

Quando a dança se torna nossa: corpos, afetos, movimentos, modos de atenção e(m) pesquisa

Emyle Daltro

Universidade Federal do Ceará (UFC)

Resumo

A proposta deste texto é verificar as relações que deram início e teceram a pesquisa artística composta com uma experimentação em dança e vídeo denominada *Dança Salobra*. Evidencia-se como a investigação de movimentos com não/humanos teve possibilidade de nascer e se desdobrar dessas/com essas relações, criando corpos e(m) danças com a experiência da própria pesquisadora. Por meio do método da cartografia, a afetabilidade e alguns processos atencionais foram acompanhados, configurando-se como importantes mediadores dessa composição em arte e vida.

Palavras-chave: investigação de movimentos com não/humanos; atenção; pesquisa artística em dança; cartografia; *Dança Salobra*.

Em momentos de instabilidade emocional e isolamento social, durante a pandemia da Covid-19, fui movida pela invenção de corpos em dança *com* água, terra/chão e plantas. Nesse processo, minha atenção se voltou para a relação com a água fria do chuveiro de um banheiro de minha casa, onde eu não tinha o hábito de usar; para caminhadas regulares em uma praça e um parque da cidade onde vivo; para o plantio de sementes de arruda¹ em vasinhos de barro; e para uma área comum – que se tornou um “quintal” – do prédio onde vivo.

Os banhos de água fria a que me refiro aconteceram em dias de muita tensão, cansaço e calor, a partir do mês de agosto de 2020. As caminhadas que compõem esta pesquisa foram realizadas quando a quarentena foi flexibilizada, mais precisamente a partir de novembro de 2020, e se tornou possível que eu caminhasse – com a devida proteção da máscara, o uso do álcool em gel e a manutenção do distanciamento – pelas ruas da cidade de Fortaleza, Ceará. Só retirava a máscara quando estava bem distante de humanos e próxima dos

¹ A arruda (*Ruta graveolens L.*) é uma espécie pertencente à família Rutaceae, amplamente utilizada como recurso medicinal pela população local em todo o Brasil. Mais informações disponíveis em: <https://www.scielo.br/j/rbpm/a/BRTTrTdbybQnTqGmbXXSmBtp/?lang=pt>. Acesso em 05 jul. 2021.

não/humanos² com os quais experimentava dançar. Caminhava do meu apartamento até a Praça das Flores e o Parque do Cocó – do rio Cocó e do manguezal dessa região, onde minha atenção rastreava o chão, os cheiros e temperaturas do ar, as cores, formas, expressões, movimentos e sonoridades das plantas, dos pássaros, saguis, borboletas, peixes, da água, entre outros. O cultivo das plantas – de modo a acionar um funcionamento da atenção que confere presença viva e ativa ao outro na relação comigo, abrindo espaço para criações – teve início também em novembro de 2020, abrangendo as plantas da sacada do meu apartamento e o processo, ainda em andamento, de revitalização de uma área comum do prédio onde moramos – eu, companheiro/marido, filha, gato, diversas plantas...

Percebo essas vivências como etapas da pesquisa artística cujo trabalho *Dança Salobra* faz parte e este texto, o qual considero mais uma etapa dessa pesquisa, é conduzido pela questão: em períodos de aflição e tensão que nos sugam a vitalidade – a exemplo do que temos vivido por conta da Covid-19 e seus efeitos –, como a relação com água, chão/terra e plantas pode mover um corpo à invenção de si *com* esses outros corpos, de modo que juntos se tornem dançantes e criadores de danças/mundos?

O termo inventar é usado neste texto de modo alinhado ao que Virgínia Kastrup (2007) propõe, ou seja, como um “movimento de problematização das formas cognitivas constituídas” (2007, p. 17). Ao primar pela invenção como colocação de problemas, a autora aposta em um tipo de solução que não anula a problematização. Para Kastrup, inventar é criar problema e problematizar-se com ele. Nos passos de Gilles Deleuze, ela escreve que:

[...] a problematização não vem de um movimento meramente subjetivo. Há algo do objeto que força a problematização, mas não se trata aqui do objeto, como categoria da representação, objeto estabilizado numa forma percebida, mas de seu diferencial [...] A invenção depende, portanto, de uma abertura para um campo de multiplicidades ou, antes, para o que não foi codificado pela representação. (2007, p. 94).

Há algum tempo, venho vivendo um processo de invenção/problematização de mim como artista da dança. Desde criança, correndo e dançando livremente pela casa e pelo quintal com os pés no chão, soube que o movimento e a dança faziam parte de mim intensamente. Amava atravessar alguns rios de água límpida e pedras arredondadas ao fundo, com piraputangas enfeitiçantes, nadando contra a correnteza. O movimento dos peixes me atraía e eu imitava-os fazendo movimentos sinuosos com o tronco. Esse cenário era comum em minha infância. Vale dizer que os rios e cachoeiras são muito desejados e

² Nos passos dos estudos que realizei com o Grupo de Pesquisa Tecnologias, Ciências e Criação (Lab. TeCC/UFMT), uso neste texto a expressão não/humanos – para me referir à água, terra, chão, plantas, quintal etc. –, ao invés de não-humanos ou ainda não humanos, para acionar um pensamento/prática que não estabelece fronteiras fixas entre humanos e não/humanos (GALINDO, MILIOLI e MÉLLO, 2013), tratando também de, por meio do uso da barra inclinada, sugerir resistência a antagonismos entre humanos e não/humanos.

festejados nessa calorenta região do Brasil em que nasci e vivi – Cuiabá e Chapada dos Guimarães, estado de Mato Grosso.

Como ex praticante da técnica globalizada do balé clássico, com a qual convivi durante toda minha adolescência e parte da fase adulta, sei o quanto demora o processo de decompor e recompor corpo com vestígios – da infância, por exemplo – e com novos materiais que vão sendo encontrados e agenciados nesse percurso. Esse processo de diferenciação torna outra uma dança/vida que não é só minha, que é nossa, a qual se faz nos momentos em que espaços se abrem e começamos a perceber as mais diversas agências³ que nos colocam em movimento.

Desse modo, venho criando dança de modo a problematizar-me como humana – dançando, sentindo, agindo e produzindo conhecimento *com* o mundo – e o encontro com o pensamento de Donna Haraway, no que diz respeito ao termo “humano”, o qual tensiona e coloca questões no entendimento hegemônico sobre esse conceito, instigou esse processo. Haraway articula uma noção de humano que se alinha ao modo como *Dança Salobra* levou-nos a dançar e compor dança. Ela pensa a palavra humano por:

[...] suas ligações latinas com a terra, com o solo, com o húmus – com a matéria quente em que muitas coisas são gestadas e convivem, o monte de adubo que se torna húmus para fazer florescer outras plantas, animais, micróbios e pessoas. (HARAWAY; AZERÊDO, 2011, p. 10).

Outro encontro foi com o pensamento de povos ameríndios estudados por Viveiros de Castro que, em entrevista, discorre sobre o termo “humano”, o qual:

[...] não é o nome de uma substância, mas de uma relação, de uma certa posição em relação a outras posições possíveis. “Humano” é sempre a posição do sujeito, no sentido linguístico da palavra, é aquele que diz “eu”. Portanto, se imaginarmos uma onça dizendo “eu”, essa onça é imaginada como humana, *imediatamente*. A humanidade não é uma propriedade de algumas coisas em contraste com outras, mas uma diferença na posição relativa das coisas [...] O humano não é uma questão de ser ou não ser; é estar ou não estar em posição de humano. [...] Todas as espécies podem ser consideradas como humanas em um momento ou outro. Tudo é humanizável. Nem tudo é humano, mas tudo tem a possibilidade de se tornar humano, porque tudo pode ser pensado em termos de auto-reflexão. É isto o “animismo” indígena: um permitir a tudo a possibilidade de reflexão. (SZTUTMAN, 2008, p. 112-113; aspas e grifos do autor).

Nesse caminho, problematizamos os entendimentos ainda dominantes de sujeito e objeto e temos articulado ao nosso trabalho de pesquisa a expressão *humanos e não-humanos* usada por Bruno Latour (2004; 2012) como sinônima de proposições ou de

³ O termo agência, seguindo os passos de Donna Haraway e Bruno Latour, aparece com o sentido de “associação de humanos e não-humanos agindo, modificando e sendo modificados em relações mediadoras.” (DALTRO, 2014, p. 15).

associações, negando a dicotomia entre sujeito e objeto e escrevendo-a assim: *humanos e não/humanos*.

Importante pontuar que experimento escrever este texto ora em primeira pessoa do singular – quando diz respeito particularmente a mim –, ora em primeira pessoa do plural – quando quero tonar ainda mais evidente que outros participam da ação, ou situação relatada. Contudo, em ambos os casos, tanto “eu”, como “nós” são entendidos como agências que se constituem na relação.

Acompanho desde a pesquisa realizada no doutorado, entre 2011 e 2014, a proposição de Latour, para quem ter um corpo é aprender a ser afetado, colocado em movimento por outras entidades, humanas ou não/humanas. De acordo com esse autor, é possível definir o corpo como:

[...] interface que vai ficando mais descritível quando aprende a ser afectado por muitos mais elementos. O corpo é, portanto, não a morada provisória de algo superior – uma alma imortal, o universal, o pensamento – mas aquilo que deixa uma trajectória dinâmica através da qual aprendemos a registrar e a ser sensíveis àquilo de que é feito o mundo [...] não faz sentido definir o corpo directamente, só faz sentido sensibilizá-lo para o que são estes outros elementos. (LATOUR, 2008, p. 39).

Com esse entendimento, acompanhei o surgimento de outras questões, anteriores à que embala a escrita deste texto. Perguntas que emergiram das práticas realizadas e impulsionaram a criação. Ainda no início das experimentações que compuseram o trabalho artístico, esta questão surgiu: “O que você faz aqui?” Perguntaram-me a água fria do chuveiro, as arrudas, os pés de tangerina, de pitanga, a terra argilosa do nascente “quintal” de nosso prédio, as terras dos vasos das plantas da sacada, os bem-te-vis, minhocas... Essa mesma pergunta foi-me feita pelo Parque do Cocó com seu chão de terra, seus mangues, suas águas salobras⁴, pássaros, peixes etc. Sem respondê-las de imediato – pois respostas foram sendo tecidas *com* o processo de pesquisa – perguntei-me: como todos esses não/humanos me afetam? Como eu os afeto? Com essas perguntas, percebi que minha atenção se voltava para as relações que iam se compondo e que compunham todas essas agências.

