

UNIVERSIDADE FEDERAL DE SERGIPE
CAMPUS LARANJEIRAS
DEPARTAMENTO DE DANÇA

DENNI ELLIN BEZERRA FERREIRA

INFLUENSER: uma obra para comunicar e subverter

Aracaju

2024

DENNI ELLIN BEZERRA FERREIRA

INFLUENSER: uma obra para comunicar e subverter

Monografia apresentada ao Departamento de Dança da Universidade Federal de Sergipe, como requisito para obtenção do título de Licenciada em Dança.

Prof. Orientadora: Thábata Marques Liparotti

Aracaju

2024

Aos meus pais Vânia e Newton, por
incentivarem o meu trilhar na dança, e à minha avó
Lourdes por sempre acreditar em mim.

AGRADECIMENTOS

A Deus, por ter me concedido a graça e a felicidade de alcançar êxito em mais este objetivo. Foi um caminho de muita aprendizagem e persistência, e o Senhor sempre esteve me guiando, dando coragem e paciência para enfrentar cada desafio. Sei que grandes coisas estão por vir e que sua mão generosa continuará me amparando. Obrigada também por permitir que pessoas maravilhosas cruzassem a minha trajetória, desejo fazer, por cada uma, muito mais que um agradecimento.

Começando pelos meus pais, Vânia e Newton. Agradeço, primeiro, pelo amor e dedicação a mim e à minha educação, por terem incluído a arte em minha vida, através da boa música e da dança; e por me encorajarem e sempre me incentivarem a ser artista. À minha mãe, toda a gratidão do mundo, por me dar a vida e dança. Talvez, quem sabe, eu chegasse até a dança sozinha, mas foi a senhora quem me matriculou na primeira aula, foi a senhora quem me apresentou a cura através da dança e, juntamente com meu pai, nunca deixou que eu desistisse de trilhar essa jornada. A meu pai por insistir incansavelmente para que eu largasse Arquitetura e cursasse Dança. Conclui, meu pai. E também foi por você.

Aos meus irmãos, Greice e Neto, que mesmo de longe foram companheiros e incentivadores, emanando energias positivas para esta escrita, e enviando doses de serotonina através de fotos e vídeos fofos ou engraçados das minhas sobrinhas Rafaela, Rebeca e Hannah, e de meu sobrinho Henry.

À Rafaela, que em sua juventude e sapiência, discutiu comigo sobre a minha pesquisa à luz da Psicologia Social. Eu te admiro muito, minha flor.

A Júnior Rodrigues, meu anjo da beleza e da arte, por toda cumplicidade e solicitude dedicada à nossa amizade; pelo carinho e contribuição com os títulos dados aos tópicos do meu segundo capítulo; por sempre me dar amparo; e por estar comigo desde o início dessa jornada na arte.

À família Contempodança, formada por Leilinha, Nauã e Drico. Agradeço por terem me acolhido na cia ainda novinha; por me oportunizarem trabalhar no Festival Galeria da Dança; e por todas as danças, trocas, debates, emoções, risadas e comilanças. Por citar o Galeria, estendo meu agradecimento ao restante da equipe que, nesse ano especialmente, me deu suporte emocional em meio à correria do festival somada à finalização desta escrita. Obrigada às corre

coxias (Maica e Aline), ao oficial de assuntos aleatórios (Cauê), ao garoto dos programas (Henrique) e aos guardiões de bastidores (Lídia e Otávio).

A todas as professoras e professores com quem convivi e aprendi sobre dança e sobra a vida, em especial aqueles e aquelas que estiveram na base, no princípio da minha trajetória: Adriano Matos, Brenda Katherine, July Lázaro, Eder Teles, Letícia Beatriz e Tatiana Melins,

Aos amigos que a dança me presenteou, Letícia Santana e André Araújo (meus batedores de chinela), Joubert Azevedo e Robert Rodrigues. Sou muito feliz por compartilhar com vocês essa jornada acadêmica e por nossa amizade ter se estendido para além da universidade. E a Janylla Sirino por sempre ouvir minhas ideias, angústias, dúvidas, alegrias e me ensinar a ser gentil comigo mesma.

Às minhas queridas alunas da Let's Dance, por compreenderem os dias em que não pude dar o meu melhor em nossas aulas, e mesmo assim vocês me abraçaram e me deram conforto. Também agradeço a Gleícia Mota, minha girl boss, por sua generosidade e carinho diante de todo esse processo turbulento que passei.

Às minhas colegas pilateiras e à minha fisioterapeuta Pâmela Regina, além de agradecer pelo apoio emocional e fortalecimento da alma, também agradeço pela lembrança e pela preocupação comigo nesses meses de setembro e outubro, em que tenho levado falta. Saudades de todas.

Ao Prof. Dr. Daniel Moura, meu professor e também coordenador de curso, por todas as contribuições dadas a mim no decorrer da graduação, e também durante esta escrita, sanando minhas dúvidas e impulsionando minhas associações epistemológicas.

A todo corpo docente da Licenciatura em Dança da UFS, pelo empenho e dedicação na manutenção do nosso curso e na condução de cada componente. Todo o aprendizado aqui mencionado só possível por causa das provocações e guiamento de cada um de vocês. Tenham certeza que cada um me marcou com seus ensinamentos e pensamentos, por isso, é uma honra de ter sido aluna de cada um de vocês.

Agradeço com muito carinho ao Professor Dr. Fernando Davidovitsch, por ter semeado o embrião deste trabalho lá em ECD II e por ter discutido essa pesquisa com paixão. Veja só os lugares que *Influenser* tem alcançado.

À banca avaliadora, composta por Liliane Luz e Daniel Moura, por se disponibilizarem a contribuir com esta pesquisa e por se debruçarem neste texto e na processualidade de *Influenser* em um tempo tão curto.

Especial agradecimento à minha querida orientadora Professora Dra. Thábata Liparotti pela generosidade em me acolher, mesmo de última hora, e por, dentro do possível, guiar o processo de orientação com maestria e carinho. Eu me encontrava perdida em minha escrita, e o toque fino de sua contribuição foi muito valioso. Imensa gratidão por segurar minha mão e viabilizar esse processo. Quisera eu ter tido mais tempo ao seu lado.

A Sr. Mica e Edileusa agradeço pela alegria, pela acolhida, pela generosidade, pela solicitude de sempre. A caminhada é muito mais leve com o sorriso e a alegria de vocês. Sentirei falta da nossa convivência, de cada cafezinho, de cada moedinha, de cada Daaaaanniiii e de cada “bom dia, professora”. Obrigada por tanto sempre.

Dedico enorme agradecimento também ao meu companheiro de todas as horas e maior incentivador do meu trabalho, Denisson Cleber. Sou muito feliz e realizada de tê-lo ao meu lado também nessa jornada, pois além de ser esposo, você foi porto seguro para os momentos em que mais oscilei e pensei em desistir; foi luz e me ajudou a desvencilhar de problemas e dúvidas inerentes ao processo da pesquisa; foi ouvinte das minhas ideias e também guia de discussões importantes sobre este trabalho; foi orientador da escrita e da lida com a minha pressão e autocobrança; entre tantas outras contribuições... Obrigada por acolher minhas escolhas, mesmo subtraindo do nosso tempo e até da nossa saúde. Obrigada por abraçar e incentivar o meu processo, e pelo seu comprometimento com a minha meta. Sou eternamente grata pelo seu suporte, colo, carinho, amor e cuidado comigo. Amo muito você! E espero que um dia eu possa retribuir tudo que tem feito por mim.

Agradeço aos demais familiares pelas palavras de apoio e de incentivo. E por compreenderem os diversos momentos em que estive ausente do seio familiar, para me dedicar ao trabalho e aos estudos. Me senti abraçada por cada um de vocês.

Do mesmo modo que agradeço a todas essas pessoas que cruzaram a minha jornada, cada uma em sua profundidade, também agradeço às autoras e aos autores que compõe as minhas referências. Eu nunca pensei sozinha, cada ideia ou associação só foi possível por causa do alicerce de conhecimento que cada um, com sua pesquisa e trabalho árduo, ajudou-me a construir.

Por fim, não poderia deixar de agradecer à Dança, que há muito me curou, muito tem me dado, a lugares tem me levado e está na definição de quem sou. São dezoito anos de aprendizado, dedicação e paixão por essa arte. São dezoito anos de vida com dança e sou muito grata por dividi-la dançando.

Movido por minhas curiosidades e insatisfações, procurei referências e informações em tudo que, para mim, se caracterizasse como uma pesquisa séria e honesta em relação à dança [...], ao corpo. Lógico que, nessa busca, certas influências vieram de tudo que me sensibilizou profundamente. Mas nunca me afastei das minhas intuições.

(Klauss Vianna)

RESUMO

Esta pesquisa surge a partir das análises do processo de criação e das experiências com a obra *Influenser*, a fim de questionar padrões de comunicação em arte. Para isso, analisa os modos de operação cênica desenvolvidos em *Influenser*, e propõe estratégias de interação cênica em dança que promovam o protagonismo do público, através da subversão da relação entre espectador e autor. Pautado nesta perspectiva, o estudo enfatiza a prática como método de pesquisa, valendo-se da *escrita performativa*, de Ciane Fernandes (2013), e da *crítica genética*, de Cecília Salles (2011). Além disso, a pesquisa constrói diálogos epistemológicos-teóricos a partir das perspectivas de Greiner (2005), Agamben (2009), Katz (2005; 2021), Rengel (2007; 2009; 2015), Rizzolatti e Sinigaglia (2008), Valeska Figueiredo (2010), Ribeiro e Teixeira (2009), Santos (2013), Canclini (2019), Recuero (2009) e Grieger e Botelho-Francisco (2019). O percurso trilhado mostrou que *Influenser*, traz, através da interação, estratégias de subversão da relação espectador-autor, questionando o lugar de passividade ocupado pelas pessoas não apenas em arte, como também nas relações sociais.

Palavras-chave: Processo de criação; Influência; Interação cênica; Comunicação;

ABSTRACT

This research arises from analyzes of the creation process and experiences with the work *Influenser*, in order to question communication patterns in art. To this end, it analyzes the modes of scenic operation developed in *Influenser*, and proposes strategies for scenic interaction in dance that promote the public's protagonism, through the subversion of the relationship between spectator and author. Based on this perspective, the study emphasizes practice as a research method, using performative writing, by Ciane Fernandes (2013), and genetic criticism, by Cecília Salles (2011). Furthermore, the research builds epistemological-theoretical dialogues from the perspectives of Greiner (2005), Agamben (2009), Katz (2005; 2021), Rengel (2007; 2009; 2015), Rizzolatti e Sinigaglia (2008), Valeska Figueiredo (2010), Ribeiro e Teixeira (2009), Santos (2013), Canclini (2019), Recuero (2009) e Grieger e Botelho-Francisco (2019). The route taken showed that *Influenser*, through interaction, brings strategies for subverting the spectator-author relationship, questioning the place of passivity occupied by people not only in art, but also in social relations.

Keywords: Creation process; Influence; Scenic interaction; Communication.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

DIAGRAMAS

Diagrama 1 - Anotação.....	24
Diagrama 2 - Engrenagem da interação	25
Diagrama 3 – Interação e observação.....	26
Diagrama 4 – Sistematização gráfica do diagrama 3	26
Diagrama 5 - Mecanismo operador	31
Diagrama 6 – Movimentações e interação na plateia.....	44
Diagrama 7 - Mecanismo de captura do gesto não-intencional.....	45
Diagrama 8 - Rede de influências que constitui <i>Influenser</i>	56

IMAGENS

Imagem 1 - Rede centralizada - Paul Baran	27
Imagem 2 - Programação artística do dia 03 de janeiro XLVIII ECL	39
Imagem 3 - Resposta instantânea - apontar de volta	42
Imagem 4 - Movimento não-intencional capturado	46
Imagem 5 - Sentar no chão.....	47
Imagem 6 - Levantar os braços.....	47
Imagem 7 - Bater palmas.....	48
Imagem 8 - <i>Influenser</i> na Aldeia SESC de Artes 2023	49

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
O MOVIMENTO CRIADOR.....	17
O contexto da obra.....	18
Decisões ideológicas	19
Expansão embrionária e adição temática	21
Mecanismo operador	29
O PROCESSO EM PROCESSO	32
Mostra Atuarate - percepções e cruzamentos cognitivos	33
Encontro Cultural de Laranjeiras – (a)diversidades e possibilidades de resolução cênica.....	38
Aldeia SESC – memorizando combin(atividades)	49
COMUNICAÇÃO <i>ESPECTAUTOR-ARTISTA-OBRA</i>.....	54
O ATÉ AGORA E O POR VIR	61
REFERÊNCIAS.....	63
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	66
APÊNDICE A	67
APÊNDICE B.....	68

INTRODUÇÃO

Debruço-me sobre rascunhos de diagramas e fragmentos de escrita, quase imóvel, apenas sinto minha respiração e um peso sobre os músculos do pescoço e dos ombros. Minhas mãos se apoiam sobre o teclado, em alerta para qualquer sopro de ideia. Parece que apenas estou sentada quieta ou me concentrando, mas internamente estou me arriscando numa infinidade de possibilidades, numa espécie de ensaio, num instante muito curto antes de escrever. Minhas mãos, ainda apoiadas, parecem convocar toda inteireza do meu corpo para, a qualquer momento, agir num rompante, num piscar de olhos e registrar tudo que vier nesse sopro.

Mesmo sem a certeza do que pretendo, escrevo... ou melhor, pontuo as teclas do teclado vagarosamente, tentando encontrar, nesse caminho, palavras, sentidos ou algum impulsionamento para o que escrevo. Para que escreva. Ajusto a postura, realinhando a coluna e deprimindo as escápulas, e parece que esse movimento adentra pelas vértebras, desliza por líquidos e músculos, correndo para as extremidades, encontrando articulações, e com elas se articulando, para chegar às mãos que agora dançam sobre o teclado.

Todo mundo, em algum momento de bloqueio, precisa pausar para que o corpo se reorganize, para que tome novo fôlego e siga em frente. Às vezes também é preciso movimento contra seu próprio fluxo de pensamentos, para sacudir as ideias, as imagens e reorganizar o que outrora foram dúvidas. Ou de repente, só é preciso desligar o filtro que impede o movimento criador de chegar até as mãos que dedilham o teclado, que seguram o lápis, que moldam a argila, que conversam com outras partes do corpo, que comunicam¹.

Este é o retrato de uma batalha interna em busca por uma possibilidade de início. Uma circunstância muito parecida com o bloqueio que me deparei para criar *Influenser*. É sobre as experiências e o caminho percorrido nesta criação que este trabalho fala. Mas não somente. Para além da minha identificação com certos temas em dança e das inquietações inerentes à criação artística, essa monografia representa, também, a minha persistência em uma ideia e a teimosia em encontrar caminhos que pudessem ampliar, para o campo acadêmico, a experiência que venho desenvolvendo com essa obra há quase dois anos.

¹ Desabafo trazido diretamente do meu Google Docs intitulado *Só desabafo, certo?* que foi aberto durante o desenvolvimento desta pesquisa, e que era onde eu desaguava as emoções e reclamações do processo de escrita, mas também me aconselhava.

Embora eu aparente ter uma afeição por danças mais tecnicistas e gestos elaborados, são os estados cognitivos e as experiências estéticas que me interessam nas investigações em dança. Porém, as danças que vivenciei e que produzi antes da graduação não refletem essa afinidade, pois são processos outros, experienciados no âmbito das academias e dos festivais de dança, a partir dos estudos em balé clássico, sapateado americano e jazz.

O contemporâneo também esteve presente desde o início dessa trajetória, e desde sempre esse bichinho² me mordeu, mas o fascínio surgiu mesmo através das aulas dos professores e pesquisadores Jai Bispo, Guilherme Fraga e Nirlyn Seijas, durante o curso tecnólogo em dança na Funceb³; como também a partir das vivências enquanto integrante das companhias de dança Átomos (BA), do diretor e coreógrafo Anderson Rodrigo; Mestre King (BA), Catarse (SE), do coreógrafo Júnior Rodrigues; e Contempodança (SE), criada pelo coreógrafo Francisco Santana, e atualmente representada por Leilinha Nascimento, Adriano Matos e Nauã Vieira. Contudo, foi no âmbito acadêmico que consolidei a compreensão da multiplicidade de possibilidades de/com danças (e outras práticas corporais) a que o contemporâneo pode se referir.

O que trago em *Influenser* é justamente isso: possibilidades e multiplicidades. Pois não se trata de uma dança pronta, bela ou sequer virtuosa. Pode até nem ser dança! E os complexos processos cognitivos e fenômenos comunicativos envolvidos na experiência com essa dança são os aspectos que me fascinam e que despertaram o meu olhar para a pesquisa. Mas foi somente na relação com a obra e após algumas apresentações para públicos e eventos distintos, ou seja, depois de ter experimentado um caminho, que o interesse por esta pesquisa foi despertado e que o caminho trilhado foi revisto analiticamente.

Diante dessa escolha, comecei a percorrer um caminho cheio de dúvidas acerca do recorte que eu poderia escolher para tratar de *Influenser*: seria o processo de criação? Seriam os aspectos cognitivos envolvidos na cena? Seria o processo de comunicação da obra? A partir disso, busquei rever os rascunhos e os registros das apresentações, para descrever o percurso de criação, bem como as experiências de cada apresentação. A reconstrução analítica desses contextos foi o que gerou possibilidades de entendimento do fenômeno, bem como os vieses que poderia abordar na pesquisa. Assim, direcionada por esses questionamentos, estruturei o trabalho em três eixos, que descreverei a seguir.

²Essa é uma expressão que cresci ouvindo meus professores e professoras de dança falarem quando alguém apresentava uma paixão por determinado gênero de dança.

³Desde 1988, a Fundação Cultural do Estado da Bahia, promove, através da Escola de Dança, um curso de Educação Profissional Técnico de Nível Médio em Dança reconhecido pelo Ministério da Educação (MEC).

Análogo ao processo de criação de *Influenser*, que foi desenvolvido na prática, testando, o roteiro desta pesquisa também foi desenvolvido na prática, escrevendo. Com isso, alguns questionamentos realizados na criação também me atravessaram durante a escrita, um deles foi a questão da representação de uma realidade, a qual o esboço inicial do experimento cênico⁴ se resumia. No decorrer dos laboratórios investigativos, essa problemática da representação foi sanada a partir de um ajuste no modo de operação da cena, que foi o responsável pela grande transformação da obra, conforme descreverei no tópico *Expansão embrionária e adição temática*.

Assim, da mesma forma que questioneei a efetividade da comunicação da cena, também teci a problemática da pesquisa que passou a questionar **como *Influenser* problematiza padrões epistemológicos da comunicação em artes através do seu modo de operar?** Essa questão ajusta o foco do trabalho, então, para a investigação do modo de operar a cena, por isso, as observações e descrições dessa operação, ocorrendo na prática, constituem parte relevante da pesquisa, ganhando, inclusive, um capítulo à parte e denotando a natureza indutiva da pesquisa.

A partir desse caminho, o trabalho objetiva propor estratégias de criação em dança, tendo como base processos comunicacionais que promovam a interação e o protagonismo do público, através da subversão da relação entre espectador e autor. Para alcançar tal objetivo, descreverei e analisarei o processo criativo de *Influenser*; abordarei diferentes processos cognitivos e de comunicação estabelecidos na obra, através da interação cênica entre *espectautor*⁵ e artista; e também discutirei as relações de influência a partir do recorte das redes sociais na internet.

