

Movimento, percepção e improvisação em um campo de relações *peessoa-técnica-mundo* em um contexto de prática social.¹

José Alfredo Oliveira Debortoli – EEEFTO/UFMG.

Carlos Emanuel Sautchuk – DAN/UnB.

Lourenço Marques – Cia Suspensa.

Patricia Manata – Cia Suspensa.

Roberta Manata – Cia Suspensa.

1. Abertura para um mundo em(de) movimento(s).

Propomos relatar as concepções e o percurso de uma pesquisa no diálogo entre os campos da Antropologia, da Educação e da Arte. Entendemos que, no contexto da prática (social), podemos investigar a natureza do movimento humano como processo de interação com todos e com tudo que nos envolve². Enfatizamos a importância de reconhecer a *técnica* e a *arte*³ como temas centrais da experiência cultural. Desafiados por essa abordagem antropológica buscamos contribuições para o debate no âmbito da Educação Física e da Arte como um campos de práticas e áreas de conhecimentos. aproximar de ancoragens que enfatizam a noção de técnica, encontramos novos olhares para Práticas Culturais de Movimento, indagando perspectivas teórico-metodológicas que enfocam a corporalidade como centralidade expressiva e emergência de sentidos.

Focamos uma abordagem etnográfica onde os praticantes (artistas-dançarinos), também, propõem reconhecer suas possibilidades de realização e produção do movimento, descobrindo coisas sobre eles mesmos, atentos aos aspectos dos aparatos e das técnicas; e

¹Partes desse texto constituem uma reescrita e rearticulação dos artigos *DEBORTOLI; SAUTCHUK. Técnica, Corpo e Arte: aproximações entre antropologia e motricidade. Licere, n.16, v.2, 2013;* e *DEBORTOLI; SAUTCHUK. Cultura, Habilidade, Educação da Atenção e Participação Social: um diálogo entre a educação física e a antropologia de Tim Ingold. ANAIS do XVIII Congresso Brasileiro de Ciências do Esporte, Brasília, agosto, 2013,* onde apresentamos elementos conceituais que fundamentam a pesquisa, e estabelecem um diálogo com o Campo a Educação Física e com estudos do Lazer.

²Buscamos aproximar de um dos eixos de pesquisa desenvolvidos pelo Antropólogo Tim Ingold no Departamento de Antropologia na Universidade de Aberdeen. Relacionando campos como a antropologia, a arqueologia, a arquitetura e a arte, para além de suas pesquisas com os povos do Circumpolar Ártico, propõe um aprofundamento de estudos sobre Ambiente, Criatividade e Percepção e sobre uma História de relações pessoas-artefato-ambiente.

³No sentido enfatizado por Ingold (2000, p.349), as noções de arte (do latim *artem* ou *ars*) e de técnica (do grego *tekhne*) implicam um mesmo sentido, expressando maneiras de descrever atividades que envolvem manufatura de objetos por pessoas que dependem desse trabalho em seu envolvimento cotidiano.

como tudo isso os afeta. Daí decorre, como objetivo da nossa pesquisa, interpelar as possibilidades do movimento humano, inexoravelmente, social. Queremos, com isso, poder afirmar que técnica não é sinônimo de mecanização, nem um sistema fechado entre humanos e máquina; mas uma história social como processo de constante relação, produção e transformação das práticas.

O estudo se desenvolve em parceria com a *Cia Suspensa*⁴, um grupo artístico de Minas Gerais, interessado na produção de movimentos, técnicas e processos de expressão provocados pelo diálogo entre o Circo, a Dança, o Teatro, o Desenho, fazendo emergir contextos sempre novos de prática, de movimentos e de sentidos. Juntamente com os integrantes da *Cia Suspensa*, nossa intenção é investigar *técnicas corporais* relacionando-as com a história das práticas e dos praticantes, identificando possibilidades de articulação concreta entre pessoas, objetos e ambiente, em uma perspectiva dinâmica. Ao registrar processos que envolvem atenção, tomada de consciência e percepção do movimento, entendemos possível os praticantes descobrirem coisas sobre eles mesmos, atentos aos aspectos dos aparatos e das técnicas, e como tudo isso os afeta.

Realizamos um percurso de investigação a partir da experimentação, da percepção, da repetição e da improvisação. Propusemos um tempo-espço de vivência de movimentos que nomeamos *Oficinas de Prática e Descrição*. Procuramos provocar uma atenção às possibilidades de realização de movimentos, descrevendo processos de acoplamento entre pessoas e artefatos. Focamos processos de produção relacional da técnica e sentimo-nos desafiados a entender que o conhecimento se constitui em experiências de aprendizagem, e se expressa em habilidades, sensibilidades e propósitos sociais. Nesse contexto, fomos provocados a compreender como o registro poderia interferir na rotina da *Cia Suspensa*, indagando formas de registro que poderiam ir além de uma descrição, constituindo-se como uma tomada de consciência.

⁴ Fundado em 2007, o *Cia Suspensa* propõe uma permanente experimentação de movimentos e técnicas, em diálogo com bailarinos, atores, diretores e pesquisadores. Nessa direção destacamos, também, outros trabalhos que pesquisam/praticam/experimentam movimentos, técnicas e formas de registro, como é o caso da Companhia de dança do bailarino suíço *William Forsythe* e da Companhia de Dança *Cena 11*, em Santa Catarina.

O ambiente do Cia Suspensa, o espaço CASA – Centro de Artes Suspensa e Armatrux, é repleto de coisas interessantes: equipamentos, objetos e diferentes sinais preenchem a sala, e pendem do alto. As paredes convidam a viagens por diferentes planos. Os objetos criam um campo de relações onde vão se evidenciando desenhos, escritos, imagens que nos desafiam a percepção. O que aos olhos de alguns seria um convite à dispersão, revela-se como uma força de atenção. Reunimo-nos semanalmente para discutir a prática realizada, as observações e as percepções de si mesmo, do outro, das interações com os artefatos e as experiências de movimento. Nomeamos esse tempo-espaço como Oficinas de Prática e Descrição.

2. Perspectivas antropológicas para uma descrição relacional de movimentos, conhecimentos e aprendizagens.

Se, por um lado, aproximamo-nos de possibilidades de estudo fundamentados em uma *antropologia da técnica*⁵, por outro, o percurso de pesquisa constituiu-se como um encontro que entrelaçou o pesquisador, em seu caminho acadêmico, a uma história de práticas e estudos empíricos e cotidianos da *Cia Suspensa*, gerando compartilhamentos e experiências de conhecimento em um território de compartilhamentos.

