



(D)escrições Autoetnográficas: performance em diálogo com abordagens de pesquisa antropológica

Luciane Moreau Cocco¹

¹Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, Rio de Janeiro – Brasil

RESUMO – (D)escrições Autoetnográficas: performance em diálogo com abordagens de pesquisa antropológica – A proposta do artigo é elaborar a noção de (d)escrição autoetnográfica sensorial para experimentar possibilidades de acesso ao presente da cena no suporte escrito. Utiliza-se a abordagem da antropologia da arte e dos estudos da performance na análise de três escritas poéticas e dos sentidos mediados a partir da experiência na audiência dos espetáculos *Caprichosa voz que vem do pensamento*, de Aderbal Freire Filho, Maria Alice Poppe e Tato Taborda, *Casa de especiarias*, da Terpsí Teatro de Dança, dirigido por Carlota Albuquerque e de um vídeo de dança da bailarina Marcela Reichelt. Conclui-se que a (d)escrição autoetnográfica como forma textual é um modo de presentificar a cena e ilustra novas perspectivas na qual a experiência pessoal está inscrita.

Palavras-chave: **Autoetnografia. Antropologia. Performance. Análise de Espetáculo. Escrita da Dança.**

ABSTRACT – Autoethnographic (D)escriptions: performance in dialogue with anthropological research approaches – The goal of this article is to develop the notion of sensory autoethnographic (d)escription to experience possibilities of making the scene present through writing. The article draws on anthropology of art and performance studies to analyze three poetic writings and the mediated senses based on the experience of seeing the shows *Caprichosa voz que vem do pensamento*, by Aderbal Freire Filho, Maria Alice Poppe and Tato Taborda, *Casa de especiarias*, by Terpsí Teatro de Dança, directed by Carlota Albuquerque, and a dance video by the dancer Marcela Reichelt. It is concluded that autoethnographic (d)escription as a writing genre is a means of making the scene present and illustrates new perspectives in which the personal experience is inscribed.

Keywords: **Autoethnography. Anthropology. Performance. Performance Analysis. Dance Writing.**

RÉSUMÉ – Descriptions Autoethnographiques: le performance en dialogue avec les approches de la recherche anthropologique – La proposition de l'article est d'élaborer la notion de (d)escription autoethnographique sensorielle afin d'expérimenter les possibilités d'accéder au présent de la scène dans le support écrit. L'approche de l'anthropologie de l'art et des études de la performance est utilisée dans l'analyse de trois écrits poétiques et des sens agencés à partir de l'expérience dans le public des spectacles *Caprichosa voz que vem do pensamento* d'Aderbal Freire Filho, Maria Alice Poppe et Tato Taborda, *Casa de especiarias* de la Terpsí Teatro de Dança dirigée par Carlota Albuquerque et une vidéo de danse de la danseuse Marcela Reichelt. Il est conclu que la (d)escription autoethnographique sous forme textuelle est un moyen d'identifier la scène et illustre de nouvelles perspectives dans lesquelles s'inscrit l'expérience personnelle.

Mots-dés: **Autoéthnographie. Anthropologie. Performance. Analyse du Spectacle. Écriture de Danse.**

Introdução

O artigo aborda o tema da escrita sensória sob o ponto de vista da audiência. Compartilho três (d)escritas autoetnográficas redigidas, em 2013, ao assistir a dois espetáculos e um vídeo de dança que provocaram relatos a partir de minhas reações somáticas. A motivação dessas escritas sensoriais segue o argumento de Alfred Gell (1998; 2001), para quem as obras de arte importam pelo seu poder de agir em nós. Segundo o autor a antropologia da arte pode ser melhor compreendida na qualidade de antropologia da percepção indissociável da cognição.

Ao revisitar as redações sete anos depois do momento em que foram escritas, percebi não se tratar de simples descrições das performances, em que o foco é reproduzir o que foi visto. Alguns artistas pesquisadores da cena na academia partem da reflexão acerca do que não é possível descrever sobre o processo criativo¹ e desenvolvem seus argumentos a partir dessa questão (Icle, 2019). Essa investigação está próxima da proposição do artigo, com uma ressalva, embora os textos contenham aspectos descritivos para presentificar a memória da cena num suporte escrito, eles são depoimentos em forma de diálogo e *feedback* às bailarinas-criadoras. O enfoque adotado mescla análise dos espetáculos e (d)escrição dos sentidos agenciados por eles. São textos autoetnográficos, não somente porque resultaram em escritas de si, mas também a proposta de dialogar com as artistas fornece pistas da interação e da proximidade delas com quem escreve. Minha relação com as artistas-criadoras delimita o olhar dirigido aos espetáculos.

No dia 5 de maio de 2013 às 17:39, após receber pelo *Facebook* um vídeo de ensaio de dança da bailarina Marcela Reichelt, percebi que tinha escápulas, ombros, coluna, respiração. Em 11 de maio de 2013 escrevi *Impressões para Marcela*, páginas do retorno à dimensão corpo. Em 15 de junho de 2013 escrevi *A uma caprichosa voz atravessada por tantos pensamentos*, depois de assistir *Caprichosa voz que vem do pensamento* de Aderbal Freire Filho, Maria Alice Poppe e Tato Taborda. E, em 17 de setembro de 2013 escrevi *Duas noites na casa de especiarias* depois de assistir *Casa de especiarias* montagem da Terpsí Teatro de Dança dirigido por Carlota Albuquerque.

No contexto em que foram realizadas as (d)escritas eu vivia uma sensação de escassez associada à falta da cena e da dança, porque eu não estava

dançando. Parei de dançar porque me dedicava ao doutorado com o foco nas tensões entre teoria e prática no campo da dança no ensino superior. Bateson (2004) aponta que a situação experimentada entre atuação e audiência ocorre num *frame*, enquadre/moldura, capaz de instruir sobre como o evento performado será significado. Na época em que assisti aos espetáculos, as pressões e o tema do doutorado moldaram o enquadramento da experiência de audiência. As atuações reverberaram na percepção corpórea e emergiram como conteúdo nas (d)escritas. Destaco alguns fatores que me levaram a devolver *feedbacks* em forma de texto às criadoras. Foi uma urgência escrever sob o ponto de vista de espectadora em busca de um diálogo com a cena. Apenas percebi o quanto eu estava me sentindo aprisionada nas tarefas da pós-graduação e longe do corpo/dança quando tive contato com as apresentações assistidas. O impacto causado despertou uma maneira poética de relatar a experiência estética em forma de depoimento. As (d)escritas mesclam comentários sobre pontos relevantes dos espetáculos com relatos de como eles mobilizaram a escrita.