Sendo esta pesquisa um processo de criação, surge um outro problema: o método. Ainda que eu tentasse me esforçar buscando estratégias para validar este estudo no campo acadêmico, metodologias qualitativas e quantitativas, por mais abertas que tentassem ser, não dariam conta das especificidades e subjetividades deste trabalho, e por vezes me distanciariam do fazer artístico em nome de parâmetros científicos. Diante dessa insuficiência e também da necessidade em organizar o discurso e os métodos do trabalho, comecei a questionar: como tornar a minha prática um método para minha pesquisa e não um mero objeto de investigação? Quais parâmetros adotar para tratar os processos cognitivos e subjetivos descobertos na lida

⁴ Você verá no capítulo sobre o movimento criador que, antes de receber o título *Influenser*, eu me referia à obra em construção apenas como experimento cênico.

⁵ Calma, não é um erro de grafia. Falarei sobre este termo no decorrer do trabalho, e o esmiuçarei especificamente no último capítulo.

com o fenômeno sem, com isso, separar a pessoa da pesquisa de seu próprio fazer? E como trazer para esta escrita o caráter sensorial das experiências implicadas nas apresentações?

Assim como a dança que proponho em *Influenser* subverte um posicionamento acomodado e convencionado à aceitação de normalizações, este texto também pretende se emancipar, de alguma maneira, de exigências metodológicas rígidas sem, no entanto, deixar tudo uma bagunça. Pois subversão não implica baderna, pelo contrário, demanda muito empenho e organização, afinal sistematizar uma abordagem que, diferentemente dos moldes acadêmicos tradicionais, respeite a dinâmica do fazer em sua organicidade, requer coragem e embasamento para lidar com os melindres do processo.

Buscando esse fortalecimento, pesquisei diferentes materiais e encontrei na *escrita performativa*, a partir da perspectiva de Ciane Fernandes (2013), argumento e fundamento para organizar esta pesquisa através das práticas e das experiências que guiaram o processo, inclusive, acolhendo os imprevistos e as necessidades do próprio fazer, surgidas durante o percurso. Além disso, também encontrei na *crítica genética*, a partir da obra de Cecília Salles (2011), maneiras de analisar o processo de criação de *Influenser* através dos rastros deixados por mim ao longo do percurso criativo, mais uma vez denotando a natureza indutiva da criação e desta investigação.

Esses métodos de investigação e de organização do pensamento garantiriam a aproximação entre duas representações da mesma pessoa: a pesquisadora e a pessoa (ou sujeito) da pesquisa, que é a artista criadora. Desse modo, a mesma pessoa poderia analisar o fenômeno por diferentes ângulos, ou seja, a pesquisadora, por também ser participante, lançaria um olhar crítico e analítico sobre os registros do processo e sobre a obra, sem se afastar da paixão da artista e se deixando afetar pelo que está sendo estudado.

Essa noção me permitiu afinar o foco da pessoa do discurso, pois conforme Duarte (2016, p. 29) “a emoção não é apenas [...] do espectador [...] é também do pesquisador que descreve a recepção que estuda ao mesmo tempo que é também parte da recepção”. Por isso escrevo em primeira pessoa, porque a experiência estética desse trabalho me atravessa tanto como artista criadora, como quanto pesquisadora de minha obra.

Desse modo, no procedimento de escrita arrisquei construir pontes entre abordagens conceituais e procedimentos analíticos que me permitissem apreender os múltiplos aspectos da obra e dos fenômenos comunicativos aqui estudados. Antes de indicar cada uma dessas pontes, preciso destacar *O corpo – pistas para estudos indisciplinares*, de Greiner (2005), como

principal referência que, antes de tudo, ajudou-me a compreender a transdisciplinaridade⁶ implicada nos estudos do corpo, que por si só já é uma ponte que vincula sistemas, conceitos e teorias; e me deu coragem e embasamento necessários para negar a hegemonia epistemológica dos dualismos corpo e mente, emissor e receptor, que *Influenser* também problematiza.

Entendido isto, no processo de análise do movimento criador, abri a porta da *indisciplinaridade*, para que diferentes áreas do conhecimento, como as ciências sociais e cognitivas, por exemplo, me possibilitassem analisar a obra sob diversos pontos de vista. O diálogo epistemológico entre a *crítica de processo*, de Salles (2011), e as noções sobre o contemporâneo, de Agamben (2009), permitiram-me compreender a processualidade e a mobilidade características da arte contemporânea, e que são intrínsecas a *Influenser*. Na descrição e na análise das apresentações realizadas, outras conexões também foram estabelecidas entre a pesquisa empírica e os estudos da neurociência, teorias da comunicação e dança.

Neste mesmo empenho de buscar perspectivas que atingissem as especificidades e interdisciplinaridade de *Influenser*, encontrei no conceito de *redes de criação*, também a partir de Cecília Salles (2006), embasamento que permitiu analisar os procedimentos cognitivos e a natureza intersemiótica do desenvolvimento da obra. Através dessa noção, adotei na pesquisa outras possibilidades de análise, agora voltadas à comunicação da obra. Com a associação entre a Teoria Corpomídia, de Helena Katz e Christine Greiner (2005), e as teorias culturais de Canclini (2019) busquei entender, através das relações corpoambiente, a rede de influências que constitui *Influenser*, além da relação *espectautor*-artista e como está estruturada a comunicação da obra a partir de seu mecanismo de operação. Por fim, para discutir a temática aludida no título da obra, associei os estudos de Recuero (2009) e Grieger e Botelho-Francisco (2019), analisando as relações de influência nas redes sociais.

Para o estabelecimento do elo entre o processo de criação e processos de comunicação da obra, dividi o texto em três eixos que compõem as seções principais do trabalho e se distinguem conforme a abordagem do fenômeno. O primeiro tem natureza teórico-metodológica, que destrincha o percurso metodológico desenvolvido no processo de construção da obra; analisa o processo criativo partindo do contexto em que a obra germinou; e descreve o *mecanismo operador*. No segundo realizo uma articulação entre empiria e teoria, ao passo que descrevo as experiências adquiridas em três apresentações: VI Mostra Atuarte, Encontro Cultural de Laranjeiras e Aldeia SESC de Artes 2023. O terceiro apresenta maior articulação

⁶Ou seria indisciplinaridade? Como a própria Greiner (2005, p. 11) diz, “quando a estratégia de pesquisa é da ordem do *trans* [...] acaba virando ‘indisciplinar’.”

no âmbito epistemológico-teórico, pois concentra as discussões acerca dos fenômenos comunicacionais da obra, propondo reflexões que envolvem temas da contemporaneidade.

Esta organização do trabalho mostra uma construção rizomática, em que ao passo que cada capítulo cria suas conexões e se aprofunda em seu próprio universo, também há uma interdependência entre eles e seus assuntos. Por causa dessa autonomia, o processo de escrita se deu em uma trajetória não linear, frequentemente saltando e retrocedendo de um ponto a outro no fluxo do texto, análogo a uma estrutura em rede. Em vista disso, talvez, durante esta leitura, haja vontade de migrar para um tema, um diagrama, uma imagem ou vídeo de apresentação que já foi ou que ainda será mencionado no texto, e esses materiais se encontrem em outra página. Caso isso aconteça, sinta-se à vontade para seguir a leitura no fluxo que desejar. Para facilitar a migração pelo trabalho, inspirada na escrita de Rengel (2007); no atalho por hiperlink; e na estrutura de grafos, utilizei um sistema de chamada por parênteses com a abreviação v. (significando veja), seguida do assunto e da página onde ele se encontra. E caso esteja com a versão digital do texto, para migrar, basta clicar nessa estrutura. Exemplo: (v. assunto, página).

Assim, te convido a percorrer os movimentos vividos durante esta pesquisa. Mas antes trago alguns conselhos que escrevi para mim mesma no decorrer deste processo de escrita, em momentos de desabafos, bloqueios e aconselhamentos que me ajudaram a seguir em frente e a fluir na escrita.

O pensamento se reconstrói, a frase se reescreve, o movimento se refaz... Não dá para intentar se fixar completamente numa ideia, é preciso acolher os movimentos de articulação do pensamento. É preciso também acolher a beleza de formas inacabadas e a complexidade de sua transformação.

O MOVIMENTO CRIADOR

Diferentes ângulos de observação do movimento criador nos oferecem uma ampliação de sua compreensão e, conseqüentemente, uma aproximação maior de sua complexidade (Salles, 2011, p. 93).

No início deste trabalho, destaquei o meu objetivo em enfatizar a prática como pesquisa, o que implica dizer que a obra se revelou a partir do seu próprio fazer, e foi se tornando possível ao longo de uma trajetória que envolveu uma multiplicidade de acontecimentos, conforme narrarei neste e no próximo capítulo. Os rastros dessa caminhada serão, portanto, o ponto de partida para destrinchar o processo de criação de *Influenser*.

Por rastros entenda os documentos de processo que guardam os “registros materiais do processo criador” (Salles, 2011, p. 26), armazenam informações durante o percurso de concretização da obra, e também registram experimentações, evidenciando a natureza indutiva da criação. No caso de *Influenser*, os registros do processo não se referem à gênese da obra em seu marco zero, pois, conforme venho narrando, esse início foi marcado por decisões que não deixaram rastros. Contudo, por estar inscrita na contemporaneidade, por isso, em devir e em permanente adequação⁷, os registros de processo de *Influenser*, sempre farão parte de uma nova gênese porque a obra nunca estará finalizada.

A proposta deste capítulo é, então, se debruçar sobre o movimento criador de *Influenser*, fazendo a leitura de um processo que está em processo e permanentemente sendo experienciado e avaliado pela artista, sempre se fazendo e refazendo a cada apresentação, conforme explicarei adiante. Para isso, estabelecerei diálogo com a perspectiva metodológica da *crítica de processo* e com o conceito de *redes de criação* a partir das escritas de Cecília Salles (2011; 2006).

O capítulo está organizado de maneira que ilustra o pensamento em construção durante o percurso da criação e das expansões que levaram a obra à formatação mais próxima de como é apresentada ao público hoje. Para isso, destrinchei o texto em quatro partes principais: começando pelo contexto que suscitou a obra; bem como as decisões ideológicas que embasaram sua primeira configuração; seguindo para a expansão embrionária que promoveu a adição temática do trabalho; finalizando com a análise das ferramentas de construção da cena.

⁷ Trago essa conexão epistemológica entre Salles (2011) e Agamben (2009) a fim de explicar as especificidades do processo e da obra que não conseguem ser traduzidos, em sua totalidade, por apenas uma perspectiva.

O contexto da obra

Quando Cecília Salles (2011, p. 45) fala do “solo onde o trabalho germina”, ela traz a importância da relação entre a obra, o artista e o contexto. A autora infere que o artista está inserido e é afetado pelo seu tempo, pelos seus contemporâneos e pelo espaço que o envolve, mas também alerta que essa influência não direciona, necessariamente, o processo propriamente dito. Nesse sentido, a compreensão que se busca neste capítulo, então, é de como esse contexto pertence à obra e como ele penetra na realidade criada por *Influenser*.

Antes desta escrita, eu acreditava e credibilizava a origem de *Influenser* ao componente curricular Estudos Contemporâneos em Dança II (ECD II), ministrado pelo Professor Doutor Fernando Davidovitsch no segundo semestre de 2022, onde houve uma demanda de avaliação, em que foi solicitado o desenvolvimento de um experimento cênico, cuja temática foi *pensar o corpo contemporaneamente*. Nessa ocasião, a liberdade da proposta somada à vastidão de possibilidades de composição, diante da temática, gerou um entrave, e as soluções de seu desembaraço constituem o processo que analisarei a seguir. No entanto, a partir da indagação sobre a influência do contexto na construção de *Influenser*, suscitada durante a escrita deste trabalho, pude compreender que sua origem não se deu em um grande *insight* e que seu ponto de partida não se restringe especificamente a um componente da graduação.

A conjuntura formada por um estado de bloqueio e inquietação em atrito com a necessidade de criar, ocasionou a seleção e a combinação de ideias para resolver a demanda da avaliação, que culminou em *Influenser*. No entanto, é importante destacar que a gênese dessa criação não está restrita ao campo acadêmico, ela se amplia a outras situações que precedem o componente, e até mesmo a graduação, e que estão ligadas à crítica social levantada pela obra. Entre estas situações posso citar: o cenário pandêmico⁸, entre os anos de 2020 e 2021, em que as pessoas passaram a utilizar largamente as redes sociais para se comunicar e encurtar a distância física instaurada pelo isolamento social; outros componente curriculares, como Dança e Cognição e ECD I, cursados ainda durante o ensino remoto, e nos quais fiz leituras que estão evocadas neste trabalho; e alguns projetos audiovisuais⁹ que desenvolvi no período da

⁸ Em 11 de março de 2020, a Organização Mundial da Saúde (OMS) decretou estado de pandemia do COVID-19 e diversos países decretaram isolamento social como uma das estratégias para diminuir a contaminação pelo vírus.

⁹ Sinta-se à vontade para assistir: *Inverter*, disponível em: <https://youtu.be/bp_GhtK41NY>; *CONTEMPOQUÊ? - O vazio onde tudo cabe*, disponível em: <<https://youtu.be/MPNlzjgNoCA>>; *Cotejo Transfixo*, disponível em: <https://youtu.be/ZQnl2O9nMH4?si=EqrZp_qmPynmCO_k>.

quarentena, utilizando recursos de interação com a tela, e tangenciando questões que são discutidas em *Influenser*.

Todos esses fatores geraram atravessamentos, ideias e possibilidades que foram combinadas e testadas, durante o componente ECD II, como opções para a criação da obra em questão, que vem ganhando leis próprias ao longo de seu processo singular. É, então, sob a luz desta organização e neste recorte temporal que analisarei o processo compositivo de *Influenser* neste capítulo.

Decisões ideológicas

Como já adiantei no tópico anterior, houve uma demanda de composição em virtude da avaliação de ECD II. Naquela ocasião, entre outubro e novembro de 2022, houve uma dificuldade de criar agravada pelo contexto de sobrecarga de demandas e responsabilidades profissionais, acadêmicas etc., além de uma autocobrança exacerbada. Ao externar essa conjuntura ao professor da disciplina, foi-me sugerido uma reflexão sobre como eu me sentia naquele momento, e que eu ponderasse a melhor forma de acolher aquelas sensações no experimento cênico.

Embora as emoções associadas a esse estágio inicial da criação tenham atribuído um ar poético ao processo, naquele momento elas só formaram uma nebulosa de ideias vagas e indefinidas, e não bastaram para seguir com a produção da obra. Então, envolta nessa atmosfera entre a necessidade de produzir e a materialização de uma motriz, passei a estar aberta e atenta a qualquer possibilidade, qualquer revelação que estimulasse a criação. Sobre esse ato de super percepção, Salles (2011) aponta que esse procedimento funciona como combustível para alguns artistas, que se mantêm ao longo do processo atentos, de forma sensível, para o mundo que os cerca. É realmente como se o processo materializasse o sensível. Já outros artistas não têm esse tipo de revelação, e o estímulo vem de uma praxe, de certas recorrências em seu modo de trabalhar, denotando a presença de método em seu processo de criação.

Seguindo a orientação do professor, comecei a investigar e experimentar algumas maneiras de expressar cenicamente as emoções e frustrações da sobrecarga e do acúmulo de tarefas. Entre os esboços, elenquei a possibilidade de elaborar uma pequena célula com movimentos minimalistas e permanecer repetindo-a de maneira cíclica, aumentando cada vez mais a velocidade da execução, até não haver mais definição do que fora a movimentação inicial, e até que eu chegasse à exaustão. Nesse caso, a repetição e o aumento da velocidade seriam condicionantes que sobrecarregariam o corpo levando-o ao limite, com isso, seria

levantado um ponto de reflexão acerca da alta demanda de tarefas que o sujeito contemporâneo se submete ou é submetido.

Durante os laboratórios corporais, no entanto, me deparei com um entrave: sempre que eu acelerava a reprodução da célula, eu ainda tentava executá-la com algum detalhamento, deixando-a mais próxima da resolução inicial do que de uma indefinição de movimentos. Isto implicava na quebra do ritmo, por sempre diminuir a velocidade e, conseqüentemente, na ineficácia em transmitir sobrecarga e exaustão. É como se mesmo estando sobrecarregada, eu conseguisse dar conta das demandas sem me exaurir, porque não havia um estresse na estrutura, sendo necessário, então, recorrer à representação dessas sensações. Essa situação gerou uma insatisfação entre o que eu queria dizer e o que estava sendo dito, porque eu desejava comunicar genuinamente a realidade que me cercava e recusava a ter que recorrer a uma representação para tal.

Descontente com o processo, busquei orientação do professor que me sugeriu assistir a coreografia *Accumulation*, da dançarina e coreógrafa norte-americana Trisha Brown. Durante a cena, Brown constrói uma sequência coreográfica a partir de movimentos minimalistas que ela vai inserindo na série conforme realiza algumas repetições. Essa forma de construir a cena, através de um processo cumulativo aliado à repetição, traduzia o que eu objetivava comunicar em meu experimento cênico. *Accumulation* passou, então, a abalizar um caminho para a minha composição, além de figurar a maior referência cênica do trabalho.

Por conseguinte, comecei a analisar a cena de Trisha e passei a me interessar pela proeminência dada ao processo de construção da coreografia, sem enfatizar o resultado final, como fator principal de comunicação da obra. A aproximação com a tendência de processualidade como mecanismo possível para a materialização da obra de arte, constituiu uma guinada fundamental para a minha composição, definindo, desse modo, as ideologias que caracterizariam o meu percurso. No entanto, era preciso buscar a minúcia que distinguiria o meu procedimento do de Brown.

Diante das incertezas e indeterminações do percurso, comecei a refletir, juntamente com o professor da disciplina, possibilidades de lançar mão do acaso como mecanismo operador da cena e de, ao mesmo tempo, trabalhar características particulares a mim, para melhor lidar com o perfeccionismo e a autocobrança que, desde o início, influenciaram nesse processo de criação. Dessa forma, pensamos que, ao invés de haver uma célula coreográfica para manipular durante a cena, a sequência seria construída em tempo real, com movimentos que o público me ofereceria e eu os replicaria. Com este ajuste o meu experimento cênico assimilaria a processualidade empregada em *Accumulation* e apresentaria modificações na matéria-prima,

que passaria a ser os movimentos do público e não somente os da performer; e no modo de operação, que lidaria com o acaso e com a imprevisibilidade, ao invés de manipular uma célula coreografada.

Conceitualmente, esse esboço ideológico mostra o delineamento do experimento cênico por mecanismos que o aproxima da linguagem do *work in process*, definida por Renato Cohen (2004, p. 17), como “procedimento criativo [...] característico de uma série de expressões contemporâneas, enquanto processo gestador, [que] delinea uma linguagem com especificidades na abordagem dos fenômenos e da representação, produzindo outras formas de recepção, criação e formalização.”

Adotar essa configuração de obra aberta e pautada em um procedimento que é totalmente permeado pelo risco e pela recepção do acaso, significaria lidar com um processo falível, e também admitir que um produto só seria desenvolvido na medida em que as informações fossem organizadas diante da continuidade do processo. Além disso, a relação dialógica entre o desejo por desenvolver um produto e o gerenciamento de eventualidades envolveria um “caminho tenso”, como define Salles (2011, p. 67), pois o acaso interage com o processo em curso e desestabiliza sua continuidade. Contudo, essas quebras trazem dinamismo ao movimento criador uma vez que

a continuidade é inseparável da indeterminação e da incerteza que caracterizam o movimento criador, no sentido em que este continua sua trajetória para dar conta de sua indeterminação. Onde há variação contínua, a precisão é inatingível e a possibilidade de erro inevitável. (Salles, 2006, p. 133).