Fomos ao encontro de noções de técnica que no contexto da prática procuram ultrapassar dimensões estritamente instrumentais, propondo outras referências e registros, constituindo-se como processo e relação, como uma prática social de onde também emergem sentidos. Com isso, esperávamos compreender relacionalmente as habilidades técnicas, descrevendo processos de interação e produção de movimentos. Sentimo-nos desafiados a entender como o conhecimento se constitui em processos de aprendizagens, e se materializa em relações, habilidades, sensibilidades, identidades e propósitos sociais. Indagamos, assim, novas perspectivas para a sua discussão no âmbito do conhecimento da Educação Física e da Arte.

Do ponto de vista antropológico, tem crescido o reconhecimento de que o conhecimento é um processo dinâmico. Trevor Marchand (2010) enfatiza na antropologia contemporânea uma perspectiva de estudos que, ao explorar uma interdependência entre cultura e natureza, aponta um movimento de diálogo entre campos até então desconectados, discutindo aproximações e articulações entre pesquisas sobre cognição, estudos empíricos,

⁵ As reflexões aqui apresentadas aproximam-se de um contexto de emergência recente na antropologia da preocupação sobre as formas de sociabilidade que relacionam humanos, não humanos e artefatos em diferentes contextos. Sobre o desenvolvimento de interesse semelhante na antropologia realizada no Brasil, ver SAUTCHUK, C. Ciência e técnica. In Carlos Benedito Martins; Luiz Fernando Dias Duarte. (Org.). *Horizontes das Ciências Sociais no Brasil - Antropologia*. São Paulo: ANPOCS, 2010.

fundamentos históricos e filosóficos e concepções que enfatizam o ambiente e a prática como contexto e processo de conhecimento. Destacam-se abordagens da percepção, da habilidade, do corpo e da técnica, sem abdicar da condição cultural e social intrínseca.

Em contextos situados, reitera-se as relações entre *conhecimento e prática*. Enfatiza-se, assim, a importância de estabelecer correspondências com as dinâmicas particulares que animam a vida cotidiana. Nessa direção, destacam-se abordagens como as de Jean Lave (1988; 1993) e Lave e Wenger (1991), que assinalam um pensamento sobre a aprendizagem como processo de participação, e de Tim Ingold (2000; 2010), que ao interpelar as abordagens cognitivas clássicas⁶, sustenta que os seres humanos não são dispositivos para processamento e transmissão mental de informações, e que o conhecimento consiste em habilidades que se realizam em um campos de práticas, como uma manifestação de sujeitos historicamente situados.

Assim concebido, o trabalho de campo é inseparável dos processos da vida social e dos atos de aprendizagem. Prática e compreensão desdobram-se dialogicamente como processos de experiência e de habilitação nas dinâmicas da vida. Invoca participação, imitação e atenção às posturas corporais e aos aspectos qualitativos dos materiais e dos artefatos. Com essa concepção, buscamos aprofundar o entendimento da noção de que de que é através do envolvimento que aprendemos; que os atos de comunicação requerem movimento e re-criação em um *chão da vida* cinestésicamente percebido e interpretado; reforçando a importância do conhecimento que emerge do envolvimento empírico cotidiano.

Uma de nossas Oficinas de Prática de Descrição foi proposta pelo Lourenço. Ficamos dois a dois. Uma pessoa em pé, olhos fechados, com o foco da atenção tanto voltado para o próprio corpo quanto ao toque da outra pessoa que envolvido com as duas mãos fazia uma leve pressão produzindo um espaço de movimento entre as superfícies das peles de cada um dos participantes. A condução foi muito interessante pois apesar de uma postura em que o toque é que se colocava como primeiro plano de percepção, ao sermos convidados a descobrir “espaços entre” o que era aparentemente estático se tornou uma busca por maleabilidade, deslocamentos e movimentos sutis. Quem recebia a sustentação buscava encontrar no contato entre as superfícies da pele a mobilidade possível. Quem dava a sustentação experimentava um conjunto de transformações no tônus muscular e na tensão corporal ao mesmo tempo tocando a pele do outro sem perder o cuidado para não aprisionar o outro.

⁶ A posição Ingold não é contrária à condição biológica humana em si, mas contra visões que reforçam dualismos natureza-cultura e a separação interno-externo dos processos mentais.

Em uma outra relação proposta ficamos dois a dois: uma pessoa deitada no solo, buscando um relaxamento de todo o corpo. A outra pessoa dando suporte a diferentes partes do corpo fazia movimentos e deslocamentos suaves (porem fluidos) buscando provocar consciência e maior relaxamento das articulações e músculos mobilizados. Consciência e relaxamento parecem convergir. Quem recebe, experimenta um misto de entrega, abertura e disponibilidade ao outro e ao seu próprio corpo. Tensões emergem. Também há uma provocação sutil na atenção e na percepção, que também parecem convergir. Atenção e percepção do que me move, do que me mobiliza, do que me afeta, do que me energiza, do que me possibilita. Mover o outro também exige atenção e conhecimento. Mais que consciência do movimento, parece-me que é necessário saber mover. O movimento que Lorenço faz com Patrícia parece leve e fluido. É como se soubesse o desenho que precisa realizar para que o corpo mova de forma fluida. Quando o fiz foi pesado; movia o braço de forma intuitiva, buscando encontrar caminho para o movimento. Mas fui sendo provocado a tomadas de atenção e percepção. É interessante pensar nessa diferença entre praticantes habilitados e não habilitados tanto no seu próprio movimento quanto no impacto no movimento do outro. Falar do movimento onde você observa o que está acontecendo e do movimento que você quer produzir. Falar do que está acontecendo mesmo quando o corpo está supostamente parado e, com a ajuda do outro, pode direcionar a sua percepção para um lugar específico do seu corpo percebendo mudanças e movimentos que estão acontecendo a todo momento mas que não nos damos atenção. (Oficinas de de Prática e Descrição)

Brenda Farnell (1999, p. 345) enfatiza o que pode ser descrito como uma mudança paradigmática nos estudos antropológicos do movimento humano, deslocando o eixo do conhecimento, de uma visão observacionista de comportamentos para uma concepção do movimento como ação dinamicamente *(en)corporada*. Participação e engajamento são tomados como caminhos de tomada de consciência e de lembrança de um amplo espectro de conhecimentos, indissociavelmente, práticos e conceituais. Abre possibilidades, nesse sentido, de reconhecer uma rica produção de ações significadas em contextos estruturados, que constituem uma memória corporal encarnada que permanece, não apenas em palavras, mas como lembrança e expressão encarnada de práticas e movimentos.

