



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE CIÊNCIAS DA SAÚDE
ESCOLA DE EDUCAÇÃO FÍSICA E DESPORTOS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM DANÇA**

CLARICE PIEDADE SILVA

**A PERFORMATIVIDADE COMO POLÍTICA DO CORPO NO
MOVIMENTO DANÇADO OU POR QUE A
REPRESENTAÇÃO NÃO BASTA**

Rio de Janeiro
2021

CLARICE PIEDADE SILVA

**A PERFORMATIVIDADE COMO POLÍTICA DO CORPO NO
MOVIMENTO DANÇADO OU POR QUE A
REPRESENTAÇÃO NÃO BASTA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal do Rio de Janeiro como requisito para obtenção do título de Mestra em Dança.

Orientador: Prof. Dr. Sérgio Pereira Andrade.

Rio de Janeiro
2021

CIP - Catalogação na Publicação

S586p Silva, Clarice Piedade A performatividade como política do corpo no movimento dançado ou por que a representação não basta / Clarice Piedade Silva. -- Rio de Janeiro, 2021.
132 f.

Orientador: Sérgio Pereira Andrade.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Educação Física e Desportos, Programa de Pós-Graduação em Dança, 2021.

1. Performatividade em dança. 2. Autoria em dança. 3. Coreografia. 4. Dramaturgia. 5. Espacialidade do movimento dançado. I. Andrade, Sérgio Pereira, orient. II. Título.

CLARICE PIEDADE SILVA

A PERFORMATIVIDADE COMO POLÍTICA DO CORPO NO
MOVIMENTO DANÇADO OU POR QUE A REPRESENTAÇÃO NÃO
BASTA

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal do Rio de Janeiro como requisito para obtenção do título de Mestra em Dança.

Aprovada em 02 de setembro de 2021.

Banca Examinadora



Sérgio Pereira Andrade – Orientador _____

Doutor em Filosofia pelo Departamento de Filosofia da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro – PUC-Rio.

Universidade Federal do Rio de Janeiro.



Pablo Assumpção Barros Costa _____

Doutor em Estudos da Performance pela New York University – NYU, Estados Unidos.

Universidade Federal do Ceará.



Sílvia Camara Soter da Silveira _____

Doutora em Educação pela Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ.

Universidade Federal do Rio de Janeiro.

A meu filho, Benjamin,
Por me ensinar todos os dias a força da delicadeza.

AGRADECIMENTOS

A minha mãe, Katia, e meu pai, Luiz Carlos, pelo apoio incondicional em toda a minha vida. Por vibrarem em cada conquista, por confiarem e darem tanto suporte em cada passo que dou. Não há medida para o meu amor e a minha gratidão.

A Guilherme, meu companheiro, pela generosidade e delicadeza que tornam especial cada singelo momento dos nossos dias. Pelo olhar criativo e poético com que me ajuda a ver o mundo e pela sensibilidade crítica que me enche de coragem. Eu amo você.

A Eliana e Angela, que estiveram tão próximas durante o período de pandemia do ano de 2020, dividindo o medo, a resiliência, a esperança e o sentido de união em família. Tê-las perto foi importante para renovar o impulso de escrita dessa dissertação.

Às irmãs que a vida me deu, Carol, Juliana e Renata, por toda a alegria, pelo acolhimento, pela intimidade e pelo testemunho há tantos anos.

Aos artistas Laura Samy e João Saldanha, que inspiraram o início dessa investigação.

À Escola Livre de Dança da Maré, onde venho trabalhando nos últimos anos, por me ensinar tanto sobre o mundo além de minha pequena órbita e de meus privilégios, sobre responsabilidade política e cidadã e sobre determinação.

Ao meu incansável e sagaz orientador, Professor Sérgio Andrade, por não soltar a minha mão em nenhum momento, me fazendo confirmar na prática que esta vida é mesmo uma grande autoria distribuída. Obrigada pela confiança, pela minúcia e pelo carinho.

À mestra e amiga, Professora Silvia Soter, que me acompanha e incentiva há tantos anos, pelo rigor sensível e por me ajudar a estar aberta à vida em seus movimentos de envio. Agradeço também por aceitar compor a banca de minha defesa de Mestrado.

Ao Professor Pablo Assumpção, por aceitar compor a banca de minha defesa de Mestrado, tendo se aproximado de minha pesquisa com tanta generosidade desde a defesa de qualificação.

À querida amiga, Professora Flavia Meireles, a quem tanto admiro, pelo incentivo no início deste processo. Agradeço também por aceitar compor a suplência da banca de minha defesa de Mestrado.

Ao Professor Felipe Ribeiro, por aceitar compor a suplência da banca de minha defesa de Mestrado.

À Universidade Federal do Rio de Janeiro, pela excelência de ensino e fôlego de resistência em tempos tão adversos.

Ao Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal do Rio de Janeiro, em especial nas pessoas da Professora Ligia Tourinho e da Professora Maria Inês Galvão, pelo trabalho hercúleo em defesa da educação pública de qualidade e pelo suporte carinhoso em todo o caminho.

Aos colegas do Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal do Rio de Janeiro, pelo tanto que trocamos em nossas diversidades e com quem tanto aprendi nesses últimos anos.

À Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro — FAPERJ, pelo auxílio concedido, sem o qual esta pesquisa não poderia ter sido realizada.

RESUMO

Silva, Clarice Piedade; Andrade, Sérgio Pereira. **A performatividade como política do corpo no movimento dançado ou por que a representação não basta.** Rio de Janeiro, 2021, 131p. Dissertação de Mestrado — Programa de Pós-Graduação em Dança, Escola de Educação Física e Desportos, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Esta dissertação apresenta um estudo sobre a performatividade do movimento dançado e suas consequências para as relações ético-políticas do bailarino em seu enfrentamento seja com a coreografia, a dramaturgia ou a noção de autoria. Tomada para além dos aspectos de consecução de efeitos pretendidos de uma dança cênica, afirma-se que a performatividade pode efetuar um desvio na operação de obediência a uma arquitetura hierárquica tradicional em dança. É traçada uma investigação em caráter de exploração conceitual, tendo como base sobretudo a referência à Teoria da Performatividade, em direção ao debate do caráter iterável e distribuído de um acontecimento de dança. A dramaturgia, em sua acepção além da correspondência à produção do texto teatral, e o limite da representação são abordados na identificação do que, na performatividade do bailarino, excede qualquer acordo prévio. Não simplesmente negando a possibilidade de repetição e conformação de efeitos pretendidos, é proposta uma noção de autoria distribuída que, em seu reconhecimento, evidencia o cunho político do encadeamento da agência de uma dança. Para tanto, através de revisão bibliográfica e no cruzamento com questões de memória biográfica encarnada da autora, é desenvolvido o argumento de uma espacialidade cênica inter-relacional. Tal argumentação é construída sobretudo a partir do encontro de autores dos campos da dança, da filosofia, da geografia e da somática. No cruzamento desses campos, o desenvolvimento da faculdade da sensibilidade, proposto pela educação somática, evidencia qualidades de produção de subjetividade afins e necessárias, as quais partem da assunção da diferença e da esfera da possibilidade da multiplicidade como política no movimento dançado.

