práticos implica que a prática artística será “melhor compreendida se colocada em relação ao pensamento e ação dos praticantes” (FORTIN, 2009, p. 78).

## 1. Abordagens Metodológicas

Na presente etnografia, a imersão<sup>1</sup> das pesquisadoras no trabalho de campo foi feita pela participação e observação nos workshops, pela construção de um detalhado caderno de campo e pela análise de documentos como a descrição de todas as atividades pedagógicas desenvolvidas e dos materiais de aula. As informações coletadas por meio das entrevistas acabaram ficando em segundo plano, visto que muitas das respostas para as perguntas levantadas iam aparecendo no decorrer da própria aula, ratificando que a explicação oral e a discussão, tanto coletiva como individual, foram, desde o princípio, parte da construção da aula. Identificamos que a fala e o pensamento se constituíam como parte importante da pedagogia de Hamilton, colocando-se muitas vezes ao lado da parte prática. Segundo Fortin (1994, p. 76 apud DANTAS, 2008, p. 158) “a fala e o movimento são duas formas de representação que traduzem dois tipos de experiência” isto é, são dois tipos de compreensão que parecem

complementares.

Para Marilyn Strathern (2014) o momento etnográfico é um momento de imersão que se constitui ao mesmo tempo total e parcial pois não é a única atividade em que o pesquisador está envolvido. Dessa forma, considera que o tempo mais que o espaço geográfico se tornou um eixo de separação. Quanto ao espaço em que atua o pesquisador etnógrafo, seja sua escrivinha, o próprio campo, entre outros locais, cada um oferece uma perspectiva sobre o outro. Ligado a isso, uma outra questão que a autora coloca é a questão da escrita:

a escrita só funciona se ela for uma recriação imaginativa de alguns dos efeitos da própria pesquisa de campo. (...) Ao mesmo tempo, as ideias e as narrativas que conferiam sentido à experiência de campo cotidiana têm de ser rearranjadas para fazer sentido no contexto dos argumentos e das análises dirigidos a outro público (STRATHERN, 2014, p. 8).

A autora, então, propõe a escrita como um segundo campo e sugere ainda inverter a ordem da pesquisa ao dizer da necessidade de analisar no momento da observação e observar no momento da análise. Propondo, assim, uma ordem *in media res*<sup>2</sup> porque “o investigador não conhece de saída toda a série de fatores relevantes na análise final, nem, de fato, toda a série de análises relevantes para a compreensão do material que já ocupa suas notas e textos” (p. 359).

Outra contribuição de Strathern (2015) que vem ao encontro desta pesquisa é a ideia do antropólogo como uma esponja atenta para absorver “coisas a respeito de cujo estado ainda não se tem certeza”. Assim, não significa absorver qualquer coisa, mas sim obter esse estado de abertura e atenção, certo de que estaremos diante de um quebra-cabeça, de que novas questões aparecerão, da reunião de um material “cujo o uso não pode ser previsto” (p. 353) e que seus dados podem ainda não ser informação, na qual a relevância pode ainda não ser óbvia (STRATHERN, 2015).

O momento etnográfico para Strathern “junta o que é entendido (que é analisado no momento da observação) à necessidade de entender (o que é observado no momento da análise)”. Novamente, essa *in media res* pressupõem uma relação “entre o que já foi apreendido e o que parece exigir apreensão” (Strathern, 2014, p. 350). Por fim, estamos de acordo com a autora de que todo momento etnográfico é um momento de conhecimento ou de discernimento. E ainda quando diz que o momento etnográfico é feito pelo modo como a observação, a análise, a imersão e o movimento entre esses campos “ocupam o mesmo espaço (conceitual)” (Strathern, 2014, p. 350).

Inspiradas por trabalhos como Dantas (2008), Weber (2008) e Strathern (2014, 2015) seguimos também com uma metodologia que

tenta observar o material coletado (entrevistas, conversas, aulas, caderno de campo, workshops e outros documentos) procurando um 1º nível de análise. Consideramos, conforme coloca Strathern (2014, p. 349-50), que estamos diante de um quebra-cabeça oferecido pelo trabalho de campo num período isolado de tempo. Com esse procedimento identificam-se palavras ou frases que entendemos constituir unidades de significado, também conhecida como “menor informação auto-suficiente” (Guba & Lincoln apud Lapérière, 1997). Em seguida pudemos juntar as unidades de análise com cenas descritivas, transformando-as em categorias de análises (conjunto de sentidos mais amplos).

Consideramos também como validação a triangulação entre os dados da observação, conversas e documentos escritos. Para a presente análise, as informações foram revistas à luz de autores como José Gil, Alva Noë, André Lepecki, Erin Manning, como um caminho possível de ressonância para pensar a relação entre a dança e o conhecimento. Além disso, realizamos também um constante trânsito entre as questões da pesquisa, atentas “para fazer novas perguntas sobre desenvolvimentos posteriores” (Strathern, 2014, p. 355), as categorias de análises, os dados brutos, a observação participante e a experiência na dança das autoras.

Convém notar que o coreógrafo e professor Julyen Hamilton, referido neste trabalho, logo, também ator dessa pesquisa, além de conceber a dança como linguagem artística, foi selecionado por desenvolver um pensamento crítico, teórico e prático sobre a dança contemporânea e suas práticas. Ele foi escolhido também pelo seu percurso, devido aos critérios de notabilidade, de importância histórica e científica.