Nessa perspectiva, emergem outros olhares e novas formas de descrição do movimento, sobretudo com uma atenção aos fluxos que emergem de suas relações e processos próprios, não reduzíveis às dinâmicas das representações. Carlos Sautchuk (2012), por exemplo, ao discutir o emprego do registro de imagens em movimento, foca a prática da pesca e interpela a complexidade do conhecimento antropológico para fazer emergir uma rica associação entre processos técnicos que se produzem reciprocamente. O que dá materialidade à observação, nesse caso, emerge da materialidade de uma vida social cotidianamente tecida no *acoplamento* entre pescador, o arpão, o barco, o ambiente, a presença do peixe que se materializam e se revelam em *gestos* de captura. Esse processo

dinâmico se revela como conjunto de relações, que integra a tarefa da pesca em uma rica trama de pessoas, artefatos, ações e sinais, em um contexto situado de práticas.

3. Aproximações entre Antropologia, Movimento e Motricidade

Compartilhamos experiências de envolvimento com um artefato suspenso; uma plataforma (1,5 x 1,5 m) construída a partir de uma estrutura de ferro onde se encaixa um “piso” de madeira que forma sua superfície. Esta plataforma fica a aproximadamente 50 cm do solo suspensa e sustentada por cordas. Inicialmente, sentamos Lourenço, Patricia, Tana e eu, cada um, em uma das laterais do artefato. Nos apoiamos, sentindo os deslocamentos, o diálogo com o corpo, o peso, os riscos, as mudanças de direção. Em seguida, fomos subindo dois a dois ficando em pé experimentos eixos, movimentos, equilíbrios, desequilíbrios, etc. Relações, experiências e percepções foram emergindo.

Ao empreender, em conjunto com integrantes da *Cia Suspensa*, uma investigação na prática diária de seus membros, partimos do interesse em pensar as *práticas habilitadas*, assim como as pessoas, dentro de uma matriz de relações, remetendo assim à conexão fundamental expressa por Marcel Mauss entre corpo, técnica e sociedade.

Buscamos alinhamentos com o pensamento de estudiosos como André Leroi-Gourhan e, especialmente, Tim Ingold, justamente porque eles possibilitam tratar de uma gênese associada de humanos e técnicas, o que converge para a proposta do grupo estudado. Como enfatizado por Sautchuk (2007) – tomando como princípio o entendimento de Leroi-Gourhan (1964) de que a técnica sempre esteve associada à constituição relacional de um tempo-espaço humano –, procuramos compreender as conexões entre as habilidades técnicas e a construção da pessoa, sobretudo a partir de engajamentos práticos, necessariamente históricos e situados.

No Circo, os conhecimentos que eu tinha, de elétrica, de engenharia, as coisas que eu fui adquirindo ao longo da vida, que era uma questão da minha história mesmo, lá tudo era útil. Tudo lá servia para alguma coisa. O que na minha vida nada fazia sentido com nada, por exemplo, misturar música com ginástica olímpica deve estar errado. As coisas que aparentemente não faziam sentido, que eram fragmentadas, passaram a fazer sentido juntas. Isso para mim foi muito legal, eu fiquei muito feliz. Na hora que eu saquei que tudo do que eu gostava podia ser aproveitado de alguma forma, que eu tinha oportunidade de exercer todas essas coisas, que elas se encaixavam, isso foi decisivo. (Loureço)

Reconhecendo a importância da ideia de *técnicas do corpo*, como proposta por Marcel Mauss⁷ (2003[1934]), com importante impacto no campo antropológico e sociológico, Ingold (2000) enfatiza a noção de *habilidade*, relacionando-a à história das práticas sociais, abrindo possibilidades para compreender processos de produção e transformação do mundo.⁸ Sua compreensão de *habilidade (skill)* possibilita-nos indagar de forma pertinente sobre o processo de compartilhamento de maneiras de fazer entre gerações. Para Ingold, a cultura se constitui no desenvolvimento de modos particulares de orientação/ação/interação que emergem nas práticas nas quais os sujeitos se engajam.

Para Ingold, não é possível conceber as pessoas, nem separadas de suas situações sociais, nem separadas de suas habilidades; muito menos desconsiderar os processos técnicos que as sustentam em seus caminhos de habitar o mundo. Como enfatizou Lourenço, “foi essa a forma que a Cia Suspensa elegeu para que o circo e a dança não fossem apenas a repetição de gestos, mas pudéssemos participar de uma construção permanente do circo e da dança”. Enfatiza, nesse sentido, a construção da pessoa a partir dos engajamentos práticos, ou o que pode ser compreendido como um processo de *tecnogênese da pessoa*, constituída nos processos de entrelaçamento das habilidades técnicas às experiências culturais.

Dessa perspectiva, Ingold (2000, p. 369) se aproxima da noção de *técnicas corporais* de Mauss (2003, p. 87-123) [1934]. Ambos enfatizam a *técnica*⁹ como processo de desenvolvimento, onde as pessoas de cada geração crescem, sustentadas por seus

⁷ Mauss (2003, p. 211-217) conceitua as *técnicas do corpo* “como as maneiras como os homens, sociedade por sociedade, e de maneira tradicional, sabem servir-se de seus corpos (...). Toda técnica tem sua forma (...). Cada sociedade tem hábitos que lhe são próprios (...). Um ato tradicional eficaz (...) e nisso o homem se distingue sobretudo dos animais: pela transmissão de suas técnicas (...). O corpo é o primeiro e mais eficiente instrumento do homem.”

⁸ Vale ressaltar que As técnicas do corpo, de Marcel Mauss, texto seminal a este respeito nas ciências sociais, tem sido lido muitas vezes sem a devida importância à noção de técnica no pensamento desse autor. Limitemo-nos a comentar que para Mauss técnica e corpo são aspectos indissociáveis e que sua principal chave para a observação e análise das técnicas são os movimentos corporais, como fica ainda mais claro na obra de seus sucessores (Haudricourt 1987 e Leroi-Gourhan 1991).

⁹ Para Sautchuk (2010), a preferência pelo termo técnica, e não tecnologia, não indica rejeição, mas cautela. O vocábulo tecnologia, nos estudos em língua francesa, ganha mais importância e abrangência. Para Mauss (2006) tecnologia é o estudo da técnica. Existe, ainda, correspondência entre os dois termos na tradução para o inglês de autores como Latour, Foucault, Ellul, Daumas, Mauss, Lemonnier, onde *technique* no original é vertido como *technology*. Entretanto, enfatiza que essa equivalência é parcial e pode dar margem a confusões. Mesmo autores franceses incomodam-se com o emprego do termo tecnologia, considerando-o equivocado ou abusivo (Séris, 1994; Sigaut, 1994; Latour 2001). Já Bryan Pfaffenberger, em *Social Anthropology of Technology* (1992), propõe a substituição do termo tecnologia por técnica ou por sistema sociotécnico.

predecessores, em suas vidas e contextos de atividade. Ações como andar ou falar, correr ou lançar, só se constituem em matrizes de relações sociais, revelando-se em Práticas Culturais de Movimento compreendidas como processos de negociação com vida. Por isso, constituem-se como experiência social.

