

COREOGRAFIAS DOS LUGARES: PERPRESENTAÇÃO, IMPROVISAÇÃO E PARTILHA DO SENSÍVEL*

Pedro Hussak; Ana Rita Nicoliello**

Resumo: O escopo desse artigo é o de mobilizar o aparato conceitual desenvolvido no grupo de pesquisa *Modos de presença nos fenômenos estéticos contemporâneos* no seio de um processo artístico transdisciplinar em curso. Aliando os conceitos filosóficos, sobretudo o conceito de perpresentação proposto por Rodrigo Duarte, a saberes advindos da prática da improvisação em dança e música, propõe-se uma perspectiva ecológica sobre a partilha do sensível produzida pela arte. A perpresentação é aqui entendida como uma prática artística transdisciplinar que pode favorecer o acesso a aspectos sutis da experiência perceptiva, envelopados num ambiente de excesso de estímulos.

Palavras-chave: Modos de presença; perpresentação; dança; improvisação.

CHOREOGRAPHIES OF PLACES: PERPRESENTATION, IMPROVISATION AND THE DISTRIBUTION OF THE SENSIBLE

Abstract: The scope of this article is to mobilize the conceptual framework of the research group *Modes of Presence in Contemporary Aesthetic Phenomena* in the context of an ongoing transdisciplinary artistic process. By combining philosophical concepts – particularly the concept of perpresentation proposed by Rodrigo Duarte – with knowledge developed within improvisation practice in dance and music, the article proposes an ecological perspective on the distribution of the sensible as produced by art. Perpresentation is understood here as a transdisciplinary artistic practice that can facilitate access to subtle aspects of perceptual experience, enveloped within an environment of excessive stimuli.

Keywords: Modes of presence; perpresentation; dance; improvisation.

* Artigo recebido em 24/02/2025. Aprovado em 08/05/2025.

** Professor associado de Filosofia na UFRRJ. E-mail: phussak@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4907-9093>; Doutoranda em Filosofia pela UFMG. E-mail: anarita.nicoliello@gmail.com. ORCID: <https://orcid.org/0009-0009-8312-7536>.

INTRODUÇÃO

*“Caro Pedro,
Nesse novo ciclo de atividades do grupo « Modos de presença nos fenômenos estéticos contemporâneos », manifestamos o interesse recíproco de escrevermos um texto a quatro mãos. Você propôs que partíssemos de meu trabalho como dançarina para pensarmos os modos de presença de alguns trabalhos coreográficos realizados. Eu aceitei, propondo que partíssemos não daqueles já finalizados, mas de um processo de criação em curso. Assim, nós acompanharíamos juntos a gênese sensível do trabalho artístico e, ao mesmo tempo, a gênese de um pensamento que não é uma “estética aplicada”, mas uma prática conceitual gestada a partir e no próprio sensível que a criação coreográfica agencia”.*

O grupo de pesquisa *Modos de presença nos fenômenos estéticos contemporâneos*, composto por pesquisadoras e pesquisadores em Estética e Filosofia da Arte, visa desdobrar um conjunto de quatro conceitos, propostos pelo professor Rodrigo Duarte, que busca oferecer operadores para a compreensão de expressões artísticas a partir de uma análise da questão do *médium*¹. O escopo desse artigo é o de mobilizar esse aparato conceitual para pensar um processo artístico transdisciplinar em curso, aliando os conceitos filosóficos propostos por Duarte e desenvolvidos coletivamente nos encontros do grupo de pesquisa, a saberes advindos da prática da improvisação em dança e música. Em outras palavras, o escopo deste artigo é o de cartografar a gênese de um pensamento que emerge na “zona fronteira” entre duas práticas: de um lado, a prática artística da dança e música, de outro, a prática filosófica do trabalho com o conceito.

O que propomos aqui, então, não é filosofar *sobre* dança, *sobre* a música, mas *com* a dança e *com* a música. Trata-se de uma experimentação de como um processo criativo em curso pode “intra-agir”² (BARAD, 2007) com a escrita de um texto filosófico.

¹ A primeira etapa do trabalho do grupo foi publicada recentemente em DUARTE e ROCHA, 2023.

² A intra-ação é um conceito proposto pela física Karen Barad para tratar da relação quântica, no que ela chamou de teoria do Realismo Agencial: “A intra-ação é um conceito-chave do realismo agencial (BARAD 2007). Em contraste com a habitual ‘interação’, a noção de intra-ação reconhece que entidades, agências ou eventos distintos não precedem, mas antes emergem de/por meio de sua intra-ação. Agências ‘distintas’ só são distintas num sentido relacional, e não absoluto, isto é, as agências só são distintas em relação ao seu enredamento mútuo; elas não existem como elementos individuais. É importante ressaltar que a intra-ação constitui uma reformulação radical da noção tradicional de causalidade” (BARAD, 2010, p. 267, tradução nossa).

Em outras palavras, como a experimentação artística pode dar a pensar conceitos e como a escrita do texto pode retroalimentar a produção coreográfica e musical; refletir sobre como esses dois “fazeres” – a escrita do texto e a escrita coreográfica e musical – podem criar seu próprio campo de relação no qual um pensamento é produzido, um pensamento que se expressa em distintos *modos de presença*, para usar o termo de Duarte.

Essa experimentação é inspirada no que propõem Erin Manning e Brian Massumi no último capítulo do livro *Thought in the Act* (2014), ao descreverem suas experiências de pensamento prático no contexto do SensLAB, um laboratório experimental de artes vinculado à Universidade de Montreal (onde Manning é professora) e à instituição *Society for Art and Technologie* (SAT), sediada também em Montreal. Os autores defendem que processos verdadeiramente transdisciplinares, aqueles nos quais há um encontro entre *fazeres* heterogêneos e não apenas entre seus *resultados*, têm a potência de produzir novas formas de pensamento justamente porque, ao entrarem em relação em uma *prática* comum, criam um campo fronteiro singular do qual podem emergir métodos também singulares, para além daqueles próprios a cada campo disciplinar. No nosso caso, métodos que extrapolam o campo da filosofia como atividade estritamente teórica e universitária e o campo da dança e da música como atividade de produção de espetáculos e concertos. Se, numa abordagem interdisciplinar, cada disciplina permanece trabalhando no seu domínio, com seus métodos próprios, havendo ao final uma interação entre os produtos respectivos, numa abordagem transdisciplinar as disciplinas se indisciplinam, trabalhando juntas na criação de um campo relacional de co-causalidade e na invenção de métodos capazes de expressar o que se passa nesse campo relacional singular.

