

BATISTA, Mariana. Hilda. **Coisas Cruas: Uma reflexão sobre corpo, coisa e improvisação**. Salvador: UFBA. Doutoranda no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da UFBA; Orientação Gilsamara Moura; Bolsista CAPES. Pesquisadora no grupo de pesquisa ÁGORA: modos de ser em dança.

RESUMO

Coisas Cruas é uma pesquisa de doutorado desenvolvida no PPGAC-UFBA, que investiga a relação entre corpo, coisa e improvisação, na tentativa de afinar a percepção, criar desvios nos padrões de movimentos e abrir a escuta. Investiga-se um estado de corpo em improvisação para refletir sobre presença e compreender uma dança que não é focada no corpo, mas nas relações que ocorrem no espaço-tempo da dança. Desta maneira compreende-se o corpo como uma materialidade, uma coisa, que se faz na relação não hierárquica com outro corpo ou matéria. A partir da pergunta “como descentralizar o corpo em dança? ”, propõe-se uma discussão sobre o processo do improvisar onde todos os elementos e camadas que o compõe são tão importantes quanto o corpo que dança, o que envolve também a argumentação de que não se trata de um corpo prévio à dança, mas da feitura deste em relação, praticando o desapego de um corpo espetacular em dança proposto por André Lepecki (2010). Temos então uma dança que acontece a partir das presenças envolvidas num determinado espaço-tempo. A ideia de presença é trazida com o teórico Gumbrecht (2010), que desenvolve uma reflexão sobre a experiência estética pelo viés da produção de presença, e não somente pela via da interpretação de sentidos.

Palavras-Chave: Corpo. Improvisação. Dança. Presença. Coisa.

ABSTRACT

Coisas Cruas is a doctoral research developed at PPGAC-UFBA, which investigates the relationship between body, thing and improvisation, in an attempt to sharpen perception, create deviations in movement patterns and open listening. An improvised body state is investigated to reflect on presence and understand a dance that is not focused on the body, but on the relationships that occur in the space-time of the dance. In this way, the body is understood as a materiality, a thing, which is done in a non-hierarchical relationship with another body or matter. From the question “how to decentralize the body in dance? ”, a discussion is proposed about the process of improvising where all the elements and layers that compose it are as important as the body that dances, which also involves the argumentation that it is not a body prior to the dance, but the making this in relation, practicing the detachment of a spectacular body in dance proposed by André Lepecki (2010). Then we have a dance that takes place from the presences involved in a given space-time. The idea of presence is brought up with the theorist Gumbrecht (2010), who develops a reflection about the aesthetic experience through the perspective of the production of presence, and not only through the interpretation of meanings.

keyword: Body. Improvisation. Dance. Presence. Thing.

Proponho uma reflexão sobre a prática do improviso em dança a partir da ideia de corpo-coisa. A noção de *coisa* surge através do pesquisador André Lepecki (2012b), quando o mesmo faz uma crítica ao corpo espetacularizado em dança. Compreendo que sua ideia de espetacularização se refere a um centramento do corpo, considerado como o protagonista da dança, tendo também relação com uma ideia de não-pessoalização, indo contra uma valorização do corpo como exibição da pessoa de cada um.

Consequência desse elemento fundamental e constitutivo da personalidade e do auto-centramento da dança é um bloqueio do eventual desejo do dançarino em se tornar coisa, em tornar-se animal – pois que ofuscado pela necessidade imperiosa de constantemente afirmar e reafirmar a sua personalidade, melhor a sua *pessoalidade*, e o seu eu. (LEPECKI, 2012b, p.97)

“Tornar-se coisa”, é a partir desta provocação que proponho investigar o corpo em dança, pois me interessa o corpo que não se limita ao virtuosismo e também não fica refém a uma necessidade de demonstrar ou representar uma presença em cena. A ideia da *coisa* trazida por Lepecki contribui para uma investigação do corpo que se permite experimentar para além de uma exibição. Por isso proponho a improvisação como um modo de fazer dança que possibilita o exercício e a investigação de um corpo que se faz com a obra. Dessa maneira, a proposição de Lepecki de uma não-pessoalização colabora para pensar sobre improvisação, e indica o corpo como uma matéria em formação nas relações de um processo de improvisação.

