

ESTUDOS SOBRE DANÇATIVIDADE:

dança – corpo – performance

Studies about dance-activity: dance – body – performance

Chrystine Pereira da Silva
Karenine Oliveira Porpino

Universidade Federal do Rio Grande do Norte - UFRN

151

Resumo: A partir de trabalhos que questionam limites de linguagens artísticas, discute-se o termo *dançatividade* enquanto potência do corpo-artista. A escolha dos trabalhos se orientou pela percepção de tal potência como impulso para a desterritorialização dos campos específicos da dança para se re-territorializar em outro campo de fronteira pela própria experiência do corpo.

Palavras-chave: Dança, Performance, *Dançatividade*, Potência, Corpo-artista.

Abstract: Starting from works that challenge limits of artistic languages, this paper discusses the term dance-activity as a potency of the artist-body. The choice of these works is guided by the perception of such potency as impetus to deterritorialization from specific fields of Dance to re-territorialize in another border-field characterized by the body's own experience.

Key words: Dance; Performance; Dance-activity; Potency; Artist-Body.

Dança, Performance. Não necessariamente nesta ordem ou classificação. Partindo da discussão de dois trabalhos artísticos organizamos aqui alguns apontamentos sobre a Dança na contemporaneidade. Tais apontamentos se direcionam como esforço de resposta a uma só questão formulada durante as pesquisas sobre os conceitos de teatralidade e performatividade, decorrentes do Trabalho de Conclusão do Curso¹.

Pensando a performatividade como um estudo da potência de performance implicando necessariamente numa ação que envolve sujeitos na condição de agentes e *ouvintes* (FÉRAL, 2008), assim como a teatralidade como possibilidade de o teatro agregar características estéticas e estruturais de outras linguagens artísticas, como se daria o estudo desta mesma potência em Dança?

¹ Licenciatura em Teatro da UFRN. TCC intitulado *Você tem fome de quê: Estudos de*

Pertencimento, orientado pela Profa. Dra. Naira Ciotti e concluído em julho de 2011.

Partindo dessa questão, propomo-nos a investigar neste trabalho a capacidade que a Dança na contemporaneidade tem de atravessar os espaços de conceituação já estabelecidos, para implicar numa constante construção de uma pluralidade de fazeres, pensando as manifestações de Dança na contemporaneidade para além da Dança Contemporânea e seus paradigmas de classificação.

Apresentamos aqui uma percepção pautada na experiência do sujeito que se coloca em cena em detrimento dos paradigmas de classificação entre as “Danças” bem como entre as linguagens artísticas de caráter contemporâneo. Compreendemos que as linguagens que se manifestam na contemporaneidade em sua maioria são marcadas por um forte processo de contaminação que se resolve no corpo-artista que as investiga e organiza as experiências na criação cênica.

A seguir levaremos o leitor a pensar como se dá o pensamento sobre a *Dançatividade* enquanto potência do corpo-artista num impulso de se desterritorializar dos

campos específicos da Dança ou da Performance para se re-territorializar num terceiro campo de fronteira, impulsionado pela própria experiência do corpo-artista.

Apresentamos um recorte curatorial pautado na *Dançatividade*, que se manifesta como uma potência do corpo-artista que parte de suas próprias experiências estéticas e artísticas para a criação. Este recorte reúne os trabalhos “Não Alimente os Animais” (2010) do artista curitibano Ricardo Marinelli e, “O Que Egon Schiele Estaria Dizendo” (2009) de processo criativo experienciado por nós. Os dois trabalhos que aqui serão comentados foram criados por artistas que dividem suas experiências artísticas entre a Dança e a Performance e, portanto suas produções se apresentam como relevantes para este artigo ao passo em que apresentam potências das duas linguagens.

