



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DANÇA**

PATRICIA ZARSKE ALVES

ENTRE VISTAS: CORPO, DISCURSO E DANÇA

**SALVADOR
2018**

PATRICIA ZARSKE ALVES

ENTRE VISTAS: CORPO, DISCURSO E DANÇA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre.

Orientadora: Prof. Dr^a Fabiana Dultra Britto

**SALVADOR
2018**

Ficha catalográfica elaborada pelo Sistema Universitário de Bibliotecas (SIBI/UFBA),
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

Zarske Alves, Patricia

Entre vistas: corpo, discurso e dança / Patricia
Zarske Alves, Patricia Alves. -- Salvador, 2018.
152 f.

Orientador: Fabiana Dultra Britto.

Dissertação (Mestrado - Programa de Pós-Graduação em
Dança) -- Universidade Federal da Bahia, Escola de
Dança, 2018.

1. Corpo. 2. Dança. 3. Discurso. 4. Simultaneidade.
5. Dança contemporânea. II. Alves, Patricia. I. Dultra
Britto, Fabiana. II. Título.

PATRICIA ZARSKE ALVES

ENTRE VISTAS: CORPO, DISCURSO E DANÇA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia e submetida a avaliação em banca examinadora, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre.

Salvador, 23/04/2018

Banca Examinadora

Profa. Dra. Fabiana Dultra Britto (PPGDança – UFBA)
Orientadora

Profa. Dra. Adriana Bittencourt Machado (PPGDança – UFBA)
Examinadora Interna

Profa. Dra. Roberta Ramos Marques (PPGAV – UFPE)
Examinadora Externa

AGRADECIMENTOS

Por me convidar a vir, por me acolher aqui e por me permitir estar, por me mostrar a minha melhor versão, à Bahia.

Por me permitirem viver o paradoxo de alçar vôo e fincar raízes, à minha família. Especialmente aos meus pais, Euzébio e Leda, e ao meu irmão Marcelo, que diluem a distância e com tanto carinho me apoiam a seguir nadando contra a maré, nas dores e delícias de ser artista/pesquisadora no Brasil.

Por ter seguido comigo da graduação ao mestrado, de Curitiba à Salvador, do quarto pra sala, de casa para UFBA, da crise pra praia. À Bruno Oliveira Ribas. Por reconfigurar em mim a equação de estar junto. Pela vida compartilhada, pelo amor correspondido, pelo cuidado diário, pelo deboche, pelas madrugadas, pelo caminho, por ser você, por ser nós, por saber que a minha vida é andar por esse país. Ô Michelinha eu sou seu fã!

Por me ensinarem outras e tantas e outras formas de amar, de cuidar e estar junto, à Aline Amado e Guilherme Fraga. Pelas conversas filosóficas, pelas resenhas sem fim, por carnavalizarem a vida. Por me ensinarem que os lugares são feitos de pessoas, e que eu não tenho fim. Que as cadeiras deixem de ser vermelhas, mas que as terças nunca deixem de ser lúdicas e que Vaaaaa-al, venha sempre com a saideira.

Pelo suspiro necessário, ao Acarajé Magia, que me fez perceber que pra estar bem, basta estar junto. Que com ar, mar, cerveja e dendê não há problema de pesquisa que tire o sono.

Pela paciência, pelo amor, pela paciência e pela paciência, à Catriel Chamusca. Obrigada por tornar os dias difíceis felizes, os dias felizes mais felizes, por me mentir tantas vezes dizendo que já estava acabando. Pelos abraços relâmpagos nas longas madrugadas de estudo, por sempre estar.

Pelas risadas, aulas canceladas, pelas pesquisas compartilhadas, pela diversidade, pelos sorrisos, trocas e encontros, aos Mestrandos em Alvorço. Em especial à Arilma Soares, pela acolhida em Salvador, pelas andanças e pelas (re)voltas. E à Kiran Gorki pela mão generosa sempre estendida em tempos de quase desistência.

Por potencializar os momentos de estudo, por transformar minha casa em ambiente de pesquisa, escrita, rebolado e pão com manteiga. Pelo bilhetes pela casa e pelo apoio na qualificação, aos especiais especialistas, Quem é Priscila Pontes, quem é Pri, Jefferson Figueredo e Diogo Lins.

Por me ensinar tanto sobre o tempo, não apenas esse tempo como elaboração intelectual, mas sobre o tempo que é relação, afeto e criação. O tempo que é teoria, que é vida. Pela compreensão com meu tempo, que é de flutuações. Pela convivência afetiva e inteligente, por me ensinar um estado de pesquisa e provocação, à Fabiana Dultra Britto.

Pelo tão grato encontro, por me ensinar que rigor é também leveza, por me inspirar a olhar para a pesquisa com paixão e profanar tudo que é careta e covarde na universidade, pelas desorientações extracurriculares, à Adriana Bittencourt.

Pelas contribuições carinhosas no exame de qualificação, pelos pontos de vista dos meus pontos de vista, pelas sugestões valiosas e por novamente aceitar o convite de compor minha banca, à Roberta Ramos Marques.

Pelos ensinamentos, aos professores do Mestrado em Dança. Especialmente à Jussara Setenta, por ter ido um dia à Curitiba e despertado em mim a vontade de vir até Salvador para entender melhor o que é mesmo que a Dança diz. Pelas provocações carinhosas e por sempre me encaminhar a tomar conta dessa pesquisa.

À Roberto Argolo, pela disponibilidade e pelas resoluções.

À FAPESB pela concessão da bolsa.

“Nos meus retiros espirituais
Descubro certas coisas tão banais
Como ter problemas ser o mesmo que não
Resolver tê-los é ter
Resolver ignorá-los é ter
Você há de achar gozado
Ter que resolver de ambos os lado
De minha equação
Que gente maluca tem que resolver”

Gilberto Gil – Retiros Espirituais, 1975

ALVES, Patricia Zarske. **Entre vistas: corpo, discurso e dança**. 2018. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Dança. Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2018.

RESUMO

Esta pesquisa trata a coimplicação entre discurso e dança nos processos de criação do artista. Para isso, propõe a elaboração de uma equação entre os termos corpo, discurso e dança distante de uma lógica determinista. Discurso e dança aqui se caracterizam como duas maneiras de produzir conhecimento que sempre correspondem ao corpo, visto que são provenientes de sua condição de produzi-los. O corpo opera em fluxo de mudanças, constitui-se de estados provisórios e nesse caráter processual, discurso e dança vão coevoluindo como produções do corpo. Produzir uma dança e produzir um discurso sobre essa dança são ações de um mesmo corpo. A configuração da equação proposta nesta dissertação, apresenta uma maneira de compreender que corpo, discurso e dança são três instâncias desse mesmo processo. Embora tenham aspectos diferentes, se conjugam, pois no corpo, são processos simultâneos. A hipótese levantada é que corpo, discurso e dança operam em uma lógica de simultaneidade porque quando um está ocorrendo, o outro também está, e de alguma maneira ambos estão sendo reformulados, ou seja, são coafetados. Diferente de atestá-los a condição de unidade, a proposição é discutir as especificidades de cada ação, a de dançar e a de escrever/falar sobre a dança. A processualidade do corpo pressupõe como condição a não causalidade dessa relação. Para compreender essa equação cujos termos não se separam, cada termo foi apresentado como um ponto de vista do processo. Na perspectiva do corpo, a articulação com Dawkins (1979), Prigogine (2009), Bittencourt (2012) e Britto (2008), permitiu discutir a temporalidade do corpo, como possibilidade de entender sua natureza processual e instável. Sob a perspectiva do discurso, Brandão (1998), Maingueneau (2013) e Foucault (1999) possibilitaram a compreensão de discurso como uma construção de sentidos relacionados diretamente às suas condições de produção, seu caráter social e histórico. E na perspectiva do olhar para dança, as ideias de Setenta (2008) e Tridapalli (2008) foram os referenciais escolhidos para compartilhar a possibilidade de pensar a dança como um processo de constituição do sujeito. Cada uma dessas perspectivas, se apresenta como um ponto de vista sobre o processo de composição do artista da dança, nas relações estabelecidas com o que está no entrelugar, entre dançar e discursar, o que se vê nas entre vistas.

Palavras-chave: Corpo. Dança. Discurso. Simultaneidade. Dança Contemporânea.

ALVES, Patricia Zarske. **In between-sights: body, speech and dance**. 2018. Dissertation (Master's degree). Graduate Program in Dance. Federal University of Bahia, Salvador, 2018

ABSTRACT

This research deals with the coimplication between discourse and dance in the artist's creative processes. For this, it proposes the elaboration of an equation between the terms body, speech and dance, far from a deterministic logic. Here, discourse and dance are characterized as two possibilities of producing knowledge that it is always related to the body, since they come from its condition of producing them. The body operates in a flow of changes, it is constituted of provisional states and in this procedural character, speech and dance are co-evolving as productions of the body. Producing a dance and producing a speech about this dance are actions of the same body. The configuration of the equation proposed in this dissertation presents a way of understanding that body, speech and dance as three instances of this same process. Although they have different aspects, they are intertwined, because in the body, they are simultaneous processes. The raised hypothesis is that the body, speech and dance operate in a logic of simultaneity because both occur at the same time, and somehow both are being reformulated, that is, are co-affected. Different from attesting to the condition of unity, the proposition is to discuss the specificities of each action, to dance and to write / talk about dance. The processuality of the body presupposes a condition of non-causality in this relational process. To understand this equation whose terms do not separate themselves from each other, each term was presented as a perspective of the process. In the perspective of the body, the articulation with Dawkins (1979), Prigogine (2009), Bittencourt (2012) and Britto (2008) allowed discussing the temporality of the body as a possibility to understand its procedural and unstable nature. From the perspective of discourse, Brandão (1998), Maingueneau (2013) and Foucault (1999) made possible the understanding of discourse as a construction of meanings related directly to its production conditions, its social and historical character. And from the perspective of dance, the accounts of Setenta (2008) and Tridapalli (2008) were the references chosen to share the possibility of thinking dance as a process of constitution of the subject. Each one of these perspectives presents itself as a point of view on the process of the artist's dance composition in the relations established with what is in between, between dancing and discourse, which is seen in between-views.

Keywords: Body. Dance. Discourse. Simultaneity. Contemporary dance.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Dodecaedro: ênfases e perspectivas	16
Figura 2 – Dodecaedro em Fractal	16
Figura 3 - Gladis Tridapalli-Samambaia Prima da Monalisa ...	36
Figura 4 – Mapa conceitual	43
Figura 5 – Dodecaedro para montar	59
Figura 6 – (Tri)dimensionalidade	63
Figura 7 – Poesia concreta	87
Figura 8 – Maria Samambaia Palestra	114
Figura 9 – A equação da equação	126
Figura 10 – O que se vê?	127

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	11
1 INTRODUÇÃO	17
2 ÊNFASE 1 – CORPO discurso e dança	31
3 ÊNFASE 2 - DISCURSO dança e corpo.....	60
4 ÊNFASE 3 - DANÇA corpo e discurso	93
CONSIDERAÇÕES FINAIS	123
REFERÊNCIAS.....	128

APRESENTAÇÃO

EM PRIMEIRA, SEGUNDA E TERCEIRAS PESSOAS

A coimplicação entre discurso¹ e dança² nos processos de criação do artista é o cerne desta pesquisa. Me desafio a escrever sobre isso distante de uma lógica de causalidade linear na relação entre essas coisas ou de uma “linguistização” do problema. E diante dessa premissa, comprometida com esse desafio, sinto dificuldade em apresentar as motivações dessa pesquisa de maneira coerente com esse jeito de olhar. Escolho não procurar causas que me trouxeram até aqui. Não vou contar de onde vim e nem para onde vou, posso compartilhar algumas coisas que se moveram nos caminhos que trilhei.

Se eu fosse um dicionário, diria que a.pre.sen.tar é exhibir, mostrar, oferecer à vista, pôr na presença de, estender-se para ser tomado. Escolho então, estender-me. Visto que a experiência é de temporalidade múltipla, diluída em cada reflexão que trago, tem um tanto de tudo que caminhei até aqui. Um tanto de histórias e pessoas. Diferentes versões de mim que fui e vou criando ao longo dessa pesquisa. Um tanto de dúvidas e decisões. Entre pessoas e lugares, espaços. Entre espaços, pessoas e lugares. Entre tudo, o tempo. Se eu fosse Bittencourt (2012), diria que “o corpo não congela experiências, as reorganiza”. Te convido então, a reorganizar comigo um tanto de tudo e todos que tem aqui, entre eu, tu e eles.

A percepção do quanto as minhas experiências são permeáveis entre os diferentes contextos/instituições que já habitei/integrei permitiu tornar uma auto-observação sobre minha atuação na dança, uma formulação a ser discutida na Dança. Reconhecer os entendimentos de dança presentes em minha atuação como artista, pesquisadora e professora, me fez perceber uma situação de conflito. Me deparei com

¹ Toda vez que a palavra discurso aparece como um dos elementos da equação, refere-se a tudo que o artista produz verbalmente (seja de maneira escrita ou falada) sobre sua própria dança. Ou seja, como o artista trata a dança quando não está dançando. Isso pode se dar através de uma explicação, descrição, reflexão, análise, release, produção acadêmica relacionada, partilha de experiências, material de divulgação, entrevistas, explicações didáticas/pedagógicas, etc.

² A fim de evitar confusão no entendimento dos termos, sempre que necessário, a palavra Dança aparecerá com a primeira letra maiúscula e refere-se à dança como área de conhecimento. Por outro lado, quando houver a inicial maiúscula em Discurso, refere-se ao termo da linguística, logo não é sinônimo de texto. Esse assunto será melhor explicado no desenvolvimento dos próximos capítulos.

abordagens distintas e não correspondentes com a minha maneira de compreender dança.

O paradoxo entre dar aulas de dança clássica em um curso técnico e dar aulas de dança para crianças com menos de cinco anos. Entre ensaiar uma coreografia de alunos com passos pré-estabelecidos e utilizar a improvisação em meus próprios processos de criação. Tantas dessas percepções traziam certo desconforto e tentar negá-las, também. Depois de diversas tentativas frustradas de criar acordos internos para amenizá-las compreendi que é impossível separar completamente os fazeres de uma mesma pessoa. Comecei a notar que mesmo havendo algumas diferenças entre meu modo de agir em cada um desses contextos, havia em todos eles de alguma maneira, o meu entendimento de dança, que ia sempre se modificando.

Entretanto, nesses paradoxos que observei no meu próprio modo de agir, encontrei a possibilidade de estar atenta às minhas experiências e no quanto elas se constituem de diversas temporalidades da minha vida. Das experiências que passam, mas sempre estão. Das pessoas com quem convivi nesses entrelugares e que de alguma maneira reconheço algo delas em mim. A concepção de experiência aqui se refere ao conjunto de processos relacionais com coisas extracorporais.

Compreender que os processos são sempre permeáveis e que muitas escalas da experiência se atualizam simultaneamente, me fez perceber que o que interessava mesmo estava *entre*. Entre ser dançarina, professora, pesquisadora, pessoa. Estava em ser eu e outros. Precisei deslocar ideias e conceitos, deslocar metodologias, me deslocar. Entre equívocos, dúvidas e mudanças. Entre textos formais, e-mails, conversas e artigos, aqui estão algumas sínteses extraídas dos materiais produzidos nesse processo.

(2014)

“Estudar como a **permeabilidade** das **experiências** viabiliza um processo no qual o discurso visto como posicionamento de mundo vira ação em dança e constrói um novo discurso que possibilita um novo jeito de dançar.”

(2010)

“Eu penso em pesquisar como a **dança contemporânea** contribui na formação de uma consciência crítica, porque é visível como as pessoas que dançam tem um quê diferente, talvez por a **dança contemporânea** instigar a reflexão e a busca por **possibilidades**.”

(2015)

“Mudanças nas ações no mundo (sujeito) não são causadas por mudanças emergentes dos processos de criação (artista), mas essas mudanças seguem uma **lógica**

coevolutiva por coexistirem em um mesmo corpo, podem ser então correlatas, mas não são determinantes uma da outra. Partindo dessa organização, a hipótese é que discurso, corpo e dança se fazem em conjunto, em uma lógica de **simultaneidade**”.

**2
0
1
1**

“Dessa forma, pode-se afirmar hipoteticamente que as práticas corporais e exercícios de investigação e improvisação desenvolvidos em sala/ambientes de pesquisa do corpo **modificam** o modo do sujeito de agir no mundo. Nesse sentido, pretende-se para esta pesquisa propor uma análise desse processo, visto que a dança é o pensamento do corpo e nossas escolhas pessoais se tornam tangíveis enquanto dançamos, como se daria esse processo em um **caráter inverso**? Como a dança nos modifica? Como as escolhas que fazemos enquanto investigamos o corpo por meio da dança são trazidas/traduzidas em atitudes e escolhas pessoais?”

“Os **processos** investigativos em dança promovem um espaço no qual experiência artística e discurso/posicionamento podem ser exercitados, mobilizar e reformular um modo de pensar que pode viabilizar um outro modo de compor dança”. **(2016)**

(2012)

“Desenvolver uma pesquisa em dança que dialogue com a ideia da **permeabilidade** das experiências como sustentabilidade para a investigação de como as escolhas no processo de investigação do corpo são traduzidas em **atitudes** e escolhas em todas as esferas da vida, na forma de ser/estar/agir no mundo, na construção da **singularidade** do **sujeito** e como é possível ler marcas pessoais (ou sua subjetividade) em todas as suas ações.”

Entre tantas vistas possíveis nos entres de todas essas sínteses, noto que apesar de manter o olhar para a mesma questão, a maneira de abordá-la sempre esteve em constante mudança. Mudanças essas referentes às relações que estabeleci ao longo desse caminho, com autores, lugares, pessoas. Por muitas vezes encontrei e ainda encontro nas minhas formulações vestígios justamente de um modo de falar sobre corpo e dança que tenho criticado, o da causalidade linear.

Ao tentar escrever sobre a relação entre discurso e a dança como instâncias no processo de criação do artista recorri a princípios deterministas. Como no início da pesquisa que tentei atribuir à dança uma qualidade de propulsora de pensamento crítico, para isso, busquei causas. Pensei que pudesse ser algo sobre a experiência, sobre a permeabilidade delas, me agarrei a essa palavra por muito tempo. Posteriormente entendi que havia algo entre teoria e prática, entre dança e discurso. Que a dança modificava o entendimento de dança, que modificava a dança. Para desviar dessa formulação linear, me aproximei da noção de que dança e discurso poderiam ser coafetados, porque de alguma maneira constituíam um mesmo processo. Entretanto, me perdi ao tratá-los como uma coisa só. Então, compreendi que poderiam fazer parte de um mesmo processo, mas seria preciso preservar suas especificidades. Observei que o que interessava estava entre, estava na possibilidade de construir relações.

Estudar as entre vistas da relação corpo, discurso e dança. Quando entrei nessa empreitada, defendia a hipótese de que o discurso modifica a dança, que por sua vez modifica o discurso. E agora, ao apresentar essa dissertação escrita, me deparo com a inconsistência dessa afirmação, por desconsiderar a processualidade que é característica própria do corpo. Talvez por enquanto, me contento em dizer que estou aqui para desfazer minha própria hipótese. Apresento então, nessa dissertação, a demonstração disso. Que o que pretendia dizer, não deveria ser dito, ou pelo menos, não assim.

Compreender corpo, discurso e dança como três instâncias que são correlatas e acontecem no corpo mas que não são equivalentes têm como objetivo chamar atenção para a impossibilidade de dizer que são separadas. Se a princípio a tentativa foi separá-los, logo precisou ser transformada, na medida que ao falar de um dos termos, o outro estava intrínseco, me dei conta que poderia enfatizar cada termo pela relação com os outros. Diante do problema, o problema de tratar o problema.

Desse empasse, emergiu a possibilidade de formular uma equação entre os termos discurso corpo e dança. A proposição de equacionar termos foi o que conduziu toda a pesquisa, como escolha metodológica. Como a proposta desse estudo encontra mais afinco na possibilidade de apresentar uma maneira de olhar para algo do que fixar uma solução, equacionar termos foi uma importante pista a ser seguida. Embora o intuito não seja aprofundar o conceito de equação, veremos até que ponto podemos ir com as analogias.

Na matemática, dentre as definições mais comuns para equação está a ideia de uma igualdade que envolve incógnitas. As incógnitas são os números desconhecidos, normalmente representados por letras, como por exemplo em $2x+4=8$. Ribeiro (2008) fez um levantamento bibliográfico sobre a noção de equação. Afirma que grande parte dos autores não definem o termo e dentre os que apresentam algum tipo de definição, não há um consenso. A partir desta discussão epistemológica, o autor conclui que o importante é que a noção de equação não seja definida, mas que esteja relacionada à resolução de problemas, é por isso uma noção paramatemática.

A equação é composta por coisas que estão a saber. Mas nesse caso, com uma pequena diferença. A proposição não é resolver a equação e encontrar o resultado das incógnitas. Pelo contrário, o objetivo é levantar incógnitas. Portanto, os termos discurso, corpo e dança, não são as incógnitas. O processo de relação entre os termos é que é sempre a incógnita. Reorganizar a fórmula, deslocar os termos, reinventar os valores, a incógnita é a própria relação. Se na matemática a equação $x+4=8$, poderia ser interpretada com a seguinte pergunta “qual o número que somado com quatro resulta em 8?”. Aqui, as perguntas poderiam ser, o que a relação entre discurso e corpo nos diz sobre a dança? Qual a ideia de corpo está na relação entre discurso e dança? Como dança e corpo atuam na formulação do discurso?

Sintonizada com essa ideia da pesquisa de apresentar um jeito de olhar, tornar essa equação visível foi de grande dificuldade. Devido a escolha metodológica de apresentar três termos equacionados que não são definidos isoladamente e depois equacionados, mas que se fazem simultaneamente nesse processo de equacionar, a solução mais coerente foi apresentá-los como uma questão de ênfases³. No sentido

³ *Questão de ênfase* é uma sugestão de Fabiana Dultra Britto, orientadora desta pesquisa, como referência ao livro da norte-americana Susan Sontag que leva esse título.

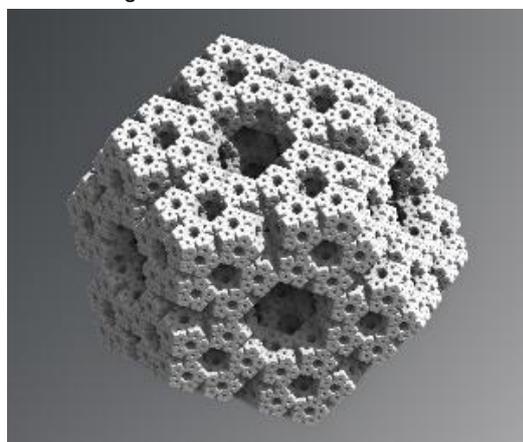
de atribuir um destaque, realçar algo, visto que quando realço não separo. Desta forma, essa dissertação se divide em três Capítulos, sendo que cada um deles não muda o assunto da discussão, mas muda a perspectiva. O primeiro *Ênfase 1 – CORPO discurso e dança* apresenta um jeito de olhar a partir do corpo. O segundo *Ênfase 2 – DISCURSO dança e corpo* tem o discurso como ponto de vista do processo e o terceiro *Ênfase 3 – DANÇA corpo e discurso*, é a dança que conduz.

Figura 1 – Dodecaedro: ênfases e perspectivas



Como na imagem do dodecaedro, cada termo aparece em um dos lados, girar o dodecaedro é mudar de perspectiva, é modificar o ponto de vista. No entanto, isso não faz com que o outro termo desapareça, o que muda são as relações. Muda a ênfase, mudam as incógnitas. A partir dessa imagem do dodecaedro é importante considerar que apesar da escolha desses três termos, isso não significa que eles estejam descontextualizados, cada um desses três carrega uma infinidade de outros. A própria relação entre eles porque circunscrita espaço temporalmente faz emergir outros termos. Nesse sentido, os termos só estão separados e só são apresentados sequencialmente nesta dissertação por uma impossibilidade corporal e técnica de que eles apareçam na matéria escrita na simultaneidade que os constitui.

Figura 2 – Dodecaedro em fractal



(Fonte: Disponível em https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a1/Fractal_3D.png)

1 INTRODUÇÃO

entre ver
entre ver e enunciar
entre ver mover e enunciar
entre enunciar mover e ver

Entre e vista

corpo discurso dança, o que se vê nas

entre

vistas?

Como um modo de compor uma das possibilidades de ver o entre dessas vistas, essa dissertação apresenta a coimplicação entre discurso, corpo e dança na organização dos processos criativos do artista da dança. Essa pesquisa assume como pretensão a elaboração de uma equação entre discurso, corpo e dança afastada de uma lógica determinista. A partir de ajustes epistemológicos, o termo equação refere-se à imagem utilizada como metáfora estrutural para a construção do raciocínio argumentativo. Essa equação se configura como um modo possível de propor que essas três instâncias operam em uma lógica de conjunção, cuja permeabilidade do corpo e a dança como experiência cognitiva não apenas permitem, mas pressupõem, como condição, a não causalidade dessa relação. São três instâncias que têm aspectos diferentes, mas operam em uma lógica conjunta, pois no corpo, são processos simultâneos. Como instâncias diferenciadas são heterogêneas, mas se conjugam, embora sejam autônomas e irreduzíveis.

Discurso⁴ e dança se caracterizam como duas maneiras de produzir conhecimento e são resultantes de ações do corpo. Na equação aqui proposta, sempre correspondem ao corpo, visto que são provenientes de sua possibilidade e condição de produzi-los. Discurso e dança como materializações de um pensamento (como coisas pronunciadas). O corpo opera em fluxo de mudanças, constitui-se de

⁴ Discurso nesse estudo é sempre uma referência ao discurso do artista **sobre** dança e não ao discurso da dança. No campo da linguística os discursos se materializam nos textos, mas referem-se à construção de sentidos da linguagem. Texto e discurso não são a mesma coisa, apesar de relacionarem-se diretamente. Mesmo considerando esse entendimento do termo como fundamental para a discussão proposta no capítulo 2, discurso também é utilizado na dissertação como uma palavra-chave para fazer referência a tudo que o artista expressa verbalmente acerca da dança que produz, de maneira oral ou escrita.

estados provisórios e nesse caráter processual, discurso e dança vão coevoluindo⁵ como produções do corpo. Produzir uma dança e produzir um discurso sobre essa dança são ações de um mesmo corpo.

Entretanto, levando em conta sua complexidade, discurso e dança não apenas resultam do corpo, mas também promovem agenciamentos que constituem o corpo assim como são por ele constituídos. O que se pretende dizer com isso é que o corpo está a todo momento se aprontando, não existe um corpo fixo que produz dança e discurso de uma determinada maneira. O que acontece é que, processualmente, a maneira do corpo criar dança e discurso são sempre referentes à sua condição de fazê-los, a cada momento. E sempre que o faz, o corpo se transforma, transformando também as suas condições e por isso, sua maneira de produzi-los. Na experiência de dançar e criar discursos sobre essa dança, o corpo vai se modificando e essas modificações promovem outras possibilidades de criar. Nesse fluxo, o corpo vai constituindo esses discursos e danças, assim como, vai sendo por eles constituídos.

Por evidenciar um caráter investigativo, interessa a essa pesquisa os processos de criação em dança contemporânea. Considera-se a dança contemporânea como um campo privilegiado para o enfoque dessa pesquisa devido a sua característica de abordar a processualidade como sua matéria de discussão. A dança contemporânea poderia ser considerada metalinguística, como propõe Britto (2008), pois fala sobre sua própria forma de ser e se construir, ao questionar-se como linguagem, fala de si. Coloca em discussão na dança a sua própria condição de ser dança/linguagem, essa pode ser vista como a matéria dramática da dança contemporânea.

Nessa forma de pensar dança, não há um modo fixo e pré-estabelecido de composição, os processos são particulares e por isso podem explicitar a personalidade do seu criador, na medida em que se configuram a partir de procedimentos emergentes do próprio processo do artista. A experiência artística em dança contemporânea vista sob essa compreensão torna-se uma possibilidade de olhar para a criação artística como materialização de um Discurso, pois tem o corpo como protagonista, produtor e enunciador dessa fala.

Os processos de criação são momentos em o que artista exercita a materialização dos seus entendimentos. Seja ao configurar uma maneira de

⁵ Referente à biologia que entende como a simultaneidade na evolução entre duas espécies, no caso deste texto, a simultaneidade entre dois fatores, evolução codependente.

compartilhar sua dança, seja quando busca uma forma de escrever ou falar sobre ela. Existe discurso, tanto em uma, quanto na outra. Abordar discurso como um processo de construção de sentidos, manifestado em textos orais ou falados, permite compreender que não estamos falando da dança como discurso. É sobre os diferentes aspectos que dizem respeito ao fazer do artista da dança nessas duas instâncias, tanto de dançar quanto de falar sobre essa dança. Portanto, quando se trata de discurso, nos referimos à construção de sentidos presente nas manifestações do artista sobre sua dança quando não está dançando. São instâncias autônomas, mas que se conjugam.

O corpo quando dança dialoga com informações relacionadas não somente às suas peculiaridades, como personalidade, conformação genética, habilidades motoras, vocabulário corporal adquirido nas vivências em dança, estado emocional, anseios e questionamentos, mas também com uma dose de fatores de caráter macro – não como algo contrário a micro, mas macro como aquilo que está além do corpo, tal como, as relações sociais vigentes no contexto de que faz parte e que não estão separadas do corpo. O que é extra corporal não deixa de estar relacionado ao corpo. Há diferença de natureza, heterogeneidade entre micro e o macro, possuem características distintas.

A dança que um corpo produz está diretamente relacionada a todos os fatores envolvidos na sua situação de produção, desde as características genéticas da sua conformação biológica até às estruturas de pensamento vigentes no seu contexto de atuação. Esse corpo não apenas se insere e interage em um ambiente, mas o constitui e é constituído mutuamente por ele. Nessa interação podemos citar por exemplo, os fatores sociais, morais, econômicos e políticos da sociedade.

Toda dança resulta do modo particular de um corpo organizar com movimento o seu conjunto de referências informativas (biológicas e culturais). Do mesmo modo, o contexto cultural corresponde ao ambiente do corpo, no sentido de que o conjunto de informações que caracterizam os modos de pensar e operar vigente na sociedade em que está inserido, delineiam seu campo particular de possibilidades interativas (BRITTO, 2008, p.72).

A experiência de cada artista se consolida a partir da história de suas interações com o mundo, na dança e na vida. O corpo se configura em estados permeáveis e transitórios, apresenta-se sempre como “síntese do seu processo particular de

interação com o mundo” (BRITTO, 2008), por ser circunstancial, cada corpo é singular. As estratégias/procedimentos de dança criados pelo artista no processo de composição também se caracterizam sob esse princípio de particularidade. No entanto, apesar de contemplar amplo espectro de possibilidades, há restrições biológicas e culturais que se impõem a esse corpo. Sendo assim, tanto dança quanto discurso são inerentes a essas restrições. Cada corpo só é capaz de produzir qualquer tipo de conhecimento a partir de seu repertório específico de possibilidades. Sendo todas as resultantes possíveis também correlatas a esse repertório.

No modo de fazer dança encontra-se um modo de pensar específico de um sujeito no mundo, na coimplicação entre corpo e contexto histórico. Nesse pressuposto, uma dança comporta um discurso diluído, assim como um discurso corresponde a um pensamento de dança que expressa ou que lhe embasa.

A experiência do dançarino é estabelecida na simultaneidade da formulação de discurso e de dança. Mesmo que para elaboração de uma forma de enunciar – texto (oral ou escrito) e coreografia - e compartilhar esses dois fazeres, os requisitos sejam diferentes. As considerações acerca da diferença entre texto, fala, discurso compõe a dissertação e são desenvolvidas sob diferentes vieses em cada capítulo. Seja sob a perspectiva do corpo, seja sob a perspectiva do discurso. Muda a ênfase às habilidades necessárias para desempenhar cada função assim como muda a função para dar ênfase as habilidades, todavia, o corpo do artista por estar vivo, é a todo momento uma síntese provisória da elaboração conjunta do seu discurso e sua dança.

A permeabilidade do corpo já indica uma impossibilidade de hierarquização desses fazeres, discurso e dança não se alternam numa sequência de causa e efeito, como se a ocorrência de cada um procedesse isoladamente. O corpo em suas múltiplas funções e atividades envoltas por múltiplas temporalidades constitui-se de maneira complexa por um conjunto de relações simultâneas que impedem uma abordagem pela causalidade linear. É o nosso olhar que por vezes cria um tratamento determinista, no entanto, o corpo continua a ser complexo. É devido à dificuldade de organizar explicações para isso que as discussões acabam linearmente, mas essa não é uma característica do corpo.

Sustentar essa proposição requer assumir que o fato de discurso e dança serem simultâneos no corpo os torna imensuráveis, pois não possuem a mesma medida ou gradação. Serem compreendidas como instâncias que se coafetam, parece

ser uma alternativa explicativa que não cria uma ideia de equalização. Isso porque não são equivalentes, uma não substitui a outra, visto que é na heterogeneidade que se agenciam. São diferentes operações cognitivas do corpo que devem ser percebidas em suas escalas de tempo. São diferentes e ocorrem em temporalidades diferentes, porém, com processos conjugados. Deste modo, para serem observadas precisam ser compreendidas em suas respectivas escalas de tempo. Não apenas são constituídas por essas diferentes escalas, mas são regidas por escalas temporais distintas. Discutir a perspectiva temporal de discurso requer critérios diferentes do que os estabelecidos para discutir a temporalidade da dança.

Corpo e dança são (para quem vê) a mesma coisa quando a dança está sendo dançada, ambos constituem a linguagem. Enquanto o artista está dançando a sua dança, o corpo e a dança não se descolam⁶. Então podemos dizer que a dança ocorre de modo mais imediato ao corpo. Enquanto um discurso que o artista produz sobre sua dança, apesar de também constituir uma operação cognitiva do corpo, descola-se dele como objeto mediado pelo corpo, visto que pode estar remoto ao corpo, e estrutura-se linearmente (uma palavra seguida da outra).

A ideia de reconhecer a linearidade do discurso não está relacionada à sua produção, pois, não seria coerente tratar um fenômeno tão complexo quanto a construção de sentidos que diz respeito ao discurso, como linear. O que está sendo chamado de linear aqui é a materialização do discurso. A organização da fala/escrita que ao se apresentar com uma palavra sucedendo a outra não permite ocorrências simultâneas. Não há possibilidade de duas palavras serem faladas ou escritas ao mesmo tempo. Já o corpo, ao dançar opera de uma maneira completamente diferente. Não se trata de conferir à dança um lugar privilegiado na complexidade do corpo, pois o discurso não está separado disso. A diferença apontada como linearidade se refere tão somente à materialização e produção de cada coisa, que ocorre de modo diferente quando se manifesta como dança e quando se manifesta verbalmente. A construção de sentidos não é linear em nenhum dos dois modos, mas o movimento sendo tridimensional é diferente da fala e da escrita.

Tratamos de considerar a dança na escala imediata de sua ocorrência, e na escala mediada, o discurso sobre ela. Dimensionadas assim, pontuam mais uma vez

⁶ A ideia de que corpo e dança não se descolam alude à proposição de Bittencourt (2012), “corpo e imagem não se descolam”, que refere à imagem como um tipo de informação nos processos de comunicação do corpo.

a importância de observar as escalas temporais. Toda dança é mediada, no sentido de que o termo imediata diz respeito ao momento de sua ocorrência e não à ausência de mediação. Quando alguém está assistindo a uma dança, o que existe é a relação entre espectador - dança. Quando o acesso é via discurso, a relação é entre espectador - discurso sobre a dança – dança a que o discurso se refere. A relação se torna mais distanciada.

Distinguir escalas não é separar. Corpo, discurso e dança articulam-se como instâncias de um mesmo processo, mas com propriedades particulares, reconhecer essa diferença não é apartar, mas propor que se adaptam, coevoluem. Por isso, são codeterminantes, mas não de maneira linear. Determinam-se mutuamente, para que isso ocorra, há adaptações, nas quais a mudança em uma promove mudança na outra, que muda e promove outras mudanças, em fluxo. Sendo assim, no processo de criação, as ações inerentes à dança e ao discurso se nutrem, mesmo sendo diferentes, cada uma com sua função específica, uma surgindo a partir da outra, conforme se formulam.

Nessa perspectiva coimplicada de pensamento sobre as relações corpo/discurso/dança não cabem binômios como corpo-mente, teoria-prática, arte-vida, sujeito-artista, corpo-obra. Cada corpo tem um jeito particular de se mover, de agir, de se relacionar, de ser. Nesse sentido, o modo como constitui aquilo que é/faz é sempre pessoal. As respectivas aparências e impressões que geram em um ou outro contexto ao se relacionar com o outro podem sugerir diferenças devido a especificidade de cada ação desempenhada. Contextos entendidos aqui como espaços onde transita o artista, seja na universidade, circuitos artísticos, nas relações pessoais, em seus posicionamentos políticos, entre tantas outras circunstâncias que permeiam nossas relações sociais.

Para pensar sobre isso que está sendo proposto aqui, podemos utilizar a ideia de versões. Quando tomamos uma pessoa como referência, desde a maneira como se veste até a forma como articula seus movimentos ao falar ou age/reage diante de conflitos, apresenta seu jeito particular de ser. Entretanto, em cada contexto que vive, podemos encontrar variações nesse jeito, como se houvesse uma versão dessa mesma pessoa em cada contexto. Não que isso aconteça de maneira premeditada, mas compreendendo que as demandas específicas de cada corpo com o contexto incitam adaptações também específicas.

Visto que o artista é um sujeito e dentre muitas atividades que realiza, uma delas é dançar, tratando-o como foco desta análise, muitas versões suas também podem ser percebidas. Contudo, são desdobramentos de um mesmo modo de ser/agir, continuam sempre intimamente relacionadas a um mesmo sujeito. Arte e vida são imbricadas, sujeito e artista também.

Os processos de investigação e criação artística em dança são experienciados pelo sujeito-artista sob uma perspectiva coevolutiva, a premissa deste trabalho é que a experiência artística e a formulação de posicionamento/discurso são coimplicadas. Há permeabilidade entre nossas experiências uma vez que lidamos com espaço-tempo de maneira diferente conforme as condições existentes em cada contexto que vivemos, nos adaptando às exigências de interação em cada um deles, todavia, essas mudanças ainda correspondem a um mesmo padrão operativo que vai sendo consolidado pelo corpo ao longo de sua existência (BRITTO, 2008). Não como um padrão que se fixa, mas como uma síntese das relações com o mundo, das transformações.