O trabalho pedagógico de Julyen Hamilton encontra-se desde o início relacionado com elementos composicionais por meio do trabalho com a improvisação. À isto fundem-se elementos técnicos sobre espaço, tempo, escuta e presença, voz, objetos, qualidades de movimento, referência as outras linguagens artísticas, percepção, imaginação e saber incorporado que se desenvolvem em direção a composição instantânea vista como coreografia. Priorizamos aqui aprofundar o conceito de percepção por considerá-lo um dos elementos de maior referência no trabalho de Hamilton e pela sua importância para o desenvolvimento da composição instantânea como *um* devir coreográfico.

## **2. Bases teórica e prática: Percepção**

### **2.1 “Percepção dinâmica”**

Para compreender o conceito de percepção consideramos aqui a abordagem chamada

Enativa segundo Alva Noë (2004). Sua abordagem vai ao encontro de situações vividas na composição instantânea de Julyen Hamilton, pelo fato da percepção ser entendida em relação ao movimento. Na abordagem enativa adotada por Alva Noë (2004, p. 1) a percepção é uma forma de agir: “What we perceive is determined by what we do (or what we know how to do); it is determined by what we are ready to do (...)” (NOË, 2004, p. 1). De modo que, a cor, o tamanho ou a forma, ou seja os estímulos que se dão em “nosso encontro com o mundo” vão variar conforme nos movemos.

Hamilton (2015b, apontamentos de aula) em “Trabalhando com objetos”<sup>3</sup> considerou que devemos perceber o que acontece quando estamos nos movendo e como realizamos esse mover e o parar. Essas são questões importantes para a composição instantânea, pois, será o trabalho refinado com a percepção que vai possibilitar que a coreografia aconteça e, com elas, acontecimentos poéticos, imagens, formas, dramaturgias, uma vez que na composição instantânea, os corpos e os elementos da cena como luz, som, objetos podem estar em constante dinâmica.

Na abordagem enativa, segundo Noë, a percepção, além de variar conforme nos movemos, é constituída pelas habilidades corporais, ligada aos sistemas sensório-motores. Contudo, a percepção não seria meramente a capacidade

de receber ou ter uma sensação ou estímulo, seria preciso a compreensão desses. E essa compreensão é feita sob duas formas: por meio dos sistemas sensório-motores, assim, os mínimos movimentos do corpo já seriam suficientes para a percepção, e pela via conceitual. Para Hamilton, uma forma de aprofundar o trabalho da composição instantânea ou da dança, por si só, seria descobrir como as coisas e o corpo são feitos. O fato de sabermos do que uma coisa é feita seria possível vê-la ou senti-la de uma maneira diferente, tornando a relação com essa coisa dinâmica. Para Hamilton, ter uma percepção dinâmica é o que acontece quando dançamos. Dessa forma, compreende que o toque e o movimento, que são elementos da percepção, transformam um objeto estático em algo dinâmico.

Essa percepção dinâmica liga-se com a abordagem enativa uma vez que ela se trata da ação de se explorar qualquer coisa, de se descobrir como as coisas são no encontro com o mundo. Dessa forma, a percepção é dinâmica por tratar-se também de uma atividade de aprender sobre o mundo e sobre como as coisas do mundo podem se relacionar com o sujeito (NOË, 2004, p. 168):

when you take your experience at face value, you encounter it as raising questions not only about how things are, but about how you stand in relation to things are. To be a perceiver, then, you must understand, implicitly, that your perceptual content varies

as things around you change, and it varies in different ways as you move in relation to things around you (Noë, 2004, p. 169).

Na abordagem enativa (NOË, 2004) a audição, a visão assim como o tato, são modos de aprender sobre o mundo, portanto demandam dinamismo, são a natureza da percepção. Para Hamilton (2015b, apontamentos em aula) ter uma ideia sobre as coisas é apreendê-las de um modo intelectual. Mas, quando tocamos o objeto permitimos que essas informações se tornem dinâmicas, que se transformem em corpo e mente. Observamos também que os objetos são “permanentes possibilidades de sensação”, (MILL *apud* NOË, 2004, p. 79)<sup>4</sup> pois são “construções lógicas de dados do sentido” (NOË, 2004, p. 79). Ao deixarmos nossas mãos descobrirem como segurar um objeto, também descobrimos novos gestos que aparecem não só nas mãos mas nos braços e nas pernas (HAMILTON, 2015b, apontamentos em aula), ou seja os notamos e construímos lógicas de dados do sentido de que fala Mill. Para Hamilton, os objetos nos questionam não somente de forma intelectual mas também de modo fisiológico. Ou seja, “chegar” ao centro do objeto há um trabalho que permite que encontremos também o centro do nosso corpo. O objeto pode nos conectar com o nosso corpo, com o nosso peso.

Com relação ao tato e a percepção é cer-

to que nossas mãos descobrem gestos quando tocamos e descobrimos os objetos. E que pela tangibilidade que se dá a passagem da ideia para a ação, tornando os objetos de passivos a dinâmicos, conforme nos atentou Hamilton. Contudo, Noë (2004) ao nos apresentar outra citação, a do filósofo Berkeley (1975), não seria somente o uso das mãos que constituiria o senso tátil mas o seu “movement in and through the space”<sup>5</sup>. Ou seja, o tato seria um tipo de movimento que se “desenvolve” e é “mediado pelo espaço”. Portanto, para Berkeley (1975 *apud* NOË, 2004) o toque é intrinsecamente ativo e o movimento intrinsecamente espacial. Noë (2004, p. 97), a princípio, coloca que isso poderia soar como um paradoxo pelo fato de que não podemos tocar as distâncias entre onde poderíamos estar e um objeto, contudo, poderíamos experienciá-las quando tentamos alcançar qualquer coisa ou quando nos levantamos e nos movemos para trazer um objeto para perto. Haveria, portanto, um “implicit understanding of the quality and kind of movement needed to bring an object into contact” (NOË, 2004, p. 97). Dessa forma, Noë coloca que o estímulo que recebemos estaria em função do movimento do objeto em nossa mão: “The shape is given, experientially, as a sensorimotor pattern” (NOË, 2004, p. 97).