Na análise das (d)escritas – termo escolhido para lidar com a experimentação autoetnográfica – recorro aos conceitos de metacomentário e agência na compreensão da maneira que comunicação e ação são trançadas na autoetnografia das escritas textuais apresentadas. A noção de metacomentário (Bateson, 2004) situa os duplos vínculos tensionados nas (d)escritas, decorrentes dos agenciamentos produzidos durante o contexto dos espetáculos. Impressões acionadas durante a experiência de audiência que reverberaram na posterior escrita. As (d)escritas foram realizadas num espaço entre análise de espetáculo (outro) e descrição sensória (eu) com finalidade de *feedback* às bailarinas-criadoras. O ato de (d)escrever é ao mesmo tempo alteridade, percepção de si e encontro subjetivo.

Atravessamentos e Percursos

A experiência da dança se refere à transmissão de saberes do/no corpo. O processo criativo pode gerar modos de expressão no suporte escrito propiciando a circulação de novos significados (Dawsey, 2013). Os registros escritos das apresentações artísticas convocaram a reflexão sobre a maneira de relatar eventos na sua fugacidade e movência (Zumthor, 2014) sem a perda de seu aspecto poético (Bauman, 1993; Zumthor, 2014).

A noção de Bateson (2004) de *frame*, enquadramento ou moldura é um conjunto de instruções que orientou a maneira como identifiquei três níveis de (d)escrever a experiência da audiência. Goffman (1985) traz o conceito *footing*, próximo de enquadre, algo que ancora, dá suporte à situação performada e contextualiza a relação de troca entre palco e plateia. As impressões (d)escritas pela pele nos textos são metacomentários que produziram três níveis de análise de espetáculo, elaborados a partir de atravessamentos e percursos com os conceitos de *frame* (Bateson, 2004) e *footing* (Goffman, 1985). Os três níveis de análise são: 1º) Percepção do corpo; 2º) Colocação do corpo; 3º) Análise.

O fator cronológico da sequência em que foram redigidos os textos é relevante, os três níveis de análise emergiram no primeiro texto e foram ampliados nas (d)escritas seguintes. Cronologia das (d)escritas: 11 de maio, 15 de junho e 17 setembro. *Impressões para Marcela*, primeiro texto que marca o despertar da (d)escrita sensória. No segundo, *A uma caprichosa voz atravessada por tantos pensamentos*, o pensamento travou uma luta entre deixar fluir e tentar capturar sentidos, e aspectos analíticos deram sustentação de forma orgânica. No último texto, *Duas noites na casa de especiarias* novamente o espetáculo arrebatou impressões (d)escritas pela pele, ossos e articulações, resultando em uma análise das cenas, mas com o acréscimo de questões teóricas que orientaram a análise do espetáculo, no texto essas aparecem sem citação e como subtexto. Houve o encontro intersubjetivo entre *eu* e o *outro* via os retornos dados pelos artistas sobre os textos, que confirmaram a alteridade do encontro.

Num momento de fuga da tese, em 11 de maio de 2013 escrevi *Impressões para Marcela*, (d)escrita sensória ancorada na percepção corporal, na colocação do corpo e na análise da cena. Para quem escrevo? Marcela Reichelt² foi bailarina e minha colega de cena na Muovere Companhia de Dança durante 15 anos. Escrever sobre uma pesquisa de movimento dela acionou minhas lembranças sobre sua corporeidade e sua maneira de conceber os gestos e as sequências no espaço. Eu era uma presença no texto e descrevia minhas sensações e as mudanças de estados de corpo que o vídeo tinha mobilizado. Residindo em Berlim, Marcela pedia aos amigos comentários sobre seu vídeo de processo de pesquisa de movimento. Partilhei com ela minhas impressões sobre sua criação em processo. Marcela respondeu

emocionada que fez sentido e perguntou se poderia traduzir o texto ao alemão e colocar no seu Blog. A foto cedida ao artigo foi escolhida para dar visibilidade a um específico uso das articulações da bailarina durante o solo, aspecto de sua corporeidade que comento e enfatizo na análise da cena (Figura 1).



Figura 1 – Occo. Marcela Reichelt em *Occo*. Foto: Cintia Bracht.
Fonte: Arquivo pessoal Marcela Reichelt.

Impressões para Marcela Reichelt

Um pouco da situação de te assistir no dia 5 de maio às 17:39. Estava aqui lendo e escrevendo, concentrada, estudando, estou num doutorado aqui, passo mil horas lendo e estudando. E aí num momento de lazer eu resolvi entrar no *Facebook* e ver os amigos, passear de relance mesmo, sem muita comunicação para não me dispersar do estudo, tipo coisa rápida. E aí vejo a tua postagem, me interessa, abro o link e começo a te ver, e bom, imediatamente me lembro que tenho corpo, percebo que minhas escápulas que deviam estar querendo pular por cima dos meus ombros de tão contraídas ao te perceber começam a deslizar escorregando mais para baixo, vou te vendo e sentindo um alívio. Ai que bom, meus ombros também cedem, consigo sentir o peso deles, como é bom, eles pesados escorregando, isto vai me dando ainda mais conforto na cadeira. Assisto uma vez todo, inteiro, com os recortes propostos nos fragmentos que vens mostrando ao especta-

dor em partes, considerarei esta uma opção artística, e não algo do tipo: foi assim porque o vídeo somente grava cada fragmento por um tempo, não, pra mim fez todo o sentido o corte e a passagem. Te explico. As sensações são intensas, em cada mudança de trecho, uma reação física: Acabou? Um sobressalto – Ah! Deve ter outra cena. Tomara! E também penso que vens nos revelando estes pequenos acontecimentos sucessivos em doses homeopáticas, *doucement*, cuidadosa, zelosa do espectador que pode sucumbir na tua próxima mudança de estado. A gente respira junto e embarca contigo.

Achei lindo porque teu trabalho instigou neste primeiro nível, a percepção na carne, ossos e músculos, afetou a respiração e a postura, sutil sensação que muda tudo. Um segundo nível, que já vou relatar a seguir. E, num terceiro nível aguça a curiosidade. O que está acontecendo ali no vídeo e aqui? Comecei a confabular qual seria o motivo, a querer entrar na cabeça da criadora. Acabo de ver os pedaços de vídeo, todos já foram vistos. E?

Levanto da cadeira com uma sensação de que eu estava 18 horas sem levantar dela, sinto uma vontade de ir pro corpo. Dou uns passos até um único espaço vago em meu micro apartamento e me coloco, entende Marcela? A segunda impressão de teu trabalho: *Me coloco*, pés alinhados, sentindo o chão, abrindo as articulações dos dedos dos pés no chão, toco na minha bacia, lembro da tua, tão pesada na direção do chão, tão amparada aí, tão digna ocupando o seu espaço; volto para minha e respiro na posição, só isto (como se fosse só isto) e solto a minha cabeça, fecho os olhos e lembro de ti, tento reviver o silêncio interior que vivi contigo há dois segundos ao te assistir. Meus olhos se enchem de lágrimas, de admiração e agradecimento. Obrigada Marcela! Grata por me tirar daqui. Volto diferente desta experiência contigo.