Expansão embrionária e adição temática

Lidar com a processualidade envolve avaliações, adições, substituições, ou seja, modificações em geral. No processo em questão, o ajuste afinado no modo de operação da cena garantiu um mecanismo valioso para a composição, conferindo a ela um caráter inédito encontrando “caminho para o desconhecido e o não criado” (Louppe, 2012, p. 225). No entanto, esta atualização precisava ser testada e necessitava ser diante de um coletivo, visto que a matéria-prima da obra seria os movimentos do público. Desse modo, submeti o experimento cênico, que ainda não possuía título, a uma primeira testagem, apresentando-o na VIII Semana Acadêmico-Cultural da UFS (SEMAC¹⁰) para um público totalmente formado por discentes e docentes da Graduação em Dança da UFS.

¹⁰ A SEMAC é um evento promovido pelas Pró-Reitorias da UFS, e sua oitava edição ocorreu de 07 a 11 de novembro de 2022, com atividades realizadas em diversos campus da universidades.

Nesta experimentação meu objetivo foi conhecer as características do sistema que se formaria durante a cena; descobrir se, através do mecanismo operador, a cena direcionaria para os temas sobrecarga e acúmulo; saber o tempo de duração e se a interação, sem utilizar a comunicação verbal, se efetivaria. Salles (2011, p. 135) diz que é nesse momento, no relacionamento com a obra, que “o artista conhece [...] o que a obra deseja e necessita.”

A apresentação foi realizada no auditório do Departamento de Dança (DDA) e o público ficou sentado no chão, bem próximo a mim¹¹. Para iniciar a mostra, comecei explicando, verbalmente, às pessoas ali presentes, o caráter colaborativo e interativo do experimento, e convidei-as para contribuir com a cena me oferecendo um movimento. Após essa fala, o professor colocou uma música, conforme havíamos combinado, e eu iniciei a sequência introduzindo o primeiro gesto.

Baseada naquela ideia embrionária de construir uma sequência com movimentos minimalistas, e que Trisha Brown também adota em *Accumulation*, introduzi um movimento simples, de elevação da escápula direita, objetivando que o público também oferecesse movimentos minimalistas, visto que a orientação dada por mim, no início da apresentação, foi de oferecer um movimento e não uma sequência.

Ainda sobre esse início, considere que se eu introduzisse o primeiro gesto e ficasse repetindo, alguém viria e ofereceria outro, acionando o *mecanismo operador*¹² da interação na cena. Mas também havia a possibilidade de, no início, ninguém interagir voluntariamente, o que me levou a planejar um artifício para estimular a participação do público. Por isso, combinei com algumas colegas da turma para que oferecessem algumas movimentações no início da apresentação, a fim de que o público compreendesse a interação e passasse a contribuir com a cena. Utilizando este recurso, a interação do público se efetivou e foi constante durante toda a apresentação, ou seja, não houve lacunas por falta de participação, pelo contrário, cada vez que uma interação ocorria, elevava a cena a uma crescente e as pessoas ansiavam por oferecer mais movimentos.

Nesse sentido, o teste do *mecanismo operador* teve sucesso. As muitas interações geraram acúmulo e, como consequência, proporcionou a comunicação do discurso da sobrecarga. O sentido não só foi efetivado, como também estava coerente e evidente, pois entre os feedbacks houve comentários como: “*eu pensei que você não fosse aguentar*”; “*como você*

¹¹ Inclusive, adianto que esta configuração da plateia, desde sua distribuição espacial à proximidade comigo, contribuiu na efetivação da interação cênica.

¹² Aqui me refiro à interação que ocorre na cena e que é fundamental para a operação da obra. O seu modo de funcionamento será apresentado no tópico *Mecanismo operador*. E doravante irei utilizar a expressão grafada em itálico, a fim de enfatizar a referência a um elemento constituinte da obra.

consegue memorizar e reproduzir tudo aquilo?”; “*eu já ia perguntar se você não cansa*”. Por outro lado, embora tenha alcançado êxito com essa experimentação, percebi que esses comentários estavam voltados apenas à minha capacidade de memorização e de execução de um repertório motor diversificado. A *sobrecarga* e o *acúmulo* eram conceitos alcançados por consequência, pois em primeiro plano estava a minha capacidade física de vencer os desafios propostos durante a cena.

A proposta cênica, desde o seu embrião, apresenta temas relevantes, contudo, após discutir acerca dos *feedbacks* do público com meu esposo, passamos a questionar o propósito do experimento. Com isso, comecei a fazer algumas indagações: se o trabalho estava resumido a um teste de minha capacidade física; se era uma demonstração de virtuosismo; quais as discussões que a obra provocaria; qual seria o questionamento, a crítica que este trabalho faria; e o que eu queria que o público levasse da obra. A partir dessas reflexões percebi que eu tinha um mecanismo de operação cênica valioso, mas não tinha justificativa à altura.

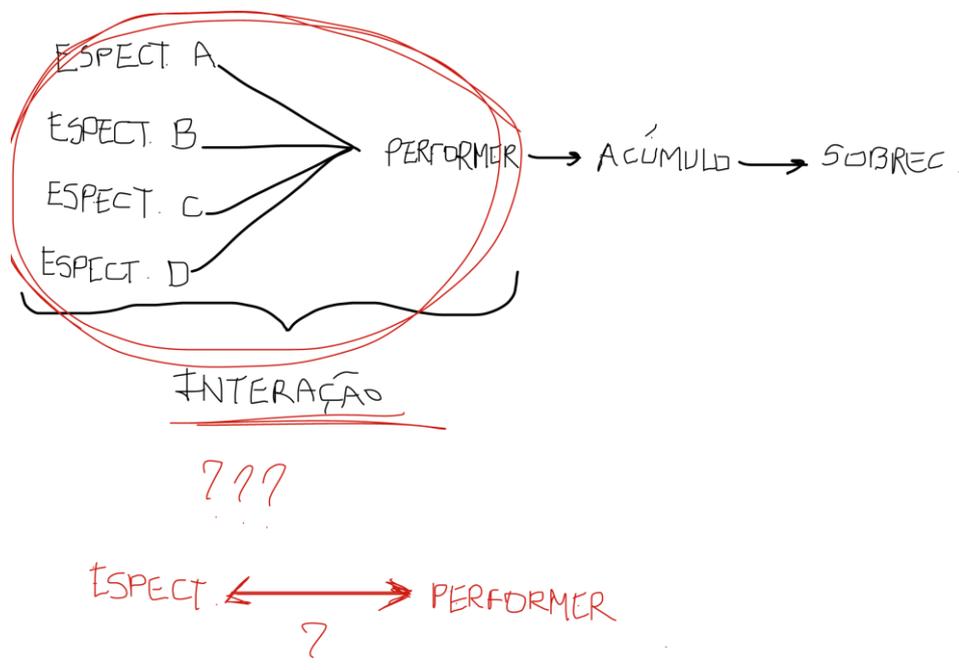
Diante dessa brecha, e da insatisfação com a natureza conceitual do trabalho, estabeleci que não aceitaria que o conceito-tema da obra se resumisse a essa subjetividade. Para considerar algo inadequado dentro do processo de criação artística, Salles (2006, p. 137) explica que os parâmetros adotados para tal estão ligados a “critérios pessoais, associados ao projeto poético do artista [e que] é importante lembrar a inserção histórica do projeto que, certamente, deixa suas marcas no estabelecimento desses critérios.” Dito isto, passei a me concentrar no tal *mecanismo operador*, que era o que havia de mais concreto no processo, para me voltar às possibilidades de amplificação do discurso que propusesse um diálogo estético de interesse coletivo para obra.

Em virtude da nova necessidade e da análise do método de operação da cena, que é o recurso pelo qual se estabelece a comunicação na obra, percebi que a relação artista-público-obra permitia muitas vertentes de investigação, com temáticas ainda mais relevantes, sem abrir mão dos conceitos sugeridos na ideia embrionária. Na verdade, mesmo que houvesse uma adição temática, os conceitos de *sobrecarga* e *acúmulo* continuariam sendo aludidos, no entanto, o protagonismo do discurso seria deslocado para outros temas envoltos no processo de comunicação da obra.

Para explicar o rearranjo temático, realizado após as reflexões sobre a apresentação na SEMAC e os *feedbacks* do público, voltarei às anotações feitas ainda naquele período, a fim de ilustrar o encadeamento de ideias e o percurso da adição temática. Destaco a importância de

trazer para essa análise alguns manuscritos¹³, que são resíduos de outras linguagens, como diagramas, fluxogramas, desenhos e anotações, que utilizei como recurso para traduzir as informações e organizações construídas ao longo do processo. Eles mostram tentativas de explicar o pensamento em construção através da linguagem visual, que é uma comunicação mais próxima a mim em virtude das habilidades e hábitos aprendidos na Graduação de Arquitetura¹⁴. Por isso, frequentemente recorrerei ao uso de setas, figuras geométricas, chaves e outros esboços figurativos, ainda que com traços frágeis, para organizar e compreender o sistema em formação. Para começar, trago, no Diagrama 1, anotações que buscam identificar o que efetiva e mantém a comunicação durante a cena.

Diagrama 1 - Anotação



FONTE: da autora, 2022.

Nesta anotação, eu tento entender não somente o fluxo da comunicação, como também a conexão entre espectador e performer que mantém a interação acontecendo. Essa busca se

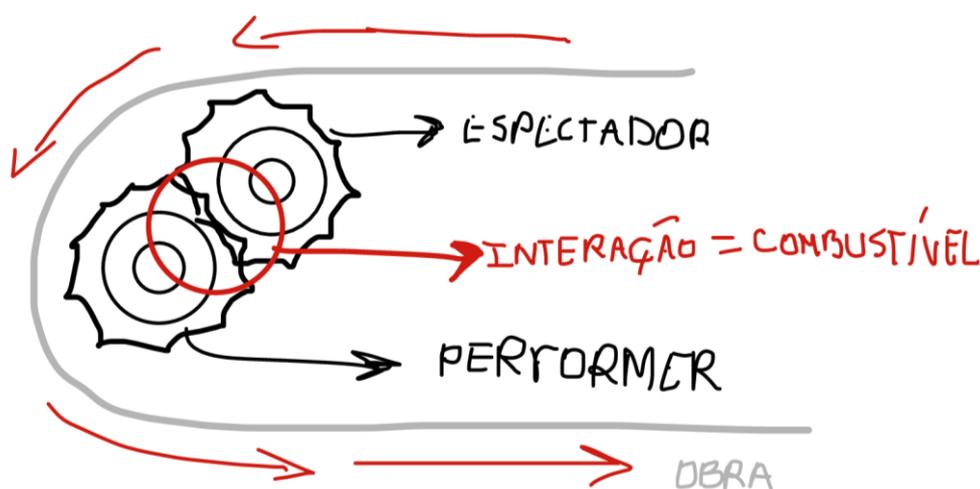
¹³ Por manuscrito não entenda somente aquilo que é escrito a mão. Ao expandir a Crítica Genética da literatura para todas as áreas das artes e da comunicação social, Cecília Salles, na 5ª edição de *Gesto inacabado - processo de criação artística* (2011), passa a adotar como documento de processo todo tipo de registro que ofereça informações sobre o processo de criação de um artista. Entre estes materiais estão esboços, croquis, rascunhos, maquetes, *storyboards*, entre outros que podem ser analógicos ou digitais.

¹⁴ Concluí a graduação de Arquitetura e Urbanismo em junho de 2021, através da Universidade Tiradentes, quando já cursava o segundo semestre da Licenciatura em Dança na UFS. Foi naquele curso que adquiri expertise com desenhos, diagramas e manuseio de alguns *softwares* e ferramentas digitais.

deve ao fato do não entendimento do porquê de a comunicação ter se efetivado na apresentação na SEMAC sem um direcionamento temático, apenas com o comando verbal para que o público contribuísse com um movimento. A partir do que ocorreu nessa apresentação, busquei compreender o que teria interessado aquelas pessoas a me oferecerem ou a continuarem me oferecendo movimentos, e percebi que houve um interesse do público em me ver reproduzir os movimentos de outros, e mais, a minha replicação destes gestos estimulou outras pessoas a interagirem, para ver se eu também conseguiria reproduzir as movimentações oferecidas por elas.

Traduzindo essa percepção em palavras, tem-se que cada vez que uma interação ocorria, retroalimentava uma engrenagem e fornecia combustível para a cena. Para ilustrar essa metáfora, trago, então, o Diagrama 2. Esmiuçando-a, tem-se que as peças da engrenagem são representadas pela performer e pelo espectador; o combustível que alimenta a cena é a interação espectador-performer; e os movimentos ofertados pelos espectadores constituem a matéria-prima desse combustível. Contudo, o mecanismo ou motor que acionava a engrenagem, neste estágio, ainda era uma grande questão.

Diagrama 2 - Engrenagem da interação

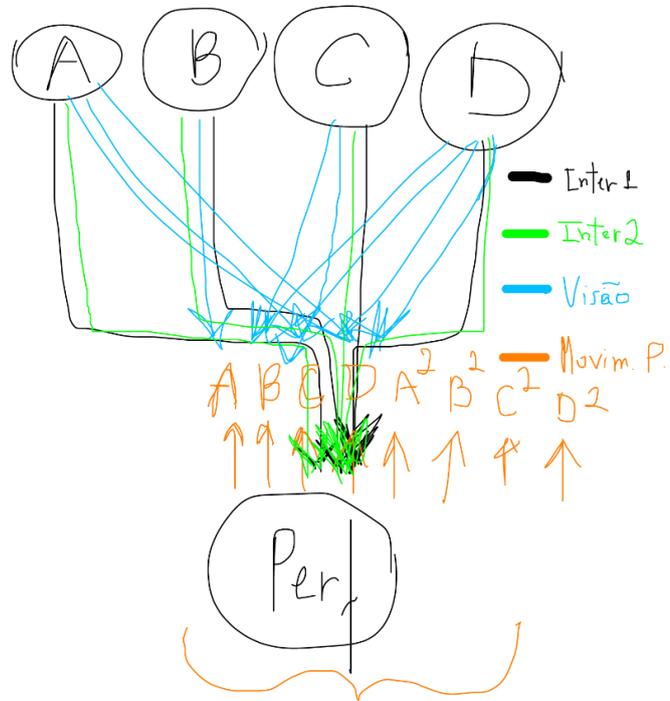


FONTE: da autora, 2022.

A partir dessas noções, voltei a analisar o *mecanismo operador*, agora sob a ótica da apresentação na SEMAC, e percebi que quem ainda não havia interagido com a cena, ao observar outras pessoas interagindo, se sentia influenciado a fazer o mesmo. No Diagrama 3 eu rascunho esse processo através do uso de setas de cores diferentes, para distinguir o que é observação, o que é oferta de movimento, e o que é replicação. Esse rascunho, embora pareça

confuso, traduz o pensamento ainda em construção. Para contextualizar melhor, trago o Diagrama 4, um diagrama sistematizando o processo esboçado no diagrama 3.

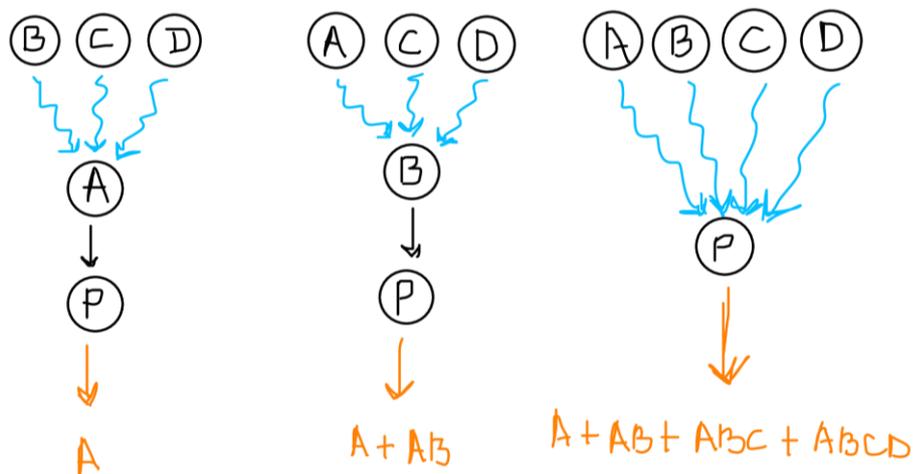
Diagrama 3 – Interação e observação



$$A + AB + ABC + ABCD + ABCDA^2 + ABCDA^2B^2 \dots$$

FONTE: da autora, 2022.

Diagrama 4 – Sistematização gráfica do diagrama 3



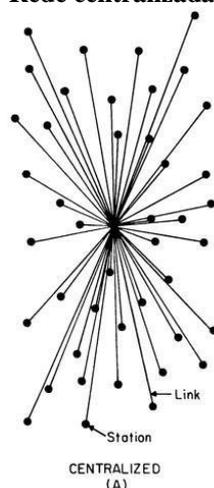
FONTE: da autora, 2022.

Assim, tem-se que alguém, ao ver o outro interagir (setas azuis), cria uma expectativa pela reprodução daquela movimentação (setas laranja) e também cria uma expectativa em contribuir. Quando a interação desse espectador é efetivada (setas pretas), também desperta nos outros a vontade de participar da cena, e esse fluxo fica se retroalimentando conforme as interações acontecem, permitindo, inclusive, que cada espectador contribua mais de uma vez (setas verdes). Aqui se delineia uma importante característica para que um espectador se enquadre na categoria *espectador*: é necessário que haja neste a intenção de contribuir com um movimento. Caso queira adiantar o entendimento desta definição (v. *espectador*, p. 30) mas, por enquanto, ainda continuarei me referindo ao público em geral como espectador.

Analisando esses diagramas pela perspectiva estrutural, é possível visualizar uma organização que remete a uma rede, pois conecta espectadores e performer, representando a interação da cena. Conforme Recuero (2009), a metáfora de rede foi utilizada pela primeira vez como semente de uma abordagem científica pelo matemático Leonard Euler em 1736. Em seu experimento, Euler utilizou um sistema de grafos, que é constituído por nós e arestas que conectam esses nós, e que é, assim, a representação de uma rede. Correlacionando esse sistema ao Diagrama 3, que traz a análise da interação na cena, temos que os espectadores e a performer são os nós e a interação entre eles constitui as arestas, desse modo, é possível afirmar que este experimento cênico se configura como uma rede.

É possível ainda relacionar as interações do Diagrama 3 ao gráfico de rede centralizada de Paul Baran, trazido na Imagem 1. Neste gráfico as conexões estão direcionadas a um ponto central, representando as interações dos espectadores com a performer.

Imagem 1 - Rede centralizada - Paul Baran



FONTE: Baran, 1964, p. 2, apud Recuero, 2009, p. 56.

Voltando à questão levantada anteriormente, acerca do mecanismo que aciona a engrenagem da cena e sustenta a interação constante, encontrei pistas associando a abordagem de redes sociais virtuais de Raquel Recuero (2009) à observação da rede de influências que se formou durante a experiência na SEMAC. Fatores como visibilidade, reputação, autoridade e popularidade direcionaram a busca. Trarei essa discussão no capítulo sobre a comunicação da obra (v. **atributos do influenciador**, p. 59).

Percebendo a importância do fenômeno influência como propulsor da cena, e por sua evidência, decidi atribuí-lo ao tema do experimento cênico, expandindo a ideia originalmente pretendida. A partir dessa nova abordagem, que trouxe uma adição temática, eu teria uma série de alternativas para trabalhar e construir o discurso da obra, sem deixar de lado a questão da sobrecarga.

Tendo explicado o rearranjo temático, volto àquela conversa com meu esposo, em que discutíamos o propósito da obra e analisávamos as possibilidades de questionamento que ela levantaria. Dentre as alternativas elencadas, uma apresentou potencial para induzir discussões e reflexões acerca de um fenômeno que cada vez mais afeta o coletivo: a influência digital. A influência digital se refere à maneira como as pessoas têm se conectado, compartilhado e moldado comportamentos, opiniões e hábitos de outras pessoas no ambiente digital, sobretudo nas redes sociais virtuais (PUCRS, 2024). Este fenômeno tem influenciado na formação (e segmentação) da sociedade contemporânea e tem suscitado discussões emergentes e urgentes acerca da atuação exercida pelos meios de comunicação, sobretudo as redes sociais, por seus e em seus usuários. Mais detalhes sobre o tema trarei no último capítulo (v. **temática da obra**, p. 58).