Palavras-chave: performatividade em dança; autoria em dança; coreografia; dramaturgia; espacialidade do movimento dançado; educação somática.

ABSTRACT

Silva, Clarice Piedade; Andrade, Sérgio Pereira. **Performativity as a Politics of the Body in the Dance Movement, or Why Representation is Not Enough**. Rio de Janeiro, 2021, 131p. MA Dissertation — Graduate Program in Dance, Escola de Educação Física e Desportos, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

This dissertation presents a study on the performativity of the dance movement and its consequences for the ethical-political relations of the dancer in its confrontation, whether with choreography, dramaturgy or the notion of authorship. Taken beyond the aspects of achieving the intended effects of a scenic dance, it is argued that performativity can make a deviation in the operation of obedience to a traditional hierarchical architecture in dance. An investigation with a conceptual exploration character is outlined, based above all on the reference to the Theory of Performativity, towards the debate of the iterable and distributed character of a dance event. Dramaturgy, in its meaning, beyond the correspondence to the production of theatrical text, and the limit of representation are approached in the identification of what, in the dancer's performativity, exceeds any previous agreement. Not simply denying the possibility of repetition and conformation of intended effects, a notion of distributed authorship is proposed which, in its recognition, highlights the political nature of the chain of agency in a dance. Therefore, through a bibliographical review and in the intersection with issues of the author's incarnated biographical memory, the argument of an inter-relational scenic spatiality is developed. Such argumentation is built above all from the meeting of authors from the fields of dance, philosophy, geography and somatics. At the crossroads of these fields, the development of the faculty of sensitivity, proposed by somatic education, shows similar and necessary subjectivity production qualities, which start from the assumption of difference and the sphere of the possibility of multiplicity as a policy in the dance movement.

Keywords: dance performativity; dance authorship; choreography; dramaturgy; spatiality of the dance movement; somatic education.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
1.1 Antes, um relato	10
1.2 Da pesquisa.....	12
2 A COREOGRAFIA COMO TECNOLOGIA DE GOVERNANÇA DO MOVIMENTO DANÇADO	21
2.1 Da iterabilidade	33
2.2 Micro-improvisações e a performatividade da dança.....	38
3 A DRAMATURGIA E A AÇÃO DO BAILARINO NA PRODUÇÃO DO SENTIDO DE UMA DANÇA	47
3.1 Sobre o que excede um sistema de representação em dança.....	65
3.2 Acontecimento e o movimento ingovernável.....	73
4 AUTORIA DISTRIBUÍDA: A ESPACIALIDADE DA CENA COMO MULTIPLICIDADE POLÍTICA	80
4.1 Pequenas percepções, intuição e a categoria do invisível	87
4.2 A sensibilidade e a política das inter-relações.....	95
4.3 A espacialidade da cena desde o âmbito pedagógico	108
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	117
REFERÊNCIAS.....	124

1 INTRODUÇÃO

1.1 Antes, um relato

Em 2002, a companhia de dança Rosas, sob direção de Anne Teresa de Keersmaeker, sediada em Bruxelas, na Bélgica, apresentava-se no Theatro Municipal do Rio de Janeiro. A peça era *Rain*. Eu na plateia, perto do proscênio, sentada a uma distância em que pensava poder relacionar os detalhes dos corpos dos bailarinos, o cenário e as dimensões do palco, sem que um suplantasse o outro.

Ao longo da apresentação, vivi aquilo que se pode chamar de experiência estética *admirável*¹ (LISZKA, 2017), que pressupõe a realização de um *fim ideal* através da execução de um *performativo feliz*² (AUSTIN, 1991).³ Não só chuva, mas vento, cheiro de terra molhada, recolhimento, precipitação, raios de sol, preguiça, regeneração e tantas outras ressignificações de memória naquilo que só podia estar acontecendo ali, pela primeira vez. Ao final, num arrebatamento singular, permaneci sentada por minutos, aos prantos.

Corta a cena; mudo o tempo e o espaço para o ano de 2005 em Arles, na França. Eu cursava uma formação em dança contemporânea no Centro Coreográfico de Montpellier e tinha convencido toda a turma a ir para a cidade vizinha, a fim de assistir à apresentação do mesmo programa da companhia belga, sob a promessa de chuva, vento e tudo aquilo que eu tinha vivido na primeira vez. No entanto, não houve chuva, vento, nem uma brisa sequer. O que houve foi a constatação de que boa parte dos antigos integrantes da companhia tinha saído, sendo substituídos por jovens

¹ O conceito de *admirável* para o filósofo Charles S. Peirce, segundo nos aponta James Liszka, está relacionado ao empreendimento de determinação de um *fim ideal*, sendo esta uma tarefa da Estética enquanto uma das três Ciências Normativas. Relacionada à Ética e à Lógica, a Estética determinaria um fim ideal de acordo com sua *admirabilidade*. O fim ideal estaria ligado a uma certa ideia de Bem e de Verdade, comprometidas com uma ideia de Evolução. Em sua classificação triádica, Peirce ainda estabelece como Filosofia, além das Ciências Normativas, a Fenomenologia e a Metafísica. A Filosofia, por sua vez, formando as Ciências da Descoberta junto à Matemática e às Ciências Especiais.

² Para o filósofo da linguagem John L. Austin, em sua Teoria dos Atos de Fala, um *performativo feliz* seria definido como um proferimento motivado por uma intencionalidade anterior que, ao ser performado, produz com êxito um efeito correspondente a esta intenção. É uma sentença que não descreve, porém efetivamente realiza uma ação ao ser proferida. Nesta pesquisa, um ato de fala é compreendido como um ato não necessariamente discursivo (cf. AUSTIN, 1990, p. 21-28).

³ Ambos os conceitos acima mencionados serão abordados de maneira mais demorada posteriormente nesta dissertação. Entretanto, faz-se necessário marcar o sentido de *ideal* presente nesses dois autores, cujas filosofias estão baseadas em noções de unidade reguladora (*eidos*) engendradas por uma ideia de sujeito moderno, autônomo e autocentrado. Seguiremos inicialmente este caminho, para posteriormente problematizá-lo.

bailarinos em cujos corpos se podia reconhecer marcadamente o treinamento do balé clássico. Assim, em meu julgamento, a chuva deu lugar a sequências de *tombés*, *pas de bourrée* e *glissades*, enquanto a verticalidade das colunas vertebrais reafirmava o peso do cenário, em vez de dialogar com o que chamaria de *sopro horizontal*,⁴ que me parece ser o principal estímulo de mobilidade e deslocamento dos corpos dos bailarinos ao longo da referida escrita coreográfica.