Terceira impressão, 11 de maio de 2013, 14:19, mesma cadeira, eu e a tua postagem, volto a te assistir com um bloco ao lado e uma caneta. Agora quero escrever, agora me deu muita vontade de escrever algo sobre. Duas palavras invadem e saltam logo afoitas: *Atravessamentos* e *Percursos*. As considero como um subtítulo pra o que vem a seguir, meus rabiscos rasurados na folha do bloco enquanto te vejo novamente. Presto mais atenção agora, tenho uma tarefa, estou compromissada, criei vínculo com tua pesquisa de movimento. Acho o teu olhar, teu olhar apoiado no espaço, vivo, presente, uma qualidade linda tua como bailarina. Nem mais nem menos, exato ali

onde tem que estar, com força e simplicidade. Lembrei de ti na *Muovere* e a Jussara Miranda dizendo para mim ao assistirmos um ensaio teu: *Olha o volume de movimento da Marcela*. Ela acertou em cheio numa só palavra, volume. Decido voltar às terceiras impressões.

Atravessamento/Percursos

Eu percebo o início claro de cada movimento e o fim dele, está precisamente demarcado, com fluidez e continuamente, isto é o paradoxal de tua qualidade de movimento na pesquisa, a precisão início/fim e a fluência como algo incessante. Ao mesmo tempo percebo uma conexão de ossos e articulações que propiciam eu percorrer o trajeto de cada movimento junto contigo no detalhe. Um percurso preciso conduz meu olhar de espectadora num trajeto limpo, claro de onde inicia e termina cada um deles. Uma espécie de gênese de cada percurso. E aí vai sendo montado algo? Desmontado algo? Está tudo encadeado, mas não está nada óbvio. Tem um sentido que para mim é o teu entendimento das cadeias e das conexões ósseas, mas não me pareceu um exercício delas e sim um percurso para algum lugar. O que me deu esta ideia? Assim, ao mesmo tempo em que te sinto destacando uma articulação da outra, deslizando de um lugar a outro nas articulações, sinto que quando está acontecendo o trajeto/percurso é como se tivesse um foco, uma luz/lanterna que amplia e nos mostra a passagem. Um caminho onde tem um espaço no corpo para o movimento chegar e assentar. Como olhar um movimento isolado de outras partes por um *zoom* da câmera, mas inteiramente conectado porque flui, desliza, mostra, experimenta. A respiração às vezes parece que aciona o movimento e em outros momentos ela é coadjuvante, apenas acompanha e deixa acontecer o percurso.

A noção de percurso meio que nasceu ao te assistir indissociada da ideia de atravessamento, um par que anda de mãos dadas em tua pesquisa. Explico agora. Se teu corpo está deixando aparente e em rastros um misterioso caminho percorrido por ele mesmo de início e fim de movimentos num contínuo quase incessante percurso mais amplo, esse trajeto também me parece atravessado por linhas de força que impulsionam e direcionam estes trajetos/percursos dos movimentos. Não sei ainda está confuso, fui deixando vir a escrita ao te ver de novo, um pensamento meu em construção, não é análise é mais impressão mesmo, assim viva, na hora, portanto, não tão ní-

tida, é esfumada pela tua presença que não dá pra colocar em palavras de forma organizada, mas vamos lá, escrevi mais um pouquinho.

As articulações respiram e é agradável de assistir, porque se a gente tenta te acompanhar, me refiro ao desenho de movimento e percurso, porque para mim agora fica claro, *teu movimento é percurso*. É um percurso que pode ser mais até sentido para além do olhar, a gente observa de um outro ponto, não apenas pelo olhar.

Muita coisa está acontecendo aí, percebo disputas entre estes atravessamentos, uma entrada de força de uma diagonal alta te move diferente, desestabiliza, e tu deixa acontecer, não seca o movimento da independência e caminho dele, como ele reage e se relaciona sendo o próprio espaço, uma arquitetura viva. Um corpo escultura sendo feito em tempo real, na nossa frente, somos testemunhas desta criação. Muito viva a tua presença, impressionante, inteira, tudo presente e num silêncio budista. Impressionante, quando crescer quero ser assim, penso isso e volto a me colocar na tarefa de olhar para destrinchar o que passa aí. Volto aos atravessamentos e começo a ver linhas de força que se cruzam, uma batalha, corpo, ossos, articulações, músculos, conexões, pele, carne, órgãos. Tudo vivo, mudando de lugar o tempo todo, se reposicionando, me percebo de novo me reposicionando na cadeira, nos meus ombros e escápulas de novo junto contigo. Isto me lembra um diálogo, nunca um movimento por ele mesmo, sempre uma passagem porque algo está de fato acontecendo.

Saio desta experiência enriquecida, ganhei corpo e presença, me lembrei de mim. Então amada Marcela, não tenho mais as palavras, obrigada mais uma vez e segue em frente, está uma beleza. Uma última imagem de teu trabalho lindo em mim: *uma folha ao vento*.

A partir dessa primeira experiência de (d)escrita sensorial em 15 de junho de 2013 escrevi o segundo texto *A uma caprichosa voz atravessada por tantos pensamentos*, depois de assistir *Caprichosa voz que vem do pensamento* de Aderbal Freire Filho, Maria Alice Poppe e Tato Taborda. Para quem escrevo? Maria Alice Poppe³ é uma amiga e colega de trabalho mais recente, nos conhecemos desde 2009 quando me tornei docente nas graduações em dança da UFRJ. Eu participava do projeto de pesquisa *A poética do fluxo* coordenado por ela no mesmo período em que foi montado o espetáculo *Caprichosa voz que vem do pensamento*. Ao compartilhar o que foi escrito Maria

Alice Poppe, Tato Taborda e Aderbal Freire-Filho deram pistas entusiasmadas de que algo naquelas páginas tinha feito sentido. Novamente a descrição propiciou um encontro entre *eu* e o *outro*.

A foto escolhida para compor o artigo junto com a (d)escrita sensória visa contribuir na reposição da sensação de *estar lá* assistindo ao espetáculo. Na fotografia, os protagonistas do espetáculo Maria Alice Poppe e Tato Taborda. Na época eram um casal também na vida real (Figura 2).



Figura 2 – O casal. Maria Alice Poppe e Tato Taborda em *Caprichosa voz que vem do pensamento*. Foto: Renato Mangolin.

Fonte: Arquivo pessoal Maria Alice Poppe.