A escolha pela temática da influência digital reflete o contexto que me envolve e também está ligada à minha forma de ver o mundo. Sou uma artista inserida na Era Digital, ou seja, nasci em meio à evolução e expansão da internet durante os anos 1990; convivo e faço uso das tecnologias digitais para trabalho, estudos, lazer etc.; e, como a maioria da população mundial, também intensifiquei o uso dessas tecnologias no período de isolamento social durante a pandemia do Covid-19¹⁵. Desse modo, o novo protagonismo do discurso adotado para a obra a insere na contemporaneidade, não somente pelo sincronismo com o espaço-tempo de sua construção, mas também por criticar a atualidade que a envolve.

¹⁵ Conforme dados levantados pela organização alemã Statista, especialista em dados estatísticos sobre indicadores econômicos, financeiros, sociais, políticos etc., no ano de 2020, período da pandemia do Covid-19, a taxa de usuários utilizando redes sociais diariamente, no mundo, foi de 3,81 bilhões de pessoas, ou seja, mais de 50% da população do planeta conectada por dia.

A partir desse novo direcionamento, a crítica primeira da obra passou a ser a influência e a manipulação das redes sociais e dos meios de comunicação sobre seus usuários. Em vista disso, busquei utilizar como título uma palavra que sintetizasse a engrenagem da obra (a interação) e os agentes responsáveis pelo seu acionamento (espectador e performer). Com base nesse mote, criei o neologismo *influenser*, que faz menção aos *digital influencers* e cria um trocadilho a partir do jogo entre **ser influenciador** e **ser influenciado**.

Com essas definições, a obra, que doravante irei me referir por *Influenser*, passou a ter justificativa e discurso ainda mais valiosos, fazendo, agora, uma relevante crítica social à sobrecarga e velocidade do fluxo de informações do mundo tecnológico, e ao poder dos influenciadores digitais em moldar opiniões, comportamentos e decisões de seus seguidores. Somando esta temática ao *mecanismo operador* da cena, *Influenser* propõe que o público, ao contribuir com a sua construção, se perceba como parte da engrenagem da influência digital, estando no papel de influenciador; e reflita também sobre o quanto esse mecanismo é retroalimentado pela pessoa influenciada, uma vez que tanto o fenômeno quanto a obra se concretizam em virtude da interdependência entre dois agentes: influenciador-influenciado e espectador-performer, respectivamente.

Abro espaço para destacar que o fenômeno da influência digital é um tema transdisciplinar e pode ser abordado por diversos vieses, não somente pela via sociológica enfatizada na obra. No entanto, neste texto não adentrarei nos desdobramentos antropológico, psicológico, filosófico etc. que o tema permite, como também não me aprofundarei na análise social do fenômeno. Ao invés disso, utilizarei o espaço deste trabalho para esmiuçar a pesquisa em dança desenvolvida a partir da criação de *Influenser*.

Mecanismo operador

Ao longo do capítulo venho destrinchando episódios que fazem parte da composição de *Influenser*, neste tópico, então, a atenção está voltada à natureza substancial da obra. Aqui apresentarei o *mecanismo operador* em sua execução, à luz da apresentação realizada na SEMAC. Como já mencionado, este recurso é responsável pela interação em *Influenser* acontecer, e constitui o principal processo pelo qual a matéria-prima – movimentos ou gestos – é adquirida. Além disso, é necessário enfatizar a estreita relação entre o *mecanismo operador* e a categoria *espectador*, aqui já mencionada, pois sempre que ocorre uma oferta intencional de movimento, ou seja, quando um *espectador* oferece um movimento, é por este mecanismo que a interação se efetiva.

Antes de seguir à apresentação do *mecanismo*, é importante destacar o vocábulo *espectautor* que emprego nesta pesquisa. Este neologismo foi criado a partir da necessidade de me referir às pessoas que assistem e que contribuem intencionalmente com a construção da cena, uma vez que os termos espectador e autor, sozinhos, não dariam conta de traduzir a especificidade de um público que assiste e contribui com a trama. E mais que isso, o *espectautor* em *Influenser* não se resume à junção dessas duas funções, é uma categoria fundamental para a obra, pois é quem fornece a matéria-prima que mantém a engrenagem da cena funcionando.

Em *Influenser* utilizo o neologismo *espectautor*, grafado junto, para traduzir a coimbricação entre as funções já mencionadas e a importância dessa interação como condição *sine qua non* para a existência da obra. Contudo, durante a pesquisa deste trabalho constatei que na literatura há outros termos que tratam de processos de participação ativa do público em obras de artes, como o “espect-ator” advindo da dramaturgia do *Teatro do Oprimido* de Augusto Boal, no qual há uma perspectiva intencional de engajar o espectador na obra, convidando-o a entrar na cena e atuar, falar, expressar-se e, até mesmo, assumir a cena; e o “espectador-autor” concebido por Lygia Clark (1980), que além da participação também reflete a coautoria do espectador na obra. Essas variações de grafia empregadas, não significam atualização ou substituição de termos, são apenas formas de reconhecer que há relações diferenciadas a cada fenômeno e específicas ao paradigma de cada obra. O que há em comum é que todos envolvem o binômio espectador + autor.

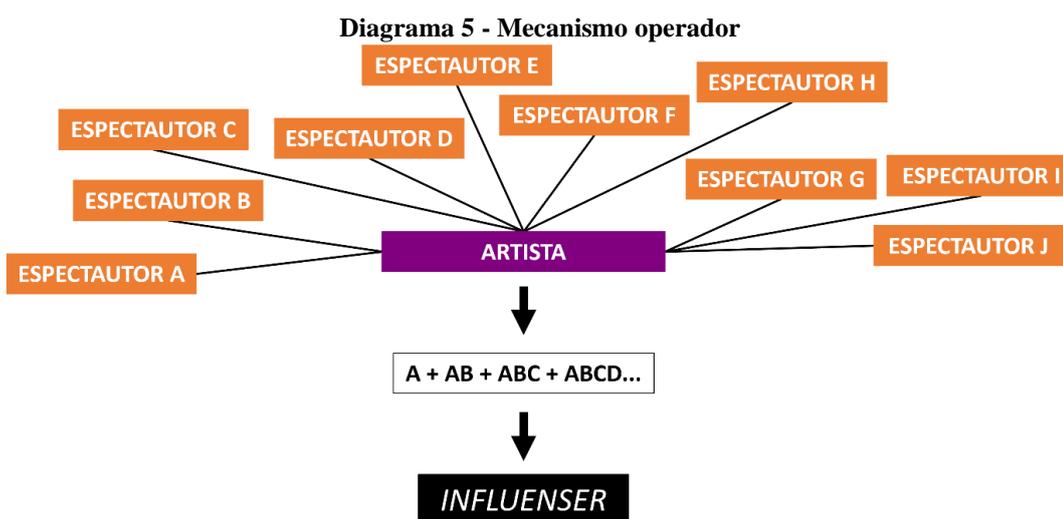
Ressalto ainda que a categoria *espectautor*, embora seja fundamental para a obra, não é a única, pois, conforme analisarei no próximo capítulo, a obra também comporta outras categorias de participantes. Dito isto, a partir de agora passarei a me referir a cada tipo de participante pela sua referida categoria.

Passando à descrição da apresentação na SEMAC, no início, o público presente foi convidado a contribuir com a construção da cena, oferecendo-me um movimento ou gesto. Para começar a sequência, incluí um movimento, conforme descrito anteriormente. Após isso a ausência de coreografia começou a ser preenchida a partir dos movimentos ofertados pelos *espectautores*, que um a um foram demonstrando suas contribuições à minha frente e eu fui incorporando-as à sequência. Essas demonstrações ocorreram concomitantemente à execução da sequência de movimentos já em andamento, e como a iteração é uma das principais características adotadas na composição, a sequência foi mantida em *loop* enquanto novos movimentos foram adicionados, por isso, não houve pausas para compreender e assimilar as novas movimentações na sequência, tudo aconteceu ao mesmo tempo e, para o funcionamento

do mecanismo, cada nova movimentação só foi adicionada à sequência ao final do ciclo de repetição.

Na SEMAC não houve um acordo prévio sobre como a cena seria finalizada, a apresentação durou cerca de dez minutos e o término se deu em virtude dessa delimitação. A partir daí, para estruturar as futuras apresentações, defini que a cena finalizaria perante: a) tempo estipulado pelo evento; b) ausência de interações; c) execução de gesto final determinado sob acordo prévio; d) sobrecarga.

A partir dessas descrições, compreende-se que *Influenser* pode¹⁶ ser composta pela soma dos movimentos recebidos por diversos *espectadores*, como demonstrada na equação presente no Diagrama 5 a seguir. Esse diagrama ilustra a construção da trama de movimentos que se consolida ao final da apresentação, mas a análise de seu formato também exemplifica a configuração espacial em que o público foi alocado na apresentação.



FONTE: elaborado pela autora, 2024.

¹⁶ No próximo capítulo apresentarei outras possibilidades de construção da cena através de outros mecanismos de mediação cênica.

O PROCESSO EM PROCESSO

À medida que o artista vai se relacionando com a obra, ele constrói e apreende as características que passam a regê-la, e assim, conhece o sistema em formação. (Salles, 2011, p. 135)

Passando às análises de *Influenser* enquanto obra em desenvolvimento, enfatizo novamente o aspecto da continuidade do movimento criador que possibilita a obra ser continuamente desenvolvida ao mesmo tempo em que é executada (Salles, 2011). Levando em consideração essa perspectiva da mobilidade do pensamento, apresentarei as experimentações e testagens das hipóteses de funcionamento levantadas na concepção de *Influenser*.

Durante o percurso de experimentação (de cada apresentação), fui descobrindo os limites e as especificidades que *Influenser* necessita, tanto no âmbito das condicionantes técnicas, externas à obra, quanto no tocante a sua legalidade interna¹⁷. Nessa trajetória os mecanismos operadores foram ajustados algumas vezes, em nome de uma coerência interna da obra com as decisões tomadas durante sua execução, como descreverei a seguir.

Desse modo, analisando o desenvolvimento de *Influenser* como uma obra inscrita na contemporaneidade, logo sempre em devir (Agamben, 2009) e, por isso, sempre em processo, posso afirmar que as contínuas testagens não trouxeram versões da obra mas a concretização de diferentes universos, que coexistem numa mesma composição que está em permanente mutação, em devir. É nesse ambiente de descobertas e modificações que apresentarei outros mecanismos de operação de *Influenser*, descrevendo-os no exercício e nas circunstâncias de cada apresentação.

Para relacionar estas experiências e os diversos processos cognitivos que coexistem em *Influenser*, trarei alguns afluentes teóricos que discutem questões do corpo e a comunicação entre teoria e prática do movimento, a fim de transpor para o campo da palavra o conhecimento produzido a partir das apresentações de *Influenser*.

Por isso, antes de adentrar a tais narrativas, é importante atentar à relevância dos referenciais teóricos, que trarei a partir de agora, para descrever e analisar as apresentações. Visto que o processo que será narrado ocorreu de forma autônoma e sob a liberdade poética e estética da criação, desde a sua concepção, destaco que as teorias aqui referenciadas não

¹⁷ Pareyson (1989) diz que a obra de arte possui sua própria legalidade interna, que é construída em seu processo de fabricação, e que o artista é o primeiro a ser submetido a essa nova realidade.

constituíram o pilar da criação da obra, no entanto, o diálogo com esses estudos objetiva embasar e situar esta pesquisa no âmbito acadêmico.

Entre os estudos evocados estão: o sistema de neurônios-espelho, de Rizzolatti e Sinigaglia (2008) e Valeska Figueiredo (2010); a corponectividade metafórica, de Lenira Rengel (2007; 2009; 2015); as contribuições das Ciências Cognitivas para a aprendizagem da dança, por Mônica Ribeiro e Antonio Teixeira (2009); e os processos mnemônicos na criação em dança, analisados por Patrícia Santos (2013).

Neste capítulo, para melhor organização, os tópicos trazem as análises e experiências de cada apresentação conforme a cronologia de execução. Para realizar uma análise requintada, cada tópico apresenta ênfase em determinado conjunto de processos cognitivos. É importante frisar que, embora não sejam tratados em todos os tópicos, estes procedimentos ocorrem em todas as apresentações e estão diluídos em cada item.

Mostra Atuarque - percepções e cruzamentos cognitivos

A estreia de *Influenser*, dentro da configuração e com o título que se encontra hoje, ocorreu em novembro de 2022, como parte da programação da VI Mostra Atuarque¹⁸ realizada pelo Departamento de Dança da UFS (DDA). O contexto desta apresentação envolveu outras performances, instalações e intervenções artísticas desenvolvidas em componentes curriculares da Graduação em Dança.

O Atuarque é um evento calendarizado do DDA, por isso o público presente é majoritariamente formado por pessoas da dança, principalmente discentes, docentes e egressas do próprio curso. Logo, a plateia foi composta por pessoas conhecidas, além disso, muitos desse grupo já tinham interagido na apresentação do experimento cênico na VIII SEMAC, então, por já estarem inteirados com o *mecanismo operador* da obra, não foi necessário utilizar estratégias para impulsionar a interatividade. Outra semelhança entre ambas as apresentações diz respeito ao lugar onde foram realizadas, no auditório do DDA, e com o público alocado bem próximo à performer, sentado no chão.

Essas similaridades de contextos permitiram atestar, ou enfatizar, a natureza da obra, que tem sua genealogia apoiada no processo, na permeação, no risco, no devir. Mesmo dispondo de circunstâncias e cenários tão parecidos, incluindo até parte do público repetida, cada apresentação (na SEMAC e no Atuarque) gerou sequências e conexões ímpares. Isto mostra que

¹⁸O Atuarque é um evento multiartístico realizado pelo Departamento de Dança da Universidade de Sergipe, sob a coordenação do Prof. Dr. Fernando Davidovitsch.

Influenser pode ser percebida como uma forma que se transforma e se recria de maneira única a cada apresentação.

Voltando ao Atuarate, nessa ocasião a apresentação foi iniciada com a leitura do *release*, que situa o público quanto à temática da Influência Digital e do jogo fomentado pelo neologismo do título da obra. Após o *release*, convidei, verbalmente, as pessoas a contribuírem com a construção da cena, depositando um movimento ou gesto no local indicado, e iniciei a sequência com uma movimentação que eu mesma inseri.

O vazio ou a ausência de coreografia começou a ser preenchida no primeiro movimento adicionado por mim, que é específico a cada apresentação. Em seguida, os participantes foram, um a um, depositando livremente seus movimentos em frente a mim. Não houve, nem há limite de contribuições para um mesmo *espectador*, mas sugeri que essa colaboração fosse de apenas um movimento, não de uma sequência. Além disso, também solicitei que a pessoa influenciadora se certificasse de que eu tivesse observado a movimentação oferecida, já que estaria executando a sequência em construção enquanto cada novo movimento seria demonstrado.

O primeiro movimento depositado na sequência do Atuarate foi a recorrência de uma situação ocorrida na SEMAC, na qual um colega ofereceu um *grand écart*¹⁹ em quarta posição, já no final da apresentação, e nos feedbacks eu comentei que felizmente aquele movimento só fora ofertado no final porque, do contrário, eu teria que repeti-lo dezenas de vezes. Por isso quando, no início da apresentação no Atuarate, aquela pessoa ofereceu o mesmo movimento, gerou um momento cômico e parte do público gargalhou. Essa cena demonstrou que houve uma construção de significados a partir daquela experiência sensório-motora (Rizzolatti; Sinigaglia, 2008), além do acionamento de uma memória episódica (Santos, 2013) entre aqueles que estiveram presentes na apresentação anterior.

Esse processo de comunicação do corpo veiculado na dança entre performer e *espectadores* é o que Rengel (2007; 2009; 2015) traduz como procedimento metafórico. O entendimento mútuo entre participantes só foi possível por causa da experiência anterior e do mecanismo cognitivo de comunicação do corpo, que “faz um transporte, uma intermediação entre os domínios sensórios-motores = perceber, sentir, transpirar, mover, tocar, pegar etc. e os domínios das experiências subjetivas = julgamentos morais, juízos de valor, relações de afetos etc.” (2009, p. 10).

¹⁹ Conforme revisão de literatura de Santos (2022), o *grand écart* em quarta é uma posição de alongamento que requer grande amplitude das estruturas que compõem a cintura pélvica, uma vez que a abertura das pernas alcança um ângulo de 180°, sendo uma perna estendida a frente e a outra atrás do corpo.

Como anteriormente houve uma experiência sensório-motora compartilhada por todas as pessoas que se identificaram com a situação, ou seja, uma memória, no momento da nova vivência, ambos os domínios (sensório-motor e das experiências subjetivas) coemergiram e atuaram juntos, de maneira codependente, na reinterpretação daquele signo. Embora o movimento oferecido fosse o mesmo, um *grand écart*, em cada experiência ele apresentou uma significação diferente. De acordo com a semiótica peirceana (Pierce, 1977), um signo tem ação nele mesmo e também pode ser entendido como uma coisa que representa outra. Além disso, um signo pode se dar em outro signo, isto é, para utilizar um signo, empregamos outro. Atrelando esta teoria à situação ocorrida nesta apresentação, é possível entender o porquê de um mesmo signo, neste caso um mesmo movimento, ter tido interpretações diferentes.

A partir destas perspectivas também é possível analisar outras situações de humor geradas no decorrer da apresentação. Como já foi dito, parte do público conheceu o trabalho na SEMAC, inclusive interagiu com a obra. Porém, alguns *espectadores*, que não tiveram seus movimentos assimilados por mim naquela situação, aproveitaram a nova interação para repetir os mesmos movimentos que ofereceram outrora. Essa situação denota que o próprio público recordava daquele movimento oferecido por aquela pessoa e que, anteriormente, eu não o tinha incorporado à sequência. Isto sugere uma outra análise da comunicação entre a obra e o público (v. *comunicação espectador-artista-obra*, p. 54) que não cessa, pois. “[...] ela é viva, e segue se desenvolvendo depois de um primeiro contato porque o fluxo de trocas de informação entre corpo e ambiente é inestancável” (Gasparini; Katz, 2013, p. 55).

Outra observação sobre esta apresentação diz respeito à minha percepção dos movimentos sugeridos e à sensação de ser desafiada por algumas pessoas do público que, talvez por me conhecerem, trouxeram para o jogo movimentações que não faziam parte do meu vocabulário motor, pensando que talvez eu não soubesse ou não conseguisse executá-las. Esses *espectadores* sugeriram quadrado do funk, piseiro, movimentos sensuais entre outros que exigiram de mim processos cognitivos mais complexos (v. *memorização e aprendizagem*, p. 51) para assimilar tais ações na sequência.

De acordo com Rizzolatti e Sinigaglia (2008), o êxito dessa experiência não dependeu somente do meu patrimônio motor, mas também da proximidade em termos culturais, sociais, políticos etc. com o que estava sendo proposto. Os autores explicam que existe uma correspondência entre respostas motoras e respostas visuais responsável pela construção de mapeamentos neurais, que atuam em processos cognitivos, como percepção, reconhecimento, imitação e comunicação verbal e não-verbal. Para esses teóricos, o sistema sensório-motor seria a matriz de diversos processos cognitivos, promovendo uma inter-relação entre as ações,

pensamentos, sentimentos e emoções, e sua estreita relação com os neurônios-espelho²⁰ permite que tenhamos capacidade de compreender os comportamentos do outro, o que o outro está expressando e que possamos nos regular diante disso.