Embora trilha sonora, cenário e figurino contribuíssem igualmente para a dramaturgia do espetáculo, perguntei-me o que não havia naqueles corpos, na relação deles com esses elementos e entre si, para instaurar atmosfera semelhante à que vivi na apresentação do Rio de Janeiro. E em mim, como público especializado, o que posso dizer de minha parte na consumação desta obra de arte cênica? Claro que me perguntei se, por ser a segunda vez, não seria normal não ter a mesma sensação. A verdade é que, apesar de não esperar o mesmo arrebatamento, não presumia viver frustração tão intensa. Mesmo que decepcionada, curiosamente saí daquele teatro cheia de perguntas que passaram a guiar o meu fazer artístico e que, em seus rastros, são parte das motivações que me trazem de volta ao meio acadêmico, propondo esta pesquisa de mestrado no Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

É necessário marcar que este empreendimento coloca em questão, talvez antes de qualquer outro objetivo, minha formação como bailarina e professora de dança, além de minha prática artística de mais de vinte anos, em que a técnica concebida como um *meio para um fim*, sem culpabilizar nenhuma especificamente, sempre ocupou um papel de autorização e validação de meu *ato de fala*. À medida em que avanço na compreensão das minhas questões, concatenando as ideias, elas próprias vão me dando um novo contorno, permitindo que eu reflita sobre as relações de poder em que me envolvo e sobre a importância de distinguir entre o poder como opressão e o poder como potência. Minha frustração, como espectadora do episódio relatado, foi uma experiência de julgamento de que uma performance seria mais válida do que outra, mais bem-sucedida, por assim dizer. O repertório de ferramentas para

⁴ Refiro-me a *sopro horizontal* como alusão ao eixo horizontal, como elemento do Sistema Laban de Análise de Movimento, para nomear referências e motivações presentes com destaque na escrita coreográfica de *Rain* (FERNANDES, 2002). Identifico nestas referências uma contraposição às dinâmicas usuais da técnica do balé clássico, que têm por primazia um diálogo com o eixo vertical e sua oposição à força da gravidade. Ações como correr, saltar e deslizar estão presentes ao longo da peça e apresentaram-se para mim, na primeira vez que pude assisti-la, através de esforços que privilegiavam a dimensão horizontal, construindo na minha experiência uma metáfora de sopro e vento.

minha análise, independentemente de ser tomada como um conjunto válido de argumentos ou não, estava relacionado à expectativa de fruição de uma obra como correspondente a um ideal anterior ou original. É neste ponto que percebo que o fato de achar que ali havia um problema a ser corrigido, o que na minha percepção descolava aquele *evento* de sua *assinatura*,⁵ era o próprio problema a investigar.

1.2 Da pesquisa

No relato introdutório, referi-me a uma experiência pessoal que considerei arrebatadora. Para nomeá-la, apoiei-me em certas noções que, tendo servido para traduzir minha experiência, trazem também uma visão de mundo. Nesta visão, está compreendido um ideal *apriorístico*, mediador de uma concepção temporal que estabelece uma unidade reguladora anterior e o cumprimento posterior de sua determinação. Abordar uma *dança cênica ocidental*⁶ segundo esses moldes, tanto à época dos acontecimentos quanto na inscrição da memória que condiciona meu relato, parecia-me dar conta da complexidade que envolve as variadas etapas de materialização de um espetáculo. Alguns aspectos foram tomados por mim como concretizações ideais, na primeira experiência, e como um *performativo infeliz* (AUSTIN, 1991), na segunda. À época, tomei a questão apenas considerando que a segunda experiência apresentava aspectos passíveis de correção, como sendo apenas uma ausência de domínio técnico ou uma má representação de uma intencionalidade original. Porém, esta intencionalidade opera uma autoridade e, conseqüentemente, certas implicações políticas e econômicas sobre todos os agentes responsáveis por uma obra artística. Somente ao questionar-me posteriormente sobre estas implicações, deparei-me com pistas conceituais que trazem uma possibilidade de abordagem do acontecimento da cena para além do espaço de *felicidade* de execução de um querer-dizer, ou um comando anterior, mas como o lugar de práticas reiteradas que abalam conceitos tradicionais de autoria. Assim, esta pesquisa busca

⁵ Nesta pesquisa, *assinatura* assume o sentido de ato performativo parricida, conforme elaborado por Derrida (1991a, 1991b, 2012a). Esta noção traz consigo um certo tremor à autoridade do autor, desde o momento de sua inscrição como signo, compreendendo nessa inscrição a impossibilidade de sua plenitude, já que condicionada à operação da *iterabilidade* e da *citacionalidade*. Tratarei mais demoradamente sobre o tema adiante.

⁶ Refiro-me como *dança cênica ocidental*, àquela criada a partir dos modelos de organização de uma dança teatral europeia, estruturada por meio de pressupostos da metafísica ocidental — tais como a noção de cena, de presença, de poética, de autonomia etc. — tendo sido disseminada pelo mundo e trazida ao Brasil em decorrência do projeto colonial.

investigar a *performatividade* das ações do bailarino, na experiência do movimento dançado de uma dança cênica contemporânea, como um conjunto de inferências que marcam a autoria como um processo essencialmente partilhado.

A noção de performatividade está inicialmente presente na discussão do filósofo franco-argelino Jacques Derrida (1991a) sobre o conceito de proferimento performativo cunhado pelo filósofo britânico John L. Austin. Nela, Derrida aborda o problema da *iterabilidade*, ignorado por Austin na formulação de sua Teoria dos Atos de Fala, e diz que uma escrita, assim como o conceito mesmo de comunicação, não é apenas um deslocamento ou uma transmissão de um sentido anterior, operação que se daria num espaço homogêneo que conservaria sua estrutura inicial imaculada, mas que tem por condição sua possibilidade de operação para além dos desígnios de um destinatário (DERRIDA, 1991a, p. 356). Afirmando a iterabilidade, que vincula repetição à *alteridade*, como condição irrefutável da escrita, Derrida contribui para a compreensão do caráter processual e distribuído do poder de agência, abalando consigo outros pressupostos da constituição ético-política do sujeito moderno como as noções de autoria e intencionalidade.

O conceito de performatividade aqui segue ainda a abordagem da filósofa e crítica cultural estadunidense Judith Butler, que, em sua Teoria da Performatividade de Gênero e Sexualidade, explica como o corpo é produzido desde categorias discursivas e atos performativos que o normatizam. Segundo Butler, especificamente sobre a noção de sexo, ao contrário do que historicamente se conformou a partir de uma suposta materialidade orgânica do corpo, esta seria resultado da iterabilidade de atos sociais. Esta é uma contribuição singular da teoria de Butler que traz consigo uma evidência do processo de performatividade da categoria política do corpo. Embora as categorias gênero e sexo comportem uma complexidade de questões inerentes que não são objeto desta dissertação, considero necessário aproximá-las neste momento para, posteriormente, abordar o aspecto político da performatividade na dança, compreendendo que sua materialidade se dá desde processos de iterabilidade agenciados entre corpos.