Nesse sentido, a proposta deste texto é investigar as relações que iniciaram esse processo de produção. Etapa que estou chamando de levantamento de materiais, ou melhor, de aparecimento das coisas, verificando como a afetabilidade e o ativar de sentidos do corpo na relação com não/humanos possibilitaram a investigação de movimentos – acionando sensações, estados emocionais, imagens, memórias – que se desdobrou com essas relações, criando corpos e(m) danças.

⁴ “Água com salinidade intermédia entre a água salgada (marinha) e a água doce [...]. É, portanto, uma mistura de água doce com água salgada.” Disponível em: <https://www.aprh.pt/rgci/glossario/aguasalobra.html>. Acesso em: 20 jun. 2021.

No processo aqui apresentado, acompanhei o surgimento de um funcionamento de minha atenção que se diferia do observado majoritariamente nesses dias. Fui deixando essa atenção fluir e me levar a experimentar improvisações em dança, as quais também me refiro como investigações de movimento, bem como uma série de reflexões, como veremos ao longo do texto que vai expondo um pouco de como essa atenção permeou a pesquisa artística.

Pesquisa Artística como viés epistemológico acionado com o processo de criação de *Dança Salobra*.

A prática artística como pesquisa, ou Pesquisa Artística, é uma área em desenvolvimento e que, a meu ver – abrangendo com esse verbo todos os sentidos do corpo – pode ser entretida com diferentes perspectivas, abordagens e métodos, tanto por conta da heterogeneidade dos elementos, ritmos e fluxos já em jogo na prática artística, como apontou Cecília Almeida Salles (2008), como pelo trânsito instável que artistas-pesquisadores/as que compõem os espaços universitários “devem produzir entre prática artística, pesquisa acadêmica e sociedade, de modo a serem reconhecidos duplamente como artistas e pesquisadores” (BASBAUM, 2006; MORAZA, 2018 apud DALTRO; MAIA, 2022, no prelo). Entendemos que a Pesquisa Artística tem a prática artística como agência da pesquisa conduzida por artistas-pesquisadores, os quais vivenciam e investigam, ao mesmo tempo, sua experiência artística e as condições em que ela se dá, evitando dicotomias entre teoria e prática.

A Pesquisa Artística dialoga com o que Sylvie Fortin e Pierre Gosselin denominaram Pesquisa em Artes, a qual combina prática e teoria ao longo do processo de criação e no produto artístico. Esses autores lembram que “investigações em artes tendem a mudar ao longo do tempo com os artistas que farão arte, e que estão buscando diferentes objetivos, utilizando diferentes ferramentas metodológicas.” (2014, p. 1). Fortin e Gosselin são professores da Universidade de Quebec em Montreal (UQAM), no Canadá, e, junto a outros colegas, desenvolveram um Doutorado em Estudos e Práticas Artísticas, que reúne a dança, o teatro, a música, as artes visuais e midiáticas, o design e a história da arte. O programa foi criado para permitir aos artistas desenvolverem uma pesquisa em artes que conduza a uma tese-criação (tradução do termo francês *recherche- création*), haja vista que:

[...] com a vinda de artistas para a academia, tornou-se necessário desenvolver o conceito de tese-criação, a fim de reconhecer o tipo de conhecimento produzido por artistas dentro de ambientes universitários [...] Quando estão envolvidos em uma tese-criação em artes, os alunos formulam a sua própria questão de pesquisa e a respondem através de um processo interativo entre exploração prática de sua *artform*, seu fazer artístico, e compreensão teórica do que está em questão em seu projeto específico. (FORTIN; GOSSELIN, 2014, p. 6-7).

A meu ver, essa proposta toma uma dimensão mais ampla com a “virada artística” proposta por Kathleen Coessens, Darla Crispin e Anne Douglas, em seu texto *The Artistic Turn* (2010). Susana Tambutti, pesquisadora em dança na Argentina, escreve que, ao seguirem os passos das viradas intelectuais que ocorreram desde meados do século XX, Coessens, Crispin e Douglas:

[...] usam o conceito de “virada artística” para se referirem ao questionamento do lugar do artista e de sua prática na sociedade contemporânea. Os lugares que a virada artística procura investigar e iluminar são os das práticas artísticas e os do conhecimento que lhes é próprio (2010, p. 15). A noção de “virada” seria circunscrita aqui à mudança de perspectiva dos efeitos cognitivos da experiência estética para o modo de produção de conhecimento que emergiu durante o processo, que não apenas guia essas práticas, mas é constitutivo delas. (TAMBUTTI; FERREIRA, 2020, p. 266-267).

Na Pesquisa Artística, o conhecimento é adquirido através da própria experiência artística da qual ele não pode ser separado, sendo assim sensual, corporificado, conhecimento encarnado, engajado e “situado” (HARAWAY, 1995). A reflexão acontece no nível da própria experiência artística. Reflexão, em nosso caso, que se estende também a não/humanos – água, seja encanada ou do manguezal, terra, chão, plantas, os quais neste texto ganham ênfase – envolvidos em nosso processo de pesquisa.

Para Luca Chiantore, na pesquisa artística, a qual ele também chama de “*Investigación EN las artes*”:

[...] a investigação é a própria geradora do produto artístico, sem haver, portanto, qualquer separação entre aquele que gera o produto artístico e aquele que o estuda. O aspecto mais importante é que a prática aqui torna-se necessariamente experimental [...], uma vez que não faria sentido que fosse uma realidade predefinida [...].⁵ (2020, p. 70 – tradução minha).

O que Chiantore defende como investigação artística “implica uma produção de conhecimento através de métodos e processos próprios da prática artística”⁶ (2020, p. 65 – tradução nossa), gerando experiências que não teriam existido sem a investigação realizada. Desse modo, o impacto da pesquisa artística como viés epistemológico:

[...] libera novas formas de poder: poder para re-politizar os artistas e seu trabalho dentro de culturas de conhecimento compartilhado; e poder de encontrar dentro da própria arte o meio de transferir a ênfase da mercadoria e da propriedade para o processo – uma transformação que afeta não apenas as próprias artes, mas

⁵ Texto original: “[...] la investigación es la propia generadora del producto artístico, sin que haya, por tanto, separación alguna entre quien genera el producto artístico y quien lo estudia. El aspecto más importante es que la práctica se vuelve aquí necesariamente experimental [...], ya que no tendría sentido que se tratara de una realidad definida de antemano [...]”.

⁶ Texto original: “La investigación artística es *artística* en la medida en que conlleva una producción de conocimiento a través de métodos y procesos propios de la práctica artística [...]” (grifo do autor).

também a sociedade de forma mais ampla.⁷ (COESSENS; CRISPIN; DOUGLAS, 2010, p. 12-13; tradução minha).

Poder que se fortalece no acolhimento e encontro com diferentes concepções de arte, de improvisação em dança, bem como com diversos modos de produção de discursos e conhecimentos em/com processos de criação artística.

Quando a artista e pesquisadora Patrícia Leal aborda seu processo de criação em dança como produção de conhecimento, ela relata que:

A teoria surge da experiência absolutamente sensorial, da prática. É um saber artesão (Fortin, 2011), que se constrói aos poucos, através da percepção, da consciência e de uma certa tradução de uma linguagem dançada em outra, a linguagem escrita-imagética-sonora. (2022, no prelo).

Nessa direção, a afetabilidade, a experiência enquanto vivência e o estado de presença são de suma importância para a pesquisa enquanto prática artística, e, nesse sentido, evidenciam sua própria dinâmica epistemológica, isto é, os modos como a prática se torna possibilidade de saber, possibilidade de produzir conhecimento (DALTRO; MAIA, 2022, no prelo).

Para tecer conhecimento, coloco-me também como uma cartógrafa em formação, acompanhando minhas maneiras de criar e pesquisar e percebendo como o método da cartografia pode ir agindo e se constituindo *com* esse processo de pesquisa específico, possibilitando pensar meus modos de investigação e propor um material teórico alinhado ao seu caráter processual, potencializando-o.

Kastrup nos apresenta a cartografia como “um método formulado por Gilles Deleuze e Félix Guattari (1995) que visa acompanhar um processo, e não representar um objeto. Em linhas gerais, trata-se sempre de investigar um processo de produção.” (2009, p. 32)

Com esse caminho, a escrita é composta com experimentações criadoras, agenciando anotações de processo – em caderno e em documento de word no computador – desde que comecei a acompanhar o surgimento de um funcionamento da atenção diferenciado junto com investigações de movimentos; gravação de relatos meus em áudio, pelo *whatsapp*, enviados a mim mesma e posteriormente escutados e muitas vezes transcritos – para mim esses áudios funcionam como experimentações do dizer e como rastros das experiências vividas; registros videográficos de improvisações em dança feitos pela câmera de meu celular (android), com a ajuda de um tripé; anotações de leituras e conversas com estudantes do coletivo de pesquisa artística e criação em dança, vinculado à universidade onde trabalho; anotações de momentos de aulas das quais participei numa oficina digital; fotos, imagens, vivências, mais leituras,

⁷ Texto original: “Its impact releases new forms of power: power to re-politicize artists and their work within cultures of shared knowledge; and power to find within art itself the means of transferring emphasis from commodity and ownership to process – a transformation that will affect not only the arts themselves but also society more widely.”

reflexões que são retomadas e outras que surgem com o processo da escrita, o qual promove novas conexões tecendo também o corpo que escreve. Nessa direção, Laura Pozzana nos lembra que:

Quando acontecimentos são narrados e compartilhados, personagens, lugares, conversas, texturas e imagens ganham espaço em nossas vidas. Somos forçados a pensar. Suspensões interrogam nossas posições de saber e poder. [...] Por meio de fatos, do contar casos, da descrição de cenas, sonhos, pausas e acelerações, acompanhamos o que nos toca e como tudo se passa no campo, no *setting*, no texto, no laboratório, na oficina, em nós e no mundo. (2016, p. 61).