[...] o mecanismo de neurônios-espelho captura a dimensão intencional das ações, comum tanto ao agente quanto ao observador. [...] O '*ato do observador*' é um ato potencial determinado pela ativação dos neurônios-espelho que codificam a informação sensorial em termos motores, permitindo assim a 'reciprocidade' de atos e intenções com base na capacidade de compreender imediatamente as intenções dos outros. A compreensão das intenções dos outros não se baseia, neste caso, na mentalização, ou seja, numa atividade representativa, mas depende da seleção de cadeias de ação mais compatíveis com a situação observada. (Rizzolatti; Sinigaglia, 2008, p. 130 - 131)²¹.

Avaliando o contexto dessa apresentação e estabelecendo processos interpretativos das interações que ocorreram, posso citar a satisfação do público em testar a minha capacidade de repetir inúmeras vezes movimentos extenuantes e complexos; e em mensurar minha habilidade de memorização. Por se tratar de uma plateia conhecida, como já foi mencionado, as pessoas sabiam das minhas vivências em dança e compreendiam o quão desafiador seria, para mim, replicar algumas movimentações. De fato foi mais trabalhoso assimilar alguns movimentos à primeira vista, justamente por não integrarem minhas experiências e meu repertório motor, o que não me impediu de tentar, mesmo que a meu modo. Valeska Figueiredo (2010, p. 3-4) explica que:

Quando entramos em contato com uma atividade inédita, a nossa capacidade de significação não é a mesma de quando já a experimentamos anteriormente. O nível de conexão com algo depende da familiaridade com ele. Quando não se reconhece os códigos de uma determinada informação, tende-se a atribuir outras traduções a ela.

A autora ainda defende que em experiências com dança, quando assistimos ou dançamos, provocamos prementemente reações através do nosso sistema sensório-motor.

²⁰ Os neurônios espelho foram descobertos por Rizzolatti e colaboradores na área pré-motora de macacos Rhesus na década de 90 (Rizzolatti; Sinigaglia, 2008). Estes pesquisadores demonstraram que alguns neurônios da área F5, localizada no lobo frontal, eram ativados quando o animal realizava um movimento com uma finalidade específica, como pegar um alimento, também eram ativados quando ele observava outro indivíduo, que poderia ser outro macaco ou um ser humano, realizando a mesma tarefa.

²¹ [...] the mirror neuron mechanism captures the intentional dimension of actions, common to both the agent and the observer. [...] The 'act on the spectator's part' is a potential motor act, determined by the activation of the mirror neurons that code sensory information in motor terms thus enabling the 'reciprocity' of acts and intentions that is at the root of our ability to immediately understand what we see others doing. The understanding of the intentions of others is not, in this case, based on mentalizing, i.e. on a meta-representative activity, but depends on the selection of those action chains that are most compatible with the observed situation. (Rizzolatti; Sinigaglia, 2008, p. 130 - 131).

Quem assiste uma dança simula em termos sensório-motores a ação observada em seu próprio corpo, compartilhando em parte a mesma dança, bem como certas emoções, sentimentos e pensamentos. [...] Isto acontece porque as mesmas cadeias neurais são ativadas ao executarmos uma ação ou quando observamos alguém fazendo algo similar (Figueiredo, 2010, p. 1).

Por conseguinte, certas ações que compõem uma dança podem provocar associações metafóricas, reconfigurar as percepções e a forma de conceber o corpo e o mundo tanto por parte dos dançarinos quanto dos espectadores. Isto indica que é possível compartilhar experiências em dança a partir da observação e da simulação interna do movimento. Essa fruição, no entanto, passará a fazer parte, com maior ou menor intensidade, dos mapeamentos neurais dos observadores conforme as vivências de cada um.

Retomando à observação das já mencionadas movimentações que me foram desafiadoras, naquela situação estive diante do novo e da incerteza de não saber por onde começar a reproduzir ações inéditas com rapidez e alguma precisão. Mas *Influenser* não é sobre a capacidade de replicar movimentos com perfeição, até porque, mesmo que fosse, entre o gesto e a visualização do espectador ocorre uma infinidade de fenômenos que impedem a reprodução idêntica (Godard, 2001). Além disso, e pela perspectiva da gestualidade, cada pessoa tem sua forma de se mover e suas propriedades singulares que respeitam as preferências e referências de cada um, e até mesmo uma pessoa que replique seus próprios movimentos ainda corre o risco de fazê-los diferentes.

Dito isto, a forma como eu danço e o que danço é porta-voz das minhas vivências e da minha cultura, e esse mesmo princípio ocorre do outro lado, com os *espectadores*, porque o que o corpo apresenta como possibilidade está relacionado à sua história, sua cultura, suas heranças e aprendizagens que constituem as “profundezas da gênese do gesto” (Godard, 2001, p. 34). Nessa mesma perspectiva, Greiner e Katz (2005) defendem que as informações geradas nas interações entre corpo e ambiente também constituem o repertório motor e são transmitidas nos processos de comunicação (v. *relação corpoambiente*, p. 55).

As concepções sobre relação corpoambiente²², percepção e gestualidade, narradas nos parágrafos anteriores, são enfatizadas no mecanismo de operação de *Influenser*. Para todas elas há a necessidade do diálogo entre artista e *espectadores*, e ocorrem nas seguintes maneiras: a) interação corpo e ambiente - à medida que o público se dispõe a contribuir com a cena, concretizando a comunicação público-obra; b) percepção - a partir do entendimento do público

²² Tecido, assim mesmo juntos, pela Professora Doutora Thábata Liparotti (2023), a fim de enfatizar a “codependência e as coimplicações indissolúveis” entre os dois sistemas.

sobre o mecanismo de operação da obra que se dá através da contribuição e da replicação de movimentos; c) gestualidade - quando o público percebe que a movimentação replicada pode ser diferente da oferecida, por carregar características singulares da performer. É importante destacar que todas essas concepções não operam de maneira isolada, embora tenham sido detalhadas assim, ao contrário, elas se entremeiam e ocorrem simultaneamente num mesmo ato.

Outro detalhe importante é que nesta apresentação, e na do Aldeia SESC (v. *Aldeia SESC*, p. 49), após consolidadas as concepções descritas anteriormente, um novo estágio se iniciou. Pude observar que quando os *espectadores* entenderam o papel deles na lógica da obra, eles se sentiram motivados e, até mesmo, impelidos a continuar influenciando com movimentações que evoluíram em complexidade. E cada vez que uma interação ocorria, retroalimentava a engrenagem (v. *engrenagem da interação*, p. 25), oferecendo combustível para a cena e elevando a obra a uma crescente. O público ansiava por oferecer novos movimentos desafiadores e eu, em um misto de apreensão e satisfação, cada vez mais me realizava por conseguir memorizar e executar os gestos oferecidos.

A cena seguiu com uma interatividade constante do primeiro ao último gesto, passando a ideia de que cada vez mais obra e artista se superavam. sendo necessário, inclusive, nesta apresentação, a intervenção do professor Fernando Davidovitsch, que depois de perceber a ininterruptividade da cena, mesmo após outros movimentos já sugerirem a finalização (como deitar no chão ou uma reverência²³ (v. APÊNDICE A

, do minuto 4:16 ao 4:46 e do minuto 8:30 ao 9:02), direcionou para o término da apresentação, correndo para fora do auditório, criando mais uma situação cômica (v. APÊNDICE A , a partir do minuto 10:00).

Encontro Cultural de Laranjeiras – (a)diversidades e possibilidades de resolução cênica

No ano de 2023 a Secretaria Municipal de Cultura de Laranjeiras realizou durante o XLVIII Encontro Cultural de Laranjeiras (que doravante chamarei de ECL), um evento simultâneo, o I Festival de Cultura Popular e Arte dos Reis (Fecpar), que envolveu dança, teatro, música instrumental, circo, performance, saraus etc. Destaco que em edições anteriores do ECL, exceto no período da pandemia, já ocorriam apresentações de algumas destas linguagens artísticas. Para a realização do Fecpar houve um edital de chamada pública no qual *Influenser*

²³ Ou reverência é um ato que além de demonstrar o respeito e de agradecimento do dançarino ao professor na sala de aula, também representa um agradecimento no encerramento de apresentações. A *reverence* oferecida nesta apresentação envolveu o primeiro *port de bras* (do método Vaganova), ajoelhar sobre uma das pernas e inclinar o corpo para frente.

foi selecionada como performance. Esta foi a segunda apresentação, realizada em janeiro de 2023, como é possível ver no *flyer* digital, na Imagem 2, contendo a programação artística do dia 03 de janeiro.

Imagem 2 - Programação artística do dia 03 de janeiro XLVIII ECL



FONTE: Página do Encontro Cultural de Laranjeiras no Instagram²⁴, grifo próprio.

Essa apresentação foi desafiadora, tanto no sentido técnico, em virtude das condicionantes de configuração espacial e tipologia de palco, quanto na participação do público que interagiu com a proposta cênica. Como já foi mencionado no capítulo anterior (v. nota 11 p. 22), em *Influenser*, a artista precisa estar mais próxima possível do público para que a hierarquia entre palco e plateia seja horizontalizada e a fronteira entre esses dois espaços seja diluída através da interatividade. No entanto, essa interação foi prejudicada por alguns fatores, conforme descreverei nos parágrafos a seguir.

As apresentações do Fecpar, assim como as apresentações dos grupos de culturas populares, em sua maioria, ocorreram em espaços públicos abertos que não se tratavam especificamente de uma arena de eventos e sim de espaços adaptados para tal. No caso do palco

²⁴ Disponível em:

<https://www.instagram.com/p/CmtovgTuWZ_/?igsh=Mm5vaXozNnp1Y2ds&img_index=3>. Acessado em 28 dez 2022.

Mestre Oscar, que abrigou *Influenser*, a estrutura foi montada próxima ao Centro de Tradições, no passeio do que parecia ser um órgão público, que inclusive funcionou como apoio da produção e camarim dos artistas. A boca de cena estava voltada para a Avenida Rotary e em frente havia algumas residências, por isso o espaço destinado para o público não dispunha de muita profundidade, era a rua e as calçadas das casas. Além disso, nesse ambiente, embora as apresentações estivessem ocorrendo desde a tarde, não havia bloqueios ou agentes que impedissem o trânsito de veículos, o que gerou um vácuo na apresentação de *Influenser*, pois a maioria das pessoas evitou se aproximar do palco, preferindo assistir à apresentação da calçada, poucas foram as que se aventuraram e vieram até o meio da rua. Ainda sobre o palco, outro fator a ser apontado é a altura, que tinha aproximadamente entre 1,70 e 2 metros acima do nível da rua, que só aumentou o distanciamento entre mim e a plateia.

Além disso, a programação sofreu intercorrência, algum grupo precedente não estava presente no momento da sua apresentação, causando um hiato na sequência, por conta disso, a produção me solicitou que *Influenser* fosse apresentada mais cedo, logo após o hiato. Dessa forma, o público que havia se dispersado aos poucos foi chegando, no decorrer da apresentação, perdendo o momento inicial em que são dadas informações necessárias à compreensão da obra e à efetivação da interatividade.

Diante deste cenário, fiz a leitura das possibilidades de ajustes no modo de operação da obra e uma dessas adaptações foi na interação verbal inicial da apresentação, que sucede o *release*. Diferentemente de como ocorreu no Atuarte, descrito no tópico anterior, nesta mostra não houve a leitura do *release*, que precede a obra e é importante por situar o público diante do sentido e do mecanismo operador da cena. Tendo este recurso suprimido, eu precisei, então, trazer para a *fala de abertura* as informações que já teriam sido introduzidas pelo *release*.

Nesse estágio, diante de um público heterogêneo (composto por moradores das residências em frente ao palco, transeuntes, outros artistas que aguardavam ali próximo para também se apresentarem naquele mesmo palco, crianças, idosos, pessoas ébrias e alguns ambulantes), a *fala de abertura* precisou ser mais didática, pois era fundamental que as pessoas entendessem que poderiam participar da cena, contribuindo com um movimento, e que eu precisava dessa interação para que a apresentação acontecesse.

Então, como de costume, iniciei a sequência inserindo um movimento e fiquei repetindo-o até que alguém oferecesse outro, mas ninguém se aproximou para contribuir. Diante disso, eu mesma inseri, excepcionalmente, um segundo movimento, até que, após algum tempo de apreensão, dada a escassez de movimentos devido a pouca interação do público, meu esposo, que havia ido para fotografar a apresentação, veio ao local que eu havia indicado e ofereceu um

movimento, a fim de estimular outras participações. O tempo passava, eu repetia o mesmo ciclo várias vezes e, como ainda não tinha ocorrido interação do público, mesmo após os estímulos dados e de eu solicitar, gesticulando, que as pessoas participassem, necessitei incluir mais ações na série.

Este artifício, que denominei de *autoinclusão de gesto*, é um recurso excepcional, mas não desejável, ao mecanismo operador de *Influenser*, que atua na manutenção e continuidade da cena quando há pouca ou nenhuma interação do público. Ele é utilizado a fim de inserir movimentos novos à série, evitando a repetição de um mesmo ciclo. No Fecpar, diante das circunstâncias já descritas, a interação ficou prejudicada, sendo necessário acionar a *autoinclusão de gesto* em virtude de um visível desinteresse do público em participar da cena.

Fazendo uma análise dos impactos causados no público, pelas condicionantes adversas já mencionadas, posso citar que esse desinteresse se deveu, em partes, por algumas pessoas não terem presenciado a explicação dada na *fala de abertura* e, conseqüentemente, não compreenderem o sentido e a interação que a obra requeria; também, em partes, a uma timidez de outras que acompanharam desde o início, mas não quiseram se expor diante de todas ali presentes, mesmo recebendo encorajamento de pessoas próximas, para participarem. E chamo atenção para outra condição importante, que ocorreu nesta e em outras apresentações, que diz respeito ao lugar de passividade que convencionalmente o espectador ocupa diante de algumas obras artísticas. Por *Influenser* propor uma experiência incomum de subversão da convenção espectador-receptor, transformando-o em sujeito também construtor da cena - *espectautor*, talvez cause estranheza e tenha pouca interação do público mais conservador.

Voltando aos relatos da interação, em meio àquela escassez, ocorreu uma situação despreziosa que se reverteu em potencial, mudando o rumo da apresentação. Um homem bêbado se aproximou do palco gesticulando, cambaleando e perturbando, causando certa desordem na apresentação. Por perceber que ele não estava sóbrio, inicialmente o ignorei. Porém, quando ele apontou para mim, instantaneamente me chamou a atenção e, sem recorrer intencionalmente a qualquer raciocínio, eu repeti o gesto, apontando de volta (Imagem 3) e recomecei a série.

Imagem 3 - Resposta instantânea - apontar de volta



FONTE: da autora, 2023.

Conforme Rizzolatti e Sinigaglia (2008), nesta reação está envolvida a ativação dos neurônios-espelho e das nossas respostas instantâneas aos estímulos visuais, independente da nossa ativação consciente ou não de funções neurais e motoras. Estes mesmos autores abordam a relevância do sistema de neurônios-espelhos no processo de imitação, que constitui uma das bases dos mecanismos operadores de *Influenser*:

O sistema de espelhos está envolvido na imitação de atos já presentes no repertório motor do observador, sugerindo uma tradução motora imediata da ação observada [...] [que] desempenha um papel fundamental [...], codificando as ações observadas em termos motores e assim, permitindo-nos replicá-las. (p. 143-144).

Naquele instante muito breve entre recomeçar a sequência, que ainda era curta, e reproduzir novamente aquele gesto, um novo mecanismo de interação foi fundamentado e eu passei a utilizá-lo para encorpar a apresentação. Assimilar aquela resposta automática a um movimento que não fora ofertado intencionalmente, possibilitou mais uma forma de imitação a partir da assimilação de movimentos despropositados. Contudo, esta imitação não compartilhou, necessariamente, a mesma intenção do outro (que naquele caso não era oferecer um gesto, mas apenas apontar), mas implicou numa experiência direta a mim que intencionalmente adicionei o movimento à sequência.

Diante da ausência de interações do público, a captura daquele gesto, que não tinha intenção explícita de comunicar, constituiu um artifício valioso para a operação da cena. Nessa estratégia, que denominei como *captura do gesto não-intencional*, partiria de mim (performer) a compreensão e replicação intencional de uma ação não intencional de outrem (captura).

A partir da compreensão por parte do participante não intencional (PNI, que é a pessoa imitada) e do observador quanto à lógica das replicações, abrem-se duas possibilidades: ambos podem parar de se movimentar para não serem imitados, ou podem decidir contribuir intencionalmente, tornando-se *espectadores*. Um adendo importante: após essa compreensão, mesmo que o PNI ou que o observador, uma vez *espectadores*, ofereçam movimentos em seus lugares, ou seja, fora do local indicado para tal; cabe a mim decidir se assimilarei ou não aquela movimentação, já que a intenção da obra é, também, deslocar o protagonismo, estimulando a vinda do *espectador* até o local determinado, que permita ao público obter a referência da matriz do movimento replicado.

É curioso notar que diante da circunstância de escassez de interações, foi aquele indivíduo bêbado, inicialmente ignorado, que com seus movimentos despreziosos, provocou minha perspicácia para novas possibilidades de interação, suscitando o surgimento do mecanismo de *captura do gesto não-intencional*. Depois de estabelecido esse recurso, aquele sujeito tornou-se o participante mais ativo durante a apresentação. Pode até ser que ele não tenha assimilado a temática ou que a obra não tenha lhe suscitado nenhuma reflexão, contudo, o modo como ocorreram as interações e como foi estabelecida a comunicação artista-obra-sujeito, efetivou a interação que *Influenser* requer e abriu minha percepção a novas possibilidades.

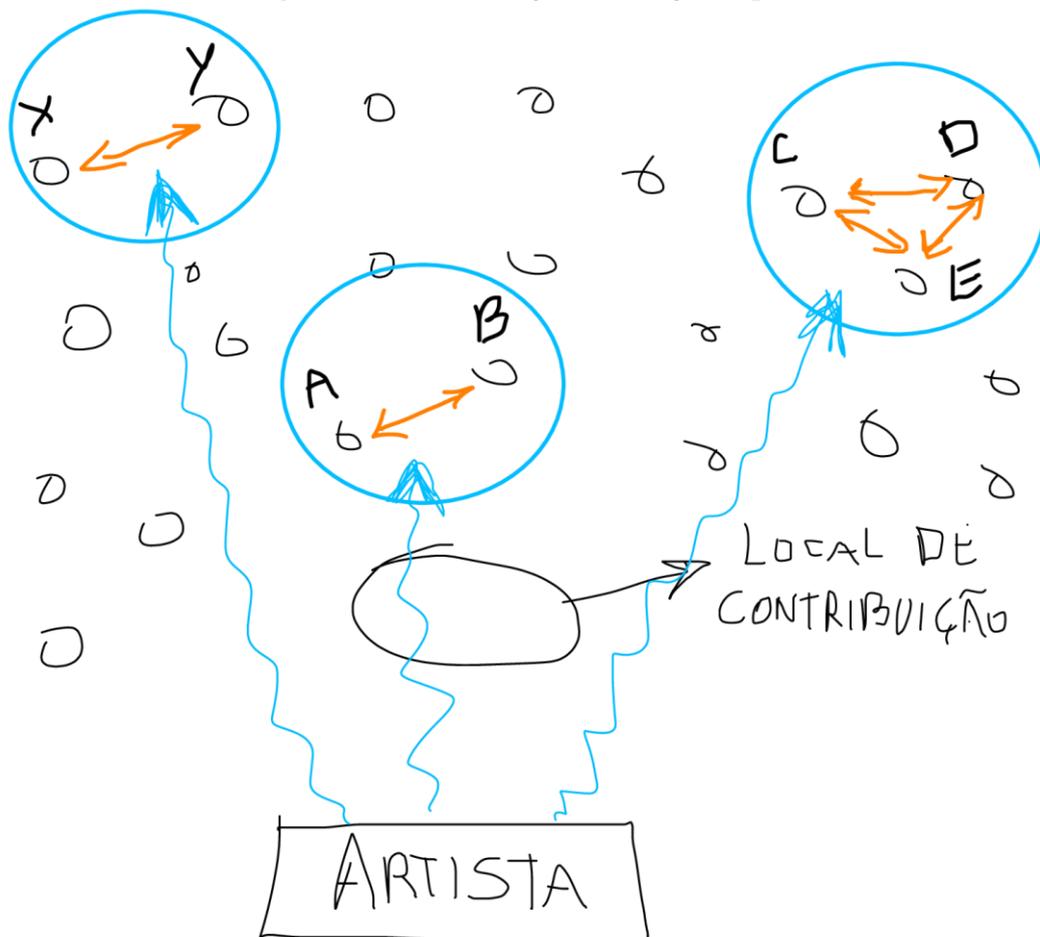
O propósito de *captura* aqui empregado é traduzir uma condição de abertura às possibilidades de mediação de uma cena que abraça o risco, o acaso, o imprevisível. Rizzolatti e Sinigaglia (2008, p. 130) trazem uma passagem de Merleau-Ponty que se aproxima desse objetivo: “O sentido do gesto não é dado, mas compreendido, ou seja, recapturado por um ato por parte do espectador.”²⁵ Adaptando essa passagem às especificidades de *Influenser*, durante a cena ocorre a captura do gesto do *espectador* por parte da performer, que neste caso é o espectador referido na citação de Merleau-Ponty.