A uma Caprichosa Voz Atravessada de Tantos Pensamentos

Caprichosa voz que vem do pensamento de Aderbal Freire-Filho, Maria Alice Poppe e Tato Taborda. Um convite à sala de bailado? Espera para um concerto de um pianista descalço? Encontro cênico de um casal de artistas apaixonado? Devaneio do diretor na busca do movimento audível? Luxúria extraordinária com a técnica? Reminiscências? Suave estado de incognoscível impermanência? Na aparência do primeiro olhar, arrisco uma mera interpretação: Um homem e uma mulher num sofisticado triângulo amoroso com o piano. Mas, quem afinal dança e quem se faz música neste espetáculo? Assim como uma cobra, o músico e a bailarina trocam suas peles e discretamente este processo sinuoso de descamar/descarnar se torna visível –

músculos, escápulas, ossos, humores, olhares. Somos presas fáceis, nós, os vulneráveis espectadores. Estamos num ponto onde não há mais retorno. A predação da arte nos revela nosso tamanho e nossa real impotência, não se trata de tentar entender, nunca foi esta de fato a grande questão para o espectador. Afinal, já caímos na armadilha do espetáculo. *Respeitável público [...]*.

Ouvi uma vez alguém falar sobre a experiência estética de que em algum primeiro instante da cena, no abrir simbólico do pano, podemos ser fisgados ou seduzidos pela obra de arte. Frente ao misterioso espetáculo cênico assistimos a nossa captura, nossa entrega, a possibilidade efêmera de *estar ali* junto, tudo ao redor vira outra coisa, a gente se torna *outro*. A gente se sente a bailarina ou o pianista a partir de um delicado gesto capaz de abocanhar o espectador que se debate ao reconhecer seus fluxos e fluidos, assim como o despertar de sua própria intensidade. Falo de dentro de minha própria experiência ao ver *Caprichosa*. Depois de ver mais de uma vez, hoje exercito o caminho de volta à imagem primeira. Fecho os olhos e tento escrever agora de meu bloco de notas carnal, e, uma lembrança teima, insiste e me leva primeiro ao corpo. Sinto um leve esquentamento da face, uma suspensão na respiração, ou melhor, respiro junto, uma palpitação vai e vem junto a cada expectativa de um novo movimento ou nota no piano, olhos e ouvidos se sobrepõem e logo em seguida, se fundem, sem ouvir e nem ver pelos órgãos respectivos a estes sentidos. Me sinto num outro local e prestes a levitar com as suaves suspensões de Alice, delicada presença, peso leve, leveza. Penso em como é bom estar leve, sinto esta leveza na minha expressão, *mon visage* derrete. Tato Taborda também me parece leve, presença suave, um músico que arre pia pela sua dança num dueto de preenchimentos dos espaços um do outro, cena linda. Trata-se de um trio porque inclui o piano, adoro perceber a potência do jogo, saber arriscar, saber se tocar, saber dividir a cena, há muita generosidade entre eles, intercâmbio dos espaços *entre*, tentativa de se acomodar num *entre outro*. Surpresa! Descubro um músico que é bailarino também. O pensamento trava uma batalha entre querer entender e se deixar fruir, me lembro de uma espera, estou afoita pra seguir com eles os trajetos nos percursos, a não obviedade me causa muito estranhamento, não consigo acompanhar, penso que não devo tentar em vão capturar o tom da cena, mas ao contrário, estou sendo tragada, sugada por

um *Buffet* de sensações inconstantes, que de tão rápidas as sinapses até me cansam. Estou à deriva e paradoxalmente nunca estive tão perto de mim mesma como agora. Dança, música e teatro são mesmo as artes quentes, me vejo escrevendo tratados sobre a diferença entre a literatura, a poesia, a pintura e a escultura em oposição às tais artes quentes. Lembro que talvez pudesse ser bom *não dar tanta bandeira* de que estou tão capturada, tão alvo-roçada, tão *point of no return*. Este mantra retorna mais de uma vez ao longo destas horas tão cheias de espaços imensos, incompreensíveis e por isto mesmo vazio de uma interpretação corriqueira. Outro mantra: as palavras não alcançam.

Empatizo com o casal da cena e me percebo ainda mais enredada. Penso que tenho que ler mais e aprender mais sobre teorias da recepção, no momento seguinte percebo isto como uma busca inútil, falo então para mim mesma: aproveita, aproveita, aproveita! Sinto um espacinho abrir entre as minhas escápulas, que abrem imediatamente um espaço entre as sobran-celhas. Ai que alívio! Porque tem uma cena de Alice que me fez pensar que eu nunca tinha visto uma escápula viva antes, a plateia tem ficado muito impactada com as costas de Alice. Volto para as minhas escápulas – meus antigos homoplatas esquecidos – reconheço-as, maravilhosa descoberta, elas estão aqui mais soltinhas depois deste momento. Gente! Acordem! Nunca em nenhum momento a dança pôde ser contemplativa, ela mexe, desestabiliza, desequilibra, solta, torce, arrebatada. Volto ao que posso e ao que sinto. Minha presença ativada e o milagre acontecendo. Penso em capturar uma imagem, talvez duas, três, quero pausar o momento. Em vão, ele é nuvem, fumaça, eu já deveria saber, lembro de José Gil quando fala que o gesto do bailarino é nuvem, não dá para perceber início e fim, esta ideia ele só pode ter escrito inspirado em Alice. O Gil tem razão, lembro do cigarro, lembro que tem algo também esfumado no olhar do pianista, ele não me parece real, parece nuvem também. Talvez não fosse minha visão e audição embaralhadas, mas o tempo todo, pianista e bailarina na bruma, dois espectros deles mesmos numa significativa presença. Sobre a eficácia da cena. Volto ao signo-cigarro, veja bem! Absolutamente todo o mundo já fumou em cena, todo o bom espetáculo já teve cigarro em cena, rebato logo: mas não deste jeito, não assim, não no fim. Sinto que compor um texto sobre uma obra de arte é também uma composição. Nos momentos mais vertiginosos

das elipses da bailarina, me contorço, tenho a sensação da queda. Lembro de Bachelard e do sonho de voar realizado em cena por ela e que reverbera em mim.

Percebo que fico sempre com um leve sorriso nos lábios, uma hora? Uma hora e meia? E o amigável sorriso nos lábios. Esqueci de mencionar isto e é importante, uma alegria nas duas vezes em que assisti o *caprichosa*. Durante anos estudo e tento entender como pensar num gráfico de intensidade dos atores em cena, intelectualmente este tem sido meu assunto nos processos criativos, treino modos de alcançar, e aqui no *caprichosa* sou testemunha do gráfico das intensidades acontecendo. Me pergunto: como este trio conseguiu este perfeito *descer e subir nas cenas*. Me animo ainda mais! Borbulho, transbordo, saltito sem sair da poltrona, olho ao redor, me sinto num conto de fadas, não consigo ficar em mim, ou é assim que estou mais em mim?