Lepecki (2012b) traz a noção de *coisa* em seu texto *9 variações sobre coisas e performance*, onde ele observa um aumento do uso de objetos e tralhas em trabalhos de dança experimental e performances, propondo então nove teses preliminares que abordam esse fenômeno. O que ele destaca é que há uma relação entre corpos e coisas distinta do senso comum, no qual as coisas não são tomadas enquanto objetos. Ele também faz uma crítica ao corpo como instrumento da dança, quando sujeitado ao dispositivo¹ coreografia, pois dentro de um entendimento tradicional de coreografia o corpo é visto como um objeto a ser utilizado e controlado.

Dentro deste sistema, muitas vezes os movimentos de um dançarino são percebidos como sendo pouco mais do que a expressão imediatista (ou às vezes, mesmo não mediada) e obediente da vontade de um coreógrafo. Dentro desta economia coreográfica específica, a subjetividade do dançarino é vista como sempre pronta para manipulação, como mero meio ou como instrumento. É nesse sentido que um dançarino pode ser assimilado a um

¹ A compreensão de dispositivo adotada por Lepecki (2012b) parte da abordagem de Agamben (2009), na qual ele afirma que: “Generalizando posteriormente a já bastante ampla classe dos dispositivos foucaultianos, chamarei literalmente de dispositivos qualquer coisa que tenha de algum modo a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres vivos. Não somente, portanto, as prisões, os manicômios, o Panóptico, as escolas, a confissão, as fábricas, as disciplinas, as medidas jurídicas etc., cuja conexão com o poder é num certo sentido evidente, mas também a caneta, a escritura, a literatura, a filosofia, a agricultura, o cigarro, a navegação, os computadores, os telefones celulares e – por que não – a própria linguagem, que talvez é o mais antigo dos dispositivos, em que há milhares e milhares de anos um primata – provavelmente sem se dar conta das consequências que se seguiriam – teve a inconsistência de se deixar capturar.”(AGAMBEN, 2009, p.41)

objeto - o dançarino torna-se apenas uma ferramenta usada pelo coreógrafo. (LEPECKI, 2012a, p.77)²

Para Lepecki, tal afirmativa do corpo como instrumento é colocada em questão quando artistas subvertem as relações com objetos na cena, uma vez que abrem-se brechas para outras danças e corpos possíveis. Portanto, se o corpo não é mais visto como o sujeito de uma coreografia, retira-se dele a obrigação de obedecer a uma ordenação de passos codificados, sendo esta uma lógica coreográfica que centraliza o corpo.

Então Lepecki problematiza a noção de sujeito e objeto em dança, colocando em discussão um fazer dança pautado no entendimento tradicional de coreografia, e dá luz a questionamentos políticos e estéticos no fazer dança. Desestabilizando então a relação sujeito-objeto, onde nem o corpo não é mais sujeito a um dispositivo coreográfico (ou ampliando o entendimento sobre o que é uma coreografia), nem o objeto fica restrito a uma relação de uso e funcionalidade, oferecendo como alternativa uma compreensão de corpo e objeto como *coisa*.

A noção de *coisa* aparece como alternativa para compreender o corpo para além do paradigma sujeito-objeto, sugerindo um corpo que está e se faz em relação, imbricado com o espaço e suas matérias, modificando e sendo modificado nos acontecimentos. Penso que a partir desse entendimento é possível não centralizar o corpo quando pensamos/fazemos dança, pois esta é constituída de relações em processo composta de corpos, sejam estes animados ou inanimados. A ideia da *coisa* trata então das matérias do mundo em formação, compreendendo o corpo como parte dessas matérias.