A *captura do gesto não-intencional* traz uma percepção de ações potenciais que podem estimular a interação da plateia e permitir a reciprocidade no processo comunicativo. Durante a cena há uma riqueza de movimentações despreziosas acontecendo a todo instante na plateia

²⁵ The sense of gesture is not given, but understood, that is, recaptured by an act on the spectator's part. (Merleau-Ponty, 1945, apud Rizzolatti; Sinigaglia, 2008, p. 130).

(ilustradas no Diagrama 6), que possuem uma plasticidade interessante para a cena, mas, por serem corriqueiras, comumente não são ou não seriam oferecidas na interação. Estas movimentações, que também podem ser de interações entre os próprios *espectadores* (situações circuladas em azul no diagrama), estão o tempo todo sendo observadas por mim (setas azuis do diagrama) e podem ser incorporadas à sequência através da *captura do gesto não-intencional*.

Diagrama 6 – Movimentações e interação na plateia



FONTE: elaborado pela autora, 2024.

Para facilitar a compreensão dessa captura, isolei uma das situações circuladas em azul no Diagrama 6 a fim de analisar o fluxo operacional do mecanismo, e traduzi através do Diagrama 7 a seguir.

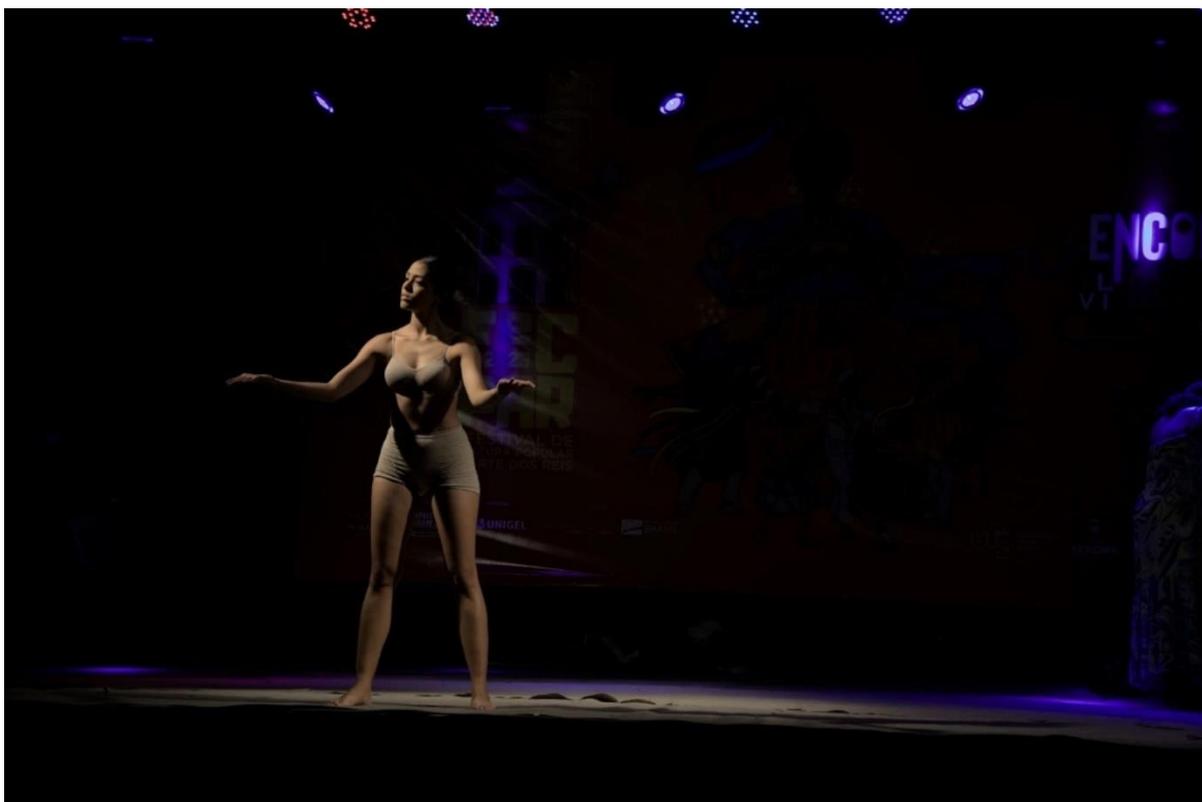
Diagrama 7 - Mecanismo de captura do gesto não-intencional



FONTE: elaborado pela autora, 2024.

Mas como seria possível o público compreender esta comunicação se o ato realizado por aquele homem não teve uma intenção explícita de comunicar, de interagir com a cena? Rizzolatti e Sinigaglia (2008) explicam através do sistema de neurônios-espelho, que há uma relação de reciprocidade entre o meu gesto e o gesto daquele senhor, pois, por mais breve que tenha sido a minha imitação, ela não escapou à atenção dele, nem a dos demais; e o mesmo mecanismo que permitiu que eu compreendesse aquele gesto, também proporcionou uma modificação no comportamento daquele observador e as reações dele puderam ser verificadas no decorrer da apresentação. Trarei, nas Imagens 4, 5, 6 e 7 a minha reprodução das movimentações que ele fez.

Imagem 4 - Movimento não-intencional capturado



FONTE: da autora, 2023.

Após a reprodução do gesto de apontar (Imagem 3), a resposta daquele homem ao perceber que tinha sido imitado foi erguer os braços como se sinalizasse que não entendia o que estava acontecendo, e eu novamente o imitei, repetindo a reação dele (Imagem 4). A partir deste momento, cada vez que eu o imitava, ele reagia e, intencionalmente, fazia um movimento e aguardava eu repetir toda a sequência até chegar na reprodução da ação que ele tinha feito. Nesse momento, eu não havia compreendido se aquele indivíduo oferecia gestos intencionalmente (*espectador*) ou não intencionalmente (PNI). Independentemente de ser um *espectador* ou um PNI, fato é que ele virou um participante.

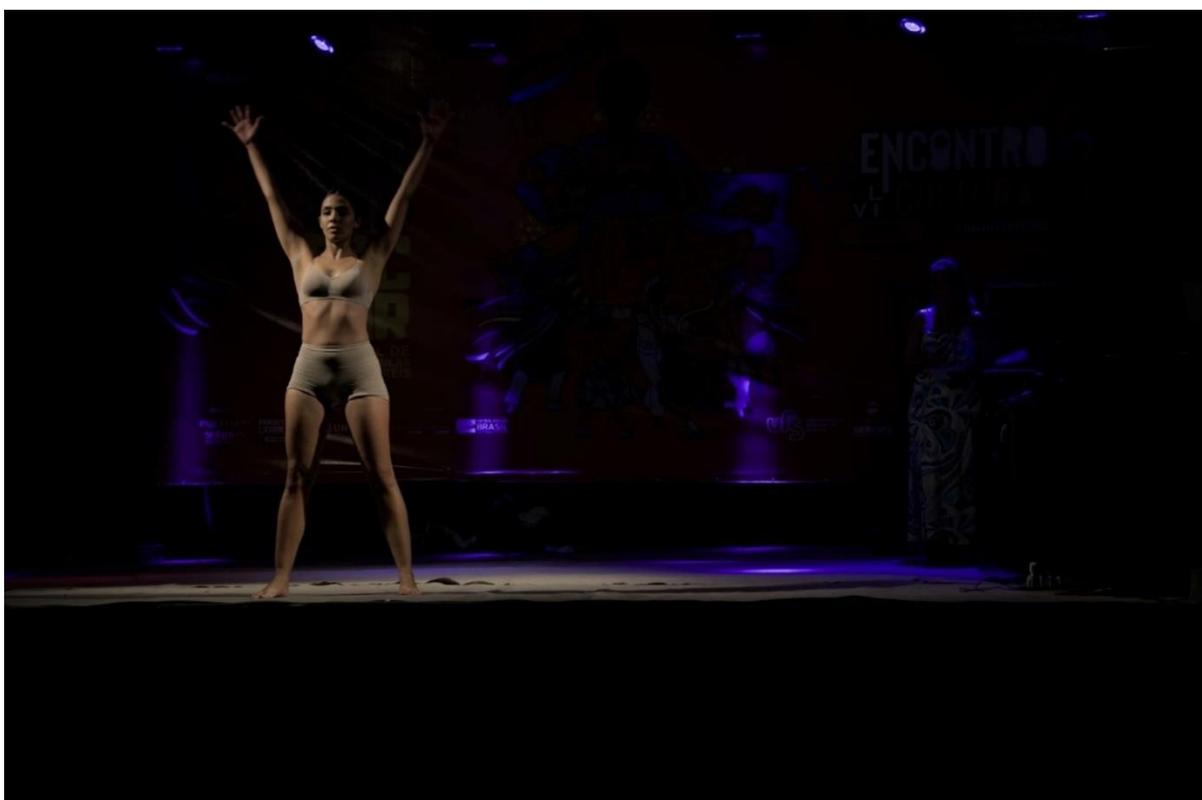
Àquela altura, a cena já havia virado um jogo entre nós dois e o público compreendia isso. Então se ele sentava no chão, eu sentava no palco (Imagem 5); se levantava os braços, eu repetia a mesma ação (Imagem 6); se batia palmas, eu reproduzia (Imagem 7). E esse jogo, além de divertir o público, estimulou outras pessoas a interagirem com a cena.

Imagem 5 - Sentar no chão



FONTE: da autora, 2023.

Imagem 6 - Levantar os braços



FONTE: da autora, 2023.

Imagem 7 - Bater palmas



FONTE: da autora, 2023.

Mesmo com a participação das outras pessoas, aquele indivíduo não deixou de contribuir com a cena e, já próximo ao final, jogou o boné em meus pés, gerando mais uma circunstância engraçada. Minha atitude diante dessa situação também foi a imitação, então joguei o boné dele de volta. Esse ciclo ficou se repetindo em *loop* e ele sempre jogava o boné de volta para o palco. O curioso é que na maioria das vezes esse fato aconteceu próximo ao momento da sequência em que eu faria a ação de lançar. Esse pormenor da espera, além de valioso, trouxe a dúvida se aquele indivíduo havia compreendido, pelo menos, aquele mecanismo de interação diante da comunicação estabelecida entre nós.

Enfim, os ajustes minuciosos no modo de operação da obra, narrados neste tópico, proporcionaram a aquisição de mais duas estratégias de mediação da cena para a bagagem de *Influenser*. Além disso, a diversidade do público desta apresentação mostrou que a obra tem potencial para atingir diferentes faixas etárias e segmentos; e as circunstâncias do lugar e do palco, descritas no início deste tópico, certificaram algumas especificidades da obra quanto às necessidades técnicas de tipologia de palco, de alocação do público e adequação a alguns ambientes.

Aldeia SESC – memorizando combin(atividades)

Também no ano de 2023 *Influenser* foi aprovada no edital Aldeia SESC de Artes, em Sergipe. Com isso, a terceira apresentação aconteceu no dia 31 de agosto, no auditório da unidade SESC Siqueira Campos, conforme divulgado no flyer digital na Imagem 8.

Imagem 8 - *Influenser* na Aldeia SESC de Artes 2023



FONTE: Página do SESC Sergipe no Instagram²⁶.

Para esta apresentação alguns elementos compositivos foram adicionados, como a trilha sonora com música eletrônica experimental. Além disso, com a bagagem adquirida a partir das outras mostras, neste edital o trabalho já dispunha de *rider* técnico especificando a tipologia do palco e disposição do público, desse modo a estrutura foi muito aproximada das condicionantes experienciadas no Atuarte, que até este momento serviu como referência.

A plateia ficou alocada bem próximo ao palco, sentada em cadeiras, e para contribuir com o movimento durante a interação, era necessário vir à frente do palco, ou pelo menos até o corredor formado entre as fileiras de cadeiras, para que todo mundo conseguisse visualizar.

²⁶Disponível em:

<https://www.instagram.com/p/CwgFSSzuA2Y/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRIODBiNWFIZA==>. Acessado em 28 ago 2023.

Esse público também foi formado por um grupo bem heterogêneo, sendo a maioria de idosas que fazem parte do coral Nova Vida, outra parcela considerável, de alunas da ginástica rítmica (GR), e os demais - funcionários e outros usuários do SESC que se somaram à plateia com a apresentação já em andamento.

No início desta apresentação houve a leitura do *release* e a *fala de abertura*, como de costume, e por haver crianças, novamente optei por ser mais didática nessa explicação e iniciei a cena com o meu movimento. No primeiro momento ninguém ofereceu ação, apenas ao longe, algumas senhoras em seus lugares, esboçaram movimentos. Como ainda estava no início da apresentação, não havia recursos suficientes para recorrer ao mecanismo de *captura do gesto não-intencional*, enquanto isso eu fazia a *autoinclusão de gestos*, para não ficar repetindo o mesmo movimento. Até que, finalmente, algumas senhoras levantaram, ofereceram gestos e, a partir de então, começaram as interações, acionando o *mecanismo operador* da cena.

Depois que as senhoras começaram a interagir, as meninas da GR entenderam como a interação funcionava e então começaram a oferecer ações em série, praticamente dominando a apresentação, deixando pouco espaço para as outras pessoas participarem. Elas sugeriram todo tipo de movimentação da GR que havia em seu vocabulário motor: *grand écart* em segunda e em quarta posição, ponte, estrela, reversão, entre outros movimentos de ginástica que desconheço a denominação, mas que fazem parte do meu patrimônio motor em virtude de um breve contato que tive com a GR, ainda criança, antes mesmo de iniciar na dança. Essa situação constituiu uma oportunidade para analisar os acontecimentos de memória e o processamento de informações envolvidos nas estratégias de execução de *Influenser*.

As experiências²⁷ adquiridas ao longo da vida formam as nossas memórias e quem somos. Algumas delas são explícitas (Santos, 2013, p. 41) e podem ser acionadas conscientemente com a intenção de evocar episódios, conceitos e significados a fim de compará-los, confrontá-los etc.; outras, chamadas de memórias implícitas (Santos, 2013), são de natureza automática e mobilizadas de maneira inconsciente a partir de demandas, como o desempenho em determinada tarefa que não recruta conscientemente lembranças de experiências prévias para sua execução. Já outras memórias estão tão arraigadas que se tornam “aspectos invariáveis da biografia de um indivíduo” (Damásio, 2000, p. 225 apud Santos, 2013, p. 47), traduzindo nossos hábitos, nossas preferências, nossas habilidades, nossas idiosincrasias.

²⁷ Aqui me refiro às que dizem respeito a todo tipo de informação adquirida ao longo da vida: conhecimentos, habilidades e hábitos motores, percepções, tudo que é consolidado em nossas memórias.

As memórias nos trazem segurança para lidar com as informações que surgem a partir da nossa relação com o ambiente, e por informação entenda-se o novo, o diferente, o fora do habitual. Nesse encontro entre o corpo e a informação (ambiente) ocorre a modificação (Katz, 2021), e como as trocas entre corpo e ambiente não cessam, o corpo encontra-se em constante mudança, em movimento, “sempre se fazendo corpo” (p. 22) como “uma coleção de informações que nunca fica pronta” (p. 25). A partir desse entendimento, torna-se mais fácil tratar da percepção das informações (ou neste caso, dos movimentos) durante a cena em *Influenser*.

No caso das movimentações oferecidas pelas meninas da GR, a experiência prévia subsidiou a assimilação daqueles movimentos, simplificando a execução. Isto porque aqueles estímulos que são codificados na memória sensorial²⁸, atuam como disparadores que evocam da memória implícita as habilidades motoras necessárias à execução daquelas ações.

Esse processamento, conforme Baddeley et al (2009), citado por Santos (2013), ocorre em episódio único na memória de trabalho²⁹, onde as informações recebidas pela memória sensorial são integradas às memórias de longo prazo, ao mesmo tempo em que outras tarefas mais complexas também são realizadas. Isso atesta a dependência entre aprendizagem e memorização (Izquierdo, 2002, p. 31, apud Santos, 2013, p. 53), uma vez que a partir da aprendizagem adquirimos conhecimentos e através da memorização desses conhecimentos é que podemos, posteriormente, lembrá-los e fazer associações com outras informações.

Desse modo, cada vez que uma das meninas se encaminhava para mostrar um movimento, não gerava em mim uma tensão pelo que seria proposto porque eu já havia entendido o padrão de movimentação a ser oferecido. Além disso, também fiz a leitura de intenções e nitidamente aquela cena havia se tornado um desafio de flexibilidade entre nós. Isso demonstra que havia um entendimento em relação ao deslocamento do protagonismo, pois, ao perceberem que as movimentações ganharam a minha atenção e a do público, aquelas meninas passaram a utilizar o espaço como um local de demonstração virtuosística. Em *Influenser* o palco naturalmente é deslocado, e nesta apresentação, tal qual na da SEMAC, o espaço se configurou como um local de desafio, voltado a testar minha capacidade de replicação das movimentações fornecidas.

²⁸É definida por Atkinson-Shiffrin (1968, apud Santos, 2013) como sendo o primeiro estágio da memória, responsável pela codificação dos estímulos recebidos pelos sentidos e posterior armazenagem na memória de curto prazo.

²⁹Baddeley e Hitch (1974) apresentaram o conceito da memória de trabalho como sendo uma ampliação da definição de memória de curto prazo. Segundo os autores, essa memória tem a capacidade de manipular as informações, retendo-as por um período maior.

Já na plateia havia uma atmosfera de apreensão quanto à replicação daqueles movimentos, gerando uma expectativa que era atendida na medida que as reproduções ocorriam. Mesmo conseguindo replicar as movimentações, as meninas da GR não aliviavam, pelo contrário, incluíam no jogo ações cada vez mais dotadas de complexidade coordenativa motora, me levando a um desgaste significativo que era recompensado quando eu as executava, pois conquistava a admiração e os aplausos do público, elevando a apresentação a um frenesi. Mais uma vez o desafio desponta como combustível da interação e cada participação retroalimenta a engrenagem da cena.