Portanto, para Manning e Massumi, a atenção se volta menos ao produto final – já que este será o efeito de um processo mais amplo decorrente da própria formação do campo relacional em questão e de suas modalidades de expressão – e mais ao que eles chamam de “técnicas de relação”, isto é, aos dispositivos práticos e metodológicos que serão criados e empregados para catalisar e modular a interação entre práticas diversas (MANNING e MASSUMI, 2014, p. 91). A questão central é saber como criar as condições de possibilidade para que algo – um pensamento prático – possa emergir do encontro entre modos de fazer heterogêneos.

No nosso caso, a técnica de relação utilizada foi a troca de cartas. A escrita endereçada serviu como catalisador da relação entre os conceitos de Duarte e a pesquisa-criação em dança e música. Este artigo é, assim, a expressão de uma espécie de diálogo epistolar entre esses dois fazeres, a expressão de um pensamento fronteiriço³, gestado numa prática transdisciplinar em que o trabalho com o conceito se deixa contaminar pelos saberes encarnados produzidos na atividade coreográfica; e vice-versa.

1 DANÇA E PERPRESENTAÇÃO

Podemos pensar a dança a partir da ideia da polimedialidade que, no diagrama elaborado por Duarte, aparece com o nome de *perpresentação* e indica a possibilidade de que uma expressão artística possa utilizar vários meios no seu modo de realização⁴. Naturalmente, essa abordagem a partir do problema do *médium* remete aos anos 1960/70 em que o campo das artes explodiu os suportes tradicionais. A expressão teórica dessa mudança no contexto estadunidense foi a contraposição que Rosalind Krauss fez, no texto célebre *A escultura no campo ampliado* (1978), à noção de *médium específico*, que, segundo o crítico Clement Greenberg, consistia no fato de que as artes deveriam aceitar as limitações de seu meio. Nessa perspectiva, a pintura, por exemplo, deveria abandonar a ilusão da perspectiva e aceitar as limitações da tela plana – o que explica a tendência ao abstracionismo extremamente forte nos anos 1950. Krauss argumenta que o desenvolvimento das artes contrariou as expectativas de Greenberg e o que se viu foi justamente a explosão do *médium específico* com a consequente noção de que o artista

³ A fronteira é um lugar estranho no qual estamos igualmente próximos e distantes. Nessa perspectiva, trabalharemos em uma tensão entre aquilo que afasta e aproxima filosofia e dança. Esse lugar fronteiriço se chama *zona*. Embora essa palavra, em português, tenha o sentido de bagunça, desordem, ela está etimologicamente ligada à ideia de cercar, rodear, o que evidencia sua relação paradoxal de dentro/fora. Marie José Mondzain (2022) propôs que a *Khôra* que Platão descreve no *Timeu* deveria ser traduzido por *zona de imagens* (no referido diálogo o próprio mundo é pensado como imagem) no sentido de um espaço através do qual tudo passa, como o espelho que mantém um reflexo. Nesse sentido, a *zona* é o que dá espaço para algo surgir, sendo, portanto, um elemento de pura possibilidade. Assim, longe de se ater a um dos polos da conversa entre dança e filosofia, trata-se de se manter no espaço que se abre entre esses dois polos.

⁴ Nas palavras de Duarte (2023), o termo *perpresentação* “trata-se de um neologismo, no qual o prefixo latino “per” indica completude, significando que, nesse modo de presença, comparecem todos os outros três [apresentação, representação e irrepresentação], independentemente de um juízo de valor sobre a qualidade estética ou o comprometimento ético-político” (in DUARTE e ROCHA, 2023, p. 142).

poderia manifestar-se em qualquer *médium*. Isso possibilitou um hibridismo entre as linguagens e a criação de obras que se encontram em uma zona fronteira entre campos artísticos antes autonomizados⁵.

Sabemos que a dança – acusada injustamente de um “atraso” no que se refere à evolução das linguagens artísticas na época das vanguardas dos anos 1920 – foi profundamente impactada com as transformações nos modos de produção dos anos 1960, justamente por sua vocação polimedial, perrepresentativa. Por envolver distintos modos de presença de seus elementos constitutivos – componentes visuais, musicais, hápticos, simbólicos, etc – poderíamos dizer que a dança é uma modalidade artística que realizaria uma espécie de síntese entre as “artes visuais” e as “artes do tempo”, graças à eclosão de um acontecimento produzido pela presença de um corpo.

Nesse contexto, a dança pós-moderna⁶ levantava justamente essa questão: retirados os elementos cênicos que fazem da dança uma arte do espetáculo, uma arte cênica – como cenários, figurinos, códigos gestuais específicos já categorizados como “gestos de dança” – ela é basicamente um acontecimento do corpo, um acontecimento que é em si perrepresentativo. E mais, a dança é um acontecimento de um corpo ordinário intra-agindo com elementos de seu ambiente e de sua cultura, não apenas um conjunto abstrato de códigos gestuais realizados por corpos altamente treinados. Nos anos 1960/70, Simone Forti, Yvonne Rainer, Steve Paxton, Trisha Brown, Lucinda Childs e outros/as artistas ligados principalmente ao coletivo *Judson*, em Nova Iorque, vão trabalhar o potencial desse corpo ordinário em relação, na proximidade a uma nova expressão artística que realiza também um hibridismo entre as linguagens, a saber, a performance.

Os processos artísticos que serão tratados em seguida neste texto são claramente herdeiros das experimentações dos anos 1960 e de sua concepção da arte coreográfica

⁵ KRAUSS, 2008, p. 129.

⁶ Na história da dança, o termo pós-moderno tem uma conotação histórica e descritiva, embora pouco precisa: refere-se à dança que se desenvolveu entre meados de 60 e meados de 80, posteriormente à dança moderna e que apresentava princípios estéticos opostos tanto a esta quanto ao balé clássico (BANES, 1989, p. xiii-xv; *Banes*, in DALY, 1992, p. 59). Esses princípios estéticos não podem ser unificados em um estilo único, pois os métodos e pragmáticas de compreensão e produção da dança variam no decorrer das três décadas. Contudo, Ann Daly (1992, p. 49) salienta que parece haver uma ideologia comum aos dançarinos pós-modernos: “algo relacionado à visão contracultural do corpo como um processo generativo – como fonte de conhecimento social – e como um quadro público para inscrever e disseminar conhecimento”.

como acontecimento perrepresentativo de um corpo-em-relação. Se este é o caso, então a prática da dança pode ser mais do que o simples treinamento de um corpo ordinário a produzir determinados gestos extraordinários, identificados como “gestos dançados” no seio de uma determinada cultura. Ela pode ser mais do que a educação física para produção de belos espetáculos. A prática da dança pode ser uma prática de estudo, de um estudo que tem como objeto as inúmeras formas de um corpo afetar e ser afetado, entrar em relação. Sua diferença em relação a outros estudos que possuem o mesmo objeto, é que ela o investiga “a partir de dentro”, isto é, a partir de um corpo-em-relação em situação, que efetivamente sente, percebe, interage, gesticula e, assim, ao longo do tempo, pode aprimorar suas formas de sentir, perceber, interagir e gesticular.