Como uma forma de preparação e aquecimento experienciamos no *workshop* a relação com objetos e, de forma similar com que coloca

Noë acima, foi possível perceber como o tato é espacial e ligado ao movimento e como os objetos na relação com o toque podem guiar ou impedir o movimento. Fruto desse encontro (objeto – toque) resulta a sua forma (NOË, 2004, p. 98). Assim, no devir coreográfico de Hamilton, escolhemos um lugar para estarmos com o objeto, para explorá-lo, manuseá-lo e sentir seus espaços - se há espaço dentro, ao lado, ou se há possibilidade de integrar o objeto ao corpo. No trabalho com a composição instantânea isso se reflete em como o objeto nos obriga a ações feitas com clareza pelo fato do objeto ser claro. Clareza do objeto que se dá pelo seu centro, pela forma e pelo movimento de suas curvas. Desse modo, dançamos explorando níveis alto e baixo, sob o senso de seus eixos e tendo clareza de sua mecânica. Percebemos que para além do movimento, o objeto convive com sentimentos, sensações, memórias, distâncias.

Para Hamilton, algo que é coreográfico relaciona-se com: “segurar um objeto ou uma mão que segura outra mão? Haveria nesse ato uma sobrevivência das mãos? Quais são as emoções? Seria uma acusação? Uma dúvida? Tudo isso podemos ver por meio do ‘objeto do corpo’” (Hamilton, 2015b, apontamentos em aula). A coreografia em sua concepção seria a possibilidade de ver essas ações acontecerem em cena. Para a arte, um objeto no palco terá sempre uma força dramática, principalmente, dependendo de onde

o colocarmos. Para Hamilton, um objeto no pulso por exemplo, demandará sempre dedos expressivos.

O trabalho com objeto em cena nos pedirá para sermos mais fortes que estes, porque os objetos contêm histórias, contextualizam e criam atmosfera, além de terem uma carga cultural. Hamilton, assim, chama-nos a atenção para a forma como o objeto pode informar o trabalho artístico, visto que revela “ressonâncias culturais”. Isto é, haverá sempre uma carga simbólica e cultural que cada objeto carrega e ressoa. De modo que, ao tocarmos os objetos há uma potência que “fala”, há algo vibracional, histórico, simbólico ou algo que se dá não apenas como uma referência para outra coisa, mas que diz sobre si mesmo. Dessa forma, uma das questões seria como tornar o objeto dinâmico, como torná-lo protagonista sem, no entanto, depender dele ou sem que ele possa dominar ou ‘roubar’ a cena. Na composição instantânea o objeto é sempre objeto, o que muda é como nosso corpo físico o percebe e pode transformá-lo. Ou, conforme a abordagem de Noë, a percepção está no modo como acionamos os nossos padrões sensório-motores.

## 2.2 Tempo de Silêncio, Silêncio do Corpo, Epoché

Para Noë (2004, p. 85), a percepção é vista também como encontro. Seria o encontro de

como as coisas são pelo encontro de como elas aparecem, somado ao encontro do sujeito (ou do animal) com o mundo. Esse encontro seria também um encontro que se dá de forma direta (Noë, 2004). No caso da dança, mais especificamente, na composição instantânea, em que o bailarino para criar o acontecimento, ou seja, para criar a composição, busca permanecer o tempo todo em relação com o espaço, com os outros, com o público, (dependendo da dramaturgia, também com os elementos da cena como luz, objetos, som ou música, entre outros), pode acontecer do bailarino não compreender esses estímulos e, assim, a percepção, por ser um encontro direto, não se realizar. São momentos em que a composição se perde. Diante dessa situação, o treinamento conduzido por Hamilton tenta possibilitar que o bailarino, ao invés de cair em uma busca frenética por mais movimentos, possa esperar e poder entrar em uma espécie de *epochè*<sup>6</sup> (DEPRAZ, VARELA e VERMERSCH, 2002, 2006) - uma suspensão para que a percepção e, por conseguinte, a compreensão de algo possa acontecer. Na passagem para a terceira fase da *epochè*, Depraz, Varela e Vermersch (2006) apontam um obstáculo que seria a necessidade de passar por “um tempo vazio, um tempo de silêncio, de ausência de apreensão dos dados disponíveis já conscientizados” (p. 79), ou como afirma Gouvêa, “um vazio pleno” (2009, p. 23). No contexto da composição instantânea, o atravessar desse tempo e a suspensão de qualquer

gesto parece pertinente mesmo quando a percepção acontece em sua forma direta, pois, trata-se de um trabalho que se relaciona com a qualidade de presença e escuta do intérprete diante da “surpresa estética”<sup>7</sup>.

Maya M. Carroll (2015), bailarina, coreógrafa, integrante da *Allen's Lien Julyen Hamilton Company* e professora de composição instantânea segundo os conceitos de Hamilton, sugere uma outra forma para o trabalho com o silêncio: a da possibilidade de silenciar partes do corpo por alguns momentos. Esse silêncio, quase como pausa ou ralentamento seria bom para sentir outras partes do corpo, como uma perna que fora trabalhada em momentos antes no próprio aquecimento. Ou seja, o silêncio para individualizar momentos, principalmente se o bailarino se tornar muito ‘genérico’ ao iniciar seus movimentos, isto é, quando parece prevalecer uma certa ausência, tédio ou estagnação em sua *performance*. O silêncio, nesse caso, poderia ajudar a chegarmos a uma apreciação do movimento no aqui e agora, a uma recuperação de “efeitos de presença” – isto é, “a produção de uma intensificação das coisas do mundo sobre corpos humanos” (GUMBRECHT, 2010, p. 9). De outra maneira, no modo como os limites do bailarino transbordam sua pele, sem se deter “na fronteira do próprio corpo”, como um resultado da “projeção-secreção do espaço interior sobre o exterior”, uma forma de dilatar-se



o corpo e o seu interior (GIL, 2005, p. 53).