Dançatividade e potência

Podemos dizer que o que se entende por Dança Contemporânea tem como característica própria a constante busca por rupturas na sua

própria estrutura, rupturas essas que, partindo do agenciamento de diferentes percepções técnicas e estéticas, geram diferentes possibilidades de criação e uma pluralidade de fazeres. Porém ao invés da diversidade de possibilidades de criação técnicas e estéticas das quais o artista poderia dispor, a Dança Contemporânea vem se tornando um campo conceitual com características próprias, que já incita o leitor a pensar um campo específico da Dança acompanhado de nomes de companhias e percepções de processos criativos, mesmo que seja uma percepção ligada à pluralidade dessas características.

Tanto no contexto acadêmico quanto no artístico e mercadológico², é crescente a discussão sobre o espaço de conceituação da Dança Contemporânea e suas fissuras, que deixam de abarcar esta ou aquela manifestação artística ou mesmo acaba por abarcar aquelas

² Ao nos referirmos ao contexto artístico mercadológico pensamos num espaço que envolve editais de fomento à Dança, oficinas e academias de ensino informal. Não descartamos as possibilidades interação entre estes dois contextos, mas operamos esta divisão como maneira de enfatizar as produções de cada um deles.

manifestações que não se encaixam em outros espaços de conceituação.

No que concerne ao contexto acadêmico, quando ainda não se supunha a forma que tomaria esse momento da Dança, foi difundida a premissa de que poderia denominar-se Dança Contemporânea, toda produção em Dança feita na contemporaneidade (FARO, 1987). Com o passar dos anos foi-se suscitando algumas características “próprias” da Dança Contemporânea. Como que, num processo de evolução do pensamento em Dança Contemporânea, se apresentam estudos que vislumbram suas fissuras, miscigenações com outras linguagens artísticas ou mesmo processos criativos diferenciados.

Como exemplos desses estudos podemos citar Denise da Costa Oliveira Siqueira (2006), que analisa a Dança Contemporânea em seu aspecto comunicacional não-verbal enquanto instrumento de expressão de uma sociedade, percebendo o caráter político da Dança que trata de seu próprio contexto e inquietações provocadas por este.

Assim como o crítico português Antônio Pinto Ribeiro (1993) afirma que a Dança Contemporânea é temporária na medida em que se atualiza constantemente deixando sempre algo que não pode ser capturado pela sua efemeridade, instalando um caráter provisório também na produção crítica a seu respeito.

Por fim, podemos também citar a tese de doutorado em teatro de Jussara Janning Xavier (2012) defendida na UDESC sob o título “Acontecimentos de Dança: Corporeidades e Teatralidades Contemporâneas” que discute através de ensaios analíticos uma percepção de Dança Contemporânea a ser pensada sob a luz da teatralidade.

Porém todas as produções aqui citadas buscam reafirmar o conceito de Dança Contemporânea ao passo que investigam suas características e delineiam seus aspectos, deixando de fora as manifestações artísticas que extrapolam este espaço conceitual, onde a Dança pode invadir outros espaços de criação.

De acordo com esse pensamento, torna-se necessária uma definição que não mais se ocupe com

categorias de tipos de Dança, mas com a análise das potencialidades de Dança na cena. Propondo um pensamento que não mais se impressione com categorizações, mas em analisar as potencialidades da Dança na cena concentrando-se no corpo enquanto fio condutor da experiência-Dança (BARRENECHEA, 2011).

Ao concentrarmos-nos no corpo que age-Dança, podemos tratar das diferentes “Danças” sob esta mesma denominação, bem como das diferentes estratégias de agenciamento dos referenciais estéticos e técnicos necessários para seus processos criativos, nunca os homogeneizando, mas, pelo contrário, afirmando na potência de suas particularidades a existência de um espaço de partilha entre estes.

Trazemos, portanto, para a discussão o termo “vontade de potência” desenvolvido por Friedrich Nietzsche e revisitado criticamente por Keith Ansell-Pearson (1977) no seu livro “Nietzsche como Pensador Político: Uma Introdução”. Ansell-Pearson enfatiza que a vontade de potência pode ser considerada uma força criadora, um impulso de força a

efetivar-se e criar novas configurações em relação às demais.