2 IMPROVISACÃO E PARTILHA DO SENSÍVEL

Para o tipo de estudo que a dança opera, a prática da improvisação é uma forte aliada. Quando o movimento é realizado sem o compromisso de compor ou reproduzir um determinado conjunto de gestos codificados, a atenção pode se voltar à gênese mesma do gesto e a como ele se com-põe com outros infinitos movimentos possíveis. Nesse sentido, a improvisação em dança, ao contrário do que pode parecer, não é simplesmente uma gesticulação espontânea e livre, mas um verdadeiro laboratório para observação e estudo de como o gesto é gestado no corpo, de onde ele vem, como ele nasce e como ele se agencia a outros gestos e outros movimentos. A filósofa-dançarina e improvisadora Emma Bigé nos lembra dos dois sentidos da palavra improvisação, ao analisar sua etimologia – do latim *im-pro-visare*: não ver com antecedência.

À primeira vista, podemos entendê-la [a improvisação] como um estado: o estado de desabastecimento, o estado da pessoa que se encontra sem provisões e que, por isso, é obrigada a “fazer com o que tem”, como dizemos quando recebemos visitas inesperadas e precisamos ‘improvisar um jantar’ (...). Mas a improvisação também pode ser concebida como uma arte ou uma prática, ou seja, esse estado de desabastecimento pode ser visado voluntariamente. Nesse caso, a improvisação não é tanto a falta de provisões, mas o esforço de se manter atento à tentação permanente, diante do desconhecido, de recorrer as nossas respostas prontas, os nossos comportamentos em conserva: não necessariamente para eliminá-los, mas simplesmente para dar a chance a outros gestos, a outros gostos, de emergirem (BIGÉ, 2023, p. 107).

No segundo sentido apontado por Bigé, a improvisação em dança pode ser entendida como um conjunto de técnicas que permite à pessoa que dança se situar em relação aos movimentos que se passam no e através do seu corpo-em-relação, para além dos automatismos e dos hábitos corporais constituídos. Trata-se de um conjunto de técnicas não apenas para treinar fisicamente o corpo a realizar determinados gestos, mas para treinar a atenção a determinadas sensações corporais que constituem o estofamento mesmo de emergência e de agenciamento do gesto, sensações que são produzidas no corpo graças as relações ecológicas nas quais ele está implicado no aqui-agora. As técnicas de improvisação colocam a pessoa que dança sistematicamente em estado de des-provisão, numa suspensão voluntária das cadeias gestuais habituais, para observar e experimentar, como diria Espinosa, o que um corpo pode, suas possibilidades de afetar e ser afetado. Indo mais além, como ressalta o dançarino e pesquisador em ciência cognitiva do CNRS Asaf Bachrach, no texto ainda não publicado *Co-precarity – a reading as practice proposal*, “a improvisação nos convida a notar o que geralmente passa despercebido, a prestar atenção àquilo (e àqueles) que, de outra forma, são deixados sem cuidado nem reconhecimento, o que é relegado à periferia”.

Se a improvisação, como sugere Bachrach, permite reconhecer e cuidar daquilo que se passa na periferia do gesto dançado, isto é, se ela nos sensibiliza ao que, no cotidiano do gesto, costuma permanecer invisível e inconsciente, então ela parece possuir um caráter eminentemente político, se consideramos política, do grego antigo *politeía*, como aquilo que é relativo à *polis*, relativo à comunidade e ao comum. Nesse sentido, podemos retomar a reflexão de Rancière sobre como a estética é um elemento originário da política.

A ordenação policial dos lugares e ocupações implica em uma determinada organização do sensível, chamada pelo filósofo de *consenso*, que determina socialmente modos de visibilização e invisibilização. A intervenção política que recompõe realmente esses lugares e ocupações implica igualmente em uma reconfiguração dessa ordenação sensível. A política da arte, por seu lado, refere-se à ideia de que se a arte não pode fazer uma reconfiguração real desses lugares e ocupações – apenas a própria política pode fazê-lo –, ela pode, por outro lado, propor outras possibilidades de reorganização do sensível, surgindo como uma promessa para a política real. Segundo Rancière (2005, p. 17), se a

política “ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo”, é porque ela repousa primordialmente sobre uma partilha do sensível, sobre uma distribuição do campo espacial e temporal do visível e do dizível.

Nesse sentido, a improvisação em dança pode ser entendida como uma prática artística que intervém na partilha do sensível, já que ela dá a ver e a sentir determinados modos de ser e enseja modos de sentir-perceber o mundo, produzindo um potencial de novas formas de subjetividade política. Se a improvisação abre a uma compreensão ecológica do gesto, dando a ver e a sentir que a gênese do gesto dançado depende de um conjunto de fatores espaciais, temporais, sociais, políticos, psicológicos e ambientais que entram numa configuração determinada no aqui-agora da performance, ela não daria a pensar justamente sobre como compomos nossos gestos e em quais agenciamentos queremos entrar coletivamente, inclusive para além do contexto da performance?

3 COREOGRAFIAS DOS LUGARES

Essas questões estão no plano de fundo reflexivo de um processo de criação em curso, fruto de uma parceria entre a dançarina e pesquisadora Ana Rita Nicolliello, o trompetista e músico experimental estadunidense Anthony Almendarez e os autores deste texto: a própria Ana Rita Nicolliello e o filósofo e professor Pedro Hussak. No contexto de um ambiente social urbano, dominado, orquestrado e coreografado pela lógica de produção econômica e divisão do trabalho capitalista, como partilhar um sensível tão saturado de sons, imagens e gestos que circulam numa velocidade tão grande que praticamente nos incapacita de verdadeiramente senti-los? Como subjetividades tão apressadas, ocupadas e assujeitadas podem sentir, nos cotidianos orientados pela função de um trabalho predominantemente alienado, pela dinâmica atencional da publicidade e pela lógica libidinal da acumulação de capital? E ainda, como investir o sentir e partilhar o sensível com toda a violência operada pela divisão social de classes, pelo racismo, sexismo e outras dinâmicas de dominação? Se vivemos, nas palavras do filósofo Christophe Türcke (2010), numa *sociedade excitada*, na qual, para ser sentida, para ganhar a disputa no seio de um sensível saturado, a sensação deve ser sensacional, como

aparato auditivo tivesse de lidar com uma constante de ruídos, sobretudo industriais, que bloqueiam a emergência e circulação de determinadas frequências e vibrações mais sutis.