A controvérsia central do pensamento de Ingold é no sentido de considerar que *técnica* é acoplamento, um processo inseparável da experiência particular dos sujeitos. Assim, onde a noção moderna de *tecnologia* afirma a independência de produção da subjetividade humana, uma noção relacional de *técnica* a remonta em seu sentido de *arte*, e coloca a relação *pessoa-técnica-mundo* no centro da atividade produtiva. Assim compreendida, a vida cultural se revela em processos nos quais emergem ações, práticas e sensibilidades específicas, ampliando a possibilidade de compreensão da vida social como uma noção aberta à riqueza dos diálogos entre cultura e natureza, humanos e não humanos, seres e coisas, artífices e artefatos, dotando a todos com significados específicos. Isto nos possibilita ir além de uma noção de *técnica* reduzida a princípios operacionais independentes da experiência.

Liliana da Escóssia (1999) resume quatro diferentes maneiras de conceber a relação *pessoa-técnica-mundo*: concepções *instrumentalistas*, que tomam a técnica como um conjunto de meios ou instrumentos neutros a serviço da emancipação; *anti-instrumentalistas* que rejeitam a neutralidade da técnica e sua potência autônoma; *dromológicas* que a analisam a partir da lógica da velocidade e dos dispositivos tecnológicos; e concepções *ontogenéticas*, que assinalam a dimensão do *dever* coletivo da humanidade, em sua articulação intrínseca com os processos técnicos.

Alinhando-se com esta última posição, Escóssia (1999, p.87) assinala um sentido para a técnica que não está dado em uma instância transcendente ao ato, mas é “a própria ação e o que ela é capaz de produzir na relação com os objetos, paisagens, odores, sons (...), com o mundo, compondo-se com ele, reinventando-o, reinventando a si mesmo”. Essa noção de técnica se alinha à concepção de Gilber Simondon (1958), revelando-se como uma relação capaz de provocar modos de subjetivação, enfatizando a gênese relacional dos seres humanos e das técnicas. Isso nos possibilita entender que a técnica vincula-se a uma

dinâmica de criação de um sentido que não pode ser nem isolado, nem fechado nele mesmo.

Por isso buscamos ater nossa atenção aos processos de produção de movimentos como modo de criação de relações interpessoais. Metodologicamente, isso nos apresentou um cenário propício para o registro e para a descrição de conhecimentos/movimentos revelados em formas de participação, aprendizados, sensibilidades, relações e histórias. Absorve, nessa perspectiva, um sentido ético.

Lourenço: Nossos movimentos, a liberdade deve estar presente. A gente começa a ver que está limitado por um número de técnicas e formatos; que nossas relações estão limitados a determinados movimentos. Fomos buscar liberdade de novo; entender como nos desaprisionar de repertórios de movimentos que tem uma determinada estética, que propõe um determinado ritmo e um pensamento de corpo.

Patrícia: No início a gente pegava a técnica e tentava colocar no aparelho. Passamos a entender que não era isso, que aquilo não era a técnica para aquilo que a gente estava fazendo. O objeto também é muito importante. É com esse objeto que a gente propõe estar ali em cena. A técnica é aquilo que você vai criar para relacionar com os objetos. Você até consegue se identificar em uma técnica ou outra, mas você é uma técnica nova.

Lourenço: A gente começa a entender melhor as possibilidades, tanto com relação às técnicas, quanto com o aparelho e nós mesmos. A partir desse entendimento que envolve dificuldades e possibilidades, vamos produzindo a técnica, produzindo uma linguagem. Quanto mais eu entendo minhas possibilidades e dificuldades, mais percebo ter ferramentas para dialogar com o aparelho, criando uma série de soluções e improvisações. Ao criar soluções para lidar com as situações, com os objetos, com a técnica, a gente vai produzindo conhecimento.

Patrícia: Mesmo quando já havia um repertório de movimentos inventados no aparelho, a gente partia disso para aprender que há um caminho. Mas era preciso conseguir se desprender das técnicas, estudar cada movimento, como ele funciona, como não funciona. Quando estou amarrada, pore exemplo, se coloco o braço assim acontece algo e preciso criar soluções relacionando com o objeto e com a outra pessoa que está em cena.

Lourenço: A técnica não se resume à execução mecânica ..., é uma relação. A relação com os materiais como um todo, é o nosso assunto.

Uma tentativa de levar adiante propósito similar no âmbito de uma monografia etnográfica pode ser encontrado no estudo de Sautchuk (2007) com pescadores na Vila Sucuriju, no Amapá. Ali a pesca aparece como processo de inserção, participação, sustento e identidade na materialidade de suas vidas cotidianas, num sistema de práticas habilitadas geradoras de identidade. Nesse contexto, o saber está entrelaçado ao cotidiano e à prática,

fazendo emergir sentido no engajamento, no envolvimento comunitário, como condição de inserção, participação, produção da vida e de si mesmo.

Aprender a pescar, nesse contexto, é tornar-se *pessoa*, como um processo de individuação que emerge como ação e participação; que se revela em práticas habilitadas, e se constitui como processo identitário, na direção de propósitos comuns. Nessa perspectiva, a técnica se revela como um processo que envolve a pessoa inteira interagindo em e com o ambiente, indissociavelmente, social e natural. Essa noção, como assinala Sautchuk (2007, p. 245), implica repensar algumas disjunções problemáticas à compreensão da relação de aprendizagem entre o sujeito e o mundo, entre tecnologia e linguagem, entre processo de aprendizado e a atividade propriamente dita. Nos processos de aprendizagem, observamos, imitamos e copiamos relações inevitavelmente inventivas e criativas. Como observou Patrícia,

Desta perspectiva a Cia Suspensa vai se constituindo nas soluções circunstanciadas nas condições propostas e nas conexões que vão se revelando no encontro com o outro. A forma como lidamos com a situação de estar fora do chão, ou a parede virar chão, a forma como nos colocamos e como nos relacionamos com os artefatos e o ambiente é o que possibilita infinitas leituras para e de nós mesmos, fazendo sentido para quem está nos vendo, gerando leituras e entendimentos de cada situação. Fazemos parte de um mundo em movimento.

As *técnicas*, assim tomadas, como processo e formas específicas de agir em relação, envolvem tanto a ação do outro quanto a interação com os ambientes, as coisas, os artefatos, os instrumentos, as superfícies do mundo que vão se configurando nas mais diversas formas realização prática. A técnica não é, assim, um produto objetivável, mas formas necessariamente sempre novas de acoplamento em situações específicas. Não há como pensar em desenvolvimento de “padrões” intrínsecos ao organismo. No sentido proposto por Lave e Wenger (1991), isto nos possibilitou compreender que as pessoas se constituem em contextos de atividades práticas, em interações concretas, entrelaçadas em processos relacionais de experiências culturais.