Segundo Butler:

[...] a diferença sexual nunca é simplesmente uma função de diferenças materiais que não estejam de algum modo marcadas e formadas pelas práticas discursivas. Além disso, afirmar que as diferenças sexuais são indissociáveis das demarcações discursivas não é o mesmo que dizer que o discurso causa a diferença sexual. A categoria de sexo é, desde o começo,

normativa; é o que Foucault chamou um ideal regulatório (BUTLER, 2002, p. 57, tradução nossa).

A autora argumenta que, não sendo uma condição dada ou estática do corpo, o sexo, enquanto categoria, precisa da reiteração de certas normas de conduta em seu processo de construção como uma prática através do tempo. Este é um processo “mediante o qual as normas reguladoras materializam o sexo e conseguem tal materialização em virtude da reiteração forçada dessas normas” (Ibid., p. 57). A necessidade de reiteração estaria ligada à impossibilidade de uma materialização completa por esses corpos das normas a eles impostas. Esta brecha é o que constitui justamente a possibilidade de desvio da lei reguladora, capaz de questionar sua hegemonia. A performatividade é justamente, na prática reiterada, a repetição referencial através da qual o discurso pode produzir não só os efeitos que anuncia, como também a potencial abertura de uma possibilidade por onde um desvio pode ocorrer (Ibid. p. 58).

A performatividade, como abordada a partir da compreensão da tríade Austin-Derrida-Butler,⁷ parece-me auxiliar a compreensão do conjunto de fatores que operam e são operados num evento de dança cênica, em sua propriedade de serem intrínsecos a este evento e não construídos previamente. Esta propriedade processual, que repousa na ação que o bailarino desempenha, é, assim como uma prática orientada por uma intencionalidade que esta pesquisa não pretende simplesmente negar, também um terreno de inevitável transformação.

Outra noção tratada por Derrida, a de *acontecimento*, também contribui para pensar o evento do espetáculo, na afirmação de seu aspecto singular:

[...] o acontecimento não pode aparecer como tal, quando ele aparece, senão estando já em sua própria unicidade, repetível. É essa ideia, muito difícil de pensar, da unicidade enquanto sendo imediatamente iterável, da singularidade enquanto sendo imediatamente [...] engajada na substituição. A substituição não é simplesmente o realojamento de um único substituível: a substituição substitui o insubstituível (DERRIDA, 2012a, p. 242).

Não se trata apenas de corroborar um evento de dança cênica como uma ocorrência única e peculiar a cada vez, mas de relacionar seus aspectos passíveis de repetição com as instâncias inevitáveis de negociação performativa. Neste caminho,

⁷ A compreensão sobre a questão da performatividade desde essa tríade segue as contribuições já igualmente trabalhadas por Andrade (2020 no prelo; 2016).

a aproximação das ideias de acontecimento e de *performance*, que serão abordadas de maneira mais detalhada no segundo capítulo, permite analisar uma dança cênica enquanto evento simultâneo de reiteraões e atualizaões.

As relaões entre governança e produão de sentido, entre o artístco e o pedagógico, entre a obra e o público, além da própria noão de dança como acontecimento em seu aspecto imprevisível, movem o sentido de poder que é inerente à realizaão de uma obra cênica e que atua, em suas diversas camadas, nem sempre de forma equitativamente distribuída. Desde o lugar da bailarina, sinto a necessidade tanto de compreender a operaão tão complexa da sujeião, que reconheço construída em minha história, assim como de achar definiões que melhor sirvam para conferir visibilidade ao conjunto de competências de um bailarino contemporâneo. Meus caminhos de pesquisadora e professora, além do de artista, são igualmente delineados pela necessidade desta investigaão, como prevenão ao risco de serem traçados também em conformidade com uma noão de poder que perpetua relaões de submissão.

Destarte, no estabelecimento do terreno epistemológico da pesquisa, toma-se como necessária a identificaão dos aspectos que permitem comprovar e avaliar uma prática de dança cênica ainda fiel e obediente à ideia de normas de conduta conduzindo a fins ideais, como estrutura que define relaões de poder que invisibilizam o cunho político que desempenha um sujeito que dança, na performatividade do movimento dançado. Desta forma, são questionados nesta dissertaão os limites discursivos entre coreografia e dramaturgia na contemporaneidade, assim como a noão mesma de performatividade produzida através de ambas.

Assim, tomo como objetivo nesta investigaão colaborar conceitualmente com o redimensionamento das relaões intersubjetivas e de poder que constroem uma obra de dança, bem como conformam o processo de formaão dos sujeitos que dançam. Ao me perguntar sobre as especificidades da ação do bailarino, procuro relacionar a emergência da dança em termos de convergência de uma estrutura iterável, do aspecto inevitável de alteridade inerente a sua repetição e de ato criativo como autoria distribuída. Sobre o ato criativo do bailarino, recorro ao campo da Educação Somática como importante suporte para analisá-lo junto às diversas tomadas de posição política problematizadas nesta pesquisa, sob um olhar pedagógico que se manifesta também em depoimento pessoal e que não só relaciona

o seu fazer com um conjunto de habilidades específicas que tradicionalmente chancelam sua aptidão profissional, mas essencialmente o considera a partir da condição sensível e relacional no contexto das ações cênicas em que essas habilidades são requisitadas (FORTIN, 1999).

O elemento *espaço*, experienciado de forma relacional como é proposto pelas diversas práticas somáticas e de análise de movimento, mesmo o espaço interno de um corpo que dança aparentemente só, convoca as dimensões subjetivas da sensibilidade que são capazes de corroborar aspectos da performatividade defendidos nesta dissertação. Em minha experiência, uma abordagem pedagógica sob o prisma da educação somática propõe a renovação de sistemas tradicionais de ensino da dança, deslocando o foco da autoridade da figura do professor para a aprendizagem do aluno em seu poder de agência. Valorizando o processo, e não apenas o resultado final, a reorganização da experiência motora, associada aos domínios sensorial, cognitivo, afetivo e espiritual, estimula que princípios como ética e respeito integrem de forma indissociável um fazer artístico não apenas mecanicista (FORTIN, 1999).

A cultura, a história do dançarino, a sua maneira de perceber uma situação, de interpretar, vai induzir uma “musicalidade postural” que acompanha ou despista os gestos intencionais executados. Os efeitos desse estado afetivo que concedem a cada gesto sua qualidade, cujo mecanismo compreendemos tão pouco, não podem ser comandados apenas pela intenção. É isso que confere, justamente, a complexidade do trabalho do dançarino... e do observador (GODARD, 2001, p. 15).