Desloco-me de uma sugestão inacabada a outra, de súbito, uma história é contada. A evocação me convida a embarcar numa viagem no tempo dos meus avós ao escutar a história do aprendiz e da professora de piano Celine, lembro da minha avó paterna que era professora de violino. A mulher do conto encarnada e esquartejada em mil pedaços na peça. Volto num tempo em que nunca estive, a mulher-piano retrata uma lembrança paradoxalmente risível e mortal. Nunca tinha pensado antes em como é difícil partir de um conto literário adaptado ao palco, porque um texto escrito é feito e pensado num outro suporte. Esse pensamento me remeteu ao desafio de contar uma lembrança em ato. Até agora paira a dúvida, é cena de rir ou de chorar? Agradeço ao privilégio da dúvida, não saber se torna a regra do jogo. Penso então que o bom espetáculo se refere a algo que não está lá. E, como não é dado, sugere interpretações. Sinto meu corpo se abrindo, troco minha pele, sinto que agora respiro mais junto, eu sou também o giro, a cambalhota de judô do pianista-bailarino, os pés no chão, a troca de olhar, os sons do corpo da bailarina, a música da dança. Que tola eu, não se pode mais distinguir onde termina a dança e onde inicia a música, discussão estéril, afinal *Caprichosa* bagunça todo tipo de delimitação. Agradeço durante e agora. Obrigada por me tirarem desta cadeira em que permaneço amarrada horas e horas de todos os meus dias sem música dançada.

Por mais suave e sutil que possa parecer, a arte é sempre violenta, invasiva, extrema, não tem caminho do meio, tem que derramar tudo. O copo leva Alice a dançar, aquele pesinho de água dentro instrui a dança como um subtexto: a água não deve pingar do copo durante os inúmeros *loopings* da bailarina. Uma excitação infantil pode estar tomando conta de mim e de boa parte da plateia, pois há sempre o risco de a água derramar. Volto de novo a minha miséria de tentar entender, racionalizar, encapsular a experiência sensível numa jaula. Sem querer aprisionar sentidos, lanço mais um olhar hermenêutico: na nossa frente, um casal se apronta para uma gala – segunda parte do espetáculo – como se tudo aquilo que aconteceu antes fosse do plano da divagação ou da lembrança. Embora tenha sido mesmo uma preparação para Tato e Alice, na pele, carne e ossos foi uma passagem gradativa por estados corpóreos que permitiram a chegada deles neste estado da gala/baile. Na carne da bailarina e do músico, sob o olhar agudo do diretor de teatro, a fronteira entre dança, música e teatro foi vertiginosamente violentada. *Point of no return*.

O último texto *Duas noites na casa de especiarias* foi escrito em 17 de setembro de 2013 depois de assistir *Casa de especiarias* montagem da Terpsí Teatro de Dança dirigido por Carlota Albuquerque. Para quem escrevo? Fui bailarina da Terpsí Teatro de Dança e dirigida por Carlota Albuquerque⁴ durante 10 anos. Tenho conhecimento prévio das lógicas que circulam nas composições cênicas da coreógrafa. Ademais de uma parceria atual com a companhia que visa à produção textual sobre os espetáculos. Em 2011 publiquei *Os malditos e a arquitetura de gestos: um olhar para o Terpsí* no Dossiê Espetáculo da Revista Sala Preta da USP (Coccaro, 2011). Artigo encomendado por Carlota Albuquerque sobre o espetáculo *Ditos e Malditos*. Venho exercitando a redação sobre espetáculos desde 2011, com a diferença de se tratar de análise de espetáculo sem configurar-se em (d)escritas sensoriais, no sentido que considero os textos publicados no presente artigo. Carlota Albuquerque recebeu com emoção a (d)escrita e logo inseriu no Site⁵ do grupo.

A foto foi autorizada para compor o artigo, nela a bailarina *emblema* do grupo, Angela Spiazzi e Edson Ferraz. A fotografia foi escolhida porque proporciona uma imagem dos aspectos sensoriais das especiarias e alimentos, elementos cênicos na obra (Figura 3).



Figura 3 – Casa de especiarias. Angela Spiazzi e Edson Ferraz em Terpsí Tratro de Dança. Foto: Claudio Etges.

Fonte: Arquivo pessoal Terpsí Cia de Dança.

Duas Noites na Casa de Especiarias

Chego cedo ao centro de Porto Alegre no dia 12 de setembro, um dia de 35°C à sombra, para assistir ao espetáculo do Terpsí intitulado *Casa de Especiarias*, direção de Carlota Albuquerque, espetáculo selecionado para o Porto Alegre em Cena. Caminho num dia quente do Mercado Público até o Museu do Trabalho, o local destinado ao espetáculo e que tem sido conquistado pelo grupo Terpsí. Intuitivamente caminho para me preparar, porque estou ansiosa para ver a nova obra, preparação em vão como o leitor logo vai perceber. Logo na entrada, na fila, noto um burburinho na espera do lado de fora, um alvoroço aqui em mim porque sei que vou ver algo novo, mas em se tratando de Carlota não tenho ideia da proposta, a princípio, acho que vou gostar, tenho gostado há anos de seus inúmeros trabalhos. O *respeitável público* vai entrando inadvertidamente ao recinto, e eu no meio da massa. Gosto imediatamente da proposta da primeira cena realizada durante a entrada do público. Senti na musculatura das costas e braços a ação de sovar. As palavras massa que vira amassa dançam no corpo de Angela Spiazzi, as letrinhas soltas buscam o tempo do relógio em luz. Cena que me faz interrogar, mas afinal que tempo é este?

Olho mais com meu olfato a meia luz e percebo que pareço estar numa casa mesmo, sento em almofadas confortáveis e tudo indica ser uma sala de jantar e uma cozinha. Mas que lugar é este? Onde eu estou? Meus sentidos me levam a um estranhamento, estou num lugar que nunca pisei antes. Ai que bom! Eu não consigo reconhecer tão bem a partir de agora, daqui pra frente sinto que fui tragada pelo espetáculo, o que deveria toda a obra de arte ser capaz de fazer com o seu público, capturá-lo, arrebatá-lo do chão e lançá-lo para algo novo. Fui conduzida para um espaço desconhecido, único e inominável. Grata Terpsí! Agradeço publicamente à Carlota por ter me tirado da minha jaula, por ter me arejado e sacudido a minha poeira de supor que eu podia saber de algo, não sei de nada, vivo pela primeira vez algo e com o frio na barriga de toda a primeira vez. Volto a esta chance de embarcar com eles nesta nova viagem. Identifico se tratar de uma viagem a um local fora de Porto Alegre porque tem mar, tem areia, tem ondas, sal grosso, e tem a sensação de um longínquo lugar que a gente nunca pisou, mas está pisando pela primeira vez.

