



A DANÇA É O QUE PENSA QUE É:
EXPERIMENTOS E ESCRITOS NA
ARQUEOLOGIA ARTISTADOCENTE EM DANÇA

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA MARIA
CENTRO DE EDUCAÇÃO FÍSICA E DESPORTOS
CURSO DE DANÇA – LICENCIATURA**

Oneide Alessandro Silva dos Santos

**A DANÇA É O QUE PENSA QUE É: EXPERIMENTOS E
ESCRITOS NA ARQUEOLOGIA ARTISTADOCENTE EM DANÇA**

Santa Maria, RS
2019

Oneide Alessandro Silva dos Santos

**A DANÇA É O QUE PENSA QUE É: EXPERIMENTOS E ESCRITOS NA
ARQUEOLOGIA ARTISTADOCENTE EM DANÇA**

Trabalho de Conclusão de Curso
apresentado ao Curso de Dança Licenciatura,
da Universidade Federal de Santa Maria
(UFSM, RS), como requisito para obtenção
do título de Licenciado em Dança.

Orientador: Prof. Dr. Odailso Berté

Santa Maria, RS
2019

AGRADECIMENTOS

À minha família Silva dos Santos, que por mais de 50 anos foi privada de uma educação superior no Brasil;

À Maria Thereza Veloso e sua família pela responsabilidade, generosidade e compaixão depositada a mim durante meus estudos;

À minha mãe Gisele, a minha vó Tereza e meu avô Noé por sonharem este feito junto comigo, mesmo distantes;

À minhas tias Márcia, Cristiane e Renita, aos meus tios Mauro e Sérgio pelo apoio incontável e conjunto;

À Luis Augusto da Silva pela ajuda e apoio;

Aos professores(as) do curso de Dança Licenciatura e Bacharelado pela formação plural, singular e qualificada – resistindo ao sistema-mundo e acreditando na arte;

À nossa Universidade Federal de Santa Maria;

Ao meu orientador, professor Odailso Berté por me oportunizar pesquisar nas linhas de fogo da criação e da escrita;

À professora Neila Baldi (Oneila), por acreditar em um mundo melhor com arte;

À professora Carlise Scalamato pela perseverança;

Ao professor Cristian Poletti Mossi por aceitar contribuir com este trabalho;

Ao grupo Integração e Arte que me acolheu na cidade de Santa Maria;

Aos meus alunos e minhas alunas;

Aos amigos(as), em especial: Bruna Macedo, Mariela do Amaral, Ângela Zinelli, Alline, Pâmela, Gustavo, Marina, Renata Morri, Adriano, Roger Ávila, Geiza, Karen, Pablo, Milena, Neto, Tainan, Lutiele e tantos outros que me acompanharam;

À Joan Felipe Michel que gentilmente colaborou neste processo a partir das belíssimas fotografias;

Aos meus amigos e minhas amigas de longa e curta data;

Aos amores e dores que me ensinaram a estar forte;

À dança, minha mãe, carne da qual me faço corpo.

Os ninguéns: os filhos de ninguém, os donos de nada.

Os ninguéns: os nenhuns, correndo soltos, morrendo a vida, fodidos e mal pagos:

Que não são, embora sejam.

Que não falam idiomas, falam dialetos.

Que não praticam religião, praticam superstições.

Que não fazem arte, fazem artesanato.

Que não são seres humanos, são recursos humanos.

Que não têm cultura, e sim folclore.

Que não têm cara, têm braços.

Que não têm nome, têm número.

*Que não aparecem na história universal, aparecem nas páginas policiais da
imprensa local.*

Os ninguéns, que custam menos do que a bala que os mata.

Eduardo Galeano

RESUMO

A DANÇA É O QUE PENSA QUE É: EXPERIMENTOS E ESCRITOS NA ARQUEOLOGIA ARTISTADOCENTE EM DANÇA

AUTOR: Oneide Alessandro Silva dos Santos

ORIENTADOR: Odailso Berté

Este trabalho apresenta criações e escritas dialógico-crítico-criativas a partir da investigação laboral denominada “escrever-ler-dançar”. O processo criativo foi realizado na disciplina Seminário de TCC, do Curso de Dança Licenciatura, da Universidade Federal de Santa Maria (UFSM/RS). As principais problemáticas que entrecruzaram o trabalho criativo e escritural foram referentes a perguntas sobre “o que é a dança?” e “quem a dança pensa que é?”. Neste frenesi, concepções de corpo, dança, filosofia, pedagogia e imagens enlaçam os procedimentos pesquisados, bem como suscitam reflexões acerca da formação do artistadocente. A abordagem metodológica da bricolagem potencializou e amalgamou o processo em diferentes etapas e modos de conduzir o pesquisar/produzir. As imagens do corpo, como as imagens que se deram no corpo, foram construídas com sobrejustaposições e (pro)posições que dialogaram com as pedagogias que emergem ao longo do trajeto, tanto imagético como prático da investigação. As escritas de si, entrepostas com as imagens do corpo, propõem que os fazeres artísticos e pedagógicos podem se agenciar e interpelar de maneira autoral, crítica e criativa, produzindo tanto a docência como a formação do artista da dança.

Palavras-chave: Dança. Escrita de si. Processo Criativo. Bricolagem.

ABSTRACT

DANCE IS WHAT YOU THINK IT IS: EXPERIENCES AND WRITINGS IN ARTIST TEACHER DANCE ARCHEOLOGY

AUTHOR: Oneide Alessandro Silva dos Santos
ADVISOR: Odailso Berté

This work presents dialogical-critical-creative creations and writings based on the labor investigation called “writing-reading-dancing”. The creative process was carried out in the discipline of Seminário de TCC, of the Curso de Dança Licenciatura, of the Universidade Federal de Santa Maria (UFSM/RS). The main issues that intertwined creative and scriptural work were related to questions about “what is dance?” and “who does the dance think they are?”. In this frenzy, conceptions of the body, dance, philosophy, pedagogy and images link the researched procedures, as well as provoking reflections about the formation of the artist-teacher. The methodological approach to bricolage enhanced and amalgamated the process in different stages and ways of conducting research / production. The images of the body, like the images that took place in the body, were constructed with over-juxtapositions and (pro) positions that dialogued with the pedagogies that emerge along the path, both imagetic and practical of the investigation. The writings of themselves, interposed with the images of the body, propose that artistic and pedagogical works can coordinate and interpellate in an authorial, critical and creative way, producing both teaching and the training of the dance artist.

Keywords: Dance. Self Writing. Creative Process. Bricolage.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	8
1. MANIFESTO DE UM ARTISTA	12
Quem eu-sou? Para onde vou?	14
As primeiras quedas: o ballet Semeion.....	18
O suspirar no tornar-se professor	19
Armário.....	22
Manifesto de um artista: parte II	23
Encontro fértil: o grupo de pesquisa Corpografias	25
7 e 8: o grupo integração e arte	27
O corpo onde está?.....	28
A pergunta-coisa é o problema da pesquisa	30
2. DANÇAS-IMAGENS-ESCRITAS-DE-SI	36
Escrever-ler-dançar.....	36
Das coisas que se extraem em um processo de criação e experimentação	38
Do bailarino ao encontro da filosofia	42
Poetizar para criar dança: sobrejustaposição poema-imagem-objeto	45
Fragmentos de um corpo estilhaçado, recortado e inventado	49
Do dito que toma corpo: a pergunta ao outro	54
Dançar como pensamento.....	59
Produzir o processo.....	61
3. QUE LUGAR A PESQUISA EM DANÇA TEM OCUPADO?.....	64
Do docente aos artistas que me formaram artistadocente.....	72
Anotações	78
PARA DANÇAR IMAGENS-ESCRITAS-DE-SI	82
REFERÊNCIAS.....	86

INTRODUÇÃO

O que é a dança? O que ela pensa que é? Este trabalho tratou de perguntas-coisas que entrecruzadas por práticas e teorias foram construindo um arcabouço de devaneios, proposições e imagens-escritas-de-si. O trajeto na graduação em dança, bem como as experiências que deste **eu-corpo** vertem, foram tomadas como elementos para a investigação. A temática cara que se/me inscreve no corpo apontou a complexidade da pesquisa, sobretudo, que essas perguntas caminharam junto comigo na formação de artista e docente.

A questão de pesquisa, portanto, chega a mim a partir das reflexões durante a graduação em Dança sobre as danças que dançamos, as danças que pensamos em dançar, como as danças que não dançamos. Assim, a pergunta-coisa emerge do trânsito entre a universidade, escolas, grupos, e outras práticas e pensamentos os quais têm constituído meu processo formativo. Chego neste lugar a partir da minha prática **artística** e **pedagógica**, bem como de práticas corporais que realizei e continuo a realizar.

A abordagem metodológica da bricolagem justapôs diferentes concepções que dialogadas e refletidas entrecruzaram áreas de saberes, processos criativos, escritas, experimentos e colagens. Deste modo, colar, sobrepor, compor, relacionar, contornar, recortar, editar, foram alguns dos motes geradores e geridos pela atitude bricolista, implicada nesta pesquisa artística-formativa. A bricolagem com sua abertura relacional e coerente foi sendo tecida a partir de experimentos, estados corporais, desejos, além de processos criativos, autorais e escriturais. Por outro lado, a bricolagem potencializou os atravessamentos da investigação, visibilizando conexões, fricções e interpelações. Emergindo, com isso, significados e significações das imagens que enlaçam o trabalho; das escritas de si que (re)configuram os agenciamentos subjetivos-singulares; e das criações compostas a partir de uma poética triangular entre escrever-ler-dançar. Inclusive a bricolagem propõe e instaura nas escrituras do trabalho de conclusão, diferentes formatos e dimensões, dando vazão a outras formas pensamento e racionalidade que compõe o inventário de uma formação artistadocente em dança.

O primeiro capítulo trata do inventário pessoal que, entrecruzado com conceitos filosóficos, busca uma escrita inventiva e poética, acreditando nas possibilidades da escrita e naquilo que ela pode re-presentar. Por vezes, o diálogo é manifestado por poesias, textos e referências outras, elementos que (me) agenciaram um pesquisar multiplicado, interconectado e em rede, de traços afetivos, pedagógicos e criativos. A demasia de conceitos apresentados inicialmente conota a porosidade do início da investigação, demonstrando que ao longo do pesquisar a bricolagem também ajudou-me a redimensionar o que escrever, selecionar e interpelar em nossa pesquisa. Entretanto, acredito nas escritas propostas, já que elas também evidenciam como o processo de criar-investigar vai se (trans)formando e nos modificando.

O segundo capítulo apresenta de modo vigoroso e tangencial o processo de criação investigado para a realização desta pesquisa de conclusão de curso. A tríade escrever-ler-dançar foi colocada como poética, estética e ética nos modos de pesquisar e problematizar questões tão complexas e pragmáticas. Nessa parte, discorro com o corpo e a partir dele, as transcrições do trabalho laboral, dialogando com imagens, procedimentos, autores, artistas, perguntas-respostas e escritas-de-si. A pedagogia decolonial e a pedagogia crítica atravessam os processos de criar, mostrando que a dança pode inaugurar processos situados, singulares e subjetivos, sobretudo, que do trabalho com as imagens do corpo emergem também imagens-escritas-de-si.

O terceiro capítulo destaca algumas reverberações da pesquisa prática, principalmente, inter-relacionando os lugares da pesquisa em dança e como o artístadocente se forma. Embora, ainda haja pontos a serem aprofundados, avisto um sentimento de incompletude que também qualifica seguir pesquisado e aprofundando tais temáticas. Assim, também é evidenciado que precisamos investir nos modos de pesquisar, acreditando nas forças e viscosidades da nossa arte e do nosso fazer. Os artistas citados ao final do trabalho, apontam a importância de referenciais estético-críticos para também possibilitar a formação artista em um curso de formação de professores. As anotações sobrepõem-se em textos, dinamizando a forma como escrevemos e transpomos para o documental.

Assim, as perguntas e respostas deflagradas aqui nunca ousaram fechar-se, mas ampliar-se em tantas outras. O que podemos encontrar são textos, enxertos,

imagens, danças e retalhos, sempre (pro)positivos e possíveis de transformação. A poética construída e bricolada inter-relaciona diferentes perspectivas e abordagens, colocando-se à prova de fogo, em estados de experimentar, de seduzir e produzir. (N)este trabalho trata-se de respostas-perguntas-coisas, trata-se também de tríades, alianças, convenções, coletividades e territórios que, manifestados(as) por um jovem, também assumem o risco de sumirem no/do papel. Que possamos experimentar e escrever um pouco de tudo isso.



1. MANIFESTO DE UM ARTISTA

O Bailarino precisa ser a sua dança
Chega de dançar temas, representações, imitações
Ou ainda, danças bonitas

Quero dançar o corpo, a vida, o sentido das coisas
Quero dançar as saudades, as nervuras
As raízes, os traumas

Essa é minha dança
Algo que pulsa do âmago
Não é tangível, bonita nem limpa
Ela é contraditória
Feia, brava, esvoaçante, rastejante

Quero dançar para me sentir vivo
Em fogo, aquecido, em intensidade zero
E não dormente - doente

Que a técnica repetitiva/representativa se acabe
Juntamente com o abismo
Que ela se baste para si

Quero dançar a vida
Quero dançar à vontade²²
A verdade

Quero dançar as flores
Que lindas se desabam
Murchas e sozinhas

Quero voar, não quero ser escutado
Quero que estas verdades
Sejam finitas

Quero dançar transformando as palavras
Quero dançar o instante do devir
Quero dançar o pensar
Quero exaurir o dançar

Vamos destruir o fim dado da dança
Vamos revolucionar o ato de dançar
Vamos desabar os tetos das salas de dança
Primeiro, chega de padrões
Que viva os possíveis

Que Foucault viva além dos livros
Que a dança seja a contradição
Fragmentos de uma revolução

22 de abril de 2019.

Quem eu-sou? Para onde vou?

Iniciar de onde e para qual lugar? Talvez eu não esteja aqui escrevendo sobre o início ou fim de uma história, mas tateando o tempo em devir, em decurso que modifica nosso escrever e nosso dançar. Primeiro, não se trata de um memorial linear, porém, oscilante e espiralado. Cada pausa para a escrita confirma que ainda estou vivo e o tempo segue a passar, segue a me comer e corroer. As escritas deste texto em diferentes formatos e pontualidades, referem-se às escritas de si em uma *askesis filosófica* que dar-se-á na relação entre sujeito e verdade, em práticas de cuidado de si, ou na vontade da verdade a partir de uma inspiração Foucaultiana.

A *askesis*¹ diz respeito à elaboração de um exercitar-se, o qual “[...] comporta não somente a necessidade de conhecer (de conhecer o que se ignora, de conhecer que se é ignorante, de conhecer o que se é), como também a necessidade de se aplicar efetivamente a si, de se exercer e se transformar” (FOUCAULT, 1984, p. 90). Ainda que, na Grécia antiga Platão utilizou-se da *askesis* em seu sentido tradicional de separação entre mente e corpo, ou como prática de meditação ulterior dos indivíduos, a *askesis* referenciada neste trabalho estabelece-se como – prática e exercício sobre si, já que “o objetivo final da *askesis* não era preparar o indivíduo para outra realidade, mas de lhe permitir viver melhor na realidade deste mundo, sendo um processo de intensificação de sua subjetividade” (VENTURA, 2008, p. 64). E, portanto, um processo não separado, mas acoplado às experiências do sujeito e seu modo de vida. As escritas de si como técnicas de si, apresentadas neste texto procuram a intensificação da singularidade, “[...] do exercício de uma vida virtuosa que é também a vida do homem ‘livre’ no sentido pleno, positivo e político do termo” (FOUCAULT, 1984, p. 96). Desse modo, a escrita de si é uma derivação do cuidado de si, entendida aqui como uma experiência filosófica que possibilita ao sujeito uma reaproximação de si consigo, no sentido intensificador de sua subjetividade e de práticas. Para Foucault, trata-se de uma arte da existência a qual

[...] também tomou a forma de uma atitude, de uma maneira de se comportar, impregnou formas de viver; desenvolveu-se em procedimentos, em práticas e em receitas que eram refletidas, desenvolvidas, aperfeiçoadas e ensinadas;

¹ *Askesis* ou ascese diz respeito à mesma conceituação de “trabalho de si, sobre si, relação de si consigo” (FOUCAULT, 2016, p. 32-33).

ele consistiu, assim, uma prática social, dando lugar a relações interindividuais, a trocas e comunicações e até mesmo a instituições; ele proporcionou, enfim, um certo modo de conhecimento e a elaboração de um saber. (FOUCAULT, 2014, p. 58).

Assim, o cuidado de si e a escrita de si² como experiências filosóficas são modos de existência, e que, portanto, se materializam em como concretizamos nossas ações no mundo. Existir, nesta relação é provocar planos de imanência em nossas subjetividades, onde dicotomias entre exterior e interior se abalam e se corroem. Produzir revoluções que iniciam no campo micro da existência, porém trilham distintos e singulares lugares. Trata-se, pois de discorrer sobre um eu menor, onde não procura encontrar um eu vaidoso, egocêntrico e narcisista. Porém, trata-se de um trabalho de invenção, alquimia, daquilo que nos forma como corpo e nos constitui como corpo na sua dimensão subjetiva, afetiva e acontecimental.

Existir como artista é neste sentido, abalar certezas e verdades, é costurar reflexões e interpelações que dão fluxo e linguagem à nossa vida e ao nosso trabalho – mixam vida e arte, “tejiendo un textil de arte-vida para pedagógicamente andar en pequeños rincones donde encuentro razones de ser y estar en el mundo. En este textil dibujo y desdibujo historias de vida creando un espiral de colores, sabores, olores, sensaciones, ruidos y cuerpos” (CHÁVEZ, 2017, p. 467). Isto não quer dizer que toda existência faça um sentido maior ou transcendente, todavia, quer dizer que nosso modo de vida se efetiva na negociação constante e finita dos agenciamentos subjetivos e intensificadores da subjetividade e que acontecem em espaços e tempos sempre mediados por conflitos, poderes, ausências, presenças, movimentos e (des)continuidades. Trata-se, com isso, de tornar a experiência uma transformação positiva e imanente ao indivíduo em vida e que dar-se-á na relação entre “poder e

² Para Foucault (1992) a escrita de si constitui o sujeito a partir do exercício do pensamento, do ócio, da convivência, da meditação, da leitura e da escrita. A escrita de si como a elaboração narrativa de si na qual o sujeito se reconhece como indivíduo que produz modos de subjetivação. Segundo Fortuna (2012), a escrita de si na pesquisa autobiográfica pode ter inúmeros formatos e modos de fazer. Porém, com especificidade na dança, “pode ser, então, pesquisa para a criação cênica, servir como processo formativo de futuros(as) professores(as) de dança e/ou bailarinos(as), assim como a própria dança pode ser uma narrativa autobiográfica, um modo de investigação do campo da Autobiografia” (BALDI, 2017, p. 47).

saber que atuam não somente sobre a consciência, mas sobre o corpo e no corpo” (informação verbal) (RAGO, 2018)³.

15 de agosto de 2019.

O tempo me fez dançar, ainda nas raízes culturais da cidade de São Borja (RS), nos centros tradicionalistas gaúchos, piquetes, concursos, festivais folclóricos de dança e festivais de bandas escolares, declamações, desfiles gaúchos e carnavalescos, pilchas, chapéus, purpurinas e bombachas. Por grande parte da infância participei de uma internada gaúcha, na qual aprendi danças tradicionalistas e tive proximidade com tal repertório. De fato, esta, foi a primeira vivência com uma dança sistematizada e ensinada por uma figura de professor-mestre *versus* aluno-discípulo. Uma dança muito rígida e padronizada na qual pouco sobre o conhecimento do corpo era explorado – no sentido sensível e consciente.

