

**UM INVENTÁRIO DE ESCRITAS DE SI
NA FORMAÇÃO ARTISTA DOCENTE DE DANÇA
AN INVENTORY OF SELF WRITINGS IN FORMATION AR-
TIST TEACHER OF DANCE**

Oneide dos Santos
Universidade Federal de Santa Maria – UFSM

Resumo: Este ensaio apresenta-se como um inventário de escritas de si entrecruzado com conceitos filosóficos. É parte de uma pesquisa de conclusão de graduação no curso de Dança licenciatura, na Universidade Federal de Santa Maria. A contribuição do ensaio versa sobre reconhecer o inventário, a escrita de si e a dança a partir de diferentes modos, agitando e contrariando as políticas do mover/escrever até então hegemônicas.

Palavras-chave: Dança; Escrita de si; Inventário.

Abstract: This essay is presented as an inventory of self-writings intersected with philosophical concepts. It is part of an undergraduate completion survey in the course of Dança licenciatura at the Universidade Federal de Santa Maria. The essay's contribution is about recognizing the inventory, the writing of oneself and the dance from different ways, agitating and contradicting the policies of moving/writing which until then were hegemonic.

Keywords: Dance; Self writing; Inventory.

Recebido em: 15/04/2022

Aceito em: 20/06/2022

Moringa Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 13 n. 2, jul-dez/2022

O que é a dança? O que ela pensa que é? Este trabalho trata de perguntas-coisas que, entrecruzadas por práticas e teorias, foram construindo um arcabouço de devaneios, proposições e escrita 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 na formação em dança na universidade.

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, 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, a partir de (DENZIN, LINCOLN, 2006; BERTÉ, 2018; MOSSI, 2017), justapôs diferentes concepções que, dialogadas e refletidas, entrecruzaram áreas de saberes, escritas, experimentos e colagens. Deste modo, colar, sobrepôr, compor, relacionar, contornar, recortar, editar, foram alguns dos motes geradores e geridos pela atitude bricolista, implicada nesta pesquisa formativa. Inclusive a bricolagem propõe e instaura nas escrituras diferentes dimensões, dando vazão a outras formas de pensamento e racionalidade que compõem *um inventário de uma formação artista docente em dança*.

Trata-se a rigor de um ensaio que, entrecruzado com conceitos filosóficos, na maioria inspirados em (FOUCAULT, 2016; 2014; 2013; 1992; 1984), busca uma escrita das possibilidades e naquilo que ela presentifica¹ como escrita de si. Por vezes, o diálogo é manifestado

1 Ou seja, “um tempo que a memória voluntária, espontânea, não foi capaz de *Moringa Artes do Espetáculo*, João Pessoa, UFPB, v. 13 n. 2, jul-dez/2022

por poesia, relato, rememoração e referência, elementos estes que (me) agenciaram um pesquisar multiplicado, interconectado e em rede. Os conceitos apresentados inicialmente conotam a porosidade do urdir da escritura, demonstrando que ao longo do pesquisar a bricolagem também ajudou-me a redimensionar o que escrever, selecionar e interpelar na pesquisa.

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. Que possamos experimentar e escrever um pouco de tudo isso.

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

apreender, o tempo da rememoração, o qual não se reduz à mera consecução dos segundos, que não se mede pelos ponteiros do relógio, mas sim, aquele através do qual a verdadeira experiência se desdobra, tempo da presença” (PEREIRA, 2006, p. 52).

Moringa Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 13 n. 2, jul-dez/2022

Que a técnica repetitiva/representativa se acabe

Juntamente com o abismo

Que ela se baste para si

Quero dançar a vida

Quero dançar à vontade

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

(Oneide dos Santos)

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 dançar. Primeiro, não se trata de uma escrita linear, porém, oscilante e espiralada. Cada pausa para essa urdidura 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*² 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 tenha se utilizado 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

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

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; 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 si³ 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 (MOSSI, 2017). 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:

3 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).

Tecendo um tecido de arte-vida para caminhar pedagogicamente em pequenos recantos onde encontro razões de ser e estar no mundo. Neste tecido desenho e (des)desenho histórias de vida criando uma espiral de cores, sabores, cheiros, sensações, ruídos e corpos. (CHÁVEZ, 2017, p. 467) (tradução minha)⁴

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 saber que atuam não somente sobre a consciência, mas sobre o corpo e no corpo” (informação verbal) (RAGO, 2018)⁵.