Quando as meninas entenderam o papel delas na trama, tanto o sentido quanto o *mecanismo operador* da obra foram compreendidos, e o reflexo disso é a comunicação intencional operada durante a apresentação. Essa comunicação, mais uma vez, só acontece por causa das informações processadas nas trocas corpoambiente (Liparotti, 2023) à medida que a sequência evolui. Por isso, a cada momento da apresentação todo o sistema *espectador-artista-obra* é modificado (v. processo comunicativo de *Influenser*, p. 54).

Diferentemente da apresentação ocorrida no ECL, nesta não foi necessário utilizar nenhuma estratégia para estimular a participação do público. Tãmanha era a interação que houve um momento em que as meninas da GR (que aparentavam ser de uma faixa etária abaixo dos dez anos), fizeram uma fila para oferecer movimentos, e entre elas a ansiedade era tão grande que nem aguardavam que eu os visualizasse (v. APÊNDICE B

). Desse modo, por mais que eu tentasse assimilar aquelas ações, não conseguiria, pois nem ao menos chegava a visualizá-las. Ainda assim, alguns gestos, dos que eu consegui captar, foram inseridos na sequência.

Parece um pouco complexo, e é, pois várias operações ocorrem conjuntamente durante *Influenser*. E assim é a dança:

O bailarino tem uma série de tarefas durante a execução da sequência motora. Dentre elas, destacam-se a atenção ao efeito de seu movimento no observador, a consciência de onde imprimir um tônus mais forte ao movimento, de qual frase do movimento enfatizar, de quando acelerar, retardar ou reter o fluxo. Comunicar com o espectador. [...] Tudo isso deve estar presente no aprendizado e na execução da dança. (Ribeiro; Teixeira, 2009, p. 99).

Por isso tenho usado estratégias que auxiliem/agilizem o processo de assimilação para que, ao mesmo tempo em que executo a sequência, eu consiga visualizar uma nova movimentação e memorizá-la para incluí-la no próximo ciclo de repetição, sem perder ou esquecer a ordem em que os movimentos foram ofertados. Um dos procedimentos que eu

emprego desde as outras apresentações é incluir somente uma movimentação nova por ciclo de repetição, assim, consigo tempo para observar o novo gesto; simulá-lo internamente, construindo a minha versão daquilo que irei imitar, enquanto articulo uma ligação dele com o movimento que o antecede na sequência; e, enfim, replicá-lo na sequência.

Em *Influenser*, em virtude da natureza da obra que, repito, se define enquanto processo, os métodos de resolução de tarefas foram adquiridos, desenvolvidos, testados e entendidos na prática e no relacionamento com a obra, à medida que foi acontecendo. Desse modo, vem ganhando organicidade, características específicas e uma sistematização própria. Sobre isso Cecília Salles defende que:

O percurso criativo pode ser observado sob a perspectiva da construção de conhecimento. A ação do artista leva à aquisição de uma grande diversidade de informações e à organização desses dados apreendidos. [...] A criação é, sob esse ponto de vista, conhecimento obtido por meio da ação. (2011, p. 127).

Em minha vivência diversas experiências já exigiram memorização de dados, itens, números, coreografias etc. Entre os procedimentos que já utilizei, percebi melhor desempenho a partir do estímulo visual, ou da associação entre um estímulo visual ou auditivo (meio externo) e a imaginação ou evocação de um conceito entre outros pensamentos. Por exemplo: desde criança, para memorizar uma sequência de números, já tendo os visualizado, eu busco associar os números observados a uma sequência de cores, em que cada cor se refere a um número. Porém, só consigo fazer essa associação entre números e cores, não entre cores e letras, cores e outras coisas, ou cores e significados. Esses são outros tipos de associação.

Em *Influenser*, não são números nem cores a serem decorados, são movimentos. Para conseguir memorizá-los, percebi que associo ações/gestos/movimentos e frases, que podem ser de narração ou de comando, e que repito essas frases mentalmente até automatizar a sequência ou parte dela (Ribeiro; Teixeira, 2009). Essa operação nada mais é do que a efetivação da corponectividade (v. procedimento metafórico, p. 34). Com esse método, após algumas repetições, a sequência fica automatizada e eu ganho liberdade para realizar novas associações, para refinar algum movimento e para administrar quaisquer imprevistos da cena.

COMUNICAÇÃO ESPECTAUTOR-ARTISTA-OBRA

Neste capítulo buscarei amplificar a análise das relações estabelecidas entre *espectautor*, obra e artista em *Influenser*, na perspectiva da comunicação, e à luz da Teoria Corpomídia, de Helena Katz e Christine Greiner. Também discutirei a influência digital, a partir dos estudos de Raquel Recuero (2009) e Jenifer Grieger e Rodrigo Botelho-Francisco (2019), associando-a à temática da obra. Para começar, reforçarei a definição das categorias de espectador desta obra, que estão divididas entre aqueles que não participam da construção da cena, apenas assistem-na sem interagir, e os que participam da cena, que podem ser *espectautor* ou participante não intencional.

Espectautor é a pessoa que tem intenção em participar da construção da cena, oferecendo um movimento ou gesto no local indicado, por isso é coautor. Independentemente de eu assimilar ou não a ação ofertada, também considero *espectautor* aquela pessoa que tem intenção de contribuir, indo ao local indicado, porque a sua participação, mesmo não sendo inserida na sequência de movimentos, influencia, de alguma forma, o todo da cena.

A categoria PNI, já descrita no capítulo anterior (v. *participante não intencional*, p. 43), refere-se àquelas pessoas que indiretamente contribuem com a cena. Há dois tipos de PNI: alguém que esteja assistindo a apresentação e despropositadamente produz uma movimentação que eu replico por percebê-la como um elemento potencial; e alguém que não esteja atento à cena, mas também produz ações que eu incorporo. Em todos os casos, para ser PNI é preciso que eu assimile seus movimentos na sequência, desse modo, não cabe ao público escolher ser participante não intencional, pois a partir do momento que se decide ser participante, deixa-se de ser um PNI e torna-se *espectautor*.

A partir daqui analisarei os aspectos que tangem a comunicação *espectautor-artista* e a temática da obra. Antes de tudo, tratar da comunicação em Arte é uma tarefa complexa, sobretudo a arte contemporânea, e ainda mais no recorte da dança que se utiliza de matérias-primas diferentes das empregadas em outras formas de comunicação apoiadas na linguagem verbal. Quando se lida com movimentos, gestos e expressões corporais de uma dança, portanto linguagem corporal, a comunicação pode ser melhor compreendida por outros processos comunicativos para além do verbal. É natural que “linguagens de naturezas distintas [impliquem] em comunicação de natureza distinta” (Gasparini; Katz, 2013, p. 58), mas quando se trata da dança, esse processo depende muito menos da linguagem verbal do que da percepção e interpretação que ocorrem através do corpo, e o procedimento metafórico é uma dessas vias

(Rengel, 2007). Logo, por extensão, a comunicação em dança depende do contexto e das suas práticas sociais e das experiências prévias do indivíduo, ou seja, da relação corpoambiente.

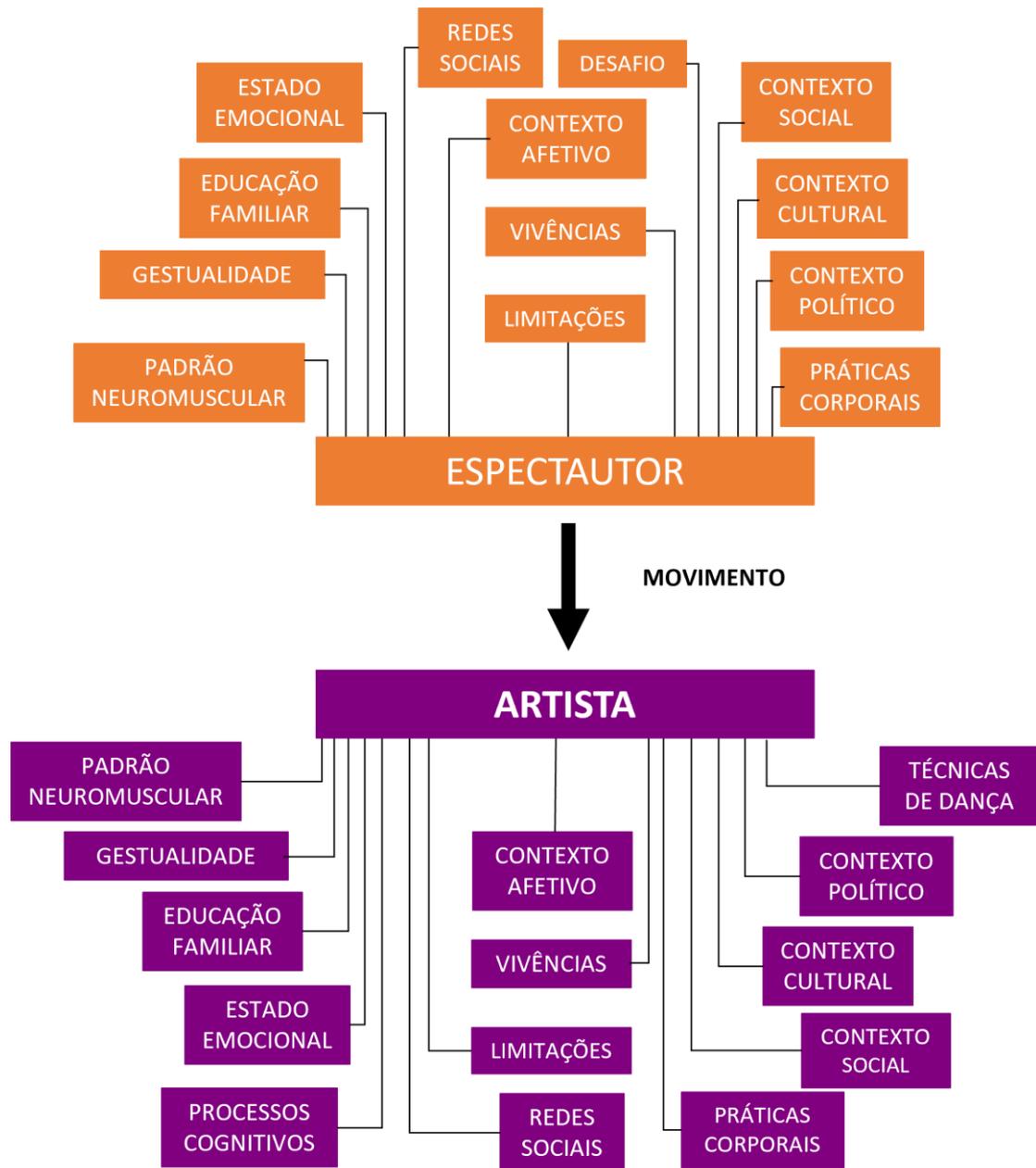
Como já foi dito no capítulo anterior, “corpo e ambiente estão envolvidos em fluxos permanentes de informação [ou seja, sempre trocando informações, e algumas destas] são selecionadas para se organizar na forma de corpo” (Katz; Greiner, 2005, p. 130). Isto quer dizer que há uma predisposição do corpo em *corpar*³⁰ determinadas informações numa troca constante com o ambiente. Esse processo estrutura o que percebemos, como nos relacionamos com o mundo e com outras pessoas, como nos comunicamos etc. Isto significa dizer que o corpo é “mídia de si mesmo” (Katz; Greiner, 2005, p. 131) e do ambiente no qual se insere.

Estendo a Teoria Corpomídia ao processo comunicativo de *Influenser*, que, como já expliquei no capítulo sobre o movimento criador, é uma rede social e, por isso, envolve trocas e conexões. É possível analisar que a cena se constrói conforme as informações (movimentos) vão se *corpando* ao longo das iterações, ou seja, a partir do que eu consigo perceber da movimentação oferecida pelos *espectadores* e vou assimilando na sequência e refinando no processo de repetição. Com essa noção de corpo como mídia de si mesmo, entendo a infinita rede de influências que constitui *Influenser*, que é formada pela conexão dos contextos de ambos os agentes - o *espectador* e a artista³¹, a partir da interação entre eles. Para entender a que contexto me refiro, trarei no Diagrama 8 um *zoom* do *mecanismo operador*, contido no Diagrama 5 (v. Diagrama 5, p. 31), a fim de exemplificar uma interação genérica entre apenas um *espectador* e a artista.

³⁰ Katz (2021) utiliza “corpo” como verbo para traduzir o que acontece quando a informação que encontra o corpo se transforma em corpo. Já que a troca corpoambiente não cessa, a professora traz a ideia de ação do verbo para transpor em palavras o processo de estar sempre se transformando em corpo, portanto, *corpando*.

³¹ Para essa análise, sairei do papel de narradora personagem e me situarei do lado de fora do processo, por isso, utilizarei “artista”, remetendo à pesquisadora, no lugar dos pronomes “eu, mim, me”.

Diagrama 8 - Rede de influências que constitui *Influenser*



FONTE: elaborado pela autora, 2024.

O corpomídia é atravessado por uma rede de influências que é particular às suas experiências; sua educação; sua cultura; os diversos contextos sociais, político, familiar etc.; suas características idiossincráticas, que envolve outra gama de aspectos sensório-motores, cognitivos, biológicos, genéticos³² etc.; e estados ou situações que o afeta naquele momento da

³² Afinal estamos tratando de corpo, então não cabe separar os aspectos próprios ao organismo humano das explicações sobre seus modos de agir no mundo.

contaminação³³. Toda essa trama está presente no gesto oferecido pelo *espectautor*³⁴ (em laranja no diagrama) à artista (em roxo no diagrama), que, a partir da sua rede particular de influências, vai corpendo as experiências que lhes são perceptíveis. A partir de outras interações, esse fluxo permanece indo e vindo durante a cena, conforme a artista reproduz, a seu modo, a movimentação que lhe foi oferecida e esta é percebida agora pelos *espectautores* que as ofertaram. Desse modo, parafraseando Rengel (2007), é possível traduzir o curso dessas (re)organizações como comunicação *espectautor-artista-artista-espectautor*, em que a “mensagem é aquilo que o receptor devolve para o emissor” (Katz, 2006, em sala de aula, apud Rengel, 2007, p. 99). E *Influenser* também pode ser entendida, portanto, como o resultado dessas trocas.

Aprofundando ainda mais essa pesquisa, ampliarei³⁵ a análise do Diagrama 7 a fim de aproximar nossa observação ao principal elemento compositivo de *Influenser*, que são os movimentos ou gestos do público. Ainda sob a perspectiva do corpomídia, nem todos estes gestos explicitam a Teoria, pelo menos não em sua totalidade. Alguns gestos podem ser genéricos ou superficiais, associados a ações cotidianas, habituais, e não trazem uma representação solidificada da bagagem autobiográfica, como por exemplo piscar o olho, ou mostrar a língua. Outros podem de fato caracterizar a bagagem cultural do indivíduo, como uma *reverence*, um *hang loose*³⁶ etc. Independentemente do tipo, os gestos constituem partículas tanto da obra quanto da Teoria Corpomídia.

Por outro lado, e ainda à luz desta teoria, em *Influenser*, o gesto, para além da estética, pode trazer outros sentidos. Dada a potencialidade dos gestos em comunicar características culturais, sociais, educativas etc., a obra pode operar como veículo de comunicação, transmitindo mensagens diversas que ultrapassam o âmbito da personalidade. Assim, de maneira intencional, um determinado gestual pode estar carregado de códigos que objetivam ser entendidos e decodificados pelo público. Diante dessa possibilidade de transmitir mensagens paralelas, faz-se necessário estabelecer filtros sobre gestuais que apresentem cunho ofensivo, preconceituoso ou sexual.

³³ Katz e Greiner (2005, p. 131) dizem que na troca corpoambiente “a informação se transmite em processo de contaminação”.

³⁴ Embora eu faça esta análise sobre o *espectautor*, ela também se estende ao gesto capturado de PNI.

³⁵ Retomo, a partir daqui a minha posição de artista que está pesquisando a própria, e volto a utilizar a primeira pessoa do discurso.

³⁶ É um gesto/sinal feito com uma mão, que significa “estar de boa” ou “tudo tranquilo”. Originalmente era utilizado por surfistas, mas com a popularidade que ganhou, hoje em dia o gesto é utilizado em várias culturas como um cumprimento.

Excetuando estes, todos os tipos de gestos são bem-vindos e trazem pluralidade à obra. Em *Influenser* não há restrição de público nem de quantidade de participações, portanto, diversas culturas, que naturalmente não convergiriam em um mesmo espaço, podem coexistir na mesma apresentação, conferindo à obra um caráter intercultural (Canclini, 2019), permitindo assim, que as minorias, que comumente têm suas práticas relegadas, tenham protagonismo.

No tocante à dança, é possível também que em uma mesma apresentação haja movimentações de diversos gêneros, que naturalmente não dialogariam entre si. Imaginemos como exemplo uma associação entre o balé clássico e o K-pop, ou entre o *voguing* e o sapateado americano, que dificilmente dividiriam o mesmo espaço em uma obra. Além disso, em *Influenser* é permitida a coexistência entre danças e outras práticas do movimento, como a ginástica rítmica, educação física, e movimentos cotidianos, como apontar, estalar os dedos, arremessar objetos etc. Dessa forma, há uma licença na obra para que diferentes universos coexistam, assegurando um hibridismo onde “estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, [agora] se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas” (Canclini, 2019, p. XIX), ultrapassando categorizações e rótulos específicos de gêneros de dança.

Por essa perspectiva, seria então *Influenser* uma *performance*? Um *happening*? Seria dança? Adianto que não é minha pretensão, pelo menos neste trabalho, responder a estas perguntas. Deixarei essa análise às pessoas leitoras e às que participaram das apresentações. Contudo, é importante mencionar que essa obra surgiu diante dos estudos contemporâneos em dança, mas não se trata de dança contemporânea. Ela abrange outras dimensões, técnicas ou não, e classificá-la ou esquadrihá-la como tipo A ou B não a representa e ainda a limita. Por conta dessa possibilidade de comunhão, de ser *um vazío onde tudo cabe*, *Influenser* não apenas transita entre diferentes universos, como também se situa num território indefinido, de fronteira, onde as limítrofes não estão evidentes.

Conduzindo as análises para a temática que a obra comunica, abordarei os aspectos da influência digital. Contudo, como já mencionado, não é pretensão deste trabalho se aprofundar neste tema. Partindo da justificativa do título e do novo direcionamento temático, descritos no capítulo *O movimento criador*, a tônica da obra voltou-se à influência digital. Assim, *Influenser* passou a comunicar uma problematização das interações ocorridas nas mídias sociais, através do seu modo de operação, que promove um jogo entre ser influenciador e ser influenciado.

Na atualidade, cada vez mais tem se popularizado a figura do influenciador digital. Influenciadores são pessoas que têm papel ativo nas mídias sociais, gozam de popularidade e interagem com seu público, através do compartilhamento de conteúdos de um nicho específico ou variado. A reputação dos influenciadores lhes garante alto poder de persuasão, por isso suas

atividades promovem um engajamento significativo (Grieger; Botelho-Francisco, 2019). De acordo com Recuero (2009), os principais atributos que configuram o potencial de um influenciador são:

- a) visibilidade - a partir da abordagem sobre mídias sociais aludidas em *Influenser*, é possível inferir que a visibilidade é um valor obtido através das conexões entre os influenciadores e seu público, assim, quanto maior o número de conexões, maior a visibilidade desse influenciador. A visibilidade também é matéria-prima de outros valores, um deles, por exemplo, é a reputação;
- b) reputação - é uma noção sobre o “eu” atribuída pelo “outro”, que representa, assim, um julgamento do outro e de suas qualidades, e “pode ser influenciada pelas nossas ações” (Recuero, 2009, p. 109). Em *Influenser*, a reputação pode ser analisada, então, por dois ângulos: através do *espectador*, quando, por exemplo, ele tem intenção de ser notado pela sua capacidade técnica de execução de determinados movimentos, ou busca ser reconhecido pela sua capacidade inovadora etc.; e através da artista, quando o público emite *feedbacks* sobre sua atuação na apresentação. Em ambos os ângulos a reputação, para ser construída, depende da interação;
- c) popularidade - está relacionada ao quanto de audiência um indivíduo possui. Trata-se de um atributo quantitativo (Recuero, 2009) que determina o grau de influência exercida por um influenciador que, a partir da sua quantidade de seguidores, pode ser classificado como: megainfluenciador (acima de um milhão), macroinfluenciador (entre quinhentos mil a um milhão), microinfluenciador (entre dez mil e cem mil) e nanoinfluenciador (abaixo de dez mil) (FUMEC, s.d.);
- d) autoridade - “é decorrente não apenas do capital social relacional, mas, igualmente, do capital social cognitivo” (Recuero, 2009, p. 113). Está ligada, então, a um atributo qualitativo, e associada à reputação que, neste caso, tende a ser positiva. Dentro desta perspectiva, a autoridade pode ser entendida como o domínio de um influenciador sobre seu nicho e o respeito que adquiriu do seu público.