A *coisa* enquanto concepção de corpo reconfigura o modo como o humano se vê no mundo, estimulando relações descentralizadas entre coisas e pessoas, e não pautada somente numa relação hermenêutica, mas também sensória através da experiência corpórea. Dessa maneira, quando Lepecki (2010) coloca a relação do sujeito que dança em questão, onde ele sugere desespetacularizar o corpo, atribuo essa desespetacularização a um entendimento deste não sujeito à dança, mas que é dança em relação não funcional, nem dicotômica com as coisas, propondo com isso um descentramento do corpo, na qual a dança não é vista somente como um corpo que se move, e sim como campo de possibilidades relacionais entre corpos e matérias.

Por esse motivo me interessa a proposição de Lepecki (2010) em seu texto *Planos de Composição em seu Quinto plano ou o plano da coisa*, onde ele sugere um agenciamento do corpo com a *coisa*, e com isso propõe desapegar de um tipo de corpo específico para dançar, e de um modo espetacular de estar presente. Estes desapegos surgem então como diretrizes para esta pesquisa, ou seja, a proposição de um corpo-coisa em dança é atravessada pelo entendimento de um corpo que se

² No original: "Whitin this system, quite often a dancer's moves are perceived as being little more than the immediative (or sometimes even unmediated) and obedient expression of a choreographer's will. Whitin this specific choreographic economy, the dancer's subjectivity is seen as always ready for manipulation, as a mere means or as an instrument. It is in this sense that a dancer might be assimilated to an object – the dancer becomes merely a tool used by the choreographer." (LEPECKI, 2012a, p.77, tradução nossa)

faz no processo do improvisar e no exercício de uma presença da materialidade do corpo.

Trata-se de uma política de composição atenta a modos de adequação imanentes e não imposições de regras do “jeito certo” de fazer dança. Desapega-se, assim, da dança um modo espetacular de estar presente, de demonstrar presença. [...] Desapegar a dança da pessoalização e seus espetáculos é agenciá-las com outros modos de ser, inclusive modos de devir não orgânicos[...]. (LEPECKI, 2010, p.18)

A ideia de descentralização e do desapego do corpo espetacular, sugere uma atenção para a concretude do corpo. Sua matéria no agora em relação, sem projeções de um sentido prévio ao corpo e seus movimentos, mas valorizando o acontecimento, o que se passa no momento presente e dos sentidos que emergem das relações presentes. Sugiro que a ideia de acontecimento, matéria, presença e sentidos inerentes são princípios da noção de *coisa*, e vejo a improvisação em dança como modo de fazer que opera a partir desses princípios, valorizando assim as relações entre presenças.

Gumbrecht (2010), em seu livro *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*, propõe repensar modos de acessar o mundo, não limitados a uma relação movida pela interpretação, colocando em crise uma cultura dos sentidos, que reproduz uma relação dicotômica entre sujeito-objeto, e com isso uma “perda do mundo”, priorizando a razão em detrimento da experiência corpórea. Desta maneira, Gumbrecht faz uma crítica à metafísica³ como um modo prioritário de se relacionar com o mundo, e com isso investiga e elabora conceitos que deem conta de falar de uma experiência não conceitual com as coisas do mundo, ou pelo menos que não seja limitada pelas vias da interpretação. Gumbrecht sugere reestabelecer um contato com o mundo, fazendo parte dele, a partir de vivências e experiências das presenças.

A boníssima intenção de manter viva a “discussão teórica”, como a maioria das boas intenções, acabou por criar tédio e repetição, mas também deu origem pelo menos a uma possibilidade que de imediato nos seduziu: a de nos concentrarmos nas “materialidades da comunicação”. Ao tentar encontrar um modo de definir essas “materialidades da comunicação” e estabelecer quais os instrumentos mais adequados para analisá-las, fomos obrigados a pensar nas Humanidades, tal como existiam (e ainda hoje, na maioria dos casos, existe), como uma tradição epistemológica que, ao longo de mais de um século, nos mantivera à margem de tudo que não podia ser descrito como, nem transformado numa, configuração de sentido. (GUMBRECHT, 2010, p.120).