Alva Noë, por outro lado, considera que a percepção pode ser falível. Assim, uma percepção falível pode se dar por uma habilidade sensório-motora errada somado às expectativas do indivíduo. Para isso ele nos apresenta exemplos em que podemos ter a percepção de um objeto sob uma perspectiva diferente do que corresponde na realidade, como algo circular quando na verdade é elíptico, ou algo retangular quando na verdade tem a forma de um trapézio. Todas essas falhas perceptivas estariam relacionadas a determinada gama de expectativas sobre os efeitos de movimento em relação ao objeto (NOË, 2004, p. 86). Dessa forma, por fim, o que parece ser importante seria o fato de que na abordagem enativa a experiência é ativa e dinâmica, de modo que não encontramos a forma retangular sozinha, mas sempre quando nos movemos ou quando o objeto se move. Assim, segundo Noë (2004, p. 86) nos deparamos com invariantes ao movermos: “by sampling the way appearance changes as you move through this appearance space, we encounter the invariants”.

### 2.3 Percepção e a política do chão

De modo semelhante a Berkeley (apud NOË, 2004, p. 97-98), que considerou o toque como “intrinsecamente ativo”, para Hamilton, o

tato torna o corpo mais objetivo em termos de percepção, por isso, muito de seu trabalho se inicia com o tocar o chão. Permeado pelas considerações de Hamilton que vão sendo ditas e ecoadas no espaço, paulatinamente, é feito o convite ao movimento, incluindo-se o tocar do chão. Assim, nos diz que tocar o chão é tocar a superfície do corpo, o que nos torna objetivos em termos da percepção porque podemos “ter um senso do corpo ao sabermos que o chão é liso e o corpo não” (Hamilton, 2015a, apontamentos em aula). E mais uma vez tentamos encontrar o “objeto chão” em seu senso dinâmico, distanciando-se de um senso estático do - “eu sei onde o chão está” - em que entendemos a ideia de chão apenas de um modo intelectual. Mas, ao tocá-lo permitimos que essas informações se tornem dinâmicas (como vimos acima). Isso nos atenta também para a percepção de que “algo redondo”, como a forma do corpo, em contato com uma superfície lisa - role. Os rolamentos no chão liso informam, de modo profundo, sobre a localização do corpo, sobre partes do corpo que nunca o tocarão, visto que a maioria de nossa constituição física não se encontra na superfície, como o revestimento dos órgãos etc. Para Hamilton, tocar o fora poderá informar o dentro (HAMILTON, 2015a, apontamentos em aula).

O modo como a superfície é pode ter muita influência no movimento e no corpo, como o

chão liso do estúdio, o asfalto sujo e suas rachaduras, em que se rasteja William Pope L<sup>8</sup>; o plano inclinado e a resistência, de que falam o filósofo e urbanista Paul Virilio (2001, p. 52-53) e o professor, coreógrafo e dramaturgo André Lepecki<sup>9</sup>. A questão topográfica parece localizar-nos para uma política do chão - “que chão é este em que danço? Em que chão quero dançar?” (LEPECKI, 2006, 2010).

Para André Lepecki, o chão da dança como um espaço liso, branco e neutro é uma fantasia. Fantasia porque neutralizar um espaço esconde brutalidade e violência<sup>10</sup>. Sobre o plano inclinado e a resistência de que fala Virilio, também citado por Lepecki (2006), é a referência a uma terceira dimensão espacial - o plano oblíquo - no qual a instabilidade desse plano mudaria a relação com o horizonte e, portanto, com a gravidade e o peso. De modo que o indivíduo estaria sempre em um estado de resistência, tanto na aceleração ao descer quanto na desaceleração ao subir (LIMON e VIRILIO, 2001, p. 53).

Assim, para Lepecki, a condição prévia da dança seria a terraplanagem: “Apenas depois de um chão se tornar tão liso, vazio e chato como uma folha de papel em branco (como veremos, apenas depois de um chão tornar-se *Feuillet*), o dançarino pode entrar em cena, de modo que sua execução de passos e saltos não tenham de

negociar “acidentes de terreno”. Esse chão liso necessário para que a dança aconteça esconde, para Lepecki, acidentes que “não são mais do que as inevitáveis marcas das convulsões da história na superfície da terra - cicatrizes da historicidade” (LEPECKI, 2010, p.15). Além disso, a dança que pertence a esse chão terraplanado indicaria sua problemática a-histórica e sua dedicação pelo esquecimento.

Lepecki ao escrever sobre esse plano no qual denominou “Plano do quadrado branco de *Feuillet*”, além de remetê-lo ao surgimento da palavra coreografia, como fora impressa pela primeira vez, e indicando ainda a um “isomorfismo” entre chão, dança e a página em branco do livro, a sua crítica é dirigida ao colonialismo, conseqüentemente ao racismo, a modernidade e sua formação coreopolítica que:

(...) erases from the picture of movement all the ecological catastrophes, personal tragedies, and communal disruptions brought about by the colonial plundering of resources, bodies, and subjectivities that are needed in order to keep modernity's ‘most real’ reality in place: its kinetic being (LEPECKI, 2006, p. 14).