Partindo da percepção apontada pelo autor podemos perceber que a vontade de potência se coloca como um impulso do sujeito em se distanciar da verdade unificadora e de se abandonar aos seus instintos artísticos constituídos pelo contínuo confronto entre as forças apolíneas e dionisíacas (NIETZSCHE, 2006). A vontade de potência seria um impulso de reavaliação, *transvaloração* dos valores, parafraseando Nietzsche.

A *Dançatividade* enquanto potência se manifesta no corpo-artista, nos agenciamentos realizados na criação da cena, no esforço de tratar de suas questões neste espaço de criação que acaba por inferir num jogo de forças e questionamentos da linguagem da Dança recriando-a numa inquietude criadora que se manifesta das mais diferentes maneiras. Dessa forma, a potência de Dança de que falamos se manifesta a partir do corpo que Dança como um impulso criador, do movimento-cena que provoca no vivente a sensação de estar presenciando uma manifestação de Dança.

Apresentaremos a seguir dois trabalhos artísticos de fronteira, tais trabalhos são de grande relevância para nossa discussão, pois trazem em comum a experiência artística de seus criadores que transita entre a Performance e a Dança nos quais podemos perceber a *Dançatividade* enquanto potência que se manifesta no corpo e na experiência do artista. Dessa forma, não nos propomos a classificar os trabalhos a seguir como Dança Contemporânea ou Performance, mas sim, a pensar como a experiência dos artistas influi na manifestação da potência de Dança.

Sobre “Não Alimente Os Animais”, de Ricardo Marinelli

O trabalho *Não Alimente os Animais* (2010)³ parte de um projeto que Ricardo Marinelli desenvolve junto a dois outros artistas curitibanos, intitulado *Travesqueens*, que busca investigar cenicamente uma série de inquietações do performer sobre o corpo da mulher travesti,

³ Com trechos disponíveis em: <<http://www.youtube.com/watch?v=AfLs3DQWUik&feature=plcp>>. Acesso em 20/02/2013.

“corpos repletos de auto-afirmação mas que vivem a restrição de uma existência abjetada”⁴.

Nessa pesquisa o artista apresenta um corpo vestido por meia-calça, sapatos salto alto e maquiagem, a rastejar durante horas pelas ruas e calçadas da cidade, rastejar durante o dia nos lugares onde durante a noite os corpos travestis estão à venda. O performer concebe a movimentação que desloca este corpo como uma movimentação articulada, porém que se limita ao nível baixo enquanto plano em que se coloca esta camada da sociedade.

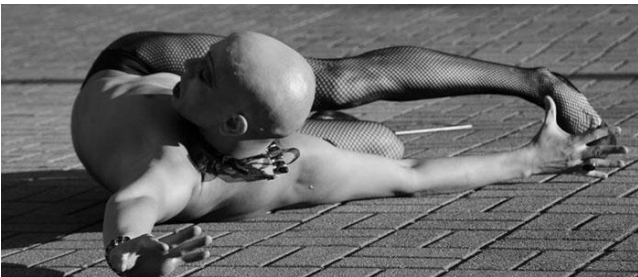


Ilustração 1: “Não Alimente os Animais” (2010), Ricardo Marinelli - Ao investigar cenicamente inquietações sobre o corpo da mulher travesti, Marinelli apresenta-se vestido por meia-calça, sapatos de salto alto e maquiagem a rastejar pelas ruas e calçadas, durante o dia nos lugares onde os corpos travestis se colocam a venda na parte da noite.

Algo que em uma descrição como a que acabamos de fazer parece uma ação simples, toma grandes dimensões de encontro com as

⁴ Texto disponível em: <<http://www.travesqueens.blogspot.com.br/2011/10/nao-alimente-os-animais-fase-2.html>>. Acesso em 22/02/2013.

reações do público passante. Em julho de 2012, por ocasião do projeto Descontrole Remoto⁵, quando tivemos a oportunidade de conhecer aprofundadamente o trabalho citado através de relatos do próprio artista e do público, percebemos que as reações eram diversas: pessoas se sentiam impelidas tanto a tirar o artista do espaço de perigo da rua e dos carros que passavam quanto a dirigir-se a ele com xingamentos e agressões físicas, muitas vezes impedidas por outros passantes.