Fragmentos da dança na minha vida

O tempo me fez dançar, ainda nas raízes culturais da cidade de São Borja, no Rio Grande do Sul, 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

4 “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) (texto original).

5 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.

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. Alguns 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.

O devir é entendido neste ensaio 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,

Moringa Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 13 n. 2, jul-dez/2022

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.

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 San-
Moringa Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 13 n. 2, jul-dez/2022

ta 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 no ensino superior como professor substituto no bacharelado em dança. 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. Assim, me pergunto: 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?

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, a vida artista⁶ e a 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 história de vida e de uma formação artista docente 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 “constituam uma memória material das coisas lidas, ou-

6 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). *Moringa Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 13 n. 2, jul-dez/2022*

vidas 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 (2012, p. 159), os escritos tais 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”.

A escrita desse modo opera-se como uma verdade sempre a reinventar-se e remendar-se a tantas outras. Para tal, a escrita nestas forças longínquas e sempre remendadas produz uma verdade sempre localizada e permeada por sentidos que os são próprios⁷. 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 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) (grifos nossos)

⁷ Na narração, assim como no exercício de uma alegoria tal como colocada pelo filósofo Walter Benjamin (1995; 1994), não existe um sentido único a ser encontrado na história, na narração (GAGNEBIN, 1999). Ao mesmo, a alegoria seria “a produção abundante de sentido, a partir da ausência de um sentido único” (GAGNEBIN, 1999, p. 46). Algo que remete-se ao sentido de escrita de si que estamos aqui meditando e que mostra-se relevante averiguar em Benjamin (1995; 1994).

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 niilistas, 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.

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, espe-

Moringa Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 13 n. 2, jul-dez/2022

cificidades, 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.

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?

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 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, como bem coloca Lepecki (2017) em seu livro “Exaurir a dança”. Mas o que me ampara neste momento são as conversas de Marcia Tiburi e Thereza Rocha, no livro “Diálogo Dança”:

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

Gosto de pensar que a dança é uma dobra, mas provavelmente é também uma dobra no tempo, tal como sugere a série alemã *Moringa Artes do Espetáculo*, João Pessoa, UFPB, v. 13 n. 2, jul-dez/2022

“*Dark*”⁸ – 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), ajuda 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 contínua e mutuamente num processo” (FERNANDES, 2006, p. 33). Um dos primeiros pensamentos de dança que tenho 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. Da mesma forma, isso não diz sobre um receituário a ser seguido.

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. Há uma tentativa de alargamento de uma noção e de uma escrita sobre/com dança colocada aqui. 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 contra lugares 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” (ROCHA, 2009).

Nenhuma resposta, apenas delírios e perguntas-coisas

Nietzsche (2013; 2002) 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 ensaio, evidencia, sobremaneira isso: O que é a dança? Passa agora para; O que a dança fez comigo?

⁸ *Dark* é uma websérie alemã de drama e suspense, criada por Baran bo Odar e Jantje Friese, e distribuída pela Netflix.

Moringa Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 13 n. 2, jul-dez/2022

E, por isso mesmo, destaco que entendo por processo/trajeto formativo a experiência “que se inscreve numa temporalidade comum a várias gerações (...) ela pressupõe, portanto, uma tradição compartilhada e retomada na continuidade de uma palavra transmitida (...) uma prática comum” (GAGNEBIN, 1999, p. 57). Nisso se pode entender que se trata de rememorar o passado, mesmo sabendo que ele é de veras sempre outro na perspectiva de Benjamin (1995; 1994).

Chego neste lugar, desde a minha prática artística, bem como de práticas corporais que realizei e continuo a realizar, nunca sozinho, mas na coletividade, já que uma verdadeira formação (do alemão: *bildung*) acarretada pela experiência (*erfahrung*) é válida aos indivíduos de uma mesma coletividade (GAGNEBIN, 1999).

Portanto, 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? E aqui, mais uma vez, retornamos ao caminho de Benjamin (1995; 1994). Não se trata de produzir uma história somente a partir do futuro, mas retornar ao passado e compreender que ele “é um processo meditativo e reflexivo (...) a da promessa e do possível, sendo que nada está garantido” (GAGNEBIN, 1999, p. 15). Assim como, “a origem (passado) se dá através da rememoração” (GAGNEBIN, 1999, p. 15) e isso não significa restaurar o passado, mas a transformação do presente “retomado e transformado”. Isso, garante o movimento de origem, que é por si mesmo, inacabado e incompleto. E esse inacabamento e abertura é o que garante a possibilidade de narração, experiência, transmissibilidade e tradição (GAGNEBIN, 1999, p. 15-16).