Sobre a problemática da dança ser a-histórica e se dar pelo esquecimento é curioso notar que não muito tempo atrás (década de 1990), segundo aponta Susan Foster (2011 p.173), assistiam-se a projetos de intercâmbios pedagógicos nos quais

tentavam-se construir como um novo cenário global. Nesses projetos companhias de dança contemporânea de várias partes do mundo começaram a oferecer e a compartilhar seus estilos e vocabulário assumindo múltiplos significados sem, contudo, se comprometerem com suas raízes e heranças históricas. Para Foster, o trabalho desenvolvido, geralmente de duas horas, se dava sempre de forma “comoditizada”, homogeneizada e padronizada. O que seria muito parecido com o processo de “desenraizamento” feito com a notação do século XVIII, que tornara a coreografia também algo padronizado e aceitável para uma circulação global. Nesses mesmos intercâmbios, Foster observou também outros trabalhos nos quais buscavam-se transcender histórias de opressão e de colonização, de modo a celebrar uma humanidade comum, o que muitas vezes não acontecia.

Para Lepecki, o trabalho com a dança contemporânea seria o único a romper com esse paradigma da a-historicidade e ainda com a ilusão da neutralidade. Sobretudo, os trabalhos que possam escapar a “ontologizações estetizantes, expectativas teórico-críticas academicistas e hábitos de composição e de dançar que impedem os fazeres que se façam” (2010, p. 20) e ainda trabalhos que “desafiam o colonialismo e suas novas roupagens” (LEPECKI, 2006, p. 14) como por exemplo os de Vera Mantero<sup>11</sup>, Jerome Bel<sup>12</sup> ou William Pope

L. O que Lepecki propõem são linhas e campos de força, planos de composição para políticas do movimento na dança contemporânea, no qual a questão de fundo parece ser como a dança se relaciona com o chão que pisa. É dessa forma que suas questões nos levam a pensar sobre políticas do chão.

Hamilton nos conta sobre o convite que recebeu de Sasha Waltz<sup>13</sup> para dar o workshop aqui analisado. A coreógrafa queria partilhar com seus bailarinos trabalhos de professores que a ajudaram a ser o que ela é. Radialsystem V., estúdio no qual ocorreu o workshop, tem o peso de ser o chão de ensaio de sua Cia. Hamilton aceitou a proposta estimulado pela ideia de que o workshop se expandiria para além dos bailarinos de Waltz, sendo aberto para toda comunidade da dança. Pequena anedota que responderia mais a questão - com quem eu quero dançar?

O chão para a dança contemporânea é também crucial objeto de pesquisa do bailarino. Hubert Godard (2010, p. 5), pesquisador e bailarino francês, vai dizer que o chão é “substrato privilegiado tanto para a dança contemporânea como para as artes marciais”. Para a história do corpo de Godard (2010, p. 5), a percepção do chão conecta-se com um reequilíbrio dos dados de seu esquema postural, uma vez ligados a traumas vividos pelo autor, que limitavam seus gestos. Para

ele, a primeira fase de qualquer gesto necessita de referências espaciais para sua orientação. Que por sua vez necessita de um mínimo de vetores: o chão e a projeção espacial, mas que estão contudo ligados à própria história da pessoa:

Sabemos que, que para cada um, o que nós chamamos aqui de espaço é uma produção do imaginário, ou seja, uma distribuição de densidade variável; o espaço percebido não é homogêneo como seria uma figura geométrica, uma topologia. Essa variação, essa gradiente de densidade do espaço se constrói conforme os acasos ligados à história de cada um (Godard, 2010, p. 8).

Hamilton (2015a, apontamentos em aula), pensando na conexão do corpo com o chão, questiona: como tocamos o chão? Como são nossas articulações nesse chão? Como nos movemos? Como dançamos? Como podemos ver através do espaço? No workshop “Ritmo e Posicionamento no Tempo”<sup>14</sup> passamos da ação das mãos tocando o chão, para os pés tocando o chão. Pudemos, assim, vivenciar um momento preciso de levantar uma das pernas para o alto e depois tocar o chão. Hamilton (2015b, apontamentos em aula) diz: “a precisão de tocar o chão sem perder esse evento de tocar demanda um acerto, o sucesso do toque e uma coordenação simples que não necessita, contudo, ser lenta”. Uma vez que “tocar o chão significa também tocar os nervos, é necessário calma; calma para se criar a escuta do toque” (HAMILTON, 2015b, apontamentos em aula).

E pergunta aos participantes: “o que acontece no

corpo antes de tocarmos o chão?” Ressalta que o trabalho simples de tocar o chão com o pé envolve a percepção de que antes de tocá-lo, o corpo recebe o chão. É algo que envolveria também um trabalho sequencial das articulações do corpo, do calcanhar e tornozelos à pelve. E antes de colocar a mão no chão já há uma construção de energia ou uma tensão física que se estabelece nesse “entre”.

Godard (2010, p. 11) explica que quando a pessoa entra em contato com a musculatura do pé, movido por essa mesma escuta de que fala Hamilton, os receptores sensoriais tornam-se “suficientemente despertados por uma propriocepção consciente” em que é possível uma modulação da pressão do objeto que se fazia contato. Nessa relação espaço-corpo-tato, tocar e ser tocado “o pé toca o chão, mas é também tocado por ele”, “o conjunto dos músculos do pé vai se adaptar a essas informações, e essas informações irão contrair mais ou menos os músculos isquiotibiais” (GODARD, 2010, p. 11). Godard coloca que por mais que outros fatores estejam presentes nesse processo, no centro de uma potencial ação estará a “história do nosso próprio chão”. Assim como Hamilton, Godard traz para a reflexão o imaginário em relação ao chão, isto é o “corpo tomado de imediato num espaço imaginário dinâmico” e do corpo que não pode estar separado do espaço (GODARD, 2010, p. 11).

