

Dança contemporânea como prática qualificada e o bailarino como artesão do corpo

Maíra Simões Claudino dos Santos
Universidade de Lisboa

Resumo

O trabalho de alguns artistas da dança contemporânea europeia atual envolve uma abordagem ligada à arte, não se tratando como algo homogêneo, mas como algo responsável por criar potencialidades e novas realidades. Trata-se de um gênero que se constrói durante o curso da vida, com certa semelhança da dança com a manufatura do artesão. A dança contemporânea como prática qualificada e o bailarino como artesão do corpo são conceitos em forma de ideia que surgiram a partir de estudos sobre a obra do antropólogo Tim Ingold e do sociólogo Richard Sennett. Como prática qualificada, o corpo não é visto apenas como uma forma anatômica – mas sim como feixe de afeto. O artigo procura apresentar e compreender o pensamento e as práticas da dança como áreas ligadas à arte, à criação e à pedagogia, questionando também alguns conceitos como técnica, incorporação e cinestesia, dentre outros.

Palavras-chave: Dança contemporânea. Tim Ingold. Richard Sennett. Dança como prática qualificada. Pensamento em dança.

1. Introdução: pensamento e a prática do fazer na dança contemporânea

Na apresentação da edição portuguesa de *A poética da dança contemporânea* de Laurence Louppe, Maria José Fazenda (2012) vai ao cerne da questão ao sublinhar a compreensão da dança contemporânea por meio de seu “pensamento e objetivo artístico, uma elaboração a partir do seu próprio exemplo, por vezes no centro exato das suas investigações” (p. 30). Da mesma forma que Louppe, nosso intuito aqui é compreender a dança “não somente a partir do conhecimento de suas manifestações, mas também a partir de suas práticas” (FAZENDA, 2012, p. 30), pelos seus atravessamentos, interdisciplinaridade e pelo o que gostaríamos de conceituar como prática qualificada.

Mark Franko (2005, p. 48) em um debate sobre as teorias da Dança Moderna conclui que o entendimento entre a história e a teoria estaria ali onde “*bodies, modernisms, and politics emerge in practice as dancing*”. Com essa citação, Franko lança luz sobre a relação da prática e da técnica da dança com o conhecimento. Para Melanie Bales (2008), quando pensamos sobre as práticas corporais e os treinamentos da dança que se pode encontrar nos Estados Unidos, notamos que são afetados pelas questões da coreografia, da história e da

crítica. Questões que se propõem em cada um desses campos sob matizes distintos. Ora, nessa observação, está pressuposta a ideia de que discussões sobre a prática corporal e o treinamento têm um peso importante para se pensar o conhecimento corporal em movimento. Sendo a própria prática da dança um jeito de pensar.

Interrogar as práticas da dança no contexto da dança teatral ocidental é uma tendência que aparece durante o século XX com coreógrafos e bailarinos como Anna Halprin e Deborah Hay (PARVIAINEN, 2003). A presente investigação debruça-se sobre práticas corporais que gostaríamos de chamar de “qualificadas” por serem “artesaniais” (SENNETT, 2008; INGOLD, 2000), seguindo também as teorias do antropólogo britânico Tim Ingold (2000, 2011a, 2013a) ao aproximarmos do seu conceito de “habilidade” (*skill*). Trata-se de práticas corporais, em um contexto pós *Judson Dance Theater*¹, tendo como exemplo o trabalho de alguns coreógrafos da cena europeia contemporânea, em particular, Julyen Hamilton, Vera Mantero, Keith A. Thompson; e em nível mais geral, uma série de outros, como os de Maya M. Carroll, Jeremy Nelson ou Britta Pudelko².

A aproximação à antropologia de Tim Ingold também remeteu-nos à prática artística como fonte para o método do trabalho de campo. Para este autor a observação participante é uma forma de “saber por dentro”, portanto, segundo seus critérios, a observação e a participação são concebidas como lados de uma mesma moeda.

O trabalho de campo etnográfico é um método utilizado na pesquisa em prática artística (ATKINSON; HAMMERSLEY, 1994; FORTIN, 2006; FABIAN, 1990). Sylvie Fortin (2009) define que o terreno da prática artística corresponde aos teatros, estúdios, salas de ensaio, ateliês, casas de espetáculos, salas de aula, que como tais estão sempre inscritos no Cronos – o tempo da realização das diferentes atividades que compõem uma prática artística (CARNEIRO, 2016). Pensamos, contudo, que, mais que a etnografia, a noção de antropologia é a que seria mais adequada aos contextos estudados, caso ela fosse reavaliada da perspectiva de uma “prática de educação” (INGOLD, 2016, p. 407). A observação participante, dessa forma, não é “uma técnica à paisana para coleta de informações das pessoas, sob o pretexto de estar aprendendo com elas”, mas a “contemplação, em ato e palavra, daquilo que se deve ao mundo pelo próprio desenvolvimento e formação”, o que entendemos também

¹ Os pioneiros do movimento da Judson Dance Theater apresentavam suas obras na Judson Memorial Church em Nova York, muitos de seus artistas são associados ao termo pós-moderno.

² Julyen Hamilton é professor, bailarino, coreógrafo, poeta e musicista inglês, Vera Mantero é professora, bailarina e coreógrafa portuguesa, Keith A. Thompson é professor, bailarino, coreógrafo americanos, pertenceu por dez anos à companhia de Trisha Brown, da qual foi também diretor de ensaio durante três anos. Maya M. Carroll é professora, bailarina e coreógrafa israelense, também pertencente a cia de Julyen Hamilton, Allen s Lien. Jeremy Nelson é professor, bailarino e coreógrafo neozelandês, e Britta Pudelko é professora, bailarina e coreógrafa alemã. Este artigo é resultado do estudo de práticas corporais da dança nos contextos de Berlim, Alemanha, e Lisboa, Portugal, realizados entre 2014 a 2019 durante meu doutoramento. Convém notar que muitos dos artistas pesquisados embora não sejam sediados em Berlim ou Lisboa fazem parte de seus circuitos de treinamentos e formação da dança contemporânea.

como “compromisso ontológico” (INGOLD, 2016, p. 407). Para Ingold ainda, comum entre as práticas da antropologia e as da arte, seriam as maneiras de conhecer operadas ao “longo dos caminhos de observação do ‘estar com’” (INGOLD, 2011), resultando em um “estudo com” ou um “fazer com” pessoas e não “sobre elas”, o que implicou em última instância uma educação para uma percepção do mundo, abriu nossos olhos e mentes para outras possibilidades de ser, abriu aos devires. Afinal, conforme observou Ingold, qualquer ato de descrição implica um movimento de interpretação e por isso pudemos transitar da interpretação para a experimentação de visões artísticas singulares. Vimos, por fim, o vínculo de nossa investigação com a antropologia dando-se pela “correspondência de suas práticas, e não em termos de seus objetos respectivamente históricos e etnográficos” (INGOLD, 2013a, p. 8). Nesse sentido, este estudo envolve uma abordagem metodológica antropológica segundo a concepção ingoldiana, assentada na prática artística.

No trabalho de campo durante a composição instantânea conduzida por Maya M. Carroll (2015), movíamos nossas pernas e braços, ainda em aquecimento, em escalas pequenas e por gestos localizados em direção a uma perna e a outra, um braço e outro. Mesmo nesse mínimo gestual requerido, acabava-se por envolver a percepção do corpo todo e criar materiais de movimento. Carroll então interveio para que não tivéssemos medo de “editar” esse material, de poder “cortar” e ao mesmo tempo ser “gentil”. Um material que deveria ser sentido quando lento, rápido, no momento da aceleração, “quando os dedos estão ativos ou quando estão ásperos” (CARROLL, 2015). Nessa situação, era notório que estávamos “fazendo artesanato” (*crafting*). Em sua oficina *Composition and Choreography* (2015), as questões que nortearam o trabalho eram da ordem dos materiais: como organizá-los, primeiramente no corpo, depois no espaço e por fim entre os participantes. Para Chrysa Parkinson (2009), o bailarino é um artesão por lidar com a produção de percepção; é o aspecto artesanal da prática que ele enxerga em coisas como: a maneira de se chegar à criação a partir de um determinado ponto, de se fazer um movimento em uníssono, de se fazer deslocamentos, a improvisação com o outro. Para o bailarino, o corpo é um material como o papel ou a madeira e é também “alimento”³ para a criação (PARKINSON, 2010).

Vera Mantero (2015) nos pergunta “quais são os materiais dos performers?” E também: “como trabalhar os materiais do tempo, do espaço, do público”? “Como organizá-los e estruturá-los”? Para Mantero & Lepecki (2012) encontramos estruturas, pensamento e ação no trabalho com a escrita automática por exemplo. Há também uma procura pelo “quê” as imagens da escrita, do corpo e da teoria podem evocar. Para Mantero (2015) os materiais do

³ Com Carroll (2015), experienciamos um exercício que eu denominei *the feed exercise*. Em duplas, uma pessoa deveria se movimentar ou dançar pelo espaço, em algum momento deveria se colocar em pausa e aberta para receber “alimento”. O alimento consistia em receber um toque do parceiro na dupla, que estaria também engajado em observar seu parceiro. Quem recebe o toque pode decidir se deixará influenciar por ele ou não.

performer são movimento, dança, ações, gestos, mímica, uso do rosto, dos sons do corpo, a fala de vários tipos como a improvisada ou a lida no momento, a voz acústica e seus ruídos, silêncio, imobilidade, a roupa e a nudez (coberto e descoberto), objeto no corpo, maquiagem, máscara etc. – todos como matérias do fazer, também a identificação do imaterial que compõe seu fazer: a “partilha”, a “escuta”, a “atenção”.

A pergunta: “como fazer surgir os materiais” (MANTERO, 2015) e segui-los, também corresponde ao pensamento de Ingold. Seguir os materiais foi como que um fio que pudemos agarrar enquanto caminhávamos pelo “labirinto” dos *workshops*. Labirinto cujo “caminho não tem outro objetivo senão continuar, seguir em frente” (INGOLD, 2015b, p. 27).

Bojana Cvejić (2012) considera que no caso da dança há pouca discussão sobre o termo “material”. Aponta contudo sua presença nas metodologias coreográficas e na ideia de performance como detentora de um “*status* peculiar”. Ao analisar os trabalhos da coreógrafa belga Anne Teresa De Keersmaeker, Cvejić considerou que os materiais “variam de conceitos a coisas, de movimentos corporais a textos, de música a filmes de roupas para móveis”.