Por conta desses atributos, que conferem potencial de influência, os influenciadores têm despertado o interesse de diversas empresas que precisam de um bom veículo, com credibilidade e popularidade, para divulgar seus produtos e para que tenham adesão do público (Grieger; Botelho-Francisco, 2019). Essa estratégia de comunicação e venda, constitui o Marketing de Influência, que é uma categoria emergente no Marketing (Prado; Frogeri, 2019). Dessa forma, o poder do influenciador tem se convertido em moeda, e a influência digital tem moldado comportamentos tanto no ambiente on-line quanto no off-line (Recuero, 2009).

Diante da intensificação do uso das mídias sociais, tem ocorrido um crescimento exponencial da categoria influenciadores digitais. Dados levantados pela YOUPIX³⁷ (Grieger; Botelho-Francisco, 2019), apontam que em 2016, 2% dos influenciadores digitais eram responsáveis por 54% das interações nas redes. Embora pareça pequeno o percentual de influenciadores para o percentual de interações, esses 2% representam os influenciadores que detém maior número de seguidores nas redes, portanto, maior popularidade e visibilidade. De acordo com o levantamento feito por Grieger e Botelho-Francisco (2019), em 2019 havia no Brasil cerca de 230 mil influenciadores digitais em atividade, girando a economia. Atualmente esse quantitativo mais que dobrou. Em estudos desenvolvidos pela Nielsen Media Research³⁸ em 2022, o Brasil apresentou mais de quinhentos mil profissionais, com mais de dez mil seguidores, espalhados por diversas plataformas digitais, conferindo-lhe o título de “o país dos influenciadores” (Castro, 2022). Ainda conforme levantamentos das agências Hootsuite e We Are Social, é “o segundo país que mais segue influenciadores no mundo” (Castro, 2022), cerca de 44,3% dos usuários da internet.

A emergência dos influenciadores digitais tem suscitado muitos estudos acerca dos impactos que vem causando na sociedade, no entanto, não é objetivo deste trabalho discutir tais consequências. Independentemente destas, é fato que os influenciadores digitais, quer seja pelas suas ideias, comportamentos ou marketing, têm promovido um grande impacto na sociedade atual, muitas vezes condicionando os usuários, independentemente do seu grau de consciência, a uma indução comportamental.

É nesta esfera da percepção que se localiza o eixo temático de *Influenser*, cujo objetivo é problematizar o lugar de passividade a que o usuário é submetido perante às mídias sociais, provocando neste uma consciência crítica. Para isso, a obra promove uma inversão de papéis ao propor que o espectador assuma o protagonismo da cena, sugerindo que observe o lugar que ocupa diante das mídias sociais. Assim, de forma metafórica, o espectador (que agora já é *espectautor*) assume o papel de influenciador enquanto eu assumo o papel de influenciada.

³⁷ Plataforma brasileira do ramo de Marketing Digital.

³⁸ Empresa germânico-americana que desenvolve pesquisas sobre o mercado global.

O ATÉ AGORA E O POR VIR

Olhando para os rastros deixados por esta pesquisa, percebo que o percurso trilhado é apenas uma pequena porção do que ainda pode ser descoberto e desenvolvido a partir de *Influenser*. Contudo, neste espaço, a fim de sintetizar o caminho trilhado na pesquisa e de enfatizar os processos de conhecimento, trarei um apanhado das discussões que aqui foram realizadas.

Ciente da impossibilidade de esgotamento das análises possíveis dessa obra em um só trabalho, fiz o recorte voltado ao seu processo de criação, no qual destaquei como principal momento da trajetória a expansão da ideia embrionária do experimento, através da adoção de um modo de mediação cênica que, além de lidar com o acaso, com o imprevisível e o risco, também opera através da interação entre espectadores e a artista. Nesse aspecto, e por admitir perspectivas no arcabouço teórico, como a corponectividade metafórica de Lenira Rengel (2007; 2009; 2015) e o corpomídia de Helena Katz e Christine Greiner (2005), que tratam o corpo como agente movente e sempre em trocas, defini a postura de coautora da obra, promovendo uma divisão de protagonismo com o espectador e o tratando, então, como *espectautor*.

Ainda sobre o recorte temático, busquei, no processo de criação, esmiuçar as possibilidades de interação cênica, que foram desenvolvidas na processualidade, ou melhor, na lida com a obra. Entre estas possibilidades, encontrei dois procedimentos de operação que defini como *mecanismo operador* e *captura de gesto não-intencional*. O primeiro é acionado a partir da interação com o *espectautor* e constitui o principal processo pelo qual a obra pode ser operada. Já o segundo, é um recurso extra, desenvolvido para mediar a cena diante da escassez de interações. Ambos os mecanismos constituem estratégias de subversão de padrões de comunicação em artes que consideram o espectador apenas como recipiente, e propõem estratégias cênicas de inversão da convenção espectador-receptor. É na particularidade do *mecanismo operador*, especificamente, que *Influenser* problematiza padrões epistemológicos de comunicação em artes, propondo que o espectador saia do lugar de passividade, transformando-o em sujeito também construtor da cena.

A descrição desses mecanismos juntamente com a análise do movimento criador de *Influenser*, sela parte do objetivo central desta pesquisa. Ao esmiuçar os aspectos basilares da obra, a partir do olhar de artista-pesquisadora, esta pesquisa não somente produz conhecimento sobre o fenômeno, como também almeja oportunizar outros artistas-pesquisadores acessarem e/ou desenvolverem outros processos analíticos e interpretativos da obra, bem como

desenvolverem outras estratégias de comunicação e mediação cênica com base nas que foram concebidas para *Influenser*. Desse modo, ao *propor estratégias de criação em dança*, eu também objetivei enriquecer os estudos científicos sobre a cena da dança.

Aprofundando as análises acerca dos diferentes processos comunicativos estabelecidos em cena, ajustei o foco para a matéria-prima da obra – os movimentos/gestos oferecidos pelo público, e cheguei às associações entre as teorias culturais de Canclini (2019) e corpomídia de Katz e Greiner (2005), das quais inferi que os gestos possuem uma potencialidade sígnica de transmitir mensagens e de comunicar culturas diversas, o que confere um caráter intercultural à obra. Além disso, a análise com base nas movimentações oferecidas nas apresentações mostrou que, em *Influenser*, diversos gêneros de dança e de práticas corporais podem coexistir numa mesma apresentação. Desse modo, além de aglutinar diversas culturas, *Influenser* também pode abraçar diversas vivências e pode-se dizer, então, que é uma trama que não carrega tendências e, portanto, híbrida no sentido das unidades que a compõem. Esse hibridismo assegura o caráter indefinido da obra, fazendo-a ultrapassar categorizações de gêneros de dança e a situando num território indefinido, de fronteira.

As discussões sobre *Influenser* não chegaram a um fim. A obra vem continuamente sendo desenvolvida a cada apresentação, a cada retoque, a cada análise, e permanecerá nessa construção infinita porque ela não decidiu, e nem decidirá, alcançar uma versão final, acabada. Pelas experiências descritas nesta pesquisa vi que, por mais que se tente reproduzir o mesmo contexto com o mesmo público, em apresentações diferentes, as relações se renovam e *Influenser* é capaz de se recriar a cada trama, tornando-se sempre única. Nesse movimento, novas possibilidades de análise podem ser alcançadas e as discussões ampliadas.

Embora esta pesquisa precise finalizar aqui, os estudos em torno de *Influenser* continuam. A continuidade não é um princípio apenas da obra, mas também desta pesquisa, uma vez que ainda existem paralelos entre *Influenser* e outras teorias que não foram discutidas aqui, bem como outras análises que também não foram mencionadas. Assim, este estudo abre portas para novas abordagens desse fenômeno, e do que ainda está por vir, do que ainda pode ser descoberto a partir do seu próprio fazer.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo? e outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009.
- CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. Tradução de Heloísa Pezza Cintrão, Ana Regina Lessa. 4. ed. 8. reimp. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2019.
- CASTRO, Luiz Felipe. Pesquisa revela que o Brasil é o país dos influenciadores digitais. *In: Veja*. 2022. Disponível em: <<https://veja.abril.com.br/comportamento/pesquisa-revela-que-o-brasil-e-o-pais-dos-influenciadores-digitais>>. Acesso em 29 set 2024.
- CLARK, Lygia. **Lygia Clark**. Textos de Lygia Clark, Ferreira Gullar e Mário Pedrosa. Rio de Janeiro, Funarte, 1980.
- COHEN, Renato. **Work in progress na cena contemporânea: criação, encenação e recepção**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.
- DUARTE, Eduardo. A experiência estética e as condições para um método. *In: MENDONÇA, Carlos Magno Camargos; DUARTE, Eduardo; CARDOSO FILHO, Jorge (org.). Comunicação e sensibilidade: pistas metodológicas*. Belo Horizonte: PPGCOM UFMG, 2016.
- FERNANDES, Ciane. (2014). Em busca da escrita com dança: algumas abordagens metodológicas de pesquisa com prática artística. **DANÇA: Revista do programa de Pós-Graduação em Dança**, v. 2, n. 2, p. 18–36, jul./dez. 2013. Disponível em: <<https://periodicos.ufba.br/index.php/revistadanca/article/view/9752/7475>>. Acesso em 20 jul 2023.
- FIGUEIREDO, Valeska. O papel dos neurônios-espelho no compartilhamento das experiências na dança. *In: Anais ABRACE*, v. 11, n. 1, 2010. Disponível em: <<https://www.iar.unicamp.br/publionline/abrace/hosting.iar.unicamp.br/publionline/index.php/abrace/article/view/3620.html>>. Acesso em 04 mar 2022.
- FUMEC. **Influência Digital: compreendendo o fenômeno e seu impacto na sociedade**. [s.d.]. Disponível em: <<https://www.fumec.br/influencia-digital-compreendendo-o-fenomeno-e-seu-impacto-na-sociedade/>>. Acesso em 23 set 2024.
- GASPARINI, Igor; KATZ, Helena. A comunicação entre dança e público: o papel do coreógrafo na construção da relação obra-espectador. *In: DANÇA: Revista do programa de Pós-Graduação em Dança*, v. 2, n. 2, p. 51–66, jul./dez. 2013. Disponível em: <<https://periodicos.ufba.br/index.php/revistadanca/article/view/7187/7486>>. Acesso em 16 ago 2024.
- GODARD, Hubert. Gesto e percepção. *In: PEREIRA, Roberto; SOTER, Silvia (org.). Lições de Dança 3*. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 2002

GREINER, Christine. **O corpo:** pistas para estudos indisciplinados. São Paulo: Annablume, 2005.

GRIEGER, Jennifer Daiane; BOTELHO-FRANCISCO, Rodrigo. Um estudo sobre influenciadores digitais: comportamento digital e identidade em torno de marcas de moda e beleza em redes sociais online. *In: AtoZ: novas práticas em informação e conhecimento*, v. 8, n. 1, p. 39-42, jan./jun. 2019. Disponível em: <<https://revistas.ufpr.br/atoz/article/view/67259>>. Acesso em 20 set. 2024.

KATZ, Helena. Corpar. Porque corpo também é verbo. *In: BASTOS, Helena (Org). Coisas vivas. Fluxos que informam*. São Paulo: ECA-USP, 2021. Disponível em: <<https://doi.org/10.11606/9786588640548>>. Acesso em 27 ago 2024.

LIPAROTTI, Thábata Marques. **Cartas como potências de vidas:** tecendo implicações d(n)o corpoambiente enquanto estratégia artísticopedagógica. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade de São Paulo, 2023.

LOUPPE, Laurence. **Poética da dança contemporânea**. Tradução de Rute Costa. Lisboa (Portugal): Orfeu Negro, 2012.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. São Paulo, Martins Fontes, 1989.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

PRADO, Liz Áurea; FROGERI, Rodrigo Franklin. Marketing de influência: um novo caminho para o Marketing por meio dos digital influencers. **Interação - Revista De Ensino, Pesquisa E Extensão**, v. 19, n. 2, p. 43 - 58. Disponível em: <<https://doi.org/10.33836/interacao.v19i2.136>>. Acesso em 20 set 2024.

PUCRS. **Influência Digital:** o que é e para o que serve. 2024. Disponível em: <<https://online.pucrs.br/blog/influencia-digital#:~:text=Influ%C3%Aancia%20digital%20C3%A9%20a%20capacidade,ou%20mesmo%20interpretado%20como%20oportunista>>. Acesso em 23 set 2024.

RAQUEL, Recuero. **Redes sociais na internet**. Porto Alegre: Sulina, 2009.

RENGEL, Lenira Peral. **Corponectividade:** comunicação por procedimento metafórico nas mídias e na educação. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2007

RENGEL, Lenira Peral. Corpo e dança como lugar de corponectividade metafórica. *In: Revista Científica/FAP*, v. 4, n. 1, 2009. Disponível em: <<https://periodicos.unespar.edu.br/revistacientifica/article/view/1595>>. Acesso em 03 set 2024.

RENGEL, Lenira Peral. Ensino/aprendizagem em arte como emergência do procedimento metafórico do corpo. *In: KATZ, Helena; GREINER, Christine (org.). Arte e Cognição: corpomídia, comunicação, política*. São Paulo: Annablume, 2015.

RIBEIRO, Mônica Medeiros; TEIXEIRA, Antonio Lúcio. Ensaio dentro da mente: dança e neurociências. *In: REPERTÓRIO: Teatro & Dança*, n. 12, p. 95-103, 2009. Disponível em: <<https://doi.org/10.9771/r.v0i12.4341>>. Acesso em 25 mar 2022.

RIZZOLATTI, Giacomo; SINIGAGLIA, Corrado. **Mirros in the brain: how our minds share actions and emotions**. Translated by Frances Anderson. New York: Oxford University Press, 2008.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado: processo de criação artística**. 5. ed. revista e ampliada. São Paulo: Intermeios, 2011.

SALLES, Cecília Almeida. **Redes da criação: construção da obra de arte**. 2. ed. Vinhedo (SP): Editora Horizonte, 2006.

SANTOS, Jeverton. **O grand écart na dança: estudos a partir da anatomia para o movimento**. Monografia (Licenciatura em Dança) Departamento de Dança, Universidade Federal de Sergipe. Aracaju, 2022.

SANTOS, Patrícia Eduardo Oliveira. **Processos mnemônicos como uma potência poética de criação em dança**. Dissertação (Mestrado em Dança) Programa de Pós-Graduação da Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2013.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ACCUMULATION - Trisha Brown. Realização de Mark Robison. Intérprete: Trisha Brown. Música: Uncle John's Band - The Grateful Dead. Brooklyn, 1996. (6 min.), son., color. Publicado no canal Arthur Marques. Disponível em: <<https://youtu.be/86I6icDKH3M?si=RT3pBMm4nJ8YAfNr>>. Acessado em 20 out. 2022.

COMTEMPOQUÊ? O vazio onde tudo cabe. Publicado no canal de Denni Ellin, 2023. 1 vídeo (5 min.). Disponível em: <<https://youtu.be/MPNlzjgNoCA>>. Acesso em 01 out 2024.

COTEJO TRANSFIXO - Bailarinos intérpretes criadores: Denni Ellin e Júnior Rodrigues. Edição de imagem: Denisson Cleber. Publicado no canal de Denni Ellin, 2020. 1 vídeo (4 min.). Disponível em: <<https://youtu.be/ZQnl2O9nMH4?si=4yFj1k0XdtiErrv3>>. Acesso em 01 out 2024.

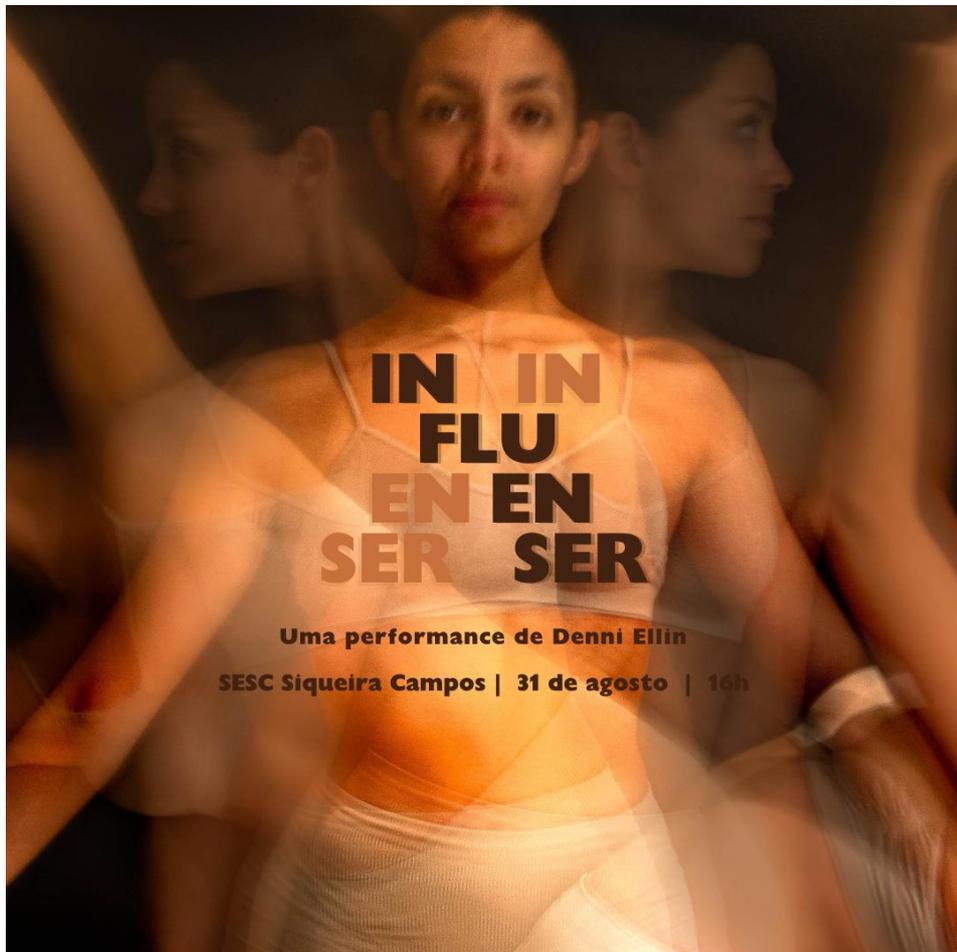
INVERTER: Vídeo 1 Série inVISTAS - Publicado no canal de Denni Ellin, 2020. 1 vídeo (3 min.). Disponível em: <https://youtu.be/bp_GhtK41NY>. Acesso em 01 out 2024.

APÊNDICE A



Clique na imagem para seguir para a página no Youtube.

APÊNDICE B



Clique na imagem para seguir para a página no Youtube.