Mais uma vez temos a recorrência: movimento, espaço e tato e a relação com o chão. Sobre a percepção se dar de uma forma direta, observamos que quando o bailarino estabelece uma relação com o chão ela é imediata. Dessa forma, tocar o chão vai influenciar todo o corpo. Godard (2010, p. 12) salienta que por mais que o resto do corpo tenha uma sensibilidade tátil, a mão e o pé “que possuem a mais, toda uma organização palpatória, que multiplica ao infinito o potencial tátil deles, um pouco como os olhos e seus músculos de orientação e de modificação do olhar”.

Erin Manning (2009, p. 70), filósofa canadense, por sua vez, reconhece o chão como um aspecto chave da relação “bailarino-movimento-solo”, de modo que o movimento e a gravidade reconstitui o chão como novidade, “restringe habilitando” o movimento. Manning atenta que o aterramento, jargão entre os bailarinos (que significa deixar a gravidade agir conectando-se com o chão) não se constitui como uma “proposição estritamente vertical” podendo ser horizontal. Para ela “o chão move (com) a dança”:

(...) The dancer senses and creates microspace-times in one and the same movement, individuating with each shift in ground. The ground becomes part of the shifting through which these individuation develop, emerging as a key aspect of the series dancer-movement-ground.

As its enters into movement, the ground is reconstituted as novelty, intertwining with the capacities of what a gravitational body can do. The ground is one of movement’s enabling constraints: the dancer will always reach the ground again (...) Grounding need not be a strictly vertical proposition: with the inflection of movement moving, ground can become a verticality a horizontality. (...) the ground moves (with) the dance (MANNING, 2009, p. 70).

### Considerações finais

Na composição instantânea de Hamilton, sentir como o chão é feito é necessário para não irmos a um lugar abstrato. Assim, tocar o chão é uma possibilidade de refinar habilidades e de trazer uma conexão com o real. É dessa forma que Hamilton nos atenta que, se nos perdermos durante uma composição ou até mesmo durante um exercício, tocar o chão seria o grande mapa para nos acharmos. Ele considera que o chão, ao trazer essa conexão com o real, faz com que outros níveis sejam acessados: criam-se zonas, emoções, políticas, sentimentos, histórias, entre outros o lúdico. Ou seja, a dança acontece porque o corpo é conectado com algo sólido (concreto) que é o mundo.

O trabalho com a percepção com os objetos e na exploração do chão são exemplos que apontam para o aprimoramento da técnica e para a criação, mas também para o político se consideramos trabalhos como os estudados por

Lepecki (2006, 2012) que questionam em que chão se quer dançar. Os objetos, por sua vez, desafiam trabalhos em que são partes da cena e nada é feito com eles. Contudo, para Hamilton, o que quer que aconteça, um relógio será sempre um relógio, o que muda, enfim, é como o percebemos e, segundo Noë (2004), como acionamos nossos padrões sensório-motores. A forma conduzida por Hamilton no trabalho com objetos e com o chão possibilita um treino profundo da percepção por torná-los dinâmicos e que culmina com um devir coreográfico por buscar outras camadas sejam elas vibracionais, culturais, arquitetônicas, históricas, dentre outras.

A compreensão da noção de *epochè* de Depraz, Varela e Vermersch (2002, 2006) na composição instantânea é uma prática para se chegar à consciência. Sobretudo quando a percepção não acontece de forma imediata. Esse conceito nos inspira por possibilitar a paragem necessária para que a poesia, a composição, o acontecimento ou simplesmente o “tapa para a criatividade” como nos coloca Hamilton (2015a, apontamentos em aula) se realize, ao invés da busca incessante por mais movimento que acaba na verdade por produzir mais “barulho” (isto é, muita movimentação a ponto que eu não consigo mais ter a escuta do movimento), o que é indesejável.

o trabalho com a percepção, parecem evidenciar a disponibilização de ferramentas cognitivas e a realização do que Gil (2005) considerou ser o “mapa interno” do bailarino. Na composição instantânea, a experimentação do bailarino o faz refletir, não como um objeto que se desloca no espaço, mas como alguém que “se sente dançar” (GIL, 2005, p. 51). É dessa forma que o bailarino “acompanha o movimento do seu corpo de imagens virtuais<sup>15</sup> que forma segundo o mapa que para si fez de sua coreografia” (GIL, 2005, p. 51). A percepção dessa forma parece contribuir para que a consciência do corpo abra “o espaço da consciência e do pensamento ao corpo e aos seus movimentos” (GIL, 2005, p. 43). O resultado é que não há lugar para consciência ou para movimentos vazios, como também não há “hiato entre o pensamento e o corpo. O pensamento já não se descreve como pensamento do corpo, mas como corpo do pensamento, quer dizer, tendo a mesma plasticidade, fluência e consistência que os movimentos corporais” (GIL, 2005, p. 43).

Consideramos assim que as práticas corporais da dança não desempenham apenas a função de construir habilidades. Elas são também espaços de invenção, de descoberta e de desenvolvimento da dança. São, em suma, lugares geradores de arte e de produção de conhecimento.

As práticas corporais de Hamilton, como

# NOTAS

<sup>1</sup> Considera-se o estar imerso, envolvido, pleno como “condição de se fazer pesquisa de/em arte” (Strazzacappa, 2004, p. 97.)

<sup>2</sup> *in media(s) res* (latim para “no meio das coisas”) é uma técnica literária em que a narrativa começa no meio da história, em vez de no início.