Penso logo, e agora? Afinal tenho uma tarefa aqui hoje, me larguei lá do Rio para escrever sobre a obra, estava nítido o meu papel. Nos primeiros

instantes percebo que talvez eu não vá dar conta do combinado, porque começo a perceber um deslocamento meu, me sinto derretendo com tanto calor e pulsar das cenas, deslizo minhas costas e meu *derrière* tocada pela plasticidade dos bailarinos e bailarinas que me confundem. Todos os seis se transfiguram junto com pratos, massa, canela, cravo, marcela, pimenta; o tempo todo assim como uma preparação de comida que vai passando por mutações alquímicas até virar o prato feito. Nós, a plateia boquiaberta, vai assistindo a uma metamorfose dos corpos que vão virando a comida que precisamos pra viver. Penso no Kafka, no conto *O Artista da fome*, metáfora do artista faminto em busca do alimento que nunca vai saciá-lo, pois ele estaria esfomeado pela arte. Sim Carlota, sim Terpsí, estamos todos famintos e vocês nos ofereceram um banquete.

Lembro do Malinowski, um dos pais da antropologia, que falava da plasticidade da vida social e também dos imponderáveis de pesquisar seres humanos porque a percepção é incapaz de compreender o ser humano em interação numa primeira olhada. É mesmo! Frente a tanta novidade sensorial me dei ao desfrute mesmo, me deixei levar, encantar, viajar. Neste primeiro dia de espetáculo ri alto, sorri, provei da caipirinha que me deram durante, fiquei borbulhando tomada com tanta mudança de clima, de música, de ambiente – sempre diverso e instigante.

Termina no baile de pratos, corpos e especiarias. Peço pra rever no dia seguinte, ganho um convite, retorno dia 13 de setembro, certa de que agora está tudo dominado: já vi, já desfrutei, já curti e agora trabalhar e assistir com olhos de quem vai analisar e escrever. Trago em mente uma ideia como ponto de partida. Após ter feito um curso com a historiadora da dança Isabelle Launay sobre *A Sagração da Primavera* de Nijinsky, lembro dela ter começado o curso perguntando que povo era aquele que o Nijinsky tinha inventado. Depois de ter visto o espetáculo fiquei achando que seria um bom argumento iniciar a escrita perguntando: Quem são estas pessoas da Casa de Especiarias? Que povo é esse? Em que tempo e em que lugar eles se encontram? Fui pela segunda vez com esse subtexto.

Durante o desenrolar do espetáculo fui olhando mais atenta a todos da cena, querendo entrar mais na casa, nos dramas, nas interações, nas situações. Um primeiro olhar foi mais técnico, percebi a preparação física e destreza do elenco. Observei a *coreografia* – destaco que é impossível ver uma

coreografia, o que a gente vê são homens e mulheres, uma diversidade dançando, porque na dança não está dissociado o que está sendo feito de quem o faz.

O trabalho de composição de Carlota e sua maestria de criar cenas, ideias e movimentos a partir necessariamente do engajamento dos(as) bailarinos(as) com elementos/objetos que passam a ser considerados cênicos. Esta característica tem sido uma espécie de assinatura do trabalho de criação de Carlota. Na Casa de Especiarias praticamente não tem nenhum gesto ou composição sem um elemento cênico. A noção de *coreografia* do espetáculo reforça a proposta de criação de Carlota, ao apostar no objeto como motor da ação dos(as) bailarinos(as).

Após essas considerações mais analíticas da obra, me dou conta de que o ponto de vista do público talvez seja a perspectiva mais intensa e próxima do que seria uma apreciação de espetáculo, pois ela está carregada da experiência vivida no espaço-tempo efêmero e irredutível do espetáculo. Da memória das sensações que Casa de Especiarias me proporcionou nestes dois dias, fica a sensação de que cada dia de espetáculo é um, assim como, cada dia do espectador também é um. Na segunda vez, tendo como pano de fundo a tarefa de tentar descobrir que povo era aquele, adensei minha observação em cada um dos(as) intérpretes em suas variadas performances. O resultado foi uma emoção à flor da pele também, mas que não me permitiu rir em quase nenhum momento. Como se eu estivesse acompanhando os percursos nas vidas daqueles sujeitos desconhecidos. E, na cena final, aquela em que os bailarinos se deslocam entre especiarias espalhadas pelo chão e rodam seus pratos freneticamente, num *looping* que poderia ter durado horas; quando ele é interrompido – não conto para não perder a graça de quem não viu ainda – a ruptura de fluxo me fez explodir num choro, porque parece que parou, mas alguma coisa ficou girando ainda aqui em mim e mudando de lugar. Eu agradeço mais uma vez à Carlota e ao Terpsí, porque vocês me colocaram no meu lugar, ou seja, na plateia, local para fruir com a obra. E assim repito o que disse pessoalmente pós segundo dia de espetáculo: Agora me pegou.

A proposta de (d)escrita autoetnográfica sob o impacto da agência na arte fomenta questões epistemológicas e metodológicas que contribuiriam

para pensar sobre aproximações entre o campo antropológico com os estudos da performance e o das pesquisas em dança.

A partir do debate de Manchester em 1993, responsável por colocar em xeque o papel da arte na antropologia, também desestabilizou a relação da antropologia com a estética e a história da arte. Antropologia da Arte, Estética e História da Arte se detinham em classificar, catalogar e ajuizar valor sobre o que seria considerado arte. O debate abriu espaço para o surgimento de uma nova antropologia da arte voltada para a percepção e a cognição de modo inseparável. Gell (1998; 2001) e Lagrou (2003; 2007; 2009; 2013) propõem que a arte deve ser pesquisada em seu contexto social de produção, circulação e recepção das criações.

Performance pode ser tanto objeto de análise antropológica, quanto uma epistemologia que nos permite interpretar algum evento como performance. Como sugere Diana Taylor (2013) há um amplo espectro de modalidades da performance atravessando disciplinas acadêmicas e artísticas. A performance tem um papel “[...] enquanto aprendizado, armazenamento e transmissão de conhecimentos” (Taylor, 2013, p. 45). A performance é um meio de criar, preservar e transmitir conhecimento encorpado adquirido no corpo. Nas pesquisas em dança a performance/evento tem um papel importante na manutenção da memória coletiva, porque ou as coreografias são lembradas em função de notações de movimentos, ou via as lembranças das companhias de dança, dos(as) bailarinos(as) e dos(as) coreógrafos(as). A dança segue uma tradição oral e por isso pode ser pesquisada à luz de referenciais da performance. Muitos espetáculos de dança viraram domínio público graças a forma com que a memória coletiva dos artistas detém as informações sobre muitas dessas obras (Chartier, 2009).

No artigo, a autoetnografia pretende reforçar a proposta de Gell (2001) de obra de arte como armadilha para o pensamento e não arte como contemplação. O método da autoetnografia tem como característica o reconhecimento e a inclusão da experiência do sujeito no processo de pesquisa e na exposição escrita final. Autoetnografia se aproxima da autobiografia, utiliza recursos da memória e dos relatos sobre si, relaciona-se com a técnica de história de vida. Em pesquisas de prática artística é utilizada como ferramenta autorreflexiva do pesquisador, abarcando as reações somáticas do pesquisador incluídas por meio de notações no trabalho escrito sobre a ex-

periência vivida (Fortin, 2009; Fortin; Gosselin, 2014; Dantas, 2016). Considero escritas autoetnográficas os textos selecionados, tanto em relação à descrição de minhas reações sensoriais, quanto pela relação que tenho com as protagonistas das cenas. A autoetnografia permitiu uma análise no presente desses espetáculos e cenas de dança por meio de atravessamentos de minha trajetória de bailarina e de meu conhecimento e proximidade com as criadoras dos espetáculos.