Segundo Hubert Godard (2001), dançarino e especialista em Análise Funcional do Corpo no Movimento Dançado⁸, é condição da expressividade ser produzida sobre um terreno de base formado pelos músculos tônico-gravitacionais, responsáveis não só pela relação postural dinâmica do corpo com a gravidade como também pelo registro das alterações de seus estados emotivos. Chamada de pré-movimento, esta organização é condição fundamental de operação da alteridade performativa em dança. Este conceito oferece um suporte indispensável para minha compreensão acerca da divergência, por vezes contradição, de determinados treinamentos a que submetia meu corpo. Sua importância estende-se na capacidade

⁸ A Análise Funcional do Corpo no Movimento Dançado (AFCMD) é um método “elaborado com objetivos preventivos, educativos e artísticos; visando a investigação acerca das noções de intenção do gesto e de organização postural do indivíduo, dentro de um contexto de ação definido e em diálogo com o imaginário do movimento” (ANALYSE, 2021, tradução nossa).

de elucidar o aspecto inevitavelmente político que permeia uma conformação de corpo, movimento, gesto: a busca pela evidenciação de suas diferenças ou por seu apagamento.

Tendo colaborado em uma mesma companhia de dança ao longo de aproximadamente duas décadas, passei por diversos processos de criação artística que envolveram distintos procedimentos de composição. Muitas vezes uma mesma obra, feita de diferentes cenas, contava com uma estratégia específica para cada uma delas. Embora houvesse essa variação, o trabalho sobre uma sequência de movimentos com uma abordagem formal deliberada era o recurso criativo predominante. No caso de solos ou duos, as etapas de experimentação de movimentos e definição da composição avançavam conjuntamente, assim como a alternância das origens de estímulos criativos, que vinham do coreógrafo, mas também dos bailarinos, como ação voluntária ou resposta a alguma demanda. Em cenas de grupo, entre outros métodos, podíamos fragmentar ou derivar uma determinada partitura original de movimentos (que podia partir como sugestão do coreógrafo ou de um bailarino) em várias outras, que depois seriam agrupadas seguindo a ordem que mais cumprisse uma coerência dramática. Não raro, as cenas de grupo eram marcadas pela presença do uníssono como partitura coreográfica.

Desta feita, embora este argumento vá ser desenvolvido apenas no segundo capítulo, aponto aqui de forma introdutória que, em boa parte de minha experiência profissional como bailarina, vivi a modelação da coreografia como operação de processos de subjetivação por vezes contraditórios, engendrados de maneira a estimular uma busca por uma expressividade ora espontânea e gestual ora extraordinária e controlada. Por meio destas considerações é, portanto, a conexão entre processos de subjetivação e assujeitamento nas relações de poder⁹ em dança que impulsiona esta pesquisa.

Assim, busca-se, nesta investigação, reunir estes princípios que ajudam a reconhecer um conjunto de elementos que não pertencem tradicionalmente à coreografia, à dramaturgia ou a uma ideia de técnica de dança, mas que são operados conjuntamente na realização de uma obra, reestruturando relações que imprimem

⁹ O argumento será desenvolvido no segundo capítulo, a partir dos pensamentos dos filósofos Louis Althusser, Giorgio Agamben, Gilles Deleuze e Judith Butler, em diálogo com os rastros de Michel Foucault.

modos de pensar, produzir e se referir à dança. Que aspectos ainda não esgotados entre as funções responsáveis pela autoria de uma obra de dança podem ser atribuídos ao bailarino? O que acontece além da partitura, que a noção tradicional de coreografia não pode conter? Que traçados são possíveis para desenhar o conceito de dramaturgia de uma dança revelando as especificidades do bailarino na construção de seu sentido?

Tomo como hipótese a evidência da ação do bailarino como um agente de interseção criativa de forças, percepções e tomadas de decisão. Este, ao performar o movimento dançado, atua na produção de sentidos de um espetáculo e pode fazer tremer as relações de soberania e governança de um evento de dança (ANDRADE, 2016). Portanto, se há alguma tentativa de *fazer justiça*, seria a de abordar a autoria de uma dança como sendo partilhada entre seus agentes formadores em suas diversas instâncias temporais, colaborando para a ainda necessária dissolução, nas esferas políticas e econômicas, da tradicional concepção do coreógrafo como um ser cuja ação seria semelhante a de um *Deus*,¹⁰ cuja inspiração seria posteriormente transmitida ao dançarino para que a este caiba *apenas* o papel da execução; ou ainda a de que o coreógrafo deteria, como uma espécie de privilégio, o acesso a comandos e estímulos sensíveis através dos quais *extrairia* a expressividade daquilo que se popularizou conceitualmente no campo como *intérprete*.

É importante ressaltar que, na contemporaneidade, por vezes um processo de criação artística em dança não mais responde a este esquema de relações, se dando de formas muito mais coletivas, porém é interpelado por um conjunto de instituições que definem os espaços que uma obra pode ocupar e a visibilidade que os artistas podem ter através de uma *lógica monarquista* de valoração. Talvez não por

¹⁰ O sentido de Deus empregado nesta dissertação é o de uma unidade reguladora, que condiciona a concepção de vida, antes mesmo da de encenação, e opera sua vigilância à distância justificada por uma suposta detenção de uma verdade anterior. Esta verdade seria revelada por operações de representação, como o próprio sentido de *fazer* na cena ocidental é tradicionalmente concebido. Aqui interessa a problematização de tal representação. No ensaio *Sobre a subjetividade fora de si*, parte de sua dissertação de mestrado em Filosofia, intitulada *Traição em Desconstrução – sobre a tradução, o subjétil, a dança e além* (cf. ANDRADE, 2013a), o professor e pesquisador Sérgio Andrade aborda o diálogo do filósofo Jacques Derrida com obras e reflexões do diretor francês Antonin Artaud, nas quais as noções de cena e de discurso demandam o estatuto de inantecipável e irrepresentável. Esta pesquisa serve-se deste empreendimento, que ajuda a identificação do *logocentrismo* como sendo esta soberania da palavra enquanto instância primeira, numa sobreposição de camadas de representação: a cena imitaria a vida, a vida imitaria algo que a transcende, este algo que a transcende seria a soberania de um Deus cuja concepção de criador está ligada à ação do Verbo. “Nessa tradição, diretores e atores seriam sempre intérpretes subjugados a serviço do ‘senhor’, e o teatro seria uma espécie de dispositivo da revelação de uma verdade alhures concebida, distante e imune à encenação” (ANDRADE, 2013a, p.86). Sobre a discussão acerca de logocentrismo, aprofundarei em seguida.

coincidência ocorra desses conjuntos de artistas, que funcionam como uma empresa nas relações internas e nas demandas de mercado, serem tantas vezes denominados *companhia*.