O sentido de material oferecido por Cvejić é operacional pois pode muito bem não entrar para a criação, podendo apenas dar forma ou criar uma “zona de influência”, e por mais que o material não esteja lá, pode ser sentido e sua presença traçada (CVEJIĆ, 2012, p. 13). Tal é a força dos materiais.

Os materiais de De Keersmaeker correspondem aos elencados por Vera Mantero acima, mas também os encontrei no trabalho de Hamilton e Thompson. Os materiais do bailarino são gerados na prática, e envolvem o que Ingold considerou ser a “arte da investigação” (*art of inquiry*). Nela,

the conduct of thought goes along with, and continually answers to, the fluxes and flows of the materials with which we work. These materials think in us, as we think through them. Here, every work is an experiment: not in the natural scientific sense of testing a preconceived hypothesis, or of engineering a confrontation between ideas ‘in the head’ and facts ‘on the ground’, but in the sense of prising an opening and following where it leads. You try things out and see what happens. Thus the art of inquiry moves forward in real time, along with the lives of those who are touched by it, and with the world to which both it and they belong. (INGOLD, 2013a, p. 6-7).

A princípio, associamos e identificamos como práticas corporais da dança conjuntos de exercícios que iam do aquecimento às sequências de movimento, formas de se iniciar processos de pensamento e estratégias de trabalho. Tais práticas contudo revelaram-se centrais para sustentar o próprio indivíduo e o trabalho criativo. Foi quando pode-se perceber que os treinamentos da dança contemporânea tratados aqui eram do gênero “artesanal”, (*craft*) e as habilidades trabalhadas, bem como os modos de aprendizados envolvidos, da ordem da habilidade conforme categorizada por Tim Ingold (INGOLD, 2011) na qual categorizei como “prática qualificada”. Como veremos, a ideia de artesanato equipara-se à

ideia de uma prática qualificada e, mais do que uma metáfora, a palavra artesanato (*craft*), quando traduzida por “ofício”, permite definir melhor a dança, pois são práticas que se constroem durante o curso de vida. Considera-se assim que a incorporação de conhecimentos e habilidades nesse contexto não se fazem imediatamente, mas por meio da prática constante (SENNETT, 2008). O modo de trabalhar do bailarino, assim como o do artesão, estaria fundamentado na ideia de se construir uma “carreira”, de se ter um ofício cultivado ao longo da vida, resistindo à ideia de se ter “empregos fragmentados” (SENNETT, 2008, p. 34). Nas palavras da pesquisadora Jaana Parviainen (2015, p. 21) *the dancer’s bodily knowledge is a path, developed and formed gradually during his or her career*.

Convém notar que a dança contemporânea não é algo homogêneo, um todo que constitui a resistência e a “experiência do gesto” (GODARD, 1994) com mais relevo. A dança contemporânea como prática qualificada se constituiria por técnicas que são responsáveis pela criação, que envolvem e engendram pensamento. Muitas vezes instauraram a performance. Nesse sentido a performance talvez seja compreendida nesse caso simultaneamente como um processo, como uma prática, como uma episteme, como um modo de transmissão e como um modo de se intervir no mundo. Tem-se que o treinamento da dança contemporânea como prática qualificada contrapõe-se àqueles que costumam ser chamados “treinamentos industrializados” (ROCHE, 2015), isto é, a técnica como algo estereotipado, normativo, limitado a construir força de trabalho variável e flexível.

2. O bailarino como artesão do corpo: em *meshwork* um modo lento de aprendizagem

As práticas da dança contemporânea como prática qualificada revelaram “linhas” (INGOLD, 2015a e b) dinâmicas, abertas e “entrelaçadas” como uma “malha” (Ingold). A “malha” (*meshwork*) é conceituada por Ingold como “caminhos pelos quais uma forma é gerada, onde quer que nos levem”⁴ (2012, p. 27). Os caminhos e trajetórias “são linhas ao longo das quais as coisas são continuamente formadas. Portanto quando eu falo de um emaranhado de coisas, é num sentido preciso e literal: não uma rede de conexões, mas uma malha de linhas entrelaçadas de crescimento e movimento” (INGOLD, 2012, p. 27). O conhecimento da dança provém do movimento, das experiências e do deslocamento, de modo que os lugares estão ligados ao ato do movimento⁵. Dessa forma, o conhecimento é incorporado e gerado no processo das práticas desse caminhar, um caminhar que segue trilhas, dentro de uma malha. Na concepção de Ingold (2015a), o bailarino é como o

⁴ Convém notar também que o termo “malha” viria como um empréstimo do trabalho de Henri Lefebvre (FONTGALAND, 2017).

⁵ Com o conceito de “malha” Ingold realiza a crítica à Teoria Ator-Rede de Bruno Latour pois a ideia de rede, na qual pontos são ligados, faz “a distinção entre os seres e suas relações”, ao passo que “tratar as relações como trilhas”, como faz Ingold, “é afirmar que os seres são as suas próprias relações” (FONTGALAND, 2017).

carpinteiro, o caminhante ou o “profissional de risco”⁶: é aquele que se “desloca de um lugar a outro, sustentando-se tanto perceptivelmente quanto materialmente através de um envolvimento contínuo com o campo da prática [...] que se abre ao longo de seu caminho” (*e-book*). Trata-se, segundo Ingold (2015b, p. 27) “de uma mente imanente ao próprio movimento”, pois o caminhar exige “prestar atenção” onde pisamos, acompanhado do ouvir e do sentir (*ibidem*), e pressupõe também o engajamento de todos os sentidos, sem hierarquias. Sua compreensão de como o conhecimento é transmitido tem relações com a ideia de que o conhecimento “cresce” no próprio caminho⁷. Dessa forma, o conhecimento é incorporado e gerado no processo das práticas desse caminhar, um caminhar que segue trilhas, como vimos acima, dentro de uma malha.

Ao pensar nos “caminhos através dos quais a forma é gerada” ou nas “malhas de linhas entrelaçadas de crescimento e movimento” (2015, p. 27), Ingold inspira-se nos conceitos de Deleuze e Guattari e os coaduna com seus próprios. Assim, o foco de Ingold está também em seguir os fluxos e transformações de materiais, sua pista é seguir as “linhas de fuga” (DELEUZE; GUATARRI, 2004, p. 344 *apud* INGOLD, 2013a, p. 317), as forças e fluxos dos materiais que envolvem um processo de “itinerância” (DELEUZE; GUATARRI, 2004, p. 410). Isto é, um movimento “sempre em frente”, assim como faz o “andarilho” (INGOLD, *e-book*), “aquele que viaja pelos pés” (HOUAISS; VILLAR, 2001), estabelecendo portanto uma relação entre materiais e força. Ingold (2012, p. 26) destaca assim a “primazia dos processos de formação em vez do produto final, e dos fluxos e transformações dos materiais em vez dos estados da matéria”.

Outra similitude entre o bailarino e o artesão, de que fala, por sua vez, Richard Sennett (2008), é a noção de que seu ofício não estaria reduzido ao chamado trabalho manual, mas teria correlações tanto com o trabalho do médico quanto com o trabalho do artista. Para Sennett, o desenvolvimento de uma habilidade inicia-se pelo corpo. Há um conhecimento que se ganha por meio do toque e do movimento. Sua consideração é que o pensar e o sentir estão contidos no processo do fazer e do criar. Isto é, se dão em conexão entre o pensar e o agir:

The Craftsman explores these dimensions of skill, commitment, and judgment in a particular way. It focuses on the intimate connection between hand and head. Every good craftsman conducts a dialogue between concrete practices and thinking; this dialogue evolves into sustaining habits, and these habits establish a rhythm between problem solving and problem finding. (SENNETT, 2008, p. 9).

⁶ De acordo com Tim Ingold (2015, *e-book*), um “trabalho de risco”, é aquele que “a qualidade do resultado depende, a todo momento, do cuidado e do juízo com que a tarefa prossegue”. O termo é de David Pye (1968, p. 4-5).

⁷ “*In their movement along a way of life*”, seria o modo como as pessoas “*grow into knowledge*” (INGOLD, 2013a, p. 306).

Para Sennett (2008, p. 228) o artesanato não seria apenas uma questão de habilidade, mas uma questão de “experiência” que se ganha com o fazer – questão cara à dança –, bem como a negação da técnica como uma atividade mecânica. O que é interessante notar é que para ele o artesanato não seria apenas algo referente à habilidade, mas também fruto do impulso “motivacional durador”, de modo que seria próprio à “condição humana”⁸ carregar um potencial inerente para se fazer “um bom trabalho”. Por isso ele também define o engajamento como parte desse processo, tentando assim desfazer as dicotomias entre arte e artesanato, cabeça e mão, ciência e técnica, e indo ao encontro do que pretende este trabalho: contribuir com o debate tão famigerado sobre as relações entre a mente e o corpo, sob o viés das práticas da dança.

Para Ingold (2013a, 2013b), de modo semelhante a Sennett (2008), a relação entre o pensar e o agir do artesão dar-se-ia em relação aos sentidos, o que nesse caso recebe o nome de consciência sensória (INGOLD, 2013b). Ela aconteceria também em diálogo, e engajada com os materiais, aberta ao experimento enquanto algo oposto ao cálculo da engenharia ou às hipóteses e aos fatos da ciência, isto é, algo oposto ao “fazer por meio do pensar”, modo de ação em que o fazer é uma projeção de um pensamento ou conceito pronto (INGOLD, 2013b). Em vez disso, o artesão “pensa por meio do fazer”, “o fazer” está assim em “correspondência” com a vida, portanto, imerso na correnteza de suas linhas, ligado à fluência de seus materiais. O que é caro a Ingold (2015b) é a questão de como pode ser possível conhecer, já que o mundo está sempre a nos escorrer.