<sup>3</sup> O workshop “Trabalhando com objetos” (Working with objects) foi destinado a profissionais das artes do espetáculo, contou com cerca de vinte pessoas e teve uma duração total de 25 horas (ver: <http://www.sashawaltz.de/en/?s=workshop>)

<sup>4</sup> A referência de que “os objetos são permanentes possibilidades de sensação” de John Stuart Mill não está completa na citação de Noë, contudo, trata-se de uma passagem do livro *Um exame de filosofia* de Sir William Hamilton, obra de 1865. Em *Os Pensadores* (1974) ver v.34, p. 263.

<sup>5</sup> “Crucially it is not only the use of the hands but also the movement in and through the space in which the tactile activity consists. Very fine movements of the fingers and very gross wanderings across a landscape can each constitute exercises of the sense of touch. Touch, in all such cases, is movement” (NOË, 2004, p. 98).

<sup>6</sup> Também chamada de ciclo básico, a prática da *époche* é constituída por três fases que se entrecruzam: uma fase de suspensão “que é a possibilidade mesma de toda mudança no tipo de atenção que o sujeito presta a seu próprio vivido, e que representa uma ruptura com a atitude natural”. Uma segunda fase

de redireção da atenção do “exterior” ao “interior”. É uma terceira fase de mudança “de deixar-*vir*, ou de acolhimento da experiência” (DEPRAZ, VARELA e VERMERSCH, 2006, p.78).

<sup>7</sup> Depraz, Varela e Vermersch (2006) chamam atenção para a surpresa estética como um “acontecimento existencial externo” possível para servir de gatilho da atitude suspensiva (p.78).

<sup>8</sup> Artista plástico norte americano mais conhecido por suas performances e por sua arte intervencionista.

<sup>9</sup> Ao citar Virílio em uma entrevista feita por Enrique Limon, Lepecki (2006, p. 95) diz: “Paul Virilio theorized the politics of the slant. Every time “one stands on an inclined plane, the instability of the position” affirms that “the individual will always be in a position of resistance” (LIMON and VIRILIO 1995: 178). Virilio refers to physical resistance, but also to political resistance, to that explicit biopolitical momentum initiated by the instability offered by the slant.

<sup>10</sup> Lepecki faz essa sobre consideração baseando-se em Henri Lefebvre- *The Production of Space*- e na leitura de Paul Carter a obra de Paul Valery - *Poesia e Pensamento abstrato*- em *The lie of the land*.

<sup>11</sup> Bailarina e coreógrafa portuguesa, nascida e baseada em Lisboa.

<sup>12</sup> Coreógrafo e bailarino francês reconhecido pelo movimento da “non-danse”.

<sup>13</sup> Coreógrafa alemã, fundadora e diretora de uma das mais reconhecidas companhias de dança contemporânea na Europa.

<sup>14</sup> O workshop “Ritmo e Posicionamento no Tempo”

(Rhythm and Placement in Time) foi destinado a profissionais das artes do espetáculo, contou com cerca de vinte pessoas e teve uma duração total de dez horas (ver: <http://www.dock11-berlin.de>).

<sup>15</sup> Para Gil a dança não é a arte do efêmero, pois é o plano virtual o que garante a continuidade dos gestos e dos movimentos.

## REFERÊNCIAS

- BERKELEY, George. Essay towards a new theory of vision. In: BERKELEY, George; AYERS, Michael Richard (Ed.). *Philosophical works*. London and Totowa, NJ: Dent and Rowman and Littlefield. 1975 [1709], p. 1-59.
- CARROLL, Maya M. *Workshop The Instrument - Composition and Choreography*. Berlim, 2-14 de jan., 2015. Treinamento realizado no Tanzfabrik. Informação Verbal.
- DANTAS, Mônica. *Ce dont sont faits les corps anthropophuges: la participation des danseurs dans la mise en œuvre chorégraphique comme construction des corps dansants chez deux chorégraphes brésiliennes*. Montréal: Université du Québec à Montréal, 2008 (Tese de Doutorado).
- DEPRAZ, Natalie; VARELA, Francisco J.; VERMERSCH, Pierre. *A redução à prova da ex-periência*. Arquivos Brasileiros de Psicologia. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, v. 58, n. 1, p.75-86, 2006. Disponível em: <<http://www.psicologia.ufrj.br/abp/>>. Acesso em: 13 de jun. 2015.
- DEPRAZ, Natalie; VARELA, Francisco J.; VERMERSCH, Pierre. (Ed.). *On becoming aware: a pragmatics of experiencing*. Amsterdam: John Benjamins Publishing, 2002.
- FORTIN, Sylvie. Transformação de práticas de dança. In: PEREIRA, Roberto; SOTER, Silvia (Org.). *Lições de Dança 4*. Rio de Janeiro: UniverCidade, 2003, p.161-171.
- FORTIN, Sylvie. *Contribuições possíveis da etnografia e da auto-etnografia para a pesquisa na prática artística*. Revista Cena. Tradução de Helena Maria Mello. Porto Alegre, UFRGS, n. 7, p. 77-88, fevereiro 2009.
- FORTIN, Sylvie; GOSSELIN, Pierre. *Considerações metodológicas para a pesquisa em arte no meio acadêmico*. ARJ-Art Research Journal. Tradução de Marília C. G. Carneiro e Déborah Maia de Lima. ABRACE, ANPAP, ANPPOM e UFRN, v. 1, n. 1, jan/jun, p. 1-17, 2014.
- FOSTER, Susan Leigh (Ed). *Corporealities: Dancing Knowledge, Culture, and Power*. New York: Routledge, 2005 [1996].
- FIORI, Ana Leticia de. *et al. Sobre modos de se pensar e fazer antropologia: entrevista com Marilyn Strathern*. Ponto Urbe [Online]. Revista do núcleo de antropologia urbana da USP, n. 17, 2015. Disponível em: <<http://pontourbe.revues.org/2969> ; DOI : 10.4000/pontourbe.2969>. Acesso 21 de maio 2016.
- GIL, José. *Movimento total*. O Corpo e a Dança. São Paulo: Editora Iluminuras Ltda, 2005.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Rio de Janeiro: Contraponto e Editora PUC-Rio, 2010.
- GODARD, Hubert. *Buracos Negros – uma entrevista com Hubert Godard por Patricia Kuypers*. Tradução de Joana Ribeiro da Silva Tavares e Marito Olsson-Forsberg. O Percevejo Online: dossiê corpo cênico, Rio de Janeiro, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, v. 2, n. 2, jul-dez, p. 1-21, 2010. Disponível em: <<http://www.seer.unirio.br/index.php/opercevejoonline/article/view/1447>>. Acesso 13 de out. 2012.
- GOUVEA, Raquel. *A improvisação de dança na (trans) formação do artista-aprendiz: uma reflexão nos entrelugares das Artes Cênicas, Filosofia e Educação*. Campinas: Pós-graduação da Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas, 2012 (Tese de doutorado).