Para auxiliar a identificação dos agentes que operam elementos que vão conformar a cena como objeto estético, tanto previamente à realização quanto em sua recepção por um público, o filósofo Luigi Pareyson escreveu:

[...] os artistas encontram a forma enquanto a executam, isto é, só escrevendo, ou pintando, ou cantando, delineiam a imagem, e mesmo quando, sob o prepotente estímulo da inspiração, parece-lhes que o que fazem é só transformar em sinais físicos uma imagem impetuosamente formada na sua fantasia, na realidade põem-na à prova, com a própria extrinsecação, que desse modo confirma-se como inseparável da concepção. Esta *contemporaneidade de invenção e execução* cria uma contínua incerteza e precariedade, pela qual a situação do artista é bem diversa daquele caminho seguro e traçado [...] porque, até o último momento, o mínimo desvio pode comprometer o êxito. De outra parte [...], o decurso do processo artístico é de algum modo orientado, porque o artista, mesmo não possuindo nenhum critério objetivo, e mesmo não dispondo de um projeto preestabelecido, está em condições de reconhecer e distinguir, no curso da produção, aquilo que deve cancelar, ou corrigir, ou modificar, e aquilo que, pelo contrário, está bem conseguido e pode considerar-se como definitivo (PAREYSON, 1997, p. 187).

O filósofo relaciona a coexistência tanto de uma incerteza na formação de um objeto estético, quanto de uma orientação. Diz ser “o processo artístico [...] caracterizado pela co-presença de incerteza e orientação, [...] guiado pela teleologia interna do êxito, isto é, pela dialética de forma formante e forma formada”¹¹ (PAREYSON, 1997, p. 189). É importante aqui demarcar que, enquanto as relações anteriores à cena são já parte do processo de conformação do objeto estético, há simultaneamente uma imprevisibilidade que é parte da cena, é condição do devir de uma obra de arte cênica.

As perguntas que guiam esta pesquisa evidenciam a emergência de uma dança que não pode se encerrar na estrutura individual e estéril de um sujeito autocentrado, mas que instaura um espaço de sustentação entre os diversos corpos relacionais que performam e compõem o seu estado, seja coreógrafo, diretor, bailarino, dramaturgista ou espectador. Espera-se contribuir para o necessário debate

¹¹ Sobre a condição do processo artístico, o autor diz ainda ser “guiado por uma espécie de antecipação e de pressentimento do êxito, pelo qual a própria obra age antes ainda de existir: se é verdade que a forma existe somente quando o processo está acabado, como resultado de uma atividade que a inventa no próprio ato que a executa, é também verdade que a forma age como formante, antes ainda de existir como formada [...]” (PAREYSON, 1997, p. 188).

sobre condições trabalhistas e criativas, bem como para a instigação e crítica de valores como generosidade e respeito nos processos engendrados na dança contemporânea.

Neste caminho, esta dissertação se organiza, portanto, em mais quatro seções: *A coreografia como tecnologia de governança do movimento dançado*, na qual observo o papel da coreografia, desde seu surgimento como guardião da originalidade de um discurso e como recurso de tele-transportação deste sentido primeiro, problematizando-o a partir dos conceitos de iterabilidade e performatividade, seguindo sobretudo uma revisão crítica da tríade Austin-Derrida-Butler; *A dramaturgia e a ação do bailarino na produção do sentido de uma dança*, que aborda uma definição de dramaturgia que se distancia de sua tradicional vinculação com a produção de um texto teatral, para aproximar-se da ideia de jogo entre textualidades não necessariamente linguísticas que operam a produção de um evento de dança e fazem convergir seus aspectos tanto de indecidibilidade como de operação de efeitos pretendidos; *Autoria distribuída: a espacialidade da cena como multiplicidade política*, em que justifico o caráter distribuído da autoria, desde conceitos que abordam a operação da sensibilidade do bailarino até a problematização do âmbito pedagógico da dança, através de uma espacialidade inter-relacional enquanto instância que corrobora a performatividade como prática política do corpo no movimento dançado inerente à composição cênica; e *Considerações finais*, na qual concluo esta dissertação.

2 A COREOGRAFIA COMO TECNOLOGIA DE GOVERNANÇA DO MOVIMENTO DANÇADO

As emoções atribuídas à primeira experiência de assistir a *Rain*, da companhia de dança belga Rosas, relatadas no capítulo anterior, certamente estavam relacionadas à identificação de tantos aspectos que também correspondiam à dança que eu fazia e à impressão de que aqueles bailarinos eram ainda mais donos de suas danças, de seus tempos e de seus espaços. Nesta mesma ocasião da apresentação no Rio de Janeiro, em 2002, houve um *workshop* ministrado pelo elenco, do qual tive a oportunidade de participar. A proposta foi uma vivência de trechos da partitura coreográfica do espetáculo. Se eu já tinha ficado em êxtase como espectadora, experimentar aquelas frases superava minhas expectativas. Eu recebi orientações que me estimulavam a fazer um trânsito entre noções de espaço interno, espaço externo e tempo coletivo que mostravam, naquele breve momento, que havia muito mais a descobrir sobre a minha sensibilidade no jogo expressivo da cena. O que eu não desconfiava, na altura, era de que minha noção de propriedade do movimento era já uma sujeição e de que eu ainda atuaria por bastante tempo numa conformidade com padrões de adequação que extrapolariam o palco.

Por vinte anos, fui bailarina num regime muito específico de uma dança contemporânea cujas bases atendiam a demandas peculiares de mercado cultural, que especificamente na dança são conformadas, sobretudo, a partir da relação de trabalho estabelecida no par *coreógrafo-bailarina*. Não tendo por pretensão encerrar uma discussão tão complexa quanto necessária sobre as condições de trabalho do bailarino numa dança cênica ocidental, a destacar as existentes no Brasil, tomo como essencial demarcar os limites de certa concepção coreográfica que será aqui abordada de forma crítica. Faz-se oportuno marcar, mais particularmente, minha experiência *bailarina* — variação que não nos deixa esquecer a materialidade histórica entre relações de produção, poder e gênero.

Em minha profissão, vivi situações consideradas *grandes conquistas* no campo, tais como: participação em eventos e festivais célebres, temporadas em teatros consagrados e grande alcance de público em turnês dentro e fora do país. Enquanto minha carreira era tida como bem-sucedida, eu fazia parte da lista de bailarinos e bailarinas que, para sustentar seu emprego, assentem que uma série de

condições extenuantes faça parte de sua rotina de trabalho. Desta forma, minha prática corroborava a concepção do bailarino como a tradução moderna e romantizada do sujeito como uma autoconformação de esforço, superação e sacrifício, alinhada ainda ao entendimento de que ele deveria ser o único responsável por cuidar de si. Esta concepção está paradoxalmente presente tanto na configuração de um corpo, cujos movimentos seriam pretensamente *livres*, como numa serialidade de assujeitamentos que têm no bailarino sua estação final. Uma companhia de dança muitas vezes atende a demandas de patrocínio a partir de sua capacidade em conferir visibilidade ao patrocinador, numa contrapartida que excede ou subjuga seu objeto estético. Na esteira dessas condições, não é raro que o discurso de liberdade do movimento dançado se limite a uma representação de controle, domínio, equilíbrio e agilidade, qualidades afins a uma determinada ideia de sujeito.