Como cartógrafa em formação, sigo principalmente duas pistas: a pista da atenção – “o funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo” (KASTRUP, 2009, p. 32-51) – e a pista da formação – “a formação do cartógrafo é o mundo: corporificação e afetabilidade” (POZZANA, 2016, p. 42-65).

A pista da atenção nos convoca a considerar que na tecitura de conhecimento por meio de um método dessa natureza há um modo de funcionamento da atenção que “foi em parte descrito por S. Freud (1912/1969) com o conceito de atenção flutuante e por H. Bergson (1897/1990) com o conceito de reconhecimento atento” (KASTRUP, 2009, p. 32). Kastrup recorre a esses dois conceitos, mas também a referências provenientes do campo das ciências cognitivas contemporâneas, com o objetivo de analisar a etapa inicial de uma pesquisa, quando ocorre uma real produção do que já estava lá, no campo, de modo virtual, ou seja, uma produção de dados que deixam de ser virtuais e se atualizam com um processo de criação e diferenciação.

A pista da formação do cartógrafo nos conduz a aprender por corporificação e afetabilidade. Esse aprendizado se faz “sempre por inscrição corporal, e não apenas por adesão teórica. Isso não significa que não haja um aporte teórico que acompanhe a produção do corpo na formação do cartógrafo” (POZZANA, 2016, p. 42). Tal aporte teórico está articulado ao trabalho de Francisco Varela – para quem o conhecimento é fruto de práticas que não apartam o corpo das ações de reflexão, produzindo saberes *com* as coisas e não sobre elas – e à coemergência entre conhecer, agir e criar. De acordo com Pozzana, “uma formação é acompanhada por processos de corporificação feitos por práticas compostas por afetos em trânsito” (2016, p. 49). Com isso, passamos a conhecer um processo de aprendizagem no plano dos afetos, que acompanha os efeitos das práticas que tecem a pesquisa. Nesse caminho, experimentamos modos de nos tornar sensíveis aos efeitos do campo em nós artistas-pesquisadores e aos efeitos de nossa presença-intervenção no campo. Desse modo, a formação do cartógrafo “se aproxima da possibilidade de desidentificar-se dos hábitos que são executados sem uma atenção cuidadosa.” (POZZANA, 2016, p. 57).

Confiamos que tais pistas podem possibilitar espaço e tempo para experiências de subjetivação e invenção dos agentes envolvidos na pesquisa, sejam humanos ou não, de modo que conexões sejam potencializadas e o respeito – olhar horizontalmente para o outro, levando-o seriamente em consideração – seja requisitado, o que consideramos de suma importância para desestabilizar hierarquias de valor ainda operantes e mesmo resistentes em nossas relações.

Ver as águas dos rios correr...⁸

Desde março de 2020, sigo acompanhando notícias das mortes ocasionadas pela Covid-19, as quais em 19 de junho de 2021, enquanto eu escrevia este trecho do texto, chegava a 500 mil no Brasil⁹, situação de terror conduzida por uma política de morte capitaneada pelo governo federal. As notícias angustiantes, o desconhecimento da doença e de como combatê-la; a superlotação dos hospitais; a demora das vacinas; informações e comportamentos duvidosos e enganosos propagados inclusive pelo próprio presidente da república; demandas crescentes e não habituais de trabalho – que se tornou 100% remoto, instituído pela necessidade de isolamento social; somados à preocupação com nossa saúde, entendida aqui de modo complexo – psicofísica, social, política etc. – e a um tempo alargado de convivência com meu núcleo familiar, em casa, com novas exigências relativas a cuidados, limpeza, entre outras acarretaram momentos de insegurança, tensão, cansaço, medo, raiva, aflição. Faltava-me chão para organizar-me nesse estado de total desequilíbrio coletivo.

Logo senti que outros mundos precisavam/precisam vir à tona e a minha posição de intérprete-criadora em dança emergia/emerge como espaço que me fortalece nesse período difícil o qual, em vários aspectos, vêm se estendendo até os dias de hoje. Concentrada em fortalecer-me, além de meditar sempre que conseguia, comecei a tomar banhos de água fria. Nessas ocasiões, tentava acompanhar alguns modos de atenção que surgiam e favoreciam a criação.

Situo-me neste trecho da escrita, em um momento, o qual considero como inicial desta pesquisa artística, quando eu estava bem embaixo de um chuveiro de água fria, no banheiro que parece ter sido construído em meu apartamento de maneira mais descuidada e com os materiais mais baratos¹⁰. Esse banheiro me afeta de uma maneira diferenciada, o modo como

⁸ A partir daqui, concentramo-nos em apresentar parte do processo de criação do trabalho em vídeo *Dança Salobra*, com isso, os subtítulos deste artigo passam a fazer alusão à música *Preciso me encontrar*, de Antônio Candeia Filho (1935-1978). Essa canção permeou o processo de criação do trabalho artístico supracitado. Música disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=fUjOfsoBhMY>. Acesso em 19 jun. 2021.

⁹ Hoje, 05 de abril de 2022, quando retomo a escrita deste texto, revisando-o, chegam a 660 mil e 312 as mortes ocasionadas pela Covid-19 confirmadas e registradas no Brasil.

¹⁰ Banheiro destinado à chamada “empregada”, figura feminina responsável por todo tipo de afazeres domésticos, a qual remonta à escravidão de povos africanos durante quase quatro séculos no Brasil. Essa arquitetura dos anos de 1970 não nos permite esquecer quão forte e presente é o racismo estrutural no Brasil.

seu acabamento está todo desigualmente composto, com azulejos lisos de cores diferentes, uma pia tão pequena que ao lavar o rosto, molhamos parte do chão do banheiro, um chuveiro de plástico de onde só jorra fortemente água fria, aquela que tem a temperatura da água encanada e armazenada na caixa água do prédio de três andares onde moro, construído na década de 1970. O piso avermelhado, cor de terra, com algumas lajotinhas de cerâmica faltando, denunciando a necessidade de reposição, entre outras coisas, a princípio, me causavam repulsa. Moro nesse apartamento desde 2018 e a água fria e forte desse chuveiro só começou a atrair minha atenção no ano passado (2020), quando então, comecei a tomar banho nesse local da casa.

Importante pontuar que “os processos atencionais estão indissociavelmente ligados aos nossos processos de valoração [...] eu valorizo aquilo a que presto atenção e presto atenção ao que eu valorizo” (CITTON, 2018, p. 36). Nesse sentido, parece que minha atenção se volta a esse banheiro, pois passo a valorizar e a desejar banhos de água fria. Tomar banho de água fria aqui no Ceará é algo comum, mas para mim só se tornou comum a partir do mês de agosto de 2020, com a pandemia da Covid-19, que me colocou em processo de problematização de minhas relações com meus familiares, com minha casa, trabalho, pesquisa, criação, apresentação de trabalhos artísticos etc. Em relação à casa, tivemos que fazer uma série de rearranjos para que ela se tornasse também local de aulas escolares de minha filha Iza – que à época estava com 13 anos de idade – e de trabalho meu e do meu marido – Daniel –, que é artista visual. Foi com esse contexto que essa água se tornou revigorante. Nesse local da casa, voltei a experimentar uma relação renovada com a água fria, digo que voltei, pois minha infância e adolescência foram presenteadas com banhos de rios e cachoeiras do entorno de minha cidade natal, como também de mares de água fria do sudeste do Brasil, onde minha família e eu passávamos diversas férias.

Então, um dia, de frente para a água que jorrava fortemente do chuveiro, movimentos começaram a partir de um corpo tenso e cansado que entregou parte de seu peso à gravidade, dobrando-se na direção do chão, relaxando, para que, aos poucos e sem tensionamentos, se acostumasse à temperatura dessa água. Relaxei bem os braços, deixando-os sem tensão, a cabeça também se curvou e então a água foi molhando uma das mãos, antebraço, braço, ombro, que eu descia e subia lentamente, acompanhando o fluir da água para o chão. Fiz o mesmo com o outro braço... Então, subi a coluna devagar, como se estivesse desenrolando-a até ficar ereta, lavei meu rosto com as mãos cheias d’água e molhei a nuca. Era hora de molhar pés e pernas; depois o tronco, de baixo para cima, deixando a água molhar bem a região da coluna lombar, glúteos, pelve, barriga, peito, pescoço, rosto novamente, desta vez embaixo d’água, nuca, coluna cervical, brincando de molhar um ombro e depois o outro num balanço lateral e depois a coluna dorsal, lombar novamente... Foi então que coloquei a cabeça dentro d’água, molhando bem os cabelos e a sensação foi ainda mais revigorante. A água

escorria agora de cima para baixo, até alcançar o dorso dos pés e o chão avermelhado. Corpo inteiro acompanhava esses movimentos da água no encontro com a pele e ia experimentando percursos inusitados com essa água que jorrava do chuveiro uniformemente. Um estado de criação foi instaurado com esse banho.

Para me relacionar com a água fria, eu precisei ir relaxando a musculatura do corpo, a começar por mãos e braços, percebi que a atenção também estava nos ossos – e suas articulações – que me sustentavam enquanto algumas partes do corpo estavam relaxadas, pesadas, buscando desfazer-me das tensões. Essa água também me provocou a um balançar e esse vai e vem fazia com que eu experimentasse o eixo central de meu corpo, entrando e saindo dele, instaurando leves desequilíbrios. Quando finalizei o banho/experimentação, percebi que não sabia quanto tempo havia passado dançando com a água do chuveiro, havia me perdido em relação ao tempo cronológico, outro tempo se instaurou. Pensei que, infelizmente, não poderia repetir essa experimentação, pois era irresponsável desperdiçar água.

A memória da investigação de movimento – da improvisação com essa água – aflorou sensações que me conectaram às cachoeiras do Parque Nacional de Chapada dos Guimarães, MT, onde vivi por seis anos. Água me levando para mais água e para a terra. No dia seguinte, separei fotos de cachoeiras dessa região, as quais o Daniel havia produzido há um tempo e coloquei-as em uma pasta virtual. Considero-as como as primeiras imagens agenciadas com o processo de criação do qual *Dança Salobra* faz parte.