Indo mais além para incluir a investigação, a partir do *médium* do som, dos efeitos sociais dessa transformação causada pela revolução industrial, Almendarez propôs o seguinte *score*⁷ de improvisação para um grupo de músicos:

Métro Boulot Dodo

1st Movement: From Nature to Industry

2nd Movement: For The Union Makes Us Strong

3rd Movement: The Autonomous Subject

4th Movement: In the Absence of Language

1st Movement: From Nature to Industry

Imagine a world before the Industrial Revolution. What do you see? What do you hear? How does that change as the industrial machines come to life? How do you change? What is left?

2nd Movement: For The Union Makes us Strong

With the start of the 2nd Industrial Revolution comes the rise of the social movements, of unions, and of the working class. What are their words? What are their songs?

The score illustrates two songs: *We Shall Not Be Moved*, and *Solidarity Forever*. But it can be modified to use any work/protest song. The lyrics to be spoken and not sung beginning in an asynchronous manner and ending in a unified voice.

3rd Movement: The Autonomous Subject

What happens when those who were once against the system, become part of the system? The last 40+ years has seen a great push for a more individualistic society, abandoning collective movements and dissolving any success and advancements made.

You should play freely and independently of each other. Any cohesion heard is solely by chance.

4th Movement: In the Absence of Language

The disappearance of “working class” and of workers in our political discourse has weakened alliances once formed under the banner of “the left”, creating new voting blocs. Amongst the chaos, we yearn for something to give us hope, that gives us safety. Reflecting, it was our Mother (and perhaps father for those who had one) that comforted us, sang to us lullabies. Let us sing together a lullaby inspired by my mother.

⁷ Uma improvisação pode ser livre ou estruturada a partir de um *score*. Um *score* de improvisação são como as regras de um jogo de tabuleiro, é o quadro geral, ou melhor, o corte atencional a partir do qual a improvisação é feita. A palavra *score*, em inglês, curiosamente significa também a própria partitura musical.

Este *score* foi apresentado pela primeira vez numa performance coletiva no MATCH – Midtown Arts & Theater Center, em Huston (Texas), em março de 2024. Em *Métro Boulot Dodo – Metrô Trabalho Soneca*, uma expressão em francês que faz referência ao modo de vida orientado pelo trabalho alienado – Anthony propõe uma crítica à linearidade histórica progressiva da modernidade a partir de um exercício imaginativo e criativo sobre um material específico: o som. Como, a partir de uma improvisação coletiva sonora, podemos contar essa história que nos atravessa? Como o som pode nos fazer acessar sensivelmente questões que tocam o social, como a importância dos movimentos sociais e da formação de alianças coletivas face às ameaças do individualismo exacerbado das sociedades capitalistas pós-industriais?

Almendarez entende o som, material próprio da música, como signo de informação sensível sobre processos ecológicos, sociais e políticos. Inspirado pelo trabalho de Pauline Oliveros e de sua prática da escuta profunda (*deep listening*), ele entende que escutar é uma atividade que nos coloca em contato direto com o ambiente que nos circunda, em suas distintas camadas relacionais⁸. É uma atividade essencial que nos informa sobre o mundo e que orienta nossa ação, individual e coletiva, sobretudo porque nos situa no meio de sua densidade espacial e temporal. Escutar significa sentir em nosso corpo – no *topos* que nossa subjetividade ocupa – o que está distante dele, inclusive o que não é visível. Escutar, em certo sentido, significa se contaminar pelo fora, ser agitado pelo fora, vibrar pelo fora. É um sentido que tensiona a fronteira entre o dentro e o fora para mensurar tudo em termos de proximidade/distância em relação a uma posição precisa que é o *meu* corpo.

Se a música é, afinal, a *techné* que se ocupa especificamente do som, ela envolve, portanto, não apenas a expertise de sua produção, a partir de instrumentos próprios, mas também uma afinação da escuta. É um campo privilegiado de treinamento de nossas capacidades, não só de ouvir os sons, percebê-los, mas de apreendê-los com atenção – o verbo escutar vem do latim *auscultare*, derivado de *auris* (orelha) e do sufixo *cul*, que transmite a ideia de um ato de atenção. Oliveros (2005) nos lembra que o ato de escuta

⁸ Algumas práticas de escuta profunda estão compiladas em *Sonic Meditations* (1974) e *Deep Listening: A Composer's Sound Practice* (2005).

não se limita ao fenômeno físico de transformar vibrações em sons perceptíveis, mas envolve a capacidade de dar sentido ao que é percebido. A escuta profunda seria então a capacidade de “aprender a expandir a percepção dos sons para incluir o continuum espaço-temporal inteiro do som”, bem como aprender a individualizar um som ou uma sequência de sons no interior desse continuum, identificando seus detalhes e sua trajetória. Para ela, essa expansão da escuta significa “estar conectado com o ambiente inteiro e além” (Oliveros, 2005, p. 14).

Essa perspectiva sobre a música conversa com a perspectiva pós-moderna sobre a dança, mencionada anteriormente, como campo de estudo da gênese e do agenciamento do gesto, isto é, de como um corpo humano compõe seus movimentos a partir das relações ecológicas nas quais está implicado. Ela também pressupõe sentir no corpo o que está distante dele, contaminar-se pelo fora a partir de um ato de atenção, estar conectado com o ambiente e além. Nesse sentido, a dança é também uma prática da escuta, de uma escuta cinética: uma escuta de como o *topos* de minha subjetividade – um corpo em movimento – afeta e é afetado por outros movimentos.

Ana Rita Nicolliello, co-autora desse texto, chama esta escuta cinética de *coreografias dos lugares*⁹. A associação desses dois termos faz parte de uma tentativa de pensar a dança, menos a partir de uma perspectiva individualista e antropocêntrica focada no gesto voluntário humano, e mais a partir de uma perspectiva coletiva e ecológica focada na agentividade compartilhada e intra-dependente do vivente e de seus espectros¹⁰. Se é verdade, como nos lembra o coreógrafo japonês Tanaka Min, que a dança começa, não no corpo, mas ao lado do corpo, na atmosfera que o envolve e que o codetermina, falar da coreografia dos lugares é considerar coreograficamente os movimentos que já estão operando para além do corpo, incluir no campo de interesse da dança o desenho rítmico que os movimentos humanos e não-humanos traçam no tempo e no espaço, as posições, os deslocamentos, as sedimentações, as repetições que gravam o espaço e o

⁹ Essa ideia foi desenvolvida no manuscrito ainda não publicado *Chorégraphies des lieux – penser les lieux à partir du mouvement* [Coreografias dos lugares – pensar os lugares a partir do movimento]. Em português, o tema foi tratado rapidamente no artigo “Dançar intempestivamente – Notas sobre micropolíticas do movimento”, publicado pela revista Urdimento em 2024.