Outro aspecto importante na caracterização de seu conceito de habilidade, que nos ajuda a compor a noção de prática qualificada, corresponde ao sentido do “fazer” desenvolvido por Ingold. Assim, o fazer da prática qualificada, como vimos acima, opõe-se ao modelo científico. Ingold (2012, p. 26) contrapõe-se portanto ao chamado modelo “hilemórfico”, termo aristotélico que define que a criação é constituída pela junção da “forma (*morphé*) com a matéria (*hyle*)”. Em vez disso, Ingold fundamenta seus conceitos na concepção de Gilles Deleuze e Félix Guattari de que “onde há vida, a relação essencial” se estabelecerá entre “*materiais e forças* e não entre matéria e forma, substância e atributo” (INGOLD, 2012, p. 26, ênfases do autor). A forma, assim, surge através do movimento e das propriedades sempre dinâmicas dos materiais. Ao falar dos materiais como a argila ou da madeira das árvores, Ingold e Hallam (2014, p. 2) chamam atenção para o entrelaçamento que há entre o “fazer” e o “crescer”, tentando com isso caracterizar a atividade do artesão de “trazer coisas para a vida”. A ideia do conhecimento está nessa noção de “crescer” também,

⁸ “*Craftsmanship names an enduring, basic human impulse, the desire to do a job well for its own sake*” (SENNETT, 2008, p. 9). No prólogo, Sennett enfatiza que essa seria uma contradefinição da concepção de condição humana de Hannah Arendt.

pois seguir um caminho “*in their movement along a way of life*” seria o modo como as pessoas “*grow into knowledge*” (INGOLD, 2013a, p. 306).

A dança contemporânea como prática qualificada envolve o fazer, a formação de corpo-realidades e o conhecimento por um processo de uma aprendizagem lenta e pela construção de caminhos, pois “tempo e aprendizado sempre estiveram juntos” (GREINER, 2015, p. 159). Para Richard Sennett (2009) a noção de *craftsmanship* estaria ligada a um tempo lento da aprendizagem, apontando também para uma corrente de pensamento de Henry Bergson, em seu livro *Matter and Memory* (1991) sobre o conceito de duração (*duree*). Bergson em seu livro argumenta que não podemos falar em termos de tempo mas sim em duração, de modo que seria para Sennett esse tempo lento o tempo da aprendizagem, tempo esse que se produz qualidade. Para Richard Sennett (2009) haveria então um certo ritmo que aconteceria no processo de nos tornarmos mais habilidosos. Este ritmo estaria ligado ao movimento quando paramos de pensar sobre a prática, tornando um conhecimento explícito em um conhecimento tácito (da prática inscrita no corpo). O conhecimento explícito passaria por esse momento lento, de reconsideração, de abertura para a possibilidade de se reconsiderar a prática, em que as coisas são percebidas, consideradas conscientemente, e gradualmente são absorvidas, embebidas por causa desse tempo lento. Movimento esse em que o conhecimento tácito é tragado ou transformado para uma consciência explícita para em um momento próximo tornar-se tácito novamente, em que não é preciso pensar sobre. Como uma das consequências nesse momento de paragem e abertura seria a criação ou adição de uma nova prática ao longo da prática anterior, o que contudo não significa torná-la algo habitual, no sentido de rotina, ou seja, o labor investido é diferente de um labor mecânico, individualista e de separação.

O que nos levaria também a outro ponto rítmico para Sennett, que seria o movimento entre resolver e achar problemas. Ao passo que resolver algum problema, outros e novos problemas apareceriam. Por isso a repetição, na visão de Sennett é importante, pois, aprender e repetir algo significaria a abertura de novos terrenos.

Por sua vez Ingold (2013, p. 301), em sua forma processual de pensar a vida, discute as relações do fazer com a criatividade, com a improvisação e com a repetição. Para ele a criatividade estaria mais ligada à improvisação do que à inovação. Assim como o barqueiro que se lança na correnteza, a criação da dança, nos vários processos pelos quais se desenrola, não tem garantias de como tudo vai acabar, pois trata-se de uma concepção de improviso que se alinha ao não saber, ao sentir e ao seguir dos fluxos e transformações. Segundo essa perspectiva, pode haver originalidade mesmo no processo de copiar. Haveria originalidade e improviso mesmo quando seguimos por “caminhos já rastreados” (ibidem, p. 307). Em um treinamento como o de Keith Thompson, no qual temos frases de movimento ou combinações criadas por Trisha Brown, o processo de cópia distancia-se da ideia de

simplesmente “replicar uma forma pré-existente” (INGOLD, 2013a, p. 308), pois o trabalho envolve observação e imitação, repetições que levam ao sentir. Parafraseando Ingold (2013a, p. 308), o praticante ao sentir o que está fazendo sabe da exigência de uma correção contínua de suas tarefas, em resposta a um monitoramento perceptivo, à medida que ela se desenvolve (INGOLD, 2013a, p. 308).

2. Problematizar a questão da técnica

Na dança contemporânea como prática qualificada temos a técnica como algo que proporciona “*movement experiences, body images, and conceptions of body, self, and motion with far-reaching implications*”⁹ (NOVACK, 1990, p. 50).

Para Sennett (2008, p. 279) o desenvolvimento de habilidades depende de como a repetição é organizada, constrói-se “movendo-se de forma irregular, e às vezes, tomando desvios”. O autor considera que todas as habilidades iniciam como práticas corporais, como vimos acima. A técnica, contudo, se desenvolveria por meio da imaginação e por uma dialética entre a maneira correta de fazer algo e a vontade de experimentar através do erro. Para Sennett (2008, p. 10) “*the use of imperfect or incomplete tools draws on the imagination in developing the skills to repair and to improvise*”. As ferramentas, por sua vez, organizam a experiência imaginativa e, como as mãos, adquirem conhecimento por meio do toque e do movimento:

the hand needs to be sensitized at the fingertip, enabling it to reason about touch. Once this is achieved, problems of coordination can be addressed. Integration of hand, wrist, and forearm then teaches lessons of minimum force. Once these are learned, the hand can work with the eye to look ahead physically, to anticipate and so to sustain concentration. (SENNETT, 2008, p. 238).

Ingold (2001) observa como arte e tecnologia para os romanos e gregos antigos tinham o mesmo significado, isto é, eram práticas qualificadas habilidosas. Esse sentido já está contido na palavra arte – *ars* ou *artem*, derivados do Latim – e na palavra que originou tecnologia – *tekhné*, do Grego Clássico. Arte e *tekhné* teriam assim etimologicamente um mesmo significado associado ao trabalho do artesão. No entanto, o que se assiste ao longo do tempo é a separação, não só entre arte e tecnologia, mas também entre artesanato e arte. O artesanato foi rebaixado ao “meramente técnico” ou à “execução mecânica de operações pré-determinadas”, e a arte teria sido “elevada”, passando a se situar em um lugar de experimentação, de criatividade e de imaginação (INGOLD, 2001, p. 18).

⁹ Maria José Fazenda (2012, p. 60) com o mesmo intuito de ressaltar a importância das técnicas da dança, utiliza-se dessa mesma passagem de Novack traduzindo-a para “as técnicas da dança proporcionam experiências de movimento, imagens e concepções do corpo, do *self* e do movimento, com implicações de grande alcance”.

O conceito de técnica, na dança em particular, associa-se certamente ao “meramente técnico” – isto é, a esses aspectos reservados ao artesanato após sua separação da arte, que terminou por reduzi-los aos sistemas codificados, ao mecânico, à repetição, aos processos ligados sempre ao trabalho manual, que não enfatizam a construção da obra de arte (FORTIN, 1993). A técnica estaria portanto em oposição ao pensamento, à mente, à criatividade, à liberdade, à produção de novidade, ao espontâneo (INGOLD, 2001, p. 18). Tudo se passa como na anedota¹⁰ de Ingold (2001, p. 17-18): o pianista pode até ter uma técnica perfeita, mas pelo fato de não ter “alma” ou “inteligência” sua performance estaria fadada a converter-se em algo “artificial”, “sem valor” e “raso”. De modo geral, esses aspectos da mera técnica ou do virtuose parecem caracterizar aquilo que Ben Spatz (2015, p. 57) identificou como “tropo de excesso”. O tropo de excesso indica uma perspectiva romântica contra a técnica, de modo que o valor de uma prática criativa seria sempre medido quando se subtraísse sua parte técnica, restando da operação um resíduo, equivalente à “alma” do pianista.

O que se pretende ao examinar o conceito de técnica é poder fugir desse “tropo de excesso”. Para Richard Sennett (2008) a técnica também não é uma atividade mecânica, pois ela depende de como o elemento da repetição é organizado. Ele considera que na relação entre a técnica e a imaginação, a imaginação é responsável pelo entendimento e a apreensão da técnica. Ao seguirem nesse sentido, Sennett (2008) e também Ingold (2015) chegam à proposta de que uma possível reabilitação desses fenômenos estaria no retorno à conotação antiga de *ars* e *tekhne* como prática qualificada.

Outro aspecto importante do conceito de habilidade, que comporia o que estamos chamando de prática qualificada, seria para Tim Ingold (2001) a sua não redução às técnicas do corpo. A ideia de que a técnica não depende do uso de ferramentas advém do trabalho clássico realizado por Marcel Mauss (2003, p. 407), destaca Ingold. Para os bailarinos e pesquisadores da dança, esse trabalho de Marcel Mauss tornou-se uma grande referência, pois explicitou o uso do próprio corpo como um instrumento. Como observa Lévi-Strauss (2003), Mauss, com as técnicas do corpo, vai abrir um novo território para as pesquisas etnológicas. Foi ele o primeiro a conceituar técnica como técnicas do corpo, reconhecendo sua pluralidade e identificando-a como algo imposto ao indivíduo pelas sociedades ligadas ao treinamento, ao aprendizado e ao hábito (MAUSS, 2003). Para Mauss, em cada sociedade teríamos diferentes técnicas sendo impostas aos indivíduos, do nascimento à morte: técnicas da infância, técnicas da adolescência, técnicas da idade adulta, técnicas do movimento etc. Em sua definição, as técnicas corporais seriam “maneiras pelas quais os homens, de sociedade a sociedade, de forma tradicional, sabem servir-se de seu corpo” (MAUSS, 2003,

¹⁰ Ingold (2001, pp. 17-18) cita uma passagem em que o condutor inglês Sir Charles Grove diz: “a *player maybe perfect in technique and yet have neither soul or intelligence*”.

p. 401). Por isso, “o corpo é o primeiro e o mais natural instrumento do homem. Ou, mais exatamente, sem falar em instrumento: o primeiro e o mais natural objeto técnico, e ao mesmo tempo meio técnico, do homem, é seu corpo” (MAUSS, 2003, p. 407).