Por mais mudanças que hajam na maneira de ser de uma pessoa, todas as mudanças correspondem a um limite de possibilidades que é o repertório, e é diferente em cada um. Por mais que alguém mude muito, não muda o suficiente para deixar de ser quem é. Tanto as adaptações quanto as modificações, mudam a conformação, mas ainda correspondem a um mesmo plano. Dessa forma, as mudanças não são tão infinitas assim.

As experiências nos processos criativos permeiam os diferentes contextos que envolvem o corpo, porque não se separam. De algum modo, sempre existe relação entre a dança e o discurso do artista. As experiências vivenciadas em contextos de criação artística não ficam compartimentadas e por isso não estão isoladas dos outros contextos que o corpo transita, corpo esse que cria dança e que vive, relacionando-se com o mundo porque é permeável. Nesse trabalho ao considerar essa referência permeável do corpo, é posta de lado a noção de um corpo estático que é preenchido por informações, como na velha ideia da “tábula rasa”⁷. A proposição desta

⁷ Referência à Steven Pinker, que atua na área das ciências cognitivas e dos estudos da linguagem aplicados à neurociência. Em seu livro *Tábula rasa: a negação contemporânea da natureza humana*, o autor faz uma crítica a afirmação do filósofo John Locke de que somos ao nascer tábulas rasas a serem preenchidas pelos pais e pela sociedade.

dissertação não é afirmar em caráter simples e linear que as questões elaboradas artisticamente modificam o modo do sujeito estar no mundo.

Mudanças nas ações um sujeito no mundo não são causadas por mudanças emergentes dos processos de criação artística desse mesmo sujeito, mas essas mudanças seguem uma lógica coevolutiva por coexistirem em um mesmo corpo, podem ser então correlatas. Não se determinam de um para um, mas são codeterminantes porque seus processos estão conjugados. Transcender a linearidade de encadeamento causal é reconhecer que quando se trata de questões complexas como as que se relacionam ao corpo e à dança, mudanças não são passíveis de previsão. Embora previsíveis como ocorrência, suas “resultantes” não são passíveis de previsão. Não se trata de negar que modificações ocorrem, porém, ressaltar que quando acontecem não é possível prevê-las. As mudanças aqui são entendidas como possibilidades, então muitos fatores podem agir, muitas mudanças podem ocorrer e isso não significa que há uma sequência ou que poderia ser previsto e reconhecido o que de fato está gerando uma nova organização, assim como os caminhos que irá seguir.

Para tal empreitada é preciso nos desvencilhar das lógicas de pensamento da ciência moderna que propunham através de leis deterministas um entendimento reversível de tempo. Nas trajetórias lineares, como por exemplo as Leis de Newton⁸, o conhecimento do estado presente (de um objeto ou evento) possibilita “prever o futuro ou restituir o passado” (PRIGOGINE, 2009). Essa estrutura de pensamento embasou e continua influenciando nosso entendimento de corpo e de dança.

A experiência no corpo não se desenvolve nos termos de trajetória linear que ao conferir as condições iniciais podemos prever um resultado, o tempo no corpo é assimétrico⁹ da natureza dos processos instáveis (PRIGOGINE, 1990). Foge ao determinismo pois não é possível atribuir causas, encontrar um início, identificar e reconhecer com exatidão de onde veem as mudanças, a dança não opera nessa linearidade. Não existe nenhum tipo de controle sobre as impressões e modificações que cada circunstância promove no corpo. Discurso e dança são acontecimentos, no

⁸ Isaac Newton, cientista inglês que criou as três leis que fundamentaram a mecânica clássica. As leis têm como princípio o olhar sobre a natureza baseado em relações de causa e efeito, com uma visão determinista e mecanicista. As leis dizem respeito à previsibilidade, ou seja, dadas as condições iniciais de um objeto, é possível prever o que acontecerá com ele (PRIGOGINE, 2009).

⁹ A assimetria do tempo será explicada no desenvolvimento do trabalho, diz respeito à um entendimento de tempo que considera diferença entre passado, presente e futuro.

devir corpo operam na probabilidade, por isso a possibilidade de novidade, de mudança, de criação. Partindo dessa perspectiva, a hipótese deste trabalho é de que discurso, corpo e dança se fazem em conjunto, tendo na simultaneidade sua forma de existir. São simultâneos porque quando um está ocorrendo, o outro também está (mesmo que em escalas, intensidades e ritmos diferentes), de alguma maneira ambos estão em reformulação. Tanto na experiência artística quanto na produção textual.

Para tratar a relação entre essas três instâncias propomos compreendê-las em uma equação cujos termos não se separam, mas apresentam-se com diferentes ênfases, conforme o ponto de vista tomado, será apresentada a seguir como isso se organiza na estrutura do texto. A fim de que a equação seja tratada na transitoriedade que lhe é própria.

Cada capítulo apresenta uma das vistas desse processo. Sendo assim, o texto se organiza em três ênfases: *Ênfase 1 – CORPO discurso e dança*, *Ênfase 2 – DISCURSO dança e corpo*, e *Ênfase 3 – DANÇA corpo e discurso*. As ênfases são transitórias, assim como a lógica da equação se articula na simultaneidade, a dissertação se configura como uma materialização disso, como estrutura relacional metafórica. Portanto, quando uma das instâncias é assumida como ênfase, sempre será discutida em relação às outras duas, é o revezamento entre as ênfases que garante a transitoriedade dos pontos de vista. Conforme apresentado na Figura 1 - Dodecaedro: ênfases e perspectivas.

A *Ênfase 1 – CORPO discurso e dança* têm como função apresentar a equação, demonstrando que para tratar cada vista é preciso considerar a temporalidade de cada ênfase, definir as escalas sem isolá-las. A temporalidade do corpo é a abordagem escolhida na primeira ênfase, indicando também caminhos para a temporalidade do discurso e da dança que são tratados em suas devidas ênfases.

Inserida nessa equação geral que se desenha até aqui é possível apontar uma outra distinção de escalas. Mais uma vez, distinguir escalas não é separar, mas definir uma estratégia metodológica para tratar a questão. Estão coimplicados discurso, corpo e dança na experiência criativa de composição do artista. Tratar essa mesma equação em um aspecto particular é reconhecer que os corpos não começam de um ponto zero. As formulações de discurso e dança no corpo de cada artista não estão isentas de outros discursos, de outros pensamentos de dança de outros artistas com os quais ele se relaciona ou se relacionou. Um corpo em uma equação particular já

está imerso nas interações com outros corpos. As formulações de um artista declaram um corpo imbuído de discursos de outros corpos de outros artistas que por sua vez também se encontram imbuídos. Não há corpos sem precedentes.

Nessa perspectiva, a *Ênfase 3 – Dança corpo e discurso* apresenta uma vista possível para essa equação particular. Como opção metodológica, tem como material de discussão a referência ao trabalho de uma artista da dança, chamada Gladis Tridapalli¹⁰. Essa abordagem não é configurada como um estudo de caso para a pesquisa, muito menos um exemplo da equação, pois não se trata de extrair universalizações. Apresenta-se como um contexto que possibilita olhar para um jeito particular de se configurar essa equação, um “jeito Gladis de performar” suas sínteses sempre provisórias de um corpo em discurso e dança. Nessa ênfase, são definidos quais os entendimentos de dança que permeiam essa discussão, a temporalidade da dança e como se articula com a materialidade do discurso.

Embora a premissa explique a formulação conjunta entre discurso e dança, é esperado que nem todas as formas de exposição se apresentem engajadas e coerentes. Uma completa coerência entre discurso e fazer artístico parece situação utópica. Contradições podem permear essa articulação, ou seja, mesmo se tratando de um mesmo artista, é possível que haja incoerência entre seus trabalhos artísticos e seus discurso sobre esses trabalhos. Incoerências compreendidas como certo descompasso ou algo desconexo, como se a configuração artística não estivesse em sintonia com a complexidade do discurso que apresenta.

Esse é ponto de vista que será desenvolvido na *Ênfase 2 – Discurso dança e corpo*. Este capítulo discute a diferença entre a materialidade da dança e do discurso. A dança nunca está remota ao corpo que a produz, por outro lado os discursos podem estar remotos e por isso, podem estar em descompasso com a dança. As questões que envolvem as condições de produção do discurso, a ideia de linearidade são tópicos abordados nessa segunda ênfase. A contradição entre enunciar e fazer diz respeito à aparência dos discursos e move a construção da possibilidade de pensar que os discursos podem ser “colados”. Esse é o argumento que embasa a hipótese

¹⁰ Gladistoni dos Santos Tridapalli é Mestre em Dança pelo PPGDANÇA/UFBA e professora e pesquisadora do curso de Dança da UNESPAR – Universidade Estadual do Paraná. É proponente da *Entretantas Conexão em Dança*, um coletivo de artistas situado na cidade de Curitiba – PR. Em revezamento entre projetos particulares e coletivos mantém sua produção artística em criações compartilhadas e colaborativas vinculadas a esse coletivo.

desenvolvida nesse capítulo: de que os discursos podem estar mais, ou menos incorporados.

O que interessa observar está no entrelugar, entre discurso e dança, o que podemos ver quando suspendemos nosso olhar para o que se move entre as vistas. O reconhecimento da correlação como condição de existência permite entender que o entre não é lacuna, pelo contrário, o entre é acontecimento.

Afirmar que a dança modifica as ações/discurso daquele que a produz é estabelecer um entendimento de causa e efeito que desconsidera o caráter circunstancial, processual e complexo, tanto da dança quanto do artista que produz dança. Essa se mantém como prioridade para o tratamento da equação. Esmiúçar os acordos adaptativos e lógicas passíveis de discussão na percepção da articulação entre dança e discurso de um determinado artista, requer tratar o assunto na complexidade que lhe é própria. Sendo assim, sabemos que as modificações existem, porque nos modificamos a cada experiência. Experimentar um processo artístico de composição pode mudar a maneira de alguém compreender a dança, assim como ler um texto pode mudar a percepção desse alguém acerca de como tem produzido dança. Em um processo de auto-observação, vamos repensando nossa forma de atuar e nos modificando. Negar essas modificações não é o caminho, mas compreendê-las de forma processual, sem atribuir causas, visto que não é possível apontar com garantia o que mudou, o corpo não contempla reversibilidade. Quando olho para o outro ou para o mundo, não vejo o outro ou o mundo, vejo o que EU vejo do outro e do mundo, 1 outro e 1 mundo, e estou como possibilidade de relação.

O discurso que se elabora até aqui na forma material de um texto anuncia inevitavelmente uma versão do que é nessa circunstância a síntese entre discurso e dança de quem o escreve. Considerando a equação no seu caráter geral e particular, é possível reconhecer claramente discursos de outros autores diluídos nesse discurso. Discursos já imbuídos de outros autores. Há até aqui nesse discurso, falas de outros artistas que trazem a fala de autores que já trazem outros autores em suas falas. São versões de versões. Não tem marco zero. Deslocamentos. Essa é inevitavelmente uma versão.

Às vezes nos apropriamos de falas de quem parece falar do jeito que gostaríamos de falar sobre as coisas, como se fôssemos o autor da fala. Passo a testar essa ideia¹¹.

Se eu fosse um dicionário diria que a – pro – pri – ar (a- + próprio + -ar) é: tornar próprio; acomodar ; aplicar; atribuir; tornar ou ser adequado ou conveniente a; apossar-se; tornar seu uma coisa alheia: apoderar-se.

Se eu fosse **Richard Dawkins** trataria transmissão cultural como análoga a transmissão biológica, redimensionando nexos de natureza e cultura, pensando a evolução cultural como processo que se dá por replicação. Afirmaria que o fenótipo estendido é produto da ação dos genes de um organismo que não se manifesta no próprio corpo do organismo. Na transposição de um argumento da biologia para a esfera da cultura. Se eu fosse **Dawkins**, poderia colocar na mesma equação, corpo, dança e discurso. Numa relação íntima entre natureza e cultura. Nessa lógica, o corpo opera na imbricação entre processos biológicos e informações culturais

Para argumentar sobre a formulação conjunta de corpo, dança e discurso, eu seria **Fabiana Britto**. Explicando que para essa lógica não se apoiar em causalidade os termos não devem ser compreendidos como categorias em si. São instâncias de um mesmo e único processo de relações simultâneas. Não são desencadeamentos que provocam modificação de uma sobre a outra. O que ocorre continuamente são reorganizações de suas estruturas, cada uma é síntese transitória dos seus relacionamentos com as outras.

Então, eu seria **Adriana Bittencourt** discutindo a articulação entre pesquisa artística e acadêmica para propor novas estruturas na produção de conhecimento em dança. Dizendo que tratar instâncias particulares como correlatas não é segregá-las. Apontar diferenças é reconhecer a autonomia de suas existências, que na adaptação coevoluem. Me afastando de um encadeamento determinista para entender a multiplicidade de correlações coadaptativas num mesmo processo.

Estamos a todo tempo nos constituindo enquanto nós mesmos, nossas experiências são corpo sempre em transitoriedade de acordos constantes, de

¹¹ Todas as referências dos autores e autoras citados a seguir nessa experiência encontram-se devidamente mencionadas conforme as normas técnicas, nos elementos pós-textuais da dissertação.

instabilidade que contempla incerteza e indeterminação. E então se eu fosse **Ilya Prigogine** declararia o fim das certezas e faria um elogio ao irreversível. Gritaria por uma mudança do ponto de vista determinístico para uma visão que reconhece o papel central da probabilidade e da irreversibilidade.

Voltaria a ser **Adriana Bittencourt** para acrescentar que corpo é sistema longe do equilíbrio, que na transitoriedade opera por imagens. Imagens como acontecimentos e como um dispositivo operacional de comunicação do corpo. Um corpo que está sempre mudando e logo, mudando sempre seu jeito de perceber o mundo. Experiencia resultados provisórios e circunstanciados. O processo de criação é uma das instâncias do corpo do artista da dança¹², se insere na lógica da provisoriedade, agindo sempre de forma singular e atuando no tempo presente.

Se eu fosse **Jussara Setenta** atribuiria ao corpo que dança a característica de auto-organizador de enunciados, não como meio de comunicação de uma ideia, mas sim como um realizador da ideia que anseia comunicar. Poderia sugerir que a dança como um sistema complexo organiza sua fala, sua ação performativa, num discurso.

Eu poderia então dizer que os discursos são os efeitos de sentidos dos textos. E então eu seria **Maingueneau** para abordar discurso sempre ligado a um dispositivo enunciativo. Que nossa maneira de utilizar o termo discurso como construção de sentido está relacionada diretamente a forma de apreender a comunicação verbal. Poderia apresentar características essenciais do discurso: orientado, interativo, contextualizado, assumido por um sujeito, regido por normas, uma forma de ação, inserido em um bojo de outros discursos e uma organização situada para além da frase. E sendo **Brandão**, que as vezes é também **Maingueneau**, eu acrescentaria que o discurso é dialógico, o efeito de sentido construído no processo de interlocução. Para deixar evidente que além dos fatores linguísticos não pode estar desvinculado das suas condições de produção. Todo discurso expressa as posições sociais, culturais, ideológicas dos sujeitos da linguagem.

Se eu fosse **Foucault** explicitaria uma relação íntima entre discurso e poder. Nas relações sociais a interação entre saber e poder estão diretamente ligadas a

¹² Se eu fosse Fabiana Britto definiria dança contemporânea como um modo de composição não-programático, cujas regras não são estabelecidas previamente ao processo criativo, como um modelo geral ou "programa" estético mas, são elas próprias resultantes da experiência de problematização espaço-temporal a que o corpo se submete em busca de sínteses transitórias para as hipóteses de reconfiguração de contexto que deseja testar e compartilhar.

formas de dominação. Destacaria procedimentos de controle, seleção, organização e redistribuição na produção de discursos. E se eu fosse **Jussara Setenta** dialogando com **Foucault**, falaria de um sujeito na criação em dança contemporânea sob a ótica de um processo de subjetivação. Processos de apropriação e transformação ocorrem no processo de criação, tornando-o intersubjetivo. Não contempla um sujeito individualizado, e sim atravessado que na exposição e diálogo se torna contaminado e modificado.

A dança como experimentação artística, se faz na relação com o outro. Embora, se eu fosse **Jacques Rancière** discutiria uma terceira coisa entre o artista e o espectador, coisa essa que nenhum deles é proprietário. Diria que uma performance não é transmissão de um saber do artista ao espectador, essa terceira coisa se mantém entre os dois e retira a possibilidade de transmissão, afastando qualquer identidade de causa e efeito. O choque é de dois mundos sensoriais, choque que não se converte em ação no mundo. São os mapas do perceptível que se mobilizam. Passam de um mundo sensível para outro mundo sensível, com outras capacidades. E por fim, eu diria que esse efeito não é transmissão calculável, que apenas cria novas formas de experiência do sensível.

Então, se eu fosse **Adriana Bittencourt** novamente diria que experiência não se empresta para logo ser **Prigogine** e dizer que se o símbolo do universo autômato era o de um relógio, como o vemos hoje com suas instabilidades, criatividades e flutuações, passamos do relógio para uma obra de arte.

“Voltando a ser eu, depois do exercício de ser outros
eu e a dança que faço
tornam-se outros (F.B.)”

2 ÊNFASE 1 – CORPO discurso e dança

Entre vistas. Entre três vistas. Entre três vistas de uma mesma entre vista. Corpo discurso dança. Propor uma equação com essas três palavras que já de partida recorre a possibilidade de compreendê-las sob uma lógica de simultaneidade, requer estabelecer correlações entre essas três vistas que permitam a cada uma delas um momento de protagonizar essa fala, entretanto, sem dissociá-las. Trata-se aqui de ênfases transitórias.

Nesse sentido, cada capítulo permite a um dos componentes dessa equação atuar como protagonista. O protagonismo não sugere dissociação, apenas localiza o ponto de vista, são três protagonistas de uma mesma equação, cabendo a cada um deles apresentar seu ponto de vista, a partir do seu local de fala. A transitoriedade das ênfases é apenas uma medida operacional e estratégica para possibilitar a apresentação desta proposta como texto.

Essa dissertação estabelece certa analogia entre sua própria estrutura organizativa e a lógica de correlação do assunto numa espécie de estruturação metalinguística. No ponto de vista aqui tomado é possível olhar para um mesmo processo a partir de ênfases, o texto se organiza dessa mesma maneira. É uma mesma equação com três componentes que se formulam um a partir do outro reciprocamente, propor que discurso e dança derivam do corpo não implica que sejam iguais.

A compreensão desta equação sob a ótica da correlação promove a possibilidade de preservar os termos da equação que são particulares visto que se materializam de maneiras diferentes. Considerar que a ação de produzir um discurso é uma operação cognitiva diferente da ação de produzir uma dança mas que coexistem em um mesmo corpo é a premissa para levar adiante esta equação. Nessa abordagem, compor dança e discurso são operações cognitivas do corpo e que, por compartilharem, então, um mesmo processo, se distinguem apenas pelo modo como se configuram: em dança, cujo formato é inseparável do corpo; e em discurso, cujo formato é remoto ao corpo¹³. Portanto, essas ações correspondem-se mutuamente

¹³ É importante evidenciar desde esse capítulo inicial que, em nenhum momento da dissertação, discurso será tratado como um produto. Discurso é uma construção de sentidos que tem nos textos (orais e escritos) sua materialização. Portanto, são processuais, e também participam da complexidade do corpo. Essas questões serão explicadas na Ênfase 2 DISCURSO dança e corpo.

pelo fato de serem processos corporais. Entretanto, não são uma unidade, são diferentes. Uma dissertação de mestrado não é uma dança. Quando igualamos uma coisa à outra, uma delas vai se perder, as operações corporais e cognitivas ativadas para realizar essas diferentes atividades são diferentes. São competências e habilidades diferentes.

Nessa perspectiva, fica incumbida a cada ênfase nos revezamentos dos capítulos a tarefa de especificar particularidades. No entanto, na mesma medida, a função de apresentar essas particularidades preservando as correlações com as outras ênfases. Pensar cada uma isoladamente ou mensurá-las em uma escala de valor, seria incoerente com a discussão a que se propõe este trabalho.

Uma hierarquia de importância seria completamente inviável devido à própria natureza permeável do corpo, em que nenhum fenômeno acontece isoladamente. A coimplicação entre discurso, corpo e dança nos processos criativos do artista, da forma como é tratada neste estudo, escapa a qualquer ação de compartimentar ou dissociar. A experiência do artista da dança ao compor, é transitória, assim como as vistas acerca desse processo.

À devida ênfase de cada capítulo compete o desafio de ressaltar especificidades, entretanto, evidenciando correlações como condição de existência. “O corpo é a condição de ocorrência” (BRITTO, 2008) da produção de discurso e de dança. Este capítulo dedica-se mais atentamente à explicação da proposição da relação entre os termos da equação e qual a concepção de corpo em que se apoia, visto que discurso e dança são duas atividades produzidas no e pelo corpo. Para mais adiante, nos capítulos seguintes, apresentar o entendimento de discurso (Ênfase 2) e dança (Ênfase 3) nessa organização de ideias, sempre relacionando às outras ênfases.

Najmanovich (2009, p.9) propõe pensar as dimensões da corporalidade sob o viés do pensamento complexo. Nesse sentido, aponta o equívoco de pensar a natureza humana como algo independente em uma perspectiva de separação cultural e biológica, que segundo a autora, é resquício da concepção mecanicista de corpo compartimentado que ainda nos “habita”.

Pensar a multidimensionalidade do corpo requer compreender que cada dimensão não é uma parte do corpo, pelo contrário, é considerar toda nossa complexidade como corpo e ser vivente. É o mesmo corpo que produz dança e que

produz discurso, mesmo que em momentos específicos esteja dedicado a uma ação ou outra, elas não se dissociam, todas essas dimensões atuam simultaneamente.

A autora perpassa distintos entendimentos de corpo emergentes dos processos históricos de produção de conhecimento para discutir as relações entre o conhecimento do corpo e o corpo do conhecimento. Em sua perspectiva, os discursos sobre o corpo estão relacionados diretamente às nossas percepções sobre nossa experiência corporal. Pensar criticamente essa relação é compreender que os discursos criados sobre o corpo, são parte de nossa corporalidade, todavia, não esgotam todas as possibilidades do corpo. Não os descrevem enquanto experiência tácita, por um tipo de experiência e não outra, é subjetivo e não dá para ser explicado integralmente.

As lógicas dualistas e a metáfora do corpo-máquina já não representam a maneira a qual produzimos conhecimento sobre o corpo porque já não representam a compreensão de como se dá no corpo a produção de conhecimento. Na fala de Najmanovich (2009), o desprendimento da ideia de que nosso conhecimento do mundo é reflexo da realidade, possibilita compreender que todo conhecimento é apenas uma dentre as várias possibilidades de olhar para o modo que vivemos e criamos sentido ao que vivemos.

Un primer paso para cartografiar de outro modo es abrirnos a la multidimensionalidad de nuestra experiencia corporal y comprender su relación con los discursos sobre el cuerpo. Es preciso darnos cuenta que los relatos son parte de nuestra vivencia corporal, participan de su configuración pero no la agotan, ni tampoco la re-presentan (NAJMANOVICH, 2009, p.6)¹⁴

Nessa proposição da autora, a forma de compreender o corpo é influenciada pelo modo de concebê-lo, imaginá-lo e senti-lo, mediado pelas ações que realiza. Essas habilidades foram tomadas como ações individuais pelo viés do pensamento moderno, separando individualmente as atividades realizadas pelo corpo. Deixar de lado essas concepções que consideravam o corpo dividido por ações compartimentadas possibilita compreendê-lo como um processo contínuo e singular nas experiências que o constitui.

¹⁴ “Um primeiro passo para cartografiar de outro modo é abrirmos para a multidimensionalidade da nossa experiência corporal e compreender sua relação com os discursos sobre o corpo. É preciso compreender que os relatos são parte da nossa vivência corporal, participam de sua configuração mas não a esgotam, muito menos a representam” (**tradução nossa**).

No entanto, Najmanovich (2009) ressalta que para criar novas formas de pensar o corpo nessa perspectiva não dualista é necessário cuidado para não inverter apenas de polaridade. Não basta passar do pensamento dualista que prevê uma independência absoluta e cair em uma referência monista de total dependência. O que propõe a autora é pensar em autonomias ligadas, seguindo as pistas do pensamento complexo.

[...] todo está em relación con todo sin estar con-fundido. En la trama de la vida hay lugar para muchas distinciones, pero es preciso dar cuenta de su relatividade, de su carácter dinâmico y de su arquitectura multidimensional. Esto supone ante todo un cambio en las preguntas y no solo una búsqueda de nuevas respuestas a viejos interrogantes (NAJMANOVICH, 2009, p.9).¹⁵

Nesta concepção apresentada pela autora, o sujeito não é dissolvido em uma coisa só indiferenciada, mas constitui-se em um processo contínuo, no qual é possível fazer distinções desde que sejam preservadas as relações existentes. Essa dissertação se formula de acordo com essa concepção, quando apresenta o processo de criação do artista da dança aqui resumido às instâncias corporal e discursiva, visto sob diferentes dimensões de um mesmo processo.

Escolher uma dimensão do corpo para ser tratada em cada capítulo, é localizar diferentes pontos de vista para focalizar a experiência que é corporal. O foco está em um processo, que envolve muitos fatores que envolvem outros processos, e que constituem o corpo. Como sugere Najmanovich (2009), a distinção das dimensões do corpo não podem ser tomadas como realidades isoladas, mas apenas como “abstrações operativas” e por isso, imaginárias. São realidades construídas, que estão sempre por fazer.

Entretanto, mesmo com a emergência desses outros modos de pensar o corpo, as referências de causalidade ainda persistem como pressupostos nas nossas produções de conhecimento (mesmo que incoerentes com seu modo de ocorrer) separando corpo e mente, desconsiderando corpo como uma experiência múltipla de tempos. Considerando a proposição de Najmanovich (2009), para seguir um outro caminho não basta religar ou articular o que o pensamento determinista separou ao

¹⁵ “Tudo está em relação com tudo sem estar co-fundido. Na trama da vida há lugar para muitas distinções, mas é preciso dar conta de sua relatividade, de seu caráter dinâmico e sua arquitetura multidimensional. Isto supõe antes de tudo uma mudança nas perguntas e não apenas a busca por novas respostas a velhas interrogações” (**tradução nossa**).

descrever causas e prever efeitos com leis generalizadas e modelares, é preciso rever os pressupostos. Então chegamos a um outro entendimento, em que corpo é sistema complexo e não opera nessa linearidade (BITTENCOURT, 2012). É preciso abrir para a multidimensionalidade, acessar outras temporalidades, de um corpo que não é estável, mas é fluido, nos permitir criar novas cartografias sobre o corpo, dar voz e vez a essa arquitetura que é multi, dimensional e temporal.

As lógicas do pensamento determinista estão impregnadas nos modos de organizarmos nossas ideias, como hábitos de raciocínio. Mesmo quando tratamos assuntos complexos, em algum momento deslizamos em ciladas que apontam um entendimento causal.

La dicotomia no es el modo de ser del mundo, sino la forma em que nosotros los occidentales hemos construído nuestra experiencia. Esa experiencia no es puramente biológica, sino que es el resultado de la forma de vida humana, cuya naturaleza es tan biológica como cultural (NAJMANOVICH, 2009, p.8).¹⁶

Nesta mesma perspectiva caminham os entendimentos de dança, que por vezes em tentativas frustradas de desfazer binômios (arte-vida, sujeito-artista, teoria-prática, corpo-mente) aderem a discursos prontos que desconsideram especificidades. Na militância do “borrar fronteiras”, na aplicação de termos que apenas sugerem superficialmente processualidade, nada é feito a não ser reiterar um status que já existe. Tirar o hífen para propor relações entre fatores é um modelo que não garante um tratamento complexo aos fenômenos, pois em alguns casos ignora propriedades, escalas e temporalidades específicas.

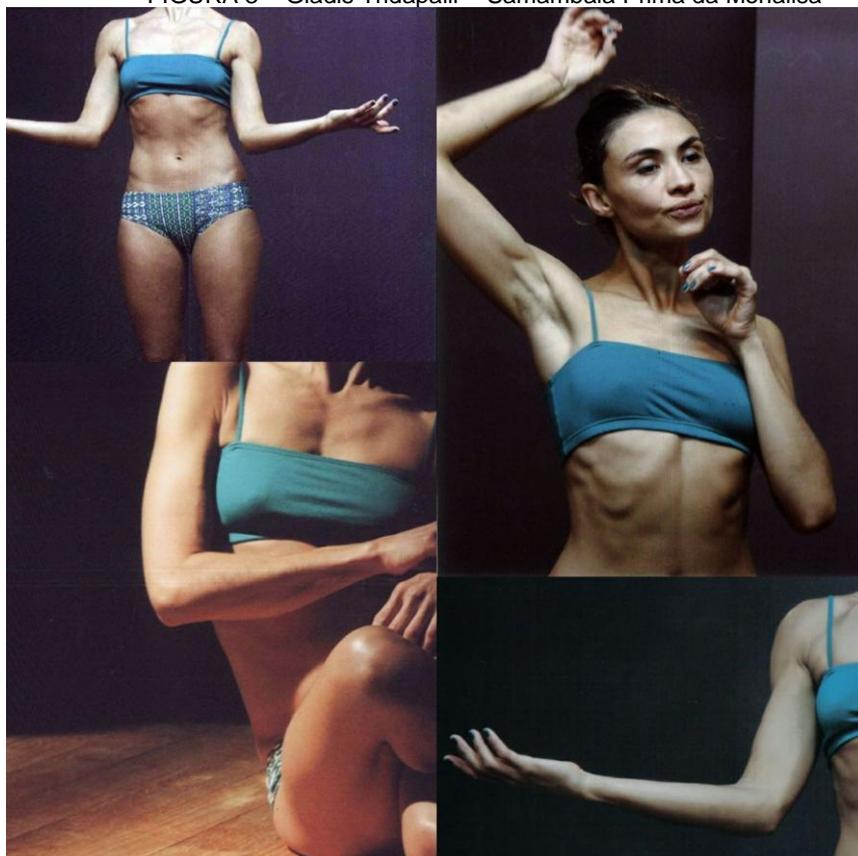
O trabalho é muito mais profundo do que apenas promover a inversão de uma lógica determinista já existente. Para além disso, a demanda é deslocar pontos de vistas, para isso, é imprescindível reformular pressupostos. Essa dissertação não tem a pretensão ou responsabilidade de resolver os problemas da dança com relação a linearidade com que vem sendo tratada, mas demonstrar que o determinismo não morreu. A equação aqui delineada não se configura como solução. O objetivo é compartilhar com o campo da Dança o exercício de formular um modo não-linear de compreender a relação entre produção de discurso e dança no corpo do artista.

¹⁶ “A dicotomia não é o modo de ser do mundo, mas a forma que nós ocidentais temos construído nossa experiência. Essa experiência não é puramente biológica, mas sim o resultado da forma de vida humana, cuja natureza é tão biológica quanto cultura” **(tradução nossa)**.

Britto (2008, p.20) ao propor novos parâmetros para pensar a historiografia da dança, afirma que “toma-se por atraso da dança o que, na verdade, é descompasso rítmico entre seu modo de ocorrer e a produção intelectual atualizada sobre sua ocorrência”. São operações distintas e requerem “destrezas corporais” distintas, talvez pelo fato de que uma se expressa linearmente e a outra não. Sendo assim, para escrever sobre sua ocorrência é preciso esgarçar o que está posto, compor uma organização de pensamento que esteja sintonizada com essa transitoriedade.

Discurso e dança se caracterizam como duas maneiras de produzir conhecimento e são resultantes de processos corporais. Na equação aqui proposta, sempre correspondem ao corpo, visto que são provenientes de sua possibilidade e condição de produzi-los. Discurso e dança como materializações de um pensamento são coisas pronunciadas. Entretanto, levando em conta sua complexidade, discurso e dança não apenas resultam do corpo, mas também “promovem agenciamentos que constituem corpo assim como são por ele constituídos (BRITTO, 2008)”.

FIGURA 3 – Gladis Tridapalli - Samambaia Prima da Monalisa



O corpo vive em fluxo de mudanças, submetido a estados provisórios e nesse caráter processual, discurso e dança coevoluem como expressões do corpo. É esse sentido relacional e dinâmico que permite apresentar a equação: discurso e dança são formulados conjuntamente no corpo do artista. Para pensar o corpo dessa maneira torna-se fundamental considerar sua processualidade, todas as instâncias do corpo são correlatas de um mesmo processo. Britto (2008, p.53) define processo como “[...] um fenômeno que descreve a ocorrência simultânea e contínua de muitas relações de diferentes naturezas e escalas de tempo [...]”. Dessa forma, muitos são os termos que envolvem um fenômeno, e como explica a autora, sua natureza relacional impossibilita detectá-los com precisão. A dança evolui, o discurso evolui, evoluem como corpo. Por partilharem o mesmo corpo, usamos o prefixo “co” para indicar simultaneidade, logo, discurso e dança coevoluem no corpo. São correlatos e modificam-se contínua e mutuamente.

Importa, ainda, destacar esse sentido de *continuidade* expresso no modo relacional de existência da dança (como também do corpo e tudo mais existente neste mundo submetido à ação da termodinâmica) [...] Importa diferenciar as coisas como entidades dadas, daquele que as considera sistemas dinâmicos: o pressuposto co-evolutivo. Ou seja, a noção de que todas as coisas existentes são correlatas em alguma medida porque partilham as mesmas condições de existência e, assim, afetam-se e definem-se mutuamente (BRITTO, 2011, p.186).

Nesse sentido, a perspectiva evolutiva favorece a compreensão de que nada existe de forma independente como uma categoria isolada em si que provoca alterações em outra categoria, sob uma lógica de causalidade linear. Pelo contrário, sempre são instâncias, portanto, a imbricação acontece sempre em processo, no relacionamento entre as coisas e não como resultado da alteração de uma sobre a outra.

Se admitimos que os relacionamentos não causam a modificação de uma coisa sobre a outra mas, sim, promovem a reorganização contínua e irreversível das suas estruturas, em aspectos e intensidades imprevisíveis, então, é possível compreender cada coisa – ou configuração – como sendo uma síntese transitória dos seus relacionamentos com as outras (BRITTO, re[do]).

A organização da equação segue essa premissa, pois explica discurso e dança como derivações do corpo, todavia com a seguinte ressalva – serem igualmente



derivados não deve significar que são iguais. Se configuram sob lógicas diferentes, enquanto a discursiva é linear (essa questão será tratada na *Ênfase 2 – Discurso dança e corpo*), a dança é ocorrência (será discutida na *Ênfase 3 – Dança corpo e discurso*), apresentam materializam-se sob configurações que são particulares do seu modo de produção. Um discurso pode estar separado do corpo, uma dança pode estar separada do corpo, no entanto, o corpo quando faz um ou outro, ele é um e outro.

Para escapar da linearidade que seria recorrer à formulação habitual em que o discurso muda o jeito de dançar e o jeito de dançar então muda o discurso, é urgente lembrar que o corpo é permeável e transitório. Desse modo, nada acontece por etapas compartimentadas e sequências de causa e efeito. O corpo está no meio da equação aqui proposta porque é nele que ocorrem os processos de formulação da dança e do discurso. O corpo é dinâmico, sempre em processo, sua permeabilidade permite um estado contínuo de mudanças e transformações. Sendo assim, dança e discurso não são determinantes uma da outra, mas são correlatas pois operam em coafetação. Na experiência de compor dança ou discurso, o corpo se modifica e conforme se modifica, modifica a dança e o discurso que faz.

O foco deste estudo está no corpo do artista da dança, considerando o pressuposto acima delineado, quando se dedica a uma criação artística lidando com questões que fazem parte da sua história de interações com o mundo, em todos os contextos que vive, pois o corpo se constitui nessas trocas, que se articulam em temporalidades múltiplas no corpo, não como compartimentos independentes, mas regidas por uma lógica de simultaneidade.

Enquanto a dança está existindo, passado e futuro são dimensões de tempo ancoradas na historicidade do corpo que a realiza. Sendo, por definição, o nó do trânsito das informações biológicas e culturais, o corpo abriga tempos diversos atuando como mediador dessa simultaneidade (BRITTO, 2011, p.28-29).

Há em todo modo de dançar um pensamento de dança, assim como há um entendimento de dança no discurso do artista da dança, porque o corpo não separa suas ações. Somente se entendemos dança como experiência cognitiva, o corpo não é separado da mente. Bastos (2014) a esse respeito afirma que ação e cognição acontecem na mesma escala temporal, comprometidas com seu contexto. Deste modo, “quando se debruça sobre uma nova invenção, todo artista potencializa um

modo particular de estar no mundo. Essa organização constrói-se no tempo (BASTOS, 2014, p.139)”.

A autora propõe que na Arte existe um modo específico de lidar com conhecimento, e que ao dançar o artista elabora conceitos e que nessa elaboração reinventa seu modo de existir no mundo. Nesse sentido, a construção de conhecimento na dança tem suas singularidades, visto que se dá no próprio fazer e é mediada pelas interações com o mundo (essa questão será desenvolvida na terceira ênfase). O corpo é permeável, na medida em que há mobilidade entre os diferentes contextos em que transita, nas distintas ações que realiza. Essa permeabilidade diz respeito ao sistema temporal do corpo, que não é estável. As experiências promovem transformações e adaptações que se articulam entre tantas outras circunstâncias já vividas, sempre atualizando-se no tempo de forma dinâmica. Da mesma maneira que ser permeável torna possível estar sempre em modificação, torna também impossível controlar essas modificações como se acontecessem linearmente e por isso também a impossibilidade de reconhecer com exatidão de onde vem.

Transcender uma linearidade de encadeamento causal é reconhecer que quando se trata de objetos complexos como corpo e dança, mudanças não são passíveis de previsão, como nas leis deterministas em que o estado presente possibilita prever o futuro ou restituir o passado. Não é possível medir ou prever as impressões e transformações que são geradas na experiência, mas de maneira alguma essa afirmação nega que elas ocorram. Corpo é movimento, por isso transformação.

Discurso e dança são da natureza dos acontecimentos, no devir corpo atuam na probabilidade, por isso a possibilidade de novidade, de mudança, de criação (PRIGOGINE, 1988). Sistemas de natureza probabilísticas não são previsíveis, visto que não operam linearmente, modificam-se conforme as circunstâncias e criam novas configurações (a concepção de Prigogine de sistemas dinâmicos será desenvolvida adiante). Na perspectiva que vai se construindo até então, as interações que promovem correlação entre discurso e dança não são espaços vazios, o entre não é pausa. Para adentrar as entre vistas dessa relação é preciso tomar conta da equação. Do ponto de vista Prigoginiano ou é incerteza ou é circunstanciado.