Por outro lado, outras referências estéticas de dança estavam atravessadas no meu imaginário, bem como no modo de me relacionar com tais imagens que me faziam performar personagens, movimentos, gestos e atitudes. Nalguns momentos, sentia que eram espaços possíveis e de liberdade criativa e existencial. As figuras de cantoras famosas, bandas, programas de televisão, videoclipes faziam-me encarnar coreografias, sequências de movimento e expressões fora da minha realidade ali dada. De fato, geravam uma forte influência nos pensamentos e práticas que eram mimetizados, construídos e encenados. E assim, outras figuras também concretizaram os aprendizados sobre dança. A Banda Calypso ensinava um jeito de dançar; a Xuxa outro; e por consequências os videoclipes da Lady Gaga emergiam um outro fazer, extremamente relacionado à tecnologia, à cena, ao performar e a um jeito de existir no mundo. As relações entre o aprender dança estavam naquele momento sendo substituídas por telas de televisões, computadores e celulares e no modo de escolher a dança para criar espaços possíveis de devir no mundo.

Sem data, nem tempo.

³ Palestra apresentada por Margareth Rago no Café Filosófico (disponível no canal do *youtube* do café filosófico) do Instituto CPFL, intitulada “Michel Foucault: a filosofia como modo de vida”, Campinas, abril de 2018.

*

O devir é entendido neste memorial como uma ação consequente e permeada pela reflexão de um sujeito-eu, um *sujeito-ator-autor-em-devir*, conforme os estudos de Passegi, Abrahão e Delory-Momberger (2012), que deflagram a biografização e o fato biográfico na importância das histórias como uma questão *epistemopolítica*, onde o apagamento do sujeito é contrariado e, todavia, contraria-se numa exposição imperativa de dizer quem somos. Segundo essas escritoras, a pergunta não é quem somos ou propriamente sobre o ser, mas como somos, e “refletir e escrever sobre as experiências e expectativas de vida, justifica-se desse modo pela mirada de uma formação-emancipação, cujas origens estão culturalmente enraizadas no poder-emancipador” (PASSEGI, ABRAHÃO, DELORY-MOMBERGER, 2012, p. 32). Desta maneira, a pesquisa, a formação e a produção do conhecimento na pesquisa autobiográfica a partir das falas reais e de sujeitos em devir reconhecem o direito e a “luta pela vida”, no sentido histórico, cotidiano, social e de conhecimento de si na construção de “saberes tão válidos” quanto outros validados pela cientificidade de instituições reguladoras.

28 de julho de 2019.

*

Como somos também me interessa mais. Como vim parar onde estou? Neste tempo por/vir, em constante desabamento em cima de nossas cabeças, foi na escola pública onde estudei toda minha formação básica, e aí formamos um grupo independente de estudantes que possuíam afinidade com a dança e queriam muito dançar. Entre uma dança e outra, entre coreografias e ensaios, fomos construindo devires e escritas dançadas, em movimentos que me fizeram chegar a uma escola de balé como bolsista. Entretanto, ainda na escola participei durante 8 anos da Banda Marcial, tocando instrumentos, fiz parte do corpo coreográfico, e no mesmo período me tornei instrutor de outra Banda por 3 anos. Foi também na escola pública que comecei a ensinar dança para crianças através de projetos e parcerias – onde o carnaval atravessou minhas andanças e fazeres artísticos.

Como bolsista na escola de balé tive minha formação voltada a um ensino técnico, acadêmico, branco, hétero e excludente. Um processo muito desconectado

da minha realidade social, econômica e cultural. Estava por dançar uma dança cheia de significados e representações que não condiziam comigo ou com meu contexto. Embora houvesse um esforço por parte da nossa professora em explicar a função da técnica do balé, dos balés de repertórios e sua história, a maneira tradicional do ensino nesta escola delineou minha trajetória na dança, já que aprendíamos os conteúdos da dança clássica a partir da reprodução de modelos, ou ainda, da busca de um corpo perfeito, ou dito padrão, sobretudo, a partir de uma forma.

O balé continuou espiralando na faculdade de dança algumas reverberações, principalmente, quando comecei a ministrar aulas de balé para o Grupo Integração e Arte, da Faculdade Metodista, de Santa Maria (RS). Por muitas vezes tive vontade de desistir do balé, ou de (re)negá-lo. Com o passar do tempo, fui amadurecendo questões e problemáticas acerca desta técnica, como também realimentando o modo de ensinar/aprender balé. Ainda continuo em contato com a minha primeira professora de balé, e por algumas vezes retornei àquela escola agora como professor, e alguns confrontos foram praticamente inevitáveis.

Será que as bailarinas entendem isso como uma dança universal?

Quais heranças simbólicas e ritualísticas perpetuam nosso repertório para ensinar balé?

Como podemos borrar a fronteira entre o ideal e o possível nesta dança?

Isso é dança afinal?

15 de agosto de 2019.

As primeiras quedas: o ballet Semeion

Cair nem sempre significa algo ruim ou negativo, aqui estou entendendo as quedas como uma transitoriedade da vida e do decurso formativo no qual a emancipação também oferece tal risco. O ballet Semeion⁴ foi um dos primeiros

⁴ O ballet Semeion foi um projeto de ensino e extensão criado pela professora doutora Carlise Scalamato do curso de Dança-Licenciatura no ano de 2016. O grupo foi composto por alunos(as) dos cursos de Dança da UFSM e foi finalizado no mesmo ano de 2016.

projetos na faculdade de dança que me colocaram diante de uma prova de fogo – ou numa perspectiva teórica – da prova da verdade. Neste projeto, tivemos aulas de dança jazz e técnica de balé, onde iniciamos um trabalho de espetáculo e que foi apresentado em partes no III SEDANCE (Seminário de Dança Contemporaneidade e Educação) promovido pelo curso de Dança-Licenciatura, no ano de 2016. No SEDANCE aconteceram inúmeras atividades entre a con(vivência) artística, as mostras de trabalhos, apresentações orais e espetáculos, espaços reflexivos e importantes para pensarmos a dança. O maior destaque daquele ano foi a con(vivência) artística com o artista Ricardo Marinelli, na qual pudemos conviver durante três dias imersos em processos de criação e produção que tinham como linha refletir sobre o transartista na sociedade, o que gerou uma pequena mostra ao final do evento.

O ballet Semeion representou muitos dissabores, porque não sabíamos lidar com as situações, nem mesmo com a proposta apresentada. Aos poucos o grupo foi desfazendo-se, chegando ao seu fim, muito embora a queda teve alguns momentos de troca e convivência foram prazerosos. Posso dizer que a experiência no Semeion demonstrou nossa imaturidade frente ao processo, principalmente, sobre uma não unidade formada.

Ao cair na água abundante o afogamento é imediato, mas depois sempre é a suspirada que nos mostra o quão somos humanos e o que nos fortalece – nos torna homem – corpo.

O suspirar no tornar-se professor

Necessito dizer que tornar-se professor faz parte de uma “diferença na qual o sujeito produz em si e no meio” (PEREIRA, 2013, p. 33, 2013). E que, tanto a docência, quanto a vida artista⁵, e esta minha escrita configuram-se em um modo de *etopoiética*, isto é, “um operador da transformação da verdade em *ethos*” (FOUCAULT, 1992, p. 134), já que potencializam e entrecruzam a minha história de

⁵ Vida artista para Foucault é uma estética da existência, como um exercício artista e não de vida artística, é, portanto, uma ação de vida generosa, ágil, que recusa as formas de vida assujeitadas de ordem burguesa. É inventar-se, possível a todo sujeito ético, vida artista para o autor refere-se a uma atitude frente à vida e que requer reconhecer-se como sujeito histórico e genealógico. (Foucault, 2016).

vida e de uma formação artístadocente em dança. Assim, o *ethos* aqui é compreendido como comportamento, costume, modos de operar e produzir-se, ou melhor, constituir-se. Esta escrita de certa med(ida) e des(colagem) embaralha-se em *hypomnemata* e correspondências escritas ao vento quente e frio do inverno gaúcho.

Os *hypomnemata* constituem muitas acepções, e, portanto, podem ser livros, registros, cadernos pessoais, anotações das mais diversas, que “constituíam uma memória material das coisas lidas, ouvidas ou pensadas” (FOUCAULT, 1992, p. 135). Na atualidade, podemos considerar os registros de um artista, o seu diário de processos criativos como *hypomnemata*. Segundo Foucault, os *hypomnemata* eram fundamentais para os gregos, já que sempre estavam em mãos, ou eram utilizados como veículo de leitura, meditação, anotação, recordação. Todavia, Foucault destaca criticamente que “por mais pessoais que sejam, estes *hypomnemata* não devem, porém, ser entendidos como diários íntimos, ou como aqueles relatos de experiências espirituais” (1992, p. 137). Segundo o autor, não constituem “uma narrativa de si”, mas “uma constituição de si”:

Tal é o objectivo dos *hypomnemata*: fazer da recollecção do logos fragmentário e transmitido pelo ensino, a audição ou a leitura, um meio para o estabelecimento de uma relação de si consigo próprio tão adequada e completa quanto possível. (FOUCAULT, 1992, p. 138).

Os *hypomnemata* também não se concretizam na escrita de um passado e/ou na fixação de elementos adquiridos, eles se constituem entre futuro, inquietação, agitação, na qual escrita e leitura conversam constantemente. Os variados e criativos modos de escrever e voltar-se à escrita, os modos de ler e interpretar um escrito são processos de reflexão, registro e estudo. Assim:

O papel da escrita é constituir, com tudo o que a leitura constituiu, um "corpo" (quicquid lectione collectum est, stilus redigat in corpus). E, este corpo, há que entendê-lo não como um corpo de doutrina, mas sim – de acordo com a metáfora tantas vezes evocada da digestão – como o próprio corpo daquele que, ao transcrever as suas leituras, se apossou delas e fez sua a respectiva verdade: a escrita transforma a coisa vista ou ouvida “em forças e em sangue” (in vires, in sanguinem). Ela transforma-se, no próprio escritor, num princípio de acção racional. (FOUCAULT, 1992, p. 143).

Foucault destaca, neste sentido, a magnitude da escrita no contexto grego, mostrando que o papel da escrita faz parte do homem na sua constituição narrativa,

sobretudo, da sua história de vida. Segundo Edgar Timm, os escritos tal como *hypomnemata* ajudam na elaboração das escritas de si, já que, “o costume de tomar nota [...] de coisas ouvidas, ditas, lidas ou vistas, para subsidiar a própria reflexão e construção de conhecimentos de si, mostra-se uma importante prática para melhor lidar consigo mesmo e com os outros” (TIMM, 2012, p. 159).

A escrita desse modo opera-se como uma verdade sempre a reinventar-se e remendar-se a tantas outras verdades. Para tal, a escrita nestas forças longínquas e sempre remendadas, produz uma verdade sempre localizada e permeada por sentidos que os são próprios. A escrita, assim, como uma engrenagem produtiva e criativa que constitui rizomas, mosaicos e redes que se conectam a procura do saber, produz também jogos de verdade nos quais o sujeito se constituiu na sua arqueologia histórica.

Uma história que não seria aquela do que poderá haver de verdadeiro nos conhecimentos; mas uma análise dos ‘jogos de verdade’, dos jogos entre o verdadeiro e o falso através dos quais o **ser se constitui historicamente como experiência**, isto é, como podendo e devendo ser pensado. Através de quais jogos de verdade o homem se dá seu ser próprio a pensar quando se percebe como louco, quando se olha como doente, quando reflete sobre si como ser vivo, ser falante e ser trabalhador, quando ele se julga e se pune enquanto criminoso? Através de quais jogos de verdade o ser humano **se reconheceu como homem** do desejo? (FOUCAULT, 1984, p. 13, grifo nosso).

A verdade, portanto, que escrevo aqui, remedia-se com a experiência que me faz historicamente. Embora, para Nietzsche (2002, p. 69) a verdade esteja muito ligada aos valores morais de uma sociedade entre o “mundo aparente e mundo verdadeiro”, os artistas produzem suas verdades em uma dimensão intermediária e diferente daqueles que se autodenominam entendedores. Assim, “a crença de que não há nenhuma verdade, a crença dos nihilistas, é um imenso espreguiçar-se para alguém que, como guerreiro da verdade, está incessantemente a lutar com verdades todas elas horríveis. Pois a verdade é horrível” (NIETZSCHE, 2002, p. 76).

Encerrando estes pensamentos entre escrita e verdade, é importante destacar que tais reflexões fizeram parte da minha trajetória formativa em tornar-se professor. Construir pontes e afetos entre os alunos, o ensinar dança, bem como verdades sempre a se tornarem tantas outras, mas que são necessárias para melhor encarar a realidade do cotidiano. Deste modo, a docência instigou-me distintos processos e

partilhas que seguem nestes escritos sempre remediados por pontes e fragmentos editáveis e aperfeiçoáveis.

16 de agosto de 2019.

O Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência – PIBID⁶, foi minha casa por boa parte da graduação em Dança e, ao tempo mesmo, significou um potente espaço de partilha e formação, principalmente no que tange às descobertas do fazer docente e às práticas-teorias que tecem o ensinar-aprender em Dança. Por sua vez, isso reverberou de maneira positiva nas aproximações e escritas que produzi durante o curso, bem como nas publicações e artigos que apresentei em inúmeros eventos. Escritas sobre as práticas. Práticas com escrita. Práticas sem escrita. Escritas sem prática. Pensamentos sem escrita. Escritas com corpo. Corpo em escritas.

O PIBID mostrou-se uma peculiar e importante ferramenta de formação para refazer e repensar o ensino de arte na escola. Nos processos das aulas, tive a oportunidade de vivenciar três realidades escolares totalmente diferentes e que pensavam a dança em semelhantes proporções. No trânsito entre universidade e escola atravessei questões como: como a dança chega à escola? Ou como a dança chega aos corpos? Algumas pistas e pegadas na areia já estavam sendo formadas para o dia desta escrita, novamente o tempo – sempre espiralado, a passar.

O que acontece antes, o pensamento ou a dança?

Dancemos antes pensemos depois?

Para que pensar o dançar?

Para que dançar o pensar?

Armário

O armário serve para muita coisa, guardar coisas, objetos, segredos e identidades, permite a revelação e/ou a ocultação necessária e negociável da

⁶ Durante minha participação como bolsista do PIBID Dança da Universidade Federal de Santa Maria, o programa foi coordenado pelo professor Gustavo Duarte e pela professora Neila Baldi, ambos professores(as) do curso de Dança-Licenciatura da UFSM.

identidade e do projeto de si. Talvez, o armário seja como no filme de *Harry Potter*, sempre a revelar nossos medos, como nossos desejos. Tal escrita materializada aqui corresponde a escritas de vida como um devir potencialmente reflexivo e elaborado pela linguagem, pela historicidade do eu-sujeito e do projetar-se em devir, que “conferem à subjetividade e à apropriação da palavra uma nova importância” (PASSEGI, ABRAHÃO, DELORY-MOMBERGER, 2012, p. 52).

O projeto “Entre armários e gavetas⁷”, no qual participei na graduação, me possibilitou desbravar e retomar questões de gênero e sexualidade as quais já estudava na faculdade de Ciências Humanas. Nesse projeto, pude ressignificá-las a partir da minha história de vida. Muitos frutos foram colhidos com tal projeto, principalmente, da maturação acerca da identidade, homem, gay e negro na interface da vida artista e docente. Tudo isso foi, aos poucos, transformando meu percurso de formação na universidade, bem como no reconhecimento das discontinuidades do meu trajeto.

18 de agosto de 2019.

Manifesto de um artista: parte II

Um texto entalado: (pausa - suspiro)

A Dança sempre me transformou e continua a sua lenta metamorfose.

Ela também – me tirou muito da minha zona de conforto,

da minha família, dos meus amigos,

das minhas zonas territoriais e afetivas.

Um menino do rio, pobre, de bairro periférico, gay, negro,
do interior do estado, de mãe solteira, de pai não declarado,

da vila das enchentes, sem nenhum bem material,

⁷ Projeto coordenado pelo professor Gustavo de Oliveira, professor do Curso de Dança-Licenciatura da UFSM, durante 2016-2018, onde atuei como pesquisador e bolsista voluntário, participando da pesquisa intitulada “Entre armários e gavetas: eu danço...”. O projeto atuou nas imbricando diferentes linhas de pesquisa como: Educação e Dança; Dança e Sexualidades; e Dança e Diretos Humanos.

mas com uma família única, simples e guerreira.

De uma mãe batalhadora e amorosa.

De uma avó incansável.

Luto e continuo todos os dias a me superar.

A dança de fato, transformou e mudou minha vida.

Salvou-me de muitos outros destinos caóticos ou ainda marginalizados.

Saudades dos colegas de infância:

alguns mortos, outros no tráfico ou na prisão.

Alguns poucos, como eu, seguiram a tão sonhada faculdade...

Neste dia Internacional da Dança,

possamos repensar a nossa profissão,

a nossa formação e os lugares em que a dança existe

e ainda precisa existir de distintas maneiras:

ainda desejo que ela habite principalmente,

de modo poético, ético e sensível os bairros, as escolas públicas,

as instituições que necessitam de lugares de possibilidades de vida.

Que eu nunca precise passar por situações que eu não me sinta livre,

que não me sinta feliz, que não me sinta em paz.

Que eu possa com a dança me realizar.

Fazer da dança um ato político, artístico e pedagógico.

Um ato de sobrevivência na manada.

Foi por isso que ela me escolheu,

para ser quem sou, ou ainda,

quem estou me tornando todos os dias em seu/meu devir finito.

Que os demais profissionais respeitem nossa formação e busquem por ela.

A dança não é terra de ninguém.

A dança não é frase/palavra bonita de efeito.

A dança está muito além dos corpos coreografados.

A dança é dignamente uma profissão,
um fazer e pensar consciente e permanente.

A dança precisa em sua responsabilidade própria e comum - e a todos nós -
acabar com seu analfabetismo teórico/reflexivo.

A dança precisa ser respeitada além disso,
respeitar seus comuns.

Esta dança é para todos aqueles que sonham comigo,
vivos e além deste plano espiritual.

Que sempre possamos dançar para seguirmos a lutar pelos nossos sonhos
em movimento, pausa e recuperação.

29 de abril de 2019.

Encontro fértil: o grupo de pesquisa Corpografias

Os encontros da graduação em Dança foram tantos que não cabem neste breve e finito memorial, contudo, é preciso destacar alguns trajetos formativos que me levaram a pensar/fazer “o sujeito da formação”. O grupo de pesquisa Corpografias⁸ me aproximou dos estudos autobiográficos, decoloniais e da educação somática, e oportunizou um processo pedagógico de formação-investigação, no qual distintos recortes eram sobrepostos com a intenção de pensar/fazer a formação do artístadocente da dança.

A formação do artístadocente, tão evocada atualmente, pressupõe nesta perspectiva um processo de “investigação-formação” (JOSSO, 2010), no qual a tomada de consciência que o eu-sujeito estabelece e direciona, diretrizes e

⁸ O Grupo de pesquisa Corpografias faz parte do Curso de Dança-Licenciatura, da Universidade Federal de Santa Maria. Atua e investiga processos e procedimentos de criação nas linhas de pesquisa: Educação Somática; Decolonialidade; e Autobiografia. A coordenadora do grupo é a professora Neila Baldi. Atuei como bolsista Fipe-Jr-CEFD, durante o ano de 2019.

intencionalidades que são demonstradas no seu ato de aprender, de emancipar-se ou de autonomia, na orientação de um projeto de vida de “sujeitos ativos” (JOSSO, 2010, p. 78). De tal maneira, a tomada de consciência representa também o delineamento do projeto de si e da constituição de si. Para Josso (2010) a Biografia Educativa como narrativas parciais e reflexivas onde se elabora a partir de um processo de reflexão e que é orientado por si, leva-se a definir, problematizar e mapear o processo do sujeito da formação na construção de seus projetos e constituições de si. Deste modo, projetar-se a si na escrita é um processo evocativo, pedagógico e reflexivo, que permeia-se pela tomada de consciência e pela emancipação do eu-sujeito a partir dos reconhecimentos daquilo que o constitui histórica, social e culturalmente em meio a sociedade e ao devir.

Tais voltas são importantes para situar a escrita e os conceitos emaranhados no pensar, escrever e editar.