Ingold (2001), ao considerar o corpo “ativamente engajado”, discorda de certo reducionismo de Mauss, que tenderia a compreender, tal como na citação acima, o corpo e a técnica como um “objeto natural, “físico”, algo equiparado ao mecânico¹¹. Em contrapartida, propõe que “*to understand the true nature of skill we must [...] restore the human organism to the original context of its active engagement with the constituents of its surroundings*”. Sob esse aspecto, a noção de habilidade seria “*a property not of individual human body as a biophysical entity, a thing-in-itself, but a property of the total field of relations constituted by the presence of the organism-person, indissolubly body and mind, in a richly structured environment*” (INGOLD, 2001, p. 21).

Nesse ponto, a partir da noção de habilidade de Ingold, a prática qualificada se definiria também pelo não, é a:

não propriedade ou qualidade do indivíduo enquanto entidade biofísica, uma capacidade ou competência adquirida ou produzida, mas o resultado do campo total de relações constituída pelo organismo-pessoa, o que implica ambiente, outras pessoas, coisas, animais, etc. (SAUTCHUK, 2015, p. 123).

Para Ingold (2015a), ligada a todos esses pontos estaria a questão da transmissão de conhecimento por histórias cujos significados “não vêm prontos do passado, incorporados em uma tradição estática, fechada” (*e-book*). A transmissão dos conhecimentos de uma geração a outra não se daria assim “por um *corpus* de representações, ou informações em estrito senso” (Ingold, 2001, p. 21).

No que tange à observação e à imitação, fatores importantes do aprendizado, conforme já havia anunciado Mauss, ambos são vistos por Ingold como partes de um todo, que não podem ser concebidos em isolamento. A observação, assim, está em intrínseca e ativa relação com os engajamentos do sujeito, com sua percepção e portanto com seu entorno. Para Ingold a imitação estaria assim em uma ligação coordenada com a atenção do aprendiz, seus pares, “*with his own bodily movement in the world*” (INGOLD, 2001, p. 21).

3. Problematizar a questão da percepção

Quando no campo da dança falamos em “escuta”, “atenção”, “consciência do corpo”, “afinação”, “sensação”, “imaginação”, “cinestesia”, o que queremos dizer? Pertencem ao

¹¹ É dessa forma também que autores que trabalham com o conceito de corpo-realidade consideram os estudos do corpo, não como um dado natural, mas em sua “categoria tangível e substancial da experiência cultural” (FOSTER, 2005, p. XI).

campo da percepção e do somático e são contudo componentes da arte (SANTOS, 2016). No treinamento ou na criação lidamos com as imagens no tempo, somente às vezes criamos sentidos; escutamos o espaço, ouvimos com os olhos, tornamos ferramenta a imaginação ou a escuta. Trata-se de práticas qualificadas que colocam ou “recolocam a percepção em movimento” (GODARD, 2006b, p. 75). O trabalho com a percepção redesenha relações com o espaço, com o corpo, com o gesto, com o outro, obriga a um trabalho multissensorial como propôs Ingold (2000). Para o bailarino o trabalho fundamental é afinar, ou em alguns casos, “reconquistar” essa multissensorialidade, o que o pesquisador e dançarino Hubert Godard chamou de plurissensorialidade, capacidade inata dos recém-nascidos, “em que não há separação entre os modos sensoriais e as informações não se transferem automaticamente de um ao outro” (GODARD, 2006b, p. 76). Mais do que habilidades atléticas e desenvolvimento de músculos, que seriam consequências do treinamento, a presente tese trata da análise de trabalhos para um corpo pensante e sensível (SUQUET, 2008).

No trabalho da dança, o papel da percepção é procurar fazer com que os sentidos não sejam enumerados, segmentados, reificados¹². Adotando-o aqui também, seguiremos por uma abordagem que chamarei de mais heterodoxa, em detrimento de outra que chamarei de mais ortodoxa, também conhecida como representacionista ou baseada em “premissas cartesianas”¹³ (INGOLD, 2015a). O ponto de partida dessa percepção, a que tencionamos nos opor, está na imagem retinal e no significado que adquire na mente do percebedor (GIBSON, 1977). Ingold (2008, p. 43-44) resume essa visão como uma teoria cuja percepção inicia-se pelo “material bruto” da sensação corporal para construir uma imagem interna de como é o mundo “lá fora”, com base em modelos ou esquemas recebidos por sua educação em uma “tradição particular”. Dessa forma, a teoria vai depender da divisão da percepção física, relacionada ao “registro de sensações pelo corpo e pelo cérebro”, bem como da percepção cultural, relacionada à “construção de representações na mente”.

Exemplos de uma visão mais heterodoxa podem ser desenvolvidos a partir das contribuições do psicólogo James Gibson¹⁴.

Gibson, por mais que tenha um trabalho com grande ênfase na percepção visual, foi responsável por uma abordagem em que a “percepção concerne fundamentalmente ao movimento” (INGOLD, 2015a, *e-book*); assim, percepção e ação estariam intimamente ligadas. Gibson contribuiu também para a não-separação entre o ambiente e o agente perceptor; assim, para ele, a percepção não é uma atividade da mente, “a partir daquilo que

¹² Ver Ingold (2011).

¹³ Há contudo um adendo. Ingold (2008) mostra que para Descarte tanto a percepção tátil como a visual vão depender do movimento.

¹⁴ J. Gibson considerou que os sentidos são sistemas perceptuais, e não registros de experiência especificamente relacionados a estímulos” (Cf. INGOLD, 2008, p. 19).

os sentidos lhe oferecem, mas de todo o organismo em seu cenário ambiental” (INGOLD, 2008, p. 17). Outra consideração de sua teoria sobre o ambiente é que este seria constituído por *affordance*¹⁵:

Gibson insistiu que a percepção é a realização, não de uma mente em um corpo, mas do organismo inteiro enquanto percorre o seu ambiente, e que o que ele percebe não são as coisas como tais, mas o que elas oferecem para a prossecução da sua atividade corrente. É no processo mesmo de atender e responder a esses “oferecimentos”, no curso de seus envoltimentos com eles, que os praticantes qualificados – humanos ou não-humanos – os conhece. O sentido, para Gibson, é extraído destes envoltimentos produtivos. (INGOLD, 2015a, *e-book*).

Em suma, a percepção para Gibson é “uma questão de descobrir significados no próprio processo de uso de um objeto” (INGOLD, *e-book*). Na concepção de Gibson (1979) os *affordances* são possibilidades de ação que o ambiente pode oferecer ao animal (humano ou não humano). De modo resumido, para Ingold seriam “potenciais inerentes ao objeto” (*e-book*). O conceito de *affordance* vai ser mobilizado de maneira mais direta no trabalho de Composição Instantânea de Julyen Hamilton por potencializar a interação do sujeito com o ambiente, e também vai aparecer em várias discussões do campo da arte como no trabalho de João Fiadeiro e Fernanda Eugenio (2012)¹⁶.

Para Ingold (2001, 2006, 2013a, 2013b, 2011), sua noção de habilidade teria como elemento central a coordenação entre movimento e percepção. A compreensão de habilidade pela ligação entre movimento e corpo, como vimos acima, também se aproxima da perspectiva de Sennett. Ingold parece adotar contudo uma perspectiva mais ecológica, na medida em que considera a ligação entre a percepção e ação, sensível as condições ambientais (INGOLD, 2006). No manejo do artesão em cortar uma prancha de madeira, por exemplo, o que se observa são oscilações entre destreza e controle, que se dão por esse tipo de atenção. Por meio da percepção, o praticante “afina” seu próprio gesto e ritmo com os múltiplos ritmos do ambiente (INGOLD, 2006, p. 76-77). Na noção de habilidade de Ingold haveria portanto o que chamou de sinergia entre o artesão, suas ferramentas, seus materiais e o meio ambiente. Desse modo, o corpo não é subserviente à mente, e nem tampouco as ferramentas são usadas, mas sim ‘postas em uso’. Na dança, mas também em outras práticas, essa qualificação aconteceria porque está ligada ao trabalho multissensorial. Nos casos aqui estudados, encontramos características da prática qualificada, como a destreza e o controle, mais do que a virtuosidade enquanto “movimento ou passo técnico difícil”

¹⁵ Traduzido por Ingold em 2015a para o português em *Estar Vivo* como “oferecimentos”.

¹⁶ Para Fiadeiro e Eugenio (2012, p. 65) o conceito relaciona-se com ‘tornar visíveis’ as propriedades e as possibilidades das coisas, sobretudo para um convite que nos faça perguntar sobre “o que isto tem?” no lugar de “o que é que isto é” e ao “encaixe relacional contingente”, isto é: “um esforço por retroceder do que é evidente (o evidente) e abrir intervalo para que se traga à superfície aquilo que o vidente obscurece (ou ‘obvia’)”.

(EHRENBERG, 2015, p. 53) bem como a “exatidão de uma ação pré-planejada” (INGOLD, 2006, 2015).

Da compreensão de percepção de Ingold o que parece importante reter é a não-hierarquia entre os sentidos, de modo que “*vision, hearing and the rest are aspects of action – ways of attentively going forth in the world; they are not filters in the conversion of external physical stimuli into internal mental representations*” (INGOLD, 2011b, p. 325). Salienta-se portanto a relação que os sentidos têm entre si e seus engajamentos com o mundo. Na prática qualificada da dança como na noção de habilidade de Ingold o trabalho perceptivo mantém-se sempre responsivo a todas as perturbações do ambiente. Na concepção de Ingold (2015) pensamento e corpo se derramam sobre o mundo, são coisas vazadas. Como correntes de pensamento que se entrelaçam, a mente não estaria confinada ao crânio, da mesma forma que os fluxos materiais da vida corpórea não estariam confinados ao corpo.

Alva Noë (2004, p. 106), filósofo da mente, seria outro exemplo de uma visão mais heterodoxa da percepção. Para ele todos os objetos seriam *affordances*, de modo que poder experimentar seus atributos seria “agarrar seus contornos sensório-motores”, experimentando os objetos como “determinadas possibilidades de e para o movimento” (SANTOS, 2017, p. 67). Do ponto de vista enativo (*enactive*)¹⁷, segundo Alva Noë (2004, p. 106), a percepção deve ser compreendida também em sua relação com o movimento, sendo assim uma forma de agir: “o que percebemos é determinado pelo que fazemos (ou pelo que nós sabemos como fazer); é determinado pelo que estamos prontos para fazer [...] nós atuamos (*enact*) nossa experiência perceptiva; nós encenamos”. De modo que a cor, o tamanho ou a forma, ou seja os estímulos que se dão no “nosso encontro com o mundo”, vão variar conforme nos movemos.