Ricardo Marinelli é artista e produtor cultural na cidade de Curitiba (PR), seus trabalhos apresentam uma grande preocupação em lidar com questões de identidade e gênero porque, segundo relatos do artista, na cidade de Curitiba, onde atua artisticamente, há uma grande hostilidade no que diz respeito à homossexualidade e transexualidade. No contexto sociocultural do artista é claro o desenvolvimento de diversos

⁵ Projeto de interação entre artistas das cidades de Curitiba-PR e Natal-RN do qual participamos junto a Ricardo Marinelli tendo a oportunidade de conhecer mais profundamente a performance citada. Mais informações disponíveis em: <<http://plataformadescontrole.wordpress.com/>>. Acesso em 31/01/2013).

movimentos políticos relacionados a estas questões.

Ricardo Marinelli, no trabalho “Não Alimente os Animais”⁶, evidencia os espaços ocupados por travestis nas ruas das cidades por que passa. Ao realizar o seu percurso Marinelli põe às claras a sua figura travestida nas ruas e calçadas em que travestis se prostituem durante a noite.

“Não Alimente os Animais” se faz importante em nosso recorte por sua capacidade de transitar entre os campos da Dança e da Performance. Ricardo Marinelli tem suas produções reconhecidas no circuito das artes como produções de Dança, como indicam os editais de fomento e prêmios nacionais em que obteve reconhecimento. O artista apontou-nos, em conversa informal, que as opiniões do público, assim como a dele próprio, dividiam-se ao serem questionados sobre a linguagem artística em que o seu trabalho se inseria.

Não nos cabe neste trabalho estabelecer limites claros entre as linguagens da Dança e da

⁶ Trechos disponíveis em: <<http://www.youtube.com/watch?v=AfLs3DQWUIk>>. Acesso em 18/03/2013.

Performance⁷, pois embora tenham suas características próprias que, muitas vezes, apenas são perceptíveis num nível quase sensorial, através de um movimento diferenciado, de uma utilização específica de um texto ou música, estas se cruzam e contaminam nos processos criativos na contemporaneidade.

Pode-se dizer que este agenciamento de potências se faz possível, pois a contaminação entre estas diferentes linguagens artísticas se deu num só espaço: o corpo-artista-criador destes trabalhos. A vivência artística de Ricardo Marinelli, está impregnada de investigações e formações em Performance e Dança (clássica e moderna) que, embora possam ter sido experienciadas em

⁷ Embora não seja o foco deste artigo uma discussão que se volte a limitação e definição de um conceito de Performance, para efeito desta discussão compreende-se a arte da Performance como linguagem surgida nas artes visuais, e cujos procedimentos que evidenciam o corpo vivo, o risco e a imprevisibilidade, apresentam e produzem possibilidades de ruptura e desvio com relação aos parâmetros de leitura “normalizada/normatizada” do mundo, da arte, do corpo, dos comportamentos, etc. Trata-se de uma linguagem marcada ainda por uma grande capacidade de miscigenação entre códigos cênicos, visuais, audiovisuais e sônicos (musicais), que são trabalhados pelo performer para a instauração de uma cena (COHEN, 1989).

diferentes tempos, uma vez experienciadas ficaram marcadas como possibilidades técnicas e estéticas de construção da cena, que foram sendo acionadas durante o processo de criação e agenciadas de acordo com os estímulos que se apresentavam.

Ao colocar-se em cena, o corpo-artista se preenche de significados fazendo Dançar suas experiências pessoais e referências artísticas, despertando no espectador diferentes percepções da cena que se apresenta. Nessa perspectiva é possível afirmar que a localização de uma cena neste ou naquele território artístico deixa de ser uma preocupação inicial do próprio artista para tornar-se um impulso daquele que a assiste.

Dança ou performance? É uma questão que o artista curitibano já não se coloca. Acreditamos que o impulso de ter como tema gerador uma questão política tão forte como o espaço que os travestis ocupam na sua cidade, fazendo-os saltar aos olhos da sociedade, tenha tirado os seus trabalhos dos palcos de Dança e os colocado nas ruas, praças e calçadas.