A fertilidade do encontro no grupo deu-se por tais questões e que têm reverberado nas minhas práticas e escritas de dança. O encontro fértil representa a continuidade movediça de reflexão de nossas danças, sejam elas diferentes ou menos legitimadas pelas danças majoritárias. A produção de conhecimento, como de pesquisa, é evidenciada neste espaço fértil e que se diz de muitas maneiras, sobretudo, que para pesquisar é preciso tempo... Para criar é preciso tempo, para pensar é preciso tempo. Para dançar é preciso tempo. Pesquisar é uma oração ao tempo.

Compositor de destinos
Tambor de todos os ritmos
Tempo, Tempo, Tempo, Tempo
Entro num acordo contigo
Tempo, Tempo, Tempo, Tempo

Por seres tão inventivo
E pareceres contínuo
Tempo, Tempo, Tempo, Tempo
És um dos deuses mais lindos

Tempo, Tempo, Tempo, Tempo

Oração ao tempo. Caetano Veloso.

18 de agosto de 2019.

7 e 8: o grupo integração e arte

A segunda morada depois da UFSM foi também o Integração e Arte⁹, onde estive como bailarino durante três anos e atualmente como professor de balé. No grupo, tive a oportunidade de conhecer artistas de Santa Maria e Porto Alegre que já possuem longas trajetórias nas artes. Alguns deles me possibilitaram pensar pluralmente os lugares da dança, bem como a diversidade de fazeres e saberes que este universo apresenta. Foram muitas trocas enriquecedoras e profícuas, desde aulas de dança a discussões em mesa de bar, e que me desafiaram a novos rumos, práticas, processos e dissabores.

De modo espiralado, o Grupo me possibilitou novamente a reaproximação com o balé, agora como professor. Para mim, um desafio oscilante e pendular, trabalhar com uma técnica estruturada com um grupo de vinte bailarinos. Um sufoco atrás de outro, por outro lado, foi a partir disso que continuei estudando os fundamentos da dança clássica na graduação, o que me trouxe a aproximação com abordagens somáticas, bem como de outros sistemas de movimento na incorporação e atualização constante da docência no balé. Na graduação tive a oportunidade de ser monitor em duas disciplinas complementares de graduação, Estudos do movimento e Balé somático, as quais me forneceram aspectos reflexivos e práticos para repensar o lugar da técnica e da criação em dança, ou ainda – daquilo que danço e daquilo que penso que seja essa dança.

Por fim, o grupo Integração e Arte me possibilitou experiências agregadoras, principalmente, a aproximação com outras danças e artistas que atuam na cena contemporânea de Santa Maria, Porto Alegre e demais cidades. Entre outros

⁹ Programa de Extensão vinculado e mantido pela Faculdade Metodista Centenário, criado e idealizado pela professora Alline Fernandez. E que no ano de 2019 completa 14 anos de existência e atuação no cenário da dança do Rio Grande do Sul.

aspectos, o grupo representou um momento de troca de saberes e vivências com a dança, além de se tornar um ambiente com outros alunos dos cursos de Dança da UFSM, onde continuamos a propor mudanças, atualizações, desfragmentações e pensamentos com/em dança.

O corpo onde está?

O corpo é o ponto zero do mundo, lá onde os caminhos e os espaços se cruzam, o corpo está em parte alguma: ele está no coração do mundo, este pequeno fulcro utópico, a partir do qual eu sonho, falo, avanço, imagino, percebo as coisas em seu lugar e também as nego pelo poder indefinido das utopias que imagino. Meu corpo é como a Cidade do Sol, não tem lugar, mas é dele que saem e se irradiam todos os lugares possíveis, reais ou utópicos. (FOUCAULT, 2013, p. 14).

Deste corpo tenho falado e murmurado, do corpo sem lugar, mas do corpo que é lugar, faz-se lugar. Corpo em devir, corpo em ponto zero de suas intensidades e forças, um corpo utópico, um corpo real. A Dança é uma área de conhecimento que tem situado saberes, especificidades, questões próprias (e nem tanto), autores, artistas, modos de se organizar, pensar, operar, fazer, constituir-se, como campo que versa *sobre* e *com* a Ciência e a Arte. A Dança – já não é uma terra de ninguém – ela possui história, experiência, sentido, importância e corpo, coloca-se no entre-lugar das possibilidades criativas, sensíveis e éticas do seu produzir.

Por outro lado, de onde parte a dança?

Existe uma origem e/ou natureza?

Afinal o que é que a [dança é]?

*Um amontoado de movimentos com nexos ou sem,
em uma motilidade desenfreada?*

Como bem escreve Thereza Rocha em uma de suas proposições para tensionar o campo, “se dançar é esquecer e o corpo não esquece jamais, onde, então, a dança se produz?” (2009, p. 47). Podemos pensar a dança além das cartilhas ou definições imediatas? Ou ainda, como a dança pode produzir-se de muitas maneiras? Talvez precisaremos rugir, reformulando a pergunta inicial de Spinoza, “o que pode o corpo?": O que pode a dança?

Demasia de questionamentos, mas que são importantes quando se quer da dança e da filosofia uma relação paradoxal, imanente e intensa de forças. Nesta breve escrita de alucinações, nenhuma se sobrepõe à outra, dança e filosofia se retêm, buscam a ampliação, demarcam possibilidades sem encaixotar. Esta escrita prefere os possíveis, ao invés de receitas ou cartilhas. Prefere também lançar a este curto tempo, indagações que reverberaram em longos anos, tempos e lugares, sem que assim fiquemos mais pobres na dança – o que às vezes ameaça a ontologia nostálgica da dança alicerçada somente como coreografia.

*

O que é a dança? é a pergunta que finalmente poderia ser modificada pelo 'Para que a dança' sem que ficássemos mais pobres teoricamente por isso? (TIBURI, ROCHA, 2012, p. 133).

*

Eis que a dança é um bordo, uma dobra, a queda no abismo – uma ilusão de abismo na falta de alcance do conhecimento – do que não conhecemos e que não constitui nenhum fosso sem fundo... (TIBURI, ROCHA, 2012, p. 133).

*

Dançar é lançar-se. Porque é preciso ter aonde ir. (TIBURI, ROCHA, 2012, p. 133).

21 de agosto de 2019

Gosto de pensar que a dança é uma dobra, mas provavelmente é também uma dobra no tempo, tal como sugere a série alemã “*Dark*¹⁰” – o ontem, o hoje e o amanhã não se sucedem, mas estão conectados em um círculo infinito. Em conversa com isso, a imagem do Anel de Moebius citada por Laban (1978) em seus estudos, e por Fernandes (2006), ajudam a imagética de tal pensamento: “o anel de Moebius permite um formato científico-artístico, em que nem a teoria nem a prática se antecipam uma à outra, mas se desafiam e se recriam continua e mutuamente num processo” (FERNANDES, 2006, p. 33). Um dos primeiros pensamentos de dança que tenho

¹⁰ *Dark* é uma websérie alemã de drama e suspense criada por Baran bo Odar e Jantje Friese e distribuída pela Netflix.

compreendido na graduação é de que a dança é um processo espiralado e se estabelece conforme nossas experiências, escolhas, caminhos formativos, intensidades e deslocamentos que realizamos durante tais projetos de si.

Em outras perspectivas, percebi que as danças não necessariamente precisam estar ligadas a estilos, gêneros, modalidades (ou tantas outras nomenclaturas), sobretudo, a padrões do que é ou não – mais dança. Assim, dança como sinônimo de coreografia ou simples movimento no espaço não cabe a tal exploração aqui proposta. Isto, evidentemente, borra as fronteiras entre o que se pensa que é a dança e o que a dança quer ser. Neste sentido, há uma dinâmica intervalar nos lugares, entre-lugares e contralugares destas danças e que por isso geram (des)continuidades de seus pensamentos e que por via única se dão pelo corpo, já que: toda dança que chega ao corpo parte de algum lugar.

22 de agosto de 2019.

A pergunta-coisa é o problema da pesquisa

Nietzsche apontou que a busca pela vontade da verdade efetivamente gera a audácia e a coragem filosófica própria da vida. A questão impulsionadora e norteadora deste trabalho de conclusão de curso, evidencia, sobremaneira isso: O que é a dança? Uma frase curta, mas fantasmagórica, emblemática e grandiosa. Quando sou perguntando sobre o tema de pesquisa, geralmente retribuo: “O que é dança? É meu tema de pesquisa”. Ao mesmo tempo, percebo um silêncio atordoado e inóspito, caras e bocas que tentam pensar sobre uma possível resposta imediata a tal pergunta-coisa. Na sequência, escuto: “mas é uma pergunta muito ampla”, “não é possível responder isso”, “tu precisas delimitar mais”. Em um exercício paciente e gentil, digo que sim, é uma pergunta-coisa, problemática, entretanto, algumas possíveis e tangenciais respostas podem tornar-se acessíveis e processadas.

A questão de pesquisa chega a mim a partir das reflexões durante a graduação em Dança sobre as danças que dançamos e as danças que pensamos em dançar. Além disso, a pergunta-coisa surgiu acerca do trânsito entre a universidade, escolas, grupos, e outras práticas e pensamentos os quais têm constituído meu processo formativo. Chego neste lugar desde a minha prática artística, bem como de práticas

corporais que realizei e continuo a realizar. Como podemos pensar o futuro da dança, a sua transmissão, execução, criação e repetição no lugar de artistas, professores e pesquisadores que inauguram ideias sobre/com/em dança ao passo que ela própria historicamente decide o que vai ser?

A constituição do estar artista, professor e pesquisador efetivamente perpassou a busca impulsionadora desta pesquisa, se produzindo no exercício consciente e ético de problematizar, poética e artisticamente a investigação. Mediante a isso, a abordagem metodológica da bricolagem mostrou-se (a mim) como “uma montagem reflexiva e uma experiência interpretativa” (DENZIN, LINCOLN, 2006, p. 15), a partir da escrita e da dança, do fazer e do pensar como processos interligados desde suas partes ao todo. Uma colcha de retalhos na qual fui “construindo um percurso artístico-investigativo-interpretativo” (BERTÉ, 2018, p. 20), na elaboração de nexos e atravessamentos que continuaram a retroalimentar a pesquisa, tornando-a viva e *bricolada* a elementos interdisciplinares da criação em dança, dos estudos da filosofia e das perguntas como impulsos sequiosos, do pesquisar e do inventar-se a partir das escritas de si. Conforme destaca acertadamente o pesquisador em dança Odailso Berté:

Em sua criação epistemológica, o *bricoleur* relaciona suas formas de ver, ser, lugar sociocultural e sua história pessoal, fazendo da bricolagem um processo cognitivo que envolve a construção e reconstrução, diagnóstico contextual, negociação e readaptação, criação e invenção. (BERTÉ, 2018, p. 22).

Neste sentido, a pesquisa de cunho qualitativo e que se situa na área de Artes, tem como abordagem metodológica a bricolagem no processo de exploração da investigação, bem como no percurso criativo da criação em dança que perpassa esta escrita e a prática artística. Por outro lado, a abordagem retalhada aqui afirma também uma posição, a de “ao considerar as possibilidades da metodologia **bricolista** para as pesquisas em Artes, a intenção é reverberar uma des-hierarquização de discursos, posturas e certezas” (GÜNTER, 2013, p. 222). Ou seja, a descentralização radical e possível dos modos de pesquisar, escrever e produzir, até então legitimados pela cientificidade positivista. É o que o pesquisador Cristian Mossi aponta:

Nosso trabalho é mais o de um laboratorista, de um alquimista sobrejustapositor, *bricoleur*, saturador-esgotador do espaço por camadas

palimpsésticas. Nossos textos são poções mágicas, melodias secretas, pinturas aguadas por uma varrição vigorosa, convicta, borradas por pinceladas severas, atravessadas pelas leituras que se fazem, refazem e perfazem em nossa escrita. (MOSSI, 2017, p. 125).

Mais além da alquimia que se faz nesta pesquisa, a montagem de elementos conceituais enreda-se no dançarescrever e no escreverdançar. Assim, a problemática que alinhava este trabalho não pode nunca ousar chegar a uma certeza, ou ainda, dizer dela mesma, respostas equivocadas ou mal interpretadas. Para tanto, a aglutinação de perguntas demasiadas e frenéticas, busca um encontro auto reflexivo e fértil nas tramas dos processos criativos e criadores que conduzem a breve investigação. Mossi (2013) explora a imagem do **clandestino** para descentralizar a figura do pesquisador, e propriamente este caminho aproxima minhas atuais intenções. Sinto-me por vezes um clandestino, agindo no silêncio das perguntas que escuto e nos olhares que me atravessam, um amontoado de ideias e pensamentos no corpo, que na imediata hostilidade do cotidiano se perde e se desfaz. Clandestino sigo percorrendo caminhos, aqui e lá, na **colagem-montagem-composição** de escritas, danças, bloqueios, incertezas, movimentos desorientados e fluxos intermináveis de encontros com outros artistas, professores e pesquisadores que partilham tais clandestinidades.

As leituras dos textos de Ciane Fernandes (2013) firmaram algumas pistas deste caminhar clandestino: “como ser coerente com as danças”, no seu sentido de pesquisa e escrita, de troca e intervenção? Como ela própria contamina contextos, a medida de igual valor de suas apropriações, definições e perpetuações sobre o que se faz de dança e o que se pensa em dança? Como **escreverdançar** ou dançarescrever? Isso tem me instigado e me assombrado desde o início da pesquisa. Para tanto, a dança acontece quando nos provoca, afeta, incomoda, contesta a pensar/fazer a nossa própria dança. É um constante procedimento, que segue o fluxo interminável dos binômios: dentro/fora; prática/teoria; técnica/criação; arte/ciência e que vão sendo recordados e interligados no contexto investigativo e destas escritas de si.

A partir disso me desloco a pensar o processo de escrita e dança que media este diálogo entre **eu-autor** e o leitor, como a difícil transposição para este documento. Assim, encontro afinidade com os estudos de Christine Greiner: “muchos artistas e

investigadores han desarrollado su trabajo en torno a esta línea fronteriza, cuestionando cómo el hecho de pensar sobre el cuerpo implica también reflexionar sobre sus significados y cómo, por medio de la escritura” (2013, p.29). Logo, tal documento que se inscreve aqui faz parte de um processo inacabado e sempre atualizável, um movimento espiralado e que coloca em questão o corpo como um estar habitado e transformado pelo meio no qual está permeado, inserido e acoplado. Uma escrita além do papel branco do computador, mas uma escrita de fluxos, regressos, negociações. Uma escrita que dar-se-á com o corpo, não como um corpo branco, mas um corpo selvagem ao sistema, um corpo efetivo, dialético e fervoroso, um corpo intenso de suas imanências. Um corpo que está para além da folha branca ou do corpo como um espaço a ser preenchido, mas que está a preencher, a esvaziar, a apagar, a inscrever e escrever. Um corpo que contamina e é contaminado pelo meio, um corpo que relaciona, cola, recorta e afeta.

O corpo que dança, não como objeto. Nem instrumento, nem suporte. Estou por falar do corpo que é experiência, inquietação, do corpo como **contradição**. É deste corpo, que falo agora. Segundo Greiner (2011, p. 08) “não há uma separação radical entre mente e corpo. As pessoas não são uma mente e um corpo. A pessoa é certo tipo de organismo incorporado”. Para tanto, a autora conceitua que o corpo segue um fluxo organismo/ambiente, ou seja, nossas experiências, sentimentos e significados se dão no corpo e não separados dele. Nestas in-fluências, experiência e sentido são transformadas e conectadas a múltiplas relações e padrões já existentes e outros que estão em via de existir. Portanto, o corpo é vivo e a experiência que chega até ele é transformada, explorada e amparada em uma inquietação corporal, ou, paralelamente a Nietzsche (2013, p. 26), a “um impulso que busca filosofar” com o corpo.

A partir destes pressupostos, o corpo nunca está dado como um fim, ele está em vias de tornar-se e de dançar-se em seu finito devir, mudando e se rearticulando aos contextos, particularidades e maneiras de se fazer e pensar. Assim dançar, pode estar na via de contrariar o que está engessado, essencializado e padronizado.

No impulso de pesquisar este trabalho sobre e com a dança na sua episteme e na sua ontologia filosófica e histórica, nunca quis defini-la de maneira imediata e substancial. Quis dela uma aproximação reflexiva e convidativa – as interpretações,

montagens e interligações propositivas. Os pensamentos em devir, ancorados, na prática artística e no pesquisador André Lepecki (2017), nunca quiseram acabar com a dança, mas colocá-la à prova de fogo, na procura fria e fantasmagórica de sua constituição, **como** saber e fazer. Recrutando, com isso, a necessidade de repensar a criação e a investigação do artista da dança a partir de diferentes modos, agitando e contrariando as políticas do mover até então hegemônicas. A questão mais delimitada do trabalho abre-se em refletir o que é a dança para além do seu estado representacional da arte, ou ainda, como podemos produzir dança para além do modelo, do gênero, do estilo ou da sua *mimesis*. Propositalmente, como a dança contemporânea no seu fazer, pensar e escrever pode rever e desabar algumas máximas sobre o que a dança é – perpassando as ideias majoritárias do que seja a dança na contemporaneidade.

Sem data.

JOAN FELIPE MICHEL

FOTOGRAFIA



2. DANÇAS-IMAGENS-ESCRITAS-DE-SI

Escrever-ler-dançar¹¹

Escrevo e leio
Máquina do tempo

Escrevo e leio
Movimento
Movimento?

Escrevo e leio
Apago, volto
Reescrevo

Escrevo e leio
Corpo escrevo
Inscrevo corpo
Movimento?

Escrevo e leio
Danço, paro
Giro, caio
Movimento?
É sempre o movimento?

Leio e escrevo
Sento, volto
Recomeço
Movi-mento?

¹¹ Poema livre inspirado no livro “Um corpo sem órgãos, sobrejustaposições, quem a pesquisa [em educação] pensa que é?” de Cristian Mossi, publicado pela editora da UFSM, no ano de 2017.

Danço, leio e escrevo
Bloqueio o tempo
Tempo volta
Dança o tempo

Escrevo, leio e danço
É sempre o tempo
Em movimento?

Leio, danço e escrevo
Edito, choro
Me bloqueio, reescrevo
Desaba o tempo

Escrevo e leio
Pesquiso, escrevo
Marco, volto

Escrevo e leio
Esqueço, recordo
Retalho o tempo
Papel me faço
Partilhado
É sempre o tempo!

19 de agosto de 2019.

Como o tempo atravessa nosso pesquisar?
Que forças o tempo exerce sobre o corpo?
Que tempo o professor tira para suas criações?
Que danças temos dançado?

O que essas danças pensam que são?
O que nós pensamos sobre essas danças?
Pode a dança pensar a si mesma?

Das coisas que se extraem em um processo de criação e experimentação

O processo criativo e experimental fez parte da minha pesquisa de trabalho de conclusão de curso na graduação em Dança e compôs-se da criação em dança a partir da investigação: “A dança é o que pensa que é”. Para a operacionalização desta prática criativa realizei dois períodos semanais, com duração de 2 horas cada, no período de sete semanas, durante os meses de agosto, setembro e outubro de 2019. A cada um desses laboratórios práticos fui tecendo, através de um diário de processo, uma série de questionamentos, apontamentos escritos, procedimentos e objetivos para cada etapa da criação artística e que se enredavam com esta escrita, bem como, de outros atravessamentos que influenciaram, sobremaneira, o escrever-ler para dançar, e o dançar para ler-escrever. Foram livros, artigos, artistas, poemas, imagens, músicas, filmes, elementos que forneceram e subsidiaram o pulsar da pesquisa em movimento, da qual muitos elementos podem ser encontrados ao longo do presente escrito.

Utilizei-me das escritas de poemas para borrar as fronteiras da gramática formal, procurando produzir devires¹² possíveis no pesquisar, em certa (des)medida, “[...] uma revolta linguística, uma revolta no modo de nos relacionarmos com a linguagem e com o que ela nomeia” (LARROSA, 2003, p. 102). A abertura da abordagem metodológica da **bricolagem**, ajudou-me a desabar certezas e máximas presentes nas ditas pesquisas científicas, sobretudo, reconhecer arqueologias históricas e compositivas do meu trajeto como **artistadocente** em dança. Segundo Kincheloe e Berry: “[...] os *bricoleurs* criam algo novo: uma interdisciplinaridade profunda, que os ajuda a entender os processos e os relacionamentos fechados que vivificam experiências individuais e coletivas” (2007, p. 10).