Vivenciei algumas improvisações em dança, onde eu experimentava realizar movimentos que se inscreveram em mim durante essa relação com a água fria do chuveiro, desdobrando-os livremente. Seguia tentando livrar-me das tensões, movimentando-me com uma velocidade lenta. Essas experimentações ocorreram num domingo e numa noite durante a semana, na sala de minha residência, a qual preparamos para se tornar uma espécie de estúdio, possibilitando-nos criar arte em casa. Nessas ocasiões, posicionei meu celular num tripé e acionei a câmera que filmou essas investigações de movimento. Em um momento, percebi que surgiram do meu repertório corporal alguns movimentos contrastantes com os experimentados embaixo d'água e intensifiquei-os. Eram cortantes, sustentados, firmes, rápidos e, enquanto executava-os, diferentes partes do corpo estavam bastante tensionadas. Após uma sequência desses movimentos, percebi que voltei a conferir soltura, liberdade para eles de modo ainda mais fluido, dissolvendo tensões desnecessárias, surgindo também mais sinuosidade e flexibilidade em todo o corpo. Apareceram contrações e solturas abdominais, o que também havia experimentado com a água, além de balanços a partir das articulações dos quadris, envolvendo o dobrar e estender dos joelhos, o balançar dos braços a partir das articulações dos ombros, instaurando uma improvisação em dança, interessada em criar repertório de movimento a ser revisitado durante um possível processo de composição em dança.

Com Virgínia Kastrup (2007) penso improvisação como prática de constante problematização, que não cessa ao encontrar uma solução. A improvisação em dança favorece um conhecer que se funda na experimentação constante e continuada e não um conhecer que se resume a um representar.

Zilá Muniz, que é artista da dança e pesquisadora, nos informa que a improvisação em dança pode ser parte de um processo exploratório em composições coreográficas a se fixar, nesse sentido, tem:

[...] a finalidade de criar situações onde surgem novas associações de movimentos, explorando um vocabulário diferenciado ou fazendo surgir novas conexões para um vocabulário já existente. Durante a improvisação, o dançarino executa movimentos em sequências de seu repertório corrente de habilidades. Uma pré-disponibilidade em algum momento faz com que uma quebra dessas cadeias habituais aconteça, o que permite que novas cadeias associativas surjam, ampliando o repertório. (2004, p. 56).

Na citação acima, entendo a noção de improvisação que Muniz nos apresenta como investigação de movimento. Nessa direção e nos passos da artista e pesquisadora em dança, Ana Mundim, penso e trabalho a improvisação como criação, envolvendo questões que redimensionam o corpo “com o intuito de proporcionar ao bailarino uma resposta motora ativa e o estudo de caminhos diversos para o movimento” (2013, p. 277). Pratico improvisações que informam “possíveis trajetórias de composição, de despertar as relações ci/sinestésicas” (MUNDIM, 2013, p. 279) e de fomentar a liberdade de expressão constituída na relação com humanos e não/humanos.

Durante a semana, à noite, experimentei uma movimentação similar à que aconteceu embaixo da água, mas dessa vez, soltando ainda mais o peso do tronco, cabeça, braços e mãos na direção do chão. Os movimentos contrastantes não apareceram, demorei-me realizando movimentos flexíveis, livres, contínuos, sinuosos. Para essa ocasião, senti vontade de improvisar tendo um espelho comprido posicionado do meu lado esquerdo. Com ele, eu sentia que, de alguma forma, estava trazendo a água para a improvisação, ou melhor, um aspecto dela – esse espelhamento que as superfícies das águas produzem com a incidência da luz. Pesquisei iniciar movimentos com a cabeça, os quais se enramavam por todo o corpo, depois foi a vez de iniciar a me mover pela região peitoral, em seguida ombros, cotovelos, quadris, joelhos, pés, partindo deles e envolvendo o corpo inteiro, de modo fluido e contínuo. Ampliaram-se e diversificaram-se os movimentos da coluna, abdominais, dos pés e os balanços produzidos no corpo. Aumentava a velocidade de execução dos movimentos, que ora eram realizados com velocidade moderada, ora mais rápida, mas também voltava à execução lenta deles, fazendo uso de diferentes tipos de respiração. Enquanto eu dançava, percebia, de passagem, fragmentos de imagens que surgiam no espelho.



Figura 1 – Fotografia e *frame* de filmagem em vídeo manipulados e misturados digitalmente. Dan Pelegrin e Emyle Daltro, 2021. Fonte: acervo pessoal.

Enquanto escrevo, percebo que as partes do corpo que vi de passagem no espelho também fortaleceram o processo de compor o trabalho em vídeo com recortes, filmando de perto, em planos mais fechados, algumas partes do corpo, tais como minha cabeça, com os cabelos molhados e soltos esbarrando na terra alagada; só meus pés dançando com a lama do “quintal”; o caule do pé de tangerina; minha pelve e seus movimentos sinuosos; folhas dançando ao vento, entre outros.

Vivenciei esses banhos de água fria e as improvisações em dança a partir do surgimento de um funcionamento da atenção que potencializava presenças, sejam a da água, a do chão, minha própria presença e posteriormente as das plantas, do parque, da área comum que se tornou “quintal”. Virgínia Kastrup escreve que a atenção, “enquanto processo complexo, pode assumir diferentes funcionamentos: seletivo ou flutuante, focado ou desfocado, concentrado ou disperso, voluntário ou involuntário [...]” (2009, p. 33) e a atenção cartográfica, a qual estávamos/estamos aprendendo a cultivar nesta pesquisa, é ao mesmo tempo flutuante – não

buscando selecionar as coisas a priori; concentrada – porque não é dispersa; e aberta – ou seja, sem um foco fixo.

Nesta pesquisa artística, o método da cartografia se fez presente instaurando a percepção de que intervenho *com* o mundo, não tomando-o como um fornecedor de informações acabadas a serem apreendidas, noção que constitui uma política cognitiva realista, mas tomando o mundo como uma invenção, gerado conjuntamente com o agente do conhecimento, e este “é um outro tipo de política, que denominamos construtivista” (KASTRUP, 2009, p. 34).

Com a atenção aberta, concentrada e flutuante estados de criação artística foram acionados, levando-me a desdobrar as investigações de movimento e motivando-me a propor tais investigações também com a água usada no dia a dia dos integrantes do *Coletivo Areia: pesquisa artística e criação em/com dança* que coordeno, constituído por estudantes de graduação, pós-graduação e artistas-docentes. Nesse coletivo, a água com a qual molhamos as plantas e as próprias plantas surgiram como parceiras de algumas experimentações que fizemos e que foram apresentadas para o grupo por meio de vídeos caseiros. Isso afetou positivamente o grupo, pois percebemos que todos nós valorizávamos muito as plantas e costumávamos cuidar de algumas em casa. Então, a proposta foi acompanhar o ativar de um outro tipo de atenção não só às águas de nosso convívio, mas também às plantas que cultivamos, experimentando dançar *com* elas.

Escrevi sobre o “dançar com”, proposto pela artista e pesquisadora Danielle Milioli, em minha tese de doutorado e esse modo de proceder não parou mais de operar na dança que me constitui como artista, professora, pesquisadora, cidadã, vivente *com* este planeta. Milioli (2012) lembra-nos que os “objetos cênicos” constantemente integram processos composicionais em dança. Tais “objetos” já tiveram e têm seus usos questionados, repensados por artistas e pesquisadores, porém, discutiu-se pouco o “objeto” como agente social e em posição de “sujeito” em criações de dança. Nesse sentido, com esta experimentação artística, tomamos o cuidado de evidenciar não/humanos não como elementos apartados de nós “sujeitos”, que costumeiramente os reduzimos a meros recursos, mas os abordamos como parceiros de dança, como agências que operam avivando a composição do trabalho artístico e como aqueles que, ao se encontrarem no processo quando este tem início, já constituem a criação, sendo assim, criadores (MILIOLI, 2012). Com Milioli, falamos em um “dançar com”, para pensarmos dança menos como movimento de um/a dançarino/a – que passa a não ser contado/a como apenas um/a, mas entendido/a como multiplicidade –, mas surgindo de outras associações entre diferentes modos de vida. Esse pensamento considera uma atenção cuidadosa à conexão entre humanos e não/humanos “como meios potentes de se fazer/compor danças capazes de desvencilhar os corpos – que

se tornam dançantes nessas relações – de padronizações, classificações e normatizações hegemônicas” (DALTRO, 2014, p. 33).

Esse movimento de curvar-me para a água, indo com a cabeça ao encontro do chão, foi retomado em uma das cenas que compõem *Dança Salobra*. Esse quase mergulhar no chão foi corporificado e veio à tona na relação com a água que molho as plantas do “quintal” e na improvisação em dança com o manguezal do Parque do Cocó – experiências que ainda serão abordadas neste texto.

Deixe-me ir, preciso andar...

Em diversos dias de aflição durante os anos de 2020 e 2021, vinha-me a canção *Preciso me encontrar* – de Antônio Candeia Filho, que se tornou conhecida na voz de Cartola, em 1976 –, a qual me mobilizava para caminhar e eu a cantava em voz alta, em casa. Certo dia, após caminhar e dançar com o Parque do Cocó, eu gravei minha voz cantando essa canção e guardei, ainda sem saber bem se e/ou como iria compor com ela. Um trequinho dessa canção, cantada por mim, veio a compor a trilha sonora de *Dança Salobra*.

No mês de outubro de 2020, motivados por essa vontade de andar, precisando nos relacionar com outros chãos e cientes de que é “através de nossos pés, em contato com o chão (embora mediados pelo calçado), que estamos mais fundamental e continuamente ‘em contato’ com o nosso entorno” (INGOLD, 2015a, p. 87; aspas do autor), eu e Daniel começamos a caminhar juntos.