Esse movimento de passagem a outros espaços leva-o a diferentes

pesquisas de movimento e diferentes estratégias de construção estética da cena, talvez já não reconhecidas pelos espaços conceituais e estéticos da Dança Contemporânea, dividindo opiniões entre as que defendem que “Não Alimente os Animais é um trabalho de Performance e as que o defendem como um trabalho de Dança Contemporânea.

Ao tratar do corpo travestido com a simplicidade e força deste trabalho, Marinelli acaba por apontar em cada esquina que passa as imperfeições escondidas na “limpeza” das ruas curitibanas habitadas por grupos neonazistas que a cada dia ameaçam e invadem os corpos que fogem da norma: negros, nordestinos, gays, travestis. Corpos cuja potência explode em sua Dança na capacidade de manter-se em luta.

Sobre “O Que Egon Schiele Estaria Dizendo”, de Chrystine Silva

Por sua vez, o processo que deu origem à “O Que Egon Schiele Estaria Dizendo” que, num impulso inicial chamamos de *Dança-performance*, se deu no decorrer de 2009 e era parte de um projeto de espetáculo

encabeçado por André Bezerra, integrante do grupo Projeto Disfunctorium⁸. Neste processo, Bezerra nos dava semanalmente temas que funcionavam como impulsos de criação, nos quais em uma só frase se encontravam eixos temáticos de diversas áreas do conhecimento como medicina, filosofia, artes plásticas, sexologia, etc., com uma forte base nas pesquisas que iniciava em Dança butoh.



Ilustração 2 “O Que Egon Schiele Estaria Dizendo” (2009), Chrystine Silva – Criada tendo como ponto de partida a organização de cinco obras de Egon Schiele em um roteiro de imagens. Numa investigação dos movimentos que nos levavam de uma imagem à outra, buscou-se traduzir a perspectiva de colapso do corpo tratada na Dança Butoh e na obra do pintor austríaco.

⁸ Numa primeira aproximação com a linguagem da Performance Arte, trabalhamos junto a onze artistas no grupo “Projeto Disfunctorium Intervenções Artísticas”. Investigamos esta linguagem artística a partir de nossas diversas experiências e nos colocávamos juntos nos processos de criação que geraram vários “experimentos” apresentadas em grupo.

Durante o processo criativo, agregado a um estudo anterior sobre a vida e obra do artista, foi realizado uma investigação prática, a partir das pinturas de Schiele, e sua visão sobre o corpo e a sociedade. Dentre a vasta obra do pintor austríaco foram escolhidas quatro obras para a composição de um experimento entre Performance Arte e Dança. Neste trabalho procuramos traduzir corporalmente, as imagens do pintor investigando como se daria a passagem de uma imagem para outra, este espaço entre imagens no qual ia se construindo nossa experiência.

A pesquisa de movimento centrou-se no estudo de distúrbios neuromotores tais como epilepsia, tiques nervosos e fasciculação. A partir de temas propostos pelo performer André Bezerra que combinavam as referidas doenças, manifestações artísticas, bem como artistas, a performance foi desenvolvida revelando uma pesquisa acerca das tensões corporais e fatores que implicam nestas, tais como a respiração (apnéia), aceleração ou lentidão dos movimentos.

Diante das experiências que vivenciamos com a Dança Clássica, o Teatro, a Performance, bem como experiências de menor duração e aprofundamento como a Dança-Teatro e a Dança Butoh, era grande a dificuldade de localizar nossas produções artísticas em apenas uma dessas. Mas sempre recorríamos ao gesto, ao movimento dos quais aprendíamos os caminhos com a Dança e os re-experimentávamos com a Performance.

Passamos então a substituir as coreografias por roteiros de ações ou de imagens, e a lidar com a imprevisibilidade. Da mesma forma, a Dança ultrapassou o palco e chegou às ruas, jardins de instituições de ensino, pátios de teatros, espaços alternativos, sempre buscando uma diferente maneira de performar o movimento. Teve início um pensamento sobre a Dança enquanto experiência do corpo em sua subjetividade que não se interessa em localizar-se nesta ou naquela linguagem artística, mas em pensar maneiras de reinventá-las.