¹² Segundo Cristian Mossi (2017) trata-se de “um corpo que se abre a intensidade de devir e desterritorialização, os quais perseguem linhas de fuga – compreendendo devir não como imitação ou fixidez de algum ser, mas como vir a ser [...]” (MOSSI, 2017, p. 51).

A imagem ficcional de aspirante a filósofo e do bailarino, matérias que me fazem carne, rodearam este processo infinitamente, compondo extrações mínimas, longínquas e estratificadas. E que foram transformando as minhas ilhas e figuras clandestinas em fortes fricções e exaustões sempre a dançar, a estar, a ausentar, a fugir, a murmurar, a escrever, a bloquear, a procurar...

O processo criativo teve início a partir do poema: “Escrever, ler, dançar”. Assim, as primeiras experimentações práticas tiveram como fios condutores: a) a relação da escrita e do dançar; b) a relação do bailarino **ao encontro** com a filosofia; c) a tríade poema-imagem-objeto; d) as imagens do corpo, através do procedimento fragmentos de um corpo decolonial; e) a pergunta ao outro. Sobretudo, aproximo o conceito de experimentação conforme descreve a pesquisadora em dança Bruna Peres:

Entende-se, no contexto deste trabalho, que a experimentação prática consistiu no estudo do espaço da criação, com ênfase na vivência de conceitos e procedimentos técnicos em dança, tais como a improvisação, a criação de partituras corporais, as frases de movimentos e a composição. Dessa forma, a partir de registros dos laboratórios, realizei uma análise do processo de criação à luz dos conceitos teóricos considerados. (PERES, 2018, p. 20).

Neste sentido, o processo de trabalho nos laboratórios de criação iniciou a partir do poema “Escrever, ler, dançar”, o qual me possibilitou pensar acerca do estado corporal em que me encontrava. As ações de ler, escrever e dançar, faziam parte do meu cotidiano e, por vezes, no processo de criação, não sabia como corresponder a este tríptico intento, ou, por onde começar. Foi neste momento de dúvida que o impulso criativo me fez optar pelo poema, acoplando nesta escolha reflexões sobre o pesquisar e o dançar. Esses elementos foram se fazendo presentes tanto na obra de dança como na sua transposição para o escrito, relacionados pela “[...] necessidade de se pensar a criação artística no contexto da complexidade, romper o isolamento dos objetos ou sistemas, impedindo sua descontextualização e ativar suas relações que os mantêm como sistemas complexos” (SALLES, 2014, p. 27).

As fronteiras entre teoria e prática estavam a todo o momento me fazendo reagir, reelaborar e reinventar maneiras para criar dança. Desta maneira, utilizei-me de questões próximas a meus fazeres, as quais destaco a seguir. A primeira diz respeito à escuta do corpo-criador e que por muitas vezes requer tempo para

reconhecer o seu estado sensível, emotivo e poético para experimentar criticamente as situações que vão sendo vividas durante o trajeto da pesquisa. Segundo Miller (2012, p. 52), importa considerar a “[...] escuta, tal qual um processo de descobertas constantemente reformuladas, com respeito à individualidade do aluno artista”. Até mesmo por que a escuta do corpo-criador pode permitir – reconhecer caminhos facilitadores e/ou disponíveis para os processos de investigação, “[...] pois todo o meu corpo percebe o mundo a minha volta e todos os elementos presentes ali, influenciaram diretamente na ação” (PERES, 2018, p. 28).

Outro extrato da experimentação é relacionado ao tempo de conexão do (m)eu corpo com o ato criador e à própria necessidade de criar durante as práticas experimentais, onde estabeleci um trabalho de práticas corporais de respiração, concentração, alongamento e sequências de chão, para sensibilizar o corpo. As práticas que antecediam o procedimento criativo ajudaram-me a mapear sensações e desejos na criação, e mostravam-me uma conexão intrínseca com o trabalho criativo. Conforme Miller (2012, p. 30) “[...] a ação criativa imbricada na ação técnica, ou melhor, o indivíduo em trabalho técnico está em ação investigativa de sua relação com o próprio corpo [...] e com o ambiente/espço, com a sua percepção aguçada do momento presente”. Algumas vezes, entrava na sala, vestia-me, deitava-me no chão e em completo silêncio apenas escutava o que reverberava no corpo e voltava para casa. Sentia que precisava criar, mas o corpo reagia de maneira contrária, e neste fluxo fui aos poucos deixando as relações entre ler, dançar e escrever menos fragmentadas, mais diluídas e, portanto, mais entrelaçadas no processo. Fui percebendo que os estímulos para criar e compor, de acordo com Peres (2018), são tomados como algo vivo e transitório “[...] que se encontra integrado entre todos os sentidos da percepção, que fornece e recebe, troca e dialoga com o ambiente” (PERES, 2018, p. 27). Assim, em um dado momento cheguei a tal ponto que não sabia mais onde começava um e onde terminava o outro. Foi um processo crescente, um emaranhado desafiador que me permitiu ir construindo diferentes compreensões, percepções e interpretações durante o decurso investigativo.

Além disso, destaco que a experimentação foi uma categoria importante e fundamental para criar e promover diferentes situações composicionais, de movimentação e organização do espaço cênico. Ao compreender a íntima relação do

fazer artístico, da pesquisa e do produto textual, aproximo-me outra vez de Peres (2018) ao dizer que o artista da dança investiga seu fazer artístico a partir e com o corpo, sendo que objeto e sujeito, são inerentes e trabalham em comunhão.

A pesquisa, portanto, ao abordar e problematizar a questão do saber sensível do corpo, estabelece parâmetros para uma reflexão sobre conhecimentos cognitivos e motores, considerando a experiência, as sensibilidades, as afetividades, as emoções e as memórias do sujeito envolvidas na produção do movimento corporal e no contexto da expressão poética da dança. (PERES, 2018, p. 20).

Por isso, é necessário destacar que a experimentação foi um dos fios que costurou a minha pesquisa. Por vezes, tentei coreografar sequências e deslocamentos, bem como, de construir uma narrativa muito fechada do processo, o que acabou bloqueando-me em vários momentos. Após a análise desta situação, escolhi experimentar os procedimentos que utilizei sem me fechar em coreografias, ou, em grandes blocos de movimentos. Visto isso, dei vazão para que a experimentação corporal fosse sendo construída a partir das sensibilidades e desejos envolvidos no fazer artístico.

A movimentação surgida durante o processo de criar dança a partir desses procedimentos desencadeou em mim alguns tensionamentos sobre técnica e criação, os quais discutirei na sequência. O trabalho criativo, desse modo, foi permeado por um campo de proposições que, no (m)eu corpo já atravessado por técnicas do balé e da dança contemporânea, emergiam no lugar da norma, daquilo que já conhecemos.

No entanto, busquei não negar essas vivências e experiências, porém, procurei negociar entre o já instalado no corpo e o que estava prestes a instaurar-se. Segundo Rocha (2013, p. 14) “são manejos sutis entre o atual e o inatual; entre o agora e o outrora – medida de negociação do intérprete entre o já-criado e o por-criar; entre algo que tenta permanecer e algo que tenta instaurar-se”. Assim, uma dinâmica composicional foi sendo programada na construção do experimento, bem como, possibilitando ao (m)eu corpo outros desencadeamentos, construções e relações ao criar para dançar.

[...] uma série de materiais que são móveis, que abordam um campo subjetivo, fundamentam-se no meu próprio fazer artístico para suscitar questões que se propõe muito mais a discutir e problematizar do que a obter respostas prontas e fechadas” (PERES, 2018, p. 22).

Os territórios, embora já conhecidos e experienciados por mim nas práticas com dança, foram sendo revisitados e os seus territórios deslocados a outros, até que num dado momento a criação como **objeto** a ser pesquisado tornou-se **processo** a ser investigado e mediado pela experimentação. Assim, abre-se um potencial criativo para propor e vivenciar a dança a partir de tais extratos, já que fornecem modos de (re)pensar a própria prática artística, bem como de refletir sobre o que constitui nossa dança, e, assim, me (co)move a dançar.

Do bailarino ao encontro da filosofia

Sobre a relação entre o bailarino e o filósofo, explorei-a de maneira criativa e dialógica, tentando subverter algumas ideias recorrentes do que um bailarino faz e do que um filósofo pensa. Neste sentido, tentei relacionar essas duas imagens durante o processo no qual a ação corporal mediava a experiência criadora. Assim, na conversa que o filósofo realiza com o bailarino, há um contágio, uma relação de aproximação, em sintonia com o que propõe Bardet (2014, p. 30): “[...] a dança se partilha, contagiosa; ver dançar é pôr-se a dançar: nenhuma parcela predefinida na divisão dos lugares entre aquele que observa e analisa e aquele que dança”. Borram-se as linhas entre a análise e a execução da dança, a proximidade de ambas é um processo partilhado na busca de diálogo e leitura. (Re)conhecer esse lugar no processo criativo me possibilitou impregnar de sentidos e interpretações essa relação, já que elas se sobrepõem, ajustam-se e mostram outras perspectivas para o ato criador e investigativo. Segundo Salles (2014, p. 95) “[...] o processo criador tende para a construção de um objeto em uma determinada linguagem ou uma inter-relação”, e “[...] sua tessitura é feita de palavras, imagens, sons, corpo, gestualidade”.

Assim, o corpo é tomado nessa inter-relação como um **corpo-pensando** ou um pensamento-corpo. A imagem da obra O Pensador (1881), do escultor francês Rodin (1840-1917), me ajudou a concretizar tal aproximação, entretanto, busquei subvertê-la, já que o corpo-pensando em meu trabalho artístico foi traduzido – como um corpo que pensa em movimento, em ação e em busca de inter-relações. Em referência a Feitosa (2004), Berté (2015) comenta que o filósofo muitas vezes é

representado como uma pessoa intelectual e que seu exercício é demasiadamente o de pensar sem um “corpo”, logo, “nessas metáforas o filósofo seria alguém que não precisa do corpo para pensar, pouco se movimenta e jamais dança. Apenas pensa, lê, escreve, discursa, pergunta, como se isso fosse possível sem o corpo” (BERTÉ, 2015, p. 38).

Neste sentido, o corpo-pensando em meu trabalho criativo procura estabelecer uma relação com os pensamentos que são “gerados e geradores” (SALLES, 2015), de conexões, ao propor que o bailarino quando dança está pensando e quando pensa está movimentando outros estados, sensações e reverberações que se dão no corpo. Com Berté (2015, p. 39), também questiono: “[...] O dançarino é também um pensador? Um corpo que dança, pensa?”. Aqui, evidentemente, estamos propondo uma reflexão do corpo-pensando, não como uma mentalidade ou uma racionalidade descorporificada, conforme a cisão cartesiana entre mente e corpo. A proposta é pensar-fazer um pensamento-corpo que na ação do trabalho tanto escritural quando artístico se interpenetram, agem em rede, possibilitando um diálogo entre o bailarino e o filósofo, assim como as minhas formas de trabalho entrecruzam o ler, dançar e escrever, sobretudo, entre uma “imagem-ideia” de pensamento **com** dança, com escrita e com corpo. Aqui aproximo-me da bricolagem proposta por Berté que, ao relacionar compreensões do campo de estudos da cultura visual (MARTINS, 2007), das neurociências (DAMÁSIO, 2009) e da dança (BITTENCOURT, 2012), articula caminhos criativos e pedagógicos que entendem as “imagens como artefato, ideia e ainda como ação do corpo” (BERTÉ, 2015, p. 141).

A Figura 1 sugere esta relação que tento realizar em meu processo de experimentação. O corpo-pensando coloca-se como ação, buscando, em seu projeto poético, pensar a dança e dançar o pensar. Conforme Salles, ocorre “[...] assim, o desenvolvimento de um pensamento visual. Desenhos e algumas colagens vão, nesse contexto, constituindo ao longo do tempo uma espécie de repertório imagético que interessa ao artista.” (2014, p. 103). Nesse repertório de imagens, a ação do corpo direciona as intensidades e movimentos que (re)criam a dança, como também, as imagens que foram usadas como motes criativos e criadores.

Figura 1 – Corpo-pensamento-imagem



Fonte: Processo criativo “Escrever-ler-dançar” (2019). Foto: Joan Felipe Michel.

Desse modo, a relação tradicional do pensamento como algo estanque, ou ainda, de que quando estudamos precisamos sentar-nos, é subvertida para outras imagens-ideias (ver figura 1). Assim, a investigação é acompanhada de influências a partir da imagem do pensar, bem como de outras imagens do corpo que pensa, do corpo que se coloca a pensar e que vão criando uma atmosfera poética nos movimentos dançados. Portanto, este processo de criação a partir das imagens e que gera imagens – emerge de uma aliança entre **corpo-pensamento-imagem** –, de enlaces que “[...] possibilitam ao corpo novas formas de percepção, compreensão e

(re)construção de sua subjetividade, de suas identidades e identificações” (BERTÉ, 2015, p. 30-31.).

Assim, o trabalho criativo com a imagem da obra O Pensador, de Rodin, e outras, interpelou modos de criação e percepção que, ao dançar, dialoga com as experiências do m(eu) corpo e (re)inventa novas imagens em ação, inter-relação e cruzamento.

Poetizar para criar dança: sobrejustaposição poema-imagem-objeto

O poema “Escrever-ler-dançar”, apresentado no início deste capítulo, demarca o começo de outro procedimento de meu projeto poético. A criação do poema, respaldada no livro de Mossi (2017), procurou elucidar algumas questões do meu trajeto de pesquisa, sobremaneira o tríplice intento que me coloco ao investigar tais ações. Por outro lado, o poema emerge do entendimento de que ler, escrever e dançar não se dão de maneiras repartidas e deslocadas, porém de relações e aproximações ao longo do trabalho. Em sintonia com Mossi, penso que isso faz parte de um trabalho de multiplicação e aglomeração daquilo que vivemos, lemos e escrevemos, pois “trata-se de produzir o texto por composições que não são representacionais, mas que atenuam sentidos do corpo e defloram o pensamento como uma ideia de corpo” (2017, p. 129). Nesta proposição, as ações de ler, escrever e dançar acontecem no corpo e com o corpo, não há nesta relação uma separação do modo de trabalho, mas uma unidade, uma “sobrejustaposição” (MOSSI, 2017), um caminho de retalhos que muito conceitua a bricolagem.

Ao (re)criar o poema, utilizei-o como procedimento de criação, entrecruzando com ele a imagem do Pensador. Os versos e palavras como disparadores da criação, “inter-relacionam o percurso criativo [...], a palavra, nestes momentos, ganha força e relevância na medida em que sustenta, de modo vigoroso, o trabalho plástico” (SALLES, 2015, p. 105), fornecendo ao corpo dançante estímulos, imagens e percepções para criar. Conforme esta autora, o cruzamento de palavras no trabalho criativo situa que o artista, ao criar, propõe também uma construção de pensamentos e ações que se mostram na organização de suas reflexões e do processo (cri)ativo.

Ao falar e dançar, o corpo comporta que está sempre a emergir em suas ações e que, ao investigar, pode experimentar diferentes estados, sensações e ações. Salles destaca que, “a narrativa verbal prepara uma futura ação na materialidade plástica, ou seja, as palavras tomam o lugar de esboços visuais de forma metalinguística” (2015, p. 104). Neste sentido, as palavras do poema constituem no trabalho prático uma narrativa verbal que é criada conforme o corpo dança e engendra modos de (re)inventar a sua dança.

A primeira cena do processo, é construída a partir das criações situadas no poema e na imagem do Pensador. Utilizei da fala e dos movimentos criados para produzir uma plasticidade do trabalho onde outras imagens e estados são atravessados. A fala como procedimento na experimentação desencadeia uma reflexão acerca da mudez que tem constituído a dança para tornar-se uma arte autônoma e independente das demais. De acordo com Lepecki (2017), um dos exemplos disso é a coreógrafa alemã Pina Bausch que na composição coreográfica se libertou para o uso da voz. Pina, desse modo, reorganizou a cena em um sentido de romper com os silêncios que emudeciam as subjetividades dos bailarinos, bem como, das representações de corpo e da dança.

Assim, a voz tomada como procedimento criativo e que compõe a dança, constrói uma série de tensionamentos entre o dançar e o falar. A narrativa verbal toda vez retomada a partir das ações do corpo atualiza os questionamentos iniciais de escrever, ler e dançar em meu percurso criativo. Por fim, a linguagem corporal e verbal “se inter-relacionam de modos diversos” (SALLES, 2015, p. 103), possibilitando interpelações do corpo que dança como pensante e que, no encontro de palavras e gestos, potencializa o trabalho criador.

Aliado ao poema e à imagem do Pensador, mais um atravessamento no percurso e na movimentação... Para formar outra **tríade criadora**, inter-relacionei a imagem do Pensador à imagem de uma cadeira, pois esta é um objeto ao qual as ações de ler e escrever são, geralmente, associadas. Desse modo, abarqueei a cadeira no processo criativo e isso me impulsionou a formas de investigação prática e corporal com as quais fui percebendo as pluralidades de trajetos e colagens com o poema e com a imagem do Pensador. A cadeira, objeto que talvez tivesse, no início, pouco significado, tornou-se o meio para estabelecer uma real proximidade com o corpo-

pensando, principalmente, comigo e com a minha dança, em seu estado de forças, viscosidades, velocidades, cores, sonhos e utopias. Mossi me (co)move a refletir sobre este estar:

Não utilizo mais só o cérebro, os olhos e as mãos, mas também os rins, os intestinos, a uretra, o esôfago, todas as unhas dos pés e o nariz, os ombros, o queixo, que me ajudam na composição destas páginas, destas colagens e transcrições. Não sou, desses tantos outros corpos, um mero sujeito de enunciação, mas um corpo por onde passam suas vozes, seus fluxos, um bricoleur que sobrejustapõe tudo isso. Corpo contaminado por eles. Como um para-raios, eu os traio, os deformedo já que os atraio e faço deles outra coisa, lançando-os para outros lugares. Trata-se da ação de recorte-colagem-composição e catástrofe parcial do que resulta. Prisma por onde a luz retrata ganhando outras cores e direções. (MOSSI, 2017, p. 46).

Senti que este processo me (trans)formou corpo, um corpo acoplado a tantas outras coisas, objetos, madeiras, ferros, vísceras, metamorfoses e distâncias. Um corpo unitário, frágil e (des)generativo. A criação, desta maneira, me mostrou outras formas de reinventar a docência, a criação e a escrita – a criação, mesmo bloqueada, em alguns momentos, como citei – me ensinou atitudes e valores que interpreto como fundamentais no processo de artístadocente na atualidade.

O estado compositivo e de experimentação desta tríade criadora **poema-imagem-objeto** conota escolhas e desejos durante o percurso criativo. Segundo Salles (2015, p. 106), o percurso de criação do artista, se compreendido do ponto de vista processual, “é um pensamento que se constrói ao longo do tempo”. Além disso, as escolhas, conforme a autora, são resultados de reflexões de toda ordem, na qual o artista está imerso gerando e sendo gerido pelo seu projeto poético. Segundo Salles,

[...] os percursos criativos, de modo geral, são guiados pelo artista e mantidos por intrincadas e interessantes tramas de linguagens, que têm o poder de abrir frestas para o modo como o pensamento criativo se desenvolve e para maneiras como o conhecimento artístico é construído. Cada processo é marcado por tramas [...] e desejos específicos e singulares. (SALLES, 2015, p. 106).

A cadeira (Figura 2), que voa e se estremece em meus braços, coluna e cabeça, me aponta a complexidade da investigação e o tema caro que se/me inscreve no corpo. A cada movimento (des)cuidado, retorno ao ponto inicial, sempre a cair, a sucumbir à pergunta, sempre a retomar os fios de partida e recomeçar:

Figura 2 – Poema-imagem-objeto



Fonte: Processo criativo “Escrever-ler-dança” (2019). Foto: Joan Felipe Michel.