4. Problematizar a questão da cinestesia e consciência do corpo

A percepção via cinestesia é para os bailarinos um elemento essencial que compõe a maioria de suas práticas. Annie Suquet (2008) reconhece a importância que teve a Dança Moderna ao mergulhar o corpo em novas experiências, isto é, em um “laboratório de percepções”. A exploração da propriocepção culminou na exploração de práticas de improvisação que segundo ela guiaram a experiência da dança contemporânea.

Definidos resumidamente como a “habilidade de sentir o corpo em movimento no espaço” (BATSON, 2009, p. 35), os sentidos de propriocepção¹⁸ ou de cinestesia, frequentemente são usados de modo intercambiável (POTTER, 2008). Para Maxine Sheets-

¹⁷ Convém notar que Alva Noë (2004) parte do conceito de Enação, nome dado pelos filósofos Francisco Varela, Evan Thompson e Eleanor Rosch (1997).

¹⁸ O conceito de propriocepção foi criado por um dos fundadores da neurofisiologia, Charles Scott Sherrington. Ele buscou-se reunir o “conjunto dos comportamentos perceptivos que concorrem para este sexto sentido que recebe hoje o nome de ‘sentido do movimento’ ou ‘cinestesia’” (SUQUET, 2008, p. 515-516). Para um aprofundamento da genealogia dos conceitos empatia e cinestesia ver Foster (2011).

Johnstone (2009), contudo, a propriocepção seria um termo mais amplo que englobaria o conceito de cinestesia. Ao procurar pela etimologia da palavra *kinesthesia*, Sheets-Johnstone a encontra denotando primeiro o seu sentido de experiência, ligado à “consciência do movimento” (*awareness of movement*). Para ela a cinestesia aconteceria não só na *awareness* do movimento, mas na consciência da “dinâmica de um ‘fluxo cinético qualitativamente sentido’”. E esse fluxo pode ser sentido como: *smooth, expansive, abrupt, attenuated, jagged, linear, curved, constricted, slow, and so on, including any and all possible combinations as the flow unfolds* (SHEETS-JOHNSTONE, 2009, p. 218). É sob essa perspectiva que Ingold compreende a forma “sentida”, quando fala dos modos engajados de se aprender por observação, imitação e a improvisação. A cinestesia seria portanto uma questão de dinâmicas e não de sensações (SHEETS-JOHNSTONE, 2009). As sensações são para Sheets-Johnstone algo temporário, pontual, como uma coceira, uma dor ou um arrepio (SHEETS-JOHNSTONE, 2009).

Por fim Hubert Godard (2006b, p. 77), traduz a compreensão da propriocepção para “sentimento de si”, isto é, para algo que funcione como uma sensibilidade particular na qual os outros sentidos se apoiam. Partindo do que chama de significado habitual da propriocepção como “conhecimento dos movimentos do próprio corpo no contexto”, Godard afirma que a sensibilidade refere-se ao contexto e dele não pode ser separada, pois corpo e espaço não são entidades separadas (GODARD, 2006a). Um de seus exemplos é “o jogo do ouvido interno que nos informa acerca da nossa relação com a gravidade” (GODARD, 2006b, p. 77).

Godard (2006b) atribuiu para cada sentido duas modalidades, uma que seria objetiva e outra subjetiva. Tomando como exemplo o olhar, a modalidade objetivante estaria ligada ao olhar que se engessa em interpretações, o olhar codificado, da nomenclatura científica, o olhar cortical. Nas palavras de Godard (2006b, p. 73) esse olhar acontece quando o próprio olhar “não é mais capaz de voltar a desempenhar uma subjetividade em sua relação com o mundo”. Já o sentido subjetivante, ao contrário, seria um olhar que não é carregado de sentido, que não se atém a qualquer filtro para ler o mundo, e estaria relacionado ao olhar subcortical. Jean-Luc Nancy (2007, p. 5) parece se aproximar de Godard quando considera que cada registro sensorial carrega consigo estados de tensão, atenção e ansiedade; assim ao meu ver localiza a dupla modalidade de cada sentido de que fala Godard, sendo o primeiro mais objetivante e o segundo mais subjetivante: olhar (*seeing*) e ver (*looking*), cheirar (*smelling*) e inalar (*sniffing*), degustar (*tasting*) e saborear (*savoring*). Nancy faz lembrar contudo que o par ouvir (*hearing*) e escutar (*listening*), comparado aos demais, teria uma relação especial com o intelecto, quando aproxima ouvir (*to hear*) de entender algum sentido, como ouvir uma sirene ou um pássaro, enquanto que escutar (*to listen*) seria a possibilidade de ir além de um possível significado, além do som, isto é, acessar algo que não está imediatamente acessível (NANCY, 2007, p. 6). O bailarino portanto não apenas ouve, ele

escuta; como frisou José Gil, o bailarino não convoca apenas o olhar, ele de fato se “vê” dançar, mas ele também se “ouve” (no sentido da escuta, feito na distinção acima) e, mais profundamente, ele se “sente dançar” (2005, p. 51).

Godard tem como objeto de análise o trabalho de Lygia Clark, que, como o próprio Godard observa, partilha muitas das práticas da dança contemporânea, e vice-versa, sendo central a “recolocação da percepção em movimento” (GODARD, 2006b, p. 75). Como em Lygia Clark, as práticas da dança contemporânea aqui estudadas também dirigem seus alicerces para o olhar cego, ou o tato que não se objetifica, a voz cujos vibratos se sente quando se fala, o imaginário em movimento. Ratificamos assim com Godard, Gil, Ingold e Nancy a importância da questão do lugar dos sentidos e do movimento duplo que ocorre entre um polo que objetifica e outro que subjetifica, pois “essa espécie de ida e vinda perpétua permite abrir novos sentidos, novas interpretações, novos olhares” (GODARD, 2006b, p. 75). Para Clark foi a mudança na percepção que fez e faz da arte um campo inventivo, livre de uma visão fechada sobre o objeto de arte (GODARD, 2006b).

No presente trabalho o sentido dado acima, do movimento duplo que ocorre entre um polo que objetifica e outro que subjetifica, se mistura com o conceito de *body awareness*, isto é, a “consciência do corpo” tal como o traduziu José Gil (2005, p. 128). Para José Gil (2004, p. 2) a consciência deve ser considerada como um elemento paradoxal, pois “se nos tornarmos demasiado conscientes do nosso gesto, aumentaremos consideravelmente as possibilidades de o falhar” (GIL, 2005, p. 127). De outra maneira, esse paradoxo se exprime, no caso do bailarino, na possibilidade de manter uma enorme vigilância de seus movimentos sem contudo incorrer em uma vigilância “superegóica”, tentando transformá-los em “movimentos perfeitos” (p. 128). A consciência do corpo não se constitui como “consciência de” algo como um objeto que surge diante do sujeito e que se percebe, ou de um órgão “quando se faz sentir na dor ou no prazer; nem, mais geralmente, a consciência das “localizações das sensações”” (GIL, 2004, p. 1). A consciência do corpo para Gil (2004, 2005), como uma “espécie de avesso da intencionalidade” (GIL, 2004), se constitui no fato de o corpo impregnar a consciência de “instâncias de recepção de forças do mundo”, de “devir as formas, as intensidades e o sentido do mundo” (2004, p. 2). A consciência então “capta”, se “contagia”, “desposa”, nas palavras de Gil, as formas e forças do objeto em questão, fazendo-as suas.

O trabalho da dança é um trabalho permeado pela percepção, joga e embaralha sensações corporais, transforma o olhar. Trata-se de dissolver-se no coletivo, como pressupunha Clark, mas não no sentido terapêutico de regressão, como defende Godard (2006b, p. 77), e sim no sentido de esvaziar todos os sentidos chegando ao “vazio pleno”, possível desse modo a aberturas a novos potenciais¹⁹.

¹⁹ “Vomitare a fantasmática que sufoca o sentido para, a partir daí, atingir um estado de vazio que abre um novo potencial. Assim, mais uma vez, não é um estado de regressão, é um estado de vazio, de suspensão, de pré-

5. Problematizar a questão do *Habitus*

Por meio do conceito de *Habitus*, Ingold (2000, p. 167) observa em Pierre Bourdieu uma tentativa de demolir dicotomias como as apresentadas por Sennett (2008), tais quais: arte e artesanato, cabeça e mão, ciência e técnica, e ainda outras mais, como mente e natureza, sujeito e objeto, intelecto e sensação.

Em Bourdieu (1983) a noção de prática é central, sendo o *habitus* seu produtor. A noção de *Habitus* se diferencia da noção de hábito ou rotina, conforme define o dicionário. *Habitus* para Bourdieu integra um princípio corpóreo, essencialmente físico, e estaria sendo incorporado pelos atores em seus processos de socialização, ou seja, conforme suas inserções sociais. Na concepção de Bourdieu, portanto, “todo ator social desenvolve sua prática no interior de um campo específico e procura ajustar seu esquema de pensamento, percepção e ação às exigências e especificidades objetivas daquele espaço social” (MARTINS, 2002, p. 179). O *Habitus* é definido por Bourdieu (1983, p. 60-61) como:

um sistema de disposições duráveis, estruturas estruturadas predispostas a funcionar como estruturas estruturantes, isto é, como princípio gerador e estruturador das práticas e das representações que podem ser objetivamente “reguladas” e “regulares” sem serem o produto da obediência a regras, objetivamente adaptadas a seu fim sem supor a intenção consciente dos fins e o domínio exposto das operações necessárias para atingi-los e coletivamente orquestradas, sem ser o produto da ação organizadora de um regente.

Parafraseando Ingold (2000) o existe apenas enquanto fundamentado na própria atividade. Portanto, “não se expressa na prática, mas subsiste nela” (INGOLD, 2000, p. 162). Para Ingold (2000) na Teoria da Prática, Bourdieu logra finalmente olhar para o “espaço real das pessoas no engajamento de suas atividades práticas” (Ingold, 2000, p. 162). Com *Habitus* Bourdieu parece considerar, segundo Ingold, um corpo “refratário à formulação em termos de qualquer sistema mental de regras e representações” cuja habilidade ou maestria são adquiridas pelas tarefas ou atividades realizadas de modo rotineiro (Ingold, 2000, p. 162). Haveria então no conceito de *Habitus* um princípio gerador, mas não consciente: nos termos de Bourdieu, um princípio gerador com suas “estruturas estruturadas por meios sociais passados” que funcionam como “estruturas estruturantes de ações e representações presentes” (WACQUANT, 2007, p. 68).