Entender que na equação proposta nesta dissertação, discurso e dança são dimensões do mesmo processo corpo, possibilita compreender a permeabilidade das

experiências no corpo do artista. Entende-se que nos processos criativos do artista as questões que elabora quando dança são permeadas pelas suas vivências. No entanto, quando se trata de dança contemporânea em seu caráter investigativo, há um espaço para se pensar sobre isso, pois existe uma preocupação com essa maneira de entender corpo. Britto (2008, p.29), afirma que “a estrutura organizativa de uma dança dá visibilidade à lógica de pensamento artístico de seus autores”.

Os assuntos/vivências tratados em espaços de criação artística constituem corpo. Assim como são permeados pelas sínteses das relações sujeito mundo também permeiam o discurso sobre esse fazer, que é autoral. O corpo do artista da dança é uma síntese transitória dos relacionamentos entre sua dança e discurso. Não como um discurso que se inscreve sobre um jeito de dançar pré-existente, ou um jeito de dançar que se inscreve em um discurso pré-existente, mas como dimensões de um mesmo processo na experiência desse corpo que cria sempre novas possibilidades de se configurar, e por isso vai se transformando.

Quando lidamos com temporalidade, vale ressaltar que ela é sempre dinâmica. Tratar discurso e dança como duas coisas produzidas pelo corpo mas que não são determinadas ou independentes pode tornar confusa a equação caso essa lógica de formulação conjunta não seja demonstrada considerando um fator crucial para seu entendimento, o tempo.

Diferentemente das outras artes, na dança, produto (objeto estético) e autor (corpo) ocupam o mesmo espaço-tempo; embora um seja resultante da ação do outro, quando a dança é dançada pelo corpo, ambos constituem-se numa mesma materialidade – a dança (BRITTO, 2011, p.26).

Nessa lógica de ocorrência assimétrica do tempo, o corpo assume caráter provisório, é simultaneamente produto e processo de suas interações com o ambiente, constituindo e sendo constituído por ele (BRITTO, 2008). É o trânsito de suas relações interativas com o ambiente que promove acordos e transformações operando sempre em estado presente. O corpo não é recipiente, é devir. Nesse sentido, todo corpo é particular e singular, constitui-se na sua história de interações com o mundo. A experiência corporal se altera nas relações interativas, o corpo modifica-se sempre circunstancialmente.

Os relacionamentos interativos vividos pelo corpo, ao longo da vida, são orientados por diferentes princípios lógicos de associação movida por inúmeros e concorrentes fatores de desejos e necessidades. Nessas interações, as coisas modificam-se reciprocamente e produzem sínteses que se estabilizam como padrões, conforme a eficiência que demonstrem nas situações em que operam (BRITTO, 2011, p. 185).

Na mesma medida que é imprescindível deslocar lógicas e conceitos habituais para falar de dança a fim de torná-los coerentes com o modo que a dança se produz no corpo e que existe no mundo, rever o entendimento de corpo também é. Isso implica entender essa lógica assimétrica do tempo que considera as temporalidades de cada dimensão (corpo, discurso, dança).

Metodologicamente, o corpo é anterior, visto que só a partir dele é possível discurso e dança. Mesmo que um seja possível em algum momento sem o outro, um está implicado no outro, mesmo que o próprio artista não se dê conta disso. Por exemplo, quando uma aula de dança clássica é ministrada em um projeto social em uma determinada comunidade, a prática corporal ensinada se encontra carregada de um discurso, ainda que não seja o objetivo principal dessa prática reforçar esse discurso naquele ambiente específico. As regras do fazer trazem consigo um entendimento de corpo e disciplina. Discurso esse que apresentaria características completamente diferentes em uma aula de contato improvisação, que traz uma noção de corpo distinta das normas específicas da dança clássica.

O processo de criação do artista consiste um modo de organização dos procedimentos criativos que institui certa lógica à composição de dança. Nas questões que escolhe tratar, nos procedimentos que cria e experimenta, nos materiais que utiliza, na sua preparação corporal, nas relações que estabelece, no tipo de composição que configura, existe um discurso subjacente que diz respeito a sua compreensão de dança, de corpo e de mundo. No entanto, considerando a feitura, quando o artista produz uma dança/coreografia ou um discurso/texto, no que tange sua formalização dois modos operantes distintos são requisitados ao corpo.

Machado (2012) propõe que prática artística e pesquisa acadêmica são instâncias correlatas de um mesmo processo. Para isso, discute a emergência de novas estruturas na produção de conhecimento em dança pelo viés da articulação entre prática artística e pesquisa acadêmica. Indica que ambas participam da

construção de um caminho para uma epistemologia da dança, embora enunciem estruturas e configuração distintas.

Alguns questionamentos são pertinentes, quando se aposta no entendimento de instâncias particulares, mas correlatas, pois geralmente são confundidas com atitudes de segregação de saberes ao sinalizar suas diferenças. Pelo contrário, entender a diferença é reconhecer a autonomia de suas existências; como se adaptam e coevoluem (MACHADO, 2012, p.8).

Em sua hipótese, a autora faz uma analogia aos sistemas dinâmicos, em que as instâncias se coadaptam em um fluxo de interações. Entretanto, ressalta que prática artística e pesquisa acadêmica diferem em sua organização e confecção, e é por isso que suas especificidades devem ser contempladas. E é essa trilha que podemos seguir.

A discussão sobre a temporalidade de cada ênfase da equação indica os parâmetros que são discutidos em cada dimensão desses fazeres do corpo, assim como os conceitos e autores que tornam possível a discussão, a temporalidade específica de cada uma das ênfases.

Figura 4 – Mapa conceitual



Embora a equação proposta nesta dissertação se apresente como apenas um dos possíveis pontos de vista sobre o assunto, assume-se como uma crítica ao estado

crítico de alguns aspectos da produção de conhecimento em Dança. Deste modo, distante de resoluções, o que interessa nesta dissertação é apontar que estamos diante de uma equação nebulosa e complicada. Os autores apresentados no quadro acima são os escolhidos para esse processo “equacional”. Diante disso, não há outro caminho a não ser rever pressupostos. É lançado o desafio de encontrar outros modos de fala na possibilidade de refinar o olhar para o que se pode ver nas entre vistas de discurso e dança. Se a dança é complexa, cabe a nós (pesquisadores) o esforço de sintonizarmos a isso, nossa maneira de escrever sobre ela. E nos resignarmos à sua complexidade.

*

Aproximações no trânsito entre arte e ciência vêm promovendo transformações nos modos de produzir conhecimento em dança, tanto na pesquisa acadêmica quanto nas práticas artísticas dos artistas interessados nessas imbricações. A expansão da Dança como área de conhecimento no Brasil está diretamente relacionada a essa articulação, embora variável na coerência com as aproximações teóricas a que recorrem os pesquisadores e artistas do campo.

As produções artísticas em dança contemporânea têm apresentado lógicas organizativas de alta complexidade em suas configurações, no que diz respeito aos seus processos de composição e dramaturgia. Essa complexidade se dá a ver não apenas por seu caráter processual, porque isso todas as modalidades de dança tem, mas diferente desses outros tipos em que o processual está dado, na dança contemporânea é a própria matéria de composição.

Apesar dessa complexidade ser assunto e até pressuposto em muita discussão teórica sobre dança, ainda encontramos muita produção intelectual que adere aos ideais simplificadores que reforçam uma falta de sintonia entre a forma de ocorrência da dança no mundo e o modo de descrevê-la. Novas proposições têm emergido na academia e no meio científico, rompendo dicotomias como a separação entre natureza e cultura e a quebra de paradigmas da ciência moderna. As fricções na relação arte e ciência provêm de aproximações teóricas que reverberam dessas novas proposições. Ou seja, quando a arte se coloca em diálogo com outras áreas de

conhecimento, novas proposições podem emergir sobre arte, da mesma maneira, na Dança.

Prigogine (2009)¹⁷ propõe suas formulações teóricas na tentativa de unificar o tempo dos filósofos e dos físicos. Com sua perspectiva crítica às concepções da ciência clássica, viveu em um momento de grandes transformações na ciência, contribuindo especialmente para os estudos sobre concepções de tempo. A explicação do autor com relação ao tempo, ajuda na explicação do problema dessa pesquisa, porque traz uma noção de tempo que foge aos entendimentos usuais do determinismo. Portanto, sugere pressupostos que possibilitam repensar a maneira como olhamos para o corpo e conseqüentemente, para a dança. Mudar a maneira como compreendemos o tempo nos ajuda a escapar de certos vícios de escrever sobre dança, com relação à abordagem de Prigogine (2009), sobre a assimetria do tempo.

Na ciência clássica (em que o tempo é algo simétrico e pode ser representado matematicamente, privilegiando a medida e a imutabilidade). Prigogine mostra as limitações da concepção clássica que oculta o caráter criador do tempo. Ao considerar o tempo como matéria-prima da realidade, o autor critica a ciência clássica e sua visão da natureza predominantemente determinista e mecanicista, comumente conhecida como newtoniana.

Para compreender o que muda com essas novas concepções de tempo, é preciso destacar que nos modelos clássicos da ciência que elegem a física de Newton como parâmetro, o olhar sobre a natureza é baseado em relações de causa e efeito. Não existe uma perspectiva de tempo e criação, pois o tempo quando considerado reversível não permite identificar diferença entre antes e depois. Em oposição a esse entendimento, Prigogine rompe com essa visão de antes e depois como equivalências, incluindo a possibilidade de mudança nos processos.

Na proposição do autor, considerar o mundo como um processo irreversível, é compreendê-lo como algo da natureza dos acontecimentos. Essa afirmação inclui o campo probabilidade como condição de existência do mundo, e quando se refere à probabilidade, inclui possibilidade de mudança, incluindo na ciência uma nova abordagem na percepção do universo, um olhar sobre a sua condição criativa. Essa

¹⁷ Ilya Prigogine é um físico-químico de origem russa que entre suas grandes contribuições para a ciência está a transdisciplinaridade das suas ideias. Sua produção científica foi de grande importância por questionar a ciência clássica e posicionar-se contra a separação entre cultura científica e cultura das humanidades.

concepção de tempo está diretamente relacionada à proposição de corpo da equação, pois reitera a importância das mudanças que acontecem no corpo, essa possibilidade de mudar como condição própria do corpo, a irreversibilidade do corpo.

A irreversibilidade rompe com a ideia das certezas absolutas da ciência moderna em que o tempo é simétrico e determinístico, ou seja, passado e futuro desempenham o mesmo papel e conhecer as condições iniciais permite prever passado e futuro. Em uma visão simétrica, leis são aplicáveis e por isso há previsibilidade, no entanto, ao considerar que as mudanças acontecem no campo das probabilidades, os processos tornam-se imprevisíveis. Mudar o pressuposto determinístico e dualista de um universo previsível regido por leis, possibilita conforme aponta Prigogine (2009) compreender que homem e natureza partilham da mesma flecha do tempo. Nessa perspectiva, o homem deixa de ser compreendido como um espectador de fora do mundo, e passa a ser visto como parte desse universo, que é devir.

Nestas condições, o futuro do universo não está de facto determinado, ou pelo menos não o está mais do que qualquer outra coisa que faça parte da vida do homem ou da vida da sociedade. Na minha opinião, a mensagem lançada pelo segundo princípio da termodinâmica é que nunca podemos prever o futuro de um sistema complexo. O futuro está aberto, e esta abertura aplica-se tanto aos pequenos sistemas físicos como ao sistema global, o universo em que nos encontramos (PRIGOGINE, 1988, p.23).

Essa condição do mundo é pautada em uma partilha de devires múltiplos. Homem e natureza partilham um mesmo devir, uma mesma flecha do tempo, como descreve o autor. Essa imprevisibilidade do futuro é nossa condição de existência. Prigogine (1988) com sua proposição de um universo em construção que opera na probabilidade e na instabilidade demonstra um mundo que não é regido por leis, mas por acontecimentos e por isso tem espaço para novidade e criatividade. No campo da probabilidade, do fim das certezas, a não linearidade permite soluções múltiplas. Chegamos aqui a principal questão do autor que interessa a esse estudo, o papel criativo do tempo.

De acordo com Britto (2008), a dança como sistema dinâmico longe do equilíbrio tem no tempo sua condição de ocorrência. É o tempo que ao promover diferença na organização dos sistemas, atua complexificando-os. A autora apresenta os conceitos de Prigogine para discutir as concepções de tempo nos sistemas físicos,

biológicos e culturais tratando a dança sob um viés evolutivo, nos termos da biologia contemporânea.

O avanço das pesquisas neste campo da termodinâmica interessa diretamente ao estudo dos processos evolutivos relacionados com sistemas biológicos e culturais, uma vez que todos os fenômenos vitais inerentes a existência humana pertencem à categoria de sistemas com ruptura de simetria temporal (BRITTO, 2008, p.13).

Na abordagem proposta pela autora, a dança como sistema complexo pertence a essa categoria dos sistemas com assimetria temporal. Se o modo de existir da dança é na condição de sistema complexo, é importante rever os pressupostos teóricos que nos aproximamos para compreendê-la e sobretudo, o corpo, espaço de ocorrência. Essa aproximação com pressupostos de outros campos de conhecimento, promovem como dito anteriormente, novos modos de produzir conhecimento em dança. É importante rever as concepções de corpo que permeiam a Dança, no sentido de quais as aproximações teóricas os pesquisadores de Dança têm utilizado em suas escritas, pois são esses entendimentos de corpo que possibilitam (ou não) condições para que a escrita sobre dança esteja mais coerente com a complexidade que é própria de um sistema como a Dança.

Durante muito tempo, a referência de corpo disseminada entre as produções teóricas foi do homem como observador do mundo, um espectador separado dele. Nessa perspectiva cabem as metáforas de corpo-máquina, as ideias mecanicistas de corpo, a noção cartesiana de corpo e mente separados. Em muitas destas concepções o homem é compreendido como alguém que descreve o mundo, como um observador independente. Entretanto, a ciência contemporânea vêm justamente desestabilizar esses pressupostos. Não somente no sentido de entender o corpo de maneira mais integrada, mas de entender o homem como parte constituinte do mundo.

[...] o corpo anatômico, embora à princípio possa parecer um produto da técnica de dissecação de Vesalius, ou seja, algo do domínio da medicina, ou da ciência para quem preferir, não passa de uma questão cultural. Este corpo precisará esperar por Darwin para entender-se como evolutivo, pelos seus seguidores para saber-se zona de trânsito entre natureza e cultura, pela psicanálise para descobrir as suas zonas de sombra (o seu inconsciente), e pelas ciências cognitivas para conhecer melhor o seu funcionamento integrado (KATZ, 1998, p.9-10).

Nesse sentido, os conhecimentos produzidos não estão isolados das nossas referências biológicas e culturais. Em *Um discurso sobre as ciências*, Santos (2005) questiona a excelência dada às explicações causais que ocuparam grande parte da construção do pensamento científico, na medida em que a coloca em prova, desenvolve argumentos para afirmar que a construção do conhecimento científico é social. O autor aponta os princípios gerais de uma ordem científica contemplada por um paradigma dominante que em sua hegemonia efetiva as ideias centrais da ciência moderna, do positivismo e da racionalidade. Essa ordem científica se estabeleceu com a Revolução Científica e contemplou um modelo totalitário que nega qualquer forma de conhecimento que não siga seus princípios epistemológicos e padrões metodológicos, estabelecendo duas distinções: conhecimento científico x senso comum e natureza x homem. Em uma lógica mecanicista, faz uso das leis da física e da matemática na crença de prever os fenômenos naturais, e por esta razão caracterizar-se como dominadora da natureza. Seguindo esse raciocínio, só há relevância científica o que é passível de comprovação e quantificação.

Todavia, com a efetivação das Ciências Sociais, a Teoria da Relatividade, as novas noções de tempo e espaço, a mecânica quântica, novas concepções de matéria, possibilidades transdisciplinares de não olhar isoladamente para os fenômenos, poder econômico determinando prioridades, fez-se necessário tamanha reflexão acerca da epistemologia do conhecimento científico. O autor aponta para essa questão como uma crise no paradigma dominante, pois tudo que conquistou em termos de rigor, perdeu na sua capacidade de se autorregular. O autor reconhece os sinais que essa crise lança para a emergência de um novo paradigma, no qual o científico tende a assumir uma nova propriedade, social. O interesse em superar essa dicotomia entre as ciências naturais e sociais, possibilita a revalorização do caráter humanístico, antepondo a compreensão da natureza à sua manipulação.

Santos (2005) propõe que nesse paradigma emergente, todo conhecimento científico é socialmente construído. Entretanto, através dessa relação indissociável entre ciência e sociedade, os paradigmas coexistem. É importante olhar para esse fluxo como um fenômeno espiralado, os paradigmas não trocam de papéis espontaneamente. A organização social modifica a ciência que é também modificada por essas reorganizações, processualmente. Diferentes áreas de conhecimento

também se modificam nesse fluxo de troca, com enfoque nas relações que estabelecem com outras áreas de conhecimento, dentre elas, a Arte.

Todas essas novas proposições viabilizam intercâmbios entre a arte e a ciência, especialmente no que tange aos conceitos de corpo na construção de argumentos que revisam os entendimentos de cultura. Para Katz (1998, p.14) “quem trabalha com dança e desconhece toda a efervescência destes campos intelectuais corre o risco de continuar produzindo um discurso cujo objeto não ressoa mais nele”. A autora discute esses intercâmbios interteóricos e suas reverberações na dança, ressaltando a importância de aptidão reflexiva para a atualização da maneira que falamos de corpo, se não há desprendimento dos tratamentos desatualizados, fala-se de um corpo que já não existe mais.

Para compor uma concepção de corpo, discurso e dança operando em lógica de formulação conjunta em uma mesma equação é preciso redimensionar nexos de natureza e cultura. Dessa forma, para construir um discurso que tem como objeto de estudo o corpo do artista que produz dança, é imprescindível recorrer a um campo intelectual que se aproxime de uma noção de corpo como zona de trânsito entre processos biológicos e informações culturais, de forma não-linear.

Para compreender a proposta da equação de incluir as dimensões biológicas e culturais do corpo, nos referimos à Dawkins¹⁸ (2001) que trata a evolução reformulando nexos de natureza a cultura. Essa abordagem pode contribuir para o entendimento de que incluir discurso e dança como instâncias do corpo não é uma proposição contraditória. Entretanto, para isso, é preciso entender as relações implicadas entre formação biológica e cultural.

O conceito darwinista de evolução não remete à progresso ou melhoria. Segundo o autor, a evolução acontece através de um mecanismo que chamou seleção natural. É esse fator evolutivo que ao atuar na variabilidade, promove adaptação e evolução. Apesar das suas publicações sempre polêmicas e radicalmente combatidas por outras vertentes do neodarwinismo, Dawkins (2001) traz grandes contribuições à biologia contemporânea e especialmente aos estudos que de alguma forma envolvem os sistemas culturais. O autor parte do pensamento

¹⁸ Richard Dawkins é um etólogo neodarwinista que discute os mecanismos com os quais a seleção natural opera. Na atualização da teoria da evolução, propõe desdobramentos para o funcionamento da seleção natural proposta por Charles Darwin em seu livro *A Origem das Espécies* (1859).

darwiniano acerca da evolução, que tem um enfoque biológico, para propor uma analogia desse funcionamento para um enfoque cultural.

É através do princípio da replicação que desenvolve seu argumento. Basicamente, considera o gene a unidade mínima de transmissão de informação biológica que para se replicar produz cópias de si mesmo com a finalidade de sobreviver. Os organismos vivos são como veículos desses replicadores, Dawkins (1979) os denomina máquinas de sobrevivência. Sendo assim, replicadores constroem veículos para sobreviver, esses veículos são os corpos.

Embora essa ideia aparente um sentido de conservação, as cópias não garantem perfeição e por isso produzem variações que geram mudanças aleatórias. As condições para que ocorra são a reprodução e a hereditariedade. O mecanismo que atua sobre essa ocorrência na evolução é a seleção natural. Porém, esse mecanismo não é inteiramente aleatório acontecendo no acaso. As variações sim são aleatórias e acontecem por mutação, apresentando diferentes níveis de sucesso de adaptação, que segundo Foley (2003, p.) é “o encaixe entre o organismo e seu meio ambiente”. A evolução acontece entre aleatoriedade e cumulação, através da variação e seleção. Nesse perspectiva, “a evolução não é apenas um processo ou acontecimento que ocorre ao longo do tempo, mas sim o resultado de um mecanismo operativo pelo qual as transformações se dão (FOLEY, 2003, p.34)”.

Dawkins (1979) em sua abordagem acerca da teoria da evolução darwiniana lhe confere um tratamento na esfera cultural. O autor não restringe evolução à biologia, ampliando a discussão para a evolução cultural. Ao criar uma analogia entre transmissão biológica e transmissão cultural redimensiona nexos de natureza e cultura. Assim como procede a transmissão genética, Dawkins (1979) cria uma relação análoga para a transmissão cultural. Gene é a unidade mínima de transmissão biológica, o termo *meme* foi batizado pelo autor como a unidade mínima de transmissão de informação cultural.

Da mesma forma como os genes se propagam no “fundo” pulando de corpo para corpo através dos espermatozoides ou dos óvulos, da mesma maneira os memes propagam-se no “fundo” de memes pulando de cérebro para cérebro por meio de um processo que pode ser chamado, no sentido amplo, de imitação (DAWKINS, 1979, p.214)

Memes podem ser ideias, objetos, discursos, línguas, ações, crenças ou qualquer forma de ideias que podem se autopropagar, também passando pelo mecanismo da seleção natural. Na fala do autor, memes são como uma entidade que pode ser transmitida de cérebro para cérebro. Nesse argumento do autor evolução cultural é análoga a evolução biológica, fato que implica diretamente em um desdobramento no entendimento da relação entre natureza e cultura. Britto (2008) discute esse pensamento do autor afirmando que

O aspecto crucial desta proposta está na função de utilidade atribuída à produção cultural: gerar memes é vocação operativa do cérebro humano, desenvolvido no corpo por aquisição evolutiva da espécie. Produzir cultura é, portanto, um recurso adaptativo do corpo, que ganhou estabilidade pela seleção natural para garantir a sobrevivência dele no seu ambiente de existência. Em última instância, memes são estratégias adaptativas de genes (BRITTO, 2008, p.63).

Essa noção de corpo em uma perspectiva evolutiva atravessado por informações culturais e biológicas é muito coerente na construção de um pensamento sobre o corpo que produz dança. Contempla subsídios necessários para compreender a complexidade de um corpo que ao dançar, movimenta lógicas de pensamento em vigor, lida com suas referências biológicas e culturais. Partindo de uma perspectiva em que todo corpo é uma articulação do seu contexto histórico-cultural. Segundo Britto (2011, p.186) “as diferentes danças que cada padrão de composição dramática configura estão, portanto, diretamente relacionadas com as estruturas de pensamento vigentes em seus contextos de formulação”.

Nesse sentido, o corpo que cria dança não está descolado dos paradigmas do pensamento que estão em vigor no seu contexto de atuação. Assim como o conhecimento é social, a produção artística não se faz isolada dessa condição. Na dança, corpo e dança não se descolam. As singularidades de cada corpo dizem respeito à suas trocas interativas com o mundo ao longo de sua vida. A particularidade de cada corpo se dá na experiência e se enuncia nas composições artísticas.

Dessa forma, compreender corpo como processo e produto de uma relação entre referências biológicas e culturais é crucial para o desenvolvimento deste estudo. Visto que em uma composição de dança não é possível separar o cruzamento dessas referências, uma dança produzida por um corpo (e todas as referências que existem nela) podem ser vistas como uma manifestação disso. Uma dança criada nos tempos

da revolução industrial tem referenciais distintos de outra que tem como cenário a revolução tecnológica das mídias digitais.

Para a compreensão dessa relação, encontra-se nos estudos de Dawkins (1982) respaldo teórico para assumir essa empreitada. A proposição mais relevante de autor para a formulação da equação será apresentada a seguir, o conceito de *fenótipo estendido*. Desenvolvido em seu livro *The Extended Phenotype*, publicado em 1982. O autor propõe que a manifestação do genótipo (os genes que um indivíduo possui, sua constituição genética) de um organismo pode se estender para além do seu corpo. O fenótipo estendido seria produto da ação dos genes de um organismo mas que não se manifesta no próprio corpo do organismo. Fenômenos que têm abrangência tanto no ambiente como em outros organismos.

O objetivo de apresentar essa definição de Dawkins (1982) acerca dos fenótipos estendidos é a explicação de que as características biológicas de um corpo podem manifestar-se no ambiente e abranger até outros corpos. Sendo assim, as coisas que criamos e fazemos não estão separadas do nosso corpo. Pensar sistema cultural mediante esse pressuposto é considerar que se tratando de complexidade não existem coisas em si, a ocorrência dos fenômenos não acontece isoladamente. A existência de correlações constituídas na coevolução dos fenômenos desfaz a lógica de sujeito como espectador separado do mundo. Ou seja, corpo constitui mundo assim como é por ele constituído. O corpo é a todo momento uma síntese provisória desse processo, das relações que estabelece com o mundo. Essas trocas interativas modificam corpo e mundo. Partindo da ideia de fenótipo estendido proposta por Dawkins (1982), as manifestações de um organismos podem transcender esse corpo e se manifestar no ambiente. Nesse fluxo, a dança e o discurso produzidos por um corpo estão imersos nessa concepção. Daí a possibilidade de propor simultaneidade entre corpo, discurso e dança em uma mesma equação, mesmo que corpo, discurso e dança possuam naturezas diferentes.

Além da sua própria configuração, também aquilo que um corpo configura (uma dança, por exemplo) expressa sínteses circunstanciais da negociação adaptativa entre as restrições impostas por cada estrutura envolvida no seu processo interativo com o mundo. Cada corpo, com suas heranças, oferece condições particulares para processarem-se as aquisições que o modificam, cumprindo ajustes adequatórios – que são uma espécie de taxa alfandegária paga pelo corpo, para fins de

inteligibilidade da informação processada (BRITTO, 2008, p. 29).

Esse é o modo de operar do corpo como objeto complexo, as transformações acontecem em um processo evolutivo, não tem um design premeditado ou um propósito previamente definido como se pensa na ideia equivocada de evolução como progresso. Cada transformação acontece no tempo, e é uma dentre tantas outras que poderiam ter ocorrido. Como dito anteriormente, a evolução não é progresso no sentido de melhoria. O corpo evolui e se modifica. Entretanto, cada corpo é sempre singular porque opera nesse fluxo incessante, de acordo com as circunstâncias do seu próprio processo.

A seleção natural lenta, gradual e cumulativa explica a vida, e a evolução representa a solução para o problema dos objetos de design complexo que a povoam. É nessa população dos objetos de design complexo que se encontra a dança (KATZ, 2007, p.205).

Sob a essa ótica, estamos longe da ideia de um corpo que ao dançar se transforma de um modo previsível, o papel da probabilidade é o caminho mais coerente nessa maneira de pensar. Nessa perspectiva evolutiva que se apresenta até aqui, o corpo se transforma em decorrência de inúmeras circunstâncias. As configurações que toma não foram projetadas ou planejadas previamente, a complexificação se dá na ação do tempo.

Há nessa afirmação uma transgressão da noção de tempo simétrico. Assim como a evolução não tem objetivos a serem alcançados, compreender o tempo como assimétrico, é validar a característica que mais interessa nesse estudo, a condição criativa do tempo. Se tratando do papel construtivo do tempo, podemos dialogar com Prigogine (1988), apresentado anteriormente como uma crítica aos pressupostos determinísticos da ciência clássica. Agora nos aprofundaremos mais na proposição do autor sobre o tempo. O autor em seu livro *O nascimento do tempo* (publicado em 1988), rompe com a linearidade do tempo simétrico das trajetórias lineares, propondo que ao pensar o tempo como uma flecha lançada, não somos nós os genitores, mas sim filhos do tempo. Nessa perspectiva, todos partilhamos a flecha do tempo.

Essa perspectiva deixa de contemplar um universo regido por leis, passando para um fluxo de acontecimentos, o papel central é da probabilidade, na fala do autor “estamos diante do fim das certezas e do aparecimento de uma pluralidade de futuros

(PRIGOGINE, 2009, p.111)”. Para pensar a assimetria do tempo é preciso entender que passado e futuro não exercem a mesma função como nas leis determinísticas. Nessa visão assimétrica, associa-se ao tempo a possibilidade de bifurcação e por isso de novidade e criatividade, tornando-se inevitavelmente imprevisível.

Que exigências devia fazer a física perante um universo evolutivo? Veremos que, actualmente, se podem enumerar três: a *irreversibilidade*, o aparecimento da *probabilidade* e a *coerência*, que constituem as condições de existência das novas estruturas que a física dos processos afastados do equilíbrio encontrou (PRIGOGINE, 1988, p.36).

Considerar essas três condições (irreversibilidade, probabilidade e coerência) traz um ponto de vista mais apropriado com o modo de ocorrer do mundo que em sua história, escapa de formas deterministas. Para um universo em evolução, a formulação é probabilística. De acordo com Prigogine (2009, p.58), “a noção de probabilidade está no cerne do problema”. Sistemas perto do equilíbrio são estáveis, quando perturbados tendem a voltar ao estado inicial. Já no caso dos sistemas afastados do equilíbrio o contrário acontece, quando perturbado

[...] o sistema começa a explorar novas estruturas, novos tipos de organizações espaço-temporais que denomino de estruturas dissipativas. [...] a matéria perto do equilíbrio é cega; cada molécula pode enxergar tão somente suas vizinhas. Longe do equilíbrio, porém, temos correlações de longo alcance que são essenciais à construção de novas estruturas. A vida seria impossível sem esses processos em estados de não-equilíbrio (PRIGOGINE, 2009, p.69).

De acordo com Prigogine (2009), essas novas formulações articulam devires múltiplos entre homem, natureza e universo. Sem a necessidade de unificá-los, o que importa é reiterar a coerência de um universo em evolução.

O autor propõe que nessas novas perspectivas de produção do conhecimento a ideia de um universo que tinha como símbolo o relógio, já se torna incoerente. As ciências da complexidade proporcionam escapar do que considera o pesadelo da física, “um mundo autômato e sem espaço para novidade de um lado e do outro de um acaso cego de um mundo absurdo”. Prigogine (2009) então sugere como único modelo satisfatório pra simbolizar o universo, o de uma obra de arte que na mistura de devir, regularidade e eventos escapa do arbitrário e da previsibilidade. Essa é uma excelente metáfora para se pensar o objeto de estudo desta pesquisa – o corpo do

artista que cria dança na sua relação com a dança e o discurso sobre ela - que em sua experiência transita entre regularidade e evento, é devir. Evolutivamente se transforma, porque é processo. E porque se constitui diante de incertezas, é imprevisível.

Bittencourt (2012) discute dança se aproximando dessas ideias de Prigogine e as relacionando com Dawkins para construir uma lógica argumentativa na qual corpo como sistema longe do equilíbrio opera por imagens¹⁹, a transitoriedade ocupa o papel central. A autora produz um diálogo entre a noção de *estruturas dissipativas* (Prigogine) e a noção de *meme* (Dawkins) para indicar a operacionalidade do corpo, considerando imagem como o dispositivo utilizado pelo corpo para se comunicar com o mundo. A proposição de Bittencourt (2012) é interessante para esse estudo pois a maneira como explica a operacionalidade do corpo, nos possibilita compreender que corpo e dança são indissociáveis. Compreender a experiência do artista sob essa perspectiva, complementa a proposição da equação que considera a simultaneidade na formulação e a coafetação entre corpo, discurso e dança. Assim como, a proposição de Bittencourt (2012) acerca da transitoriedade do corpo, possibilita reforçar a ideia de que estamos a todo momento em transformação, assim é o corpo, assim é a dança e o discurso sobre ela. Para isso, vejamos como a autora desenvolve seu argumento.

De acordo com Bittencourt (2012), as imagens são o modo de operar do corpo que em meio a acordos perceptivos são selecionadas ou não. Assim como na evolução, a seleção diz respeito a capacidade de adaptação. A sobrevivência de uma imagem está diretamente relacionada a sua capacidade de permanecer. Nesse sentido, imagens como fluxo atestam sua condição de acontecimento e passam por um processo evolutivo, é na flecha do tempo que constituem corpo. Por operarem em fluxo, não são registros estáticos, são processuais.

As imagens como informações que evoluem e entram no jogo de produzir padrões. Transitam entre dissipações e regularidades, quando replicam e quando se adaptam, tal como sucede com qualquer existente. Imagens que vêm do ambiente se acomodam com as imagens que constituem o corpo. Por isso,

¹⁹ O tratamento que autora dedica a imagem se distancia da ideia de cópia de objetos do mundo, os termos a que se refere são os de imagem como um dispositivo de comunicação do corpo pautado na transitoriedade. Imagem como uma ação e estratégia de sobrevivência do corpo em seu acesso ao mundo, a autora de baseia no conceito do neurocientista Antônio Damásio para o desenvolvimento de seu argumento. (BITTENCOURT, 2012)

são locais e específicas e não genéricas e universais (BITTENCOURT, 2012, p.13).

Na linha de pensamento da autora, as imagens não se descolam do corpo, tornam-se não apenas sua possibilidade de comunicação, mas a sua própria forma de acessar o mundo. Com isso, Bittencourt (2012) promove um entendimento de corpo que é instável e, que ao experienciar suas relações com o mundo se configura em sínteses sempre provisórias e circunstanciais. As imagens permitem ao corpo modificar-se, modificando também sua maneira de perceber o mundo.

Se o corpo experiênciava soluções sucessivas, suas aptidões coexistem com suas possibilidades de ação, sempre criativas. Solucionar é sempre um modo de arranjo em um determinado momento, é processo, e o corpo, ao se auto-organizar, apresenta sempre outras possibilidades. Estas são diferenciadas a cada momento. Soluções exigem organizações singulares, não se repetem. Afinal, ações não dão ré, e o tempo não volta atrás (BITTENCOURT, 2012, p. 84).

Essa lógica operacional complexa o torna processo irreversível. Sua condição de se modificar no tempo. Cada modificação que acontece no corpo é somente uma dentre inúmeras outras possibilidades que poderiam ter acontecido, como ressalta a autora: “a vida de todo organismo é movimento. O corpo, como tudo que é vivo, se transforma pelo movimento. Enuncia em imagens seu caráter peculiar de existir em permanente fazer, ou seja, de estar sempre mudando” (BITTENCOURT, 2012, p.52).

O corpo produz modos operativos ao longo de sua existência, que tornam-se sua forma de se relacionar com o outro e com o mundo. Esses modos estão correlacionados com suas experiências e por isso, são singulares. Singularidades estas que se dão a ver em suas ações/composições, através das suas lógicas de organização, que também não são fixas, vão se alterando, porque são permeáveis. Dentre as inúmeras ações que um corpo pode produzir, uma delas é a dança. Um corpo quando dança lida com múltiplas temporalidades, aí encontramos a complexidade da dança.

O principal fator de caracterização da dança está relacionado com as diversas escalas de tempo que operam simultaneamente no processo de sua feitura – o que é, também, o seu modo de relacionar-se com o ambiente prévio e ulterior à sua existência (BRITTO, 2008, p.26).

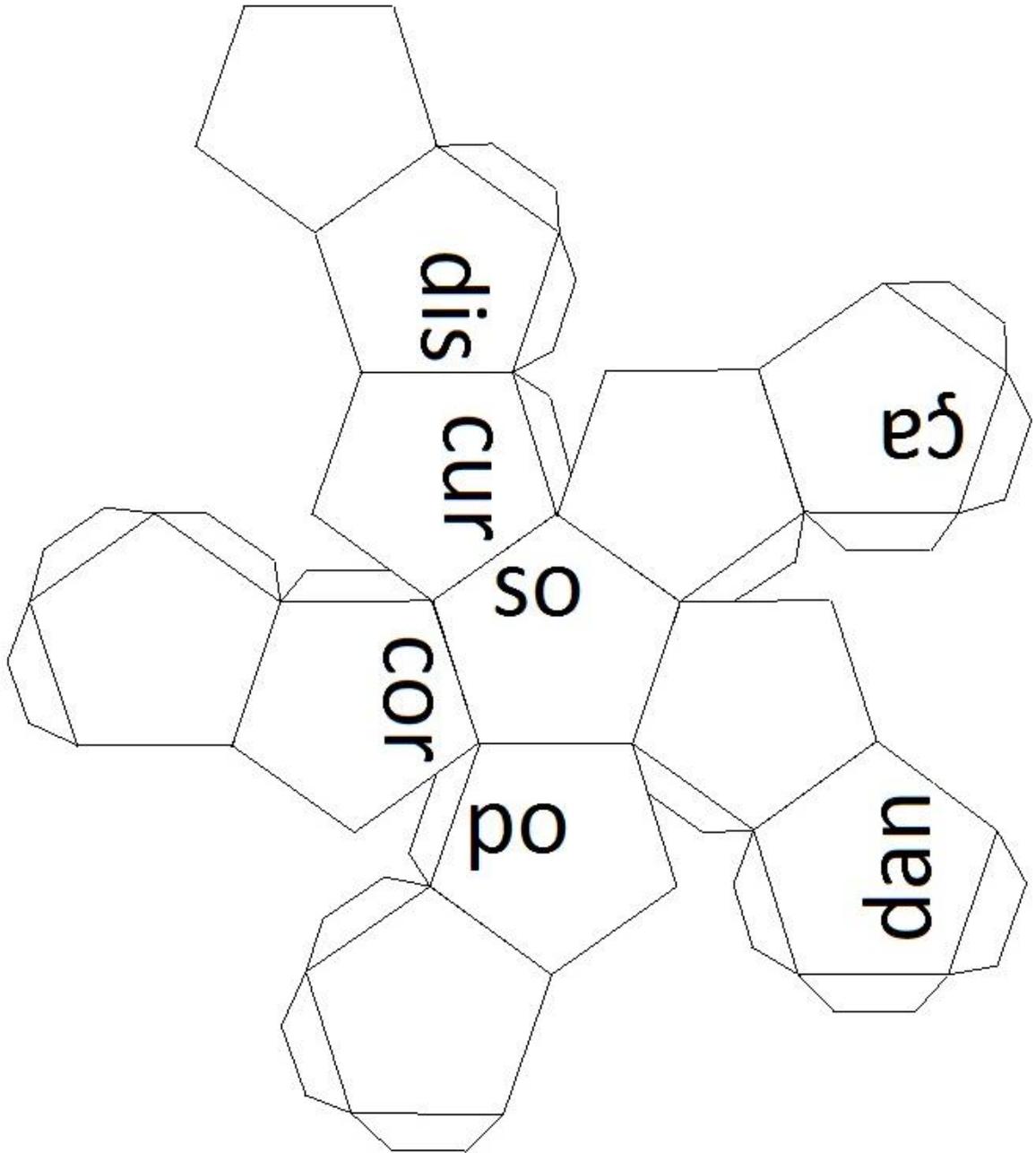
SE O CORPO DO
BAILARINO É UM
CAMPO DE BATALHA,
ELE É TAMBÉM UM
BORDEL, UMA FESTA,
UM CIRCO DE
HORRORES.