Em diversos dias, tinha vontade de sair para “fora” de mim – ou melhor, me conectar com outras possibilidades de estar *com* o mundo que tomariam forma no convívio com corpos/espacos¹¹ que não me eram habituais. Intuí que caminhar “sozinha” poderia potencializar ainda mais esses encontros e conexões. Então, sempre que conseguia, cedo, antes de começar a conduzir aulas e orientações remotas com os/as estudantes da universidade, mas também nos fins de semana, eu caminhava sem a companhia do Daniel. Sobre as noções de “fora” e “dentro”, Christine Greiner e Helena Katz escreveram:

Nós, seres humanos, somos resultado de 0,6 a 1,2 bilhões de anos de evolução metazoária (organismos unicelulares não estão sendo contabilizados nessas cifras, apesar da sua singular rede química). Evidentemente, um tempo tão longo produz um sem-número de adaptações, isto é, de negociações entre corpos e ambientes. Se o sopro em torno também compõe a coisa, a cultura (entendida como produto do meio, do em torno) encarna no corpo. O que está fora adentra e as noções de dentro e fora deixam de designar espaços não conectos para identificar situações geográficas propícias ao intercâmbio de informação. As informações do meio se instalam no corpo; o corpo, alterado por elas, continua a se relacionar com o meio,

¹¹ Opto por escrever corpo/espaco no intuito de provocar pensamentos e conversas sobre os limites entre corpo e espaco. O uso da barra inclinada tende a favorecer que corpo possa ser pensado/vivido como espaco e vice-versa, desestabilizando o entendimento que um contém o outro e incitando o de que ambos estão em processo de constituição mútua.

mas agora de outra maneira, o que o leva a propor novas formas de troca. Meio e corpo se ajustam permanentemente num fluxo inestancável de transformações e mudanças. (2001, p. 71).

Senti esses ajustes entre meio e corpo quando fiquei de férias, em novembro de 2020 e passei a caminhar regularmente todos os dias. Segundo Tim Ingold, “andar é uma atividade altamente inteligente. Essa inteligência, no entanto, não está localizada exclusivamente na cabeça, mas é distribuída por todo o campo das relações compostas pela presença do ser humano no mundo habitado” (2015a, p. 90). Esse campo de relações ia sendo experimentado com as caminhadas que eu fazia do meu apartamento – pelas ruas asfaltadas, às vezes desviando de sacolas de lixo e/ou entulhos depositados nas calçadas, distanciando-me de uma ou outra pessoa que viesse em minha direção e variando os caminhos – até a Praça das Flores. Com essa praça, as relações pareciam se intensificar. Nela, há vários estandes, nos quais vendem-se plantas ornamentais, em sua maioria, mas também frutíferas, entre outras. Lá, observava as árvores, o tronco delas, o vento, suas folhas caindo no chão, flores, passarinhos, pombas, gatos com seus sons que se misturavam aos sons de motores de carros e outras sonoridades da cidade. Via pessoas caminhando, um senhor vendendo máscaras de tecido feitas à mão, um rapaz vendendo pãezinhos que ele mesmo fazia; em alguns dias da semana via pessoas idosas praticando Tai Chi Chuan... Sentia que estava experimentando um funcionamento da atenção que ativava todos os meus sentidos, fazendo sentir-me presente com aquela praça, sem objetivo ou pressa de chegar a lugar algum. Kastrup cita Gilles Deleuze (2009, p. 33) que, no seu *Abécédaire*, propõe a ideia de uma atenção à espreita. Para essa autora:

A ativação de uma atenção à espreita – flutuante, concentrada e aberta – é um aspecto que se destaca na formação do cartógrafo. Ativar esse tipo de atenção significa desativar ou inibir a atenção seletiva, que habitualmente domina nosso funcionamento cognitivo [...] A atenção é entendida como um músculo que se exercita e sua abertura precisa sempre ser reativada, sem jamais estar garantida. O cultivo da atenção pelo aprendiz de cartógrafo é a busca reiterada de um tônus atencional, que evita dois extremos: o relaxamento passivo e a rigidez controlada. É nessa mesma direção que Deleuze e Guattari (1995) sublinham que a cartografia não é uma competência, mas uma performance. Ela precisa ser desenvolvida como uma política cognitiva do cartógrafo. (KASTRUP, 2009, p. 48).

Numa dessas andanças e com essa atenção “à espreita” ativada, estava rastreando o chão da praça e vi que partes do seu pavimento – cimento intertravado – tinha uma cor encarnada, avermelhada e, tanto a forma retangular desses tijolos, quanto essa cor me remetiam ao piso feito de peças também retangulares e avermelhadas do banheiro de casa, onde dancei com a água fria e onde se tornaram costumeiros os banhos, sempre que eu chegava das caminhadas. Conexões entre o dançar com a água e as improvisações feitas

em casa, com as sensações, imagens e sentidos gerados com essas experiências estavam sendo agenciadas no ato de caminhar e rastrear o chão da praça.

O rastreio é um gesto de varredura do campo. [...] Em realidade, entra-se em campo sem conhecer o alvo a ser perseguido; ele surgirá de modo mais ou menos imprevisível, sem que saibamos bem de onde. Para o cartógrafo o importante é a localização de pistas, de signos de processualidade. (KASTRUP, 2009, p. 40).

Nessa varredura, o notar das partes avermelhadas do pavimento conectou os chãos da praça e do banheiro de minha casa, produzindo indícios de que o processo de composição e de pesquisa continuava acontecendo. Do rastreio, passamos ao toque nos momentos em que minha atenção foi atraída pelo piso de lajota cerâmica do banheiro e pelo tijolo de cimento avermelhado da praça.

[...] a atenção do cartógrafo realiza uma exploração assistemática do terreno, com movimentos mais ou menos aleatórios de passe e repasse, sem grande preocupação com possíveis redundâncias. Tudo caminha até que a atenção, numa atitude de ativa receptividade, é tocada por algo. O toque é sentido como uma rápida sensação, um pequeno vislumbre, que aciona em primeira mão o processo de seleção. (KASTRUP, 2009, p. 42).

Mas uma seleção independente de um interesse preconcebido, o qual surgiu quando fui tocada por algo que se destacou, ganhou uma importância momentânea no conjunto de elementos observados. Algo aconteceu ativando meus sentidos corporais, acionando sensações e realizando conexões. A importância do toque no desdobrar “de uma pesquisa de campo revela que esta possui múltiplas entradas e não segue um caminho unidirecional para chegar a um fim determinado” (KASTRUP, 2009, p. 43).

A ideia de uma concentração sem focalização, parece possibilitar, segundo Kastrup, a definição de quatro variedades do funcionamento atencional que compõem o trabalho do cartógrafo, são elas: o rastreio, o toque – que apresentamos acima –, como também o pouso e o reconhecimento atento – voltaremos a elas ao longo do texto.

Continuei a andar e a notar outras coisas, estava me encontrando *com* o caminho e as caminhadas estavam se tornando um modo de compor corpo que dança, cria e pesquisa. Segundo Pozzana:

Cartografar é conectar afetos que nos surpreendem e, para tanto, na formação do cartógrafo é preciso ativar o potencial de ser afetado, educar o ouvido, os olhos, o nariz para que habitem durações não convencionais, para além de sua função sensível trivial, ativando algo de suprassensível, dimensão de virtualidade que só se amplia à medida que é exercitada. O cartógrafo, assim, vai criando corpo junto com a pesquisa. (2016, p. 63).

Sentia-me seguindo a pista da formação do cartógrafo. Formação pensada como um movimento de corporificação do conhecimento, despertando presenças, abrindo espaços de

expressão dos afetos. Um movimento em que “as diferentes presenças em composição nos indicam por onde agir, conhecer e criar [...]” (POZZANA, 2016, p. 52), possibilitando uma ampliação das conexões comigo mesma e com o mundo.

Sobre corporificação do conhecimento e o acionar dos sentidos do corpo e dos sentimentos para a criação em dança, conecto-me à Patrícia Leal, pesquisadora do movimento, que teoriza “a partir do sabor, do saborear da experiência e das camadas reflexivas que a percepção sensível nos traz.” (2022, no prelo). Para criar dança, Leal se atenta à percepção de “sentimentos da própria vida relacionados ao corpo: a nossa respiração, os batimentos cardíacos, a temperatura, os diferentes graus de tensão... e como isso vai variando em cada experiência, dia a dia, conforme vivemos.” (2022, no prelo).

Certo dia, vivenciei algo de modo diferente do habitual, caminhando na Praça as Flores: percebi e me emocionei quando conseguir ver/imaginar os movimentos ativos, porém virtuais inscritos nos troncos e galhos de algumas árvores. As marcas das podas eram inúmeras, mas eram incapazes de extinguir os movimentos; algumas plantas, para conseguir um pouco de luz do sol fazem movimentos inusitados, como uma que quase tocou o chão com o tronco, seguindo um caminho horizontal, paralelo ao chão, em busca de luz. De acordo com Stefano Mancuso:

As plantas possuem movimentos ativos, que exigem consumo de energia interna, e passivos, que, ao contrário, usam apenas a energia presente no ambiente. Por exemplo, vários organismos vegetais exploram a diferença de umidade entre o dia e a noite para realizar ações elaboradas. Em geral, um aspecto importante comum a todos os movimentos da planta é que, como mencionado, eles não são baseados no funcionamento de estruturas proteicas complexas, como os músculos, mas são principalmente “hidráulicos”, baseados essencialmente no simples transporte de água, tanto na forma líquida quanto na forma de vapor, entrando e saindo dos tecidos. (2019, p. 63)

Tanto os movimentos ativos quanto os passivos são realizados nas/com as células, tendo a água como protagonista nesse processo de mover-se *com*. Os movimentos das plantas estavam me conectando às águas de “dentro” delas, de mim, que confluem com as águas de “fora” de nós.

Com as andanças, acompanhei o mobilizar de uma atenção concentrada no caminho e que confia no caminhar. Atenção que vê o aparecer das coisas, imagina com elas, vagueia, gerando afetos. Para Ingold:

Aparecer coisas, eu sugiro, equivale a imaginá-las. Imaginar algo é aparecê-lo, assistir na sua gestação e comparecer ao seu nascimento. Portanto, o poder da imaginação está não na representação mental, tampouco numa capacidade de construir imagens antes da sua realização material. Imaginar é um movimento de abertura e não de fechamento; produz não fins mas começos. [...] Nesse sentido, a imaginação é o impulso generativo de uma vida que é perpetuamente impelida pela esperança, promessa e expectativa da sua continuação. Nessa vida, como

afirma o filósofo Gilles Deleuze (2001, p. 31), não há reais, apenas virtuais – as coisas encontram-se a *caminho* de serem atualizadas, ou dadas. (2015b, p. 30; grifos do autor)

Nesse sentido, minha vida ia fluindo *com* os chãos onde eu pisava, compondo com eles, sentindo suas ranhuras, consistências, bem como os prazeres e desconfortos desse contato que move corpos e danças. Ao andar *com* o caminho e com o que nele/com ele aparece e me afeta, sinto-me mais próxima de outras formas de vida e tento aprender um pouco sobre seus movimentos e comportamentos, meio a tanta contaminação e empobrecimento seja do ar, do solo, da diversidade de espécies, línguas, da vida. Como é viver nessas condições, dançar com essas precariedades todas?