Ben Spatz (2015) por sua vez observa como a ideia do inconsciente sobre o consciente, no conceito de *habitus*, serve como um contrapeso importante para a história filosófica

movimento, como quiser, onde esvaziamos um demasiado pleno de a priori sobre o espaço. E é a partir daí que podemos voltar a criar [...]. É um pouco o que faz o dançarino quando ele se aquece, tira a pele que está sobre ele, ao infinito, para poder chegar a um estado da dança que vai permitir-lhe ficar novo outra vez – no entanto sem esquecimento, sem fazer tabula rasa do passado [...]”. (GODARD, 2006b, p. 77).

européia *that imagined the knowing subject as master and possessor of “his” own conscious and explicitly rational knowledge (as in Descartes)* (SPATZ, 2015, p. 52).

Compreender e reexaminar o conceito de *habitus* nos parece importante por ser uma categoria “mediadora” (WACQUANT, 2007), segundo esses autores, capaz de romper dualidades como as enumeradas acima. A noção também nos fornece um princípio chamado de “sociação” que é o “partilhamento de categorias de juízo e de ação por todos aqueles que foram submetidos a condições e condicionamentos sociais similares [...]” (WACQUANT, 2007, p. 67). Além de um princípio chamado “individualização”, que nos permite compreender cada vida enquanto uma trajetória distinta, como o caminhante de Ingold (2013), em sua malha, trilhando linhas.

Com os princípios apresentados acima podemos falar de um *Habitus* do bailarino e observar seus condicionamentos, ações, aberturas, transformações. Pois a categoria pretende-se durável, mas não é “estática ou eterna”; pelo contrário, pode ser “desmantelada pela exposição de novas forças externas” (WACQUANT, 2007, p. 67). Será possível ver nas práticas estudadas como o *habitus* opera? Como ilumina a questão do *embodiment* e do corpo-realidade? O quanto a noção de *habitus* pode se relacionar com o conhecimento implícito nas práticas corporais? Essas são algumas das questões que consideramos importante levantar.

6. Problematizar a questão da incorporação

A necessidade de se ter um treinamento diário que prescreve a repetição e a consciência do corpo como lados de uma mesma moeda, permitindo o “largar” e o “ser” do corpo, intriga Tim Ingold (2013, p. 310), que se pergunta como a repetição não faz aborrecer os sentidos. Ou como tal regime de repetições não faz afastar a consciência do corpo. Ingold apresenta o trabalho da antropóloga da dança Brenda Farnell que considerou poder haver repetição em comunhão com a criatividade. A resposta da autora reflete-se também na natureza do trabalho de três coreógrafos estudados: Julyen Hamilton, Vera Mantero e Keith A. Thompson; no fato de desenvolverem habilidades perceptivas, o que exige “anos de prática”, conforme ressalta Farnell, fator que caracteriza a prática qualificada, como vimos anteriormente. O que Farnell afirma é a exigência de que o bailarino tenha “uma consciência cinestésica fina e sintonizada” a dimensões como “as sensações corporais internas do corpo” ou “a capacidade de sentir a presença do outro” (INGOLD, 2013a, p. 310). Esses fatores, destacados por Farnell, também valem para o trabalho dos três coreógrafos aqui estudados, pois neles habilidades atléticas e o desenvolvimento de músculos são consequências do treinamento e não seu objetivo principal.

Tim Ingold (2013a) procura na noção de incorporação²⁰ uma resposta para as questões acima. Contudo, segue a pista dada por Sheets-Johnstone que critica o conceito. A crítica da filósofa da dança Sheets-Johnstone, presente em alguns trabalhos como o citado por Ingold, *The Primacy of Movement*, refere-se a seu emprego, tanto nas ciências sociais como nas artes e humanidades. Para Sheets-Johnstone (2011) o termo mais encobre dicotomias e fomenta divisões do que elucida ou une. Ao percorrer uma série de autores, Sheets-Johnstone indica como o conceito ganha uma noção universal, difusa e de fácil apelo transformando-o em *lexical band-aid*, um “curativo lexical” (INGOLD, 2013, p. 310).

A crítica de Sheets-Johnstone é a consideração do conceito de incorporação como um “pacote, dentro do qual as práticas estariam embrulhadas”, ou de entendê-lo como uma “pia, em que práticas se estabelecem como sedimentos em um fosso” (INGOLD, 2013a, p. 311). Para a autora o termo incorporação:

is not an experientially apposite term; indeed, it seems in the present-day Western world to be a consumer-oriented one. Like our fast cereals and TV dinners, our organism is packaged, our minds are packaged, our gender is packaged, our selves are packaged — all thanks to the packaging magic of “embodiment”. (SHEETS-JONHNSTONE, 2011, p. 311).

Em sua obra *The Primacy of Movement*, Sheets-Johnstone (2011, p. 310) mostra que o alargado uso do termo “incorporação” atesta o fato de que “ainda não compreendemos o que é ser os corpos que somos”. O uso do termo falha também ao ignorar “formas animadas” e por não reconhecer a primazia do movimento e sua “dinâmica tátil-cinestésica-cinética”. Para a autora precisamos nos perguntar “não apenas *o que* é incorporado e como nos desafiamos a fazer essa descrição”, mas “*como* é incorporado e o que nos desafia a descrever em termos experienciais *o que* acreditamos ser incorporado pelo corpo (SHEETS-JONHNSTONE, 2011, p. 312, itálicos no original). É necessário, segundo a autora, que isso se dê não apenas de uma maneira visual, mas cinestésica e tátil, centrada em nosso próprio corpo. Pensar em “forma animada”, “*It is rather an attempt to describe precisely what we experience, to pinpoint the way in which we actually perceive and understand ourselves and one another, in fact, the way in which we perceive and understand all living creatures, human and nonhuman [...]*” (SHEETS-JONHNSTONE, 2011, p. 312).

Na etnografia da dança o movimento incorporado e a dança são considerados formas de conhecimento *necessarily grounded in the body and the body’s experience rather than in texts artifacts or abstraction* (SKLAR, 1991, p. 6). Dessa perspectiva, destaca-se a importância de Keali’Inohomoku por meio de seu célebre trabalho *An Anthropologist Looks at Ballet as a Form of Ethnic Dance* (1969–70), que considerou o estudo da dança para além do exótico,

²⁰ Palavra de difícil tradução do inglês, *embodiment* significa em português algo entre encarnação e incorporação.

atribuindo maior ênfase ao campo da dança e ao movimento humano ao que às relações sociais (SKLAR, 1991).

Para Deidre Sklar (1991) o conhecimento enredado em dança estaria centrado no corpo e envolveria as esferas do mental, do emocional, de crenças, de sentimentos e valores, da história cultural e do somático (SKLAR, 1991). O movimento como conhecimento cultural é tratado da mesma perspectiva em Allegra Fuller-Snyder, que considerou a dança como uma forma de saber (*way of knowing*) (SKLAR, 1991, p. 9 *apud* SNYDER, 1974). Nesse debate defende-se a ideia da dança como “evento” distanciando-se da ideia de que “o movimento da dança é natural” (SKLAR, 1991, p. 6), o que também interessa para se pensar o conceito de corpo-realidade e a questão da incorporação como algo transitório, não por isso menos importante, distante da ideia da incorporação como algo “empacotado”.

Para Maria José Fazenda (2012, p. 61) a incorporação é “uma memorização, uma interiorização não-verbal de uma forma e de um sentido que são culturalmente configurados”. Fazenda salienta ainda a ligação da incorporação à técnica e à experiência “com princípios formais — ritmos, dinâmicas, desenhos espaciais do corpo em movimento, volume, textura, peso, etc., com implicações aos níveis cognitivo e emotivo” (2012, p. 152). Para Fazenda (2012, p. 152) a incorporação liga-se a crítica, a intervenção, a contestação, as transformações e as rupturas:

a incorporação pode ser entendida como uma endoculturação à condição de considerarmos o corpo, não como um receptáculo passivo da cultura, mas antes como uma entidade participativa, activa e criadora de cultura. A dança é uma forma de cultura que tem como meios o corpo e o seu movimento. Participando no acto de dançar, as pessoas de um determinado grupo podem identificar-se entre si nos seus “estilos de vida”; participam na cultura, criando-a, reforçando-a ou transformando-a.

Assim, diferente do *Habitus*, a prática incorporada envolve uma “*continuous and mutually constituting transformation, back and forth, between the two categories of conscious and unconscious knowledge, or what one has (knowledge) and what one is (identity)*” (SPATZ, 2015, p. 51). Ben Spatz (2015) aponta a pesquisa de técnicas incorporadas como algo que dá suporte às artes performativas, mas também aos esportes, às artes marciais, entre outras. Desse modo, definir tais práticas não seria apenas uma questão de estilos e gêneros, mas sim de áreas de conhecimento acerca das possibilidades da incorporação humana. Para esse autor a prática ou a técnica incorporada dizem respeito ao conhecimento. Ancorado em uma vasta literatura da *practical turn*, como Theodore Schatzki que defende que “o conhecimento é inerente à prática”, Ben Spatz aplica essa ideia às práticas incorporadas. Isto é, a prática incorporada seria epistêmica, produtora de conhecimento e estruturada pelo conhecimento.

7. Reflexões finais: amarrar pontas deixando outras soltas

A noção de prática qualificada que usamos para conceituar a dança contemporânea, a partir da noção de Tim Ingold, poderiam ser resumidas no que o autor chamou de cinco dimensões da noção de habilidade:

- Na primeira dimensão temos o envolvimento do artesão, ferramentas e matérias-primas em um ambiente. Assim, a prática diz respeito a uma habilidade que reside no servir do corpo e no uso das ferramentas: “Intencionalidade e funcionalidade, então, não são propriedades preexistentes de quem usa e do que é usado, mas são imanentes à atividade ela mesma, na sinergia gestual do ser humano, ferramenta e matéria-prima” (INGOLD, 2000, p. 352).
- A segunda dimensão está ligada a não redução às técnicas do corpo, mas ligada ao “campo total de relações constituída pela presença do organismo-pessoa, indissociavelmente corpo e mente, num ambiente ricamente estruturado” (INGOLD, 2001, p. 21).
- Na terceira dimensão a prática não aciona apenas a força mecânica mas “cuidado, julgamento e destreza” (Pye, 1968, p. 22, apud, Ingold, 2000, p. 353). Trata-se contudo de uma noção que Ingold (2000) empresta do estudioso do movimento russo Nicolai Bernstein (1996) sendo a destreza algo que se ajusta conforme se dão as tarefas, ajuste contínuo feito por “correções sensoriais”. Conforme coloca Sautchuk (2015, p. 123), essa concepção mudaria a ideia da “relação entre aprendizagem e os automatismos”.
- A quarta dimensão abarca a aprendizagem da habilidade. Em um primeiro ponto a ser destacado nesse processo seria a afirmação do envolvimento da observação e da imitação. E, em um segundo ponto, a garantia de um ambiente que possa proporcionar oportunidades voltadas para a percepção e ação, bem como a um arcabouço para que se possa fazer o uso dessas oportunidades ou *affordances*. O processo de aprendizagem se daria assim pela “educação da atenção”, termo emprestado de J. Gibson (1979). Abrindo com isso outras possibilidades para pensar a criatividade, a reprodução e a repetição.
- Na quinta dimensão Ingold coloca que a habilidade não carrega planos prévios mas uma intencionalidade. Seria, assim, a atividade em si “que gera a forma, não o *design* que a precede” (INGOLD, 2000, p. 354).