A dança é do mundo das ocorrências, corpo e dança não se descolam. Quando o artista se dedica a criar seus trabalhos artísticos, sua experiência se torna material de elaboração intelectual, corpo é permeável, são múltiplas temporalidades de sua experiência envolvidas nesse processo. Corpo e dança não se descolam. O corpo de um artista é sempre uma síntese transitória e por isso circunstancial da formulação conjunta de seu discurso e dança. Corpo e dança não se descolam. Discurso e dança se configuram em diferentes especificidades, mas são dois fazeres imbricados na experiência de um corpo no mundo. Nas entre vistas desse corpo ao compartilhar suas composições, discurso e dança só podem ser a própria experiência desse corpo configurada. Corpo e dança não se descolam.

Se até então a ênfase deste capítulo foi a perspectiva do corpo, o convite é girar o dodecaedro para visitar uma outra possibilidade. Como é possível olhar para a equação tendo como ponto de vista o discurso em relação a corpo e dança? Se o entre não é lacuna, mas acontecimento, o que podemos ver quando suspendemos nosso olhar para o que está entre mover e enunciar?

Figura 5 – Dodecaedro para montar

**Instruções:**

1. Recorte em volta das margens externas de toda a figura.
2. Marque o papel dobrando todas as linhas.
3. Passe cola nas abas de encaixe.
4. Cole as abas em suas respectivas partes formando um dodecaedro como na figura abaixo:



3 ÊNFASE 2 - DISCURSO dança e corpo

Entre ser e enunciar. Quando a ênfase se desloca para esse ponto de vista, corpo e dança são os elementos equacionados para que apareçam pistas da incógnita que é o objetivo dessa ênfase: afinal o que nesse estudo é considerado inerente à ação de produzir discurso?

Conforme apresentado no início dessa dissertação, nos termos específicos da linguística, discurso e texto não são sinônimos. Os textos, sejam escritos ou orais são considerados a materialização dos discursos. Ou seja, o Discurso é o processo de construção de sentidos que se manifesta nos textos. No entanto, como uma função explicativa, discurso neste texto, quando iniciar em letra minúscula refere-se à toda produção verbal do artista sobre dança. Acordo este explicado na apresentação, e agora reiterado devido à importância para a compreensão deste capítulo.

Definir e contextualizar a que se refere o entendimento de discurso abordado nessa pesquisa é a proposta deste capítulo, dialogando com Maingueneau (2013) e Brandão (1998), autores da linguística que desenvolvem seus trabalhos mais especificamente nos estudos de Análise do Discurso (AD)²⁰. O diálogo com esses autores possibilita que palavras como discurso, texto, fala, enunciação, dentre outras, não sejam tratadas como sinônimos. Assim como as noções de formação discursiva, condições de produção, interdiscursividade²¹ aparecem para dar maior densidade à essa ênfase. Quando o estudo das teorias da Análise do Discurso se encaminha para inserção do caráter histórico e ideológico nas questões linguísticas, surge a preocupação com a noção de sujeito, as relações sociais inseridas e as condições de produção do Discurso. É exatamente essa a perspectiva que interessa seguir.

Apesar de discurso não ser tratado aqui restritamente nos termos usuais da Análise do discurso, julga-se necessário apresentar a maneira com a qual esses autores tratam esse termo no campo da linguística, assumindo a responsabilidade de não cometer impropriedade teórica devido a escolha desta palavra (que faz parte dos estudos de outro campo) para compor a equação.

²⁰ Análise do discurso é uma prática/campo da linguística que consiste em analisar as construções ideológicas presentes nos discursos. Nesta abordagem, discurso é uma construção linguística diretamente relacionada ao seu contexto político e social. Entretanto, existem diferentes concepções a depender do autor ou perspectiva teórica adotada.

²¹ Esses termos serão explicados mais adiante no desenvolvimento do capítulo.



Se você fosse
dançar a resposta da
pergunta, descreva como
você responderia hoje:
quem é Gladis?

O movimento seria
tormenta com trovões e raios
numa rapidez furiosa até um grito sair ou
uma risada. Acho que o mover continuaria sorrindo,
transformando gritos em gargalhadas, conversando com a língua.
Agora menos rápido e mais pele. Seria como a melodia de uma canção
africana misturada com o som de guitarra de alguma banda pop
de rock anos 80. Seria uma dança batida no liquidificador,
manchada de crença e desespero, de infância, de
doçura e loucura. De sonho e desistência.

Ao longo deste capítulo será apresentada a concepção de discurso desses autores, especificando em que aspectos colaboram para essa discussão, entretanto, sempre articulando com uma concepção própria de discurso²², que compõe esse estudo. De tal forma, é possível estabelecer as relações que convém para a compreensão da ênfase do discurso na equação, propondo ressalvas necessárias. Essas ressalvas se referem ao fato de que esse é um estudo de dança e não de linguística.

Esta não é uma postura que busca isolar a dança como área de conhecimento, pelo contrário, estabelecer relações é justamente o exercício dessa dissertação. No entanto, cabe ressaltar a preocupação do trato com os conteúdos da linguística, a fim de que não sejam “aplicados” ou abordados de maneira incoerente. A relação estabelecida com esses autores da Análise do Discurso tem a função de compreender um olhar específico desse outro campo de conhecimento. Porém, com o intuito de criar um modo de olhar para o discurso considerando as particularidades da Dança. Nesse caso, nada é considerado aqui como um conteúdo/território de um só campo de conhecimento, mas compreende-se que cada campo desenvolve à sua maneira um modo de conhecer os fenômenos. Nos colocarmos em relação a esses outros modos possibilita conhecer a nossa própria maneira de conhecer, ou seja, de produzir conhecimento.

A partir das aproximações e afastamentos acerca das produções teóricas sobre discurso, torna-se evidente que a vista do discurso ao qual se interessa essa pesquisa, é a do discurso **sobre** dança, ou seja, as manifestações escritas ou faladas do artista sobre a dança que ele mesmo produz. Como o artista organiza sua forma de pensar dança quando não está dançando. Para essa entre vista do processo, é preciso levar em consideração uma questão principal que diz respeito a diferença entre a materialização do discurso e a materialização da dança.

A dificuldade em escrever sobre dança pode estar relacionada a sua temporalidade que é múltipla. A dança não se elabora da mesma maneira que a escrita ou a fala, é um fenômeno de outra natureza, por isso a dificuldade em descrevê-lo linearmente. A tridimensionalidade de um corpo ao mover-se é diferente

²² Toda vez que a palavra discurso aparece como um dos elementos da equação, refere-se a tudo que o artista produz verbalmente (seja de maneira escrita ou falada) acerca sua própria dança. Ou seja, como o artista trata a dança quando não está dançando. Isso pode se dar através de uma explicação, descrição, reflexão, análise, release, produção acadêmica relacionada, partilha de experiências, material de divulgação, entrevistas, explicações didáticas/pedagógicas, etc.

da organização de uma palavra depois da outra, como é nossa maneira de escrever ou falar. Até mesmo os registros de dança são uma questão a ser discutida, visto que diferente das artes visuais, ou da música que tem possibilidades materiais de serem compartilhadas, a dança tem no corpo essa materialidade, que não é estável.

Figura 6 – (Tri)dimensionalidade



(Fonte: ESCHER, Maurits Cornelis. Répteis, 1943.)

Se tomarmos como exemplo a escrita sobre dança no viés da produção acadêmica, nota-se certo descompasso entre seu modo de ocorrer e como se escreve sobre esse modo. Ainda temos que lidar com certos vícios de linguagem de falar de uma determinada maneira sobre algo que já está em um outro “lugar” de explicação, talvez seja esse o caso da dança.

Essa reflexão nos encaminha para a percepção de possíveis contradições entre a dança que um artista produz e o discurso sobre essa dança (ver na *Ênfase 3 - Dança corpo e discurso*, a elaboração da equação em um caso particular). Muitas vezes a aparência do discurso indica um entendimento de dança que parece não ressoar no objeto que produz como criação artística, ou o contrário. É evidente que são dois modos distintos de produzir conhecimento, porém, mesmo considerando essa afirmação, a incoerência está relacionada ao entendimento de dança do artista, que nem sempre se mostra o mesmo no modo de escrever/falar e o de dançar.

Como pista inicial, está a hipótese de que a tentativa de inserção/manutenção em contextos específicos, como a academia, os editais públicos, dentre outros que

envolvem o sistema da Arte, podem ser motivações para que os artistas se apropriem de discursos de uma maneira superficial, sem efetivamente incorporá-los. Para entender tal situação é preciso considerar as relações sociais que envolvem os discursos.

Nesse ponto, o principal referencial teórico da discussão será Foucault (2005). O autor discorre sobre a interação entre saber e poder, sobre o as relações sociais e as formas de dominação que permeiam a produção de discurso. Nessa perspectiva, discurso e poder estão intimamente relacionados. Foucault destaca alguns procedimentos de análise de discurso, dentre eles, controle, seleção, organização e redistribuição. Esses procedimentos, que serão explicados no decorrer do capítulo, não são tomados como parâmetros fiéis de análise de um discurso, mas como ponto de partida para as reflexões que advém da proposição de Foucault (2005), acerca da produção de discurso pelo artista da dança.

Como a equação aposta na formulação conjunta entre discurso e dança no corpo do artista, indicar a possibilidade de existirem incoerências pode parecer contraditório. Todavia, a proposição deste capítulo é justamente assumir esse paradoxo como condição da equação. Ao compreender que discursos são manipuláveis e podem apresentar apenas uma aparência de um determinado entendimento de dança, instaura-se a possibilidade de que os discursos podem estar mais, ou menos incorporados. Para onde vai o que não se vê nas entre vistas?

A dança como discurso do corpo. O corpo quando dança, discursa. Muito se fala sobre isso, pouco se diz sobre isso. Para sair dessa formulação que muitas vezes aparece em discussões sobre dança, é preciso entender sobre o que estamos falando afinal, quando o assunto é discurso. Afirmar que a dança é discurso do corpo como se isso fosse algo compreendido e superado por todos, sem o devido rigor na abordagem da relação entre esses dois termos de campos específicos, pode tornar esta, uma afirmação vazia. Que inclusive, já se tornou um jargão da dança. Mas aparentemente, continua solicitando novos entendimentos e explicações.

Brandão (1998, p.89) define discurso como “o efeito de sentido construído no processo de interlocução”. Nesta definição, a língua não é considerada apenas como transmissão de informação. Existe a preocupação em situar temporal, geográfica e socialmente, tanto aquele que fala ou escreve quanto aquele que ouve/lê. De acordo com a autora, o discurso como uma atividade comunicativa produz sentidos que se

estabelecem na interação entre os interlocutores. Interlocutores não são seres isolados de um contexto, têm valores sociais e culturais relacionados à ideologia do grupo ao qual fazem parte. Essas ideologias aparecem nos discursos, que ao se manifestarem em textos orais ou escritos, carregam e expressam essas posições sociais, culturais e também ideológicas. A autora enfatiza que, por isso, não existem discursos neutros e nem fechados, como propriedade exclusiva de um locutor. Discurso pode ser definido como o processo de construção de sentidos entre os interlocutores.

O discurso não é fechado em si mesmo e nem é do domínio exclusivo do locutor: aquilo que se diz significa em relação ao que não se diz, ao lugar social do qual se diz, para quem se, em relação a outros discursos (ORLANDI, apud BRANDÃO, 1998, p. 89).

Muitas são as modificações que permearam os estudos das ciências da linguagem para que discurso pudesse ser compreendido nas definições apresentadas acima. Da dicotomia entre língua e fala à compreensão da língua como um fato social de comunicação. Do enunciado como uma manifestação individual à enunciação como um processo de intersubjetividade humana pautado na interação social. Do interlocutor como um receptor passivo, para um processo dinâmico e dialético de interação, até chegar na relação falante/ouvinte como corresponsáveis pela produção de sentido. Essas novas percepções possibilitaram modificações que aproximam o linguístico do social. Nota-se a evidência do discurso para além da gramática.

O estudos da linguagem então, na medida em que começam a compreender a importância dos fatores extralinguísticos, rompem com o entendimento de linguagem pautado apenas na língua. Dessa forma, as condições de produção do discurso são incluídas como fatores constitutivos da significação. Segundo Brandão (19998), o termo discurso passa a ser usado situado na relação entre fenômenos linguísticos e processos ideológicos.

Como elemento de mediação necessária entre o homem e sua realidade e como forma de engajá-lo na própria realidade, a linguagem é lugar de conflito, de confronto ideológico, não podendo ser estudada fora da sociedade uma vez que os processos que a constituem são histórico-sociais. Seu estudo não pode estar desvinculado de suas condições de produção. Esse será o enfoque a ser assumido por uma nova tendência linguística que irrompe na década de sessenta: a análise do discurso (BRANDÃO, 1998, p.12).

A aproximação com essa tendência colabora com a equação apresentada nessa dissertação porque propõe um olhar para os textos (materializações dos discursos), sempre em relação a outros fatores e não como um produto isolado. A princípio, definida como “estudo linguístico das condições de produção de um enunciado”, a Análise do Discurso (AD) foi se tornando uma disciplina dentro do campo dos estudos linguísticos. Segundo Brandão (1998), a busca por conceitos fora do domínio da linguística tornou-se necessária para contemplar esse novo caráter da linguística, que tem a exterioridade como principal fundamento. A tendência europeia, especialmente a corrente francesa, preocupou-se com as relações entre o dizer e as condições de produção²³ desse dizer. O uso do termo discurso começou a movimentar esses estudos. Para tal empreitada, foram necessários deslocamentos teóricos para que fosse possível discutir linguagem como um fenômeno que excede seu sistema interno de funcionamento, os fatores extralinguísticos.

Mainueneau (2013, p.58) aponta a proliferação do termo “discurso” nas ciências da linguagem, definindo esse movimento como “sintoma de uma modificação em nossa maneira de conceber a linguagem”. O autor justifica as correntes das ciências humanas como grandes influenciadoras para essas modificações nas ciências da linguagem. Emergiu um modo específico de apreensão da comunicação verbal quando esse termo passou a ser utilizado. Para a articulação entre o linguístico e o social, buscaram estabelecer relações entre linguagem e ideologia. Dessa forma, tornaram-se indissociáveis, formação linguística e ideológica.

De acordo com Brandão (1998), na medida em que o caráter ideológico e histórico é inserido na linguística, o discurso ganha novas perspectivas. A noção de sujeito deixa de ter no EU, o centro absoluto de sentido e passa a entender de maneira dialógica a relação entre locutor e interlocutor. Essa interação passa a ser fundamental no processo de produção de sentido.

Sendo assim, o aspecto social e as condições de produção do discurso passam a ser inseridas nas reflexões. A inserção dos conceitos de história e ideologia possibilitam compreender a importância do Outro, culminando na descentralização do sujeito. Novos deslocamentos na noção de sujeito. O centro não se localiza no Eu, nem no Outro, mas no ENTRE, na relação estabelecida da interação entre os dois. A

²³ “Condições de produção: constituem a instância verbal de produção do discurso: o contexto histórico-social, os interlocutores, o lugar de onde falam, a imagem que fazem de si e do outro e do referente (BRANDÃO, 1998, p.89)”

Danço
para continuar
desejando aquilo que
ainda não conheço e partilhar o
que é incompartilhável. Danço
pra rir e fazer rir. Riso como
potência e bala de revólver
atirada para não matar.



ideia de sujeito como centro sai de cena para dar lugar a interdiscursividade e a identidade heterogênea de discurso.

Essas noções propostas pelos autores de AD, trazem para essa dissertação a possibilidade de compreender discurso dentro de uma perspectiva mais complexa, em que muitos fatores estão em jogo na escrita e na fala sobre dança. Maingueneau (2013) é um linguista francês, um autor com grande contribuição teórica para as novas tendências da AD. Serão apresentadas a seguir, algumas das características fundamentais elencadas pelo autor como essenciais para compreender essa noção de discurso. Compreender essas características apresentadas pelo autor, nos ajuda explicar as questões que precisamos levar em conta ao analisar a produção de discursos do artista da dança. Faz-se necessário entender essas dimensões do Discurso para que não o consideremos apenas como um texto, descontextualizado de todos os critérios que envolvem a análise do processo de produção de sentidos relacionados à esse texto.

Segundo Maingueneau (2013), o discurso excede a frase, apesar de ter suporte na gramática da língua, existem outras dimensões que precisam ser consideradas. O autor exemplifica essa afirmação com a interdição “proibido fumar”. Nesse caso, fica evidente que para além do nível linguístico da frase, existe um discurso que diz respeito à estruturas de outra ordem, como normas vigentes de um certo grupo social que determinam a constituição do enunciado.

O discurso é irremediavelmente assumido por um sujeito, um EU que indica a responsabilidade do que está sendo dito, do qual procedem as referências espaciais, temporais e pessoais do discurso. No entanto, é interativo, mobiliza no mínimo dois parceiros. Portanto, o interlocutor não é considerado um receptor passivo. A ideia de destinatário indicaria o enunciado como via de mão única. Maingueneau (2013) apresenta o termo coenunciador²⁴ como mais apropriado, ao invés de destinatário.

Discurso é contextualizado, não existe senão sob essa condição. O mesmo enunciado em contextos diferentes corresponde a discursos diferentes, por isso, seria até inapropriado dizer o mesmo enunciado, pois em outro contexto, outro enunciado é. O contexto não é um cenário no qual o discurso se encaixa, é parte constituinte do mesmo. Todo discurso está em relação com outros discursos que são ou já foram

²⁴ Coenunciador é um termo utilizado por Antoine Culioli, um linguista francês que desenvolveu estudos acerca da linguística da enunciação.

produzidos, pertencem a uma rede de outros discursos. Ou melhor como define o autor, todo discurso “é considerado no bojo de um interdiscurso” (MAINGUENEAU, 2013, p.62).

O discurso é uma forma de ação. Juntamente com as anteriores, essa é uma das características apresentadas pelo autor como essencial para a compreensão dessa noção de discurso que descreve. Considerá-lo uma maneira de agir, o inclui como uma forma de atuar sobre o outro. Nessa concepção, discurso produz modificações, mesmo como atividade verbal, movimenta atividades não-verbais. Segundo Maingueneau (2013), J.L. Austin em 1962 apresentou a teoria dos atos de fala para demonstrar que os enunciados são performativos. Como por exemplo, ao jurar, prometer, interrogar, constituem um ato. Dizer “eu juro” não é apenas a ação de proferir a palavra, mas demanda uma ação de jurar, um comprometimento não-verbal com o que é dito verbalmente.

Partindo dessas características, podemos notar que os estudos linguísticos começaram a incluir o corpo em suas discussões. Comunicar-se verbalmente passa a ser entendido como uma ação do corpo, e no corpo, dessa forma, nada acontece isoladamente (ver Ênfase 1 – CORPO discurso e dança). Esse é um aspecto que nos faz perceber que assim como todas as áreas de conhecimento, a dança está permeada por entendimentos de outros campos. Se os estudos da linguística têm se aproximado de estudos de outros campos para recriar seus conceitos, como a aproximação com os estudos do corpo, a performatividade, na dança isso também acontece.

A própria escolha do termo discurso para compor a equação já nos indica isso. Os apontamentos de Brandão (1998) e Maingueneau (2013) acerca da noção de discurso possibilitam compreender os principais aspectos que podem contribuir para essa discussão. Entretanto, é importante enfatizar que esses entendimentos não se esgotam. A AD é um campo vasto de estudo e possui inúmeras linhas teóricas de discussão, seria portanto, inviável tratar todos os termos e conceitos. Esse é um dos motivos pelo qual essa noção de discurso da linguística atua mais como um fator de problematização do entendimento de discurso na dança, do que como uma transposição de conceitos e categorias da linguística para a dança. Dessa forma, distancia-se de uma “linguistização” da Dança.

Um dos aspectos ressaltados nessa aproximação com a noção de discurso da AD é o enfoque nas condições de produção do discurso, um conceito bem tradicional no campo. Tanto a produção quanto a interpretação de um texto estão condicionadas à situação envolvida em sua produção. Situações essas referentes tanto a questões como quem, para quem, quando e onde foi produzido o discurso, quanto de maneira mais ampla, aos aspectos sociais, históricos e políticos envolvidos de maneira determinante nessa produção. A construção de sentido nos processos discursivos está diretamente relacionada a essas condições de produção do discurso.

O foco nas condições de produção é um aspecto dessa seara que comunga com os pressupostos de coevolução que embasam a equação, conforme apresentado na Ênfase 1. Na perspectiva evolutiva, são as condições disponíveis para ocorrer as relações que possibilitam a evolução, por isso são constituintes de toda modificação. Múltiplos fatores operam simultaneamente como determinantes dessas modificações. As relações são baseadas na interação entre o indivíduo e as suas circunstâncias de existência. As formas de existir, portanto, estão relacionadas diretamente às possibilidades de interação com outras existências contidas em cada contexto.

Na perspectiva da AD, as possibilidades de fala do sujeito são determinadas pela posição social que ocupa, e variam dentro desse campo de possibilidades. Sendo assim, já não há como conferir ao sujeito a produção de suas falas, muito menos atribuí-lo como fonte de um discurso.

Pensar esse aspecto na dança implica afirmar que as condições de produção da dança estarão explicitadas na própria configuração artística. Uma dança ou um discurso sobre dança são possíveis de acordo com as suas condições de produção. Podemos reconhecer quais discursos existem nessa configuração, quais são as referências, a que entendimento de dança correspondem.

Essa possibilidade de reconhecer no discurso quais as suas referências e à que contexto histórico corresponde, apresenta uma ideia que participa de um outro termo muito utilizado na AD, chamado formação discursiva. Atua junto com a noção de condições de produção, definida por Brandão (1998, p.90) como um conjunto de enunciados que apresentam as mesmas regularidades e “regras de formação”.

A formação discursiva se define pela relação com a formação ideológica, isto é, os textos que fazem parte de uma formação discursiva remetem a uma mesma formação ideológica. A formação discursiva determina “o que pode e o que deve ser

dito” a partir de um lugar historicamente determinado. Um mesmo texto pode aparecer em formações discursivas diferentes, acarretando, com isso, variações de sentido (BRANDÃO, 1998, p.90).

No entanto, é preciso levar em conta que não existem limites traçados entre as formações discursivas, são de natureza heterogênea e por isso as fronteiras se deslocam. O que torna impossível determinar os limites entre uma formação discursiva e outra é o fato de não serem entendidas como blocos fixos, pois estão a todo tempo reconfigurando-se simultânea e continuamente. Se as fronteiras são móveis, é inviável enquadrar um discurso exclusivamente em apenas uma formação discursiva. É a mobilidade entre as fronteiras que permite a interação entre as formações discursivas.

Esse olhar para o contexto da enunciação, que aparece nas noções de formação discursiva e condições de produção, coloca a linguagem como interação social. Esse aspecto possibilita analisar o discurso de forma mais complexa como um componente da equação. O discurso não é um produto independente, mas um processo de produção de sentidos. Os processos discursivos, portanto, não podem ser analisados isoladamente. Pensar a complexidade do discurso como um processo em que diversas instâncias atuam simultaneamente, requer um olhar mais atento. Tanto para a forma de apreender sua produção, quanto em relação ao posicionamento tomado para analisá-lo.

Quando pensamos em um curso de graduação em dança, é possível notar a existência de um jeito de pensar dança próprio das condições que dispôs para ser formulado. As duas primeiras graduações em dança do Brasil surgem em dois contextos extremamente diferentes do país. A primeira, em 1956, em Salvador-BA, na Universidade Federal da Bahia. E a segunda, uma parceria entre a Fundação Teatro Guaíra (Governo do Estado do Paraná) e a Pontifícia Universidade Católica do Paraná, na cidade de Curitiba, quase 30 anos depois, em 1984.

Analisando questões como histórico, matriz curricular, ementas, pesquisa e perfil dos egressos, apesar de cumprirem a mesma função - o ensino superior em dança - os dois cursos de graduação apresentam práticas e discursos diferentes, entendimentos de Dança diferentes. Se por um lado o curso pioneiro teve a dança moderna como grande influência, o segundo, a dança clássica. No primeiro, o cenário da cultura baiana da região nordeste do Brasil, No segundo, as características da

região sul do país. Assim como momentos históricos diferentes. Todos esses fatores fazem parte das condições de produção do discurso de dança nesses cursos de graduação. Os envolvidos nos processos de criação e elaboração, os bailarinos de outros países residentes na cidade, a condição econômica, dentre tantos outros fatores que participaram de sua constituição. Retomando a ideia de que os textos (escritos ou orais) são os meios por onde os discursos se manifestam, a produção teórica no espaço universitário, é um campo potente de pulverização desses discursos.

Chegamos a um ponto importante para elucidar uma questão fundamental no entendimento da equação. Tornar discurso um dos seus componentes, têm o intuito de propor um ponto de vista sobre o processo de criação do artista da dança. A produção de discurso se coloca como a ênfase nesse processo, e é a partir dela que se configura o modo de pensar dança proposto nesse capítulo. É sobre produzir conhecimento em dança que, dentre tantas possibilidades, ocorre quando se dança e também quando se fala sobre o que é dançado.

Diante de tudo que foi apresentado até então acerca dos entendimentos de discurso encontrados na linguística, faz-se necessária uma importante ressalva. O discurso da maneira que se articula na equação não diz respeito a ideia de discurso **da** dança ou de dança **como** discurso/prática discursiva. O discurso tratado na equação é o discurso do artista da dança sobre a sua dança quando não está dançando. Por isso, o enfoque está no entrelugar. Da dança que é dançada e da dança que é discursada pela mesma pessoa.

Sugerir a existência de um discurso DA dança como se houvesse a possibilidade de restringir a dança a apenas um discurso, não é viável para essa discussão. Seria incoerente como estratégia metodológica levando em conta a busca incessante pela elaboração de uma proposta baseada na ideia de equacionar termos, de colocar coisas em relação. Nesse sentido, não há “O discurso da dança”, mas sim discursos de dança. Que seguem a lógica das probabilidades, incluindo todos os fatores que envolvem a complexidade da sua produção.

Apresentar a dança como uma forma de discurso, aparece como explicação para o processo de comunicação na dança. Guzzo e Spink (2011) sob a perspectiva das práticas discursivas, defendem um olhar para a dança como discurso, na sua potência de comunicação. Promovem essa discussão acerca da construção de

sentidos na dança enfatizando a relação com o público. Na abordagem escolhida pelas autoras, ampliam discussões epistemológicas de discurso e linguagem para contribuir com o entendimento de dança como prática discursiva. A função de discutir a construção de sentido na Dança nos termos do Discurso, como promovido pelas autoras é um caminho diante das possibilidades de relacionar os estudos entre linguística e Dança. Embora esse não seja o objetivo perseguido por essa pesquisa, nota-se que, com devidas adequações às particularidades do fazer dança, podem ser feitas transposições de um conceito de outro campo. As autoras abordam a dança como uma prática discursiva. No entanto, adiante serão apontadas para além disso, as especificadas da produção verbal do artista, para as manifestações desses Discursos.

Setenta (2008) discute dança e performatividade e para isso descreve a dança como produção de enunciados pelo corpo, que atua como um auto-organizador daquilo que enuncia. A autora traz a noção de performatividade, baseada em Judith Butler, para problematizar a ideia de corpos que ao dançarem “organizam pensamentos-falas”. Para isso, elaborou uma noção que nomeou de fazer-dizer do corpo, propõe tratar a dança como uma espécie de fala do corpo (ver *Ênfase 3 – DANÇA corpo e discurso*). Nota-se nessa proposição a aproximação com os termos da linguística, visto que os referenciais teóricos da autora, são desse campo. Os enunciados performativos contidos na teoria dos atos de fala de J.L. Austin têm grande participação na elaboração da proposição de Setenta (2008).

Proposições como essas apresentadas acima, contribuem de forma relevante para a produção do pensamento crítico em dança. Especialmente, quando Setenta (2008) persegue o objetivo de movimentar a dança do status de “arte do indizível”. A dança tem muito a dizer sim, mas pelo próprio modo de fazê-lo. É justamente sobre esse modo que essa dissertação têm se debruçado.

Contudo, não se trata de apresentar a dança como discurso ou descobrir qual o discurso da dança, mas refletir sobre o processo de produção de discurso do artista da dança. A correlação entre as proposições artísticas e os textos (escritos ou orais) indica o caminho. Cada um desses fazeres requisita habilidades diferentes, entretanto, vão se modificando mutuamente na experiência do artista.

É a possibilidade de discutir esses dois fazeres que coexistem no corpo do artista, o empreendimento desta dissertação. O foco são as relações possíveis de

serem estabelecidas entre os entendimentos que se apresentam como dança, nas proposições artísticas e os entendimentos de dança apresentados como manifestações verbais, escritas ou faladas, ou seja, no discurso sobre dança.

Os entendimentos de produção de discurso são abordados para falar sobre como isso acontece quando o discurso é sobre dança. Especialmente porque escrever sobre dança requer do artista uma organização formal das suas ideias diferente de quando compõe sua dança. Como temos no corpo o local de ocorrência, escrever sobre dança tem uma singularidade com relação as outras áreas, no que diz respeito à relação teoria e prática.

Nos pressupostos da linguística, texto e discurso não são considerados sinônimos. Sabemos que os textos (escritos ou orais) são considerados a materialização dos discursos. É sob a forma de texto que o discurso se manifesta, como um processo de construção de sentidos. Discurso está na tensão entre a materialidade da forma e o efeito de sentido. Para que não haja contradição, é preciso alertar para o uso das palavras. A seguir, a palavra discurso pode aparecer referindo-se a texto (como representante do termo na equação), mas isso não a desvincula de todo o entendimento de discurso nos termos usuais da AD desenvolvidos até aqui.

Assim como na proposição da equação, discurso, corpo e dança são três instâncias de um mesmo processo, mas que se alteram na medida em que se correlacionam, é possível pensar o discurso sobre essa mesma ótica. É como se nessa ênfase do discurso, pudéssemos configurar um dodecaedro próprio para o discurso, que proporcione analisar outras instâncias que são particulares na produção de discurso do artista da dança. Mantendo a ideia de instâncias correlacionadas, ao mover o dodecaedro do discurso, reconfiguramos o dodecaedro da equação geral. Nesse sentido, as especificidades aqui relacionadas à produção de discurso, não estão separadas do corpo, portanto, não se separam da forma de produzir dança.

O desafio em pensar essa simultaneidade está na possibilidade de que mesmo atestada a correlação entre dançar e discursar, não existe nada que garanta uma conexão única de coerência entre os dois fazeres. Dessa forma, não existe uma relação simétrica e perfeita, na qual o discurso e dança se apresentam integralmente correspondentes em suas conexões. Devido a transitoriedade das experiências do corpo (*Ênfase 1 – CORPO discurso e dança*), o processo é mais caótico do que isso.

A todo momento, estamos nos modificando, em tudo que fazemos. É a diferença entre a temporalidade de produzir discurso e produzir dança que faz com que esse caminho se torne cheio de ajustes. Nesse trânsito existem descompassos. Quando tratamos especificamente de um artista, é possível notar esse descompasso entre o que propõe e o que realmente apresenta. Em alguns casos pode ser por falta de auto-observação para reconhecer a incoerência, ou talvez seja justamente a tentativa de ajuste desse descompasso, o próprio caminho de complexificação. Analisar isso em um artista é organizar uma equação particular, dentro da equação geral, e isso é a tarefa do próximo capítulo (*Ênfase 3 – DANÇA corpo e discurso*).

Voltamos para a equação geral. Os ambientes em que se pratica ou ensina dança, tais como universidades, festivais, centros culturais ou qualquer outro espaço com essa finalidade, podem apresentar esse descompasso entre o que é dançado e o que é falado. Ainda que não seja o ambiente universitário, o objeto de estudo desta dissertação, mas faz parte dele, é importante reconhecer que de alguma maneira existe complementariedade entre esses outros ambientes e a universidade.

Quando um estudante ingressa na universidade, ele já estava circulando anteriormente nesses outros espaços. Então, o sistema das artes não está desvinculado do sistema de ensino. De certa forma, os discursos encontrados nos festivais, artigos em páginas especializadas na internet, residências artísticas, dentro outros (sistema das artes), têm relação direta com o que está sendo gestado na universidade (sistema de ensino). Problematizar essa relação, pode evidenciar ainda mais o descompasso.

Temos um problema que não está solto no tempo e no espaço. É fundamental pensar esse descompasso para entender como por exemplo, os cursos universitários se modificam ao longo do tempo. Os discursos estão sempre se modificando e por isso, as proposições artísticas mudam. Essas modificações acontecem porque as proposições artísticas antigas confrontam novos discursos que vão surgindo e os discursos antigos confrontam com novas proposições artísticas. Surgem desses confrontos, outras formulações, outros entendimentos, é preciso reformular o que está posto, tanto nos discursos, quanto nas proposições artísticas.

Essa pode ser uma explicação possível para os casos em que os cursos de graduação em dança apresentam práticas incompatíveis entre o que está na matriz curricular do curso e o que de fato é abordado nas aulas pelos professores. Muitas

vezes o próprio nome do componente curricular não corresponde aos procedimentos metodológicos da aula. Um componente curricular chamado *Dança Moderna*, mas que tem os princípios da dança contemporânea como pressupostos teóricos e metodológicos é um exemplo disso. Ou ao contrário, um componente curricular com o nome de *Estudos dos processos criativos*, mas que segue uma lógica de dança com reprodução de passos que nada tem a ver com a ideia de processo. Dentre tantos outros exemplos como esses.

Esses casos foram criados para ilustrar a situação. Mas são bem próximos do que acontece nos cursos de Dança. O primeiro exemplo, é muito próximo do que houve na Faculdade de Artes do Paraná/UNESPAR, nos anos que antecederam a primeira alteração na matriz curricular do curso de bacharelado e licenciatura em dança, em 2011. O curso que até então mantinha como obrigatórios componentes curriculares de técnica, mantinha em seu currículo um componente chamado *Técnica de Dança Moderna*, mas que nas aulas práticas, a abordagem pedagógica dos professores era completamente fundamentada em princípios de dança contemporânea. Assim como a existência de um componente curricular chamado *Repertório da Dança Clássica*, que já não cabia ser exigido, visto que os ingressos no curso já não eram somente bailarinos clássicos com desempenho técnico para executar as coreografias que compõem os balés de repertório. Ou seja, com a mudança do currículo em 2011, alteraram-se os nomes dos componentes curriculares, entretanto, o que os professores já realizavam em suas práticas já estava em processo alteração há anos.

Na Ênfase 1 – CORPO discurso dança, as ideias de Santos (2005) acerca da construção social do pensamento científico foram apresentadas como uma maneira de discutir as transformações mobilizadas pelos paradigmas da produção de conhecimento. Com o objetivo de refletir sobre algumas diferentes noções de corpo que permeiam ou já permearam a produção de conhecimento em dança, a possibilidade de pensar a existência de paradigmas é um caminho para entender esses descompassos.

De acordo com as proposições de Santos (2005), as mudanças nos entendimentos acerca das coisas não acontecem em saltos espontâneos. Por isso, diferentes entendimentos existem ao mesmo tempo, as mudanças vão acontecendo no tempo. Não existe um momento exato em que um paradigma consolidado é

encerrado e substituído por outro. Novas proposições emergem e movimentam o que já está posto, então, inevitavelmente as ideias precisam ser repensadas e reformuladas. E é justamente porque os paradigmas coexistem que existem as contradições, ou como estamos chamando, o descompasso.

Nesse sentido, as reformas curriculares, como no exemplo anterior, sofrem alterações conforme as novas demandas, quando o pensamento já consolidado parece não ser mais adequado para as novas condições. Entretanto, as possibilidades emergentes em uma nova maneira de pensar, não são exatamente novas, pois ainda carregam traços e formas de organização de um paradigma anterior. Não é automaticamente que os conceitos gestados na universidade modificam as proposições artísticas, ou o inverso. Porém, não há como negar que se coafetam e por isso, a possibilidade de modificação.

Um fator importante a ser considerado nesse caso é que a universidade como instituição demora um tempo maior para que as modificações sejam regulamentadas de forma oficial. Pois para que sejam realizadas as alterações, são necessárias negociações não só acadêmicas, como também políticas e administrativas. Dessa forma, quando as alterações são de fato regulamentadas, não aconteceram de repente, são decorrentes da pressão exercida para que fossem alteradas. E nem sempre foram acompanhadas da mudança na mentalidade dos docentes.

Quando ocorre a reestruturação na matriz curricular de um curso de graduação em dança, novos entendimentos de dança foram/são requisitados. A própria atuação metodológica dos professores possivelmente já apresentava essas outras formulações. Uma reforma curricular, portanto, pode ser apenas uma adequação na descrição de algo que já está acontecendo. Porém, não é por si só uma reforma a garantia de sintonia entre o que se propõe a fazer e o que é mesmo feito. Como tudo que é consolidado, muitos conflitos podem haver nesse processo. Com relação a diversidade no posicionamento do corpo docente, por exemplo, que nem sempre tem uma posição unânime acerca do que muda.

A dança não acontece exclusivamente no ambiente universitário, da mesma maneira que essas mudanças são pensadas no contexto da universidade, podem ser pensadas fora dele. Os discursos de dança que fazem parte de cada um dos ambientes em que é praticada, não ficam isolados em seus territórios. Seguem em uma lógica coevolutiva, estão a todo tempo se coafetando.

Para visualizar melhor essa situação podemos abordar um lugar específico, a cidade de Curitiba-PR²⁵. Durante muitos anos a grande referência em formação em dança no município, foi a Escola de Danças Clássicas da Fundação Teatro Guaíra (atualmente chamada Escola de Dança Teatro Guaíra), mantida pelo Governo do Estado do Paraná. A escola, criada em 1956, teve e ainda tem a formação técnica em dança clássica como seu principal foco de trabalho. A criação da escola tinha como objetivo formar bailarinos para a criação do corpo de baile do Teatro Guaíra, que iniciou seu trabalho em 1969, tornando-se a companhia oficial de dança, atualmente chamada Balé Teatro Guaíra.