Evocamos, assim, como assinala Simondon (1958), a importância de desconfiar de um sentido de oposição absoluta entre cultura e técnica; e mesmo entre homem e máquina. Para Simondon, quando se evidencia certo automatismo contemporâneo nas relações tecnológicas, isto se revela, paradoxalmente, como um grau relativamente baixo de expressão da *técnica*. Em sua percepção, a tecnicidade não corresponde ao incremento do

automatismo, mas justamente à possibilidade de instaurar crescentes graus de indeterminação. O mundo dos objetos técnicos se constituiu de forma histórica pelos próprios esforços humanos de se produzirem em relação

Cabe, por isso, importante destacar a constituição de um modo de perceber/narrar/descrever o movimento que nos remete a uma história de práticas e requer uma atenção aos movimentos que desvelam sentido nos ensaios, nos processos de produção, compreendendo o movimento como processo e improvisação, e desafiando-nos pensar em movimento.

4. **Produção de movimentos e de si mesmo no contexto da *Cia Suspensa*.**

Essas considerações conceituais estiveram diretamente relacionadas ao plano da pesquisa etnográfica. Propomos compreender pessoas em contato com artefatos, com as superfícies do solo, da parede e dos platôs móveis; com o ar, a corda, as plataformas suspensas, entre tantas outras possibilidades de interação e produção de movimentos. Esperava-se enfatizar uma perspectiva de envolvimento que possibilitasse discutir processos de engajamento e produção sensível da vida através do movimento que se revela como arte/técnica.

Buscamos elaborar formas de descrição da técnica onde o movimento se explicitou como uma abertura e disponibilidade para a ação, de modo que os artefatos a princípio inertes revelavam-se animados em alguma medida, pois tornavam-se geradores de forças e possibilidades de relação e envolvimento. Tomamos como princípio uma noção de consciência que se integra às noções de atenção e percepção, não apenas do movimento, mas ao que nos move, ao que nos mobiliza, ao que nos afeta.

Naquele dia experienciamos uma prática que possibilitava movimentos realizados por duas pessoas suspensas e ligadas uma à outra por uma corda cujas extremidades voltam-se para o chão, sustentadas e divididas ao sobreporem uma roldana fixada no alto de uma estrutura metálica. Cada um usava como equipamento cadeiras de escalada. Isso permitiu não apenas uma sustentação do peso do corpo, mas uma centralidade do campo de força que parecia emergir do quadril. Indagávamos como expressar uma percepção de sentir-se potencializado pela sinergia da corda e do cinto amarrado ao quadril – que possibilita um outro fluxo de movimentos, possibilitando outras percepções de consistência do ar e das forças de gravidade. Para a realização desse procedimento foi fundamental a presença dos praticantes habilitados. Sozinho eu não conseguiria realizar nenhum procedimento com os objetos técnicos. O mosquetão não pode ser colocado de qualquer lado ou

jeito. É preciso colocá-lo de uma forma que os próprios movimentos permanentemente impactem uma força que o mantém travado. O nó implica um conhecimento aprendido e um sentido de cuidado, que instaura procedimentos que descentram quaisquer atenção ou sentimento de medo no uso, possibilitando o foco na ação e nas possibilidades de realização dos movimentos. A corda liga as duas pessoas em um contexto de equilíbrio e força, habilidade subjetiva e confiança compartilhada. Em uma primeira sensação, parecia-me que as movimentações eram absolutamente individuais. Havia um conjunto de acoplamentos e sinergias que me demandavam girar, direcionar, criar e improvisar permanentemente. Todavia, qualquer movimento feito no sentido de mobilização de força provocava um impacto e sentia-se um impacto imediato do e no outro. A corda condicionava, mas também possibilitava redirecionamentos. Comecei a sentir confiança, no sentido de fiar junto. Pouco a pouco meus movimentos iam se estabelecendo como um diálogo concebido e que concebia novas emergências de sentidos. Observei naquela prática – para além dos movimentos já incorporados em nossa história de relação gravitacional que nos sustenta na e pela superfície do chão desde quando fomos aprendendo a engatinhar e a andar – que podia perceber outras maneiras da força de gravidade atuar sobre mim e outros fluxos de movimento se exponencializam. Não apenas dinamizando movimentos com os pés e com as mãos, mas potencializando giros e linhas de movimentos em diferentes combinações de planos e eixos. Observei, em um primeiro momento, Lourenço e Patrícia, em franco diálogo em seus movimentos. Experimentavam o peso, descobrindo maneiras de fazer que alternavam movimentos. Improvisavam apoios tocando ora com as mãos, ora com os pés no chão. Improvisavam movimentos já conhecidos, que às vezes ganhavam formas como os gestos de um jogo de capoeira. Aos poucos, além da experimentação de formas de deslocamentos com apoios, ousavam movimentos mais amplos, realizando giros e percorrendo distâncias maiores antes de tocarem novamente o solo. Eu fazia tanto esforço para realizar um mínimo movimento que minha atenção se concentrava totalmente em mim. Aos poucos ia ampliando os meus movimentos. De um lado eu mantinha minha atenção no sentido do cuidado com Roberta. Tudo que eu fazia tinha uma consequência direta no outro. Sentia que, caso eu fosse displicente, antes de eu mesmo sofrer o impacto, o outro sofreria primeiro. Inicialmente isso emergia na forma de tensão/receio. Aos poucos, compreendendo a inerência do meu cuidado com Roberta, o foco de atenção pode voltar para mim mesmo. Não havia tempo nem para vaidade. Percebia-se o quanto uma história de habilidades também constituía uma riqueza de possibilidades de expressão. É como se trouxessem uma gramática que lhes possibilitava escrever frases mais ricas, até mesmo fazer poesia com seus corpos. (Oficina de Prática e Descrição)

Como experiência empírica, desafiamo-nos, assim, focar o movimento em busca de modos de registro capazes de elucidar formas em que a ação dinamicamente corporificada pode se constituir como um conhecimento cultural. No sentido proposto por Farnell (1994), buscamos conexões entre contexto de prática, movimento corporal, orientação espacial, experiência de sentido e compreensão etnográfica.

Técnica e movimento passaram a constituir materialidade aos percursos e às relações. Todavia, não se revelavam de forma objetivada, como uma entidade, que podia ser estatizada e capturada, *mas uma “experiência compartilhada onde podíamos nos sentir, dizer e trocar, reconhecendo o que realizamos pelos rastros deixados”*. Revelava-se como processo de aprendizado, conhecimento e significado. A descrição dos processos em que a técnica buscou unir pessoas e coisas em movimentos, desvelando suas formas de

participação, produção da prática e de si mesmo. Isso implicou uma atenção ao fluxo das ações. Juntamo-nos aos praticantes para experimentar ações e descrever relações e a percepção do corpo nos fluxos de movimento, indagando elementos que potencializavam relações, interferências e improvisações em um campo de possibilidades de ação. Inspirados na própria história de investigação da *Cia Suspensa* buscamos focar as soluções que as pessoas dão para a realização dos movimentos e suas interações; destacando as relações com os objetos e uns com os outros; compreendendo contatos, suportes, apoios e acoplamentos que permitem alterações nas formas de realização e nos sentidos.