Dança – Corpo – Performance

Acompanhando o que foi discutido nos tópicos anteriores podemos perceber que os dois artistas citados experienciaram a Dança e a Performance em diferentes momentos de suas trajetórias artísticas, recorrendo a uma ou a outra ou às duas em seus processos criativos. Nesse sentido, podemos afirmar que o corpo-artista vivente da cena é por si o “espaço do entre”, entre experiências pessoais, entre linguagens artísticas, entre o público e o palco, ou espaço de apresentação, entre ambientes, entre pessoas. Todos esses fatores contaminam(-se) (n)o corpo-artista inferindo um modo particular de mover-se em cena suscitando questões diferenciadas das incitadas por outros corpos.

Dessa feita, analisando-se o conceito de corpomídia desenvolvido por Christine Greiner (2005), é possível afirmar que o corpo-artista se torna um espaço caracterizado pela constante impermanência e reconstrução de informações expressadas e recebidas através da afetação dos campos de percepção sensível deste, não apenas o corpo

daquele que se apresenta, mas também daquele que compartilha o momento da ação.

Greiner afirma que corpo e ambiente se encontram imbricados e as experiências vivenciadas se transformam em corpo, nessa medida “o ato de Dançar, em termos gerais, é o de estabelecer relações testadas pelo corpo em uma situação, em termos de outra, produzindo, nesse sentido, novas possibilidades de movimento e conceituação” (GREINER, 2005, p. 131-132).

É válido acrescentar que a “mídia” aqui citada vai de encontro à ideia de um corpo processador de informações, ou seja, que recebe informações, as processa e devolve ao ambiente. Na proposta de Corpomídia de Greiner há ênfase na permeabilidade do corpo num processo transformador, e não somente difusor e transmissor de informações. Trata-se de uma relação de constante trânsito entre corpo e ambiente. O corpo é mídia não no sentido de ser um veículo de comunicação, mas sim por ser produtor da comunicação de si mesmo

e daquilo que ele é no momento em que comunica.

O corpo é resultado desses cruzamentos, e não um lugar onde as informações são apenas abrigadas. É com essa noção de mídia de si mesmo que o corpomídia lida, e não com a ideia de mídia pensada como veículo de transmissão. A mídia a qual o corpomídia se refere diz respeito ao processo evolutivo de selecionar informações que vão constituindo o corpo. A informação se transmite em processo de contaminação. (GREINER, 2005, p. 131)

Podemos afirmar que o sujeito contemporâneo (AGAMBEN, 2010) está a todo o tempo em posição de contestar e desconstruir sua própria realidade sendo interpelado pelas tecnologias e manifestações de seu tempo. A expressão artística que surge em resposta a este contexto traz para a cena as inquietações deste homem que se encontra num estado de *ser e deixar de ser*, recebendo e performativizando as informações que o ambiente lhe transmite.

Considerando a singularidades das relações do corpo-mídia do artista, cada processo criativo será também singular, orientado pelas diferentes experiências e pontos de partida, apresentando suas próprias características metodológicas. Da

mesma maneira a relação deste sujeito com a linguagem de que cria e utiliza é modificada.

Na medida em que mantém os “olhos fixos” à sua linguagem para melhor perceber suas “sombras” (AGAMBEN, 2010), o artista contesta questões estruturais e estilísticas pensando a Dança a partir da própria experimentação em Dança, extrapolando seus espaços conceituais. Partindo da afirmativa de que a Dança de um corpo pode ser considerada sua fala, pensa-se “um fazer para cada dizer”, como afirma Jussara Sobreira Setenta (2008), que propõe a invenção de um modo de dizer-se, isto é, a invenção de sua própria fala a partir do que está sendo falado.