Apesar do primeiro curso de ensino superior em dança já ter sido criado na década de 50, na Universidade Federal da Bahia, somente na década de 80 esse mesmo movimento acontece no Paraná. Em 1984, através de uma parceria entre a Fundação Teatro Guaíra e a Pontifícia Universidade Católica do Paraná foi criado o curso de Bacharelado e Licenciatura em Dança. Alguns anos depois, em 1993, passou a integrar os cursos da Faculdade de Artes do Paraná, pertencendo ao ensino público do governo do estado. No ano de 2003, quase vinte anos depois da criação da graduação, um novo espaço dedicado à dança aparece no cenário curitibano, o Centro de Estudos de Movimento. Mais conhecida pelo nome do espaço em que é abrigada, a Casa Hoffman é financiada pela Fundação Cultural de Curitiba, com incentivo da Prefeitura Municipal.

O que esses três ambientes acima referidos têm em comum é o intuito de promover ações formativas em dança, apesar disso, possuem discursos completamente distintos. Se por um lado, a Escola de Dança Teatro Guaíra privilegia o desempenho técnico, por outro lado, a faculdade de dança que a princípio era uma extensão disso, passa a pensar o conhecimento acadêmico em dança. Em outra vertente, compreendida como um centro de estudos, a Casa Hoffman têm como intenção a exploração de novas estéticas no movimento. Como um centro de referência, as residências artísticas promovidas na casa, possibilitam aos artistas via edital público, financiamento e ações para desenvolverem suas pesquisas/criações artísticas.

²⁵ A escolha desse exemplo se dá pela familiaridade da autora, por ser o estado em que nasceu, e a cidade em iniciou os estudos no ensino superior em Dança.

O tipo de proposição artística produzida na Casa Hoffman não se encaixaria em espaços como os da escola e da companhia de dança do Teatro Guaíra, tampouco no formato acadêmico de pesquisa da faculdade. Fatores como, a preocupação com os processos criativos e com os pressupostos da dança contemporânea, o despreendimento dos modelos de reprodução de códigos de dança já estabelecidos e a atenção às configurações na construção de sentidos, geraram subsídios para o surgimento de trabalhos artísticos diferentes do que se apresentava como dança até então na cidade.

Os Discursos de dança presentes em cada um desses contextos são diferentes porque são produzidos de acordo com as condições contextuais de cada um deles. No entanto, compõem juntos o contexto da dança na cidade de Curitiba, compartilhando de algumas condições comuns de existência. É importante compreender que quando emergem outras maneiras de pensar a dança, diferentes das que já existem, como no caso da Casa Hoffman, não surgem instantaneamente como inéditos. São diversos fatores que possibilitam essa evolução²⁶

Essas modificações estão relacionadas aos artistas, aos professores da universidade que circulam em espaços extra universitários, às produções acadêmicas e a expansão do ensino superior em dança no Brasil, à inserção da Dança na pós graduação pelo Programa de Pós-graduação em Dança da Universidade Federal da Bahia/UFBA, o ingresso de artistas nesse programas visto que é o único do Brasil, entre tantos outros fatores. As modificações podem ser compreendidas como a materialização dos discursos produzidos. Surgem das demandas do contexto, como uma maneira de contrapor certo tipo de dança que vigora hegemonicamente. Que instituição financia, quais são os vínculos estabelecidos, a quem beneficia, são questões que se relacionam diretamente à quebra ou não de uma hegemonia no pensamento de dança e especialmente, que tipo de dança é legitimada.

Seguindo essa reflexão, podemos reelaborar a equação para perseguir uma outra incógnita. Se estamos falando da hegemonia de certos entendimentos de dança, estamos falando sobre relações de poder envolvidas nesse processo. Pode-se dizer que os discursos de dança são validados e por isso acentuados e reforçados em determinados contextos.

²⁶ O uso do termo evolução não se refere a progresso, mas sim a perspectiva evolutiva darwinista, apresentada na Ênfase 1 - CORPO dança e discurso.

A esse respeito, é possível dialogar com Foucault, quando se trata de relações de dominação e de poder. Na perspectiva do autor, toda relação social é relação de poder e se faz em uma rede intersubjetiva. Brandão (1998) aponta que apesar de Foucault estabelecer parâmetros para uma análise do discurso, deixa para os linguistas a tarefa de analisar linguisticamente essas diretrizes. No entanto, Brandão (1998), destaca algumas das principais contribuições de Foucault para os estudos da linguagem, de modo que uma delas se aproxima da proposição deste estudo:

O discurso é o espaço em que saber e poder se articulam, pois quem fala, fala de algum lugar, a partir de um direito reconhecido institucionalmente. Esse discurso, que passa por verdadeiro, que veicula saber (o saber institucional), é gerador de poder (BRANDÃO, 1998, p.31).

Portanto, se as relações entre sujeitos se estabelecem não apenas em caráter social, mas sob relações de poder, os discursos estão inseridos nessa rede e seguem regras de permissão e restrição e estão inevitavelmente ligados à relações de poder.

Em toda sociedade a produção do discurso é ao mesmo tempo controlada, selecionada, organizada, e distribuída por certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório, esquivar sua pesada e temível materialidade (FOUCAULT, 1999, p.9).

Dessa forma, os saberes perpassam a constituição do poder. A organização dos discursos exerce a função de preservar ou abolir determinados saberes. A ordem do discurso é inerente à uma disputa entre discurso e poder. A formação do saber e do poder são indissociáveis, na medida em que é da articulação entre saber e poder que os sujeitos se formam.

Foucault ao discutir as relações entre saber e poder, nos possibilita pensar a ordem do discurso sob o viés das relações de dominação estabelecidas na produção de discurso. Essa é uma maneira de explicar o descompasso entre a dança e o discurso sobre dança. Essa questão do descompasso foi anteriormente discutida em um caráter abrangente, como no caso das matrizes curriculares no ensino superior ou das relações entre os diferentes contextos da dança em uma mesma cidade.

Para discutir essa mesma premissa considerando uma equação particular, é preciso considerar o quanto esse jogo das relações de poder afetam a produção de

discurso na particularidade de cada artista da dança. Se encontramos contradições entre o discurso e dança produzidos por um mesmo artista, são essas contradições que sinalizam o descompasso ao qual nos referimos, entre o que se apresenta como dança e o que se apresenta como discurso sobre essa dança.

Pode parecer contraditório pensar a existência dessas contradições visto que a equação aposta na formulação conjunta entre discurso e dança. Porém, como estratégia de discussão, essa condição paradoxal é a possibilidade encontrada de explicação para a equação.

O refinamento na análise da existência dessas incoerências impõe a necessidade de considerar que discursos podem ser proferidos numa lógica de aplicação sem rigor, motivados por fatores como necessidade de inserção ou aceitação em determinados contextos. A adequação ao posicionamento de um edital público, a aprovação em congressos ou até mesmo a inserção em um *métier* artístico são circunstâncias que podem motivar esses ajustes. Não há causalidade linear, mas existem fatores atuando que podem motivar a aplicação de algum discurso que o artista considere mais apropriado em determinada circunstância, o que fragiliza esse discurso, que deixa de ser de fato um discurso próprio sobre a sua dança e passa a ser um discurso aplicado, por um interesse específico. Desse modo, a contradição não desfaz a lógica de simultaneidade na medida em que a própria contradição pode enfatizar a simultaneidade.

A percepção de que um discurso é “colado” superficialmente demonstra paradoxalmente a incoerência se tornando a própria coerência da equação. Ou seja, de algum dos lados o pensamento está “descolado”. As aspas cumprem a função de explicar que se partirmos do senso comum, as contradições podem ser tidas como um discurso que está descolado, porque não corresponde à prática. Entretanto, como esse estudo faz uma crítica a ideia de que discurso possa ser descolado ao enfatizar que se produz conjuntamente com a dança, na perspectiva tomada nessa dissertação, não há nada que possa ser descolado do corpo.

Como se formulam simultaneamente, mesmo esse que parece estar descolado, na verdade não está. Ocorre que há uma grande diferença entre um discurso “colado” e um discurso incorporado na dança e incorporado naquele corpo. Sob o ponto de vista em que discurso e dança seguem coevoluindo no corpo, compartilham a mesma processualidade, pensar essa lógica impede que algo esteja descolado. É apenas

sou daquele tipo que leio
uma página de um autor,
me apaixono e danço NA SALA
3 dias sobre o que li. Grudo na
geladeira as frases. DECLAMO pros
alunos e parceiros de criação. Grito
de emoção. Na bicicleta indo
pra FAP tenho ideias
de aula.



uma questão de aparência. Se estamos olhando desta maneira, não é uma questão de descolamento, pois tudo está incorporado, a questão é que podem haver discursos que estão mais, ou menos incorporados. Isso porque muitas vezes são pensados como instrumentos do corpo.

Os discursos menos incorporados são os que não são seus, pois quando são seus, eles já saem incorporados. Se estivéssemos nos referindo ao discurso produzido por um outro corpo acerca de um corpo dançando, seria outra lógica a ser discutida. Mas quando nos referimos ao discurso produzido pelo mesmo corpo que está dançando, a própria atuação já denuncia o grau de assimilação, que indica o quanto esse discurso faz ou não sentido.

Podemos pensar essa situação quando lemos o release de uma coreografia. Por vezes, o texto do release apresenta relações estabelecidas com autores e conceitos extremamente complexos. O discurso que se manifesta no texto indica certo entendimento de dança, então muitas expectativas são criadas. Quando enfim é a vez da dança, a complexidade exibida na apresentação verbal não ressoa na configuração artística. Dessa forma, o discurso que aparece nos textos não parece incorporado, porque a forma de atuação o contradiz. Pode ser que na realidade seja o discurso que não faça sentido, e não a atuação.

Diante dessa hipótese, quando vemos alguém agir de maneira incoerente com o seu discurso, esse descompasso não seria explicado como uma prática que não representa o discurso, mas sim um discurso que não representa a prática. Como por exemplo, um professor de dança que escolhe abordagens relacionadas a algum método da educação somática como preparação corporal. Porém, em suas aulas usa de autoritarismo em sua relação com os alunos, indicações pautadas na separação corpo-mente, entende o corpo de forma mecânica. Todas essas ações não são coerentes com princípios da educação somática. O que temos nessa situação, não é um discurso que não se materializa em ações práticas, mas um discurso que não faz tanto sentido assim pra esse professor.

Quando existe um grau de pertencimento e apropriação, o discurso e as ações já não se separam. O corpo quando age denuncia o grau de assimilação do discurso, se aquele discurso é ou não incorporado. Mais do que isso, se aquele discurso é mesmo daquele corpo. Pois nesse caso, não existe outra possibilidade, o discurso é corpo e possivelmente as ações irão representar isso. E se isso não acontece, pode

ser que exista algo que motiva a manutenção de um discurso que não é incorporado. Em alguns casos são usadas palavras que remetem à um determinado discurso, mas na verdade não existe uma aproximação real com os pressupostos que subsidiam esse discurso, e então, mesmo com uso das palavras que remete à um discurso tal, não está falando a mesma coisa. É muito comum, por exemplo, os conceitos ou termos da “moda”, e então vemos por todos os lados, mas pouco esses conceitos fazem sentido de fato à quem os profere.

A explicação que podemos apresentar para esse descompasso está diretamente relacionada ao viés de análise do discurso apresentado por Foucault (1999) apresentado anteriormente. Segundo o autor, toda produção de discurso é controlada, selecionada, organizada e redistribuída, validade por regras de poder, em diferentes momentos históricos e sociais. Nesse sentido, o discurso não é uma simples organização de frases, mas um instrumento que dá estrutura à uma imagem social. A percepção das relações sociais como constituintes dos discursos é crucial na proposição da equação. É a partir dessa compreensão que emerge a possibilidade de apresentar a existência de discursos não incorporados como explicação. Os discursos, portanto, deixam de ser vistos como um encadeamento de palavras e passam a ser vistos inerentes às relações de poder que envolvem toda a estrutura social.

Como tentativa de inserção em um contexto, conceitos que pertencem a certa hegemonia do saber são apenas “colados” sem haver um real comprometimento de quem os enuncia. Os textos produzidos em projetos para concorrer em editais de financiamento público, em cartas de intenção para residências artísticas, em descrições de propostas de workshop, em artigos para submissão em revistas científicas, em *release* de trabalhos, em palestras e nas próprias dissertações de mestrado e teses de doutorado, são exemplos para essa discussão. Motivados pela necessidade de adequação às exigências desses espaços, os artistas se valem de discursos que já são validados, mas que nem sempre são incorporados em sua maneira de entender e produzir dança.

Nesse sentido, as contradições entre o que aparece como discurso e o que é exposto como produção artística não deixam de evidenciar a lógica de simultaneidade entre discurso e dança, pelo contrário, apontam que realmente nada está fora do corpo. Como apresentado na *Ênfase 1 – CORPO discurso e dança*, o corpo é fluxo

contínuo de mudança. Os momentos em que o artista se dedica a estudar, escrever, ler não estão separados da sua experiência dançando. Na experiência vivenciada nos processos de criação, a maneira de produzir dança e discurso se coafetam, porém, isso não significa que aconteça simetricamente.

Afirmar que a dança modifica as ações/discurso daquele que a produz é estabelecer um entendimento de causa e efeito que desconsidera o caráter circunstancial, processual e complexo, tanto da dança quanto do artista que produz dança. No entanto, sabemos que estamos a todo tempo nos modificando a cada experiência que vivemos. Não seria possível estabelecer uma relação causal sobre isso, mas não há como negar que uma experiência em um processo de dança pode alterar a percepção e mudar o discurso, assim como a experiência de ler ou escrever algo pode alterar a percepção e mudar um processo na dança. Mas de maneira alguma seria possível medir o que modifica, quando e onde. As mudanças são do campo da probabilidade.

Existe um outro aspecto importante de ser apontado. O discurso pode ser mais fácil de mudar do que o comportamento. As variações do discurso são mais flexíveis do que as da dança. A possibilidade de copiar e colar um texto é completamente diferente quando tratamos de uma dança, de um corpo em movimento. O que faz um discurso ser menos incorporado do que a dança, é que no texto há flexibilidade e tudo pode, já na dança não é bem assim. Pois na dança, requer mudança de hábitos de acionamento estabelecidos como padrão. No discurso, tanto na fala quanto na escrita, é possível “colar” um discurso a fim de que ele tenha a aparência que é intencionada. Por outro lado na dança, não existe a possibilidade de colagem, pois aparência e pressuposto não se descolam.

É importante pensar essa defasagem, porque apesar de conjuntas, tanto discurso quanto a dança têm suas brechas. O corpo não é flexível como a capacidade de fala. Na *Ênfase 1 – CORPO discurso e dança*, as particularidades entre corpo, discurso e dança tiveram como enfoque a temporalidade. Nessa ênfase, apresentamos um outro foco, a materialização.

Existe uma grande diferença entre a materialização da dança e a materialização do discurso. Quando o artista tenta organizar verbalmente uma experiência que já dançou, faz uma tentativa de sequenciar algo que já viveu, então, já é uma outra coisa. Existe uma importante diferença, a dança como algo imediato e

o discurso como algo mediado. Seria um equívoco dizer que não há mediação na dança. Tanto dança quanto discurso como processos de comunicação, são mediados. A utilização das palavras mediada e imediata diz respeito apenas ao modo de ocorrência de ambos, e não a existência ou não de mediação. A dança na sua escala imediata de ocorrência, quando está acontecendo, é uma coisa. Quando é elaborado um discurso sobre essa dança, então passamos para uma escala mediada entre quem discursa e a dança.

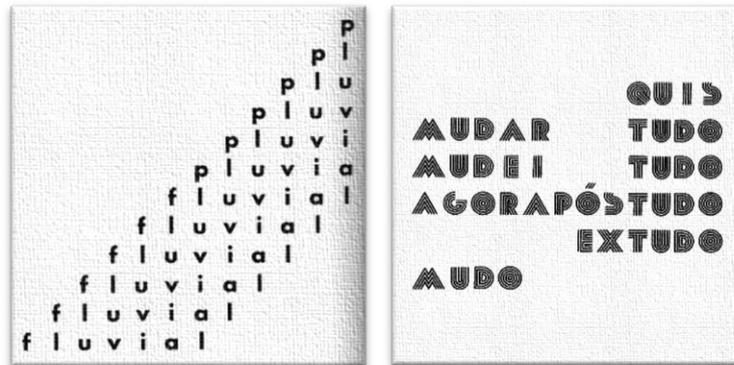
Nesse entendimento, não é que a dança é imediata. Quando estou assistindo uma dança, o que acontece é a relação “eu e a dança”, já quando ouço/leio alguém falar sobre dança, o que está acontecendo é a relação “eu, a fala sobre a dança e a dança a que a fala se refere”, a relação fica cada vez mais distanciada. Quando a dança está ocorrendo é uma situação, quando há um discurso sobre ela, passa a ter uma mediação sobre ela. O que importa compreender com isso tudo, é que não são as coisas (corpo, discurso e dança) que são mediadas ou imediatas, mas as relações que estabelece entre o observador e essas três coisas. A descrição de uma experiência já é outra experiência. A experiência de dançar ou de assistir uma dança, é diferente da experiência de falar ou escrever sobre dança. A dança tem múltiplas temporalidades, o que torna difícil descrevê-la verbalmente. É por isso que nessa proposição a diferença na materialidade é também temporal. A dança não é compatível com o discurso no que diz respeito a linearidade. O discurso é linear no sentido de que uma palavra sucede a outra, assim é sua composição. Por outro lado na dança, tudo é simultâneo.

Assim como a diferença entre dança e discurso está sendo explicada, dentro de discurso poderia ser feita uma diferenciação entre a fala oral e escrita. Pois a relação com o tempo é diferente de quando se fala sobre dança e de quando se escreve sobre dança. O texto pode ser registrado e alterado quando necessário, pode esperar o tempo que precisa para ser organizado, relido e modificado. A fala por sua vez, já vai sendo compartilhada enquanto é elaborada, a externalização é imediata. No entanto, não entraremos nesse assunto, visto que essa seria uma equação dentro da equação.

Mais uma vez, é importante fazer uma ressalva. A questão da linearidade do discurso não se refere ao discurso como um produto. Baseado em todos os apontamentos que foram apresentados ao longo deste capítulo sobre a análise de

discurso no campo da linguística, seria incoerente dizer que discurso é linear. O discurso nunca é descolado das condições de enunciação do sujeito. É uma relação dialógica entre todos os componentes da situação de enunciação. Essa perspectiva não permite compreender discurso como um procedimento linear. Qualquer fala precisa ser composta por uma palavra depois da outra, mas o discurso não.

Figura 7 – Poesia concreta



(Fonte: Pluvial-Fluvial à esquerda e Pós-tudo à direita, ambos de Augusto dos Campos)

Na imagem acima, a poesia concreta de Augusto dos Campos²⁷ pode colaborar para compreender melhor essa ideia. As leituras possíveis são múltiplas. A disposição das palavras compõem a produção de sentidos para além da decodificação de letras. Transcendendo o código, é o conjunto da imagem que atua na construção de sentidos, e esse processo não é linear. Sendo assim, na poesia concreta, ler apresenta alguma similaridade com assistir a uma dança²⁸, porque tem movimento, o autor sugere um caminho, mas o leitor escolhe o caminho que quiser.

O que propomos é pensar a linearidade não como uma característica das coisas, mas como a relação que é estabelecida com elas. Portanto o problema levantado pela equação proposta nessa pesquisa é olhar para a relação entre discurso e dança sob uma perspectiva de linearidade causal. Ou seja, estabelecendo uma ordenação que não diz respeito ao corpo e sua não-linearidade. Sendo assim, não é o objetivo desta pesquisa, separar como mais importante ou válido tudo aquilo que não é linear, mas propor que quando tratamos do corpo, é importante que as relações

²⁷ Augusto dos Campos é um dos precursores da poesia concreta no Brasil.

²⁸ Essa relação entre ler uma poesia concreta e assistir uma dança foi sugerida pela Professora Dra. Roberta Ramos Marques (UFPE) que compôs a banca do Exame de Qualificação desta pesquisa de Mestrado, para explicar que texto e discurso não são sinônimos.

Sou
lenta para escrever
porque necessito viver de
maneiras diferenciadas o que
estudo academicamente para
poder usar o autor, escrever
citar. E geralmente quando
cito ainda estou em
dúvida se entendo.



que se estabelecem acerca das suas ações não sejam lineares. Não interessam explicações causais quando é o corpo que está em discussão.

Dessa forma, a ideia de linearidade referente a esse estudo quando indicada no discurso, está relacionada à diferença nas habilidades do corpo de exercer as duas ações, a fala/escrita e a de dançar. O corpo não é capaz de escrever ou falar mais do que uma palavra ao mesmo tempo, é essa limitação que estamos chamando linearidade, não diz respeito à produção de discurso, como se fosse um produto apenas. Nesse sentido, a materialidade do discurso, como os textos escritos e falados é diferente da materialidade da dança, a demanda para produzi-los é diferente em cada um.

Vale ressaltar que existe uma diferença na habilidade de cada um em fazer ambas as coisas. Algumas pessoas têm mais habilidade para escrever do que outras, por exemplo, isso também é uma possibilidade de explicação. Então nesse caso, seria uma limitação linguística na construção do texto. Como o discurso não se limita ao texto, isso não esgota a possibilidade de discutir sobre ele, mesmo nesses casos.

É importante neste momento, lembrar que discurso como um componente da equação se refere à tudo que o artista produz verbalmente sobre sua dança quando não está dançando, como exposto inicialmente no capítulo. Essa é uma estratégia metodológica para o desenvolvimento da explicação. O uso da palavra discurso cumpre duas funções. A primeira é a de nomear a produção verbal do artista, nesse caso, trata o discurso como “produto”, mas diz respeito à funcionalidade da explicação e não como um entendimento de discurso. E a segunda função, é conceitual, compreendendo discurso como uma construção de sentidos, por isso, não é um produto, não é linear.

Apesar de discurso nomear um dos componentes da equação que se dedica a discutir a produção verbal, não se restringe ao texto. Os textos são as manifestações linguísticas dos discursos, são os meios pelos quais os discursos se materializam. É importante que isso fique evidente para que não haja mal entendidos acerca da vista do discurso sobre o processo do artista. Como já dito anteriormente, mesmo que a palavra discurso esteja em alguns momentos deste texto sendo utilizada para nomear os textos produzidos, a noção de discurso que interessa à equação é a de processo de produção de sentidos, o discurso como construção.

Sob essa ótica, é justamente pela complexidade que o discurso comporta, que ele atua como um dos componentes da equação. Compreender a complexidade do discurso é revelador quando relacionado a dança. Nesse sentido, o discurso assim como a dança, também participa dessa complexidade que é o corpo.

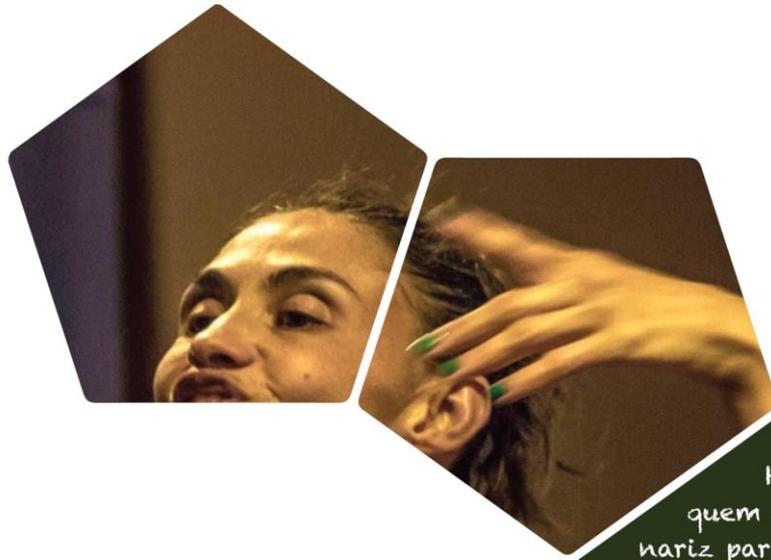
Diante do que foi apresentado até aqui, podemos afirmar que pensar as propriedades das incoerências implica compreender que discursos, como coisas que se anunciam, podem ser aparências. Nos casos em que não é possível vincular o discurso de um artista com sua produção artística porque as lógicas aparentam certo descompasso ou incompatibilidade, nota-se evidenciada algum tipo de contradição. Muitas foram as explicações discutidas ao longo deste capítulo sobre a existência de contradições.

A existência do descompasso está em uma questão crucial, a intenção de mudança no comportamento. Até onde o que importa é que o discurso deixe de ser uma aparência? Incorporar um discurso não é instantâneo. O que está entre mudar um discurso e mudar um comportamento? Qual a dança construímos quando nos preocupamos com a maneira que construímos nossos discursos. Será que a Dança como área de conhecimento é capaz de descrever e analisar seus próprios objetos?

Estamos todos caminhando para isso. Vão muitos anos ainda para criarmos a tal consistência epistemológica em dança e nesse caminho muitas lacunas, controvérsias e abismos bem-vindos porque estamos criando e nada estava, está pronto nem sendo importado de outra área. Torço pelos pesquisadores. Torço pelos teóricos. Torço pelos meus amigos artistas que atormentados como eu, são obcecados em fazer coerência entre pesquisa acadêmica e artística. Torço por todos que tecem a rede epistemológica nos diálogos e atropelos práticos. Somente não torço por aqueles que na academia vivem o futuro e atropelam as tentativas no presente. Exigem as coerências e complexidades sem ao menos saber que nas salas de ensaio esse quesito leva tempo e sim tropeça e se faz incoerente também (TRIDAPALLI, 2018).

São muitas as questões a serem pensadas sobre o caminho que estamos a trilhar como área de conhecimento. Talvez não seja possível dizer onde chegaremos, mas é possível notar que de alguma maneira, o ingresso de artistas nos Programa de Pós-graduação em Dança, a possível criação de um Mestrado Profissional em Dança, o crescimento na quantidade de cursos de graduação, dentre outros fatores, compõem um cenário em que a Dança segue na tentativa problematizar-se, mas que

ainda tem muito a ser dito. Como apresentado por Tridapalli (2018), seguimos nos tropeços e nos atropelos.



Há
quem torce o
nariz para o artista
que está na universidade.
Há quem não aceite o
professor que é artista.
Há quem se irrite
com crianças nas
salas de ensaio.

4 ÊNFASE 3 - DANÇA corpo e discurso

Nas entre vistas da equação elaborada até aqui, entre ver e enunciar, corpo e discurso foram os pontos de vista tomados. No primeiro capítulo, discurso e dança equacionados trouxeram uma perspectiva do tratamento dado ao corpo nessa dissertação, demonstrando de que maneira está proposta a coimplicação entre discurso e dança no corpo do artista da dança.

Em seguida (na Ênfase 2), as relações estabelecidas entre corpo e discurso apresentam uma outra perspectiva que sugere questões mais específicas acerca da produção de discurso pelo corpo, que ao final nos instigam a levantar novas incógnitas. Entre o corpo e o discurso, a dança. E é exatamente esse *entre* que está em jogo neste último capítulo. O que

se

enuncia

entre ver e

mover?

Para chegarmos à esse capítulo giramos o dodecaedro pela segunda vez, o que nos move para a terceira ênfase, a Dança. É possível observar que estrategicamente a ênfase do corpo foi escolhida para iniciar a dissertação visto que discurso e dança procedem de ações do corpo. Nesse sentido, primeiro existe o corpo. É esse corpo que produz dança, e é sobre esta dança que se produz um discurso.

Seguindo essa lógica, seria mais provável que a ênfase da dança estivesse logo após o corpo, e seguida pela ênfase do discurso, não o contrário como está posto. Esta troca têm como princípio uma questão crucial para o entendimento da equação, que diz respeito à utilização do termo discurso e suas implicações nessa pesquisa. Para compreender como o discurso se relaciona com a dança, foi preciso antes de tudo, explicar o por quê da escolha desse termo. Por isso, foram apresentados referenciais teóricos da linguística sobre o uso de discurso, para posteriormente trazer a abordagem própria sobre discurso usada na dissertação. Foi considerado importante que essas definições e acordos fossem conhecidos previamente à esse capítulo, a fim de que ao justapor discurso e dança não ficasse dúvida acerca do que

está sendo definido como discurso na equação. O que poderia ter ocorrido, caso a dança aparecesse como ênfase logo após o corpo, ao invés do discurso.

Isto posto, podemos seguir adiante. A pretensão deste capítulo é especificar a que tipo de dança se refere e quais são as especificidades desse modo de fazer dança. Visto que está na dança contemporânea o interesse dessa pesquisa, neste capítulo são evidenciados os fatores que podem envolver os processos de criação em dança vivenciados pelo artista e sua relação com a produção dos discursos sobre essa dança. É evidente que essa não é uma definição geral acerca dos processos de criação em dança contemporânea, mas apenas um ponto de vista tratado nessa pesquisa.

Quando um artista se dedica a produzir um trabalho artístico de dança, lida com questões relacionadas diretamente a sua maneira de pensar, de ver o mundo naquele momento. Isso acontece especialmente na dança contemporânea, por não haver um modelo pré-estabelecido a ser seguido, cabendo a cada artista desenvolver o seu próprio modo. Essa perspectiva é fundamentada no entendimento de dança como uma ação cognitiva do corpo. Britto (2011) propõe a seguinte definição para dança contemporânea:

um modo de composição não-programático, cujas regras não são estabelecidas previamente ao processo criativo, como um modelo geral ou “programa” estético mas, são elas próprias resultantes da experiência de problematização espaço-temporal a que o corpo se submete em busca de sínteses transitórias para as hipóteses de reconfiguração de contexto que deseja testar e compartilhar (BRITTO, 2011, p.189).

Portanto, a experiência de investigação vivenciada pelo artista da dança durante a criação não está separada das escolhas estéticas da composição, da coreografia. Que por sua vez, não está separada dos pressupostos da estrutura de pensamento do contexto em que é produzida. Nesse sentido, não há como tratar esse modo de fazer/compor dança como uma reprodução de passos colados aleatoriamente. Quando tratamos processo de criação como uma experiência de caráter investigativo, os procedimentos não seguem um roteiro pré-estabelecido, mas são criados na medida em que o corpo problematiza questões. O artista ao investigar corporalmente suas questões experimenta sínteses provisórias.

“Para mim, como bailarina, a pausa é algo muito difícil para se fazer”, diz Gladis. A partir dessa dificuldade e da tentativa de permanecer em pausa é que o projeto foi delineado, focando na relação do corpo com o espaço e o tempo e na ambiguidade entre o se mostrar e ocultar, presentes na figura da samambaia e da Monalisa.



Dessas problematizações emergem as configurações, como uma maneira de compartilhar as sínteses criadas na investigação. Nessa maneira de produzir dança, a composição não é apenas produto resultante de um processo investigativo, é também processo. Não segue regras exteriores, cria suas próprias regras. Segundo Britto (2008), a dança contemporânea apresenta uma lógica de relação entre corpo e mundo sem hierarquia, na medida em que sua configuração é pessoal e não está submetida à parâmetros programáticos pré-estabelecidos.

A dança contemporânea se organiza à semelhança de uma operação metalinguística, na medida em que transfere a cada ato compositivo os papéis de gerador e gerenciador das suas próprias regras de estruturação (BRITTO, 2008, p.15).

Por isso, o processo de criação é sempre singular, porque diz respeito às experiências de cada artista em cada situação específica de sua vida. Nesse sentido, cada pessoa ao selecionar seus procedimentos de criação, o faz de maneira particular e circunstancial. O que move cada artista a mover, faz parte de um conjunto de características particulares suas, resultantes de suas trocas interativas com o mundo, que não são fixadas, mas se transformam continuamente, na instabilidade que é o corpo. Essa singularidade está tanto no que move (os assuntos ou questões que decide tratar em sua dança), quanto em como move (os movimentos realizados pelo corpo).

Os relacionamentos interativos vividos pelo corpo, ao longo da vida, são orientados por diferentes princípios lógicos de associação movida por inúmeros e concorrentes fatores de desejos e necessidades. Nessas interações, as coisas modificam-se reciprocamente e produzem sínteses que se estabilizam como padrões, conforme a eficiência que demonstrem nas situações em que operam (BRITTO, 2011, p.185).

Sendo assim, cada artista cria sua dança a partir do modo de produzir conhecimento possível a cada circunstância em seu processo de composição, de maneira restrita ao seu repertório específico de possibilidades. Tanto o que mobiliza o artista a criar dança quanto a forma de mover seu corpo estão submetidas à restrições biológicas e culturais referentes a esse corpo. Portanto, apesar de serem amplas as possibilidades de mover e compor, assim como singulares a cada corpo de cada artista, são possíveis apenas dentro de seu campo de possibilidades. Desde as limitações físicas e anatômicas até o contexto histórico, político e cultural. Isso quer

dizer que todos esses aspectos corroboram para a dança possível de ser produzida por esse artista. É importante ressaltar que não são aspectos imutáveis, pelo contrário, estão sempre em transformação, visto que as relações interativas acontecem a todo instante, sem cessar.

Assim cada dança é única, como cada corpo, configurando uma singularidade advinda da relação com o meio ambiente. Contudo, revela-se um sistema que contém autonomia, memória instalada e renovada, apresentando-se como processo (BITTENCOURT, 2001, p.43).

Essa singularidade advém das possibilidades emergentes dos processos criativos. Seguindo a lógica em que não há métodos pré-estabelecidos, as regras são criadas no enquanto. A experiência, como um conjunto de processos relacionais com as coisas, ao longo da existência do corpo modifica esse campo de possibilidades e é por ele modificada. Dessa forma, não é possível contemplar previsibilidade ou linearidade.

Nessa perspectiva, a criação em dança só pode ser vista sob a ótica da processualidade. Como enfatiza Britto (2011, p.185), “focalizar a dança pelo seu aspecto processual permite percebê-la na complexidade que lhe é própria, ou seja, a partir dos agenciamentos que ela tanto promove quanto é resultante”. O corpo do artista é agenciado pela dança que está criando, assim como a agencia. As possibilidades não são dadas a priori, os movimentos não são reproduzidos, na criação em dança contemporânea o objetivo é produzir sentidos ou criar possibilidades para a construção de sentidos.

Esse caráter investigativo da dança, coloca o criador como um produtor de ideias que deseja compartilhar. Novas possibilidades de criação vem surgindo como alternativas à herança das práticas de composição coreográfica tanto da dança clássica, quanto da dança moderna. A possibilidade de compor dança distante de pressupostos como a reprodução de passos, o treinamento corporal para desempenho altamente técnico, as dicotomias referentes ao corpo e ao pensamento, amplia os formatos de dança que vemos na contemporaneidade.

Embora a dança contemporânea ainda esteja se debatendo com as velhas questões de nacionalidade, do conceitualismo, da autoria, da originalidade, da elitização etc., o sentido de atualidade das suas composições coreográficas e dramaturgias

parecem residir justamente no modo como tais questões são assimiladas, resolvidas, reorganizadas ou ignoradas pelos artistas em seus corpos, a partir do aproveitamento que fazem do repertório de ações e conhecimento que dispõem. Tratam-se de escolhas artísticas que, por mais gratuitas que pareçam, estão ancoradas em complexas lógicas de afinidades eletivas que o corpo estabelece involuntária e naturalmente para definir seu conjunto de possibilidades interativas em cada situação. (BRITTO, 2011, p.188)

O dançarino ao explorar procedimentos que promovem diferentes possibilidades de estruturar coreograficamente as questões emergentes do corpo, complexifica o que aparece como dramaturgia na dança, testando novas possibilidades. Ao deixar de ser o executor de passos criados por outro corpo, o artista da dança ganha espaço para desenvolver sua própria abordagem²⁹, por não estar preocupado com um desempenho técnico virtuoso, pode seguir lógicas próprias para mover-se, para problematizar seus assuntos. Neste modo de compor, os referenciais não estão fora do corpo, mas fazem parte de uma abordagem que é pessoal. Diz respeito somente às suas possibilidades físicas, sua estética particular e principalmente, seus interesses.

Trata-se aqui de compreender o processo de um artista que cria e dança suas próprias criações. A possibilidade de composição ao dançar uma coreografia que não separa a feitura do corpo entre criar e apresentar essa dança, faz emergir a compreensão de que é possível deixar de lado a separação entre o ensaio e a apresentação. Como se a dança só ocorresse quando é apresentada. As diferenças entre dançar em um espaço/situação de investigação/ensaio e dançar para compartilhar uma proposta com outras pessoas caracterizadas como público, são sim duas situações diferentes, que motivam alterações diferentes no corpo, entretanto, em nenhuma delas a dança deixa de acontecer.

São sujeitos autônomos que produzem suas ideias, formulam suas questões, desenvolvem seus procedimentos e estratégias de criação, configuram suas sínteses e compartilham seus trabalhos artísticos segundo seus próprios referenciais. Essa versatilidade é propulsora de uma variedade de trabalhos solo em dança contemporânea, diferentes em questões como o preparo do corpo, as escolhas na

²⁹ Veloso (2013) discute propostas formativas para criadores em dança sob uma perspectiva da coevolução entre habilidades sensório-motoras e os procedimentos de criação. A autora discute quais seriam as habilidades específicas desenvolvidas no corpo do artista que cria e dança sua própria criação.

dramaturgia, os espaços em que são apresentados, a relação com o público, dentre tantos outros fatores. Vemos nessas tomadas de decisões, ações relacionadas a uma maneira específica desse artista conceber o corpo e a criação, ou seja, um determinado entendimento de dança. É possível reconhecer referências, similaridades com o trabalho de outros artistas, com estruturas de pensamento, com lógicas de organização, com referências culturais, com um histórico de práticas corporais desse corpo. Sempre são referentes à experiência desse artista, ao conjunto de relações que estabelece, na dança e na vida.

Neste contexto, o formato solo de criação, longe de significar apenas uma solução prática de viabilização financeira, como querem alguns, mostra-se extremamente eficiente como plataforma propulsora da sofisticação dos processos investigativos mais diretamente relacionados com a corporalidade e dramaturgia de dança. Porque, é nos solos que melhor se explicitam o sentido de continuidade entre corpo, movimento e estrutura de pensamento vigente nos contextos (BRITTO, 2011, p.189).

A autora afirma que são essas propostas que viabilizam a compreensão da dança como uma ação cognitiva do corpo, simultaneamente produto e ação corporal. Sob essa lógica de continuidade, torna-se possível compreender que quando o artista está vivendo seu processo de criação, experimentando procedimentos, investigando, está produzindo conhecimento de uma maneira que é específica da dança. Uma forma particular de conhecer e de organizar ideias no corpo, na especificidade da dança como linguagem. Essa é uma questão. Por outro lado, há o conhecimento produzido sobre dança, os conteúdos teóricos, sejam eles viabilizados formalmente na academia, ou não. Contudo, não são fazeres isolados e independentes, mas duas maneiras diferentes de compartilhar os saberes da dança, de colocar em discussão questões na dança e questões da dança. Seja na especificidade de fazê-lo dançando, seja na especificidade de fazê-lo verbalmente. Na Dança isso ocorre de maneira distinta à de outras áreas de conhecimento, pois tem o corpo como matéria de discussão.