Assim, as escolhas pelo poema escrito, a imagem do Pensador e o objeto-cadeira foram imbricados em minha investigação de modo processual, sendo que o trabalho intenso de ler e escrever, muito inter-relacionou o modo de criar dança. O diálogo entre as leituras da filosofia e de autores do campo de saber da dança, penetraram meu percurso criativo me (co)movendo a criar a partir destas perspectivas, sempre cruzados com os questionamentos sobre “o que a dança é?”, sobretudo a outro que é acoplado e transcriado: “**o que a dança fez comigo?**”. Além disso é importante destacar meu desejo por me aventurar na criação em dança, me permitindo investigar e experimentar, já que em muitos momentos da graduação fui deixando de lado a experimentação artística, por conta de muitas disciplinas ou ainda de não estar investigando um trabalho próprio. Os/as artistas e grupos: Jérôme Bel, Lia Rodrigues, Vera Mantero e Cena 11, foram referências nas quais ao longo da graduação em Dança fui conhecendo, e desse modo, eles/elas possibilitaram pensar a criação e a dança nestes lugares: da pesquisa e da dança contemporânea.

*

*Como não sucumbir à pergunta?
Como não ser engolido pela resposta?
Há mais nuvens que respostas?
O que teria a resposta de um tanto de nuvem?*

*Por que a educação precisa de respostas?
Que misteriosas tribos habitam uma questão?
Como provocar estalos, trepidações e abalos sísmicos
somente utilizando curvas de pontos de interrogação?
De que modo manter – ainda que estando
estático – a velocidade do meio?*

(MOSSI, 2017, p. 184).

*

Outubro de 2019.

Fragmentos de um corpo estilhaçado, recortado e inventado

O outro procedimento experimentado durante o processo criativo surgiu a partir dos estudos decoloniais¹³, tendo como principal eixo reflexivo o ato criador numa perspectiva situada e geopoliticamente localizada. O conceito do ato criador, problematizado pelo teórico latino-americano Albán Achinte (2017), provoca a pensar acerca da criação como um processo investigativo e que se nutre das experiências pessoais e históricas do sujeito, o que interligo com os escritos da pesquisadora Cecilia Almeida Salles (2013; 2014).

Desta maneira, o conceito do ato criador desmistifica acepções equivocadas da criação, bem como, da arte no seu sentido tradicional de beleza e estética: “de esta

¹³ As reflexões sobre decolonialidade, pedagogia decolonial e corpo decolonial estão amparadas no livro “Prácticas creativas de re-existencia basadas en lugar: más allá del arte... el mundo de lo sensible” do teórico latino-americano Albán Achinté (2017). E na perspectiva da teórica Larrisa Rosevics (2017), organizadora do livro “Diálogos Internacionais: reflexões críticas do mundo contemporâneo”, no qual publicou o capítulo “Do pós-colonial à decolonialidade” utilizando como referencia neste trabalho.

forma el acto investigativo se constituye en un acto creador, revelador y agenciador de nuevas miradas, de perspectivas que nos inducen a construir nuevos interrogantes y a re-conocernos y re-afirmarnos” (ACHINTE, 2017, p. 75). O atravessamento de tal perspectiva alimentou outros desdobramentos da minha pesquisa artística, fornecendo interpelações e percursos sobre o ato de criar, de ensinar e fruir a arte. Na perspectiva de Salles (2013, p. 93-94):

O percurso criativo observado sob o ponto de vista de sua continuidade coloca os gestos criadores em uma cadeia de relações, formando uma rede de operações estreitamente ligadas. O ato criador aparece, desse modo, como um processo inferencial, na medida em que toda ação, que dá forma ao sistema ou aos “mundos” novos, está relacionada, a outras ações e tem igual relevância, ao se pensar a rede como um todo, todo movimento está atado a outros e cada um ganha significado, quando nexos são estabelecidos.

Logo, o procedimento inicialmente chamado “Fragmentos de um corpo decolonial¹⁴”, consistiu em mapear partes do corpo em um grande papel pardo, tendo como foco identificar marcas, formas, desenhos, fragmentos de como reconhecemos o eu-corpo. Depois disso, a ação consistiu no recorte das peças/partes que num grande número tornaram-se formas corporais. Após a elaboração das formas, me detive em (re)montar várias formas entre elas, ou ainda, criar imagens a partir destes fragmentos. Neste processo criador foram atravessadas as ideias de diferença e de reconhecimento do corpo como particular, localizado e histórico, já que os desenhos não só correspondem às formas corporais, mas também às imagens que muitas vezes não reconhecemos do corpo. Consequentemente, neste mosaico de corpos, está implícita uma pedagogia crítica no modo de trabalho do processo criativo e que se relaciona com a pedagogia crítica decolonial:

El acto creador como pedagogía crítica decolonial nos reta a desprendernos de las narrativas que nos niegan la existencia y apuntar a re-conocer los procesos antes que encasillarnos en los productos y de esta forma concebir que ‘Es tiempo, en fin, de dejar de ser lo que no somos’ (Quijano, 2005: 262). (ACHINTE, 2017, p. 77).

¹⁴ Procedimento criado e investigado inicialmente no Grupo de Pesquisa Corpografias, onde atuei como bolsista FIFE-Junior. O Grupo Corpografias faz parte do Curso de Dança-Licenciatura, da Universidade Federal de Santa Maria. Atua e investiga processos e procedimentos de criação nas linhas de pesquisa: Educação Somática; Decolonialidade; e Autobiografia. A coordenadora do grupo é a professora Neila Baldi.

Neste viés, o ato criador suscita a problematização da narrativa pela qual a obra de arte é criada e para que esta serve ao criador. A pedagogia crítica decolonial, desse modo, ajuda a repensar a criação em dança, bem como incluir narrativas outras na construção da obra. São “[...] acciones que conducen a decolonizar al ser, sus imaginarios, su lenguaje, su fantasía, su capacidad creativa para recuperarse ontológicamente, para insistir en construir el derecho a ocupar un lugar en la sociedad con dignidad [...]” (ACHINTE, 2017, p. 21). Assim, o eu-sujeito-criador, não se submete a um trabalho de hierarquias, porém, de agenciamentos críticos/reflexivos sobre/com, suas histórias de vidas e seus modos de existências. O produto de sua criação é tomado como um processo que ganhou vida a partir das narrativas de si, sobretudo, de um trabalho gerado em um contexto singular/situado – e que incluem e visibilizam sua criação reconhecendo-a como arte.

A criação atravessada por uma pedagogia crítica decolonial ensina e busca, “a emancipação de todos os tipos de dominação e opressão, em um diálogo interdisciplinar” (ROSEVICS, 2017, p. 189). Isso provoca-nos a repensar o ensino e aprendizagem em dança, como também a criação – como um lugar que potencializa e emancipa sujeitos, narrativas e diferenças. O rompimento de uma tradição onde o aluno apenas reproduz ou é assujeitado nas formas como apreende e inventa pode ser superado a partir da pedagogia crítica decolonial. Conforme Rosevics (2017), a decolonialidade surge para descentralizar narrativas e epistemologias até então tidas como majoritárias. O surgimento dos estudos decoloniais, segundo a autora, é resultado de grupos que buscam romper com os silenciamentos raciais, culturais, de gêneros e classes. Assim, é preciso decolonizar tanto o conhecimento, como a ideia de um projeto moderno eurocentrado. Este atravessamento coloca-se como relevante e diz respeito aos modos como crio e investigo e como revisito os vocabulários/formas de dança imbricados no (m)eu corpo e os espaços onde tenho praticado-ensinado a dança. Percebo que as narrativas de si e escritas de si, não só dão suporte, mas materializam/potencializam meu trabalho criador e minha prática de artistadocente, e isso implica em (per/trans)formar o trabalho pedagógico em dança nesta perspectiva do trabalho de si.

Por isso, o processo criativo “[...] é visto aqui como seleção de determinados elementos que são recombina

transformados” (SALLES, 2013, p. 100). O procedimento “Fragmentos de um corpo decolonial”, elaborou de maneira gradativa, e através dos fragmentos, a multiplicidade de corpos e modos de ver-se e mover-se nos recortes e dobras dos papéis. Foi um trabalho meticuloso, mas que colaborou para o ato criador e da prática artística e pedagógica situada no contexto imagético do corpo em movimento ou em pausa. A Figura 3 sugere elementos de tal reflexão.

Figura 3 – Fragmentos de um corpo



Fonte: Processo criativo “Escrever-ler-dançar” (2019). Foto: Joan Felipe Michel.

As imagens usadas no processo foram por mim criadas, perpassando um processo de desenho, recorte, sobreposição e montagem, como pode ser visto na

Figura 3. “Poder-se-ia dizer que esses desenhos são conscientes de sua condição de rascunho; são todos índices de imagens em estado de construção” (SALLES, 2014, p. 110). E este estado de construção constantemente entrecruza a prática artística, já que não se trata de um trabalho estanque, mas que se atualiza a partir da construção de sentidos, percepções e significados, e que ao experimentar com o corpo, (re)inventa e compõe imagens e rascunhos de si.

Hernández (2017) destaca que a imagem em relação à escrita de si, estabelece uma proximidade com as histórias de vida e com os sentidos da escrita. Assim, segundo a autora, as imagens sempre envolvem significados e percepções que são lançados em um processo cognitivo e ativo, e que vão alterando as formas como lidamos com as imagens: “Por isso, na escrita de si tentamos pensar e experimentar a partir do olhar, da convicção de que as imagens ‘dizem algo’, dão ideias [...]” (HERNÁNDEZ, 2017, p. 198). Em sua compreensão triádica da imagem (artefato-ideia-ação) Berté (2015, p. 138) destaca que

As imagens-artefatos podem servir como espelhos, podemos nos ver nelas, através dos significados que lhes atribuímos, dos modos como as usamos. É neste sentido que a dança que emerge com essas experiências pode ser concebida como modos do corpo se (mo)ver.

As imagens-artefatos (figuras, fotografias, propagandas, projeções, cenas de filmes, obras de artes, eventos visuais, etc.) como propõe o autor, referem-se a experiências e significados que investimos no uso e na criação de imagens, onde “[...] os corpos podem narrar-se por meio delas e pelos modos como as usam ou lhe atribuem significado” (BERTÉ, 2015, p. 136). Nos entrecruzamentos das imagens que são (re)criadas através do procedimento “Fragmentos de um corpo decolonial”, percebo as variadas interpelações que são (sobre)postas, bem como das outras imagens que vertem... Imagens-do-corpo... Imagens-de-si... Imagens-de-escritas-de-si.

A operação deste trabalho criativo inventa novas e formas outras de produzir dança numa perspectiva reflexiva e criativa, já que, ao experimentar, o corpo coloca-se como sujeito crítico e ativo nas escolhas e conduções que faz, tecendo uma rede de significados, imagens e nexos que dão vida ao ato criador. Assim, estilhaçar partes e reinventar outras, fizeram parte da obra em construção – “[...] decomposição,

mesclagem, transfiguração, filtragem ou decantação. O que está sempre presente, como se pode perceber, são os elementos mediadores e transformadores” (SALLES, 2013, p. 100). O processo trilhou por vários recortes, colagens, leituras, gestos, impulsos criativos e **imagens do corpo**, e desse modo, o trabalho criativo e pedagógico com os fragmentos do m(eu) corpo mediaram aspectos constitutivos para criar dança e movimentos. Mossi aponta algumas leituras que me possibilitam (re)ler/ver tais imagens do corpo:

As imagens são corpos que se estendem, em sua superfície, a constelações de sentidos e significados. São sortilégios sígnicos que coagem o pensamento a pensar. Como todo e qualquer corpo, não têm essências ou identidades fixas. São formadas somente por latitudes (velocidades e lentidões, movimentações e repousos de partículas) e longitudes (capacidade de afectar e ser afectado por outros corpos, aumentando ou diminuindo potências do agir). (MOSSI, 2017, p. 187).

Deste modo, as imagens do corpo sempre (re)criadas correspondem a tantas outras, já que a cada retomada do processo, novas formas corporais são intensificadas, transmutadas e metamorfoseadas, em um processo inacabado, conectivo e compositivo, e que segundo Mossi (2017), atravessam fluxos de significados e significações, onde o pensamento coagido reage a pensar. Conecto tal perspectiva com a pedagogia crítica decolonial, pois nesta, também não se trata de um trabalho onde se produz histórias e identidades fixas desses sujeitos-corpos-imagens, mas sim, emerge formas de trabalhar a partir do contexto do corpo como singular e afetivo; potencializa as ações de trabalho, sobretudo, as de se/me (re)conhecer como eu-corpo, transformando suas imagens em atravessamentos criativos e pensantes.

Do dito que toma corpo: a pergunta ao outro

O procedimento “a pergunta ao outro” que constituiu esta investigação, consistiu em um áudio gravado por mim, onde pergunto: “Você poderia responder de maneira clara, sucinta e objetiva ‘O que é a dança?’”.

Este áudio percorreu cerca de quarenta contatos da minha agenda do *WhatsApp* e me forneceu mais de 30 minutos de respostas das pessoas. A escolha dos contatos a serem enviados deu-se de maneira aleatória, já que minha intenção

era captar diversas concepções de dança. Os áudios coletados serviram de mote criativo para uma parte do processo de criação e me deslocaram a tantos outros pensamentos. Entretanto, selecionei alguns áudios para a apresentação do experimento que foram desde algumas respostas mais simples a outras mais reflexivas e pessoais. Isso mostrou-me uma gama de engendramentos que me impulsionaram na pesquisa artística tecendo paisagens e movimentos compositivos. Conforme pondera Salles (2014, p. 52), “muito da criação se dá nesse campo da interação que se estabelece na relação com o outro”. Desse modo, a relação com o outro através da pergunta e respostas, efetiva um fazer relacional ao outro e a si, já que as respostas interpelam e friccionam os modos de criar e inventar no trabalho laboral.

Nesse sentido, a pergunta e a resposta podem ser encarradas como experiência que, transformada em dança, explora imagens, palavras, gestos e modos de compor. Por outro lado, lembra também o trabalho de Pina Bausch, no qual a coreógrafa realizava perguntas para que seus bailarinos respondessem de maneira criativa e própria.

O modo como Pina Bausch instigava seus dançarinos a evocar memórias, lembranças e vivências, a imaginar, ter ideias em torno do desafio das perguntas que ela lhes fazia, organizando-as em forma de movimentos, promovia um potente exercício que me possibilita compreender imagens como artefato, ideia e ainda como ação do corpo. (BERTÉ, 2015, p. 141).

Em sintonia com Pina, neste processo, me utilizei das respostas para criar dança, já que delas emergem, conforme Berté (2015), ideias, ações e afecções que interpelam alguns momentos do meu processo criativo. A escolha por tal ação me motivou a estabelecer uma proximidade de minha investigação com outras pessoas, como também de explorar que imaginários perpassam/habitam a questão “o que é dança?”. Assim, o entrecruzamento de perguntas pode ser visto/dinamizado como imagens que invadem o texto, o corpo e os modos como fui compondo meu processo de escrita e dança.

As vozes coladas, editadas e compostas por meio das perguntas-respostas formaram uma trilha de rastros de movimentos que, na dança resultante desse processo criativo, inicio em pé sob uma cadeira, onde, em um primeiro instante, tento perceber de onde vem aqueles murmúrios e falas e, neste sentido, avisto a plateia em

um andar circular e basculante. Noutros momentos, o corpo parece às vozes e rasteja-se pelo chão, procurando buracos e linhas para reinventar a **pergunta-coisa** da pesquisa aglutinada a tantas outras. “[...] percebendo o modo como as imagens se dilatam interligando afetos, ideias, memórias e experiências [...]” (BERTÉ, 2015, p. 140), – os fragmentos de corpos estilhaçados no chão, correspondem a mim e às vozes que ecoam nas paredes da sala. As imagens do corpo, de paisagens, passam a ocupar o processo de maneira mais efetiva e afetiva. Neste momento, há intervalos de pulsões e pausas, onde o pensar exerce-se finitamente nos olhares de dentro e fora dos experimentos, visões minhas borradas e estremecidas, contornos de corpos que visualizam seres em deformações nítidas ao calor do (m)eu corpo físico presente. Tantos outros corpos também estão presentes no processo que se experimenta e toma vida, seja pelas vozes, seja pelas redes que teci ao longo do processo, já que não estou sozinho, mas rodeado por uma ilha de tantas outras margens e fronteiras do fazer e do pensar. As imagens, nesse sentido, alargam-se, passam de elemento verbal para tornar-se uma voz-imagem-corpo, e que realizada, negocia experiências e desejos de (trans)formar-se em dança.

A pergunta e a resposta nesta composição podem ser tomadas como percursos criativos a partir de uma concepção de criação em rede. Salles (2014, p. 24) destaca que, “ao adotarmos o paradigma de rede estamos pensando o ambiente das interações, dos laços, da interconectividade, dos nexos e das relações”. E tal procedimento efetua uma inter-relação com o outro, expandindo o pensamento criador, neste caso, “[...] sendo ativada por elementos exteriores e interiores ao sistema em construção”, da obra, bem como das ramificações e possibilidades “desta ação geradora” (SALLES, 2014, p. 25). Assim, de acordo com a autora, a criação pensada como processo implica movimento e continuidade em um diálogo que atravessa os desejos do artista, seu projeto poético e seu contexto.

O procedimento, “a pergunta ao outro”, estabeleceu um contexto de pessoas que foram perguntadas e de outras que acabaram sabendo, assim a pergunta-coisa foi multiplicando-se. Fui surpreendido por alguns dos conhecidos que receberam a pergunta, dizendo-me que iriam me responder, mas não sabiam muito bem o que falar. Outros, relataram que era uma pergunta muito simples, mas que não sabiam respondê-la. E neste sentido, outras pessoas ainda, que não haviam recebido a

pergunta, mas ficaram sabendo, comentaram que ficaram se questionando qual resposta seria a mais adequada. Por algumas semanas, recebi inúmeras respostas à pergunta e devolutivas de outros que não se sentiam à vontade para respondê-la. Percebi que a pesquisa se prolongou para além dos contatos que enviei, bem como dos lugares onde exerceu sua função indagadora, articulando uma rede convidativa e reflexiva.

Além disso, outro dado extraído deste procedimento evidenciou que a maior parte dos participantes demorou para responder, alegando ser uma pergunta que precisaria ser pensada para evitar uma resposta equivocada. Dos artistas da dança participantes deste experimento, percebi uma concepção de dança muito ligada a uma filosofia de vida e de atividade frente à sua produção artística-pedagógica. A dança como modo de vida foi ocupada em um quadro significativo pelos pesquisados, incluindo, a dança como meio, ferramenta e forma de expressar-se, manifestar-se e existir na sociedade. Outro dado, diz respeito às concepções da dança como movimento, como coreografia, como dependente da música, como uma arte erudita, como a arte do belo, como manifestação cultural e histórica.

Este procedimento criado exerceu seu tempo de experimento em distintos lugares da percepção do outro e de como tem-se compreendido a dança no cotidiano. Isso mostrou desde versões mais simples a mais complexas da dança na atualidade e evidenciou a importância das pessoas em refletir sobre a arte em seu estado mínimo de percepção, já que convivemos cotidianamente com questões da arte, seja na televisão, no cinema, nas séries, no teatro, nas ruas das cidades, nas universidades, em videoclipes, em músicas nacionais e internacionais, em revistas e jornais, documentários e tantos outros. Por isso, a necessidade de um degustar em arte propositivo de reflexões e indagações. Embora minha pulsão neste experimento foi de que a dança acontecesse **como** pensamento, muitas pessoas foram paralisadas por tal pergunta-coisa. É importante viver o momento de pausa criado pela pergunta, como necessário. Mesmo que algumas respostas não tenham sido a mim enviadas, o questionamento da pesquisa prolongou-se por vários espaços e territórios.