A partir de Richard Sennett desenvolver uma prática qualificada seria aprender muitas formas de performar uma mesma atividade e não apenas um jeito. E também, quando encontramos uma resistência nessa prática seria o momento de se parar para pensar. Portanto a repetição é importante, porque é repetindo que qualificamos a técnica; por ela

finalmente conter esse movimento: tácito, explícito, tácito, sendo o momento explícito sempre um tempo mais devagar que rápido, o momento do que dá lugar ao pensamento. Nesse momento de paragem muitas vezes ocorre por causa de alguma resistência, algo que se sinta não estar certo, é a partir daí que poderíamos sempre reconsiderar qualquer coisa abrindo-nos para uma nova exploração da prática resultando a criação e adição de uma nova prática. A noção de artesanato de Sennett é sobre construir sob o que se sabe mais do que jogar fora o que já está estabelecido. Não se coloca como um processo evolutivo ou progressivo mas de adição. Também trata-se de um processo coletivo em que se aprende nos workshops, com outras pessoas. Para Sennett, por fim, não se trata de uma atividade criativa, mas de um jeito diferente de produzir e construir qualidade na prática e nos objetos. Novamente, o labor investido é diferente de um labor mecânico, individualista e de separação. Sennett dessa forma faz a crítica a ideia capitalista de quando apreendemos algo, este algo já não presta mais e deve ser substituído por algo novo.

Ingold (2013b) afirma que é imperioso que o trabalho com os materiais, por parte do artista e do artesão, seja feito devagar, graças à própria resistência que os materiais possuem, resistência que tenderia sempre a “nos arrastar para atrás”. No caso da dança “o chão é o limite” (LEPECKI, 2012). Tal como na cerâmica, tal como no limite que a argila molhada antepõe à mão, o que ocorre é “uma contraposição de forças opostas e contraditórias” (INGOLD, 2013a, p. 101). O material gera “tensão” entre a velocidade da imaginação e a lentidão, devido à sua resistência. Da mesma forma que os caçadores, que frequentemente sonham com os animais que vão encontrar para serem sua caça, “os artistas, arquitetos, compositores e escritores” também seriam “caçadores de sonhos” entre a “captura” desses sonhos e a limitação dos materiais que impõem bordas, imediatismo e atrito.

Hunters often dream of animals before they encounter them. Artists, architects, composers and writers are likewise bent upon capturing the insights of an imagination always inclined to shoot off into the distance, and on bringing them back into the immediacy of material engagement. Like hunters, they too are dream catchers. Human endeavours, it seems, are forever poised between catching dreams and coaxing materials. In this tension, between the pull of hopes and dreams and the drag of material constraint, and not in any opposition between cognitive intellection and mechanical execution, lies the relation between design and making. It is precisely where the reach of the imagination meets the friction of materials, or where the forces of ambition rub up against the rough edges of the world, that human life is lived. (INGOLD, 2013a, p. 73).

Assim, com a imaginação “sempre nos puxando”, o “verdadeiro artesão habilidoso” é aquele que é capaz de controlar esse “impulso da imaginação em seu momentum”, que é sempre fugidio, mas é capaz de checar frequentemente a resistência e a lentidão dos materiais – you can look into the distance and be close up at the same time (INGOLD, 2013b).

Os materiais do bailarino são gerados na prática, e envolvem o que Ingold considerou ser a “arte da investigação” (art of inquiry)²¹. Nela,

the conduct of thought goes along with, and continually answers to, the fluxes and flows of the materials with which we work. These materials think in us, as we think through them. Here, every work is an experiment: not in the natural scientific sense of testing a preconceived hypothesis, or of engineering a confrontation between ideas ‘in the head’ and facts ‘on the ground’, but in the sense of prising an opening and following where it leads. You try things out and see what happens. Thus the art of inquiry moves forward in real time, along with the lives of those who are touched by it, and with the world to which both it and they belong. (INGOLD, 2013a, p. 6-7).

Para Ingold (2015, p. 31) “os materiais são inefáveis”. São algo que não pode ser colocado em palavras porque fogem das categorias e dos conceitos. O autor vai mais longe e afirma que mesmo as propriedades dos materiais, como as próprias ferramentas do praticante, não são algo que possa ser medido ou descrito porque relacionam-se com a experiência, portanto ultrapassam seus “atributos intrínsecos”²². Tanto os materiais como as ferramentas são “o que acontece quando os praticantes trabalham com elas” (INGOLD, 2013b) e isso sim é o que pode ser descrito. Os materiais para Ingold precisam, contudo, ser decifrados: “To describe any material is to pose a riddle, whose answer can be discovered *only through observation and engagement with what is there. The riddle gives the material a voice and allows it to tell its own story: it is up to us, then, to listen*” (INGOLD, 2013a, p. 31).

A dificuldade em fixar os materiais em categorias, como colocou Ingold, parece encontrar uma correspondência com a própria “resistência do objeto” de que fala André Lepecki²³ (2016). À procura e atento àquilo que emerge, Lepecki analisou a “insistência” e a resistência dos objetos na dança e na performance.

Outras questões referentes ao material seriam por exemplo: quando o material é um objeto para a performance ou para a dança? Como o objeto perturba a ideia do autor ou do espectador? O que é desejar ser coisa na dança? Ou analogamente como extrair o dispositivo pessoa das performances²⁴? (LEPECKI, 2012)²⁵. Além disso, a utilização das coisas abre para uma discussão também proposta por Ingold (2012, 2015) sobre a distinção entre coisa e objeto feita por Heidegger:

²¹ Ingold, por mais que reconheça a *art of inquiry* como sendo uma prática pertencente aos artistas, considera ser esse o caminho que a Antropologia deveria tomar. Sua maior preocupação é abrir a percepção para o que acontece no mundo e não apenas descrevê-lo ou representá-lo.

²² “Descrever uma coisa como uma ferramenta é colocá-la em *relação* com outras coisas dentro de um campo de atividade no qual pode exercer determinado efeito” (INGOLD, 2015a, *e-book*).

²³ Na edição de 2009, em Berlim, sob curadoria de André Lepecki, o festival de artes performativas IN TRANSIT 09, levaria o título *A resistência do objeto*, como uma referência ao livro de Fred Moten (*In the break: the aesthetics of the black radical tradition: resistance of the object*).

²⁴ Sobre isso discutimos que o epítome da “pessoalização” na arte seria o trabalho da *performer* Marina Abramovic em *The Artist is Present* (2012).

²⁵ Notas retiradas do *workshop* “Mergulhar num processo” (2012). Informação verbal.

O objeto coloca-se diante de nós como um fato consumado, oferecendo para nossa inspeção suas superfícies externas e congeladas. Ele é definido por sua própria contrastividade com relação à situação na qual ele se encontra (Heidegger, 1971, p. 167). A coisa, por sua vez, é um “acontecer”, ou melhor, um lugar onde vários acontecimentos se entrelaçam. Observar uma coisa não é ser trancado do lado de fora, mas ser convidado para a reunião. (INGOLD, 2012, p. 29).

Priorizamos no presente estudo a noção de prática em sua contextualização e da técnica incorporada, enquanto mapas provisórios e contingentes do corpo (SPATZ, 2015). Além disso, gostaríamos de apontar a relação entre técnica e prática como epistêmica, o que significa considerar seus processos de produção e disseminação de conhecimento, não como duas categorias binárias, mas como narrativas (Ingold, 2015a). Em suma, a discussão que se iniciou aqui é importante para examinarmos que tipos de conhecimento são criados, uma vez que a dança inventa modos de conhecer. Trata-se de determinadas dinâmicas do conhecimento, associadas a uma epistemologia, que operam e elaboram-se a si mesmas, como pretende Mårten Spångberg (2017). Parafraseando Spångberg a epistemologia além de ser o estudo da natureza do conhecimento, ou o estudo da possibilidade de conhecimento, seria também o contrário; do conhecimento ligar a epistemologia, operando-se em uma dinâmica e ética próprias relacionando-se também com o mundo.

Referências

- ATKINSON, Paul; HAMMERSLEY, Martyn. Ethnography and participant observation. In: DENZIN, Norman K.; LINCOLN, Yvonna S. (ed.). *Handbook of qualitative research*. Thousand Oaks, CA: Sage, 1994. p. 248–261.
- BALES, Melanie; NETTL-FIOL, Rebecca. *The body eclectic: evolving practices in dance training*. Illinois: University of Illinois Press, 2008.
- BATSON, Glenna. Update on proprioception: considerations for dance education. *Journal of Dance Medicine & Science*, v. 13, n. 2, p. 35-41, 2009.
- BERGSON, Henri. *Matter and memory*. New York: Courier Corporation, 2004.
- BOURDIEU, Pierre. *Esboço de uma teoria da prática*. São Paulo: Ática, 1983.
- CARNEIRO, Marília Clemente Gomes. *Mucíná wa Maputz *aquela que dança em Maputz**: um estudo do método etnográfico na pesquisa em prática artística em dança contemporânea, em Maputo. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2016.
- CARROLL, Maya Mathilda. *Composition and Choreography, Workshop*, Tanzfabrik, Berlim. Caderno de campo, 2015.
- CVEJIĆ, Bojana. Introduction. In: DE KEERSMAEKER, Anne Teresa; CVEJIĆ, Bojana. *A Choreographer's Score: Fase, Rosas danst Rosas, Elena's Aria, Bartók*. Brussels: Mercatofounds & Rosas, 2012.
- EHRENBERG, Shantel. A Kinesthetic Mode of Attention in Contemporary Dance Practice. *Dance Research Journal*, v. 47, n. 2, p. 43–61, 2015.
- FABIAN, Johannes. *Power and Performance: Ethnographic Explorations Through Proverbial Wisdom and Theater in Shaba, Zaire*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1999.