Como foi apresentado no capítulo anterior, *ÊNFASE 2 – DISCURSO dança e corpo*, com o exemplo das modificações nos currículos dos cursos universitários, discursos e proposições artísticas seguem uma lógica de coafetação, modificando-se ao longo do tempo. Na medida em que surgem novas proposições artísticas, os

discursos precisam ser reformulados, assim como as proposições artísticas ao confrontarem-se com novos discursos. Portanto, a complexificação da dança se dá também na diversidade dos formatos possíveis de serem compartilhados que vem sendo criados.

A dança é então, tanto produto artístico quanto área de produção de conhecimento. Ao passo que a sua condição de estudo e descrição dos próprios objetos e fenômenos é legitimada, especializa-se esse entendimento. No capítulo anterior para demonstrar a equação geral proposta nessa dissertação sob a ênfase do discurso, essa questão foi esmiuçada em um contexto geral da Dança. No entanto, a partir de agora, apresentamos como uma equação particular. Como se aproximássemos a imagem do fractal para que pudéssemos olhar para uma parte menor, dentro do fractal todo³⁰. Então, aprofundamos na relação dança e discurso para entrar em uma organização mais pessoal, um artista da dança e a construção de suas falas de dança.

Setenta (2008) ao aprofundar a discussão da dança enquanto fala do corpo, enfatiza a importância de entendê-la como uma arte dizível. Questionando a ideia bastante divulgada da dança como algo inexplicável, discute a importância de tratar a dança como provedora de sua própria maneira de comunicar, portanto uma arte que diz, e diz à sua maneira específica. Segundo a autora, o corpo cria um jeito de mover-se, do qual emerge um modo de dizer aquilo que quer ser dito, é produtor e não reproduzidor. Para isso, considera que a maneira que uma dança se organiza no corpo poderia ser tratada como “uma espécie de fala desse corpo”. Dessa forma, o modo como essa fala é produzida

Se distingue exatamente por não ser uma fala sobre algo fora da fala, mas por inventar o modo de dizer, ou seja, inventar a própria fala de acordo com aquilo que está sendo falado. Essa modalidade de fala será aqui denominada de fazer-dizer (SETENTA, 2008, p.17).

A autora estabelece a ideia do fazer-dizer do corpo a partir da teoria dos atos de fala desenvolvida por Austin (1990), que considera a linguagem como produtiva e não apenas reprodutiva, na medida em que sugere a área verbal como ação,

³⁰ Referência à imagem de um fractal abordada como uma representação visual da proposição deste trabalho, na apresentação.

linguagem como performance. Austin (1990) chamou atos de fala o fato de que há sentenças que podem ser consideradas ações, ou seja, ações que são realizadas por meio do dizer. Como por exemplo, quando pedimos, juramos ou prometemos algo, como explicado no capítulo anterior. Nessa perspectiva, há a possibilidade de pensar um dizer que se constitui no próprio ato de dizer, não como um transmissor do que quer ser dito, mas como produtor do enunciado, o dizer é a ação de enunciar, o que o autor descreve como ato performativo. A partir das ideias de Austin (1990) acerca da fala como ação, Butler (1997) expandiu o conceito para uma ação do corpo que vai além da fonética, chamando de performatividade. Baseada em uma perspectiva foucaultiana, Butler (1997) propõe que o discurso de alguma maneira habita o corpo, confunde-se com ele. É partindo dessas duas perspectivas que Setenta (2008) discute as falas de dança. Dessa aproximação entre o performativo e a performatividade, a autora destaca “a importância do conteúdo político da fala que se constrói no e pelo corpo e comunica-se através desse fazer (SETENTA, 2008, p.30)”.

A autora direciona seus estudos para a relação entre dança e performatividade e para isso descreve a dança como produção de enunciados pelo corpo, corpo atuando como um auto-organizador daquilo que enuncia. A autora traz a ideia de performatividade de Butler (1997) para problematizar a ideia de corpos que ao dançarem “organizam pensamentos-falas”. Setenta (2008) refere-se à fala como a maneira do corpo comunicar suas ideias para descrever o processo de troca e transformação entre falas que se contaminam na construção das falas de dança. Setenta refere-se às falas de dança como a maneira do corpo de formular seus próprios enunciados ao mover-se.

Para Setenta (2008), compreender a fala enquanto ação, o discurso como corpo, possibilita transpor esse argumento para a Dança, é baseada nessa aproximação que a autora discute o corpo não como um meio de comunicação de uma ideia, mas sim realizador da ideia que anseia comunicar. Nessa concepção, o corpo não reproduz movimentos, mas organiza enunciados. Esses enunciados não são predeterminados, mas se fazem no tempo presente, quando o corpo se coloca à disposição do acontecimento, na investigação do que pode vir a ser sua fala.

Quando se trata do corpo como um auto-organizador de enunciados, está implicado nesse seu dizer a compreensão de que ele está em estados de provisoriedade, transformação,

inquietação, permeabilidade, investigação e reflexão crítica (SETENTA, 2008, p.27).

Essa ideia de corpo em processo de auto-organização e inquietação na produção de seus próprios enunciados é fundamental para proposição desta pesquisa, pois restitui a dança à uma condição de relacionar-se diretamente com o processo de constituição do corpo enquanto sujeito. Incluindo a dança como atuante nesse processo. Quando tomamos a premissa de que o corpo que dança é indissociável dos seus modos de existir em contextos outros que transcendem os momentos de compor dança, compreendemos que nesse fluxo, a dança e o modo do sujeito de estar no mundo são correlacionados.

As questões escolhidas pelo artista quando se dispõe a compor dança estão relacionadas ao seu cotidiano e às suas experiências. São as suas inquietações nas relações que estabelece com o mundo que geram problemas a serem formulados artisticamente em suas produções em dança. Por exemplo, uma percepção de como os corpos se comportam ao dividirem o espaço na fila de uma agência bancária pode ser tornar interesse para um trabalho coreográfico que pode fazer emergir perguntas que serão investigadas no corpo. As hipóteses dessas perguntas tornar-se-iam uma configuração artística sobre aquela percepção inicial. Dessa questão, muitas outras podem surgir, pensando a partir da provisoriedade que constitui a criação artística, levando a composição para outro caminho diferente daquele previsto anteriormente.

O corpo trabalha testando possibilidades, movido por perguntas. Tridapalli (2008) discute os processos investigativos na dança como ações de um corpo em condição de questionamento.

A ação continuada de investigar, de testar ideias/movimentos, constrói uma dança como pensamento do corpo que experimenta a operação investigativa. Um tipo de dança que se organiza em atos interrogativos, pois ocorre através do exercício de perguntas, emerge e é irrigada permanentemente por dúvidas e problemas, e pela elaboração de possíveis e provisórias soluções (TRIDAPALLI, 2008, p.63).

As inquietações se tornam dança. Um processo de criação em dança baseado em ações interrogativas coloca o corpo em situação de dúvida. O ato interrogativo possibilita ao artista da dança permitir-se estar à deriva no desconhecido. Colocar em risco seus padrões e questionar-se. É devido a esse entendimento da dança



Cachaça
sem rótulo, emerge do
desespero e constatação da falência
em que se chegaram os modos de se fazer,
trocar e viver dança. Falência que se encontra como e
nos afastamentos entre público e os trabalhos artísticos,
entre público senso-comum e o especializado, entre
artistas e críticos, entre a dança e a sociedade
de um modo geral. Falência situada na dureza
da troca, na univocidade do olhar, na aridez
da experiência em que a dança cênica
muitas vezes se encontra.

contemporânea como possibilidade de questionamento que relaciona-se à produção de discursos. Ao compreender que a investigação na criação em dança é uma experiência que se qualifica como cognitiva e perceptiva, o artista problematiza não só a sua questão mas também os procedimentos e a forma que usa para problematizá-la. Questiona seus próprios métodos. Problematiza a dança e simultaneamente questiona seu modo de estar no mundo.

A condição de questionamento implica um corpo aberto à experiência reflexiva do movimento. O corpo, em estado de investigação, é um corpo capaz de questionar e questionar-se em ação – de refletir sua própria ação enquanto a ação acontece. O movimento produzido pelo corpo se dá como ação de refletir sobre o próprio movimento “em movimento”. É no e pelo movimento que o questionamento acontece como exercício especulativo do corpo, gerando outras possibilidades de organização (TRIDAPALLI, 2008, p.64).

A abertura às novas possibilidades nas experiências de criação em dança contemporânea é potência para reformulações. Pois há reflexão sobre o que se faz e como se faz. Como um modo não-programático (Britto, 2011), o processo de criação na dança contemporânea abre espaço para que os procedimentos criados pelo artista da dança estejam em coerência com sua maneira de pensar a dança, assim como revisá-los sempre que julgar necessário. Nesse modo de criar, existe uma demanda de disponibilidade do artista para rever seus próprios modos de comunicar-se. Um corpo em condição de dúvida, exercita a busca por novas e outras possibilidades como resoluções às perguntas levantadas. Segundo Tridapalli (2008, p.64), um corpo em questionamento “[...] é um corpo que não se contenta com as regularidades e experiências resultantes de certeza ou de resultados previsíveis e fechados”. Essa perspectiva ressoa no olhar sobre a imprevisibilidade do corpo proposto na *ÊNFASE 1 – CORPO discurso e dança*.

O corpo não segue lógicas deterministas porque opera na processualidade, em um constante fluxo de mudanças. Devido a esse estado de mudanças, se encontra sempre em estado de provisoriedade, por isso mesmo, não é fixo. Também por esse motivo as experiências que vive no momento em que está compondo dança, não se separam do corpo em outros momentos.

A provisoriedade apontada do corpo ajuda a pensar o corpo que dança como enunciador de ideias, conceitos e imaginações que

deixam de ser tratadas como de outra natureza, diferentes da natureza do corpo, para serem apresentadas como ideia-carne, conceito-carne, imaginação-carne (SETENTA, 2008, p.39).

A dança deixa de ser compreendida como uma ferramenta que o corpo usa em um determinado momento e depois guarda em uma caixinha para quando for utilizar novamente. O corpo não usa, o corpo é. As relações estabelecidas enquanto cria dança fazem parte do corpo e não se separam dele, porque tornam-se corpo. É importante ressaltar essa maneira de pensar o corpo para que a relação da dança como processo de subjetivação seja melhor compreendida. Processo de subjetivação diz respeito ao termo trazido por Foucault para referir-se à sujeição dos corpos à um complexo sistema de relações de forças, a formulação das relações de poder que se dá no corpo, do poder que está diretamente relacionado à produção do sujeito.

O processo de constituição do sujeito se dá num espaço de agência onde traços e referências dos dois ambientes (corpo e cultura) estão conectando pedaços, partes, fragmentos de inúmeras informações, um do outro, que vão organizando a fala no corpo, um corpo atravessado por experiências distintas e idas e vindas, expressando o pensamento crítico e reflexivo (SETENTA, 2008, p.61).

Sendo assim, o processo de criação em dança se insere na construção do sujeito, pois está inserido na lógica do corpo enquanto fluxo de mudanças, por isso faz parte da produção de subjetividade. São as experiências e histórias de vida que materializam-se como ações do corpo que constituem a construção dos enunciados de dança. A observação sobre o modo de fazê-lo possibilita a autocrítica do artista com relação a sua própria atuação. Assim como a dança contemporânea têm como matéria de discussão a sua própria condição como linguagem, o artista da dança têm como possibilidade a reflexão da sua própria condição enquanto criador.

Setenta (2008) dialoga com Foucault para refletir sobre o sujeito na criação em dança contemporânea sob a ótica de um processo de subjetivação. Segundo Setenta (2008), só seria possível falar de sujeito na criação em dança contemporânea considerando o processo de subjetivação na troca entre sujeito e mundo, entre sujeitos e sujeitos. Nessa perspectiva, processos de apropriação e transformação ocorrem no processo de criação, tornando-o intersubjetivo. Não contempla um sujeito individualizado, e sim atravessado que na exposição e diálogo se torna contaminado e modificado.

A autora apresenta uma relação entre corpo sujeito e corpo institucional na tentativa de observar os vínculos entre o fazer artístico e os fazeres institucionais. Pensar um sujeito que não é individualizado, é pensar nesse processo de constituição sempre na relação com o outro, “são vários sujeitos presentes na construção do próprio sujeito”.

[...] o sujeito carrega outros sujeitos nesse processo, e não é totalmente livre na organização do seu campo de fala. Ele está vinculado não só à leis e normas institucionalmente e culturalmente constituídas, como também aos diferentes outros que estão nele compartilhados e transformados em ação. O sujeito encontra-se num processo de comunicação com o outro e não é entendido como um sujeito isolado (SETENTA, 2008, p.60).

É possível reconhecer na fala de Setenta (2008) um grau de comprometimento com o olhar para as relações sociais que permeiam os processos de criação em dança. Na aproximação com a perspectiva de Foucault, descreve o corpo tomado pelas relações. Dessa forma, o processo de criação é intersubjetivo porque não considera um sujeito exclusivo, mas um sujeito suscetível à transformação, que se modifica nos processos de apropriação. Portanto, os discursos se transformam de maneira mútua, “o sujeito não produz um discurso único. Ao contrário disso, é uma voz contaminada pela voz do outro, e são vários sujeitos presentes na emissão dessa fala (SETENTA, 2008, p.61)”. A intersubjetividade se faz em um processo de troca.

Não se trata de modo algum de reencontrar em um indivíduo, em uma idéia ou um sentimento as características gerais que permitiram assimilá-los a outros – e de dizer: isto é grego ou isto é inglês; mas de descobrir todas as marcas sutis, singulares, subindividuais que podem se entrecruzar nele e formar uma rede difícil de desembaraçar [...] (FOUCAULT, 1979, p.20).

Como apresentado anteriormente, a proposição deste capítulo é desenvolver uma equação particular, redimensionar a escala da equação geral apresentada no primeiro e aprofundada no segundo capítulo. Quando entendemos que escala é uma graduação para relacionar distâncias ou dimensões reais de uma figura, pensar em definir escalas, nesse caso, diz respeito ao tratamento de uma equação particular que se relaciona às dimensões reais da equação geral desenvolvida até aqui. Como seria discorrer sobre essa equação particular tomando como referência a proposição

desenvolvida por Setenta (2008) acerca da criação em dança contemporânea sob o viés da intersubjetividade?

Distinguir as escalas como uma estratégia metodológica, não é separar. Se é possível equacionar a coimplicação entre discurso, corpo e dança em contexto geral da produção de conhecimento em dança - acerca das diferenças entre dançar e falar/escrever sobre dança – é possível também pensar essa lógica na experiência de um artista, um corpo.

Para tal, é preciso reconhecer que os corpos não começam de um ponto zero. As formulações de discurso e dança no corpo de cada artista não estão isentas de outros discursos, de outros pensamentos de dança de outros artistas com os quais ele se relaciona ou se relacionou. Um corpo em uma equação particular já está imerso de interações com outros corpos.

As formulações de um artista declaram um corpo imbuído de discursos de outros corpos de outros artistas que por sua vez também se encontram imbuídos. Nesse sentido, tanto a dança quanto o discurso que um artista produz trazem a fala de outros artistas e outros autores, que também já trazem outros artistas e autores em sua fala. Não é possível portanto, pensar em essência, marco zero, originalidade ou identidade. Toda e qualquer fala de dança, têm em suas bases, referências de outras falas de dança.

Essa maneira de olhar pode ser ampliada para as falas de dança no sentido de discurso proposto na equação. Os discursos (falados ou escritos) de cada artista também se fazem na relação com outros discursos, em um fluxo de troca e apropriação.

Essa proposição vai ao encontro da noção de interdiscurso que constitui os estudos da linguística que aderem à Análise do Discurso, especialmente na corrente francesa. Brandão (1998) define interdiscursividade como a relação de um Discurso com outros Discursos. Diz respeito à qualidade heterogênea do Discurso. Dessa forma, todos os Discursos produzem sentido partindo de outros sentidos já estabelecidos na sociedade. Maingueneau (2013) atenta para a multiplicidade das relações interdiscursivas, enfatizando que

o discurso só adquire sentido no interior de um universo de outros discursos, lugar no qual ele deve traçar seu caminho. Para interpretar qualquer enunciado, é necessário relacioná-lo a muitos outros (MAINGUENEAU, 2013, p,62).

Para exemplificar, o autor analisa a seguinte situação: uma placa em uma sala de espera com letras vermelhas em que se lê: NÃO FUMAR. Segundo o autor, entendemos como uma interdição não apenas por causa do sentido de fumar, mas porque conhecemos o que significam placas nas paredes, sabemos qual a opinião médica acerca do fumo, o posicionamento do estado acerca do tabagismo, as campanhas, dentre outros. Ou seja, existe um conjunto de outros discursos que sustentam a interdição. Dessa forma, para compreender interdiscurso é preciso entender que o Discurso está inserido em um conjunto de vários outros Discursos. E isso não diz respeito à um contexto como moldura, mas ao próprio discurso constituído e constituinte desse contexto.

Maingueneau (1983, 1984) liga a questão da interdiscursividade com a da gênese discursiva para mostrar que não existe discurso autôfundo de origem absoluta. Enunciar é se situar sempre em relação a um já-dito que se constitui no Outro do discurso (BRANDÃO, 1998, p.77).

Brandão (1998) se refere a abordagem de Maingueneau para afirmar que Discursos encontram-se sempre em condição de troca³¹, para tanto, sempre remetem à outros Discursos, nenhum Discurso nesse sentido poderia ser autônomo. Essa discussão possibilita repensar a ideia de apropriação, compartilhada na apresentação do referencial teórico na introdução desta dissertação, com o *Se eu fosse*. A escolha de apresentar as ideias de um autor partindo de um jogo de palavras que usa como lógica a perspectiva de quem escreve como quem supõe ser o autor daquela ideia é uma demonstração disso. É uma maneira de apresentar uma referência mas já com uma crítica, pois já traz uma apropriação dessa fala. Uma fala que deixa de ser a fala primeira do autor, pois já se encontra adaptada ajustada de acordo com os interesses de quem dela se apropria. O *Se eu fosse* torna-se portanto, uma maneira de dar a ver a equação que é a proposição central dessa pesquisa. Um corpo sempre em processo de construção, que incorpora outras falas porque é intersubjetivo e que ao falar traz outras falas porque seu discurso é permeado por tantos outros discursos.

O que vemos ao ler o *Se eu fosse* é a demonstração de um processo de construção de falas. Um discurso que é heterogêneo porque não é o marco zero de

³¹ Essa compreensão de interdiscursividade tem relação com a noção de Formação Discursiva apresentada na *Ênfase 2 – DISCURSO dança e corpo*.

uma fala, visto que é possível reconhecer tantos outros que também dizem nesse discurso. Quando se lê “Se eu fosse **Dawkins**, poderia colocar na mesma equação, corpo, dança e discurso”, não é o pensamento de Dawkins que está sendo exposto, mas a forma como a autora se apropria do pensamento de Dawkins para criar novos sentidos para aquela ideia.

O discurso primeiro não permite a constituição do discurso segundo sem estar ele próprio ameaçado em seus fundamentos. Assim, por exemplo, na medida em que retiramos de um discurso fragmentos que inserimos em outro discurso, fazemos com essa transposição mudar suas condições de produção. Mudadas as condições de produção, a significação desses fragmentos ganha nova configuração semântica (Brandão p.77).

Portanto, o *Se eu fosse* como uma proposta de referencial teórico não se encaixa como uma reprodução das ideias dos autores que são citados. O que podemos observar é um discurso sendo produzido diante de outras condições de produção e por isso proporcionando novas possibilidades de produção de sentidos, a partir das conexões entre esses fragmentos transpostos. E isso tem relação com a proposta deste capítulo de pensar na particularidade da equação, no que é singular. As vezes nos apropriamos de falas de quem parece falar do jeito que gostaríamos de falar sobre as coisas como se fôssemos o autor dessa fala.

Na apresentação da dissertação algumas definições de apropriar foram apresentadas (tornar próprio, acomodar, tornar seu uma coisa alheia, dentre outras), e são elas que possibilitam entender a ideia de apropriação que pretende-se discutir. Quando o artista da dança encontra em outra fala uma maneira de falar que lhe interessa, se apropria dessa fala. Dessa forma, ao longo de sua histórica vai se transformando porque está sempre se colocando em relação à outras falas de dança. Quando se trata da equação entre discurso e dança no corpo do artista, entendemos que a apropriação e transformação das falas de dança acontecem ao produzir discurso e dança, na coafetação entre esses dois fazeres.

É possível que as investigações que acontecem no processo de criação em dança provoquem novos entendimentos que poderão ser explicados verbalmente nos discursos. Assim como a produção de discurso pode ser uma possibilidade de refletir sobre o próprio modo de criar dança. Isso não quer dizer que isso aconteça de maneira linear, como causa e efeito. Todavia, há que se considerar que as mudanças

PÃO COM LINGUIÇA É
CARNAVALIZAÇÃO E DESBUNDE.
É UM CONVITE PARA MORRER
DE AMOR, SOBREVIVER A UM
GOLPE E COMER
LINGUIÇA.



acontecem. No entanto, não somos nós que controlamos quais modificações irão ocorrer.

Se o corpo está sempre mudando, está sempre mudando seu modo de perceber o mundo. Uma percepção que nunca é a mesma está sempre transformando o mundo, que se torna então, o mundo que é capaz de perceber a cada vez, a cada instante dessa simultaneidade [...] (BITTENCOURT, 2012, p.30).

Pensando a partir dessa perspectiva de Bittencourt (2012), a simultaneidade é a maneira de existir do corpo. Com isso, podemos compreender que as ações de produzir discurso e dança não estão isoladas no momento de sua feitura, estão relacionadas às circunstâncias do corpo a cada momento em que são realizadas. Como o paradoxo da equação encontra-se justamente nessa simultaneidade, eis um momento oportuno de explicá-lo melhor. Pode parecer estranho pensar que mesmo simultânea a elaboração de discurso e dança, nem todas as vezes vemos na produção do artista uma relação de completa equivalência entre esses dois fazeres. Como sugerido na *ÊNFASE 2 – DISCURSO dança e corpo*, o que aparece como um descompasso entre discurso e dança não se justifica como impedimento para manutenção da lógica de simultaneidade. O que podemos pensar é que se não existe compatibilidade, em algum dos lados algo está “descolado” do corpo, não que isso seja possível como operação do corpo, mas o que se nota pode ser apenas uma questão de aparência.

Nesse sentido, quando identificamos um artista que apresenta um discurso mas a sua dança não é capaz de manter os mesmos pressupostos, podemos dizer que esse é um discurso descolado. O discurso quando é descolado é porque não é de fato daquele artista, e o descompasso evidencia isso. Pois quando o discurso é realmente um discurso incorporado pelo artista, ele já existe como ação, ele já é próprio. Então não seria uma dança que não corresponde a um discurso, mas um discurso que foi convenientemente aplicado, sem de fato ser incorporado, ou melhor, apropriado, no sentido apresentado acima.

Considerando especialmente as diferenças entre falar/escrever sobre dança e dançar, assim como as habilidades específicas de cada artista, esse descompasso pode ser variável. Pensando que os processos são contínuos, o corpo estar sempre em constante fluxo de mudança, possibilita que esse descompasso seja também

instável. Portanto, é provável que não haja um artista que é a todo tempo a síntese perfeita entre discurso e dança, pois as sínteses são sempre provisórias. O problema no entanto, não é a existência do descompasso, a questão é fingir não vê-lo e negar sua existência. Talvez não haja verdadeiramente um interesse em apropriar-se desse discurso, em mudar o comportamento. A intenção pode estar apenas em criar uma aparência que mantém o status desejado acerca de um determinado pensamento de dança que naquele momento esse artista considera mais adequado àquele contexto.

Isso nos leva a pensar que o discurso³² pode ser mais fácil de mudar do que o comportamento. Pode ser que não exista de fato interesse em realmente se apropriar de certo discurso, em exercitar a produção de um discurso condizente com a dança. Pode ser que o interesse esteja apenas em utilizar um discurso validado naquele mesmo contexto. Ocorre também o contrário, quando é o discurso que move e mobiliza, o artista acredita tanto naquele discurso que não consegue agir de outra maneira a não ser aquela que está presente no discurso. Como por exemplo, quando um dançarino que tem um histórico de jazz, sempre reproduzindo passos de outro coreógrafo, começa a conhecer a investigação em dança e a possibilidade de criar sua própria dança. Então passa a acreditar tanto nesse modo de fazer dança que já não consegue mais manter o outro. Como pode acontecer também na relação artística-acadêmica, quando começa a escrever uma tese de doutorado que fala sobre os princípios da educação somática como estratégia de criação. Então, passa a não conseguir mais manter a prática de treinamento corporal baseado em uma técnica de dança como parte de seu processo, buscando novas possibilidades mais coerentes com o que desenvolve na tese, até encontrar uma maneira de preparar o corpo mais coerente com os pressupostos que levanta como discurso. Esses dois últimos, são exemplos de quando o discurso é mesmo incorporado, por esse motivo, o comportamento não tem como ser outro.

Por não seguir métodos pré-determinados, na criação em dança contemporânea há espaço para o exercício de auto-observação. A busca incessante por ajustes subsidia um estado constante de reformulação. Considerar a existência de reflexão crítica do artista sobre o seu processo possibilita pensar as entre vistas da criação em dança. O que pode ser visto entre dançar e escrever/falar. Nesse sentido,

³² Lembrando que o discurso aqui faz referência a tudo que o artista expressa verbalmente acerca da dança que produz, de maneira oral ou escrita.

interessa olhar o que se move nas entre vistas, o que está nesse entrelugar, entre discurso e dança.

Estar atento ao descompasso e focado nas próprias incoerências é ter disponibilidade para deslocar-se. Observar-se como criador em dança é estar disponível para reconhecer que existe coimplicação entre as duas ações, de dançar e de produzir um discurso sobre essa dança.

A opção metodológica de olhar para a particularidade de uma equação utilizando uma artista como referência, parece ser viável para tal empreitada. Como oportunidade de observação de como isso se materializa na equação particular de uma artista, optamos por falar sobre Gladis Tridapalli. No entanto, é importante ressaltar que essa abordagem não se configura como um estudo de caso para a pesquisa, muito menos um exemplo da equação, pois não se trata de extrair universalizações. A proposição é apresentar um contexto que possibilita olhar para um jeito particular de se configurar essa equação, um “jeito Gladis de performar” suas sínteses sempre provisórias de um corpo em discurso e dança.

Gladis Tridapalli é professora e pesquisadora do curso de Dança da UNESPAR – Universidade Estadual do Paraná. É proponente da *Entretantas Conexão em Dança*, um coletivo de artistas situado na cidade de Curitiba – PR. Em revezamento entre projetos particulares e coletivos mantém sua produção artística em criações compartilhadas e colaborativas vinculadas a esse coletivo. A escolha dessa artista para compor essa ênfase se dá pela aproximação entre a discussão proposta na dissertação e os interesses pedagógicos, acadêmicos e artísticos de Tridapalli. Nota-se em suas proposições a preocupação com procedimentos de auto-observação, especialmente no quanto se dedica a tornar a coimplicação entre os formatos de dança que apresenta um objetivo tanto acadêmico quanto artístico.

*Sujeitos Dançantes*³³ é um projeto de extensão realizado na Faculdade de Artes do Paraná/UNESAR, coordenado por Tridapalli e nos conta um pouco sobre esse foco da artista acerca da coimplicação entre discurso e dança. Nesse projeto, em parceria com alunos e egressos da instituição, a artista realizou um ciclo de entrevistas com artistas pesquisadores em dança que residem na cidade de Curitiba. Os entrevistados foram escolhidos seguindo o pressuposto das relações entrecruzadas entre a vida e

³³ O projeto culminou em uma série de entrevistas que podem ser visualizadas on-line. Disponível em: <https://www.youtube.com/channel/UC-nWcRUjVDT1BtR9pTy9r9Q/videos>

a pesquisa em dança. A pergunta “o que, hoje, te move a mover?” era feita como uma provocação inicial para que o entrevistado contasse ao público sobre sua história na vida e as relações com seus processos de investigação em dança, as metodologias utilizadas, como elaboram suas questões, como é sua maneira de pensar e fazer dança. A ideia e concepção desse projeto, apresenta uma tentativa de discutir os entrelugares da criação em dança.

Outra proposição da artista que vai ao encontro dessa discussão se chama Maria Samambaia Palestra. Dos incômodos experienciados por Tridapalli acerca dos formatos de compartilhar suas pesquisas acadêmicas, a Maria Samambaia Palestra é um experimento que têm como objetivo permear as relações entre os fazeres artísticos e acadêmicos. O que a princípio segue as normas e formalidades de uma palestra, passa a transformar-se em uma apresentação cênica que não deixa de apresentar os pressupostos teóricos anunciados sob o título *Dança: uma possibilidade de criar aprendendo*. Não deixa de ser uma palestra, não deixa de ser uma dança. Em Anexo, é possível encontrar um texto que descreve pelo ponto de vista do público, o que é a Maria Samambaia Palestra.

Figura 8 – Maria Samambaia Palestra



Apresentar todas as relações estabelecidas pela artista ao longo de sua história na dança não seria viável, nem tampouco coerente com a proposta desta pesquisa. Portanto, o objetivo não é demonstrar um exemplo da equação. Nem mesmo analisar detalhadamente os fatos e apresentar dados estatísticos. A possibilidade de

Maria Samambaia é um grande presente pra viver a contradição, a profanação com afeto e tecida aí no esbarrar entre contextos educacionais, acadêmicos, artísticos e a vida.



apresentar a artista em uma entre vista que se configura por aquele que vê parece ter mais a ver com o intuito da dissertação. Diferente de formatar uma entrevista que conduz o olhar e recorta um ponto de vista, o que apresentamos aqui é uma possibilidade de que o leitor crie sua própria entrevista e encontre à sua maneira o que pode ver nas entre vistas. Nesta proposição, quem conduz o caminho não é a entrevistada, nem a entrevistadora, mas o leitor. Portanto, essa é uma entrevista que o próprio leitor faz ao escolher as informações que deseja ver.

Para seguir tal encaminhamento, sigamos as orientações a seguir. Ao longo dos capítulos anteriores é possível encontrar algumas peças de um dodecaedro como aquele apresentado na apresentação da dissertação. Nas partes do dodecaedro, trechos de textos escritos pela artista entrevistada. A partir dessas imagens você pode escolher a maneira que prefere seguir sua entre vista. Ir e voltar nas páginas, destacar as páginas e espalhá-las pelo chão, montar o quebra-cabeça e criar um dodecaedro tridimensional como aquele que aparece planejado no fim da Ênfase 1. Os Anexos contém uma entrevista da artista concedida à autora, links de vídeos, textos do blog da *Entretantas conexão em dança*, release de trabalhos artísticos e projetos, dentre outros conteúdos. Leia a entrevista, acesse os links dos vídeos, o blog, o que mais lhe interessar como entrevistador.

Segundo o dicionário, entrevistar é interrogar uma pessoa sobre os seus atos, ideias e projetos. Partindo dessa premissa, quais caminhos são possíveis de escolher para observar o fazer de Gladis Tridapalli em suas tentativas de produzir dança e discurso. O que podemos ver quando suspendemos nosso olhar para o que se move entre as vistas? O que há entre mover e enunciar? O que e se enuncia entre ver e mover? Nos encontramos adiante...

Apresentar uma simples narrativa biográfica da trajetória da artista não seria suficiente para expressar a concepção coimplicada da relação entre corpo, discurso e dança como instâncias de uma mesmo processo. Diante dessa percepção, apresentar uma história linear da trajetória da artista não seria coerente com a proposta metodológica desta pesquisa. Exatamente porque o objetivo desta dissertação é a tentativa de apontar discurso e dança não como unidades, mas como instâncias de um mesmo processo.

Mediante o exercício do leitor de conduzir sua própria maneira de olhar as sínteses estabelecidas pela artista em suas diferentes proposições torna possível

adentrar em um espaço que é flexível, reflexivo e criativo. Diante das questões levantadas até então na dissertação, um olhar que pergunta interessa mais do que uma resposta que define. Esse foi um dos critérios para escolha de Gladis Tridapalli como uma artista na equação, suas ações sempre interrogativas, sobre sua dança e sobre sua maneira de fazer dança. Em entrevista concedida à autora, Tridapalli expõe o motivo pelo qual acredita ter sido escolhida para permear uma discussão acerca da coimplicação entre discurso e dança no corpo do artista:

Eu suspeito que seja eu porque eu e muitos outros, mas não tantos assim, são artistas pessoas professores pesquisadores muito comprometidos com a relação indissociável entre discurso e realidade. Você – Patrícia Zarske - sabe que sou um desses que não me contento com um discurso que não se dá no real como corpo que dança. A obsessão em criar formatos das danças pra contemplar o que ela pensa, fala e escreve é o que me move. E nesse caminho, só quem tá preparado pro fracasso é que pode continuar nessa obsessão. Só um professor que sabe pedir desculpas, voltar atrás, refazer, pode trilhar. Só um pesquisador que desce do pedestal de certezas também. Meu corpo apresenta essa mistura e esses quereres mais como possíveis perguntas do que respostas definitivas. Por isso digo que *Maria samambaia* e *Pão* chegam lá de alguma maneira. Está tudo muito borrado e quando falamos num release ou usamos um autor, vejo que isso está no formato, no modo da dança acontecer. O fracasso, a dúvida da tentativa é escancarada tanto na arte como minha ação na sala de aula: exponho o não saber, a precariedade. Não dá mais para esconder e assim juntos com alunos criamos novas potências. Dança dança dança sem vitimização, mas conscientes das contradições irresolvíveis. Dança dança com humor e afeto para continuarmos resistindo e existindo (TRIDAPALLI, 2018).

É importante ressaltar, a partir dessa fala da artista, que a entre vista não diz respeito à um exemplo de uma perfeita articulação entre a produção de discurso e dança. O objetivo não é exemplificar uma artista que apresenta um discurso integralmente correspondente à dança que produz, mas justamente apresentar como esses dois fazeres seguem a lógica de processualidade. No sentido de que as coisas vão se formulando e reformulando, fora de uma ordem cronológica. Por isso mesmo, a inviabilidade de apresentá-la como uma narrativa biográfica.

Nesse sentido, a proposição entre vista não têm a finalidade de demonstrar um “encaixe perfeito” ou um julgamento de valor sobre as possíveis incoerências. Mas reforçar a ideia de que o “encaixe” não se dá pelos conteúdos considerados um a um, uma ideia discursada como equivalente a uma ideia dançada. Essa dissertação não

propõe em nenhum momento essa unidade, na medida em que enfatiza a importância de tratar discurso em dança como instâncias de um mesmo processo, que não são isoladas, porque coevoluem.

Nessa perspectiva, só é possível compreender as relações estabelecidas entre esses fazeres quando se considera que não são os conteúdos que nos mostram o “encaixe”, mas a coerência lógica de propósitos e de valores e princípios mobilizados por um (dança) e outro (discurso sobre a dança). Sendo assim, podemos dizer que o descompasso ocorre nos casos em que um ou outro são praticados desconsiderando a coimplicação entre eles, como se fossem instâncias independentes e desconexas.

Em uma das peças do dodecaedro (peça cinza) há o seguinte trecho proferido por Gladis: “A obsessão em criar formatos das danças para contemplar o que ela pensa, fala e escreve é o que me move”. Essa é uma constatação da autora advinda das suas reflexões sobre seus processos, e demonstra uma grande preocupação com a auto-observação de sua produção artística e acadêmica. Quem convive com a artista, seja como aluno, como público ou mesmo em sua vida diária consegue reconhecer essa obsessão. Não seria estranho ver Gladis citar uma dos autores que está lendo em um almoço de família, ou estudar uma estratégia de criação ao ver seus filhos brincarem em uma praça com outras crianças. Perceber algum tipo de incoerência em suas ações artísticas-acadêmicas-docentes é incômodo, é tropeço, e são nesses tropeços que podemos notar a articulação dos seus discursos e danças.

Alguns dos textos contidos nas peças do dodecaedro são trechos da entrevista concedida por Gladis à autora. Destacamos aqui, a parte da entrevista de onde foram retirados os trechos para duas peças. A seguir, a resposta de Gladis ao ser questionada sobre quais seriam suas dificuldades quando escrevia academicamente sobre dança:

Acho que é equalizar minhas invenções práticas com a teoria sem criar irresponsabilidades graves no contexto acadêmico. Minha prática sempre é maior e fico me perguntando: será que isso aí que o autor está falando eu estou realmente entendendo FORMALMENTE e será que posso aliar ao que estou testando? **Sou daquele tipo que leio uma página de um autor, me apaixono e danço NA SALA 3 dias sobre o que li. Grudo na geladeira as frases. DECLAMO pros alunos e parceiros de criação. Grito de emoção. Na bicicleta indo pra FAP tenho ideias de aula.** Aí entra uma outra dificuldade e grande: **sou lenta para escrever porque necessito viver de maneiras diferenciadas o que estudo academicamente para poder usar o autor, escrever, citar. Hahahahaha. E geralmente quando cito ainda estou em dúvida se entendo.**

Hahahaha. Descobri que o que eu não entendo direito é que me faz mover e mover e descobrir coisas. Até hoje arrepio com uns trechos que Bacha fala do Peirce e me dá um rasgo no estômago. Esse rasgo para eu não enlouquecer, eu ralo. Ralar! (TRIDAPALLI, 2018, grifo nosso).

A leitura desse texto da artista, nos conta um pouco sobre sua maneira de lidar com seus processos de criação em dança, nos dá pistas de alguém disposto a mover ideias, na dança e na vida, a deslocar-se. Agamben (2009), propõe como contemporâneo aquele que possui em alguma medida um anacronismo com o seu tempo, de modo a não corresponder de forma perfeita com este. Sendo assim, segundo o autor, perceber e apreender o seu tempo é deslocar-se.

A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela (AGAMBEN, 2009, p. 59).

A partir dessa perspectiva do autor, podemos dizer que ao artista que produz dança na contemporaneidade cabe conectar-se às mudanças que vem ocorrendo na produção de conhecimento em dança, estar ciente de que os discursos que produz acerca de sua dança podem ser capazes de descrever seu próprio objeto. Que a dança como área de conhecimento caminha estabelecendo-se como tal, isso porque tem capacidade de analisar seus próprios fenômenos. Todavia, é preciso manter sempre um olhar crítico. Como enfatiza Agamben (2009), para ser contemporâneo é preciso manter “o olhar fixo no seu tempo, para nele perceber não as luzes, mas o escuro”.