Como lembra Paulo Freire (2013) a pergunta se colocada como curiosidade, estimula a construção de saberes e de formas para se relacionar com o ensinar-aprender-criar-imaginar. Segundo o autor, a curiosidade exerce uma função

educativo-crítica, pois convoca a reflexão ao diálogo-crítico, o que perpassa este trabalho experimental, já que as perguntas, não são somente contingenciais, porém inter-relacionais, dialógicas e (pro)positivas. Ao encontro do outro, estas perguntas-respostas me interpelam a pensar/fazer uma pedagogia da pergunta e que muito recorda a pedagogia crítica decolonial. Freire, desse modo, destaca algumas concepções importantes e que se aglutinam à minha investigação:

Como professor devo saber que sem a curiosidade que me move, que me inquieta, que me inscreve na busca, não aprendo nem ensino. Exercer a minha curiosidade de forma correta é um direito que tenho como gente e a que corresponde o dever de lutar por ele, o direito à curiosidade. (FREIRE, 2013, p. 83).

Portanto, a pergunta como pedagogia educativo-crítica (FREIRE, 2013) e como experiência que emerge do corpo significados, significações e imagens (BERTÉ, 2015; MOSSI, 2017; HERNÁNDEZ, 2017), constrói epistemologias e fazeres, abarcando singularidades tanto dos corpos, como do percurso que compõe o ato criativo e criador (SALLES, 2014; ACHINTÉ, 2017). Uma tríade é (trans)formada – onde **arte-docência-investigação** agenciam modos de friccionar e criar mundos próprios (ACHINTÉ, 2017), linguagens, alianças, escritas, danças e **imagens-de-escrita-de-si** e do outro.

Por fim, muitas vezes não foi a resposta que me impulsionou, mas também os silêncios, as ausências, as não correspondências, tal como a relação com o **hypomnemata**. Estes elementos sobrepostos, entre pergunta e resposta, evidenciaram a complexidade do criar, bem como das interpelações disponíveis e possíveis no percurso investigativo e criador. A (des)colagem de imagens, palavras, escritas e movimentos-dançados ou de movimentos-escriturais, me (des)locam a refletir, indagar, argumentar, friccionar e dialogar com diferentes textos, perspectivas teóricas e artistas. O resultado que vai sendo construído, mostra um pouco destas poções, alquimias e infinitesimais (re)colagens de palavras, ideias e imagens... (Des)encontros entre correspondência, verdade, escrita e existência.

Entre a pergunta e a resposta – há certamente o abismo, uma pausa e um recuperar-se do pensar. Um paradoxo no qual o pensamento coloca-se a pensar. Ou melhor, onde a dança coage o pensamento a pensar e produzir (sua) pesquisa – já que, este trabalho também é sobre pro(se)duzir.

Dançar como pensamento

Dançar com os pés
Dançar com as mãos
Dançar com as palavras

Dançar com os silêncios
Dançar com os sentidos
Dançar com as escritas
Dançar com as grafias

Dançar com as nuvens
Dançar com os pensamentos
Dançar com as colagens
Dançar com os sonhos

Dançar com os órgãos
Dançar com as marcas
Dançar com os desejos

Dançar com coragem
Dançar com velocidade
Dançar com paixão
Dançar com reflexão

Dançar com vestígios
Dançar à paisana
Dançar com paisagens
Dançar esquecendo

Dançar aprendendo a dançar
Dançar reinventando-se
Dançar transformando-se

Dançar inscrevendo-se

Dançar em si
Dançar voando
Dançar ao vento
Dançar pesquisando

Dançar com as teorias
Dançar delirando

Dançar com os horizontes
Dançar com argumentos
Dançar com intensidades

Dançar a ação exercida no tempo
Em tempo, a passar

Dançar em devir
Inventar o dançar
Dançar o si
Dançar o outro
Dançar o outrem
Dançar o agora

Dançar como passagem
Dançar como ritual
Dançar como espiritualidade
Dançar como festividade
Dançar como pensamento

Dançar como arte
Dançar como ética

Dançar como estética

Dançar como poética

Dançar como mundo

Dançar...

Ançar...

Nçar...

Çar...

Ar...

R...

Dançar para lançar voos!

Produzir o processo

Assim, este tempo de criar, investigar e produzir próprio e comum da formação de um artístadocente deveria estar mais enturmado em nossos contextos de pesquisa, destacando, “[...] repensar novos papéis e funções sociais para o pesquisador e para o seu processo de criação e conhecimento [...], de modo a promover esclarecimentos conceituais, semânticos e cognitivos sobre o próprio processo” (GÜNTHER, 2013, p. 225). Deslocar-se a pesquisar com o corpo e fazer dele meio, experiência e substância de seu processo foi uma das intenções esboçadas aqui. A pesquisa como um tempo que expande sentidos e contornos – não só filosóficos, mas de valor e de atitude frente à docência e a arte, já que se trata de “uma bricolagem de perspectivas interessada nas relações, no multiperspectivismo e na multidimensionalidade” (BERTÉ, 2018, p. 21). Assim, pesquisar-se não estando sozinho, mas multiplicado, em bando, em matilhas, zonas, periferias, inclusive, pesquisar-se “[...] inventando também a própria forma de pesquisar” (MOSSI, 2017, p. 155). Pesquisar-se, para se produzir, talvez pesquisas menores, mas que, sedentas, rompem ideologias, poderes e saberes sobre os corpos.

Produzir a pesquisa como experiência, da qual se (trans)forma e se modifica conforme seu destinatal. Produzir às cegas, produzir com bloqueios, produzir com

perdas, produzir em meio ao caos. Produzir com insônias, com cafés amargos e doces. Produzir com remédios. Produzir às sombras. Produzir **colagens**. Produzir alianças. Produzir com tensões, com nervuras, produzir ao anoitecer e ao amanhecer. Produzir com dores, produzir com prazos, produzir... Produzir em meio ao fascismo. Produzir em meio ao Brasil de “vagabundos”. Produzir resistindo. Produzir, produzindo mundos melhores, **possíveis**. Produzir em arte, mesmo estando com a garganta em nó. Produzir com ca(co)fonias. Produzir com jargões. Produzir com movimentos, com danças e gestos. Produzir a **docência** como semente. Produzir a docência como esperança, como **têxtil**. Produzir para florescer. Produzir para lançar ao mundo algo melhor daquilo que fomos antes. Produzir sem promessas. Produzir com buracos, devaneios e delírios. Produzir em devir. Produzir como Dança. Produzir (n)o tempo. Produzir (temp)oralidades. É disto que se trata, um pouco, estes experimentos e escritos mediados-processados por danças sempre a passar, a **estar** ocupando corpos e expandindo suas imagens-escritas-de-si.



JOAN FELIPE MICHEL
FOTOGRAFIA

3. QUE LUGAR A PESQUISA EM DANÇA TEM OCUPADO?

O que a pesquisa em dança tem pensado que é? E o que ela pensa sobre si? São questões que se abrem em meu trabalho de investigação e que defloram problematizar e pensar: quais lugares as pesquisas em dança têm ocupado? Sobretudo, para situar a minha pesquisa no panorama da área de saber da Dança, como também, sua relevância e contingência. Compreendo a partir disso, que este trabalho buscou visualizar algumas destas questões que versam sobre aquilo que produzimos, expandindo a pergunta “O que é dança?”, para “O que a dança pensa que é?”.

Um dos primeiros pontos de tais indagações diz respeito a que a própria noção do que é pesquisa, criação e dança foi sendo modificada. Segundo a pesquisadora Sandra Meyer (2017), os modos de pensar, fazer, apresentar, compor e mover dança foram se modificando ao longo dos anos, principalmente em relação aos ambientes que foram sendo inseridas.

Ao invés de constituir-se como aplicação de uma técnica, teoria ou um método prescritivo, a pesquisa em dança nos últimos trinta anos veio se aproximando cada vez mais do cultivo da experiência e do acolhimento da diferença, revolvendo os velhos binômios teoria e prática, sujeito e objeto, pesquisador(a) e mundo. (MEYER, 2017, p. 20).

Assim, segundo a autora, falar em termos de pesquisa, investigação e criação, tão presentes na atualidade, não eram recorrentes na década de 1980, pois antes, tratavam-se de composições centradas em técnicas codificadas, em padrões de movimentos, ou em repertórios já existentes, nos quais se utilizavam de procedimentos de improvisação e composição provenientes de outras artes, porém, fechados em estilos de danças como o balé e a dança jazz. Para Meyer (2017) foi a partir dos anos 1990 que se iniciou um novo processo de experimentação e criação em dança.

Em meados dos anos 1990 surgem experimentos em dança conectados com questões da contemporaneidade, com manifestações que questionavam a própria noção de dança e buscavam a desestabilização das linhas tênues entre linguagem de dança e demais artes. Novas perspectivas de criação e ensino surgiam e a ideia de pesquisa ou investigação do movimento é intensificada a partir do final dos anos 1990, ocasião em que há um aumento na presença de artistas e pesquisadores da dança no ambiente universitário

em todo o país. Artistas e professores encontram nas universidades um espaço propício para suas criações e reflexões críticas, sendo que grande parte das pesquisas ocorreram em contextos interdisciplinares. (MEYER, 2017, p. 18).

Em relação a Meyer (2017), percebo que a questão da compreensão do que é dança e pesquisa neste contexto histórico brasileiro reverbera, não só em minha investigação, como no modo de pesquisar, escrever, criar e entender a dança hoje no contexto acadêmico. Em acordo, Ciane Fernandes (2013) destaca que a pesquisa em dança tem permeado e expandido o conceito do que é pesquisa e dança, já que se trata de um conhecimento que se gera e se constrói a partir da prática artística¹⁵. De acordo com Fernandes (2013), isso mostra um outro panorama das pesquisas que se aproximam de um perspectiva pós-positivista, já que abordam a pesquisa como prática artística onde “[...] a realidade é dinâmica e permeada pela experiência criativa que move nossas percepções e afetos, questionando preconceitos e juízos de valor através da experiência sensível” (FERNANDES, 2013, p. 22). Neste sentido, a autora destaca que a “Pesquisa Relacionada à Prática, a Pesquisa Performativa, a Pesquisa Somática, a Somático-Performativa e a Pesquisa Autobiográfica” (FERNANDES, 2013, p. 22-23), são algumas abordagens metodológicas nas quais a pesquisa em dança tem se referenciado para criar uma relação coerente entre prática e teoria, escrita e dança, fazer e pensar.

[...] as pesquisas com prática artística não são apenas compatíveis com a arte: elas nascem da arte, de seus modos particulares e únicos de articular, relacionar diferenças e criar conhecimento. Neste sentido, o conhecimento *com* dança é inovador e relevante não apenas para a dança ou para as artes, mas para o contexto da pesquisa num âmbito bem mais amplo. A dança reconquista, assim, um território de produção de conhecimento que lhe é próprio e único, além de fundamental para integração das várias faculdades e aspectos numa contemporaneidade fragmentada, separatista e dessensibilizante. (FERNANDES, 2013, p. 23, grifo da autora).

Tanto Meyer (2017) como Fernandes (2013) destacam a importância da experiência no processo de pesquisar para gerar conhecimento **com** dança. Assim, as autoras situam que o campo das pesquisas em dança emerge e possibilita ao pesquisador reconhecer dualidades até então postas pela ideia de ciência positivista,

¹⁵ Peres (2018), baseada em Fortin e Gosselim (2014), também defende a pesquisa em artes como prática artística que se constrói a partir da prática do coreógrafo ou artista, em uma compreensão de conhecimento incorporado.

a qual separa objeto e sujeito, pesquisa e pesquisador. Para Meyer (2017), uma visão de mundo, é também uma visão de dança, e para Fernandes (2013), a pesquisa em dança se move/nutre com as experiências criativas e experimentadas, que dinamizam e rearticulam os modos como são apresentadas, tanto em sua escrita como em sua performance artística.

Mônica Dantas (2016) situa outro contexto da pesquisa em dança que se inter-relaciona e dialoga com as pesquisadoras Ciane Fernandes e Sandra Meyer. Para Dantas (2016), a pesquisa em dança opera-se numa perspectiva de prática coreográfica, “[...] aquela que explicita saberes operacionais que são implícitos ao fazer coreográfico e associa, num mesmo processo, a produção de uma obra ou evento coreográfico a uma forma de saber sobre esta produção [...]” (DANTAS, 2016, p. 170). Neste sentido, Dantas (2016, p. 176) destaca que a compreensão de dança perpassa conhecer o corpo dançante “como sensível e disponível”, o qual dialoga com o processo de criação coreográfica e de formação de bailarinos, principalmente para, “[...] compreender o sentido que essas práticas coreográficas têm para os bailarinos e coreógrafos” (DANTAS, 2016, p. 176).

Além disso, Dantas (2016) evidencia duas formas de entendermos a pesquisa. Uma delas diz respeito à pesquisa **sobre** arte, que “[...] aporta um ponto de vista exterior sobre as obras de arte, os processos artísticos, as condições de recepção da obra, suas relações sociais [...]” (DANTAS, 2016, p. 170). A outra, situa a pesquisa **em** arte como um contexto de prática artística/pessoal que “[...] é conduzida e realizada pelo artista a partir do processo de instauração da obra, articulando num mesmo processo a produção de uma obra ou situação artística e uma forma de saber sobre esta produção que interage com a obra” (DANTAS, 2016, p. 170). Fernandes (2013) também problematiza tal questão referindo-se a como a dança que gera uma escrita, não se submete em um “sobre”, mas gera/criar/interpela/produz um “com” dança.

Assim, poderíamos perguntar, como a escrita se torna dança? Indo mais longe e reformulando a pergunta, como a escrita provoca, evoca e excita a dança do próprio autor-artista e do leitor? Para Fernandes (2013, p. 21), trata-se de diluir processos e separações entre “apresentação e representação, evento e análise”. Dantas (2016) entretanto, enfatiza a abordagem metodológica da etnografia e da autoetnografia nos

estudos em dança, como outra via possível de investigar, escrever e pesquisar em dança, já que “a autoetnografia vem se consolidando como uma escrita de si, que permite o ir e vir entre as experiências pessoais e as dimensões culturais, buscando reconhecer, questionar e interpretar as próprias estruturas e políticas do eu” (DANTAS, 2016, p. 173).

Percebo nessa tríade formada pelas reconhecidas autoras da dança, Sandra Meyer, Ciane Fernandes e Mônica Dantas, que ambas refletem e delimitam campos plurais e alicerçados em diferentes correntes teóricas-artísticas-pedagógicas. Todavia, se atravessam, ramificam, criam pontes, pois (re)conhecem o corpo e a experiência como pontos iniciais e primordiais para pensar/fazer a pesquisa em dança, não só um produto artístico a ser apresentado, mas um processo a ser investigado a partir/com a prática artística que é indissociável do processo de escrita. Assim, entender a pesquisa como experiência (MEYER, 2017) faz parte do meu processo de criação e construção deste trabalho, bem como de (re)conhecer que a pesquisa é ancorada no corpo e no seu contexto criativo e cultural (DANTAS, 2016). Ainda que, escrever com dança (FERNANDES, 2013) seja um desafio e um processo sempre revisitado, inacabável e transitório, acredito nas possibilidades de escrever com dança, gerando com isso, não só novas dimensões do conhecimento em dança, mas formas factíveis de atualizar e propor que cada pesquisa que emerge/verte do corpo e da experiência são singulares e problematizam como o conhecimento se produz, a quem ele serve e a que ele se refere. Nesta posição, uma outra pergunta é acoplada, para repensarmos o lugar não só da pesquisa em dança, mas da dança de modo geral: Qual dança temos escolhido dançar?

*

Por que somos bloqueados na criação?

Por que se torna tão difícil pesquisar?

Onde está a dança?

Que tralálas melancólicos!

Por que temos medo de escrever sobre nossas danças?

Será que ficaremos mais pobres com essas escritas?

O estado que não procura o movimento de imediato, mas cria (seu) movimento.

Como fazer dança sem tornar-se escravo do mover-se?

Quais danças temos legitimado?

E quais danças o campo de saber tem pensado-dançado?

Pergunta um ninguém: é possível o corpo inaugurar a dança de cada um?

*

Ainda é de meu interesse problematizar mais algumas questões, contextualizando tanto para mim, como ao leitor, os lugares da pesquisa em dança, já que estou falando de um universo bastante amplo e que explora inúmeras concepções do que a dança é. Por outro lado, me cativa pensar que a dança mesmo impulsionada por diferentes sentidos, percepções, abordagens metodológicas, teorias, práticas e desejos, vai (trans)formando uma teia que a entende como campo de saber e como campo da episteme, embora, seja recente dizermos que a dança como conhecimento é aquilo, ou é isso. Thereza Rocha ajuda-me nessa (pro)posição:

[...] 1) admitir que a dança pensa, e se ela pensa, 2) perguntar-se o que ela pensa, para descobrir logo em seguida que, quando pensa, a dança promove um entorse peculiar da lógica causal do pensamento admitindo sujeito e objeto do verbo pensar como sendo o mesmo e podendo intercambiar-se. Deste modo, ao perguntarmos o que pensa a dança, supomos: o que pensa a dança é o que a dança pensa. (ROCHA, 2012, p. 10).

Este trabalho, sempre rastejou com as perguntas, e nunca findou uma só estratégia para respondê-las ou interpretá-las. Já que aqui, trata-se de um estudante, um estudante que movido pela curiosidade e pelo ato de investigar não se cansa de perguntar à própria dança quem ela é, e quem ela continua a se revelar. Não se trata de estancar a pergunta, mas deixar a represa arrebrantar suas estruturas rígidas, e pensar com duas cabeças, pensar como dança, dançar como pensar. Tudo que é dito aqui, não demonstra um absolutismo, tampouco, uma fácil resolução do problema, mas, tantos outros é(s), e tantas outras **perguntas-respostas-coisas**.

Nesta dimensão dos lugares que a pesquisa em dança tem ocupado, vale destacar o denso e profundo trabalho realizado pelo pesquisador em dança Odailso Berté (2015), no qual utiliza-se da abordagem metodológica da bricolagem para entrecruzar diferentes áreas de conhecimentos, criando com isso interpretações e inter-relações que permitem explorar o campo da Dança em sintonia com a filosofia, com a cultura visual e com as neurociências. E do qual me aproximo para trilhar este caminho da presente investigação, ao propor cruzamentos entre dança, filosofia, autobiografia, decolonialidade e processos criativos, expandindo as concepções de dança, bem como as de corpo e pesquisa, atravessado por “textos, experiências, afetos, imagens de diferentes corpos e contextos “[...] onde “se enredam e tecem essa bricolagem reflexiva” (BERTÉ, 2015, p. 12).

Segundo Berté (2015) a dança como área de conhecimento, tem refletido instigantes redes com as demais artes, ocupando com isso um espaço de pesquisa e compreensão que entende o corpo e o sujeito como unidades que contaminam e são contaminados em uma relação de corpo-ambiente.

O sujeito é corpo, e não meramente tem um corpo. Os processos de criação, ensino e pesquisa em dança que emergem nessa perspectiva, evidenciam que determinados princípios, como transmissão do conhecimento, originalidade da obra de arte e neutralidade do sujeito, caros à pedagogia, à arte e à ciência modernistas, mostram-se insuficientes para compreender a diversidade que configura as experiências dos corpos contaminados pelo contexto contemporâneo e, ao mesmo tempo, contaminadores desse contexto. (BERTÉ, 2015, p. 10).

A partir disso, podemos pensar-fazer a pesquisa em dança como experiências que se dão no corpo e se geram no corpo, problematizando não só como a dança chega ao sujeito, mas como ela também parte do sujeito. Indo além, como a dança que se fabrica pelo sujeito, também é autoria desse corpo que contaminado pelo contexto, cria/interpela/fricciona modos de habitar a (sua) dança e ocupar espaços-ambientes permeados e contaminadores de danças. A relevância dessa discussão comporta tanto o ambiente acadêmico, como o ambiente de escolas de dança em espaços (in)formais, onde a dança efetivamente acontece. Por isso, refletir sobre os lugares que a dança tem ocupado atravessa o modo como aglutino e fortaleço as alianças para continuar pesquisando e discernindo sobre o que(m) a dança tem pensado que é. Sobretudo, tais perspectivas me (co)movem a problematizar as

diferentes estratégias e acepções que os autores encontram para suportar tais questões. É visível que os autores citados reconhecem o esforço para tornar a Dança uma área de conhecimento legítima e que se efetua com a experiência e com o corpo.