A noção de coreografia que esta pesquisa questiona se dá enquanto mecanismo de regulação do fazer do bailarino, condicionando-o a ser valorado na proporção em que é compreendido como obediente a uma chefia anterior a ele. Este aspecto reducionista das atribuições de um bailarino contribui para a não abordagem de questões trabalhistas prementes e, ainda, atua na manutenção de seu lugar na base da pirâmide de uma hierarquia que perpetua relações de trabalho opressoras. Tendo sua atuação limitada a este contexto, o bailarino vai confirmar um projeto de sujeito autônomo afim a uma concepção burguesa de autonomia da arte cujo objeto estético responde tanto a uma determinada noção moral de bem-fazer, bem-dançar e bem-conviver quanto a um projeto ideológico de sujeição.¹²

Interessa aqui como esta operação coreográfica condiciona o bailarino dentro de um certo jogo de poder de agência e de propriedade de sentido, legitimando a ação de retorno a uma autoridade, no caso o coreógrafo, como a uma verdade ou lei anterior, como se este retorno não fosse, já e sempre, terreno da alteridade. Há autoridade e há repetição, porém o que esta pesquisa busca evidenciar é que estes movimentos não são feitos em um meio cristalino e homogêneo, como se correspondessem à pretensa operação de uma noção de escrita naturalizada enquanto fiel guardiã de um discurso original. A autoridade e a repetição são, portanto,

¹² A livre sujeição do bailarino, já condicionada a um certo modo de produção aqui evidenciado, acompanha aquilo que Peter Burguer (2008) teorizou sobre a questão da autonomia da arte como categoria burguesa, o que nos permite afirmar ainda o projeto coreográfico moderno como eminentemente ideológico, como também observa a noção de *coreografia social* de Andrew Hewitt (2008).

elementos constituintes de relações mais enredadas e mais complexas do que uma ideia liberal e capitalista acerca do limite das ações do bailarino pode encerrar. Na esteira desta concepção simplista, remuneração e outras condições de trabalho por vir ocorrem privilegiando aquele que responde pelo governo do movimento dançado, em suas instâncias criativas e artísticas.

Segundo o professor e dramaturgista André Lepecki, a coreografia foi “uma invenção peculiar da modernidade, como uma tecnologia que cria um corpo disciplinado para se mover de acordo com os comandos da escrita” (LEPECKI, 2017a, p. 30) — escrita essa como tecnologia de reprodução ou, senão, tele-transportação da consciência do *sujeito-autor* que a inscreve. Lepecki afirma que a dança buscou sua autonomia em relação às outras artes, na esteira da modernidade ocidental, afirmando sua essência na propensão ao movimento, afinando-se a um projeto de *modo cinético de ser-no-mundo* (Ibid., p. 31). Entretanto, o autor identifica o profundo impacto ontológico operado ao longo das últimas décadas por estratégias coreográficas que questionam a identidade da dança como ser-em-movimento, sugerindo que este pode ser percebido como uma “ameaça à capacidade da dança de se reproduzir docilmente no futuro, a partir de seus parâmetros mais reconhecíveis” (Ibid., p. 20). Assim, argumentando que a coreografia nos faz “repensar o sujeito em termos de corpo” (Ibid., p. 28), sendo uma tarefa de diálogo com a filosofia e a teoria crítica, Lepecki se interessa pelos desdobramentos de sua operação nem sempre submissa ao imperativo da cinética.

Através do modelo de recrutamento dos indivíduos para uma subjetividade¹³ normativa proposto pelo filósofo Louis Althusser, Lepecki enuncia como a coreografia opera a produção desta subjetividade através da condição de uma conformidade com vozes de comando, submissão do corpo e do desejo a regimes disciplinares, para o “cumprimento perfeito de um conjunto transcendental e preordenado de passos, posturas e gestos que devem, todavia, parecer ‘espontâneos’” (LEPECKI, 2017a, p. 34-35). Embora reconheça que o raciocínio de Althusser não considera qualquer possibilidade de agência do sujeito, diferente do que defenderiam os filósofos Deleuze

¹³ Por *subjetividade*, assumo a concepção deleuziana retomada por Lepecki que diz que “não deve ser confundida com essa noção de um sujeito fixo. Ao contrário, ela deve ser percebida como um conceito dinâmico, ressaltando modos de agência (política, desejante, afetiva, coreográfica) que revelam um ‘processo de subjetivação, isto é, uma produção de modo de existência [que] não pode se confundir com um sujeito’ (DELEUZE apud LEPECKI, 2017a, p. 33, *grifo de Lepecki*). Subjetividade deve ser entendida como força performativa, como a possibilidade da vida ser constantemente inventada e reinventada [...]” (LEPECKI, 2017a, p. 32-33).

e Foucault, Lepecki o toma como útil para o entendimento de como a coreografia cria seu processo de subjetivação através de um mecanismo fundamental para seu sucesso representacional e reprodutivo. Este seria, portanto, evocado pela ideia de *livre sujeição*¹⁴ do indivíduo: ao mesmo tempo em que a dominação da força hegemônica faz-se invisível, atribui ao sujeito o seu próprio assujeitamento como forma ideológica.¹⁵

Para Lepecki, a coreografia seria ainda uma espécie de *máquina abstrata e telecomunicante* da relação entre mestre e discípulo, que opera o acontecimento de dança como inscrição de rastros, partituras de movimentos e forças que podem ser estudados, praticados e citados, identificando ao mesmo tempo a não saturação de sua propriedade de alteridade sempre porvir. Para marcar tais premissas, o autor recorre à *Orchesographie*, o manual de dança de Thoinot Arbeau, datado de 1586, onde um padre, e também mestre de dança, e seu discípulo, um advogado e matemático, discorrem sobre a necessidade da escrita para a preservação detalhada e transmissão fiel de uma dança, a qual poderia ser retomada mesmo na ausência do

¹⁴ Em *Ideologia e Aparelhos Ideológicos do Estado*, o filósofo Louis Althusser problematiza, não sem certa ironia, o jogo que o conceito de sujeito estabelece com a ideia de liberdade. Argumenta que sujeito é um indivíduo que “anda bem sozinho”, com sua autonomia, que é ao mesmo tempo decorrente de seu *assujeitamento* e da interpelação pelos Aparelhos Ideológicos do Estado (A.I.E.). “[...] o indivíduo é interpelado como sujeito (livre) para que se submeta livremente às ordens do Sujeito, portanto para que aceite (livremente) a sua sujeição, portanto, para que *realize sozinho* os gestos e os atos da sua sujeição. Só existem sujeitos para e pela sua sujeição. É por isso que *andam sozinho*” (ALTHUSSER, 1987, p. 113).