A dança tem uma tradição na cultura dos sentidos, onde o fazer e a fruição são

³ “Metafísica” refere-se a uma atitude, quer cotidiana, quer acadêmica, que atribui ao sentido dos fenômenos um valor mais elevado do que à sua presença material; a palavra aponta, por isso, para uma perspectiva do mundo que pretende sempre “ir além” (ou “ficar aquém”) daquilo que é “físico”. (GUMBRECHT, 2010, p.14)

regidos por processos de interpretação. Há uma hipervalorização de certo tipo de dança, que se “exprime uma verdade interior” (GREINER; KATZ, 2012), no sentido confessional, como se a dança manifestasse visualmente uma verdade dando a ela uma forma. A linguagem também está relacionada a esse entendimento de dança quando quem a observa se coloca na posição de tradutor do que é visto, como se houvesse naquela dança algo fechado em significado pronto para ser traduzido - de imagens para palavras, uma relação dominada por configurações de sentidos.

Lembremos que quem assiste dança muitas vezes se investe no papel de traduzir o que viu. Essa operação tradutória apoia-se no entendimento de que a dança está sempre contando algo para além do que se vê (corpos no espaçotempo). Um algo escondido no “quarto escuro” do corpo, que a dança retira de lá para a luz, sendo, por isso, a expressão verdadeira desse “algo interior”. (GREINER; KATZ, 2012, p.4)

Este pode ser um modo de abordar, pensar/fazer dança, porém meu foco é a dança improvisada, onde não há um planejamento do que vai acontecer, somente acordos e combinações entre presenças. O que depende da experiência vivida no presente, dos contatos que se estabelecem no improvisar.

Por esse motivo a perspectiva de presença de Gumbrecht (2010) me interessa. Este autor fala da produção de presença, suas relações e efeitos através de conceitos, no exercício de pensar e produzir conhecimento, sobre os processos da experiência estética. A produção de presença pelo viés da experiência estética trata das experiências vividas, dos contatos entre o corpo e objetos culturais, como por exemplo, literatura, música, dança e esporte. Onde nesse contato há uma série de contornos que ocorrem no corpo, e que irei me aproximar de alguns para pensar a proposição de um corpo-coisa em improvisação em dança.

Gumbrecht entende por presença algo que aparece, ocupa um espaço e, portanto, é tangível por mãos humanas. Presença então é substância, concretude, impacta o corpo e trata-se de uma relação espacial. Olhando para um processo de improvisação em dança as presenças são então visíveis, tocáveis, compreendidas como matérias em relação. E essas matérias podem ser de categorias variáveis como humano, objetos, espaço, luz, música, palavras, etc.

A palavra “presença” não se refere (pelo menos, não principalmente) a uma relação temporal. Antes, refere-se a uma relação espacial com o mundo e seus objetos. Uma coisa “presente” deve ser tangível por mãos humanas – o que implica, inversamente, que pode ter impacto imediato em corpos humanos. (GUMBRECHT, 2010, p.14)

Na investigação de um corpo-coisa, e assim, de um agenciamento do corpo com a *coisa*, evidencia-se uma materialidade do corpo. Ao abordar o corpo não como centro, nem espetacular, busco uma relação deste “em sintonia” (GUMBRECHT, 2010) com tudo e todos presentes num mesmo espaço. Obtendo então o corpo não só como sujeito dançante, mas como matéria em relação com outras matérias.

Então, é a partir dessa relação de presenças que proponho pensar sobre a improvisação em dança, como uma experiência estética a partir da perspectiva do improvisador. Percebo que a improvisação possibilita exercitar uma coisidade do

corpo, entendendo isto como uma evidência do corpo como substância, e também exercitando um acesso não conceitual ou interpretativo com os fenômenos, e especificamente com o processo de improvisar.