Figura 2 – Duas fotografias manipuladas e misturadas digitalmente. Dan Pelegrin, 2021.
Fonte: acervo pessoal.

Em tempos de ainda mais distanciamento entre humanos, chegar mais perto, prestar atenção a não/humanos, considerá-los seriamente, pode também criar pontes para

acessarmos humanos “quase-humanos” e aprendermos com eles a repensar nossas relações com o que convencionamos a chamar de “natureza”. De acordo com Ailton Krenak:

Devíamos admitir a natureza como uma imensa multidão de formas, incluindo cada pedaço de nós, que somos parte de tudo: 70% de água e um monte de outros materiais que nos compõem. E nós criamos essa abstração de unidade, o homem como medida das coisas, e saímos por aí atropelando tudo, num convencimento geral até que todos aceitem que existe uma humanidade com a qual se identificam, agindo no mundo à nossa disposição, pegando o que a gente quiser. Esse contato com outra possibilidade implica escutar, sentir, cheirar, inspirar, expirar aquelas camadas do que ficou fora da gente como a “natureza”, mas que por alguma razão ainda se confunde com ela. Tem alguma coisa dessas camadas que é **quase-humana**: uma camada identificada por nós que está sumindo, que está sendo exterminada da interface de **humanos muito-humanos**. Os **quase-humanos** são milhares de pessoas que insistem em ficar fora dessa dança civilizada, da técnica, do controle do planeta. E por dançar uma coreografia estranha são tirados da cena, por epidemias, pobreza, fome, violência dirigida. (2019, p. 69-70; grifos meus).

Essa concepção de “humano muito-humano” que autoriza e justifica processos relacionais conduzidos pela dominação e exploração, com a ideia de supremacia de nossa espécie sobre outras, têm provocado desequilíbrios ambientais que produzem uma série de coisas, entre elas vírus que outrora não nos afligiam, como também produtos e atitudes que estão nos matando e realmente envenenando, por exemplo, as águas de nossos corpos/espacos.

Como seguimos vivendo num mundo globalizado, hegemonicamente regido por separações dicotômicas, seja entre sujeito e objeto, corpo e mente, natureza e cultura, bem e mal etc., não conseguimos evidenciar com lucidez os efeitos de muitas de nossas ações, pois perdemos o fio que nos conecta uns aos outros, sejamos nós humanos ou não. Deixamos de acompanhar os processos de produção das existências, dos modos de vida que povoam nosso planeta.

Movida por essas reflexões inacabadas, numa dessas caminhadas com a Praça das Flores, comprei, em um dos estandes, pacotinhos com sementes de arruda e oito vasinhos de cerâmica para plantá-las. Chegando em casa, plantei-as assim: recortei pequenos pedaços de papel e em cada um deles escrevi um questionamento, interesse ou abertura, caminho. Dobrei os oito papezinhos bem dobrados e escrevi também em cada um deles a data desse dia. Misturei-os e abri um a um para ler novamente o que eu havia escrito. Cada papelzinho que eu abria ganhava um número, de acordo com a ordem que foram abertos. Fiz algumas alterações na escrita de alguns deles e voltei a dobrá-los. Depois escrevi esses caminhos/aberturas – de 1 a 8 – em um arquivo de word. O número oito foi escolhido, pois existem associações dele com o equilíbrio, a justiça e a materialização das coisas. Entre outras associações, essas também me moveram nessa ocasião. Em cada um dos vasinhos, plantei com terra preta e adubo orgânico, uma abertura/caminho e sementinhas de arruda. Minha filha fotografou momentos desse plantio que ocorreu em 13 de novembro de 2020.

Após alguns dias, o primeiro pé de arruda que germinou foi o do vasinho número oito, onde também estava plantado o interesse/abertura: “dar e receber atenção, ajustar essa relação.” Foi com esse interesse e abertura que seguimos, de modo ainda mais engajado, com esta pesquisa artística e foi com esse vasinho de arruda que improvisei, dancei, compondo a experimentação em dança e vídeo.

Em uma manhã de sábado, fui andando até a praça, mas fiquei com vontade de ir muito além dela. Caminhei mais longe, fui até o Parque do Cocó¹². Lá rastreei um chão/ambiente diferente, surgiram novas sensações no corpo e fui tocada especialmente por algumas partes alagadas do manguezal, cobertas por uma vegetação verde, que posteriormente soube que são plantas aquáticas, do grupo das macrófitas¹³.

Um tempo depois, associei imagetivamente as macrófitas aquáticas¹⁴ do Parque às folhinhas da arruda que nasceu no pequeno vaso de cerâmica, meu parceiro de dança em *Dança Salobra*.

Eu quero nascer, quero viver...

Dia sim, dia não, ia até a sacada de meu quarto, onde estavam os oito vasilhos, para molhar a terra em que as sementes de arruda germinariam e para cuidar das demais plantas que viviam ali nessa parte do apartamento. A Iza, minha filha, havia jogado algumas sementes de tangerina num vaso maior que ficava ali, tendo uma Bougainville plantada. Essas sementes germinaram e eram três os pezinhos de tangerina que cresciam. Foi quando percebi que eles estavam crescendo vigorosamente e me pediam mais chão, mais espaço para suas raízes. Assim como precisei de outros chãos e fui andar, os pés de tangerina também precisavam e, desse pedido que eles me fizeram, nasceu o processo de revitalização de uma área comum do prédio onde moramos.

Ainda no final de 2020, num domingo, Daniel e eu adubamos a terra dessa área, preparando-a para o plantio. Plantamos pequenas árvores frutíferas como as tangerinas que estavam na sacada e um pé já maior de pitanga que estava em nosso apartamento pedindo

¹² Maior parque natural em área urbana do Norte/Nordeste e o quarto da América Latina, sendo o maior fragmento verde de Fortaleza, com extenso manguezal e dunas milenares no entorno. Possui mais de dois km de trilhas interligadas. Mais informações disponíveis em: <https://www.sema.ce.gov.br/gestao-de-ucs/parques/parque-estadual-do-coco/>. Acesso em 17 jun. 2021.

¹³ Essa informação foi-me concedida pelo sr. Francisco José Araújo de Sousa, educador ambiental que trabalha no Parque. Conversei com ele em uma de minhas caminhadas *com* as trilhas do Cocó e mantenho o contato via *whatsapp*. De acordo com o sr. Francisco, em termos de vegetação, além das macrófitas aquáticas, no Parque vivem mangue-preto, mangue-branco, mangue-vermelho e mangue-de-botão, araticum-do-brejo, entre outras espécies. Em relação aos animais, são 160 tipos de pássaros, além de mamíferos, répteis, peixes, insetos como borboletas, vagalumes...

¹⁴ Para informações sobre as macrófitas ver: “O que são Macrófitas Aquáticas”. Disponível em: http://www.ufscar.br/~probio/info_macrof.html e “Importância das Macrófitas Aquáticas”. Disponível em: http://www.ufscar.br/~probio/info_importancia.html. Ambos acessos em: 17 jun. 2021.

mais luz do sol e terra. Depois foi a vez de uma samambaia, um limoeiro, um pé de acerola etc. Eu plantava descalça, com os pés em contato direto com a terra argilosa desse local. Pés e mãos numa relação de proximidade com a terra. No grupo de *whatsapp* do condomínio, escrevi aos demais moradores que estávamos cuidando dessa área comum e que, em breve, teríamos frutas, pois a pitangueira estava florindo. Sugeri que também plantassem e colhessem em nosso “quintal”.

O ano de 2020 chegou ao fim e no início de fevereiro de 2021, inscrevi-me e fui selecionada para participar de uma oficina digital chamada *Corpo-ambiente em Fluxo*¹⁵. Lembro que me senti bastante atraída pela proposta dessa oficina tão significativa devido às conexões com minha pesquisa. Por acontecer on-line, duas vezes por semana, à noite, foi possível minha participação. A oficina colocou em relação pessoas de diferentes locais do Brasil e de Portugal, com suas danças, histórias, movências, pesquisas.

As águas conduziam nossas práticas e relações com elas foram experimentadas de diversos modos, bem como nossas conexões com o ambiente que nos constitui. Vivenciávamos improvisações – guiadas – em dança, escutávamos e compúnhamos com sonoridades em nós/no ambiente, com palavras e imagens; desenhávamos, anotávamos, atentávamos muito à respiração, às sensações produzidas com as práticas, assistíamos uns aos outros. Nossa imaginação também era acionada com as conduções realizadas pelos artistas proponentes da oficina e espaços se abriam para a criação. Fomos convidados a apresentar uma composição artística ao final da oficina e eu estava disposta a compor esse trabalho com o Parque do Cocó.

Com esse desejo, num final de semana do mês de fevereiro, convidei o Daniel e a Iza para caminharem comigo no referido parque e eles foram. Nessa ocasião, levei o celular e pedi ao Daniel para filmar uma investigação de movimento que aconteceria com uma dessas áreas verdes alagadas do manguezal, coberta por macrófitas aquáticas. Fui o mais próximo possível da água verde e subi em um galho de árvore não muito grosso, nem muito fino, que estava caído no chão forrado de folhas secas. Fiquei experimentando passagens entre desequilíbrio e equilíbrio possibilitadas pelo contato instável dos meus pés (calçados com tênis de caminhada) com o galho, instaurando movimentos, sensações e sentidos com o corpo/espaço. Como nos equilibrar no desequilíbrio? Como nos desequilibrar no equilíbrio?