A autora parte do conceito de atos de fala de Austin (1990) para tecer considerações sobre o que chama de fazer-dizer. Apresentada de modo sucinto, a teoria dos Atos de Fala, considera a linguagem como forma de ação, nesse sentido, a linguagem passa a ser pensada como produtiva e não apenas reprodutiva. Ações como, por exemplo, falar ou comer, são ações que se realizam enquanto se enuncia. Nesse sentido,

em oposição aos Enunciados Constativos que apenas descrevem as ações, o enunciado que Austin considera performativo é o instrumento da realização da ação. Tais ações não ocorrem fora da linguagem, uma vez que é ela mesma que as constitui.

Nem sempre se utiliza a linguagem para representar um estado de coisas exterior a si mesma. Quando um juiz enuncia: “Declaro o réu culpado”, ele não está descrevendo uma ação fora do ato de sua enunciação, ele a está realizando. Esse tipo de enunciado ganha o nome de enunciado performativo. (*Apud* SETENTA, 2008, p. 20)

Dessa forma, Austin considera a linguagem como performance, na medida em que os enunciados performativos implicam diretamente numa ação que acontece e é provocada pela ação da fala. Sobre a transposição dos conceitos de enunciado constativos e performativos dos estudos verbais para a linguagem cênica, a autora afirma:

O modo constativo de enunciação, portanto, pode equivaler a um corpo que, ao Dançar, simplesmente relata os seus assuntos, sejam quais forem, sempre com uma linguagem já pronta, pronta antes dos assuntos. Trata-se do uso da linguagem da Dança como um universal pronto para ser usado e

relatar qualquer tema. Esse tipo de Dança se diferencia de outro (performativo), que realiza – performatiza e não se interessa apenas pelo relato do assunto na linguagem já pronta. Assim como na linguagem, serão os verbos presentes nas ações constativas que vão dar a articulação entre a linguagem e seus temas. (SETENTA, 2008, p. 22)

Nesse sentido, Setenta encontra nos enunciados performativos o conceito basilar para a argumentação sobre seu fazer-dizer na medida em que afirma que o corpo que Dança é inventor de modos próprios de proferir ideias. A autora afirma que o corpo, quando se move, está dizendo algo e, tendo esse fazer a necessidade de inventar seu modo de dizer-se, apresenta-se uma situação de fazer-dizer. É importante salientar que não é de interesse da autora, nem nosso, traçar juízos de valor com relação aos exemplos citados, apenas explicitar a aplicação destes.

No (re)criar dos modos de enunciação, o artista contemporâneo extrapola as fronteiras entre a linguagem da dança e outras linguagens artísticas tendo por base sua própria experiência e os procedimentos que o assunto a ser

tratado demanda. Dessa forma, não apenas cria uma maneira diferenciada de dizer-se, como também uma maneira de dizer-se que apenas pode ser dita por seu corpo em suas idiossincrasias. Assim, vai além dos limites da dança, mas não deixa de dançar: ao contrário, segue os caminhos de seus processos de criação que acabam por levá-lo a um espaço de risco de (des)inventar em seu corpo a experiência de dizer-se dança.

O movimento do artista nesse fazer-dizer coloca em risco a própria linguagem por ele ensaiada ao passo em que não a considera um valor distanciado de seu corpo, mas assim como este, a considera como espaço de contínua transvaloração. Espaço no qual a experiência de multiplicidade de leituras e a constante reinvenção de sua presença não cessam de se alterar. Estenda-se aqui este “risco de transvaloração” em que se coloca a linguagem artística como possibilidade de enriquecimento e pluralização desta. Ao alterar-se esta linguagem, ela não perde suas características de delineamento, mas adquire outras tantas.

Considerações Finais

Ao perpassar a discussão apresentada neste artigo podemos perceber nesta potência da *dançatividade* a possibilidade de nos colocarmos enquanto agentes das nossas danças, pensando-as através da experiência do dançar. Percebemos também a importância de nos desvelarmos das relações hierarquizadas entre as linguagens artísticas para transitar entre estas orientando-nos através de suas potências de criação. Dessa forma, o pensamento em dança amplia-se para uma percepção de que ela se dá no desenrolar das relações entre corpo, ambiente e outros corpos.