Os praticantes habilitados produziam constantemente contextos e dinâmicas de sustentação, equilíbrio e força, de habilidade subjetiva e de confiança compartilhada; e por tudo isso também vão sendo produzidos. Materializa-se um campo de forças e relações atuando sobre as pessoas, dinamizando giros e linhas de movimentos, em diferentes combinações de planos e eixos, e também suas identidades.

A sustentação pela corda cria um novo ponto de apoio que por ser suspenso, ou seja, estar amarrado no teto gera um duplo resultado. Um deles são as varias possibilidades de reorganizar o corpo a partir do apoio no quadril, outro que só é possível, pela mesma condição, modificando as possibilidades de apoio e movimentação. Quando estamos frente a uma movimentação reconhecível (cotidiana), em função do novo apoio, tencionado para o que em condições "normais" seria impossível, gera um estranhamento: como a construção de um desequilíbrio improvável frente nossa relação cotidiana com a gravidade e o que se espera dos corpos. Isto gera possibilidades de voos, flutuações, relações entre as duas pessoas penduradas uma em cada extremidade da corda. A possibilidade de intervenção um no outro pode ampliar a discussão de domínio, autonomia e relação. Quando toda ação de um dos praticantes modifica a trajetória da ação do outro isso obriga ambos a reestruturar tudo para uma nova ação ou condição gerada por esse contexto. Indagamo-nos: quais são os elementos que potencializam a capacidade de comunicação destas relações? Qual a força das pessoas, da corda, do espaço na interação das massas e intenções? Qual o limite do raio de ação e, com isso, as possibilidade de voo? Isso nos possibilita criar combinados ou constantes interferências, fortalecendo o caráter improvisacional e a aceitação da transformação como constante de nossa capacidade adaptativa.(Lourenço - Oficina de Prática e Descrição)

Nesse contextos revelava-se como as possibilidades de intervenção interpessoal ampliavam discussões sobre os processos, a autonomia e a relação. Pude observar que quando a ação de um modifica a trajetória da ação do outro, isso obriga ambos a reestruturarem uma nova ação e inclusive as condições geradas por esse contexto. Pude, também, experimentar um misto de entrega, abertura e disponibilidade ao outro e ao

próprio corpo, gerando uma provocação sutil na atenção e na percepção, que parecem convergir para o que se move, mobilizando, afetando, energizando, possibilitando.

O que chamávamos de técnica, foi o meio que nós construímos a técnica. Uma técnica criada para a relação com aquele objeto, para aquele espetáculo. A produção da técnica era a produção de uma linguagem. Quanto mais entendemos as dificuldades e possibilidades mais temos ferramentas para lidar com as situações e desafios, criando soluções com as situações, com os objetos, com a técnica. Assim vamos produzindo conhecimento. Existe um repertório de movimentos. Parte-se disso para aprender que há um caminho. O que chamávamos de técnica ou entendemos como dispositivos. Aos poucos vamos nos desprendendo das técnicas (dos dispositivos). Estudamos cada movimento, como funciona a posição do braço, o que acontece, as soluções encontradas nas relações com os objetos e com as outras pessoas. O foco é esse: relacionar (com) tudo isso. No nosso catálogo, em nossas anotações, sempre encontramos a palavra relação, e entendemos que a liberdade de movimento enquanto produção de dança está sempre associada as várias relações que estabelecemos com nos mesmos, o outro e o espaço... como liberdade de improvisação, dentro da relação com alguém ou com o objeto. No começo a gente, suspensos, não conseguia segurar nos aparelhos. Descobrimos que ele se mexia (se movimentava) e entendemos que a técnica é essa relação, é o que você está propondo relacionar – seja com a parede, com a corda, ou com outras pessoas. A técnica, como relação, não se resume à execução mecânica, mas é um "assunto". O assunto te dá liberdade porque não tem uma fórmula, assim a forma emerge como conteúdo e vice versa. Mas se a gente vai trabalhar junto, vamos ter que chegar num acordo. (Diálogo Lourenço, Patrícia e Roberta)

Nas relações com o ambiente, percebe-se que algo está sempre prestes a ocorrer e é preciso se movimentar, potencializando encontros e interações. Se existe um repertório histórico de movimentos, parte-se disso para aprender que há um caminho de liberdade de improvisação. Ganha força assim uma compreensão de que técnica enquanto relação; aquilo que, com quem ou com o que você está propondo se relacionar; seja uma pessoa, uma parede, uma cadeira, um platô móvel ou uma corda. Como ação relacional, o movimento efetiva-se como possibilidade de narrativa, cujo sentido é produzido como processo de envolvimento.

5. Uma gênese associada de humanos e técnicas.

Ingold (2000; 2010) nos convida a desconfiar de uma noção de cultura como representação e enfatiza que muito do conhecimento que usamos na vida cotidiana resiste a tais articulações. A noção de *habilidade (skill)* abre, nessa perspectiva, possibilidades para compreendermos uma história de produção e transformação do mundo e de nós mesmos. Ao enfatizar a vida social como processo e relação. Isto, nos convida indagar de que forma

o aprendizado pode se revelar para além da noção de transmissão, mas na realização de modos de ação/interação/orientação nas práticas as quais os sujeitos se engajam, intrínsecas aos processos em que é constituída. Remete-nos a buscar nexos nas histórias das atividades de pessoas em contextos de prática, constituindo suas identidades entrelaçadas às formas de participação.

Essa abordagem nos permite elucidar que a consciência se constitui em um campo de relações. Articula essa afirmação ao pensamento de Marx e Engels 2007 [1846] enfatizando um *saber-fazer* como condição de transformar-se junto com a natureza, onde as técnicas, as ferramentas e os artefatos revelam histórias de um processo de engajamento em um mundo que também transforma os seres humanos. Com esse sentido, técnica é mais que aplicação de destreza, mas a habilidade de encontrar soluções práticas efetivas em um movimento produtivo e inventivo da vida, em contextos de atividade situada. No sentido proposto por Francisco Varela (1992), habilidade como uma *prontidão para uma ação ética*.