Segundo Sandra Meyer (2018), por incluir as reações somáticas do pesquisador, a autoetnografia evoca a consciência da própria experiência. Dantas (2007) aponta que pesquisas em dança não deveriam afastar o pesquisador de sua experiência na dança. Propus-me a escrever a análise de três apresentações artísticas e, ao perceber como esses eventos agiam em mim, incluí na escrita minhas percepções somáticas. De acordo com Fortin (2009) ao observar os trabalhos de outros artistas, sendo artista, essa experiência ressoa no corpo do pesquisador. Essas minhas reações somáticas estão descritas junto com a análise das obras.

Autoetnografia é ao mesmo tempo processo e produto. Autoetnógrafos devem reconhecer que suas experiências pessoais influenciam no processo de pesquisa e devem ser incorporadas aos resultados (Adams; Bochner; Ellis, 2011). Seguindo Ellis (2004) minha proposta de produzir (d)escritas autoetnográficas, textos ao mesmo tempo poéticos e evocativos, aponta novas perspectivas na qual a experiência pessoal se inscreve. A (d)escrição em forma de metacommentário é uma escolha de convidar os leitores para *estar lá*, um modo de presentificar a memória da cena em pensamentos e emoções por meio da ação de descrever via suporte escrito.

Considerações Finais

A proposta de (d)escrita autoetnográfica dos três textos em forma de metacommentários após ter assistido aos espetáculos e ao vídeo de dança, sob o impacto da agência na arte, fomentou questões metodológicas que contribuíram para pensar sobre aproximações entre o campo antropológico e o das pesquisas em dança. A escolha do método autoetnográfico teve como foco a criação de novas formas de experimentar a escrita enquanto produto e processo no campo artístico. A inclusão das reações somáticas nos textos

apontou para conhecimentos sobre a dança provocadas segundo os efeitos que ela produz.

Ao (d)escrever e registrar minhas impressões no suporte escrito, sob o ponto de vista de espectadora e participante ativa, formulei metacomentários sobre os espetáculos com ênfase nas reações somáticas acionadas por eles. A autoetnografia permitiu a criação de metacomentários na relação entre análise de espetáculo (outro) e descrição sensorial (eu) sobre as experiências de audiência com proposta de *feedback* e diálogo com as bailarinas-criadoras. Nos textos compartilhados (d)escrever é ao mesmo tempo alteridade, percepção de si e encontro subjetivo.

Destaco o percurso cronológico na escrita dos três textos como fundamental para meu próprio entendimento do que seria uma (d)escrita sensorial por meio da produção de metacomentários sobre os espetáculos para se referir à experimentação autoetnográfica. Considero que o primeiro texto desencadeou o modo de escrita seguido e ampliado nos outros. No *Impressões para Marcela* surgiram os três níveis de análise: 1º) Percepção do corpo; 2º) Colocação do corpo; 3º) Análise. Somente percebi esses níveis, e assim os classifiquei, após reler sete anos depois e identificá-los de acordo com a maneira como foram escritos. No *A uma caprichosa voz atravessada por tantos pensamentos* fui explorando esses três níveis com consciência deles. E em *Duas noites na Casa de especiarias* consegui avançar mais no nível três, o de análise do espetáculo.

A proposta de produzir (d)escritas autoetnográficas, ao mesmo tempo estéticas e evocativas, ilustra novas perspectivas na qual a experiência pessoal está inscrita. A (d)escrição autoetnográfica convida os leitores a *estar lá*, alternativa encontrada para presentificar a memória da cena em pensamentos e emoções. Uma possibilidade de recriar a experiência da audiência via suporte escrito.

Notas

- ¹ Tema de pesquisa da Rede Internacional de Estudos da Presença, resultados publicados no livro *Descrever o inapreensível: Performance, Pesquisa e Pedagogia* (ICLE, 2019).

- ² Marcela Reichelt é bailarina e coreógrafa brasileira de Porto Alegre, residente em Berlim. Marcela tem interesse no corpo como lugar de hábitos culturais também pessoais incorporados, na relação do corpo em espaços públicos e privados, e como isso nutre e afeta sua produção, expressão em possíveis corporalidades em seu trabalho. Seus primeiros solos *Occo* e *Como Risco em papel*, receberam prêmios e apresentaram em muitas cidades e festivais no Brasil. Na Alemanha criou *Collections* e a trilogia *Verlagern*, com *Verlagern e ajustes*, *Verlagern-What is left*, e o último em processo. Como bailarina colaboradora trabalhou em longos projetos na Muovere, dirigido por Jussara Miranda de 1998-2003 e com *Cena 11*, dirigido por Alejandro Ahmed de 2003-2009. Performou para/e com Tatiana Rosa, Guto Geremias, João Fernando Cabral, Hooman Sharifi e Mona Hatoum. Atualmente colabora em projetos de/e com a artista visual Marina Camargo, com a coreógrafa Thelma Bonavita e o musicista Felix Astor.
- ³ Maria Alice Poppe é bailarina e colaboradora em processos de criação em dança contemporânea. Juntamente com o coreógrafo Paulo Caldas, fundou a Staccato Dança Contemporânea (1993) onde atuou por 11 anos. Colaborou com os artistas João Saldanha, Angel Vianna, Marcia Rubin, Mauricio de Oliveira, Frederico Paredes, Pim Boonprakob, Thereza Rocha, Tato Taborda e Aderbal Freire-Filho. Entre os festivais que participou destacam-se Panorama RioArte de Dança (1993; 2016), Dança Brasil (1998), Solos de Dança do Sesc (2006), Fórum Internacional de Dança (2010), Bienal de Dança do Ceará (2001-2011), Festival de Dança do Recife, (2006-2010) Japan International Competition (1996), Wettbewerb für Choreographen Hannover (1994), Costante Cambiamento (2001), AmericArtes/KennedyCenter (2002), Biennale de la Danse de Lyon (2002), Danse a Lille (2007) e Move Berlim (2007). Entre os prêmios e distinções destacam-se o de melhor execução na Mostra para Novos Coreógrafos (1995), Melhor Bailarina no prêmio RioDança (1998) e Mambembe (1998), os melhores da dança pelo Jornal do Brasil e O Globo com *Tempo Liquidado* (2006), Prêmio Klauss Vianna (2006; 2010; 2015), Edital de Fomento RJ (2009), Edital FADA (2011) e os melhores da dança pelo Globo com *Qualquer coisa a gente muda* (2011). Das residências artísticas destacam-se *Les Répérages* (Danse a Lille 2007) no Porto e *O Corpo Pensante* com Vera Mantero (Ateliê Dudude – Casa Branca – BH 2013). Fez parte do filme *Em três atos* dirigido de Lucia Murat (2015). Doutora em Artes Cênicas pela UNIRIO (2018) com estágio doutoral no exterior pela Coventry University (Bolsista Capes/PDSE – 2017), Mestre em Artes Visuais pela Escola de Belas

Artes da UFRJ (2014) e Graduada em Licenciatura em Dança pela Faculdade Angel Vianna (2004). Atualmente é Professora Adjunta da Universidade Federal do Rio de Janeiro onde desenvolve o projeto de pesquisa LINHA.