Discutimos também a possibilidade de contaminação entre as linguagens artísticas a partir do próprio corpomídia (GREINER, 2005) do artista, espaço do entre linguagens e experiências, que agencia uma organização entre elas em seus processos criativos. Dando continuidade à discussão apontamos para a diversidade na metodologia de processos de criação que variam de acordo com as possibilidades técnicas e necessidades estéticas de cada artista criador. Cada artista ensaia

uma maneira particular de dizer-se (SETENTA, 2008) criando uma linguagem para a vida.

Nessa perspectiva apontamos dois trabalhos artísticos de fronteira, nos quais pudemos perceber a organização das diferentes vivências artísticas através dos corpos e processos criativos apresentados. Dessa forma, afirmamos o esforço de se desterritorializar dos campos específicos da Dança ou da Performance para se re-territorializar num terceiro campo de fronteira, impulsionado pela própria experiência do corpo-artista.

Ao perpassar a discussão apresentada neste artigo podemos perceber nesta potência da *dançatividade* a possibilidade de nos colocarmos enquanto agentes de nossas danças pensando-a através da experiência do dançar. Atar-nos à ação-Dança ao invés de nos colocarmos numa tentativa de classificar e atar suas pluralidades numa lista de nomes, nos proporciona um pensamento mais ligado ao fazer-experienciar esta dança de todos os corpos.

Nesse sentido não pensamos a dança apenas em sua dimensão

virtuosa, mas sim essa potência que revela o humano no movimento, nas escolhas espaciais, ou musicais. O pensamento em dança se amplia para uma percepção de que ela se dá no desenrolar das relações entre corpo, ambiente e outros corpos. Pois como disse a coreógrafa alemã Pina Bausch: “O que me interessa não é como as pessoas se movem, mas sim o que as move. A dança deve ter outra razão além da simples técnica, trata-se da vida e, portanto, de encontrar uma linguagem para a vida”⁹.

Ao dançar ensaiamos nossa capacidade de criar não apenas uma, mas várias linguagens para a vida. Tais linguagens, retomando uma perspectiva de Austin (1990), acabam por firmar um acordo entre aquele que diz e aquele que ouve/dizendo-se, um acordo firmado na experiência e no devir desta relação.

Artigo recebido em 15/08/2013

Aprovado em: 05/09/2013

⁹ Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=oE3aoW2xp4w>. Acesso em 11/08/2013.

Referências Bibliográficas

AGAMBEN, Giorgio. *O que é contemporâneo? e outros ensaios*. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2010.

ANSELL-PEARSON, Keith. *Nietzsche como pensador político*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1977.

AUSTIN, John Langshaw. *Quando dizer é fazer*. Lisboa: Artes Médicas, 1990.

BARRENCHEA, Miguel Angel. **Nietzsche: corpo e subjetividade**. Rio de Janeiro: Revista O Percevejo, n. 02, 2011.

COHEN, Renato. *Performance como linguagem*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

FARO, Antônio José. *Pequena história da dança*. Rio de Janeiro: Zahar, 1987.

FÉRAL, Josette. *Por uma poética da performatividade: o teatro performativo*. São Paulo: Revista Sala Preta, n. 08, 2008.

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

NIETZSCHE, Friedrich. *O Nascimento da Tragédia*. Tradução J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

RIBEIRO, Antonio Pinto. *Dança temporariamente contemporânea*. Lisboa: Passagens, Vega, 1993.

SETENTA, Jussara Sobreira. *O Fazer-Dizer do Corpo: Dança e performatividade*. Salvador: EDUFBA, 2008.

SIQUEIRA, Denise da Costa Oliveira. *Corpo, comunicação e cultura: a dança contemporânea em cena*. Campinas: Autores Associados, 2006.

XAVIER, Jussara Janning. *Acontecimentos de dança: corporeidades e teatralidades contemporâneas*. Tese de Doutorado. Universidade do Estado de Santa Catarina. Centro de Artes, 2012.