¹⁰ O pensamento é bastante inspirado pelo trabalho de Emma Bigé, principalmente no que elaborou no livro *Mouvementements. Écopolitiques de la danse* (2023), e dos diálogos e práticas somáticas compartilhadas com o dançarino e pesquisador Asaf Bachrach

tempo com seus rastros. Nesse sentido, o objeto da dança, sobre o qual vai se lançar a postura coreográfica, é, portanto, menos o corpo e mais o lugar, justamente essa localidade espaço-temporal gestada por um emaranhado de movimentos, que inclui os movimentos de um corpo humano, mas a eles não se limita. O lugar é, portanto, concebido, não como o espaço abstrato que *recebe* o movimento dos corpos, mas como o espaço situado que *emerge* de uma dinâmica cinética, *constituído* por e como um emaranhado de movimentos.

Por outro lado, a perspectiva da coreografia dos lugares considera a atitude coreográfica – o estudo de como os corpos se movem, são movidos e se mobilizam, e como essa dinâmica cinética constitui o tempo e o espaço, em suas diferentes camadas, para além do campo específico da dança – como algo que pode contribuir a um pensamento ecopolítico e a uma “prática dos lugares”. Afinal, como nos lembra André Lepecki, se a política é afinal a “disposição e a manipulação de corpos uns em relação aos outros” (Hewitt, 2005, p. 11, *apud* Lepecki, 2012, p. 46), ou a “intervenção no fluxo de movimento e nas suas representações” (Lepecki, 2012, p. 56), ela tem uma matéria comum com a dança.

A perspectiva da coreografia dos lugares é trabalhada praticamente também a partir de alguns *scores* de improvisação¹¹ – como em *Territoire*, score proposto por Ana Rita Nicolliello e Asaf Bachrach a um grupo de improvisadores durante uma residência artística realizada em abril de 2024 em *Larret en Mouvement* (Dordogne, França).

¹¹ A improvisação, aqui, é compatível com a ideia de coreografia, já que esta significa o desenho cinético e rítmico dos movimentos que compõem um lugar, e não o esquema de uma composição de gestos, específica e repetível.

Score 1. "Territoire"

Site specific. 40 minutes.

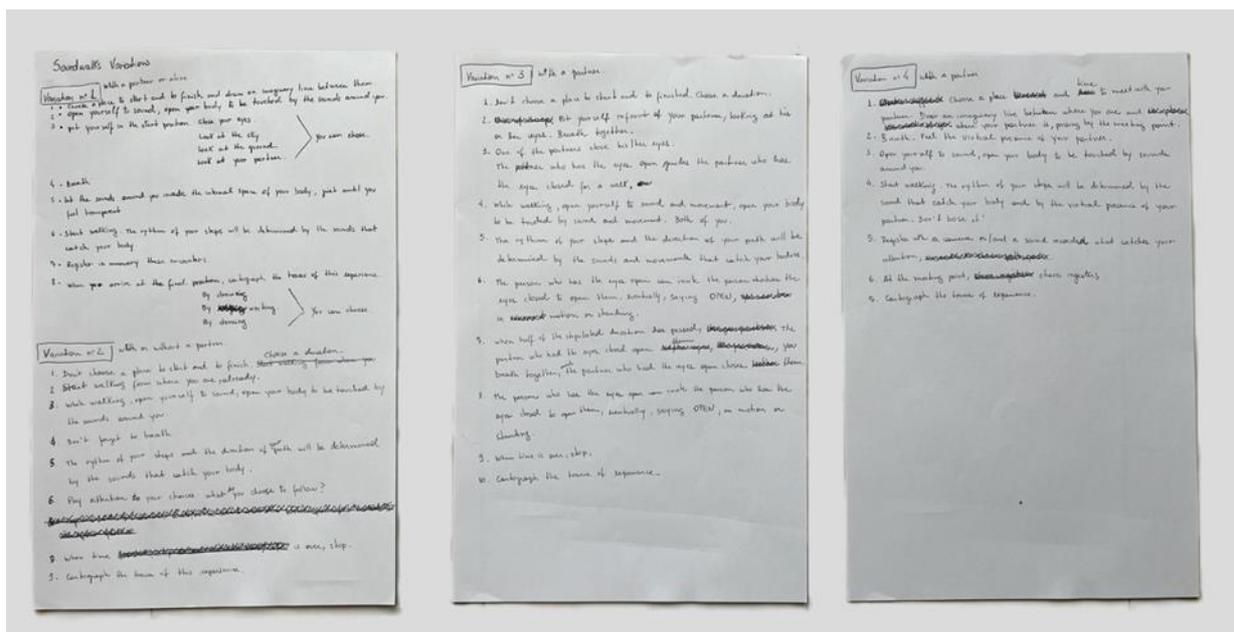
1. arriver
2. sentir, observer, les mouvements intensifs et extensifs des autres vivants ou non-vivants qui ont déjà lieu dans ce lieu; sentir, observer, les rythmes du lieu
3. sentir, observer, comment ce lieu (ses mouvements, ses rythmes) te convoque (ou pas) à agir; sentir, observer, ce qui est "nécessaire" à faire
4. laisser le lieu te mouvoir; com-poser tes mouvements et/ou gestes avec les autres mouvements qui ont lieu dans ce lieu
5. sentir, observer, comment tes mouvements et/ou gestes interfèrent et modifient les autres mouvements qui ont lieu dans ce lieu; sentir et observer les impacts de tes mouvements et/ou gestes dans la dynamique rythmique du lieu; sentir, observer, comment tous ses mouvements s'enchevêtrent
6. faire une pause
7. tracer en mots les mouvements qui ont fait lieu

Se o *score Métro, Boulot Dodo* convida os músicos a *imaginar* e a *produzir* diferentes paisagens sonoras (Schafer, 1977) que expressam a transformação do antropoceno, o *score Territoire* convoca as dançarinas e dançarinos a *ocupar uma posição* a partir de uma postura decolonial: antes de *produzir* os gestos *in situ*, trata-se de escutar as dinâmicas cinéticas que já existem no território e compor com elas uma dança que não é antropocentrada, isto é, centrada no fazer humano, nos seus desejos próprios e no seu delírio (pelo menos de um certo grupo de humanos) de dominar, com sua presença, o espaço (cênico, terrestre). O humano é convidado, neste *score*, a ocupar o território como um dos inúmeros fatores constituintes de sua coreografia: antes de colonizar o espaço com seus movimentos voluntários, as dançarinas e dançarinos são convidados a imergir e a intra-agir no emaranhado de movimentos que já está se passando, descentrando humildemente sua própria experiência e abrindo um espaço sensível para a relação.