A partir dessa proposição de Agamben (2009) pode ser evidenciada a relação estabelecida entre a artista Gladis Tridapalli e a equação que propõe essa pesquisa. Não são os conteúdos que reconhecemos nas falas de Tridapalli que apontam para a coerência entre seus fazeres. Mas é o que podemos ver nas entre vistas, na coerência lógica dos propósitos que mobilizam tanto sua dança quanto os discursos sobre sua dança. Como na proposição de Agamben (2009) acerca do que é ser contemporâneo, podemos arriscar dizer que é esse o motivo da escolha por essa artista para permear

este capítulo. Não pelos seus acertos, mas pelo olhar que lança ao escuro. Por colocar-se em risco. Experimentar a dúvida e o desespero. Um corpo incomodado, que dança suas inquietações e que movimenta suas certezas. Um corpo curioso com algo que parece hoje em dia não mais ser permitido, o fracasso. Um corpo que fracassa tentando, que reinventa fracassando e que vê poesia na precariedade. Corpo em estado constante de deslocamento. Um corpo que acerta porque não está preocupado com as garantias e certezas de onde precisa chegar, mas com o caminho que trilha.

E nesse caminho que se constrói no enquanto, já não seria possível dizer que a Arte transforma as pessoas, ou que a Dança é propulsora do pensamento crítico, como foi estabelecido como a pretensão inicial dessa pesquisa. Se na dança contemporânea há espaço para uma reflexão crítica sobre o próprio fazer do artista da dança, isso não é uma garantia de que será feito. Essa tarefa é nossa, como pesquisadores da Dança, como artistas e como professores de Dança.

Para encerrar esse capítulo, sem criar um ponto final e seguir essa proposição de tentar encontrar caminhos para desvencilhar da dança essa herança do pensamento determinista, podemos nos aproximar de Rancière (2014) e sua crítica ao determinismo na Arte, em *O espectador emancipado*. O autor critica a ideia de pensar a arte sob uma lógica determinista em que o artista, como detentor de uma superioridade crítica, cria um trabalho que irá promover no espectador uma mudança de comportamento. Na proposição de Rancière, quando se trata de Arte, não podemos apontar com garantias o que mudou ou vai mudar. O autor sugere que são mundos sensíveis que entram em choque, e por isso

[...] não há razão para que o choque de dois modos de sensorialidade se traduza em compreensão das razões das coisas nem para que esta compreensão produza a decisão de mudar o mundo (RANCIÈRE, 2014, p.100).

No entanto, isso não exime da Arte sua condição de promover encontros e mobilizações, mas possibilita repensar que esta não é uma transmissão calculável, se o choque é artístico e sensível, não é possível traduzi-lo para uma tomada de consciência. Mas isso não nega que essa possibilidade existe, como aponta Rancière (2014, p.100), a Arte pode “transformar os mapas perceptíveis, ao criar novas formas

de experiência do sensível”. Portanto, ao invés de atribuir causas, podemos seguir a pista do autor.

Passa-se de um mundo sensível para outro mundo sensível que define outras tolerâncias e intolerâncias, outras capacidades e incapacidades. O que efetivamente opera são dissociações: a rotura de uma relação entre o sentido e o sentido, entre um mundo visível, um modo de afecção, um regime de interpretação e um espaço de possibilidades; rotura das referências sensíveis que permitiam ocupar um lugar próprio dentro de uma ordem das coisas (RANCIÈRE, 2014, p.100).

Da proposição do autor, podemos pensar que na equação corpo, dança e discurso, se o entre não é lacuna, é acontecimento, temos um tanto de choques entre mundos sensíveis a experimentar.

Cachaça que
como a dança
não é metáfora
de e nem para nada.
Ela é servida, entregue,
bebida.
É.



CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em primeira e múltiplas pessoas

“no fundo no fundo no fundo no fundo
 ante e antes de então e então durante
 e enquanto aqui por enquanto adiante
 avante acerca e portanto ao largo ao
 redor e lá e nos arredores nos cantos
 cá de passagem logo tangente longe
 distante hoje de ontem onde depois de
 onde pra onde onde
 no mundo no mundo no mundo no mundo”
 (Arnaldo Antunes)

A coimplicação entre discurso e dança no corpo do artista. Essa é a primeira frase que aparece na apresentação desta dissertação. Logo em seguida, o desafio de escrever sobre isso distante de uma lógica de causalidade linear ou de uma “linguistização” do problema, que seria torna-lo um estudo de linguística.

A compreensão de corpo, discurso e dança como três instâncias que são correlatas e acontecem no corpo mas que não são equivalentes foi o caminho escolhido. A fim de atentar para impossibilidade de dizer que são separados. A proposição foi criar uma equação entre esses três termos para explicar que discurso e dança são provenientes da condição do corpo de produzi-los. Apesar de diferentes, discurso e dança operam em uma lógica conjunta, visto que no corpo são processos simultâneos. Dessa forma, foi preciso entender que esses processos são sempre permeáveis e que são muitas as escalas da experiências que se atualizam simultaneamente, por isso, corpo, discurso e dança estão sempre se modificando mutuamente, porque são coafetados.

Cada capítulo dedicou-se à uma ênfase dessa equação. Nesse sentido, sempre que um novo capítulo se iniciava, não era o assunto da discussão que mudava, mas o ponto de vista sobre o corpo do artista que cria dança. Escolher uma perspectiva para tratar a cada capítulo possibilitou demonstrar a ideia de corpo que está na relação entre discurso e dança, o que a relação entre discurso e corpo pode nos dizer sobre dança e como a dança e o corpo atuam na produção de discurso. Entre as vistas de cada instância do processo do artista ao criar dança, dançar suas próprias criações e escrever sobre elas, novas incógnitas foram descobertas na equação.

A processualidade apontada como condição de existência na ênfase do corpo foi a abordagem escolhida para repensar a temporalidade do corpo do artista que está sempre em estado de modificação, o que impede escrever sobre isso, de maneira determinista. Podemos dizer que o corpo em suas múltiplas temporalidades na experiência de criar dança vai se modificando a todo instante. Discurso e dança como produções do corpo, estão a todo momento se modificando, e por isso, modificando também a maneira de produzir discurso e dança.

Na ênfase do discurso, apresentamos que como uma construção de sentidos manifestada nos textos, o Discurso está diretamente relacionado às suas condições de produção, diversos são os aspectos possíveis de serem analisados quando tratamos o discurso como produção verbal do artista sobre a dança que faz. Sendo assim, dançar e escrever sobre dança são duas ações diferentes, mas correlatas. Os discursos não tornam-se instantaneamente uma modificação no comportamento, apesar de não estarem separados da maneira de produzir dança, nem sempre aparecem como correspondentes de maneira integral. Isso porque os discursos podem ser apenas uma aparência, ou seja, os discursos podem ser aplicados de acordo com a conveniência do artista em legitimar sua fala, o que não garante que esse discurso seja realmente correspondente à maneira de pensar desse artista.

Vista sob uma perspectiva particular, na ênfase da dança, a proposição foi tratar a equação em um aspecto mais singular, uma artista. A relação entre dança e discurso, como parte da experiência de um artista, nos mostrou que o que interessa encontra-se no entrelugar, nas entre vistas do fazer dança e produzir um discurso sobre ela. A transitoriedade das experiências no corpo do artista faz com que a relação entre dança e discurso esteja sempre se alternando. Na dança contemporânea, em que os métodos não são pré-determinados há possibilidade de reflexão, por isso espaço para o artista rever seus entendimentos de dança e reinventar-se. A busca por coerência entre o que se dança e o que se escreve sobre dança diz respeito à um processo de auto-observação do artista sobre a sua maneira de criar dança e perceber-se como criador. Faz parte desse processo, a tentativa, o risco e as incertezas, e por isso a variação entre descompasso e (in)coerências. Aceitar-se em condição de paradoxo. Se eu fosse Tridapalli diria que é “viver a contradição, a profanação com afeto e tecida aí no esbarrar entre contextos educacionais, acadêmicos, artísticos e a vida”.

A coerência total entre discurso e fazer artístico parece situação utópica. No entanto, há na dança contemporânea a possibilidade de colocar-se em risco para. Não interessa a esse estudo equivaler uma ideia dançada à uma ideia discursada, pois não houve em nenhum momento o objetivo de unificá-las, pelo contrário, de evidenciar suas especificidades. Não é pelo conteúdo da dança ou do discurso que as relações se estabelecem, mas pela coerência lógica dos princípios mobilizados tanto na dança quanto no discurso sobre a dança. O que nomeamos descompasso é quando a coimplicação entre discurso e dança é desconsiderada, como se pudessem ser instâncias desconexas.

Mesmo na equação quando observada em sua particularidade - quando se trata do corpo de um artista - tantos outros artistas e autores fazem parte daquilo que produz como fala de dança. Propomos pensar o quanto nos apropriamos de falas de outros autores que falamos como gostaríamos de falar sobre certas coisas, e de uma maneira metalinguística, essa relação foi estabelecida na relação autora e autores que permearam a ação de compor a produção textual dessa dissertação. Nesse texto, tantas falas, tantos corpos, tantas danças.

Depois de ser Britto, Priogine, Dawkins e Bittencourt, fui Maingueneau e Brandão, e fui Setenta que também já foi Foucault. Se eu fosse etóloga, química, linguista ou filósofa, se eu fosse Tridapalli, se eu não fosse artista. Se eu fosse Prigogine escrevendo sobre dança? Se eu fosse Bittencourt que já foi Prigogine. Para escrever sobre a escrita na dança, pude escrever sobre tanta gente. Fui tanta gente.

Na tentativa e risco de produzir um discurso sobre dança que fizesse de fato a crítica proposta no início da pesquisa, precisei me deslocar. Quando escrever sobre corpo me dizia mais sobre a dança, quando escrever sobre dança questionava o discurso e escrever sobre discurso me trazia referências de corpo, me perdi entre idas e vindas na composição dos capítulos. Foi então que entendi, a única maneira de produzir essa dissertação seria seguir a pista de uma qualidade do corpo, a transitoriedade. Que tornou-se também, uma característica da dissertação.

Como o corpo é fluxo contínuo, as considerações que aqui deveriam ser finais, são circunstanciais. A dança caminha para descrever e analisar seus próprios objetos, como área de conhecimento, porque tem condições de fazê-lo. Mas esse caminho ainda é feito de lacunas, de tropeços e de desencontros. E é nesse movimento que a escrita sobre dança se faz, não há outro caminho a não ser rever

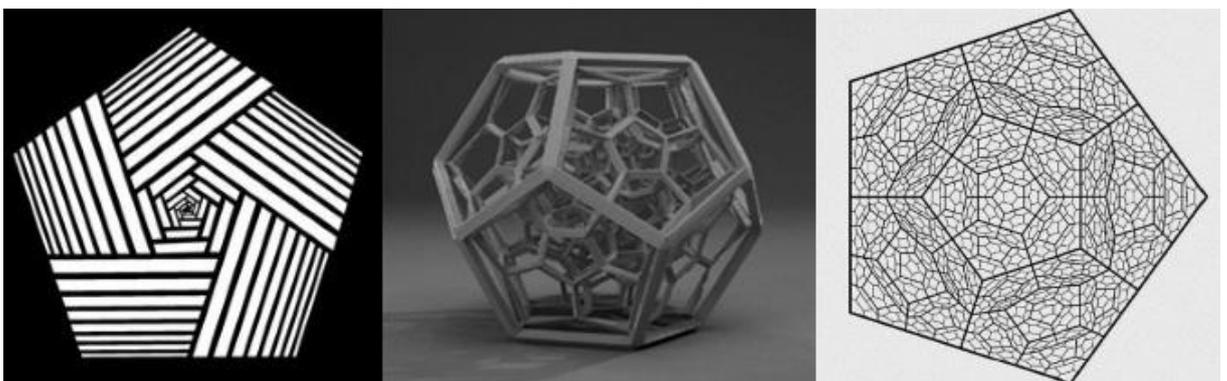
nossos pressupostos, reconhecer as fragilidades e seguir. Nada está pronto, ainda estamos a fazer.

Torço pelos pesquisadores. Torço pelos teóricos. Torço pelos meus amigos artistas que atormentados como eu, são obcecados em fazer coerência entre pesquisa acadêmica e artística. Torço por todos que tecem a rede epistemológica nos diálogos e atropelos práticateoria. Somente não torço por aqueles que na academia vivem o futuro e atropelam as tentativas no presente. Exigem as coerências e complexidades sem ao menos saber que nas salas de ensaio esse quesito leva tempo e sim tropeça e se faz incoerente também (TRIDAPALLI, 2008).

Só é possível saber sobre si, quando se relaciona ao outro. A dança segue criando seus espaços. Para isso, o que precisamos não é romper fronteiras entre a prática artística e acadêmica, romper fronteiras entre a arte e a ciência ou entre a dança e a escrita. Quando pensamos em romper fronteiras, já estamos criando territórios. Também não seria o caminho generalizar, dizer que tudo é a mesma coisa. O que proponho é preservamos as especificidades, mas estar atentos à simultaneidade. A prática de equacionamento, proposta nesta pesquisa pode ser uma maneira de cumprir com aquilo que é uma das mais importantes tarefas na universidade, estabelecer relações.

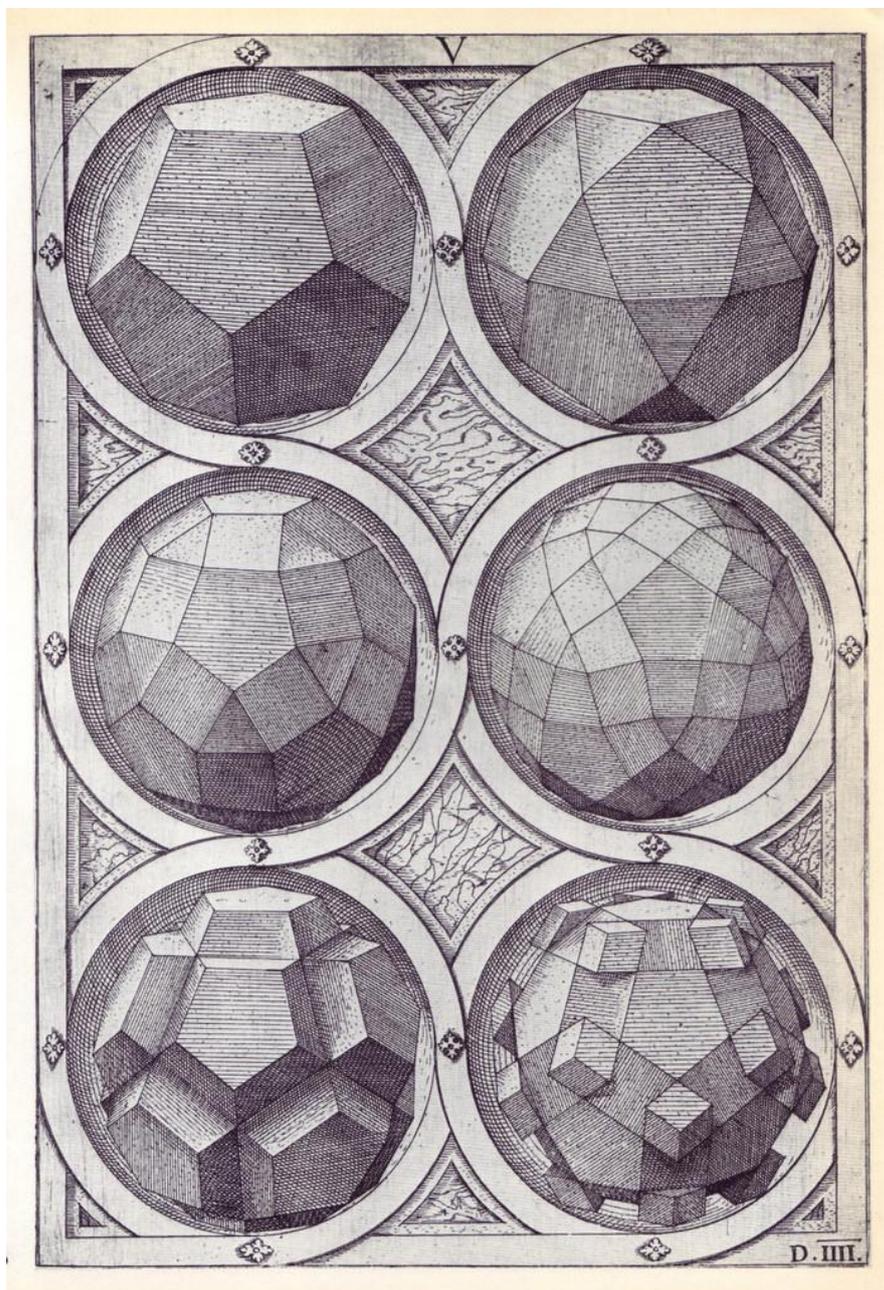
O exercício de equacionar termos é uma pista para esse caminho. Entretanto, é preciso lembrar que a escolha de termos não significa que eles estejam descontextualizados, cada termo pode carregar uma infinidade de outros. Se separar não é o caminho, unificar também não deveria ser. Quantas equações cabem em cada termo de uma equação? Qual a coimplicação entre fala, leitura e escrita? Dança, discurso e espectador?

Figura 9 – A equação da equação da equação



O processo equacional, portanto, é sobre estabelecer relações, observar incógnitas e estar disponível, não ao que se espera encontrar, mas ao que aparece.

Figura 10 – O que se vê?



E você, o que vê quando

suspende seu olhar para o que

está nas

entre vistas?

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, G. **O que é o contemporâneo?** E outros ensaios. Chapecó: Argos, 2009.

BASTOS, M. H. F. de A. Corpoestados: singularidades da cognição em dança. **Rev. Bras. Estud. Presença**, Porto Alegre, v. 4, n. 1, p. 138-147, jan./abr. 2014. Disponível em: <http://www.seer.ufrgs.br/presenca> Acesso em: 15 ago.2015.

BRANDÃO, H. N. **Introdução à análise do Discurso**. São Paulo: Editora da UNICAMP, 1998.

BITTENCOURT, Adriana. **Imagens como acontecimentos**: dispositivos do corpo, dispositivos da dança. Salvador: EDUFBA, 2012.

BITTENCOURT, Adriana. A Incerteza como índice de construção de autonomia em dança. **Revista Moringa Artes do Espetáculo**. João Pessoa, v.3 n.2 jul-dez/2012.

BITTENCOURT, Adriana. **Natureza da Permanência**: processos comunicativos complexos e a dança. Dissertação de Mestrado. São Paulo 2001. PUC/SP.

BORGES, Hélia. A arte pensa? A metodologia e o campo encarnado do imprevisível. **Revista do Lume**. São Paulo, n. 4, p.1-9, dez. 2012.

BRITTO, Fabiana Dultra. **Temporalidade em dança**: parâmetros para uma história contemporânea. Belo Horizonte: FID Editorial, 2008.

BRITTO, Fabiana Dultra. **Corpo e ambiente**: Co-determinações em processo. Salvador: FAUFBA; EDUFBA, 2008, p.11-16.

BRITTO, F. D. **Processo como lógica de composição na dança e na história**. *Sala Preta*. O 2011. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/57445>>. Acesso em: 19 jun.2015.

BRITTO, F. D. Entrevista: Fabiana Dultra Britto e Alejandro Ahmed. In: **Re[do]bra**. vl 1. n 4 Corpografias Urbanas. Disponível em: http://www.corpocidade.dan.ufba.br/dobra/04_03_entrevista.htm. Acesso em: 15 mai.2017.

DAWKINS, R. **O gene egoísta**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia, São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1979.

DAWKINS, R. **The Extended Phenotype**. Oxford/New York, Oxford Univesity Press, 1982.

EAGLEMAN, David. **Incógnito**: as vidas secretas do cérebro. Rio de Janeiro: Rocco, 2012, p.9-64.

- FIGUEREDO, V. A construção de significação na dança. **Revista Poiésis**, n 15, p. 147-159, Jul. de 2010. Disponível em: <http://www.cocen.unicamp.br/revistadigital/index.php/lume/article/view/271>>. Acesso em: 02 out.2015.
- FOLEY, R. **Os humanos antes da humanidade**: uma perspectiva evolucionista. São Paulo: Editora Unesp, 2003.
- FOUCAULT, M. **A microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1979.
- FOUCAULT, M. **A ordem do discurso**. São Paulo: Edições Loyola, 1999.
- GOUVÊA, R. V. O corpo do improvisador. **Urdimento**, Santa Catarina, n. 19, p. 81-89, novembro 2012. Disponível em: http://www.poesis.uff.br/PDF/poesis15/Poesis_15_ConstrucaoDanca.pdf. Acesso em: 02 out. 2015.
- GUZZO, Marina S. L.; SPINK, Mary J. P. Danças, Discursos e Construção de Sentidos. In: **Anais do 2o encontro nacional de pesquisadores em dança** (2011) Dança: contrações epistêmicas
- GREINER, Christine. **O Corpo**: pistas para estudos indisciplinados. São Paulo: Annablume, 2005.
- KATZ, Helena. **Um, dois, três**: dança é o pensamento do corpo. Belo Horizonte: Edição da autora, 2005.
- KATZ, Helena. Corpo, Design e evolução. In: DERDYCK, Edith (Org). **Disegno. Desenho. Designio**. São Paulo: Editora Senac. 2006.
- KATZ, Helena. Entre a Heresia e a Superstição. In: SÃO PAULO. SECRETARIA MUNICIPAL DE CULTURA, CENTRO CULTURAL SÃO PAULO. **Navegar é Preciso**: Portugal – Brasil: problemas estruturais e similaridades conceituais na dança de Brasil e Portugal. São Paulo, 1998. p.7-16.
- LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. **Metáforas da vida cotidiana**. São Paulo: Educ, 2002.
- MACHADO, A. B. Novas estruturas na produção de conhecimento em dança. **Anais do II Congresso Nacional de pesquisadores em Dança – ANDA**, jul.2012. Disponível em: <http://www.portalanda.org.br/anaisarquivos/2-2012-2.pdf> Acesso em: 10 set.2016.
- MAINGUENEAU, Dominique. **Análise de textos de comunicação**. 6 ed. São Paulo: Cortez, 2013.
- NAJMANOVICH, D. **O sujeito encarnado**: questões para pesquisa no/do cotidiano. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

NAJMANOVICH, D. El cuerpo del conocimiento, el conocimiento del cuerpo. IN: **Cuadernos de Campo**, Año II • Nº 7, Mayo de 2009, p.6-13

PRIGOGINE, Ilya. **Ciência, razão e paixão**. 2. ed. São Paulo: Livraria da Física, 2009.

PRIGOGINE, I. **O Nascimento do Tempo**. Universo da Ciência. Lisboa: *Edições 70*, 1988.

RIBEIRO, Alessandro Jacques. Equação: noção matemática ou paramatemática. In: **Unión: revista iberoamericana de educación matemática**, ISSN-e 1815-0640, Nº. 16, 2008, págs. 169-182.

SANTOS, B. de S. **Um discurso sobre as ciências**. 3. ed. São Paulo: Cortez, 2005.

SILVA, Rosemeri R. **Uno, mapa de criação**: ações corporalizadas de um corpo propositor num discurso em dança. 2013. 204 f. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Universidade Federal da Bahia, 2013.

SETENTA, J. S. **O fazer-dizer do corpo**: dança e performatividade. Salvador: EDUFBA, 2008.

TRIDAPALLI, G. S.. **Aprender investigando**: a educação em dança é criação compartilhada. 2008. 96 f. Dissertação (Mestrado em Dança) - Universidade Federal da Bahia. Bahia, 2008.

VERAS, E. **Entre ver e enunciar**: o uso da entrevista em estudos sobre o processo de criação artística. 2006. 199 f. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2006.

VIEIRA, J. A. **Teoria do Conhecimento e Arte**: formas de conhecimento: Arte e Ciência uma visão a partir da complexidade. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2006.

VELLOSO, Marila. Processos de formação para criadores em dança: o desenvolvimento de habilidades sensório-motoras como aspecto coevolutivo a procedimentos de criação. **Dança**, Salvador, v.2, n.2, p. 67-80, jul./dez. 2013. Disponível em: <http://www.portalseer.ufba.br/index.php/revistadanca/article/view/9738>

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: Martins Fontes, 2014.

APÊNDICE

APÊNDICE A

(Primeiro experimento “Se eu fosse”, produzido como trabalho final no componente curricular Tópicos Contemporâneos em Dança do Curso de Mestrado em Dança do PPGDança – UFBA, ministrado pela Profa. Dra. Máira Spanghero, em 2015.)

SE tem pretensão eu não sei, mas que se tivesse seria a de ser despretenso. Pode um texto ser despretenso se dizer já é lá uma senhora pretensão? Se esse texto fosse uma dança,

pediria a você que já fosse começando e como uma conversa pode ser olho no olho, essa dança seria corpo no corpo, e logo eu a dançaria com você. Eu dançaria você. Entre os nós em nós.

Se eu fosse Jorge Larrossa Bondia, diria que a experiência é algo que nos passa e não que se passa e então começaria o que quero dizer.

Nessa trajetória dos encontros na disciplina Tópicos Contemporâneos tem uma questão que me inquietou, mas se eu fosse Fabiana Dultra Britto enfatizaria que trajetória histórica não é processo evolutivo, então eu já diria que foi nesse processo.

Esses encontros, e as formulações decorrentes das discussões, evidenciaram a condição que temos de reconhecer em nossas relações com o outro e com o mundo, os conceitos com os quais nos debruçamos em nossa vivência acadêmica. Porém, quando esse trânsito toma um caráter inverso, porque ainda é tão difícil tornar esse conceitos ações em nossa vida-dança?

Se eu fosse Helena Katz e Christine Greiner, diria que o corpo é mídia de si mesmo, que não é um veículo por onde as informações passam, mas um permanente processo de mostrar-se a si mesmo em sínteses provisórias da negociação entre as informações que chegam e as que já estão/são corpo. Sendo assim, estamos a todo tempo nos constituindo enquanto nós mesmos, nossas experiências são corpo. **Se eu fosse Adriana Bittencourt acrescentaria que essa relação opera por imagens, imagens como acontecimentos e como um dispositivo operacional de comunicação do corpo. Um corpo que está sempre mudando e logo, mudando sempre seu jeito de perceber o mundo.** Se quando dançamos, algumas danças que (se eu fosse Jussara Sobreira Setenta explicaria como aquelas que produzem um fazer-dizer, que criam seus enunciados em uma fala que é ação e inventam a própria fala de acordo com aquilo que está sendo falado) nos fazem lidar exatamente com a dúvida,

com a incerteza, com a crise.

Compreendendo um fazer da dança que é experiência cognitiva, seria ela potencialmente capaz de ~~transformar~~ nossa forma de agir no mundo?

Se eu voltasse a ser Fabiana Dultra Britto, diria que essa pode ser uma lógica determinista, que se apoia em causalidade.

Mas se olharmos para os modos operacionais que desenvolvemos em cada contexto de acordo com a função que ali cumprimos, eu seria Helena Bastos e diria que não somos sujeitos compartimentados, e agora volto para mim, para dizer que existe uma permeabilidade entre esses modos. Algo que nos faz reconhecer uma lógica organizacional que é exclusiva de cada pessoa no mundo, que se torna possível no fluxo de ajustes das informações em negociação que ela pode ser, dá a ver. *As experiências são permeáveis, pois pertencem a esse mesmo corpo.* Essa ideia de permeabilidade diz respeito a uma mobilidade emergente do diálogo entre diferenciais das existências do

corpo. *Corpo esse que dança e que vive. Pessoa que dança e que vive.* Então, nossas experiências nos processos de criação em dança podem afetar nosso modo de ver o mundo, assim como os livros que lemos, as músicas que ouvimos, não de um modo determinista, mas dentro de um processo evolutivo, que se eu fosse Richard Dawkins ressaltaria que não tem um propósito pré-designado, mas que opera na variação e seleção, usaria a ideia de **um rio que saía do Éden. Pra daí ser Manoel de Barros e dizer que quem anda no trilho é trem de ferro, sou água que corre entre pedras – liberdade caça jeito.** Mas como dito antes, o processo não é tão simples assim, reconhecemos na vida os conceitos, mas os conceitos levam um tempo pra se tornarem vida.

Se eu fosse **Máira Spanghero**, agora citaria a Helena Katz ao dizer que a dança é **quando**.

E é nesse quando que estamos sempre no verbo presente, se a experiência nos passa, a tentativa é encontrar coerência, na lógica de pensar/ser/agir seja sempre em quando, em possibilidades que as vezes são simples, as vezes nos rasgam, mas sempre nos modificam.

Se eu fosse Paulo Leminski diria então que

**não discuto com o destino,
o que pintar eu assino.**

Mas se eu fosse Giorgio Aganbem diria que em algum momento nos damos conta de não ser mais possível seguir lendo um autor sem transgredir as regras elementares da hermenêutica, no auge da impossibilidade de distinguir autor e intérprete, sabemos que é hora de despedir do texto e seguir por conta própria. *E arrisco dizer que é esse o estado que nos perdemos, pra nos encontrarmos. Nessa vida que é vai e vem, não há nada fora de nada, teoria e prática, vida e academia, o que há são pessoas, pessoas e suas tentativas. Entretanto, os ajustes nesse entrelugar não são imediatos, são trânsito e acordos, são provisórios, e são então, potências, potências em sujeitos sempre a tornar-se. E então se eu fosse Georges Didi-Huberman discutiria com Peter Pál Pelbart se a morte das sobrevivências é declarável e se a imaginação foi mesmo capturada.* Ainda mais, voltaria ao Aganbem pra assumir compromisso com a contemporaneidade numa relação com o tempo em que "muito cedo" é também "muito tarde", "já" que também é "ainda não". Nas tentativas, *encontros*. Na pesquisa artística-acadêmica seria possível fluirmos nesse encontro? Às vezes nos apropriamos de quem parece falar do que jeito que gostaríamos sobre as coisas, o corpo, a dança. Se eu fosse um dicionário diria que a-pro-pri-ar (a- + próprio + -ar) é: tornar próprio; acomodar; aplicar; atribuir; tornar ou ser adequado ou conveniente a; aposar-se; tornar seu uma coisa alheia: apoderar-se.

Nesse encontro transitamos entre o que temos como formulação e essas falas, e nessa viagem cabe sermos muita gente. Nossa fala tem a fala de tanta gente. E nessa lógica de apropriação, quais são os deslocamentos. Se eu fosse Arnaldo Antunes **diria que tem muito pouca dúvida e muita razão tem muito pouca idéia e muita opinião**

muita pornografia e muito pouco tesão. Na tentativa de entrar e sair de si e do outro não importa a resposta que define, mas o olhar que pergunta, as propriedades que desdobram, num pouco de você eu isso **des lo ç a m e n tos**, é inevitavelmente uma versão. E por FIM, se eu fosse Isabelle Launay agora passaria da ~~citação~~ para a **sobrevivência** e convidaria Maíra a propor uma

dança
cover.

ANEXOS

Quem somos nós

Gladis Tridapalli



é artista, pesquisadora e professora. É graduada em dança pela Faculdade de Artes do Paraná (FAP), Especialista em Dança Cênica pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), Mestre em Dança pela Universidade Federal da Bahia (UFBA). Foi artista residente no programa em dança coletiva no *Omi Internacional Arts Center 24* (www.artomi.org) em Nova York.

É coordenadora/proponente da *Entretantas produções* – movimentando ideias e artista cofundadora integrante da *Entretantas Conexão em Dança*. É professora, pesquisadora e orientadora do Curso de Dança da FAP e coordena o projeto *Sujeitos Dançantes* nesta mesma instituição. É artista/criadora no projeto *Cachaça sem rótulo* estreado na IX Mostra e VI Símpósio de dança da Faculdade de Artes do Paraná e com temporada no Espaço Cênico/2013 em Curitiba, *Swingnificado* produzido e dançado em Curitiba, em 2011, contemplado pelo prêmio Funarte de dança Klaus Vianna/2011 na categoria de circulação e participou do FID –

Festival Internacional de Dança em 2012. É proponente/criadora dos projetos *Atravesso* (edital 001/2005 de ocupação dos espaços culturais da Caixa Econômica Federal), *Samambaia: prima da Mona Lisa* (bolsa Funarte de Estímulo à criação artística-coreografia), *De maçãs e cigarros* (Prêmio Funarte Procultura de estímulo à dança, circo e teatro na categoria de circulação e edital 007/08 de Produção e Difusão em Dança da FCC – Curitiba) e *Próximas Distâncias* (prêmio Funarte Klaus Vianna de Dança 2009).

É colaboradora nos trabalhos de vários artistas em Curitiba, dentre eles, Renata Roel, Bruna Spoladore, Joubert Arrais e Danilo Silveira. É colaboradora ministrando cursos de dança na Secretaria Municipal de educação em Curitiba. No Colégio Nossa Senhora Medianeira foi professora e coreógrafa por 9 anos e dentre os principais trabalhos cênicos estão: *Um pouco de Marisa*, *Na Terra dos Pés Descalços*, *Meu Brasil Brasileiro*, *Diário do não dito*, *Seu Francisco*, *Livro Mundo livre*. Foi assistente de criação, nos espetáculos *Kaibalion* e *Universo Elegante*, do grupo de dança da FAP. Foi bailarina da PIP Cia do Ar, dirigida por Carmen Jorge e intérprete dos trabalhos *Casa dos Anjos* e *Motion* nessa companhia. Foi intérprete no trabalho *Violência Violada* (prêmio Klaus Vianna Funarte 2004), dirigido por Marila Velloso. Foi orientadora de pesquisa da Casa Hoffmann – Centro de Estudos do Movimento e participou dos projetos sociais *Dança Solidária* e *Dança quem quer*. Foi organizadora e curadora dos projetos *Paredes são Janelas* (FAP e Casa Hoffmann), *Entrenósoutros* (FAP e Colégio Medianeira) e *Arte no e com o cotidiano* no Universidade Sem fronteiras (FAP).

Gladis Tridapalli tem aperfeiçoamento profissional na área da performance, dança contemporânea, consciência corporal, improvisação, criação, crítica, história e metodologia da dança com os seguintes professores e artistas: Helena Katz (Brasil), Fabiana Britto (Brasil), Helena Bastos (Brasil), Cristiane Greiner (Brasil), Cássia Navas (Brasil), Cíntia Kunifas (Brasil), Marila Velloso (Brasil), Adriana Bittencourt (Brasil), Mara Guerreiro (Brasil), Adriana Grechi (Brasil), Adriana Banana (Brasil), Rosimere Rocha (Brasil) Jorge Vieira Albuquerque (Brasil), Roberto Pereira (Brasil), Vera Sala (Brasil), Rosa Hércules (Brasil), Leonel Brum (Brasil), Renata Mello (Brasil), João Fiadeiro (Portugal), Margo Assis (Brasil), Luis Melo (Brasil), Henrique Dias (Brasil), Marina Lima (Brasil), Thomas Pliischke (Alemanha), David Zambrano (Venezuela/Holanda), John Jasperse (E.U.A), Willi Dorner (Áustria), Anna MacRae (Austria), Lynda Gaudreau (Canadá), Thomas Lhemen (Alemanha), Mark Taylor (E.U.A), Hooman Sharifi (Irã), Sofia Neupart (Portugal), Aínoha Vidal (Portugal), Half Jaroschinski (Alemanha), Jens Johannsen (Alemanha), Lisa Nelson (E.U.A).

ENTREVISTA CONCEDIDA À AUTORA EM JANEIRO/2018

Se você fosse dançar uma resposta para minha pergunta, descreva como você responderia hoje: quem é Gladis?

O movimento seria tormenta com trovões e raios numa rapidez furiosa até um grito sair ou uma risada. Acho que o mover continuaria sorrindo, transformando gritos em gargalhadas, conversando com a língua. Agora menos rápido e mais pele. Seria como a melodia de uma canção africana misturada com o som de guitarra de alguma banda pop de rock anos 80. Seria uma dança batida no liquidificador, manchada de crença e desespero, de infância, de doçura e loucura. De sonho e desistência.

O que você acha que precisa mudar em suas ações - como artista professora e pesquisadora - para que sua atuação nesses contextos seja mais coerente com os pressupostos que você pensa o mundo e a dança.

Mudar as expectativas que crio em relação aos seres humanos quando estou em ambientes DANÇA. Tenho que abolir de mim o que eu achava que já devia ser natural a quem dança, tipo, um corpo em prontidão, uma vontade gigante em mover, um desejo de estar com o outro e de MUDAR O MUNDO COM DANÇA! Mudar a si mesmo também! Todos os dias faço esse exercício...entrar numa aula, ensaio ou performance, abolindo esse meu desejo e ESVAZIADA, consigo criar condições para isso aparecer ou não em cada um. E em muitos aparecem - desejo de ser dança como TORMENTA e com dança ser mais para viver intensidades e fazer vibrar o corpo, o seu, o teu, o meu, o corpo mundo. Assim encontro coerência. CRIAR CONDIÇÕES É MAIS JUSTO QUE IMPOR MEUS DESEJOS. Criar condições para as coisas acontecerem ou não é mais libertário, criativo e dialogado. Humano também.

Quais as suas dificuldades ao escrever academicamente sobre dança?

Acho que é equalizar minhas invenções práticas com a teoria sem criar irresponsabilidades graves no contexto acadêmico. Minha prática sempre é maior e fico me perguntando: será que isso aí que o autor está falando eu estou realmente entendendo FORMALMENTE e será que posso aliar ao que estou testando? Sou daquele tipo que leio uma página de um autor, me apaixono e danço NA SALA 3 dias sobre o que li. Grudo na geladeira as frases. DECLAMO pros alunos e parceiros de criação. Grito de emoção. Na bicicleta indo pra FAP tenho ideias de aula.

Aí entra uma outra dificuldade e grande: sou lenta para escrever porque necessito viver de maneiras diferenciadas o que estudo academicamente para poder usar o autor, escrever, citar. Hahahahaha. E geralmente quando cito ainda estou em dúvida se entendo. Hahahahaha.

Descobri que o que eu não entendo direito é que me faz mover e mover e descobrir coisas. Até hoje arrepio com uns trechos que Bacha fala do Peirce e me dá um rasgo no estômago. Esse rasgo para eu não enlouquecer, eu ralo. Ralar!

Escrevi sobre a imagem intolerante do Rancière semana passada. Se você me pedisse para eu explicar agora não sei se sei. Teria que ler um pedaço do autor. Mas eu ando inflada dessa imagem. Coisa mais linda! Imagem que são as mulheres que transitam surtadas nas ruas de Curitiba (que ando observando na pesquisa artística da *Maria Samambaia*). Imagem que está na morte de Marielle.

Quais procedimentos você utiliza para escrever os releases dos seus trabalhos?