- ⁴ Carlota Albuquerque em 1987 funda a companhia de dança contemporânea Terpsí Teatro de Dança, atuando como coreógrafa e diretora. Obteve reconhecimento no ano de 2010 quando Carlota foi agraciada na 16ª Edição da Ordem do Mérito Cultural em cerimônia no Theatro Municipal do Rio de Janeiro promovida pelo Ministério da Cultura. Participou como coreógrafa em diversas montagens: *A morte impossível – Homenagem a Samuel Becket* e *Amor Febril*, ambas com direção de Luciano Alabarse; *Maria vai com as outras*, com direção musical de Dulcimarta Lino; *Expresso 25*, com direção musical de Pablo Trindade. *Novena à Nossa Senhora das Graças*, com a Orquestra de Câmara do Theatro São Pedro e direção de Décio Antunes; abertura do projeto *Arte no Solar*; *Antígona*, com direção de Luciano Alabarse; *Encontro de Jovens Talentos da CAPES*, em Brasília e Porto Alegre; musical infantil *Locomoc e Millipili*, com direção de Luciana Eboli. Atualmente, é coreógrafa residente do Terpsí Teatro de Dança. Desde 2006, se dedica à criação do Centro de Estudos Coreográficos Terpsí, um espaço para a pesquisa, experimentação, diálogo e reflexão sobre Dança.
- ⁵ Meu texto disponível em: <<https://terpsiteatrodedanca.wordpress.com/o-que-dizem-sobre/casa-das-especiarias/por-luciane-moreau-coccaro/>>. Acesso em: 15 abr. 2020.

Referências

- ADAMS, Tony; BOCHNER, Arthur; ELLIS, Carolyn. Autoethnography: an overview. **Historical Social Research**, Mannheim, v. 36, p. 273-290, 2011.
- BATESON, Gregory. A theory of play and fantasy. In: BIAL, Henry. **The performance studies reader**. London/New York: Routledge, 2004. P. 121-131.
- BAUMAN, Richard. Disclaimers of performance. In: HILL, Jane H.; IRVINE, Judith T. **Responsability and evidence in oral discourse**. Cambridge: Cambridge University Press, 1993. P. 182-196.
- CHARTIER, Roger. **A aventura do livro: do leitor ao navegador: conversações com Jean Lebrun**. São Paulo: Editora UNESP, 2009.
- COCCARO, Luciane. Os malditos e a arquitetura de gestos: um olhar para o *Terpsí*. **Sala Preta**, São Paulo, v. 11, n. 1, dez. 2011.

- DANTAS, Mônica. A pesquisa em dança não deve afastar o pesquisador da experiência da dança: reflexões sobre escolhas metodológicas no âmbito da pesquisa em dança. **Revista da Fundarte**, Montenegro, n. 13/14, p. 13-18, jan./dez. 2007.
- DANTAS, Monica Fagundes. Ancoradas no corpo, ancoradas na experiência: etnografia, autoetnografia e estudos em dança. **Urdimento**, Florianópolis, v. 2, n. 27, p. 168-183, dez. 2016.
- DAWSEY, John et al. (org.). **Antropologia e performance: ensaios** Napedra. São Paulo: Terceiro Nome, 2013.
- ELLIS, Carolyn. **The Ethnographic I: a methodological novel about autoethnography**. Walnut Creek: AltaMira Press, 2004.
- FORTIN, Sylvie. Contribuições possíveis da etnografia e da auto-etnografia para a pesquisa na prática artística. **Cena**, Porto Alegre, n. 7, p. 77-87, 2009.
- FORTIN, Sylvie; GOSSELIN, Pierre. Considerações metodológicas para a pesquisa em arte no meio acadêmico. **Art Research Journal**, Natal, v. 1, n. 1, p. 1-17. maio 2014.
- GELL, Alfred. **Art and Agency: an anthropological theory**. Oxford: Clarendon Press, 1998.
- GELL, Alfred. A rede de Vogel, armadilhas como obras de arte e obras de arte como armadilhas. **Arte e Ensaios**, Rio de Janeiro, a. 8, n. 8, p. 174-191, 2001.
- GOFFMAN, Erving. **A representação do eu na vida cotidiana**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1985.
- ICLE, Gilberto (org.). **Descrever o inapreensível: performance, pesquisa e pedagogia**. São Paulo: Perspectiva, 2019.
- LAGROU, Elsje. Antropologia e arte: uma relação de amor e ódio. **Ilha: Revista de antropologia**, Florianópolis, v. 5, n. 2, p. 93-113, 2003.
- LAGROU, Elsje. **A fluidez da forma: arte, alteridade e agência em uma sociedade amazônica (Kaxinawa/Acre)**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2007.
- LAGROU, Elsje. **Arte indígena no Brasil: agência, alteridade e relação**. Belo Horizonte: ComArte, 2009.
- LAGROU, Elsje. Existiria uma arte das sociedades contra o Estado? **Revista de Antropologia**, São Paulo, v. 54, n. 2, p. 747-780, 2013.



MEYER, Sandra. Perspectivas autoetnográficas em pesquisas com dança contemporânea. In: CAMARGO, Giselle Guilhon Antunes (org.). **Antropologia da Dança IV**. 4 ed. Florianópolis: Insular, 2018. P. 65-74.

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório**: performance e memória cultural nas Américas. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

Luciane Moreau Coccaro é Professora Adjunta das graduações em dança da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ); Doutora em Ciências Humanas pelo Instituto de Filosofia e Ciências Sociais da UFRJ; Mestre em Antropologia Social pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) e bailarina.

ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-9105-9758>

E-mail: lu.coccaro@gmail.com

Este texto inédito também se encontra publicado em inglês neste número do periódico.

Recebido em 29 de abril de 2020

Aceito em 13 de novembro de 2020

Editor responsável: Gilberto Icle

Este é um artigo de acesso aberto distribuído sob os termos de uma Licença Creative Commons Atribuição 4.0 Internacional. Disponível em: <<http://creativecommons.org/licenses/by/4.0>>.