Partindo dessas experiências precedentes e de questionamentos comuns, Anthony e Ana Rita começaram a trabalhar juntos numa primeira residência artística, em maio de 2024, no *Centro Internacional de Pesquisa em Artes Dos Mares* (Marselha, França). As primeiras investigações partiram de um protocolo de pesquisa inspirado nas derivas situacionistas, mas principalmente na prática da escuta profunda de Pauline Oliveros: as caminhadas sonoras (*soundwalks*). Para Oliveros, a prática da escuta profunda aumenta o nível de consciência (*awareness*) dos sons que compõem uma determinada paisagem

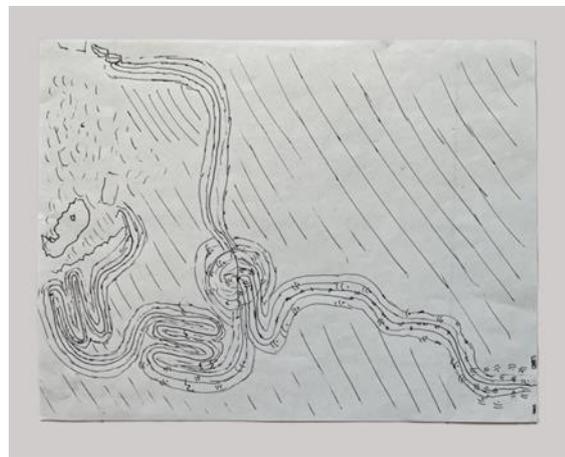
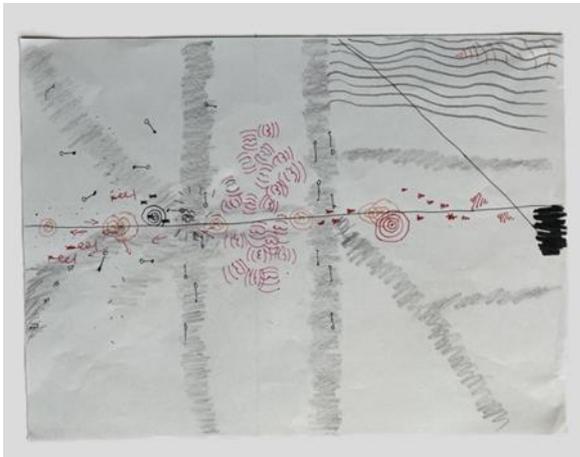
sonora, contribuindo, no caso do ambiente urbano, para que sejamos capazes de organizar o caos sônico produzido pela forte densidade populacional e pelo emprego da tecnologia. Ela defende que a escuta profunda do ambiente em que estamos ajuda, não apenas a compreendê-lo e a responder a ele, mas a nos curar.

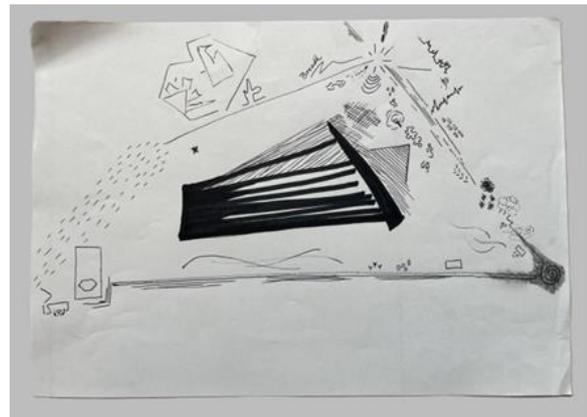
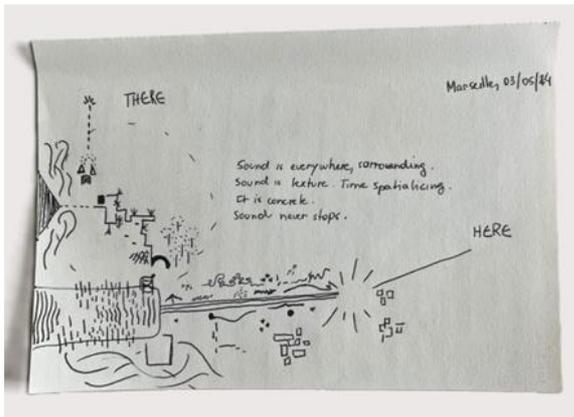
As caminhadas sonoras funcionavam como prática cotidiana de *deep listening* em movimento. O *score* era simples: durante uma ou duas horas, todos os dias, caminhar pela cidade, escutando os sons ao redor. O ato de caminhar permitia incluir também o movimento do corpo como fator de composição da coreografia dos lugares e fator de variação dos sons. A cada *soundwalk*, a experiência se complexificava e novas questões surgiam, gerando uma espécie de variação do protocolo. Cada caminhada sonora era coreografada segundo um interesse de experimentação que havia surgido nas experiências precedentes. Algumas perguntas que organizaram a deambulação eram: como os sons e os gestos nos informam sobre o mundo e sobre as relações políticas e sociais que nos cercam? Como escolhemos (coletivamente) o que escutar, em que prestar atenção? Como escutar com outras partes do corpo que não os ouvidos? Quais são as relações entre os gestos e os sons? O que seria um gesto sem som, ou um som sem gesto? Como podemos coletivamente redefinir o conceito de produtividade e o valor do trabalho a partir da escuta dos sons ao nosso redor? Como o gesto e o som podem ser o ponto de partida de epistemologias que propõem novos futuros?



Para não deixar a experiência sonora se perder na imediatidade da caminhada e permanecer restrita à subjetividade da percepção individual dos artistas, cada deambulação era cartografada, posteriormente no estúdio, na forma de textos, desenhos ou gestos. Na segunda fase da residência, realizada em Paris, algumas semanas depois, foram adicionadas a esta documentação imagens fotográficas, pequenos vídeos e gravações de áudio. A aposta era de que a prática das caminhadas sonoras e a prática cartográfica funcionassem como dispositivos de pesquisa-criação ou, nos termos de Manning e Massumi, como técnicas de relação capazes de favorecer a emergência de linhas de forças não previstas, orientadoras do trabalho artístico por vir.