Por fim, enfatizo as abordagens somáticas e autobiográficas no cerne de pensar-fazer a dança um campo da episteme e da problematização das narrativas de si e do outro. Segundo a pesquisadora em dança Neila Baldi (2017), os campos da autobiografia e da educação somática entrecruzados com a dança possibilitam ao pesquisador, bailarino ou aluno, processos formativos – tanto pedagógicos como artísticos –, pois agenciam os modos como as narrativas são descentralizadas e voltadas ao sujeito que dança.

A partir da segunda metade do século XX e no momento atual, a dança cênica ocidental começa a trabalhar a narrativa a partir de outra perspectiva: narrar-se. Narrar-se a si como dança – movimento pelo movimento, sem necessariamente ter uma história para contar – a si como corpo – pesquisa sobre a materialidade do corpo, sua estrutura física e possibilidades de movimento, inclusive os mais improváveis, mas também o uso dos movimentos cotidianos como ferramentas de criação – e a si como indivíduo – as questões pessoais do(a) criador(a), suas angústias, sua vida. Surge a autobiografia como potência criativa para a dança. (BALDI, 2017, p. 44).

Para a autora, o trabalho de narrar-se constitui um dos princípios da autobiografia e interpela escritas/inscritas que se dão no papel, mas também escritas que se dão no corpo a partir da dança. Baldi (2017) fundamenta que ao utilizar-se de procedimentos de criação e pesquisa embasados na autobiografia e na educação somática, o sujeito produz sua corpografia, através de um processo singular e plural.

Este corpo-sujeito que a dança buscou pode ser entendido, então, como um corpo escrito e inscrito, um corpo que escreve e inscreve, que produz, portanto, uma corpografia. É um corpo que conta nossas memórias – ou seja, escreve – e é inscrito por elas. (BALDI, 2017, p. 47).

Assim, para Baldi (2017), compreender a pesquisa em dança perpassa um processo de reconhecimento das histórias de vida que constituem o corpo-sujeito, como também visibilizar narrativas de si que descentralizam um modelo de corpo e de dança. Na perspectiva da autora, as narrativas de si servem para o processo formativo, pedagógico e artístico do sujeito, alicerçando que a relação entre dança e

escrita são materiais potenciais para a pesquisa, “tanto do ponto de vista didático como artístico” (BALDI, 2017, p. 42).

Nesta amálgama de autores(as) da dança, me aproximo de algumas compreensões e reflexões acerca dos lugares que a Dança como arte e como área de saber tem ocupado. Uma das afinidades que encontro neste trajeto certamente diz respeito a como estes autores têm entendido e defendido o corpo e a experiência que fundam, geram e criam suas pesquisas e investigações artísticas-pedagógicas e escriturais. Embora breves e tangenciais, meus apontamentos destacam as pluralidades de abordagens para situar e conceituar a dança, passando da pesquisa como experiência da ação – da teoria à prática do conhecimento em dança (MEYER, 2017), das diferentes formas-conteúdos das pesquisas com prática artística (FERNANDES, 2013), atravessando inter-relações com a pesquisa que se ancora no corpo e na experiência a partir das abordagens da autoetnografia e da etnografia (DANTAS, 2016). Além disso, a dimensão reflexiva e dialógica da bricolagem, que ganha força e fôlego no entrecruzamento de diferentes áreas e conhecimentos, mostra-se possível, criteriosa e transformadora no modo de operar a investigação (BERTÉ, 2015). Por fim, não fechando os lugares que habitam a pesquisa em dança, converso com as abordagens da autobiografia e educação somática, as quais demonstram que o sujeito-corpo vem se constituindo pelas experiências que o abarcam, sobretudo, em reconhecer o sujeito como singular e histórico (BALDI, 2017).

Como pude observar, as linhas condutoras desses autores, embora sob perspectivas distintas, bifurcam semelhanças em como compreendem a experiência, o corpo e a dança. Anima-me pensar que a dança tem pensado sobre si, como também exercitado sua própria *askesis*, através é claro, dos artistas, autores e pesquisadores. Mais longe deste panorama, os autores citados e recortados em trechos específicos, me abrem o pensamento para que a dança não se feche, mas se multiplique e ramifique, desde as suas origens, reverberações e contaminações. (Re)visitar estes lugares e esses modos de agenciamento da dança, permitem, contingencialmente, problematizar o lugar que o conhecimento ocupa em nossas vidas, bem como, de demonstrar com rigorosidade as pluralidades e potenciais do pesquisar, criar e investigar em dança. Com este pequeno e sucinto panorama da

pesquisa, sinto-me em menor sobressalto em relação à pergunta-coisa com que iniciei este processo de investigação. Sinto que devo seguir a um final próximo do início...

Do docente aos artistas que me formaram artistadocente

O processo de investigação artística no qual me debrucei, entrelaçou reflexões sobre como o docente em dança também se forma artista. Tal posição, emerge da necessidade de pensarmos a formação do docente não somente na perspectiva da pedagogia, dos planejamentos de aulas, da didática e da organização professoral. É preciso pensar-fazer a docência também artista, já que o pressuposto da formação deste profissional dimensiona, além de ser docente, um fazer artístico implicado nesta pedagogia. Seria pouco sensato argumentar sem reflexão que todo docente é artista, e que todo artista é docente. Como destaquei anteriormente, fundamentado nos autores da dança, absolutismos e respostas prontas pouco servem para um pensamento que coloca-se na linha de fogo com a criticidade. Portanto, busco aqui problematizar que também é preciso termos artistas como referências em nossos processos formativos, artísticos e pedagógicos. Segundo Rocha (2012, p. 46), “se nos comprometermos com essa ética, ou seja, para que possamos nos colocar como professores dos processos formativos em/de/com/através da dança aí implicados, somos obrigados também a fazer a genealogia daquilo que nos formou”. Em referência à autora, problematizar o artistadocente suscita reconhecer os processos que nos formam a partir de uma criticidade, ou seja, identificando as descontinuidades da nossa formação.

Trata-se de uma qualidade de percepção de si no/com o mundo que, uma vez experienciada, acompanha, em estado de latência, o aluno por toda a vida – uma *vida artista* baseada na autonomia, na capacidade de pisar o chão a partir de si. Este mesmo aluno que, uma vez tomado professor, tendo admitido esta ética na própria carne, torna-se dela um multiplicador – o que se perpetua é a própria ética da não perpetuação. Um processo de singularização dançante que *faz* processos de singularização dançantes, para rimar com uma Rolnik aqui já citada. (ROCHA, 2012, p. 46, grifos da autora).

Neste sentido, reconhecer que outros artistas também me formaram e me formam, tornar-se imprescindível em meu processo de formação como artistadocente.

Também (re)afirma uma ética nos fazeres artísticos, pois meu fazer também é justificado, embasado e entrelaçado pelo ato criativo de outros artistas, e não somente por teorias e leituras. Problematizar uma tríade de multiplicação entre **escrever**, **ler** e **dançar**, entrecruza e reconhece que as hierarquias entre tais ações são descentralizadas e possíveis de efetuação. A seguir, destaco o artista Jérôme Bel e as companhias de dança Lia Rodrigues e Cena 11, como importantes marcos para (re)pensar a minha docência como artista e para questionar o lugar da dança nas instituições de ensino, na sociedade e na criação em dança.

Início pelo artista francês Jérôme Bel, o qual me motivou a problematizar “o que é a dança”, e quais os limites da representação do corpo e da dança a que acabamos (sempre) chegando. A crítica à representação da dança nos trabalhos de Jérôme Bel me desloca a refletir criticamente acerca do entendimento de dança como arte. O espetáculo “Véronique Doisneau” apresentado em 2004 na Ópera de Paris, subverte inúmeros elementos constitutivos do que a sociedade tem reconhecido como arte/dança. Assim, avista-se do palco uma bailarina, vestida com roupas de ensaio, garrafa de água e sapatilhas na mão, a luz ilumina e mostra a imponência do teatro, espera-se que algo aconteça.

Arquitetura monumental, lustres suntuosos, cortinas de veludo vermelho, desfiles de corpos elegantes em meio a uma determinada hegemonia social. O cenário do espetáculo é uma academia *royal* – L’Opéra de Paris, instituição nacional que funciona como um dispositivo de representação para os prestigiados corpos de balé e suas *étoiles*. Véronique Doisneau está nesse palco. Ela não era uma *étoile*. Nunca chegou a ser uma *étoile*. Véronique era uma bailarina da companhia de balé da Ópera de Paris, na meia idade e próxima de sua aposentadoria. Com uma voz suave, nada sentimental ou lírica, a bailarina dirige-se ao público. Fala de sua vida, de sua formação técnica, de seu corpo errante e esgotado pela tensão da disciplina do balé, de seu papel e seus deveres como membro de uma companhia de sucesso. (MUNHOZ, 2018, p. 844-845, grifos da autora).

Já estava tudo ali, Véronique, uma bailarina, uma pessoa, nada representando, em sua última apresentação antes da aposentadoria. Talvez, essa apresentação fosse a única que a bailarina pudesse dançar para si e dançar para todos. Com microfone acoplado em seu corpo, ela narra sua história enquanto dança alguns repertórios clássicos. Aparência pálida, magra, longilínea, todos esperam um grande espetáculo de giros e saltos, ou ainda uma força sobre-humana que habitaria o corpo da bailarina. Entretanto, o que se vê é uma pessoa, humana, relatando de maneira sensível e

simples sua história de vida após sua trajetória em uma das maiores companhias de dança do mundo.

Nesse contexto, podemos perceber como o coreógrafo Bel expõe elementos da dança que historicamente colocaram-na nesse lugar da representação do que devemos dançar e o que o público espera assistir de dança. Apoiado nas reflexões de Lepecki (2017), esse movimento de crítica à representação da dança foi iniciado em 1960, a partir da dança norte-americana sob um novo projeto político da arte, da estética do minimalismo e da performance. Segundo esse autor, isso foi protagonizado por Yvonne Rainer em seu “Manifesto Não”: “não ao espetáculo não à virtuosidade não às transformações e à mágica e ao fazer de conta” (LEPECKI, 2017, p. 94). Assim, podemos compreender uma política, uma pedagogia e uma ação artística que interpela reflexões ao público, bem como ao universo da dança. E abrem os horizontes daquilo que produzimos ou daquilo que compreendemos/ensinamos como dança.

Bel, como Rainer, me ensinam que a dança pode expandir sua função estética e problematizar a fruição da arte, seja no contexto educativo ou da sociedade. Assim, estes artistas me movem a discernir sobre a docência, implicado em pensar como nós professores temos entendido a dança, já que ensinar dança também perpassa ensinar uma concepção de arte. Segundo a pesquisadora Luciana Loponte:

Pensar em uma ética, ou em um modo docente de conduzir a si mesmo e suas práticas, adjetivada aqui como “artista” pouco tem a ver com a arte das “obras-primas” e sua insuspeitada originalidade cristalina, ou ainda com um modo “belo e romântico” de conduzir a docência. Assemelha-se mais àquela arte que se assume como esboço, como rascunho contínuo, como busca de estilo, como experimentação, como resultado árduo e quase infinito de trabalho do artista sobre si mesmo. Uma arte que se aproxima mais do que chamamos hoje de arte contemporânea, avessa a rotulações, legendas definidoras, sentidos fechados, rompendo com fronteiras de materiais, técnicas e temáticas e com a própria figura do artista. (LOPONTE, 2014, p. 647-648).

Vejo que estes artistas fornecem aproximações dialógicas para refletir sobre os lugares da dança, e de como eles também conduzem/formam o artístadocente. Aliado a Loponte (2014), questiono “o que a docência pode aprender com os artistas” e se “há espaço para criação e invenção na docência” (LOPONTE, 2014, p. 645). Para a autora, transformar a docência em arte ainda é um dos desafios da formação de

professores de artes, pois ainda estamos fadados em somente ser professores, deixando questões da formação artística e da experiência estética de lado. No caso da dança, por vezes, somos professores de dança que não dançam. E disso emerge outra e complexa discussão que precisaria de um outro capítulo para tratá-la.

Continuando o pensar, como a dança na sua historicidade pode se (re)inventar e atualizar sua linguagem? Como a dança no seu processo de formação de outros, interpela e fricciona um “inaugurar-se no corpo como corpo um processo de invenção impulsionado pela busca da dança de cada um” (ROCHA, 2012, p. 37). Uma dança que traz de si, mas também aprecia e inter-relaciona-se com os artistas e demais criações artísticas. Assim, como o professor, que é também um artista, interrompe o fluxo de apenas ensinar e potencializa em si e nos outros a (sua) dança de cada um, “tendo como foco a arte e a experiência estética, possibilitando práticas de arte, criação e invenção da própria docência” (LOPONTE, 2014, p. 651). Finaliza Loponte: “seremos capazes, afinal, de transformar nossas experiências docentes em arte?” (LOPONTE, 2014, p. 656). Uma pergunta que fica em aberto, mas também educa nosso pensar e nosso dançar, problematiza o nosso trabalho sobre si e, sobremaneira, a formação que o docente precariamente acaba tendo ao carecer de referenciais artísticos.

No Brasil, duas referências me impulsionaram a pensá-las como formadoras. Primeiro, em um sentido de referência estética (visual, material, poética, de dança e corpo), seguido de referência de criação/investigação em dança. Tratam-se do Grupo Cena 11 e da Lia Rodrigues Cia de Dança. Ambos possuem um percurso singular nas suas obras e no qual rememoram o lugar da dança na contemporaneidade. Além de apresentarem trabalhos destoantes dos demais, (de)marcam novas possibilidades da criação/investigação em dança. As suas formas de criações, neste sentido, conotam uma filosofia-pedagogia no modo como conduzem, criam e apresentam tais experimentos. O Grupo Cena 11 é assim descrito por Greiner:

Desde 1994, Alejandro Ahmed, coreógrafo del Grupo Cena 11, ha desarrollado en Florianópolis, capital del estado de Santa Catarina, al sur do Brasil, una metodología para comprender la función del análisis experimental aplicada a muchos de los problemas complejos relacionados con el comportamiento y la transmisión de acciones del cuerpo. Sus obras rechazan el paradigma del folio en blanco, y muestran de forma explícita que incluso cuando los bailarines se someten a una misma disciplina no son “exactamente iguales”. Ahmed e su grupo [...] son conocidos por su

sorprendente fuerza física y su resistencia, por um vestuario original y una escenografía asombrosa, y también por mezclar el punk, el pop y las referencias a los videojuegos. Nos obstante, el eje central en el trabajo de investigación de Ahmed es su historia personal, su punto de partida. (GREINER, 2013, p. 30-31).

Nota-se com isso, não somente um fazer artístico no grupo, porém, uma pedagogia que permeia o modo como a operação das criações é realizada. Assim, o trabalho do Cena 11¹⁶ expressa, tal como o de Bel, uma trama entre arte e vida, e que fundamenta as criações ultrapassando sua dimensão como linguagem. Isso reflete algumas das reverberações que me (co)moveram durante os experimentos que realizei e que se tomam como perguntas, – ainda que os trabalhos de Bel e do Cena 11 contemplem tal discussão apresentada. Deste modo, com o Cena 11 percebo uma aproximação entre arte e vida, a qual fortalece a premissa inicial deste subtítulo.

*

Que mecanismos permitem ao dançarino tornar-se um representante do coreógrafo?

Que força estranha é essa no cerne do coreógrafo que subjuga o dançarino a seguir rigorosamente uma série de passos predeterminados, mesmo na ausência do coreógrafo?

Como o pacto da coreógrafa com o imperativo do movimento abastece, reproduz e captura a subjetividade na economia geral do representacional?

(LEPECKI, 2017, p. 95).

Outra referência artística que não poderia escapar a tais interpelações de dança e criação diz respeito à Lia Rodrigues Cia de Dança¹⁷, situada no estado do

¹⁶ Segundo o Grupo “o objeto de pesquisa central do Grupo Cena 11 é o modo de controle do corpo, este definido como sujeito e objeto dele mesmo através do movimento. É na dança que a Cia. propõe que as questões sejam desenvolvidas e que sejam propostas novas perguntas. Neste momento as definições de corpo, dança e coreografia desenvolvem investigações sobre convívio, diferença, vestígio e continuidade. Como continuar habilitando o corpo a ser um coletivo. Não um conjunto de individualidades, mas um indivíduo de coletividade. Um corpo impossível de se compreender a sós. Informações retiradas do site: <<https://www.cena11.com.br/>>

¹⁷ Mais informações sobre a Lia Rodrigues Cia de Dança: <<http://www.liarodrigues.com/index.php>>

Rio de Janeiro e que nas últimas duas décadas têm abalado as estruturas da dança contemporânea brasileira. A Cia foi fundada em 1990 pela coreógrafa Lia Rodrigues e desde então apresenta seus espetáculos em nível nacional e internacional. Segundo Greiner (2013, p. 39), “al reinventar el conocimiento del cuerpo por medio de la danza, Rodrigues crea campos sensoriales y formas alternativas para una vida [...]. Un proyecto en torno al cuerpo que parece ser más eficaz que muchos discursos verbales”. A partir do trabalho realizado por Rodrigues percebo uma reflexão que ultrapassa o verbal e chega na materialidade das obras de dança e, desse modo, a Cia apresenta um vocabulário investigativo de dança contextualizado por suas vivências em meio à comunidade da Maré e articula um trabalho educativo sobre o sentido da produção de suas obras.

Tanto Lia Rodrigues, *Cena 11* e Jérôme Bel nos aproximam de um panorama contemporâneo da dança onde a sua criação não está mais desligada de sua vital pulsão histórica e subjetivava, das identidades que as (trans)formam. Estes grupos e artistas reprogramam a dança na sua historicidade ontológica e histórica, lançando ao mundo novas intensidades e planos que subvertem, atravessam e deliram a arte como representação ou pura técnica. Indo além, estes coletivos utilizam da representação para deflagrá-la e denunciá-la. Vejo, neste sentido, um manifesto que ecoa, tal qual fez Yvonne Rainer na década de 1960. E por isso, este é de fato um manifesto que invade criações multifacetadas, poderosas e nas quais revelam que “[...] a dança foi abduzida por um exaustivo programa de subjetividade, uma idiótica economia das energias, um impossível do corpo e um melancólico lamento sobre uma noção muito limitada de tempo e temporalidade” (LEPECKI, 2017, p. 124). Tais grupos emergem de **outro** fazer artístico que, situado por um processo criador, implícito por uma pedagogia crítica, promove rupturas, alargando não só suas produções, mas as fruições daquilo que denominamos dança.

Isso me faz pensar que não tenho produzido só, ou ainda, sozinho no mundo, em minha pesquisa de criação em dança, em minha sala de ensaio vazia e de espelhos que refletem algumas imagens e matizes. Estes coletivos amalgamados de minhas indagações e posicionamentos mutáveis me nutrem, bem como fortalecem minha criação e investigação en-frente à docência artista. Estes coletivos denunciam a importância das histórias, dos fazeres e dos saberes que se fabricam nestes

territórios bifurcados, por pessoas que dão vida ao mundo e que por muitas vezes, ao longo da história foram assujeitadas e apagadas de qualquer consciência de si, do produzir-se a si, do criar-se a si e do inventar-se a si. Assim, destaco a relevância destes artistas e grupos, que também me formam docente, tanto no sentido artístico, como pedagógico e crítico, sobretudo, nos modos que conduzem e criam suas danças. Finalizo com um pensamento que se abre para problematizar, ainda que superficialmente, para alarga-se na potencialidade de uma pedagogia da pergunta. Segundo Loponte, quando chegaremos nesse lugar de, “reviver a experiência do criar na formação docente, invenções de si mesmo na docência, criar “obras de arte” em práticas pedagógicas, “embriagar” nossos modos de nos constituirmos como docentes: ambição demais? Por que não?” (LOPONTE, 2014, p. 655).

Anotações

Outro. O contrário do que se diz novo. Outra perspectiva de mundo. Ação que reconfigura nosso estar no mundo.