Afetava-me o tom de verde daquela vegetação; uma formação vegetal cheia de raízes onde pareceu se formar um rosto; a textura de outro galho de árvore caído próximo de mim, o qual eu comecei a tocar suavemente; a voz de uma criança que dizia “eu quero ver...” e tudo isso acionava mais movimentos e estados em mim. A criança, por exemplo, eu não via, pois

¹⁵ A oficina ocorreu durante os meses de fevereiro e março de 2021 e foi viabilizada pelo Edital LAB PE/Lei Aldir Blanc, com orientações artísticas de Gabriela Holanda, Milena Marques, José Cirilo, Thiago Neves, Thais Lima e Tonlin Cheng. Cada encontro tinha a duração de duas horas.

ela estava atrás de mim, na trilha, enquanto eu dançava de frente para a área das macrófitas aquáticas. A mãe dela a chamava para continuar o caminho, mas ela repetia “eu quero ver”. Aquela voz criança me afetou muito, fez brotar emoções difíceis de serem descritas, encheu-me ainda mais de vida e continuei a dançar. A criança parou para ver, sua atenção pousou e ficou por alguns momentos ali comigo, conosco, testemunhando e participando daquele acontecimento. Quando não ouvi mais a voz da criança, agachei-me lentamente e fiquei contemplando aquele lugar, atenta à minha respiração, ao ar que entrava e saía de mim. Percebi que parei de ser filmada nesse momento. A voz da criança, gravada nesse dia, posteriormente veio a compor a trilha sonora do vídeo *Dança Salobra*. A caminho de casa, uma pergunta surgiu e provocou novas investigações de movimento que realizei durante a oficina: como ser água e continuar em movimento, ainda que represada?

Nas duas noites dessa semana em que participei da oficina, também investiguei movimentos com uma imagem proposta por uma das artistas que fazia a condução dessas aulas, ou seja, a imagem de um olho d’água fluindo do meu umbigo, que despertou todos os meus sentidos e me conectou à terra. Água de mim fluindo para além das extremidades do corpo e indo ao encontro das águas do manguezal do Cocó e da terra molhada do “quintal” – área comum do nosso prédio em processo de revitalização. Imaginei uma água que fluía para todo o corpo a partir do meu ventre, das águas do meu útero, ligando-me à terra, às águas da Terra, à terra onde nasci e seus arredores, ao Parque Nacional de Chapada dos Guimarães, cheio de olhos d’água; às águas do mar... Feminilidade, fertilidade, geração de vida. Água do manguezal, água salobra, húmus, composto orgânico que pode ativar o que ainda não tem forma definida em mim/nós, que me abre e me prepara para experimentar esse humano húmus de que fala Donna Haraway (2011).

O Parque do Cocó foi fechado para visitação por conta do aumento da contaminação pelo vírus da Covid-19 (Sars-coV-2), possivelmente decorrente de aglomerações e encontros ocasionados por festas tradicionais de final de ano e do início do ano de 2021. A impossibilidade temporária de voltar a dançar com o Parque também me provocou a imaginar a água coberta pelas macrófitas aquáticas confluindo para as águas do meu ventre e vice-versa. Águas de meu útero dançando com as águas que molham as plantas do quintal e as arrudas da sacada. Fertilidade profundamente respeitável do manguezal. Águas do rio e do mar que se encontram com a terra, água salobra. Raízes que buscam oxigênio no ar. Folhas, frutos, bichos, flores, restos, ecossistema, meu ventre, calor, afago, maternidade marinha, mudas de arruda, minhocas dos mangues, caranguejos do quintal, cobertura verde de mim, pele do manguezal...



Figura 3 – Duas fotografias manipuladas e misturadas digitalmente.
Dan Pelegrin e Emyle Daltró, 2021. Fonte: acervo pessoal.

Pensei na salobridade das águas. Quando criança, se alguém dizia que a água era salobra, não podíamos bebê-la e, equivocadamente, associei salobridade à sujeira. Hoje, sei que água salobra pode não ser boa para nós, humanos, bebermos, mas é apropriada para inúmeras outras formas de vida não/humanas que nelas habitam, tendo grande valor para os ecossistemas que ajudam a compor.

De volta à oficina, vi que o trabalho que seria apresentado para todos os participantes dela, no dia de sua finalização, tornou-se, para mim, um incentivo para realizar mais “pousos” e “reconhecimentos atentos” do que eu vinha experimentando e pesquisando até aquele momento.

O gesto do pouso, que Kastrup coloca como a terceira variedade atencional do cartógrafo, indica que a percepção, “seja ela visual, auditiva ou outra, realiza uma parada e o campo se fecha” (2009, p. 43), um novo território se constitui, o campo de observação se reconfigura¹⁶. Exemplos disso ocorreram quando minha atenção pousou nos movimentos de minha região pélvica e nas áreas verdes alagadas do manguezal, possibilitando novas

¹⁶ Kastrup apresenta e discute cinco janelas atencionais que podem ser observadas durante os pousos, são elas: “a joia, a página do livro, a sala, o pátio e a paisagem” (2009, p. 43). Não é nossa proposta discorrer sobre cada uma das janelas neste texto, mas indicar que transitamos pelas quatro variedades atencionais do cartógrafo.

investigações de movimento e conexões. Dancei também com o chão da sacada, molhado com a água das plantas, depois de eu tê-las regado. Durante o pouso que se deu com essa dança, percebi que o chão era coberto com o mesmo piso de cerâmica do banheiro e a sacada também se tornou um território de investigação de movimento. Esses, entre outros pousos, reconfiguraram o campo de observação da pesquisa, possibilitando o aparecer de diversas presenças em dança que posteriormente compuseram o trabalho em vídeo.

Num domingo, um pouso aconteceu também com o “quintal”. Pedi que o Daniel filmasse com o celular as improvisações em dança que eu faria com as plantas e a terra molhada dessa área. Nesse dia, compusemos várias cenas, onde uma série de movimentos corporificados afloraram produzindo sensações, imagens, sentidos, memórias, mais movimentos. No domingo seguinte, ele também filmou improvisações tanto com o “quintal”, como com a sacada e vários outros parceiros de dança já faziam parte do trabalho, tais como uma câmera fotográfica e filmadora, diferentes luzes, cantos de passarinhos, latidos de cachorros, conversas ao longe de pessoas, entre outros.

Durante alguns dias, acordei às cinco horas da manhã com o som da chuva que caía e fui para a sacada. Gravei com o celular o som da chuva e, em outros dias, bem cedinho, alguns cantos de passarinhos, os quais eu não conseguia escutar em outros momentos. Gravei também os sons de água sendo engolida por mim e jorrando de uma torneira aberta. Enviei todos esses áudios para o músico-parceiro que compôs a trilha sonora também com esses sons.

Já tínhamos bastante material em vídeo e em áudio e precisávamos continuar acompanhando esse processo de composição em curso. Então, nossa atenção pousou nas filmagens e nas sonoridades engendradas pelos corpos/espacos em dança. Tanto nesse momento da pesquisa, quando em outros anteriormente acompanhados, um “reconhecimento atento” – que é a quarta variedade atencional do cartógrafo proposta por Kastrup – foi realizado. A autora nos apresenta ao pensamento de Henri Bergson, o qual propõe uma distinção entre o reconhecimento automático e o reconhecimento atento.

O reconhecimento automático tem como base e como alvo a ação. Reconhecer um objeto é saber servir-se dele. Os movimentos prolongam a percepção para obter efeitos úteis e nos afastam da própria percepção do objeto. Um exemplo é transitar por uma cidade que conhecemos, onde nos deslocamos com eficiência sem prestar atenção ao caminho percorrido. (KASTRUP, 2009, p. 45).

No caso do cartógrafo, não tratamos de um reconhecimento automático, não estamos nos deslocando em um território previamente conhecido. Estamos produzindo conhecimento com a pesquisa em curso, envolvendo a atenção e, com ela, criando e recriando territórios de observação.

Bergson afirma que o reconhecimento atento tem como característica nos reconduzir ao objeto para destacar seus contornos singulares. A percepção é lançada para imagens do passado conservadas na memória, ao contrário do que ocorre no reconhecimento automático, em que ela é lançada para a ação futura. [...] A percepção não segue um caminho associativo operando por adições sucessivas e lineares. Através da atenção, ela aciona circuitos, se afastando do presente em busca de imagens e sendo novamente relançada à imagem atual, que progressivamente se transforma. O tecido da memória comporta um folheado, assim como o do objeto, que se refaz a cada instante. (KASTRUP, 2009, p. 45 e 47).

Em diferentes momentos da pesquisa, no vai e vem de suas temporalidades, o reconhecimento atento me reconduziu aos banhos de água fria no banheiro, ao seu chão avermelhado; às investigações de movimento com a sala do meu apartamento; às partes avermelhadas do chão da praça; ao chão de cerâmica da sacada; à voz da criança – “eu quero ver” –; à minha infância; aos peixes do parque; aos peixes do rio da região onde nasci; aos movimentos sinuosos do meu tronco e dos troncos e galhos das árvores que insistem em se movimentar, ainda que podadas; às macrófitas aquáticas; ao meu ventre; às arrugas; à terra argilosa e às plantas do quintal, conferindo-lhes contornos singulares que possibilitaram a conexão inusitada entre essas diferentes agências.

Para compor o trabalho em vídeo, as quatro variedades atencionais – rastreamento, toque, pouso e reconhecimento atento – também foram acionadas e com esse novo território das imagens e sons em vídeo, sugeri um roteiro para a artista-editora Caroline Souza e juntas fizemos a edição desses materiais. O vídeo com as imagens já editadas foi enviado ao músico-parceiro Bruno Esteves. Para fazer a trilha sonora, Bruno aproveitou sons já presentes no vídeo (áudio original); gravações em áudio que fiz anteriormente, as quais ele já havia escutado e estavam em suspensão, aguardando as imagens a serem agenciadas com elas; sons sampleados que ele buscou num banco de dados de efeitos sonoros; sons de instrumentos acústicos, entre outras sonoridades que ele produziu. Bruno disse-me que as imagens o provocavam, solicitando sonoridades e ele ia compondo *com* elas. Em conversa pelo *whatsapp*, falou-me que voltava a cada instrumento que experimentava tocar, provocado pelas imagens, então improvisava e imaginava o próximo que poderia ser tocado. Ele disse também: “Fiquei emocionado ao ver as imagens de um mundo que eu não via há algum tempo, pois estava preso em casa por conta da pandemia.”