O procedimento mais presente é escrever enquanto se dança. As escritas vão sendo criadas junto do movimento em todos os ensaios e processo. Isso, nós da Entretantas Conexão em Dança, já estamos habituados a fazer. E quando precisamos do release, ele está lá nos nossos diários de bordo.

No entanto depois de escrito, voltamos a dança-lo para reformula-lo com humor. Notamos que a escrita dos releases não batia com nossa pesquisa. Eram ainda muito caretas e sérios. Agora estamos investindo em torna-los íntimos do humor e subversão que tecem nossos trabalhos. Por isso, voltar a dançar um release que está na escrita é muito divertido. Vamos profanando a escrita e achando um lugar mais interessante para ela acontecer no contexto da Entretantas Conexão em Dança. Daí reescrevemos a escrita.

Outro procedimento que a gente faz, que Ronie Rodrigues nos trouxe, é: no primeiro dia - o de início - de um trabalho novo, cada um de nós escreve o release do trabalho. Depois de meses lá no fim do processo, quando os jornais já estão pedindo, pegamos o release e o reescrevemos. É bizarro! O que fica o que muda?

Tem algum livro que você leu e ainda faz muito sentido nas suas escolhas metodológicas no ensino de dança? ou na criação artística?

No contexto educacional são pedagogia Profana do Jorge Larrosa e o sujeito encarnado: questões para pesquisa no/do cotidiano e na criação artística Suely Rolnik Cartografia do desejo e qualquer texto que venha dela.

Quando você pensa em suas experiências anteriores da dança, em todos os contextos que já atuou, você consegue reconhecer situações em que suas ações não eram correspondentes aos seus entendimentos de dança naquele momento?

Foram poucas porque, desde pequena, eu nunca tive muito talento para estar em lugares que não me fazem vibrar. Mas teve uma época que eu estava numa companhia em que eu e outras pessoas faziam, ajudavam na tessitura das coreografias e lá na ficha técnica meu nome saía como bailarina convidada. E lá saía que a coreografia era feita pela direção. Um dia a ficha caiu: o processo colaborativo existia, mas quando era para compartilhar o trabalho na ficha técnica isso não acontecia. Isso começou a me incomodar porque não era a ficha técnica que me assustava e sim como isso estava implicado nos comportamentos antigos, movidos a ego e estruturas de poder meio perversas no processo de criação. Foi aí que surgiu em mim a vontade de pesquisar a ideia de compartilhamento nos processos de criação. Olhando para trás, agradeço aquele momento. Muito! Ele me deu gana para entender o que eu queria fazer. E tive é claro que sair daquela estrutura.

Você acha que a Dança como área de conhecimento é capaz de descrever e analisar seus próprios objetos? Os discursos que você produz sobre dança (verbalmente, seja na escrita ou na fala) ressoam na complexidade dos seus trabalhos artísticos?

Estamos todos caminhando para isso. Vão muitos anos ainda para criarmos a tal consistência epistemológica em dança e nesse caminho muitas lacunas, controvérsias e abismos bem-vindos porque estamos criando e nada estava, está pronto nem sendo importado de outra área.

Torço pelos pesquisadores. Torço pelos teóricos. Torço pelos meus amigos artistas que atormentados como eu, são obcecados em fazer coerência entre pesquisa acadêmica e artística. Torço por todos que tecem a rede epistemológica nos diálogos e atropelos

prácticateoria. Somente não torço por aqueles que na academia vivem o futuro e atropelam as tentativas no presente. Exigem as coerências e complexidades sem ao menos saber que nas salas de ensaio esse quesito leva tempo e sim tropeça e se faz incoerente também.

O discurso que tenho construído nos trabalhos artísticos, depois de 10 anos de existência, começa a aparecer de maneira mais coerente e complexa. 10 anos! É preciso tempo de pesquisa para essa complexidade começar a despontar porque não estou só de um lado – ou da arte ou da academia, ou da teoria ou da prática, ou da escrita acadêmica ou poética. Estou no borrar do educacional docência, pesquisa acadêmica e artística pra ver no que vai dar e isso complica. Vejo em *Pão com Linguíça e Maria Samambaia palestra* a complexidade. E para isso quantos trabalhos foram feitos anteriormente? 8.

Maria samambaia é um grande presente pra viver a contradição, a profanação com afeto e tecida aí no esbarrar entre contextos educacionais, acadêmicos, artísticos e a vida. Há quem torce o nariz para o artista que está na universidade. Há quem não aceite o professor que é artista. Há quem se irrite com crianças nas salas de ensaio.

Se estou discutindo a implicação entre corpo, discurso e dança no corpo do artista, porque você acha que eu escolhi falar sobre você?

Rs rs. Eu suspeito que seja eu porque eu e muitos outros, mas não tantos assim, são artistas pessoas professores pesquisadores muito comprometidos com a relação indissociável entre discurso e realidade. Você – Patrícia Zarske - sabe que sou um desses que não me contento com um discurso que não se dá no real como corpo que dança. A obsessão em criar formatos das danças pra contemplar o que ela pensa, fala e escreve é o que me move. E nesse caminho, só quem tá preparado pro fracasso é que pode continuar nessa obsessão. Só um professor que sabe pedir desculpas, voltar atrás, refazer, pode trilhar. Só um pesquisador que desce do pedestal de certezas também. Meu corpo apresenta essa mistura e esses querereres mais como possíveis perguntas do que respostas definitivas.

Por isso digo que *Maria samambaia* e *Pão* chegam lá de alguma maneira. Está tudo muito borrado e quando falamos num release ou usamos um autor, vejo que isso está no formato, no modo da dança acontecer. O fracasso, a dúvida da tentativa é escancarada tanto na arte como minha ação na sala de aula: exponho o não saber, a precariedade. Não dá mais para esconder e assim juntos com alunos criamos novas potências. Dança dança dança sem vitimização, mas conscientes das contradições irresolvíveis. Dança dança com humor e afeto para continuarmos resistindo e existindo.

Porque você acha que ainda não parou de dançar?

Por isso. Não consigo existir sem dança. Danço desde os 5 anos. Então nem lembro de como é existir sem dança. Para mim é uma forma de respirar, de resistir a tudo que tem me matado aos poucos. Danço para lembrar da vida. Uma dança que vibre como questão, como um jeito também de gerar possíveis questões em quem está junto. Danço para não sucumbir ou adoecer. Danço para continuar desejando aquilo que ainda não conheço e partilhar o que é incompartilhável. Danço pra rir e fazer rir. Riso como potência e bala de revólver atirada para não matar.

Escolha um autor e pense como seria sua dança.

"Se eu fosse Giorgio Agamben em *Profanações*, eu dançaria criando um banquete e numa toalha vermelha estariam compondo a mesa carnes, frutas e vinhos, teria música ao vivo, vestidos e trajes incrivelmente sofisticados, teria cetim e cores. Eu dançaria o sangue

escorrendo da boca e uma orgia delirante, engraçada também. Os movimentos seriam eróticos e circulares. Teria a toalha da mesa sendo arrastada por corpos que enroscados perderam o controle, teria frutas caindo no chão. Melancia sendo pisoteada. Eu estaria nu."

Como você explicaria a um artista da dança que escreve de uma maneira sobre dança, mas suas produções artísticas não seguem a mesma lógica de complexidade. A escrita apresenta discussões interessantes sobre dança, mas a coreografia repete padrões que não ressoam na explicação verbal.

Eu explicaria delicadamente porque geralmente esse artista não sabe que essa complexidade não acontece ou melhor, ele acha que a dança que ele produz é coerente com o que ele escreve e estuda. Já fiz esse papel várias vezes e vou de coração aberto e delicadeza tentando mostrar o fio que não se realiza entre as ideias e o FORMATO de existência que a dança apresenta. Um exemplo. Todos nós adoramos falar em uma dança não linear e por favor, vamos ver os formatos hahahaha fazer uma dança não linear como dramaturgia é uma tarefa difícil. Como mostra para um artista que a dança que ele diz que é instável se dá como ação de um corpo em plena estabilidade? Outro exemplo corriqueiro. Eu corro para os fatos, para os formatos como conjunto de relações espaço-temporais. Lembro de uma vez que um artista falava de um espaço plural, multifocal e deslocado etc... e apresentou todo trabalho no centro do palco, num foco de luz central também. E quando foi apresentar o teórico sobre o mesmo tema ficou sentado e num *power point all time*. Será que um espaço multifocado e deslocado assim se faz real? O espaço e tempo nos conta as possibilidades. É ficar atento tanto quando olhamos os outros e também quando estamos criando. No entanto com cuidado e respeito porque ninguém nesse mundo quer ser raso ou incoerente, apesar de muitos artistas nem pensarem sobre esse assunto. Uma pena!

Entretantas

conexão em dança

Quem somos nós

Somos uma conexão de artistas, que *entre tantas* afinidades e afetos, aproxima-se para produzir e discutir arte em seus diferenciados contextos e mídias, sendo o corpo e a dança importantes geradores de conexão dessa teia.

Entre projetos particulares e coletivos, apostamos no fazer/pensar dança como resultado da criação compartilhada e colaboração. Entendemos dança e o movimento como arte do corpo/da carne, gerada a partir de reflexão, teste de hipóteses, experimentação e também através do diálogo com outras situações e informações artísticas.

Em constante estado de dúvida, experimentamos a criação coletiva/compartilhada; quando juntos, testamos dança, no mesmo espaço, seja ele virtual ou real, como emergência de informações/ideias/questões que são movimentos, estados corporais/perceptivos/criativos – os apelidados “compartilhamentos”. Compartilhamentos esses que, intencionalmente, se metamorfoseiam e tecem os trabalhos artísticos coletivos e também contaminam e habitam os trabalhos particulares e outras tantas ações produzidas pela **Entretantas Conexão em Dança**.

No exercício de perceber e produzir com o que emerge das relações e abertos para o trânsito e aprendizado de outras funções, a colaboração aparece, para nós, como um aprendizado do dia-a-dia, a fim de entendermos o nosso próprio modo de organização, efetivarmos os diálogos e também lidarmos com as diferenças e particularidades. As diferenças e especificidades interessam e ficamos alerta para que a ideia de estarmos conectados não as anule ou as iguale.

São, elas, as “especificidades móveis” que também nos movem. Por isso, desde 2005, tentamos atuar com uma metodologia artística que se dá pela escuta do particular, aprofundamento das parcerias e pela rotatividade das funções: a meta é que esse mesmo grupo de artistas, de diferentes áreas artísticas, possa atuar de maneira diferenciada nos trabalhos realizados pela **Entretantas**, refinando suas especificidades, bem como atuando/aprendendo outras funções num ambiente de criação compartilhada.



Na sala é um projeto que acontece na sala da casa de Gladis Tridapalli, local onde acontecem também os ensaios da Entretantas conexão em dança. Nesse encontro artistas são convidados a compartilhar ações em dança. Configura-se como um espaço alternativo para manter a dança acontecendo mesmo em condições precárias de financiamento, mas com afeto e partilha de saberes.

Paredes São Janelas

É um projeto que visa reconhecer e entender a lógica de funcionamento dos espaços públicos e da cidade de Curitiba, para então, investir em ações que promovam a reflexão e ampliem o olhar e os comportamentos nos espaços habitados. As hipóteses testadas também emergem das relações de coexistência entre espaço interno/externo, observar e ser observado, da pausa e fluxo de movimento e de ações de continuidade ou oposição às realidades apresentadas.

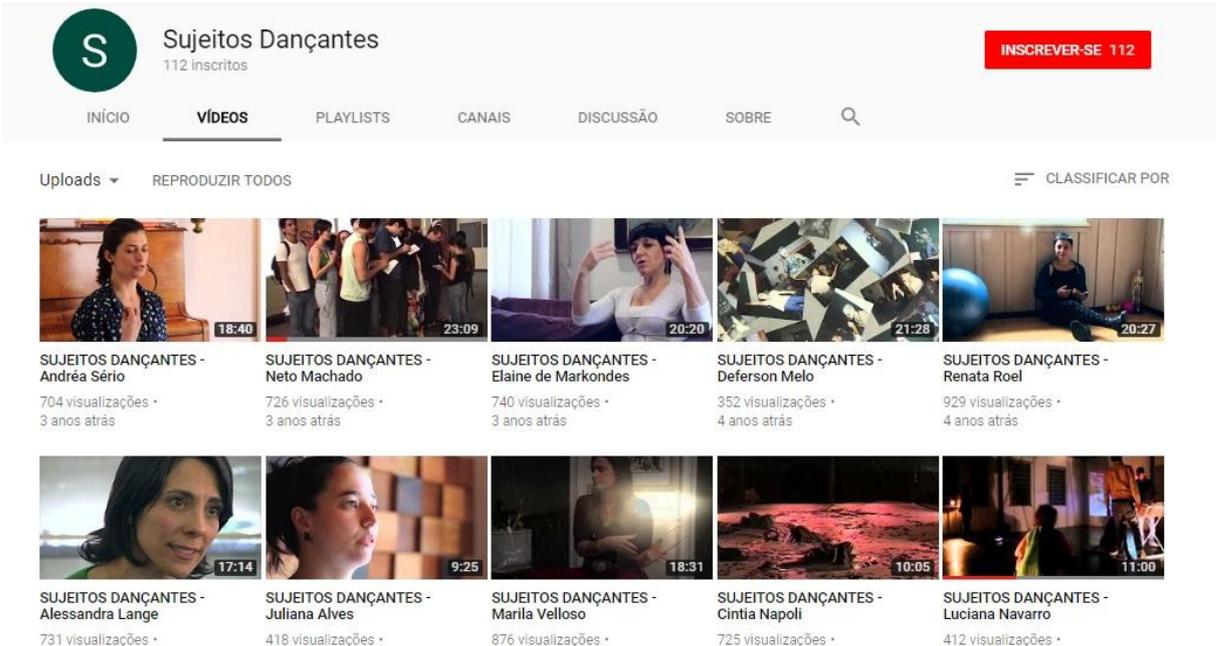
Paredes são Janelas é idealizado por Gladis Tridapalli e realizado em parceria com artistas da cidade de Curitiba e integrantes do grupo de Dança da faculdade de Artes do Paraná. Em 2006 é realizado como projeto de extensão do Curso de Dança da Faculdade de Artes do Paraná e em 2007, como projeto da Casa Hoffmann – Centro de Estudos do Movimento.

Dentre os artistas que participaram estão: Viviane Morteau, Fernanda Viaganó, Sílvia Nogueira, Bruna Seabra, Cibele Nolé, Paula Felitto, Greice Aita, Isabella Schwab, Mabile Borsatto, Gabriel Bueno, Tatiana Bughauser, Loana Campos, Naiara Araújo, Ronie Rodrigues, Michele Lomba, Renata Roel, Jessica Sato, Ale Potier, Daniella Nery, Naiana Sato, Duane Carvalho e Tainá Navolar.

SUJEITOS DANÇANTES

Sujeitos Dançantes é um projeto de extensão realizado pela Faculdade de Artes do Paraná/UNESPAR, com o apoio do Colégio jesuíta Nossa Senhora Medianeira, em Curitiba/PR. É proposto e coordenado pela pesquisadora docente Gladis Tridapalli e tem como inspiração e parceria o projeto Sujeitos Leitores (projeto de entrevistas que discute o hábito da leitura e é desenvolvido pelo escritor Cezar Tridapalli). Sujeitos Dançantes é um projeto que pretende, até o final do ano, realizar 20 entrevistas com artistas pesquisadores em dança na cidade de Curitiba. A escolha dos entrevistados tem como pressuposto a discussão das relações entrecruzadas entre a vida e a pesquisa em dança. Nesta perspectiva, **Sujeitos Dançantes** compartilha com o público um pouco da vida destes artistas e seus possíveis engendramentos com seus processos de investigação em dança: como estes artistas levantam questões, formulam suas proposições, testam hipóteses, criam metodologias, articulam contextos. Nesta perspectiva, **Sujeitos Dançantes**, de alguma maneira reconhece e mapeia pesquisadores em dança na cidade de Curitiba. A principal provocação feita ao entrevistado é a pergunta: o que, hoje, te move a mover? Questão que gera olhares para um presente conectado com o passado e futuro. E isso nos interessa: o que move hoje é resultado de muitas experiências vividas e também de direcionamentos futuros. No entanto, pensar o presente na criação, aponta para este projeto, o exercício de entender a importância da história de cada entrevistado, mas não como uma história linear, causal e sim sistêmica, por isso complexa.

Sujeitos dançantes conta com a equipe de pesquisa e produção formada pelos alunos e egressos: Bruno Oliveira, Mabile Borsatto, Ludmila Veloso, Giovanni Scotton, Isys Caldas, Amelu Nunes, Gabriela D Angelis, com a equipe de edição: Ulisses Candal, Cezar Tridapalli e Gladis Tridapalli e com colaboradores na comunicação: Joubert Arrais, Daniella Nery, Candice Didonet, Josilene Fonseca, Hélio Sathier, Renata Roel.



The screenshot shows the YouTube channel page for 'Sujeitos Dançantes', which has 112 subscribers. The channel is categorized under 'vídeos'. Below the navigation tabs, there are 10 video thumbnails arranged in two rows of five. Each thumbnail includes a video preview, a title, and view statistics.

Thumbnail	Title	Views	Time
	SUJEITOS DANÇANTES - Andréa Sério	704 visualizações	18:40
	SUJEITOS DANÇANTES - Neto Machado	726 visualizações	23:09
	SUJEITOS DANÇANTES - Elaine de Markondes	740 visualizações	20:20
	SUJEITOS DANÇANTES - Deferson Melo	352 visualizações	21:28
	SUJEITOS DANÇANTES - Renata Roel	929 visualizações	20:27
	SUJEITOS DANÇANTES - Alessandra Lange	731 visualizações	17:14
	SUJEITOS DANÇANTES - Juliana Alves	418 visualizações	9:25
	SUJEITOS DANÇANTES - Marila Velloso	876 visualizações	18:31
	SUJEITOS DANÇANTES - Cintia Napoli	725 visualizações	10:05
	SUJEITOS DANÇANTES - Luciana Navarro	412 visualizações	11:00

Todos os vídeos das entrevistas se encontram disponíveis para assisti on line em:

<https://www.youtube.com/channel/UC-nWcRuJVDt1BtR9pTy9r9Q/videos>

cachaça sem rótulo

(2013)



Sobre o Cachaça

AFETO. Afeto. Afeto. É com afeto como capacidade de afetar e ser afetado que *Cachaça sem rótulo* instaura um espaço de aproximação entre público e obra para assim, juntos, alterar e nos alterarmos. *Cachaça sem rótulo*, como demais trabalhos da *Entretantas Conexão em dança*, emerge do desespero e constatação da falência em que se chegaram os modos de se fazer, trocar e viver dança. Falência que se encontra como e nos afastamentos entre público e os trabalhos artísticos, entre público senso comum e o especializado, entre artistas e críticos, entre a dança e a sociedade de um modo geral.

Falência situada na dureza da troca, na univocidade do olhar, na aridez da experiência em que a dança cênica muitas vezes se encontra. A falência! Falência assumida. Falência que em *Cachaça sem rótulo* não é resolvida em cena, mas vira convite para ser olhada e vivida. Afinal, quando foi, como e onde, que a dança deixou de ser um intenso espaço de convivência e passou a existir a partir da separação entre quem faz e assiste, entre quem produz/opera e quem dança? Vivida. Queremos vida, encontro, festa! *Cachaça sem rótulo* é condição de convívio e convite para um encontro festivo. Festa pelo encontro – encontro como festa. Encontro que celebre a delícia e a dor, que traga à tona o humano onde saliva o vivo e as pequenas mortes de cada dia. É convite para carnavalização de nossas faltas e condições. Cachaça. Cachaça que como a dança não é metáfora de e nem para nada. Ela é servida, entregue, bebida. É. Realidade que inspira “*O corpo do dançarino é um campo de batalha*” – Sally Bannes. Ano de 2013. Curitiba. Mudança de governo municipal. Abismos entre os novos dirigentes da cultura e os artistas. Cancelamento dos editais de produção, pesquisa e difusão em dança. Cisão da classe artística e barbárie declarada. Ano de 2013. Curitiba. *Entretantas Conexão*, sem nenhum edital aprovado, sem um real/horizonte para continuarmos dançando. Nós, Gladis e Ronie, artistas militantes, corpos indo e vindo das extenuantes assembleias, reconstruindo documentos, reelaborando editais, reexplicando os mesmos e cansativos pedidos da dança. O que a dança precisa para os próximos 4 anos nesse governo? As mesmas

coisas que estamos pedindo por 20 anos para todos os governos. O documento já está com as páginas amareladas. Risos! Os editais não estão bons? Que pena. Vamos cancelar e então construirmos juntos? Que bom. Juntos. Palmas para iniciativa: Governo e população juntos, mais uma vez, na busca pela melhoria das políticas públicas. *Cachaça sem rótulo* não é uma crítica direta e/ou panfletária a esta situação. No entanto, surge como processo de criação nesse árido e conflituoso contexto. O corpo que cria não consegue estar apartado do seu ambiente: o corpo que é capaz de criar só cria porque é afetado e resultado das relações com seu entorno. Nosso entorno foram essas atritantes e “intermináveis” experiências políticas e *Cachaça sem rótulo* surge da percepção de como o corpo vive e lida com elas. Corpo estranhado com tantos equívocos pronunciados. Corpo revoltado com a falta de memória/vontade/competência dos nossos dirigentes políticos. Corpo envergonhado com uma classe de dança alienada e desunida. Corpo em catatonia diante da infração de nossos direitos. Corpo que não aguenta mais ter que repetir as mesmas reivindicações e negociar, argumentar, explicar, mostrar, provar. Provar que a dança é importante. Risos! Provar do mau gosto de ter que recomeçar sempre. Risos que viram choro! Choro que viram risos. Corpo que de tanto cansaço ri da própria situação e desconfia que o que está acontecendo seja mesmo real. Será? Sim, é. É real o absurdo. Corpo que quase desaba, toca o chão, mas resiste, que não sabe o que fazer, mas segue. Segue de boca aberta assombrada.

Este projeto estreou na VI Mostra de Dança da FAP e teve temporada de apresentações no Espaço



Cênico, em Curitiba, 2013. Ainda em 2013 é apresentado no *Danças Performativas* no MON – Museu Oscar Niemeyer (evento promovido pelo UM- Núcleo de pesquisa artística em dança da FAP) e é contemplado pelo Prêmio FUNARTE Klauss Vianna de Dança – categoria circulação. Em 2015 circula nas cidades de Londrina, Curitiba, Belém, Manaus, São Paulo e é selecionado no Festival de Dança de Itacaré a ser realizado de 27 a 31 de maio.

Teaser disponível em: <https://cachacasemrotulo.wordpress.com/teaser/>

Nosso lindo balão azul

(2017)



Nosso lindo balão azul é humor na carne e feito para rir. Rir da própria de, fraqueza, fracasso e também do êxito e potência, aí implicados. É pra dormir em cena, virar monstro, inflar de desejo e chamar o público para festa. Nosso lindo balão azul e brincadeira assumida com as noções de coreografia, ora dança com passos exatos na música, ora perde o compasso, e usa da repetição para transformar sua própria fisicalidade, seu próprio design. A repetição para reforçar o que já foi dito ou tentar transformar. A transformação que aparece como um quase e nunca acontece por inteiro, pois, como em nosso país, em tempos de incongruências políticas, econômicas e éticas, estamos patinando numa espiral de lama sem fim. O Balão é isso! Um vai e vem de tentativas/estados corporais que quase chegam a um novo lugar ou modo de mover, mas não chegam. É um conjunto de quase!



De maçãs e cigarros

(2012)



De maçãs e cigarros é um trabalho de dança criado pelos artistas Daniella Nery, Gladis Tridapalli, Mabile Borsatto e Ronie Rodrigues. Num diálogo constante entre gesto/imagem/vídeo, o trabalho se desenvolve com os movimentos dos quatro bailarinos, a partir da criação de estados corporais conectados à ideia de herói (e anti-herói), personificada em quatro figuras - Homem Açúcar, Mapi Maravilha,

Guerreira do Sul e Tupi Girl -, que entram em cena para refletir sobre os desejos coletivos e apontar as fragilidades humanas. Entre o que idealiza e o que pode realmente fazer, o corpo aparece em permanente transformação. Adapta-se, cria estratégias e possibilidades, mas também esbarra nas restrições do ambiente, experimenta particulares colapsos e impossibilidades de comunicação. O nome do trabalho, segundo o grupo, surgiu do desejo de discutir no trabalho a ideia de boicote no corpo, da impossibilidade de um corpo ideal, de um corpo herói e anti-herói. E, De Maçãs e Cigarros cria imagens que servem como metáfora para falar de desejos, vontades, não vontades e boicotes. É também um certo boicote em relação às expectativas do público, que não encontrará, em momento algum na cena, os Elementos do título.

Links: <http://www.youtube.com/watch?v=AJVbqcdedpk>

<http://www.youtube.com/watch?v=AJVbqcdedpk>

Ficha técnica

Artistas/criadores: Gladis Tridapalli, Daniella Nery, Mabile Borsatto, Ronie Rodrigues

Criação e operação de luz: Érica Takahashi

Ambiente Sonoro: Gilson Hidetaka Fukushima, Sérgio Justen

Operação de som: Ulisses Satto

Criação e operação de imagens: Jessica Sato e Ulisses Sato

Figurino: criação coletiva com assessoria de Amábilis de Jesus, Luciana Navarro e Suiane Cardoso

Produção de figurino: Salete Batista

Fotografia: Cezar Tridapalli e Marcus Cavassin

Projeto gráfico: Marcus Cavassin e Ulisses Sato

Produção: Entretantas Produções – movimentando ideias

Realização: Entretantas Conexão em Dança





PÃO COM LINGUIÇA

Uma churrascada carnográfica
(2017)

Com qual música você morreria de amor? Com qual música você atravessaria um luto? Com qual música você sobreviveria a um golpe? De Banda Calipso a Nina Simone, enterramos amores e esfaqueamos o espaço. Pão com linguíça é ORDEM E PROGRESSO, carnavalização e desbunde. É um convite para morrer de amor, sobreviver a um golpe e comer linguíça. Se o corpo do bailarino é um campo de batalha, ele é também um bordel, uma festa, um circo de horrores.



SWINGNIFICADO

(2012)



Swingnificado emerge

como tentativa de discutir e produzir, de maneira implicada com o público, o significado em dança contemporânea: o que a dança pode significar/comunicar, como é seu modo particular de significar/comunicar, de que maneira esse modo se dá. Entendimentos sobre o significar que, em “*Swingnificado*”, se desdobra na preocupação em entender as possíveis relações estabelecidas entre obra e público, as possíveis leituras do público que experiência o processo de construção da obra, e as reais conexões e resultados como dramaturgia em dança a partir e com essas leituras. De antemão, sabemos que não existe um único modo de construir significados em dança, nem muito menos um único modo de compreendê-los. A dança como forma de comunicação é uma rede articulada de sentidos/movimentos que abre uma gama múltipla e diversa de interpretações, sensações, experiências. No entanto, não há como não constatar uma lacuna visível nas relações público e a obra de dança. Inclusive é por esse viés que a questão de “*Swingnificado*” surgiu, ainda quando estávamos dançando a temporada do espetáculo *De Maças e Cigarros* quando muitas vezes tivemos que lidar com a incessante e não menos engraçada e desconcertante pergunta feita após o espetáculo – O que isso quer dizer? Será que é necessário após a dança ainda termos que explicar em discurso falado o que se desejou comunicar no palco? Será que o que dançamos não chega ainda a comunicar, estabelecer relação com o público? Será que o público que assiste procura em dança ainda uma narrativa próxima a se contar uma história como nos livros ou filmes? Será que o público faria a mesma pergunta ao músico improvisador de jazz após sua apresentação? Muitos ‘serás’ que impulsionaram o processo desse trabalho. O objetivo desse projeto é lidar com tudo isso de maneira aberta, saborosa, colocando em cheque principalmente as incompreensões ou outras compreensões relativas ao que dançamos. “*Swingnificado*”, propõe transitar e subverter lógicas de sentido de quem dança e de quem assiste. Brincar com o significado em dança é uma maneira de nos responsabilizarmos como artistas pela criação de sentido do que propomos, mas é também uma forma de questionar e problematizar a ideia de recepção da dança

swingnificado
PROJETO DE DANÇA

11, 12 e 13/05
SEXTA E SÁBADO ÀS 20H
DOMINGO ÀS 18H

CENTRO COREOGRÁFICO DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO
RUA JOSÉ HIGINO, 115 - TIJUCA - RIO DE JANEIRO/RJ
(ANEXO AO EXTRA DA AVENIDA MARACANÃ)

INGRESSOS R\$ 1.00

DIA 12/05: BATE-PAPO COM OS ARTISTAS
APÓS A APRESENTAÇÃO E OFICINA GRATUITA
DAS 19H00 ÀS 19H00 (VAGAS LIMITADAS)

INFORMAÇÕES: 3238-0357 / 3238-0401 / 2248-7139
WWW.ENTRECONEXAO.BLOGSPOT.COM

RIO CULTURA
entre fantas
FUNARTE
Ministério da Cultura
BRASIL PAIS RICO E PAIS SEM POBREZA

contemporânea: a criação de sentidos e significados se dá na relação de quem dança e de quem observa/sente/dança.

Em “*Swingnificado*”, um conjunto de condições é construído, em cena, para que a observação e a participação em tempo real do público se tornem um jeito de entender o movimento e também construí-lo. Um jeito de entendimento e leitura que parte da relação bailarinos/público e que, gradualmente é ampliado, transformado, subvertido durante o decorrer da dramaturgia. Eis a ideia de swing como espiral de significados/movimentos/sentidos que se transformam num infinito desdobramento – o mesmo movimento pode ser uma coisa, gerando outra e outra ou outras simultaneamente. O movimento pode ser algo do cotidiano, uma sensação, uma imagem, uma relação espacial, um passo de mambo ou ainda algo que não sabemos explicar, definir, o que em nós é falta, revolta, memória. O movimento dançado é também o que não consegue se definir ou significar por meio de palavras. É dança que significa o próprio fazer, o que muitas vezes, somente pode ser visto e sentido e não nomeado. É dança como pergunta, que permanece como pergunta não respondida. É dança como experiência de hipóteses que, sem separações, mexem e remexem o racional, mental, emocional, sensório e visceral – tudo junto indissociavelmente. Desse modo, formular, fazer e sentir a dança como um conjunto de possibilidades móveis e mutáveis, torna-se a proposta que “*Swingnificado*” apresenta. No entanto, fica claro também, em sua lógica dramática, que o trabalho toca na inevitável, inescapável e urgente questão da dança como linguagem que tem suas especificidades, processo e um fazer particular. O significado em dança é indissociável do contexto em que a própria dança é gerada: corpo, espaço e tempo. Isso é que ela é. Como dizia Cunningham, ‘se um bailarino dança, já está lá tudo. Quando danço, significa: isto é o que eu estou a fazer. Uma coisa que é justamente a coisa que aqui está’. Eis a subversão que é instaurada em “*Swingnificado*”,. A procura por significado, como fome semiotizante, é inerente e culturalmente natural ao ser humano (bailarinos e público), no entanto, é no corpo e nas complexas relações elaboradas por ele que estão os significados/sentidos e é também e somente com o corpo que podemos senti-la e experimentá-la como público. É no corpo, com e pelo corpo que se estabelece outras maneiras de olhar, refletir e sentir o movimento dançado. Em “*Swingnificado*”,, a dança, como produção de conhecimento/linguagem, é discutida o seu próprio contexto de ação. Ação. É na e com a própria lógica do corpo em ação que produzimos sentidos e é nessa mesma lógica que podemos criar zonas de experiência com o público, instaurando, dessa forma, a ampliação do que vem a ser o significar. Significar que, em “*Swingnificado*”,, se aproxima das noções de experimentar, agir, relacionar, criar, resolver, elaborar juntos”. Entretanto Conexão em Dança

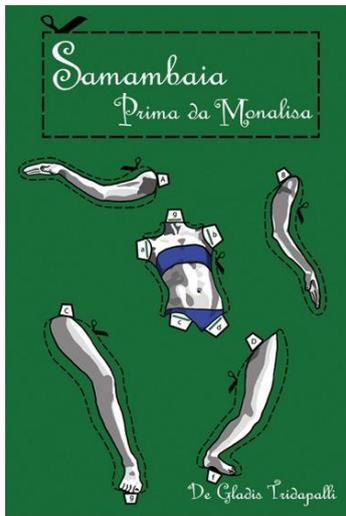
Link para visualização

Parte 1: <https://www.youtube.com/watch?v=tuAqyeUIXok>

Parte 2: <https://www.youtube.com/watch?v=27AWJ8-odqs>

Parte 3: <https://www.youtube.com/watch?v=pGIT41zjLO4>

SAMAMBAIA PRIMA DA MONALISA (2009)



Ausência de movimentos, o corpo parado. O que seria incomum em uma apresentação de dança é a proposta de Gladis Tridapalli para “*Samambaia – Prima da Monalisa*”, espetáculo que estreia hoje na Casa do Damaceno. Esse é o segundo trabalho solo da bailarina e foi desenvolvido depois de muita pesquisa. Gladis recebeu uma bolsa da Fundação Nacional das Artes (Funarte) para desenvolver o projeto. “Para a Região Sul, foram distribuídas duas bolsas para criação artística e coreografia e é muito especial, porque financia a pesquisa. A coreografia é só a síntese”, afirma. A proposta, que foi pensada especificamente para o edital da Funarte, dá continuidade ao “*Attraverso*”, seu primeiro trabalho-solo e trabalha questões específicas da dança. “Para mim, como bailarina, a pausa é algo muito difícil para se fazer”, diz Gladis. A partir dessa dificuldade e da tentativa de permanecer em

pausa é que o projeto foi delineado, focando na relação do corpo com o espaço e o tempo e na ambiguidade entre o se mostrar e ocultar, presentes na figura da samambaia e da *Monalisa*. Segundo Gladis, a samambaia é uma planta que se domesticou, mas enquanto está parada, servindo de enfeite, continua crescendo. Já a *Monalisa* representa aquela figura posada, contudo, está repleta de vida por dentro. “O trabalho fala sobre essa exposição e de como se colocar para ser vista”, completa. A coreografia coordena “um trânsito entre pausa e movimento, mas tudo é movimento”. Gladis manipula tudo no espetáculo: dança, luz e som. “Eu monto a cena que é condizente com o processo. A dança foi criada para ser vista pelo público”, explica.

Disponível em: <http://www.gazetadopovo.com.br/caderno-g/uma-pausa-para-o-corpo-em-movimento-bmbspw2dtul5bjcrf22c1e24u>

Parte 1: <https://www.youtube.com/watch?v=6gzA68hfmnQ>

Parte 2: <https://www.youtube.com/watch?v=jU4PuZNMsn4>

Parte 3: <https://www.youtube.com/watch?v=8xUUITLFKiU>

Parte 4: <https://www.youtube.com/watch?v=qlgm6b-GhOo>

Maria Samambaia Palestra (2017)



03/04/2018 O corpo, a dança e a resistência na luta pra não morrer- Por Janete Manacá – Parágrafo Cerrado – Encontros e
pregnâncias <https://paragrafocerrado.wordpress.com/2017/10/18/o-corpo-a-danca-e-a-resistencia-na-luta-pra-nao-morrer/> 1/3

Parágrafo Cerrado – Encontros e pregnancies O corpo, a dança e a resistência na luta pra não morrer- Por Janete Manacá

Proposição artística: Dança: Uma possibilidade de criar aprendendo

Por: Janete Manacá

Terça-feira, 17 de outubro de 2017, primeiro dia do AFETO: Conexões em dança no SESC Arsenal em Cuiabá/MT.

Eu e mais um seletto grupo de artistas aguardávamos o passar do tempo para assistir à palestra: “Dança: Uma possibilidade de criar aprendendo”, com a bailarina do estado do Paraná, Gladis Tridapalli, marcada para iniciar às 19h, na sala da sétima arte. Convencionalmente Gladis iniciou seu colóquio abordando sobre pesquisa do corpo, hipóteses, dúvidas e outros assuntos inerentes ao tema. Final de um estressante dia de trabalho, calor excessivo, o corpo parece se descolar dos ossos, numa sensação de impotência absoluta. Diante disso, a capacidade intelectual acaba ficando comprometida; então, a memória em ação passa a ser mais seletiva do que imaginamos e não dá pra se lembrar de tudo. Mas vamos lá! Num dado momento de sua fala, com a desculpa de ter esquecido algo, ela pede licença e sai para buscar. Quando adentra novamente à sala, já não era mais a mesma, era um corpo ressignificado, uma planta, mais especificamente uma samambaia.

Movia-se lenta, moderada e rapidamente em planos baixo, médio e alto, compondo variados desenhos coreográficos em pequenas lacunas do espaço. Beleza, astúcia e uma certa confusão marcam a encenação. Era também como um corpo ousado que se provoca na tentativa de se libertar. Estava impregnado de relatos de um cotidiano exaustivo e repetitivo, ausências, angústias, dúvidas e tantos outros cacôs de memórias que afloravam naquele corpo, agora desnudo, mas ainda num certo estado de desconforto e indignação a se debater no desejo de superação. Escolhas, teorias, práticas, ações e reconstruções, com pitadas de um tétrico humor, travam um duelo entre o corpo que se movimenta e os olhos atentos da plateia que observa e se integra ao conflito. Maternidade – transformação, estupro – transgressão, uma enxurrada de dúvidas que geram outros caminhos, outros porquês para expressar as emoções. E esse corpo se movimenta freneticamente em ritmos desconexos entre as opções do ontem, do hoje, as urgências do agora e as incógnitas do amanhã. Um constante fazer-se e desfazer-se, permeado de inconformismo e gritos de protestos de corpos por um fio. O corpo impregnado pelos acontecimentos do dia a dia, medo, insegurança e tantos

outros desafios, torna-se um colecionador de sofrimentos, numa coreografia geográfica de protesto universal, como um grito alucinante, sociológico e surreal. Nesse universo vasto de sentimentos o corpo dança e expurga em cada movimento o desamor, a dor, o descontentamento... Tudo se faz inédito nesse agonizante e dialético mundo do devir. A bailarina Gladis, em tão pouco tempo, nos mostrou, para além das possibilidades, que todo corpo é exímio em sua dança ainda que de sobrevivência. A dança é o grito de socorro que, vibrante e resistente, renasce sempre reluzente ainda que da lama do caos. E mesmo afetado pelas incertezas do instante, nas lutas para sobreviver vai criando resistência e dança pra não morrer.

Texto escrito para o blog Parágrafo Cerrado, a partir da programação Afeto conexões em dança, ocorrida no período de Rosa Bororo, ocorrida no período de 17/10/2017 a 22/10/2017, no Sesc Arsenal.