Pesquisar. Lançar-se ao mundo. Demorar para achar o que se quer. Uma aventura autoral e criativa. Enlouquecer com as leituras, delirar com as escritas. Achar onde já se está. Procurar o que já se sabe. Encontrar outras rotas. Investir em outras partidas.

Dançar. Ação exercida no tempo como pensamento. Arte do século XXI baseada na coreografia. Nem tudo é arte do bem dançar. Paradoxo entre arte e futilidade. Expressão humana difundida mundialmente. Padrões de movimento ritmados. Verbo mutável e atualizável. Cada época da sociedade a significou de modos diferentes.

Sujeito. Súdito. Assujeitado a viver em sociedade ou sujeito de sua historicidade. Homem. Temperante. Sujeito imbricado em modos de subjetivação.

Finito – Infinito. Dualidade para suportar a realidade. Aquilo que continua mesmo após seu fim. Temporalidades que criamos para estudar, ler e dançar. Ciclos viciosos de toda vida artistadocente.

Escrita de si. Modos de inventar-se, reconhecer-se. Projetar-se, multiplicar-se no mundo. Modo de produzir-se. Escrever sua história, demarcar territórios. Criar-se ao mundo. Habitar-se na escrita, modificá-la, corporificá-la. Imagens-escritas-de-si. Arqueologia compositiva das nossas historicidades. Escrevemos aquilo que queremos, e escrevemos aquilo que renunciamos. Imagens do corpo. Imagens de si.

Emergir. Fazer brotar aquilo que não nasce. Mas se inventa – cria. Criar pontes, ligações e contornos com o vivido, lido e lembrado. Emergir outros mundos. Agir nos silêncios, suportar a superfície. Fazer alianças, bricolar no paradoxo. Relacionar mundos, interpenetrar sentidos.

Tempo. Senhor das nossas vidas. Temporalidades outras dentro do tempo. Devir-Tempo. Série *Dark*. Estar Tempo. Tempo não-linear. Tempo da oportunidade, tempo de kairós. Tempo de Cronos, tempo cronológico. Tempo de estudo, tempo de escritas, inscritas do/no corpo.

Utopia. Aquilo que nos mantém vivos. Tal como o fogo, pode ser apagado, mas sempre deixará rastros e queimará algo. Topias necessárias para viver da arte. Horizontes (in)comuns do estar. Infância, família e poeira dos nossos sonhos. Gatos e ruas silenciosas. O doce amargo do café. Aventuras não programadas. Nostalgia. Tornar um mundo possível. Fotografias. Transformar-se a si. Conhecer-se. Habitar o estar. Habitar o mundo. Coagir a realidade. Burlar a matrix. Assistir aos trabalhos de Pina Bausch.

Dança. [...] área do saber que agrega diferentes criações, produções e significados. Profissão de bailarinos, dançarinos, coreógrafos, artistas, professores. O mesmo que arte, embora possa ter fins e finalidades distintos. Há quem diga que existam danças fortes e danças fracas. Uma dança que não escolhe seu movimento, mas cria seu (mo)ver-se nas imagens-escritas-de-si. [...]

Processo. Inacabado. Carne da qual a dança faz sua matéria. Produto da arte. Processualidade. Acaso de multifacetadas conexões e contaminações. Um processo inter-relacional, afetivo e relacional. Lógico, sedento e inferente.

Verdade. Contingente e cronológica. Valor moral que pressupõe um juízo de valor. Invenção. Todos temos nossas verdades finitas. Modo de produzir-se e proteger-se. Pode ser equivocada. Toda civilização produziu sua verdade, tal como a ciência. Castelo de areia. Nuvem. Abismo. Poço de água.

Movimento. Ação que move. Nem todo movimento é dança. Nem toda dança é movimento. Sociedade moderna. Capitalismo. Mesmo em movimento as vezes estamos acorrentados. Necessidade demasiada do ser. Ser-para-o-movimento. Movimentos coordenados dentro de um espaço-tempo. Laban. Nem tudo que move pensa. Impulsão do corpo. Retenção. Intensidade. Paradigma da sociedade moderna.

JOAN FELIPE MÍCHEL

FOTOGRAFIA



PARA DANÇAR IMAGENS-ESCRITAS-DE-SI

Fazer da dança objeto e sujeito da pesquisa certamente foi um dos desafios aqui esboçados. A pergunta-coisa “**O que é dança?**” foi problematizada a partir de diferentes conceituações tanto do campo da filosofia como da dança. O percurso de escrita, leitura e criação entrecruzou efetivamente o alicerce dos modos de pesquisar e procurar mais perguntas, sem tantas preocupações com as respostas. Assumi um trajeto de incertezas e descontinuidades, no qual o processo criativo foi enlaçado por reconhecer e ressignificar a dança que verte-emerge do m(eu) corpo. Neste sentido, a pergunta-coisa não se fecha em si mesma, mas amplia-se a cada nova retomada e (pro)posição. A pergunta aqui foi tomada tanto como impulsora, como energética para seguir investigando os (des)caminhos das respostas. Segue disso, mais desejos e perguntas sobre quem é a dança, ou ainda, o que a dança pensa que é. A premissa, problema-coisa desta breve e contida pesquisa, reformula-se em tantas outras, pois elas mesmas fornecem outras experiências e conhecimentos para serem pesquisados.

Rastejar com as perguntas e suportar as respostas foram aglutinações compositivas deste trajeto criativo e autoral. Abrir-se ao pesquisar, desbravar situações, escolhas, encarar os fatos é um dos ensinamentos que o pesquisar nos flecha. Produzir o produzir, criar o dançar, **inaugurar** no corpo a dança de si como imagens-escritas-de-si, foram territórios experimentados e degustados durante este processar. As imagens de corpo, como as imagens que são corpo, construíram importantes reflexões situadas e singulares das escritas de si, bem como das formulações que o processo criativo inventou ao criar alianças e tríades entre: poema-imagem-objeto; corpo-pensamento-imagem; voz-imagem-corpo, arte-docência-investigação; e **imagens-escritas-de-si**. Tal como uma costura, estes elementos deram aporte e relação aos processos, investigados e estudados a partir do entrecruzamento de escrever-ler-dançar, sobretudo, de um pensamento **com** dança, com escrita e com corpo.

Os atravessamentos de diferentes áreas e leituras potencializaram os modos de pesquisar, brincar e reinventar – inclusive a forma de investigar. Pensar e fazer a dança como processo que se investiga, me moveu a perceber questões do corpo-

criador, do corpo-sujeito-escritor e, sobremaneira, das sobreposições que aglomeramos para qualificar nossa reflexão. Os enlaces entre decolonialidade, imagem, processo, filosofia, docência e arte reafirmam os lugares sempre dialógicos e (pro)positivos de minha investigação. Chegar a um fim também é se desgastar, principalmente, pelo curto tempo em que minhas reflexões foram aqui colocadas, algumas ainda sequiosas por mais atravessamentos e contaminações.

O tempo curto evidencia os equívocos da pesquisa, por outro lado mostra um estudante motivado por desbravar os estudos. Minha intenção nunca foi traduzir receitas ou formulários, e talvez pelo pequeno espaço preenchido e matizado, alguns desvios foram cometidos e outros certamente por momentos de necessidade e falta de outras palavras e linguagens. Sinto uma vontade de aprofundar o processo criativo, mas que delimitado precisou parar, entretanto, sua pulsão continua por outras vias, inclusive na exaustiva escrita destas considerações.

Do trabalho desenvolvido emergem questões importantes e caras à área de saber da dança. Ele suscita a necessidade de reconhecermos as histórias pessoais, subjetivas e singulares na descoberta da nossa dança. Pensar quem a dança é, mostra-me inicialmente, redescobrir o que a dança significa para nós, e no que ela continua a se transformar. Resignificar a dança de si, como escrita de si, caminha em busca/encontro de uma pedagogia da pergunta, uma pedagogia da decolonialidade. A qual considera o **eu-sujeito-criador** como criador e criatura de seu processo singularizante e subjetivo, já que a dança criada pelo corpo, no corpo, é tomada como um processo que ganhou vida a partir das arqueologias de si, e sobretudo, de um trabalho gerado em um contexto singular e situado – o qual incluem e visibilizam as criações e invenções como dança. Embora significar não seja suficiente, pois sempre estaremos enredados em um processo de significações, sentidos e experimentações finitos, o experimentar talvez se aproxime de minha intenção esboçada aqui.

Ainda nesse lugar, gostaria de dizer que as considerações não se encontram ao final desta escritura, mas ao longo deste documento, no qual cada ponto de partida teve considerações passíveis de serem lembradas. Vejo uma linha de fogo ao tratar da dança neste entre-lugar das perguntas (sem respostas), pois isso muito afeta e interpela os contextos educativos. Repensar os lugares da dança, de sua

transmissão e perpetuação é importante não somente aos artistas, mas à sociedade, pois é nela que observamos seu consumismo sem reflexão e ética. Superar o analfabetismo teórico-reflexivo e a fruição sem pensamento reflexivo, certamente é uma das minhas premissas deste trabalho. A pergunta-coisa desta pesquisa pode interromper no outro um fluxo já cômodo da função da dança, seja nos modos como vemos, aprendemos, ou nos modos como ensinamos e investimos nessas danças.

Este trabalho nunca foi sobre legitimar uma dança, mas procurar com as perguntas quem a dança pensa que é. E ao assumir que a dança pensa, tomamos um passo à frente, um deslocamento que coloca o pensamento a pensar e refletir sobre quais danças temos legitimado. Por outro lado, aqui tratou-se de um bailarino que quando colocado com as leituras e com o trabalho laboral investiu nas potencialidades da criação e das escritas poéticas, intuitivas e compositivas.

Um horizonte de possibilidades abre-se e coloca-se na continuidade deste trajeto, já que muitas das questões aqui colocadas continuam em aberto e ainda geram/emergem tantas outras. Deste caminho, posso avistar imagens que criam alianças e desejos para seguir pesquisando, produzindo e inventando a arte e a docência. As questões do artistadocente, bem como dos lugares da dança me (co)movem a continuar... A pergunta inicial deste trabalho por vezes me cansa, mas por outros olhares e escritas a ressignifico, já que se trata de um habitar experimental, criativo e autoral no qual pude percorrer nesse encontro fértil e relacional.

Cada nova retomada confirma as tangências, contingências e emergências de seguir este projeto de danças-imagens-escritas-de-si, não como receituários, mas como ilhas que nos fornecem algumas seguranças finitas. Brincar com as palavras é uma via possível de seduzir o pensamento, bem como de reconhecer que a ciência e a arte se produzem nestas decantações e arranjos.

O corpo vão
Rastro não há
O passo segue a trilha
É circular
Dentro de si gira a roda
Moinho volta a seguir

Feito andarilho só
A cabeça girou
Uma faca no ar
Faz o certo virar o errado
Ecuridão, pouco voraz
Vai engolir o mundo, regurgitar
Boca, funil
Amanhã come o ontem
Hoje o vazio
Torna a virar semente
Pó na cabaça
Gerou o segredo
O vão faz o torto
Voltar a ser regra
Perecum, hey

'Corpo Vão' em Metá Metá por Thiago Franca

REFERÊNCIAS

- ACHINTE, Adolfo Albán. **Práticas creativas de re-existência basadas en lugar: más allá del arte... el mundo de lo sensible**. Cidade Autónoma de Bueno Aires: Del Signo, 2017.
- BALDI, Neila. Es(ins)critas do corpo dançante: narrativas singulares e plurais. **Revista Brasileira de Pesquisa (Auto)Biográfica**, Salvador, v. 02, n. 04, p. 41-56, jan./abr. 2017.
- BARDET, Marie. **A filosofia da dança: um encontro entre dança e filosofia**. São Paulo: Martins Fontes, 2014.
- BERTÉ, Odailso. **O movimento criativo e pedagógico de Frida Kahlo**. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2018.
- BERTÉ, Odailso. **Dança contempop: corpos, afetos e imagens (mo)vendo-se**. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2015.
- BITTENCOURT, Adriana. **Imagens como acontecimentos: dispositivos do corpo, dispositivos da dança**. Salvador: EDUFBA, 2012.
- CHÁVEZ, Daniel Brittany. Notas para corazonar la performance como una práctica pedagógica decolonial. In: WALSH, Catherine (Org). **Pedagogías decoloniales: Prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir**. TOMO II. Quito-Ecuador: Ediciones Abya-Yala, 2017.
- DAMÁSIO, Antonio. **O mistério da consciência: do corpo e das emoções ao conhecimento em si**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.
- DANTAS, Mônica Fagundes. Ancoradas no corpo, ancoradas na experiência: etnografia, autoetnografia e estudos em dança. **Urdimento**, v. 2, n. 27, dez. p. 168-183. 2016.
- DENZIN, Norman K. LINCOLN, Yvonna S. **O planejamento da pesquisa qualitativa: teorias e abordagens**. Porto Alegre: Artmed, 2006.
- FEITOSA, Charles. **Explicando a filosofia com arte**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.
- FERNANDES, Ciane. Em busca da escrita com dança: algumas abordagens metodológicas de pesquisa com prática artística. In: **Dança: Revista do Programa de Pós-Graduação em Dança**, UFBA, V. 2, n. 2, Salvador, 2013.
- FERNANDES, Ciane. **O corpo em movimento: O sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas**. São Paulo: Annablume, 2006.

FORTUNA, Tânia Ramos. Ludobiografia: uma invenção metodológica em pesquisa (auto)biográfica em educação. In: PASSEGI, Maria da Conceição; ABRAHÃO, Maria Helena Menna Barreto. (Orgs.). **Dimensões epistemológicas e metodológicas da pesquisa (auto)biográfica**. Tomo II. Natal: EDUFRN; Porto Alegre: EDIPUCRS; Salvador: EDUNEB, 2012. p. 165-202.

FOUCAULT, Michel. **Subjetividade e verdade**: curso no Collège de France (1980-1981). São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2016.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade III**: o cuidado de si. São Paulo: Paz e Terra, 2014.

FOUCAULT, Michel. **O corpo utópico, as heterotopias**. São Paulo: N-1, 2013.

FOUCAULT, Michel. **A escrita de si**. In: FOUCAULT, Michel. O que é um autor? Lisboa: Passagens. 1992. p. 129-160.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade II**: o uso dos prazeres. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1984.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia**: saberes necessários à prática educativa. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2013.

GREINER, Christine. **Investigar la danza en estado salvaje**. In: NAVERÁN, Isabel de; ÉCIJA, Amparo. (Orgs). Lecturas sobre danza y coreografía. Castilha-La Mancha: Artea, 2013.

GREINER, Christine. Os novos estudos do corpo para repensar metodologias de pesquisa. **Do Corpo**: Ciências e Artes, Caxias do Sul, v. 1, p.1-11, 2011.

GÜNTHER, Luisa. A gente faz o que pode com o que tem: ligeiras notas sobre a *bricolagem*. In: DIAS, Belidson; IRWIN, Rita L. (Orgs). **Pesquisa educacional baseada em arte**: a/r/tografia. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2013.

HERNÁNDEZ, Rosa María Torres. Olhar e experiência estética na escrita de si. In: MARTINS, Raimundo; TOURINHO, Irene. (Orgs). **Pesquisa narrativa**: interfaces entre histórias de vida, arte e educação. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2017.

JOSSO, Marie Christine. Da formação do sujeito... ao sujeito da formação. In: NÓVOA, António; FINGER, Matthias. (Orgs). **O método (auto) biográfico e a formação**. Paulos Editora, 2010.

KINCHELOE, Joe L; BERRY, Kathleen S. **Pesquisa em educação**: conceituando a bricolagem. Porto Alegre: Artmed, 2007.

LABAN, Rudolf. **Domínio do movimento**. São Paulo: Summus editorial, 1978.

LEPECKI, André. **Exaurir a dança**: performance e a política do movimento. São Paulo: Annablume, 2017.

LOPONTE, Luciana Gruppelli. Arte contemporânea, inquietudes e formação estética para a docência. **Educação e Filosofia Uberlândia**, v. 28, n. 56, jul./dez. p. 643-658. 2014.

MARTINS, Raimundo. A cultura visual e a construção social da arte, da imagem e das práticas do ver. In: OLIVEIRA, M. (Org). **Arte, educação e cultura**. Santa Maria: Editora da UFSM, 2007, p. 19-40.

MEYER, Sandra. A pesquisa como experiência: a ação da teoria e a prática do conhecimento em dança. **Rev. C. de Artes**, Curitiba, v. 17, n. 2, jul./dez. p. 1-204. 2017.

MILLER, Jussara. **Qual é o corpo que dança?** São Paulo: Summus, 2012.

MOSSI, Cristian Poletti. **Um corpo-sem-orgãos, sobrejustaposições**: quem a pesquisa [em educação] pensa que é?. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2017.

MUNHOZ, Angelica Vier. Jérôme Bel e o grau zero: dançar, ensinar, viver. **Revista Contemporânea de Educação**, v. 13, n. 28, set./dez. 2018.

NIETZSCHE, Friedrich. **Além do bem e do mal**: prelúdio a uma filosofia do futuro. Porto Alegre: L&PM, 2013.

NIETZSCHE, Friedrich. **Fragmentos finais**. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2002.

PASSEGGI, Maria da Conceição; ABRAHÃO, Maria Helena Menna Barreto; DELORY-MOMBERGER, Christine. **Reabrir o passado, inventar o devir**: a inenarrável condição biográfica do ser. In: PASSEGGI, Maria da Conceição. ABRAHÃO, Maria Helena Menna Barreto. (Orgs). Dimensões epistemológicas e metodológicas da pesquisa (auto)biográfica: Tomo II. Natal: EDUFRN, 2012.

PEREIRA, Marcos Villela. **Estética da professoralidade**: um estudo crítico sobre a formação do professor. Santa Maria: Editora UFSM, 2013.

PERES, Bruna Bellinazzi. Memórias perfumadas. In: CARNEIRO, Ana; KEISERMAN, Nara (Org). **Criações e pedagogias artísticas experimentadas**. Jundiaí: Paco, 2018.

ROCHA, Thereza. Dança e liquididade: um estudo sobre o tempo e imanência a dança contemporânea. **Dança: Revista do Programa de Pós-Graduação em Dança**, Salvador, v. 1, p. 9-21, jan./jun. 2013.

ROCHA, Thereza. **Por uma docência artista com dança contemporânea**. In: GONÇALVES, Thaís. et al. (Orgs). Docência – artista do artista – docente. Seminário Dança Teatro Educação. Fortaleza, Expressão Gráfica, 2012.

ROCHA, Thereza. **Entre a arte e a técnica: dançar é esquecer**. In: WONSNIAK, Cristine; MEYER, Sandra; NORA, Sigrid. (Orgs). O que quer e o que pode ser (ess)a técnica?. Joinville: Instituto Festival de Dança de Joinville, 2009.

ROSEVICS, Larissa. Do pós-colonial à decolonialidade. In: CARVALHO, Glauber; ROSEVICS, Larissa (Orgs). **Diálogos Internacionais**: reflexões críticas do mundo contemporâneo. Rio de Janeiro: Perse, 2017.

SALLES, Cecilia Almeida. **Redes da criação**: construção da obra de arte. 2ª ed. Vinhedo: Ed. Horizonte, 2014.

SALLES, Cecilia Almeida. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. 6 ed. São Paulo: Intermédios, 2013.

TIBURI, Marcia; ROCHA, Thereza. **Diálogo dança**. São Paulo: Editora SENAC, 2012.

TIMM, Edgar Zanini. Histórias de vida: alguns aportes filosóficos-literários como contribuição à reflexão. In: ABRAHÃO, Maria Helena Menna Barreto. PASSEGI, Maria da Conceição (Orgs). **Dimensões epistemológicas e metodológicas da pesquisa (auto)biográfica**: Tomo I. Natal: EDUFRN, 2012.

VENTURA, Rodrigo Cardoso. A estética da existência: Foucault e Psicanálise. **Cogito**, v. 9, n. 9, Salvador, 2008.

JOAN FELIPE MÍCHEL

FOTOGRAFIA