- FAZENDA, Maria José. A dança como visão do mundo: da grande modernidade à época atual. In: LOUPPE, Laurence. *Poética da dança contemporânea*. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.
- FADEIRO, João; EUGENIO, Fernanda. Secalharidade como ética e como modo de vida: o projeto AND_Lab e a investigação das práticas de encontro e de manuseamento coletivo do viver juntos. *Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas*, n. 2, v. 19, p. 61-69, nov. 2012. Disponível em: <http://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/3191/2324>. Acesso em: 10 dez, 2013.
- FONTGALANT, Arthur. Estar Vivo. In: ENCICLOPÉDIA DE ANTROPOLOGIA. São Paulo, Universidade de São Paulo, Departamento de Antropologia, jul. 2017. Disponível em: <http://ea.fflch.usp.br/lista-de-verbetes?q=node/80>. Acesso em: 20 nov. 2017.
- FORTIN, Sylvie. Contribuições possíveis da etnografia e da auto-etnografia para a pesquisa na prática artística. *Cena*, n. 7, p. 77-88, 2009.
- FORTIN, Sylvie. The knowledge base for competent dance teaching. *Journal of Physical Education, Recreation and Dance*, n. 64, v. 9, p. 34-38, 1993.
- FORTIN, Sylvie; GOSSELIN, Pierre. Considerações metodológicas para a pesquisa em arte no meio acadêmico. *ARJ – Art Research Journal/Revista de Pesquisa em Artes*, v. 1, n. 1, p. 1-17, 2014. Disponível em: <https://periodicos.ufm.br/artresearchjournal/article/view/5256>.
- FOSTER, Susan Leigh (ed). *Corporealities: dancing knowledge, culture, and power*. New York: Routledge, 2005 [1996].
- FOSTER, Susan Leigh. *Choreographing Empathy*. iBooks. 2011. Disponível em: <https://itunes.apple.com/WebObjects/MZStore.woa/wa/viewBook?id=11047B238E1BA6A06C489C79F17A83E9>. Acesso em: 13 fev. 2015.
- FRANKO, Mark. History/theory – Criticism/practice. In: FOSTER, Susan (ed.). *Corporealities: dancing knowledge, culture, and power*. London: Routledge, 2005, p. 25-52.
- GIBSON, James. *The Ecological Approach to Visual Perception*. Boston: Houghton Mifflin Hartcourt, 1979.
- GIBSON, James. The Theory of Affordances. In: SHAW, Robert.; BRANSFORD, John. (ed.). *Perceiving, Acting, and Knowing*. Hillsdale: Lawrence Erlbaum Associates, 1977.
- GIL, José. Abrir o corpo. In: FONSECA, Tania Mara Galli; ENGELMAN, Selda (orgs.). *Corpo, arte e clínica*. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2004.
- GIL, José. *Movimento total: o corpo e a dança*. São Paulo: Iluminuras, 2005.
- GODARD, Hubert. Le souffle, le lien. *Marsyas*, n. 32, p. 27-31, 1994.
- GODARD, Hubert. Olhar cego. Entrevista com Hubert Godard. In: ROLNIK, Suely (org.). *Lygia Clark, da obra ao acontecimento. Somos o molde. A você cabe o sopro*. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2006b. p. 73-80.
- GODARD, Hubert. Phenomenological space. *Contact Quarterly*, n. 31, v. 2, p. 30-38, 2006a.
- GREINER, Christine. A arte de territorializar e criar a vida. In: GREINER, Christine; SANTO, Cristina Espírito; SOBRAL, Sonia (org.). *Cartografia Rumos Itaú*, 2015.
- HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mário de Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001
- INGOLD, Tim. *Being alive: Essays on movement, knowledge and description*. London: Routledge, 2011.
- INGOLD, Tim. Beyond art and technology: the anthropology of skill. In: SCHIFFER, Michael Brian (ed.). *Anthropological Perspectives on Technology*. Albuquerque: University of New Mexico Press, 2001. p. 17-31.

- INGOLD, Tim. Chega de etnografia! A educação da atenção como propósito da antropologia. *Educação*, v. 39, n.3, p. 404-411, set-dez. 2016. Disponível em: <http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/faced/article/view/21690>. Acesso em: 12 mar, 2017.
- INGOLD, Tim. *Estar vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição*. Editora Vozes. E-book, 2015a
- INGOLD, Tim. *Making: Anthropology, archaeology, art and architecture*. London: Routledge, 2013a.
- INGOLD, TIM. O dédalo e o labirinto: caminhar, imaginar e educar a atenção. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, v. 21, n. 44, p. 21-36, jul-dez. 2015b. Disponível em <http://dx.doi.org/10.1590/S0104-71832015000200002>. Acesso em: 16 nov. 2018.
- INGOLD, Tim. Pare, olhe, escute! Visão, audição e movimento humano. *Ponto Urbe*, n. 3, p. 1-52, 2008. Disponível em: <https://doi.org/10.4000/pontourbe.1944>. Acesso em: 30 set. 2017.
- INGOLD, Tim. *The perception of the environment: essays on livelihood, dwelling and skill*. London: Routledge, 2000.
- INGOLD, Tim. *Thinking through Making*. Vídeo de 25 minutos postado por Institute for Northern Culture em 31 de out. 2013b. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ygne72-4zyo%5C>. Acesso em: 21 de dez. 2015.
- INGOLD, Tim. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, v. 18, n. 37, p. 25-44, jun, 2012. Disponível em: http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-71832012000100002&lng=en&nrm=iso. Acesso em: 20 nov. 2018.
- INGOLD, Tim; HALLAM, Elisabeth. Making and growing: an introduction. In: INGOLD, Tim; HALLAM, Elisabeth (ed.) *Making and growing: Anthropological studies of organisms and artefacts*. Farnham: Ashgate, 2014.
- LEPECKI, André (ed.). *Dance: Documents of Contemporary Art*. Londres: Whitechapel Gallery, 2012.
- LEPECKI, André. *Singularities: Dance in the age of performance*. London: Routledge, 2016.
- LEVI-STRAUSS, Claude. *Pensamento Selvagem*. São Paulo: Papirus, 1989.
- MANTERO, Vera. *Corpo Pensante. Workshop*. Fórum dança, Lisboa. Caderno de campo, 2015.
- MANTERO, Vera; LEPECKI, André. *Mergulhar num processo. Workshop*, Artistas Unidos, Lisboa. Caderno de campo, 2012.
- MARTINS, Carlos Benedito. Notas sobre a noção da prática em Pierre Bourdieu. *Novos estudos*, n. 62, p. 163-181, 2002.
- MAUSS, Marcel. As técnicas do corpo. In: MAUSS, Marcel. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- NANCY, Jean-Luc. *Listening*. New York: Fordham University Press, 2007.
- NOË, Alva. *Action in perception*. Cambridge, Massachussets: MIT Press, 2004.
- NOVACK, Cynthia Jean. *Sharing the dance: contact improvisation and american cultura*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1990.
- PARKINSON, Chrysa. Self-Interview on Practice. *Sarma*, Brussels, jun. 2009. Disponível em: <http://sarma.be/docs/1336>. Acesso em: 16 abr. 2017.
- PARVIAINEN, Jaana. Dance techne: Kinetic bodily logos and thinking in movement. *Nordic Journal of Aesthetics*, v. 15, p. 159-175, 2003.
- POTTER, Caroline. Sense of Motion, Senses of Self: Becoming a Dancer. *Ethnos*. v. 73, n. 4, p. 444-465, 2008.
- SANTOS, Maíra Simões Claudino. O treinamento de práticas corporais da dança: de muro à guerreiro, o trabalho com a imaginação na Composição Instantânea de Julyen Hamilton. *Cena*, Porto

Alegre, n. 21, p. 60-74, 2017. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/index.php/cena/article/view/67483>. Acesso em: 20 dez. 2017.

SAUTCHUK, Carlos Emanuel. Aprendizagem como gênese. prática, skill e individuação. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, v. 21, n. 44, p. 109-139, dez. 2015. Disponível em: https://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-71832015000200109&lng=pt&nrm=iso&tlng=pt. Acesso em: 20 mar. 2018; 20/12/2020.

SENNETT, Richard. *Richard Sennett on Art and Craft*. Vídeo de 57 minutos postado por The Getty Center em 15 de mar. de 2013, realizado em 2009. Disponível em: https://youtu.be/LH1aX_6-xkY. Acesso em: 09 abr. 2019.

SHEETS-JOHNSTONE, Maxine. Body and Movement: Basic Dynamic Principles. In: GALLAGHER, Shaun; SCHMICKING, Daniel. *Handbook of phenomenology and cognitive science*. New York: Springer, 2010. p. 217-234.

SHEETS-JOHNSTONE, Maxine. *The primacy of movement*. Philadelphia: John Benjamins, 2011.

SKLAR, Deidre. On Dance Ethnography. *Dance Research Journal*, v. 23, n. 1, p. 6-10, 1991.

Spångberg, Mårten. Post dance, An advocacy. In: *SPANBERGIANISM: a state of mind*. Disponível em: <https://spangbergianism.wordpress.com/2017/04/09/post-dance-an-advocacy/>. Acesso em: 10 jan 10, 2017

SPATZ, Ben. *What a body can do*. Londres: Routledge, 2015.

SUQUET, Annie. O corpo dançante: um laboratório da percepção. In: COURTINE, Jean-Jacques (org.) *História do Corpo vol. 3: As mutações do olhar. O século XX*. Petrópolis: Vozes, 2008. p. 509-539.

VARELA, Francisco; THOMPSON, Evan; ROSCH, Eléonor. *L'Inscription corporelle de l'esprit: sciences cognitives et experience humaine*. Paris: Seuil, 1997.

WACQUANT, Loic. Esclarecer o *Habitus*. *Educação & Linguagem*, São Paulo, ano 10, n.16, p. 63-71, jul-dez. 2007. Disponível em: <https://www.metodista.br/revistas/revistas-ims/index.php/EL/article/viewArticle/126>. Acesso em: 10 abr. 2015.