No que concerne às cartografias das *soundwalks*, inicialmente pensadas como simples dispositivos de documentação, elas se tornaram um elemento central do processo criativo. Entendemos que esses desenhos, notas, imagens e sequências fílmicas e gestuais possuíam uma força autônoma de figurar mapas afetivos ou contra-cartografias, traços de experiências perceptivas localizadas que contrastam com a pretensão de universalidade das cartas geográficas orientadoras da partilha colonial e funcional do território terrestre.





Essas cartografias, embora não possam valer como apresentações absolutas da paisagem sonora de bairros marseheses e parisienses (elas não comportam a visão de sobrevoo das cidades), não deixam de ser apresentações de acontecimentos sonoros singulares, localizados, que envolvem um encontro entre elementos do meio e um corpo que deambula, percebe e pensa. Elas figuram o rastro do movimento desse corpo, que carrega consigo o rastro dos movimentos sonoros com os quais intra-agiu. Nesse sentido, elas apresentam não um espaço abstrato, mas um lugar, ou seja, um emaranhado localizado de movimentos. Trata-se menos de um ponto de vista distante sobre o terreno, do que, como diria Emanuele Coccia (2016), de um ponto de vida [*point de vie*] encarnado e ancorado no terreno, uma vez que a posição real daquele que produz a carta, seu espaço de vida, é implicado no próprio ato de confecção. Nesse sentido, a atividade de cartografar se assume como uma atividade eminentemente performativa.

Não é demais lembrar que as técnicas cartográficas não são modos inocentes e neutros de apresentação de uma certa realidade espacial. Geógrafos como Brian Harley e mais recentemente Franco Farinelli (2019) apontam para o caráter ideológico da atividade cartográfica, salientando que os mapas são, na verdade, textos gráficos que veiculam certos posicionamentos e imaginários geopolíticos; são, portanto instrumentos de poder e de saber, devendo ser interpretados menos a partir do positivismo científico do que da teoria social e da iconologia. Descrevendo sua abordagem, Brian Harley diz: “os mapas deixam de ser percebidos essencialmente como registros inertes de paisagens morfológicas ou como reflexos passivos do mundo dos objetos. Eles passam a ser

considerados como imagens que contribuem para o diálogo em um mundo socialmente construído” (in Gould et Bailly, 1995, p. 20).

É justamente apostando nesse potencial de diálogo dos mapas com a realidade social e política do mundo que a historiadora Frédérique Aït-Touati e as arquitetas Alexandra Arènes e Axelle Grégoire conceberam *Terra forma – Manuel de Cartographies Potentielles* (2019). Se existem inúmeras maneiras de apresentar a Terra, a depender de quais elementos queremos privilegiar, de qual posição assumimos e de quais técnicas utilizamos, então múltiplos também são os mapas possíveis. O interesse está menos em perguntar quão exata é a apresentação, e mais quais imaginários ela figura e permite eclodir. A aproximação entre a atividade cartográfica e a atividade artística – sobretudo no modo de presença definido por Duarte como apresentação – resta, portanto, evidente.

Longe de querer aproximar os humildes esboços cartográficos das caminhadas sonoras e as impressionantes cartografias traçadas pelas três pesquisadoras em *Terra forma*, o interesse em mencionar esse trabalho está justamente na questão do futuro da carta. Se a prática artística é de fato um terreno de partilha do sensível, podemos pensar em como formas contra-coloniais de apresentar os lugares – de apresentar emaranhados localizados de movimentos a partir de meios gráficos e visuais – podem abrir não só a outros imaginários, mas a outras formas de subjetividade, de sociabilidade e de ação política.

A ideia é de que as cartografias produzidas após as caminhadas sonoras, para além de sua evidente função de arquivo, pudessem também funcionar como dispositivos ou técnicas de relação para outras experiências coletivas, para além do espaço-tempo restrito das residências em Marselha e em Paris, para além da experiência dos artistas envolvidos. Elas poderiam funcionar, por exemplo, como *scores* de improvisação para um grupo de músicos e dançarinos num outro contexto, que teriam a liberdade de interpretar os signos visuais das cartas e compor em tempo real um novo acordo possível – é o que Anthony vem experimentando recentemente em Huston, com grupos diversos de improvisadores. Elas poderiam funcionar, também, como material de criação de um trabalho audiovisual a ser exibido em outros contextos – é o que também está sendo gestado, à distância, pelos artistas. Elas poderiam funcionar como mapas para derivas alheias, ou como convites para

a partilha da experiência das caminhadas sonoras com um grupo maior de pessoas. Enfim, resta ainda aberto o desfecho, visto que o processo ainda está em curso.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O caráter perrepresentativo dos fenômenos estéticos – isto é, o agenciamento, numa mesma obra, de múltiplos modos de presença (apresentação, representação e irrepresentação) – é muitas vezes associado a uma espécie de excesso de estímulos sensíveis. Esse seria justamente o aspecto negativo da perrepresentação: a sobrerepresentação do real que, na linha do que propuseram Adorno e Horkheimer (1985), não permitiria a abertura de um espaço dialético para a emergência de um sujeito que percebe, sente, pensa e responde à sua realidade social. Os exemplos citados por Duarte (2019) no artigo que fundou o grupo de pesquisa, são as óperas de Wagner (descritas por Nietzsche como ocasiões em que há tantas coisas em cena que o espectador já não sabe para onde olhar) a televisão e os produtos da indústria cultural.

De modo contraintuitivo, o caráter perrepresentativo dos *scores* de improvisação apresentados aqui vai na contramão da tendência da arte total wagneriana e da sobrerepresentação da televisão e da indústria cultural, na medida em que o que se busca é justamente criticar o excesso de estímulos a partir da criação de um tecido sensível no qual os diversos campos envolvidos possam se potencializar no contato que travam entre si durante o processo criativo.

Entendemos que a dança e a música podem contribuir a uma espécie de “limpeza” da percepção dos excessos de estímulos. A partilha do sensível proposta nos trabalhos aqui discutidos tem que ver com uma restauração da capacidade de sentir do sujeito *hiperestesiado* que, na sociedade atual, é constantemente atacado, como diz Türcke, por uma “metralhadora audiovisual”. Trata-se de perguntar como restituir o gesto em um mundo saturado de gestos; como restituir a imagem em um mundo saturado de imagens, como restituir o som em um mundo saturado de sons. Isso nos leva a pensar que talvez o mundo atual, ao contrário do que a atual proliferação dos meios técnicos audiovisuais faz crer, não é rico, mas, ao contrário, *pobre* em gestos, imagens e sons. Nesse sentido, a arte teria um potencial efeito de promover uma espécie de pedagogia dos sentidos, pela qual

nós reaprendemos a escutar o mundo e a Terra, a sentir a sua atmosfera sensível, a perceber a si mesmo como parte de um emaranhado que co-compõe os lugares que habitamos – enfim, um efeito potencial de produzir outros modos de vida.