O primeiro contorno que me aproximo para falar da noção de presença de Grumbecht, é o que ele chama de *momentos específicos de intensidades*, ou seja, em contato com certos objetos culturais, ocorrem esses momentos que podem ser de prazer, nostalgia, tristeza etc. Seriam sensações que nos tomam quando entramos em contato como por exemplo com um filme, um poema, uma dança. Sensações que não se definem como um sentido, uma mensagem, elas acontecem no corpo.

Não existe nada de edificante em momentos assim: nenhuma mensagem, nada a partir deles que pudéssemos, de fato, aprender – por isso, gosto de me referir a esses momentos como “momentos de intensidade”. Provavelmente porque o que sentimos não é mais do que um nível particularmente elevado no funcionamento de algumas de nossas faculdades gerais, cognitivas, emocionais e talvez físicas. A diferença que fazem esses momentos parece estar fundada na quantidade. E gosto de combinar o conceito quantitativo de “intensidade” com o sentido de fragmentação temporal da palavra “momento”, pois sei – por muitos momentos frustrantes de perda e de separação – que não existe modo seguro de produzir momentos seguro de intensidade, e é ainda menos a esperança de nos agarrar a eles ou de prolongar sua duração. (GUMBRECHT, 2010, p.127)

O processo de improvisar é composto de momentos como este, os improvisadores estão o tempo todo lidando com o acaso, com o não saber o que vai acontecer, as relações numa improvisação despertam inúmeras sensações, dessas que não se definem imediatamente e que provocam o mover.

sala sem espelhos
não temos que nada
inventar um novo gesto, alterando a sensação
seria bom trabalhar desta maneira
convulsionando os sentidos, para...
causar estranhamento, quebrar rotinas de percepção
espantar sempre com as coisas, os seres, o mundo
(DUDUDE, 2019, p. 51)

Estes momentos de intensidade que não se resumem numa interpretação deste, podem ser vistos como alterações da percepção, um acontecimento que quebra a relação cotidiana, foge do comum e com isso gera algum estranhamento. Em julho de 2019 participei do Encontro Prático⁴ com a artista Dudude⁵, fiquei cinco dias imersa na prática da improvisação. Com Dudude trabalhamos muito com essa amplitude da percepção, olhar e reparar o espaço em volta, se permitindo interromper as percepções cotidianas.

⁴ Encontro Prático é oferecido pela artista Dudude em seu Atelier (MG), esta edição aconteceu em julho de 2019, cerca de sete artistas estiveram reunidos durante cinco dias, exercitando e praticando a improvisação em dança com orientação de Dudude.

⁵ Dudude, artista da dança de Minas Gerais. Improvisadora, coreógrafa e professora.

Gumbrecht (2010) se pergunta sobre o apelo que esses momentos exercem sobre nós. Quais seriam as razões que procuramos a experiência estética? Ele conclui que a experiência estética nos dá sempre sensações de intensidades que se *diferenciam do cotidiano*. Esta distância do cotidiano é outro contorno da experiência estética que é comum ao processo de improvisar em dança. Uma distância que se refere a não encontrar, ou experienciar as sensações que vem da experiência estética, nas relações habituais.

A improvisação em dança ocorre como um momento único, um acontecimento, isto é, trata-se de uma atenção em um tempo e espaço específico das relações que ali estão se dando num tempo presente. Por isso, coloca o corpo no exercício de sua presença, tensionando estados de atividade e passividade, de relação interpretativa com o que está se dando no improviso, e sensória, trabalhando com julgamentos e desapegos de ideias pré-concebidas de movimento. O corpo em uma improvisação de dança, não é um corpo do cotidiano, ou melhor, não se limita a este, mas transita entre um corpo sujeito do mundo, e um corpo-coisa, que se disponibiliza enquanto matéria dançante.

Estar em estado improvisatório é correr risco de se achar e perder em uma velocidade quântica, colocando-se em lugar de impermanência, o não saber, o propósito compositório com aquilo e aqueles que lá estão.