Na Cia Suspensa, esse sentido dinâmico da técnica se expressa em processos de produção e de criação, e relaciona a técnica ao envolvimento mútuo, enfatizando processos relacionais de habitar o mundo. Dessa perspectiva, pensar a técnica nos remete desvelar um contexto comum, constituído por um conjunto de práticas de pessoas engajadas, que se reconhecem em identidades, compartilhando propósitos e aprendizados. Com esse sentido, sentimo-nos instigados a focar atenção em outras maneiras de compreender a educação e as pessoas em seus contextos, e nos desafia buscar uma outra forma de interrogar a organização do social e as relações culturais de aprendizagem. Nas palavras de Lourenço Marques et al. (2007, p. 9),

Suspensos, mas sem a segurança do antigo vocabulário, fomos provocados por uma instabilidade desconcertante. Observamos que, na busca por segurança, colocávamos as mãos no controle do movimento, agarrando, quase que tateando o caminho por onde passávamos (...) até que entendemos a transferência do controle das mãos para o tronco, e a partir daí passamos a usar o corpo inteiro para nos deslocar. Então o movimento fluiu na pressão entre o objeto e na entrega do corpo ao deslizar sobre ele.

A *Cia Suspensa*, para além de suas experiências “técnicas”, que os constitui como praticantes habilidosos, integra um conjunto de relações que implicam uma dinâmica rica e

complexa da vida social. Seus integrantes permanentemente dialogam com elementos financeiros, leis de incentivo, elaboração de projetos, relação com funcionários; estabelece interações com contextos escolares, comunitários, culturais e acadêmicos; realizam espetáculos, produções, concepções e linguagens cênicas, constituindo-se nesse rico tecido de relações.

*Este foi um ano em que a gente fez muita coisa . Mas para a gente fazer escolhas tivemos que listar as ações da Cia, compreender o que já existe, nossos desejos, o que a gente quer. A gente teve confrontos muito importantes para esse processo, que colocaram a gente **na parede** ... Algumas coisas tivemos que assumir e dizer: não é isso o que queremos. E a gente foi obrigado a se colocar. Em todos os casos eu acho que a gente conseguiu aproveitar esse processo, no sentido de se conhecer melhor, de se fortalecer e fazer escolhas mais conscientes. (Diálogo Lourenço, Patrícia e Roberta)*

Por um lado, a *Cia Suspensa* foca seu trabalho na investigação de possibilidades de movimentos suspensos; na interação entre pessoas e artefatos, desafiando e modificando campos de relação, percepção e expressão, envolvendo elementos como gravidade, som, luz, peso, apoio, suportes, deslocamentos, fluxos e narrativas. Por outro, busca se estabelecer no envolvimento cotidiano da vida social, como, por exemplo, envolvendo-se a comunidade do município de Nova Lima, convidando artistas para problematizar questões urbanísticas da região, atuando na construção de uma noção de territorialidade e pertencimento, gerando possibilidades de troca, interlocução e cooperação entre pessoas e espaços artísticos expandindo o alcance e relevância política dos mesmos.

Se, por um lado, há um diálogo atento à materialidades das relações entre pessoas e artefatos, por outro, há também um diálogo com as materialidades da vida, que também são institucionais, burocráticas, econômicas, etc.: “Ser artista é também saber lidar com Economia, nos obrigando ter firmeza de propósitos”

6. Entre sínteses e fluxos: considerações de um caminho/caminhar sempre novo.

Nesse contexto, pude observar, experimentar e compartilhar experiências de movimento e sentido. O que, muitas vezes, é tomado ou nomeado como técnica, tornou-se um processo para construir atos de expressão e comunicação, fazendo emergir técnicas

sempre novas geradas na e para a relação com os objetos, produzindo movimentos. Esse contexto produz um movimento que se expressa em espetáculos e oficinas. Por isso, os espetáculos entrelaçam-se ao processo, ao ensaio, às oficinas.

Assim, o *Cia Suspensa* tem dado materialidade ao seu processo de pesquisa e expressão de movimentos em diferentes projetos e espetáculos¹⁰, criando um universo de movimentos em que, como no espetáculo *Enquanto Tecemos*, desenhos surgiram nas mãos dos bailarinos, e o movimento tornou-se poema escrito, e os objetos pediram novas danças; ou no espetáculo *Alpendre* quando se levou às últimas consequências as relações entre o corpo e o entorno como condição do movimento, onde as ações não podem mais se constituir de forma isolada, mas coletivamente, onde o repetitivo se torna maravilhamento da vida; ou no projeto *Objeto de Voo*, em que se buscou ir ao encontro da radicalidade da relação corpo-conhecimento, circo-física, escola-vida.

Enfatizado como processo e relação isso também nos remete indagar até que ponto a experiência de movimento revela-se como produção de linguagem, autonomia e compreensão. Torna-se fundamental considerar e entender as dificuldades e as possibilidades. Isso também, gerava a possibilidade de criar soluções. O entendimento não se abria como um apriri, mas nas soluções que se produziam nas relações. Assim cada vez mais era necessário construir ferramentas e consciência para lidar com os desafios do movimento, e mais conhecimento ia se produzindo. Isso nos ajudava a reconhecer um repertório de movimentos, dos quais partíamos para aprender que há caminho, que há sempre um caminho novo a se fazer. Relaciona-se, assim, movimento e improvisação em um caminho de relações e soluções dinâmicas geradas e regeneradas.

Por isso era necessário relacionar tudo. Nas *Oficinas de Prática e Descrição*, desprendíamos de conhecimentos para poder *produzir-pensar-viver* movimentos e entrar em movimento. Envolvidos nos e com objetos podíamos focar nas soluções encontradas nas relações com as outras pessoas. Conversávamos sobre o sentimento de liberdade de improvisação dentro de contextos de relação com pessoas e com os objetos. Os objetos nos forneceram suporte e apoio para as relações. Passamos assim a entender que a técnica é a

¹⁰ Pouco Acima (2004); De Peixes e Pássaros (2009); Objeto de Voo (2010); Alpendre (2010); Enquanto Tecemos (2011); Visto de Cima (2011)

relação, ou o que estamos propondo relacionar. O movimento revelou-se, como prática cotidiana e como prática de pesquisa, como centralidade da proposta comunicativa da *Cia Suspensa*. As relações com os materiais vão se tornando um assunto, um tema que se impõe como relação, narrativa e conhecimento. Isso nos possibilita idagar que a técnica não se refere a execução mecânica, mas à relação, que não há fórmula e não há modelo pronto a ser usado. Exige relação e narrativa, nos disponibilizando ao registro, à expressão e à compreensão.