Por outro lado, a constituição de artista, professor e pesquisador perpassou a busca impulsionadora destes escritos, se produzindo no exercício consciente e ético de problematizar a investigação. Mediante a isso, a abordagem da bricolagem mostrou-se como “uma montagem reflexiva e uma experiência interpretativa” (DENZIN, LINCOLN, 2006, *Moringa Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 13 n. 2, jul-dez/2022*

p. 15), a partir da escrita e da dança, do fazer e do pensar, sobretudo nas camadas de composição entre áreas de saberes da filosofia e dança. Uma colcha de retalhos, na qual fui “construindo um percurso artístico-investigativo-interpretativo” (BERTÉ, 2018, p. 20).

Conforme destaca 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)

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” (GÜNTHER, 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 autobiográficos. Não afastando o pesquisador de sua prática. Assim, a problemática que alinhava este trabalho não pode chegar a uma certeza, ou ainda, dizer dela mesma, respostas equivocadas ou mal interpretadas. Para tanto, a aglutinação de perguntas demasiadas busca um encontro autorreflexivo e fértil nas tramas dos processos es-

Moringa Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 13 n. 2, jul-dez/2022

critos e rememorados que conduzem o ensaiar. Mossi (2017) explora a imagem do *clandestino* para descentralizar a figura do pesquisador, e propriamente este caminho aproxima minhas 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? (FERNANDES, 2013). Isso tem me instigado e me assombrado. 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 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 (2013, p. 29), “muitos artistas e pesquisadores desenvolveram seus trabalhos em torno dessa linha divisória, questionando como pensar sobre o corpo também implica refletir sobre seus

significados e como, por meio da escrita (tradução minha)⁹. Logo, tal documento que se inscreve aqui faz parte de um processo inacabado, 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, como lembra Foucault no seu livro “O corpo utópico, as heterotopias (2013)”. 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.

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, 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 docente da dança a partir de diferentes modos,

9 “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” (GREINER, 2013, p. 29) (texto original).

Moringa Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 13 n. 2, jul-dez/2022

agitando e contrariando as políticas do mover/escrever 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*. Propositamente, 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.

As escritas de si como vimos não constituem nenhuma linearidade do pensar, pelo contrário, é justamente na sua falha, no seu desnudamento que brota uma escrita de si, uma escrita menor. Também não constitui uma revelação de quem fomos ou queremos ser, mas relembra na experiência a importância de rememorarmos o lugar da formação e do inventariar, construir um passado outro e não reconstruir um passado como reparação (GAGNEBIN, 1999).

Referências

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.

BENJAMIN, Walter. **Rua de Mão Única**. Obras Escolhidas II. São Paulo: Brasiliense, 1995.

BENJAMIN, Walter. **Magia e Técnica, Arte e Política**. Obras Escolhidas I. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERTÉ, Odailso. **O movimento criativo e pedagógico de Frida Kahlo**. Santa Maria: Ed. da UFSM, 2018.

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.

DENZIN, Norman K. LINCOLN, Yvonna S. **O planejamento da pesquisa qualitativa: teorias e abordagens.** Porto Alegre: Artmed, 2006.

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: Anablume, 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. **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.

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

GAGNEBIN, Jeanne-Marie. **História e Narração em Walter Benjamin.** São Paulo: Perspectiva, 1999.

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.

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.

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.

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

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.

PASSEGI, Maria da Conceição; ABRAHÃO, Maria Helena Menna Barreto; DELORY-MOMBERGER, Christine. **Reabrir o passado, inventar o devir: a inenarrável condição biográfica do ser**. In: PASSEGI, 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.

Moringa Artes do Espetáculo, João Pessoa, UFPB, v. 13 n. 2, jul-dez/2022

PEREIRA, Marcelo. **O lugar do tempo**: experiência e tradição em Walter Benjamin. 2006. 117p. Dissertação (Mestrado em Filosofia). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, RS, 2006.

ROCHA, Thereza. **Entre a arte e a técnica: dançar é esquecer**. In: WONSNIK, 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.

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.