Efêmero. Desaparece. Entender e estar atento na compreensão do que pode vir a ser, uma improvisação em tempo real.

Tanto a performance quanto a improvisação em tempo real fazem uso do tempo “já”, imediato. (DUDUDE, 2019, p.63)

O próximo contorno que escolhi para dialogar com a investigação de um corpo-coisa em improvisação de dança, se conecta com a ideia de *disposição específica*, e tem relação com os modos de experienciar o distanciamento do cotidiano. Nesta reflexão, Gumbrecht traz a noção de eventividade como uma situação que aparece subitamente, do nada, desviando a atenção do cotidiano. “Nesse caso, o súbito aparecimento de certos objetos de percepção desvia a nossa atenção das rotinas diárias em que estamos envolvidos e, de fato, por um momento nos separa delas” (GUMBRECHT, 2010, p.132). Porém, esta noção de evento é desvinculada de uma ideia de inovação ou surpresa, considerando a eventividade como uma descontinuidade, como por exemplo “quando a natureza se transforma em acontecimento, cumpre muitas vezes essa função: pense num relâmpago, principalmente no primeiro relâmpago de uma tempestade” (GUMBRECHT, 2010, p.132).

Investigo a improvisação em dança pelo viés de relações de presenças, desse modo percebo que demanda um estado de atenção do corpo aos acontecimentos, encarando-os como composições compartilhadas entre as coisas presentes (entendendo por coisas corpos e matérias). Nessa reflexão sobre o corpo-coisa em dança, compreendo que a noção de composição implica na relação dos eventos que ocorrem, tanto dos corpos que estão improvisando, quanto das matérias que estão presentes, como por exemplo: uma folha que cai, uma cortina que voa, um chão com

rachaduras, um cachorro que entra... Eventos que quando surgem podem tanto desestabilizar um improvisador, quanto promover um momento de intensidade, dependendo de como está este corpo, de seu estado de coisa, portanto, de disponibilidade para acessar e se conectar com as presenças que estão e que se revelam no improviso.

*Começamos com uma caminhada sinestésica. Toco com o olhar e vejo a paisagem em mim. A paisagem sempre muda. São muitas composições, composições do tempo. O tempo. É no tempo que a composição acontece e o olhar está implicado neste corpo imagem. A composição da paisagem indica como me movo, e o modo do meu mover modifica a paisagem. A folha balançando com o vento me move, o canto do pássaro, o cacarejar do galo, o mosquito, o deslocamento do outro corpo, o bocejo, a presença da flor. Será que este é um comando mesmo? Duvidar. Chegamos no atelier e dançamos nossa caminhada... mover o que fica, a memória. O espaço e suas matérias tem memórias. Como dançar com essas memórias do espaço e do corpo? Meu corpo se move de uma maneira diferente, rolamentos pelo chão. Ativar outros espaços de percepção do corpo, centro, extremidades, órgãos. Rolando o corpo em si mesmo na vertical, derreto, derretem as articulações. Espirais. Deitar no chão, escutar o acontecimento, é preciso desapegar do meu próprio tempo, dos meus caminhos escolhidos. E a tendência é a falência. Desapegar, desistir da minha ideia. O que eu vejo quando vejo o outro dançando? Medir o nosso controle, somos a somatória de espaço, matérias e corpo. Na improvisação formamos um corpo, imagem. A mente do espaço somos todos. A dança se abre a várias leituras.*⁶

Este estado de disponibilidade Gumbrecht (2010) vê como serenidade. A serenidade refere-se a um efeito da experiência estética, e também como uma condição, no sentido de uma disposição do corpo, um deixar-se ser, e compreendo também como um deixar acontecer. Gumbrecht fala de um grau extremo da serenidade “[...] tanto como parte da disposição com que nos devemos dispor à experiência estética, quanto como o estado existencial a que a experiência estética pode nos conduzir” (GUMBRECHT, 2010, p.147). Esta ideia de serenidade aproximo com a proposição de um agenciamento do corpo com a *coisa* de Lepecki (2010), então vejo uma conexão entre estas duas proposições entendendo que ambas lidam com uma relação de escuta das presenças, e percebo que esta escuta é um exercício de disponibilidade do corpo para estar “em sintonia” com as coisas do mundo, podendo dessa maneira emergir uma dança onde o corpo é descentralizado e, portanto, desespetacularizado.