Os conhecimentos relaciona-se ainda com o envolvimento e com a repetição. Com o trabalho de fiar juntos. É preciso ir até o fim para compreender o que acontece: "*ir às últimas consequências nos traz coisas concretas*". Durante as *Oficinas*, nas relações com os objetos precisávamos chegar a um acordo, tínhamos que ser cuidados com os objetos e com os outros, precisávamos estar atentos e envolvidos. Observei que, na relação com os objetos, cada um se torna suporte do outro, abrindo caminho para novos movimentos, novas relações que só podem emergir de forma solidária e criativa. E até mesmo, paradoxalmente, fomos entendendo que determinadas circunstâncias que, inicialmente nos cerceavam, tornaram-se, justamente, o que também potencializa soluções, movimentos e liberdades, possibilidades de expressão e entendimento.

Esse caminho, também nos possibilitou tomar consciência de tantos outros processos que constituem nossas formas de interação, produção e organização artística, que nos entrelaçam também em um caminho de vida e envolvem caminhos administrativos e financeiros, o diálogo com as leis de incentivo, a realização de projetos. Está diretamente ligado à nossa criação artística, aos espetáculos, à concepção cênica, à nossa linguagem.

As relações técnicas, tomadas como processos de produção de movimento expande-se entre ensaios oficinas, constituindo-se, para além dos espetáculos, em processos de formação, em processos educativos, gerando interações com escolas, com a comunidade, com crianças, com jovens, com a universidade, com o poder público, com a população de uma forma geral. Ainda que haja diferentes eixos de ação: administrativo, artístico, técnicos, educativos, estes nunca se expressam isolados. São diferentes, mas entrelaçados. Compreende-se que as concepções coincidem ou se revelam como expressão prática da e na vida.

O Registro, nesse sentido, tornou-se a possibilidade de apropriar e aprimorar propósitos que se revelam em prática(s), desafiando escolhas, reconhecendo o que historicamente já existia, fazendo revelar o que de forma sempre nova o que os integrantes do Cia Suspensa, de forma relacional, trazem e o que criam, compreendendo o que se é e os propósitos da ação: *“podemos assim nos conhecer melhor, nos fortalecer e fazer escolhas conscientes”*.

No início de nossas produções sentíamos que nossos espetáculos eram uma colagem de muitas coisas que entrelaçavam nossas histórias, nossas técnicas e nossos conhecimentos. Eramos um grupo de pessoas experimentando determinados modelos culturais, modelos de prática, apresentando-as da forma que faziam sentido para cada momento. Aos poucos fomos saindo desse lugar de apresentar um tanto de coisas, para se reconhecer naquilo que nos propunhamos fazer. Era como ir para um outro lugar subversivo que nos possibilitava sair de uma estrutura de números fixos, para experimentar o movimento como um fluxo gerador de relações práticas expressas em movimento

Tudo isso nos possibilitou compreender que os espetáculos não se constituem como uma reunião ou conjunto de fragmentos técnicos, mas um entrelaçamento de processos técnicos. A técnica tornou-se aquilo que possibilitava entender e alcançar objetivos. Focávamos assim nossos corpos como quem aciona sua inteligência. As *Oficinas* tornaram-se fundamentais, pois elas revelavam as descobertas, e nos possibilitava apropriar dos caminhos e re-significa-los, indagando como chegamos naquilo que possibilitou a produção de um espetáculo.

Se no início a gente pegava a técnica e tentava colocar nos aparelhos, cada vez mais passamos a distinguir os pequenos ajustes. A cada pequeno ajuste a gente ia materializando soluções. Para isso era preciso acoplar no objeto, sua especificidade. Passamos assim a inventar aparelhos. Tudo que tem no mundo nos interessa. Pendura, vira gangorra, tablado. Queremos entender as movimentações que nascem junto com esse objeto, com esse aparelho (re)inventado, escutar/sentir o que o objeto nos propõe. Passamos a perceber que o nosso movimento também vem do objeto. É preciso envolvê-lo e deixar-se envolver de todos os lados. Passamos a entender a construção de movimentos é um processo dentro de um todo. Que é necessário entender que tudo tem que ser levado em consideração: parar de dividir movimentos e entender que tudo tem que ser levado em consideração!

Referências

- ESCÓSSIA, Liliana da. *Relação Homem Técnica e Processo de Individuação*. Aracaju: UFS, 1999.
- FARNELL, Brenda. Moving Bodies, Acting Selves. *Annu. Rev. Anthropology*. 28, p. 341-373, 1999.
- HAUDRICOURT, A. G. *La technologie science humaine: recherche d'histoire et d'ethnologie destechiques*. Paris; Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 1987.
- INGOLD, Tim. *Being Alive*. London: Routledge, 2011.
- INGOLD, T. Da Transmissão de Representações à Educação da Atenção. *Educação*, Porto Alegre, v. 33, n.1, p. 6 – 25, jan/abr, 2010.
- INGOLD, T. *The perception of the environment: essays on livelihood, dwelling and skill*. London: Routledge, 2000.
- LAVE, Jean. The practice of learnig. In: CHAIKLIN, S.; LAVE, J. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.
- LAVE, Jean. *Cognition in practice: mind, mathematics, and culture in everyday life*. Cambridge: Cambridge University Press, 1988.
- LAVE, Jean, WENGER, Etienne. *Situated Learning*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.
- LEROI-GOURHAN, A. 1991 [1964]. *Le geste et la parole*. Paris; Albin Michel.
- LIMA, Carla. *Dança-Teatro: a falta que baila – a tecitura dos afetos nos espetáculos do Wuppertal Thanztheatre*. Belo Horizonte, EBA/UFMG, 2008. (Dissertação de Mestrado)
- MARCHAND, Trevor. Making knowledge: explorations of the indissoluble relation between minds, bodies, and environment. *Journal of the Royal Anthropological Institute* (N.S.)1-2, 2010.
- MARQUES, Lourenço *et al.* *Sem os pés no chão*. Belo Horizonte: Cia Suspensa, 2007.
- MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *A ideologia Alemã*. São Paulo: Boitempo, 2007
- MAUSS, Marcel. As técnicas do corpo. In. MAUSS. *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: Cosac & Naif, 2003 [1934]. 399 – 424.

SAUTCHUK, Carlos E. O Arpão e o Anzol: técnica e pessoa no estuário do Amazonas (vila Sucuriju, Amapá). Brasília, DAN/UnB, 2007. (Tese de Doutorado).

SAUTCHUK, Carlos. Ciência e Técnica. In Carlos Benedito Martins; Luiz Fernando Dias Duarte. (Org.). *Horizontes das Ciências Sociais no Brasil - Antropologia*. São Paulo: ANPOCS, 2010, p. 97-122.

SAUTCHUK, Carlos. Cine-Weapon – the poesis of filming and fishing. *Virtual Brazilian Anthorpology – Vibrant*, v.9, n. 2, 2012.

SIMONDON, Gilbert. *Du mode d'existence des objets techniques*. Paris: Aubier, 1958.

VARELA, Francisco. *Sobre a competência ética*. Lisboa: Ed. 70, 1992.