Türcke (2010) diz que o mundo atual é “estético” porque o modo de vida dominante se orienta à intensidade e ao entorpecimento. O filósofo mostra que, na Europa, o consumo privado de álcool é um fenômeno que acontece justamente no século XVIII, século em que está consolidado também o consumo de duas drogas, o açúcar e o tabaco, frutos do extrativismo colonial na América do Sul. O “prazer sensível” é, na verdade, uma invenção da modernidade, daí a analogia que fizeram muitos estetas do período entre a fruição artística e o prazer da culinária e do consumo de álcool. A sociedade excitada de que fala Türcke (2010) refere-se a um processo social no qual há uma identificação da felicidade com o máximo de prazer decorrente de uma enxurrada de estímulos sensíveis, facilitados pela imensa disponibilidade de *gadgets* e de substâncias entorpecentes pelo capitalismo pós-industrial. Essa perspectiva do prazer sensível enquanto próxima do excesso causado por uma espécie de entorpecimento, de uma hiperestesia, já está presente embrionariamente no nascedouro da estética. Seria o caso, então, de recuperar uma outra dimensão presente também no pensamento estético, a *contemplação*, que evoca não o excesso de estímulos sensíveis, mas a capacidade de *percepção* e do conseqüente prazer sensível com coisas mais sutis.

A proposta artística aqui apresentada recupera essa discussão no contexto do pensamento ecológico atual e do questionamento do antropoceno, na medida em que estabelece uma relação entre a *excitação* e a *aceleração*, intensificada com a revolução industrial. Nesse sentido, é possível entender a *contemplação* do ponto de vista estético como a necessidade de adotarmos, como bem salienta Isabelle Stengers (2015), um *tempo lento* como postura política no tempo das catástrofes ecológicas.

Essa crítica não se faz, todavia, a partir de um elogio nostálgico à era pré-industrial ou de uma recusa ingênua à tecnologia e ao seu conseqüente ruído e gestualidade própria, já que não pressupõe um binarismo entre espaço natural e espaço urbano-industrial. A crítica é feita a partir de uma posição imanente ao ambiente da cidade, de uma deambulação que efetivamente ocupa o espaço da rua, dos terrenos baldios, dos estabelecimentos industriais e comerciais, dos mercados, das feiras, dos canteiros de

obras e, porque não, também os espaços assépticos reservados à dança e à música, como os teatros, as galerias de arte e os museus. Quando se fala de uma *coreografia dos lugares*, trata-se justamente de defender que a dança não é uma arte que se limita a apresentar os movimentos e gestos de um corpo independente do espaço que ele ocupa; mas, ao contrário, que o espaço, seja qual for, conta para a consistência do processo artístico, não apenas como cenário, mas como fator determinante à construção das corporeidades que performam e que testemunham a performance. Os artistas são também espectadores-testemunhas, na medida em que observam e escutam os movimentos e sons que circulam no espaço, com os quais vão intra-agir e dialogar. Daí a importância da improvisação como algo que permite uma com-posição com o que já está acontecendo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor & HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**. Trad. do alemão: Guido Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

AÏT-TOUATI, Frédérique; ARÈNES, Alexandra; GRÉGOIRE, Axelle. **Terra forma – Manuel de Cartographies Potentielles**. Paris: Éditions B42, 2023.

BACHRACH, Asaf. *Co-precarity – a reading as practice proposal*. Manuscrito não publicado.

BANES, Sally. **Terpsichore in sneakers. Post-modern dance**. Middletown: Wesleyan University press, 1987.

BARAD, Karen. **Meeting the Universe Halfway: Quantum Physics and the Entanglement of Matter and Meaning**. Durham: Duke University Press, 2007.

_____. *Quantum Entanglements and Hauntological Relations of Inheritance: Dis/continuities, SpaceTime Enfoldings, and Justice-to-Come*. **Derrida Today** 3.2, Edinburgh University Press, 2010, p. 240–268.

BIGÉ, Emma. **Mouvementements. Écopolitiques de la danse**. Paris: Éditions La Découverte, 2023.

COCCIA, Emanuele. **La Vie des Plantes: Une Métaphysique du Mélange**. Paris: Rivages, 2016.

DALY, Ann (ed.). “*What has become of postmodern dance?*”. **The Drama Review**, vol. 36, n. 1 (Spring 1992), p. 48-69.

DUARTE, R. “*Modos de presença nas manifestações estéticas contemporâneas*”. In: HERMANN, N.; RAJOBAC, R. (Org.). **A questão do estético: ensaios**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2019. p. 117-132.

DUARTE, Rodrigo; ROCHA, Rizzia (orgs.). **Modos de presença nos fenômenos estéticos**. Belo Horizonte: Relicário, 2023.

FARINELLI, Franco. **L’invention de la Terre**. Troycy-en-Multien: Édition Conférence. 2019.

GOUKD, Peter et BAILLY, Antoine, éds. **Le pouvoir des cartes. Brian Harley et la cartographie**. Paris: Anthropos (Coll. « Géographie »), 1995.

KRAUSS, Rosalind. “*A escultura no campo ampliado (1978)*”. Tradução Elisabete Carbone Baez. **Arte & Ensaio**. Rio de Janeiro, v. 17, n. 17, UFRJ, 2008.

MANNING, Erin; MASSUMI, Brian. **Thought in the Act. Passages in the Ecology of Experience**. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2014.

MONDZAIN, Marie-José. **Confiscação das imagens, da palavra e do tempo (por uma outra radicalidade)**. Tradução Pedro Corgozinho. Belo Horizonte: Relicário, 2022.

NICOLIELLO, Ana Rita. *Chorégraphies des lieux – penser les lieux à partir du mouvement*. Manuscrito não publicado.

_____. “*Dançar intempestivamente – Notas sobre micropolíticas do movimento*”. **Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas**, Florianópolis, v. 2, n. 51, p. 1–22, 2024.

OLIVEROS, Pauline. **Deep Listening: A Composer's Sound Practice**. New York, Universe, Inc., 2005.

_____. **Sonic Meditations**. Sharon (Vermont): Smith Publications, 1974.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível**. Estética e Política. São Paulo: Ed. 34, 2005.

SCHAFER, R. Murray. **The soundscape: our sonic environment and the tuning of the world**. Rochester: Destiny Books, 1997.

STENGERS, Isabelle. **No tempo das catástrofes**. Tradução Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

TÜRCKE, Christoph. **Sociedade Excitada. Filosofia da Sensação**. Campinas: Ed. Unicamp, 2010.