[...] decidi descrever essa serenidade particular – com uma fórmula deliberadamente coloquial – como a sensação de *estar em sintonia com as coisas do mundo*. O que quero dizer com “estar em sintonia com as coisas do mundo” não é sinônimo de uma imagem do mundo de harmonia perfeita (ou talvez até externa). Mais do que corresponder a uma cosmologia ideal, a expressão “em sintonia” refere-se a uma situação muito específica em nossa cultura contemporânea, a saber, a sensação de ter acabado de recuperar um

⁶ Relato escrito no Encontro Prático com Dudude em 2019.

vislumbre do que podem ser “as coisas do mundo”. (GUMBRECHT, 2010, p.147)

Por fim, quero ressaltar que a ideia de *coisa* trazida por Lepecki (2012b) e o conceito de presença de Gumbrecht (2010), tratam do corpo ultrapassando os limites da dicotomia entre sujeito-objeto, e com isso apontam para uma relação onde o corpo é também coisa, matéria, presença em relação não utilitária nem hermenêutica com as coisas do mundo. Sendo assim, as ideias aqui apresentadas mostram um modo de pensar improvisação em dança, o que envolve uma lógica das relações de presenças, considerando as tensões entre as matérias que na ação de uma com a outra criam uma dança do acontecimento. Considero que as proposições discutidas sobre presença, coisa e improvisação, estruturam a investigação da noção de *coisa* para pensar o corpo em dança, enunciando uma dança que se faz em conjunto através das relações sensíveis.

Referências bibliográfica

AGAMBEN, G. O que é um dispositivo?. In: AGAMBEN, G. *O que é contemporâneo? e outros ensaios*. Tradução de Vinícius Nicastro Homesko, Chapecó: Argos, 2009, p.27-51.

BARDET, M. *A filosofia da dança: um encontro entre dança e filosofia*. Tradução de Regina Schöpke, Mauro Baladi. São Paulo: Martins Fontes – selo Martins, 2014.

DUDUDE. *Ela sentou na cadeira*. Belo Horizonte: Ed. Do autor, 2019.

GREINER, C; HELENA, K. Visualidade e Imunização: o inframince do ver/ouvir dança. In: *Anais do II Congresso Nacional de Pesquisadores em Dança- ANDA*. Comitê Dança e(m) Política, jul, 2012. Disponível em: <<http://www.helenakatz.pro.br/interna.php?id=14>>. Acesso em: 25 set. 2017.

GUMBRECHT, H. *Produção de presença: o que o sentido não consegue transmitir*. Trad. Ana Isabel Soares. Rio de Janeiro: Contraponto, 2010.

LEPECKI, A. Planos de Composição. In: GREINER, C; SANTO, C.E; SOBRAL, S. *CARTOGRAFIA - Rumos Itaú Cultural Dança 2009-2010*. São Paulo, 2010.

LEPECKI, A. *Moving as thing: choreographic critiques of the object*. *October Magazine, Ltd. And Massachusetts Institute of Technology*, nº140, p.75-90. Junho, 28, 2012a. Disponível em: <https://www.mitpressjournals.org/doi/10.1162/OCTO_a_00090>. Acesso em: 01 set. 2019.

LEPECKI, A. *Nove variações sobre coisas e performance*. Tradução: Sandra Meyer. In: *Urdimento*. Florianópolis: UDESC/CEART, v.2, número 9, dezembro, 2012b. Disponível em: <<http://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573102192012095>> Acesso em: 17 set. 2019>