Talvez já estivéssemos presos bem antes da pandemia. Cada qual com sua(s) prisão(ões). Nem sempre e nem todos nós conseguimos vivenciar momentos com praças, parques, reservas ecológicas etc. Nas cidades, a especulação imobiliária continua a crescer, principalmente em locais onde ainda existe alguma preservação da vida, como é o caso do Parque do Cocó e de outras reservas ambientais. Edifícios, condomínios, resorts luxuosos avançam nessas áreas, em um movimento de despachar para longe as populações que tradicionalmente viviam/vivem *com* esses espaços. Os que ainda vivem em suas terras e

habitações tradicionais talvez tenham aprendido a resistir e reexistir com os seus parceiros não/humanos.

Se alguém por mim perguntar...

O Parque do Cocó foi fechado para visitação mais uma vez, por conta de nova alta da contaminação pelo vírus da covid-19, em 2021. Todos os pezinhos de arruda morreram, percebi que foi água demais. Estou estudando como cultivá-los com as condições adequadas. O exercício de “dar e receber atenção, ajustar essa relação” ainda continua presente e possibilitando encontros, aprendizados e criações. Cuidar do “quintal” também está sendo impedir que as lagartas comam todas as folhas dos p s de tangerina, testando estratégias para lidar com pulgões, cochonilhas e lagartas, sem uso de venenos químicos. *Dança Salobra*¹⁷ foi apresentado junto com vários outros trabalhos no encerramento da oficina *Corpo-ambiente em Fluxo*, no dia 01 de abril de 2021. Realizou sua estreia em Fortaleza, no programa Primeiro Ato, da JuvTV – Rede Cuca¹⁸, em 29 de maio de 2021. Algumas reflexões que tomaram corpo com esta escrita, foram fomentadas pelo bate-papo que ocorreu após a exposição do vídeo nesse programa.

Com a divulgação desta pesquisa esperamos também estar fortalecendo o convite para nos atentarmos   produção coletiva de conhecimentos, tecidos junto, em associação de humanos com não/humanos. Um conhecimento corporificado na experiência de sentirmo-nos em conexão com muitos modos de vida, o que nos faz agir de maneira cada vez mais atenta em acompanhar processos sempre relacionais que nos afetam e que são afetados por nossa ação, pesquisa e criação artística *com* o mundo.

Referências

BASBAUM, Ricardo. Artista como pesquisador. *Concinnitas*, 1(9), 70-76, 2006.

CHIANTORE, Luca. Retos y oportunidades en la investigación artística en música clássica. *Quodlibet* 74, 2, p. 55-86, 2020. ISSN: 2660-4582. DOI: <https://doi.org/10.37536/quodlibet.2020.74.775>

CITTON, Ives. Da economia   ecologia da atenção. *Ayvva, Rev. Psicol.*, v. 05, n. 01, p. 13-41, 2018. Disponível em: <https://periodicos.uff.br/ayvu/article/view/27498/15999>. Acesso em 26 abr. 2021.

COESSENS, Kathleen, CRISPIN, Darla; DOUGLAS, Anne. *The Artistic Turn: a manifesto*. Leuven: Leuven University Press, 2010. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/233819881_The_Artistic_Turn_a_Manifesto. Acesso em: 27 abr. 2021.

¹⁷ Fica o convite para assistir   experimentação em danç  e vídeo *Dança Salobra*. Disponível em: <https://youtu.be/qnntWy04Zgk>. Acesso em: 06 jul. 2021.

¹⁸ Rede composta por três Centros Urbanos de Cultura, Arte, Ciência e Esporte (Cucas), mantidos pela Prefeitura de Fortaleza. Disponível em: <https://juventude.fortaleza.ce.gov.br/rede-cuca>. Acesso em: 20 jun. 2021.

- DALTRO, Emyle. *Corporrelacionalidades e Coletivo na Composição e Aprendizagem Inventivas em Dança*. 2014. 233f. Tese (Doutorado em Arte) - Departamento de Artes Visuais, Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade Federal de Brasília, Brasília, DF, 2014.
- DALTRO, Emyle; MAIA, Antonio Layton S. Conferências dançantes movidas pela interculturalidade crítica. In: *Decolonialidade e Educação: esperar em tempos de perplexidade*. Campinas, SP: Pontes Editores, 2022, no prelo.
- FORTIN, Sylvie. Nem do lado direito, nem do lado do avesso: o artista e suas modalidades de experiência de si e do mundo. In: WOSNIAK, C. e MARINHO, N. *O avesso do avesso do corpo – a educação somática como práxis*. Joiville: Nova Letra: 2011.
- FORTIN, Sylvie; GOSSELIN, Pierre. Considerações metodológicas para a pesquisa em arte no meio acadêmico. *ARJ — Art Research Journal*, vol. 1/1, p. 1-17, Jan./Jun. 2014.
- GALINDO, D.; MILIOLI, D.; MÉLLO, R. Dançando com grãos de soja, espécies companheiras na deriva pós-construcionista. *Psicologia & Sociedade*, v. 25 (1), p. 48-57, 2013. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/psoc/a/9wRwvV7XCWTkgS4FGnzGXFr/?format=pdf&lang=pt>. Acessos em: 12 jun. 2013 e 20 jun. 2021.
- GREINER, Christine; KATZ, Helena. Corpo e processos de comunicação. *Revista Fronteiras: estudos midiáticos*, v. 3, n. 2, p. 66-74, dez. 2001.
- HARAWAY, Donna. Saberes Localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial. *Cadernos Pagu*, Campinas, v. 5, p. 07-41, 1995.
- HARAWAY, Donna; AZERÊDO, Sandra. Companhias Multiespécies nas Naturezaculturas: uma conversa entre Donna Haraway e Sandra Azerêdo. In: MACIEL, Maria Esther (Org.). *Pensar/Escrever o Animal – ensaios de zoopoética e biopolítica*. Florianópolis: Editora da UFSC, 2011, p. 389-417.
- INGOLD, Tim. *Estar vivo: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição*. Tradução de Fábio Creder. Petrópolis, RJ: Vozes, 2015a.
- INGOLD, Tim. O dédalo e o labirinto: caminhar, imaginar e educar a atenção. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 21, n. 44, p. 21-36, jul./dez. 2015b. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/ha/a/fGyCC7jgq7M9Wzds559wBv/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 17 mai. 2021.
- KASTRUP, Virgínia. *A invenção de si e do mundo: uma introdução do tempo e do coletivo no estudo da cognição*. Belo Horizonte: Autêntica, 2007.
- KASTRUP, Virgínia. O funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo. In: PASSOS, E.; KASTRUP, V.; ESCÓSSIA, L. (org.). *Pistas do método da cartografia: Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade*. Porto Alegre: Sulina, 2009.
- KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. 1ª ed., São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- LATOUR, Bruno. *Políticas da natureza: como fazer ciência na democracia*. Trad. Carlos Aurélio Mota de Souza. Bauru, SP: EDUSC, 2004.
- LATOUR, Bruno. Como Falar do Corpo? A dimensão normativa dos estudos sobre a ciência. In: NUNES, João Arriscado; ROQUE, Ricardo. *Objetos Impuros: experiências em estudos sobre a ciência*. Porto: Edições Afrontamento e autores, 2008, p. 39-61.
- LATOUR, Bruno. *Reagregando o social: uma introdução à teoria do Ator-Rede*. Salvador: Edufba, 2012; Bauru, São Paulo: Edusc, 2012.
- LEAL, Patrícia. Improvisação improcessual: perspectiva em fluxo por uma práxis sensorial. In: BRAGAGNOLO, Bibiana; SANCHEZ, Leonardo; DALTRO, Emyle (org.). *Pesquisa Artística na América Latina: performance, criação e cultura contemporânea [livro eletrônico]*. Rio Branco, AC: Stricto Sensu Editora, 2022, no prelo.
- MANCUSO, Stefano. *Revolução das plantas: um novo modelo para o futuro*. Traduzido por Regina Silva. São Paulo: Ebu Editora, 2019.

- MILIOLI, D. *Dançando com não/humanos: processos sociotécnicos em dança contemporânea como experimentos em pesquisa*. 2012. 89 f. Dissertação (Mestrado em Estudos de Cultura Contemporânea), Instituto de Linguagens, Universidade Federal de Mato Grosso, Cuiabá, MT, 2012.
- MORAZA, Juan Luis. (2018). *Aporías de la investigación (tras, sobre, so, sin, según, por, para, hasta, hacia, desde, de, contra, con, cabe, bajo, ante, en) arte. Notas sobre el saber*. Porto: i2ADS (Research Institute in Art, Design and Society), 2018. Disponível em: <https://i2ads.up.pt/blog/edition/artistic-research-does-4-juan-luis-moraza/>. Acesso em: 10 jan. 2022.
- MUNDIM, Ana Carolina da Rocha. *Danças brasileiras contemporâneas: um caleidoscópio*. Prefácio de Christine Greiner. São Paulo: Annablume; Belo Horizonte: Fapemig, 2013.
- MUNIZ, Zilá. *Improvisação como processo de composição na dança contemporânea*. 2004. 80 f. Dissertação (Mestrado em Teatro), Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, SC. 2004.
- POZZANA, Laura. A formação do cartógrafo é o mundo: corporificação e afetabilidade. In: PASSOS, E.; KASTRUP, V.; TEDESCO, S. (org.). *Pistas do método da cartografia: a experiência da pesquisa e o plano comum*. Vol. 2. Porto Alegre: Sulina, 2016.
- SALLES, Cecília A. *Redes da criação: construção da obra de arte* (2. ed.). São Paulo: Horizonte, 2008.
- SZTUTMAN, Renato (org.). *Eduardo Viveiros de Castro*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2008. (Encontros)
- TAMBUTTI, Susana; FERREIRA, Rousejanny da S. Cena e página: criar pesquisando é produzir novas experiências. *PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*, 10(20), 255–281, 2020. Disponível em: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/20365>. Acesso em: 02 jul. 2021.