HAMILTON, Julyen. *Rhythm and Placement in Time*. Treinamento realizado no Dock 11, Berlim, 16-20 de fev. 2015a. Informação Verbal.

HAMILTON, Julyen. *Working with objects*. Treinamento realizado no Radialsystem V., Berlim, 11-16 de maio, 2015b. Informação Verbal.

LAPERRIÈRE, Anne. *La théorisation ancrée (grounded theory): démarche analytique et comparaison avec d'autres approches apparentées*. In: POUPART, Jean et al. *La recherche qualitative: enjeux épistémologiques et méthodologiques*. Canadá: Gaëtan Morin Éditeur, p. 309-340, 1997.

LEPECKI, André. *The Exhausting Dance*. Nova Iorque: Routledge, 2006.

LEPECKI, André. Planos de composição. In: GREINER, Christine; ESPÍRITO SANTO, Cristina; FABIÃO, Eleonora; SOBRAL, Sonia. (orgs.). *Cartografia rumos itaú cultural dança 2009-2010: criações e conexões*. São Paulo: Itaú cultural, 2010.

LEPECKI, André. Planos de composição. In: GREINER, Christine; ESPÍRITO SANTO, Cristina; FABIÃO, Eleonora; SOBRAL, Sonia. (orgs.). *Coreo-política e coreo-polícia*. Ilha, v. 13. Florianópolis, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, 2012.

LIMON, Enrique; VIRILIO, Paul. Paul Virilio and the Oblique. In: ARMITAGE, John (Ed.). *Virilio live: selected interviews*. London; Thousand Oaks; New Delhi: Sage, p. 51-57. 2001.

MANNING, Erin. *Relationscapes: Movement, Art, Philosophy*. In: (ed) MASSUMI, Brian e MANNING, Erin (Ed). London, England: MIT Press Cambridge, Massachusetts, 2009.

MILL, John Stuart. Um exame de filosofia de Sir William Hamilton. In: *Os Pensadores*. Tradução de Pablo Rubén Mariconda. São Paulo, Abril, 1974. v. 34.

NOË, Alva. *Action in perception*. London: Massachusetts Institute of Technology, 2004.

REY, Sandra. *Da prática à teoria: três instâncias metodológicas sobre a pesquisa em poéticas visuais*. Porto arte, Porto Alegre, Programa de Pós-graduação

em Artes Visuais-UFRGS, v. 7, n. 13, nov. 1996.

STRATHERN, Marilyn. *O efeito etnográfico e outros ensaios*. Tradução de Iracema Dulley et al. São Paulo: Cosac & Naify, 2014.

STRAZZACAPPA, Marcia. *Imersões poético-acadêmicas como processos de formação do artista-docente*. ARJ - Art Research Journal, ABRACE, ANPAP, ANPPOM e UFRN, v. 1, n. 2, jul/dez, p. 96-111, 2014

WEBER, Suzi. *Les pratiques du danseur-créateur vis-à-vis des pratiques dominantes en danse contemporaine: trois études de cas du doctorat en études et pratiques des arts*. Montréal: Université du Québec à Montréal, 2008 (Tese de Doutorado).

---

\* MAÍRA SIMÕES CLAUDINO DOS SANTOS é bailarina, antropóloga e pesquisadora. Atualmente é doutoranda em Dança pela Faculdade da Motricidade Humana da Universidade de Lisboa, sob orientação de Gonçalo M. Tavares e tutoria de Márcia Strazzacappa (FE/UNICAMP). Pertence ao quadro de pesquisadores do Laboratório de Estudos sobre Corpo, Arte e Educação (FE/UNICAMP). É bolsista CAPES - Doutorado Pleno no Exterior.

\*\* MARCIA MARIA STRAZZACAPPA HERNANDEZ é Livre Docente (UNICAMP, 2015); Doutora em Artes: Estudos Teatrais e Coreográficos (Universidade Paris 8/França, 2000); Mestre em Educação (UNICAMP, 1994); graduada em Pedagogia (UNICAMP, 1986) e em Dança (UNICAMP, 1990). Foi pesquisadora TPCTA do Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas LUME (1986/1999). É docente da Faculdade de Educação e colaboradora do Instituto de Artes e da Faculdade de Ciências Médicas da UNICAMP. Membro do Laboratório de Estudos sobre Arte, Corpo e Educação (Laborarte) do qual é coordenadora.