¹⁵ Althusser desenvolve o conceito de ideologia como uma “representação da relação imaginária do indivíduo com suas relações reais de existência” (ALTHUSSER, 1987, p. 77). O seu funcionamento seria operado materialmente através de práticas de assujeitamento dos A.I.E. (e.g. escolar, familiar, político, religioso, cultural etc.), como processos de interpelação dos sujeitos a sua *livre sujeição*, a sua *consciência* e às crenças nela contidas. As forças de estruturação dos A.I.E. teriam como pressuposto a não enunciação de sua atuação, conferindo a responsabilidade à autonomia do indivíduo. Àquele que aprende a bem cumprir e segue esse esquema, Althusser chama, ainda com certa ironia, de “bom sujeito”. O que busco evidenciar neste capítulo, portanto, é que coreografia é uma categoria performativa que atravessa a operacionalidade dos A.I.E., assim como o faz toda tecnologia de governança que telecoreografa — como processo de *incorporação/excorporação* (ANDRADE, 2020; 2016) —, tendo o modelo tão bem performado pelo par coreógrafo-bailarino como certa contiguidade ideológica de “bom sujeito”, herdeiro de um “bem saber-fazer”. Para entender as consequências desse pensamento desde a dança, retomo aqui o que Andrade escreveu sobre a arquiviolência da telecoreografia, destacando que: “Um herdeiro não tem necessariamente vínculo consanguíneo direto com os demais portadores da herança. Torna-se herdeiro aquele que recebe, como uma doação ou também um dom, um legado ao qual foi convocado a poder responder. Por um lado, com o *ensinamento* de Arbeau, na dança, poderíamos dizer: dançarinos são aqueles capazes de aprender um bem dançar. Por outro lado, de maneira mais radical, sem evocar nenhuma lição, pois não restitui a nenhum *bem saber*: dançarinos são aqueles que ativam telecoreografias mesmo sem saber. Na dança, ter que responder a uma herança não requer aceitação do legado — isto é, se o herdeiro a reconhece como sua ou não a herança que se herda. A telecoreografia é também arquiviolenta, nesse sentido, pois no seu *sim* radical pode tanto criar rotas de fuga quanto controlar mediações de danças” (ANDRADE, 2016, p. 95).

mestre. Dirá Capriol, o discípulo advogado: “Não deixa que isto [a desapareção da dança] aconteça, Monsieur Arbeau, tens o poder de evitá-lo. Deita essas coisas na escrita e capacita-me a aprender esta arte, pois ao fazer isto, tu de alguma forma estarás reunindo-te às companhias de tua juventude” (ARBEAU, 1966 apud LEPECKI, 2017, p. 64). A coreografia surge no diálogo — o primeiro tratado sobre o tema no Ocidente — com expectativas de superação da morte do mestre. Nessa rota, o bailarino passaria a ser aquele que, portanto, engajado no seu trabalho de interpretação, teria como meta, sobretudo, a permanência de um legado governado à distância, tendo uma certa noção de escrita como importante aliada.

Entretanto, se a escrita da dança aparece como *remédio*¹⁶ para suplantar a morte do mestre, Lepecki irá notar que ela também abrirá outros caminhos:

No espaço assombrado do aposento coreográfico, o que a escrita põe em marcha e faz funcionar mesmo após o desaparecimento de seu autor e de seu destinatário, é uma cadência e uma produtividade no significante que pode simultaneamente reiterar, mas também reescrever o que já está escrito (LEPECKI, 2017, p. 67).

Tal perspectiva se alinha às questões em torno da *escritura* pensadas pelo filósofo Jacques Derrida, sobretudo quanto ao seu princípio de *iterabilidade* — lógica que liga repetição à alteridade —, sendo este, condição de legibilidade de qualquer código e possibilidade de ação e comunicabilidade de uma escrita. Para Derrida:

Escrever é produzir uma marca que constituirá uma espécie de máquina por sua vez produtiva, que a minha desapareção futura não impedirá de funcionar e de dar, de se dar a ler e a reescrever. Quando digo “a minha desapareção futura”, é para tornar esta proposição mais imediatamente aceitável. Devo poder dizer a minha desapareção simplesmente, a minha não-presença em geral, e, por exemplo, a não-presença do meu querer-dizer, da minha intenção-de-significação, do meu querer-comunicar-isto, na emissão ou na produção da marca. Para que um escrito seja um escrito, é necessário que continue a “agir” e a ser legível mesmo se o que se chama o autor do escrito

¹⁶ Podemos pensar a pertinência da palavra “remédio” tal como o sentido de *phármakon* trabalhado por Jacques Derrida ao abordar o problema do condicionamento da escrita a uma importância secundária, em relação à fala. A defesa de Derrida, como esta dissertação tratará adiante, é de que a escrita não viria como guardiã de uma propriedade de intencionalidade original da fala, mas seguiria uma cadeia in(de)terminável de significações, daí sua ambivalência. Em uma nota, no texto Continuidades e descontinuidades – debate LabCrítica com Luiz Camillo Osório (ANDRADE, S., OSÓRIO, L.C. et al, 2017, p. 49), Sérgio Andrade explica como Derrida identifica o termo desde Fedro, de Platão, que o “consagra pela boca de Sócrates — através do mito do deus egípcio Theuth, inventor de inúmeras artes, dentre elas a escritura — a escritura como *phármakon*: remédio-veneno”. Para uma reflexão sobre a esteira histórica da escritura como suplemento e seus ecos no campo da dança, ver também a nota “B” de Andrade, na versão comentada da tradução de *Inscrever a dança*, de Lepecki (2017b). Para acompanhar a discussão do *phármakon* em Derrida, cf. DERRIDA, 1997.

não responde já pelo que escreveu, pelo que parece ter assinado, quer esteja provisoriamente ausente, quer esteja morto ou que em geral não tenha mantido a sua intenção ou atenção absolutamente atual e presente, a plenitude do seu querer-dizer, mesmo daquilo que parece ser escrito “em seu nome”. [...] A situação do escritor e do subscritor é, quanto à escrita, fundamentalmente a mesma que a do leitor. Esta deriva essencial referente à escrita como estrutura iterativa, isenta de qualquer responsabilidade absoluta, da *consciência* como autoridade em última instância, órfã e separada a partir do seu nascimento da assistência do seu pai, é exatamente o que Platão condenava no Fedro (DERRIDA, 1991a, p. 357).

Compreendo que o modo de operação de uma coreografia é sempre atravessado pela iterabilidade da escritura, como um exercício de alteridade. Entretanto, em sua estruturação sempre atrelada, em sua conformação histórica, a um dispositivo de poder mediado por sujeitos que agenciam um processo de composição, é preciso mencionar que seu caráter organizacional opera como uma tecnologia de governança.

O termo *governança* transita, sobretudo, no campo das ciências políticas e no âmbito da administração pública, estando relacionado às características organizacionais para o exercício de um governo, na atribuição e execução de seus poderes. A noção de governança nos informa como o poder é exercido através da distribuição de papéis que representam determinadas instâncias num conjunto social. Operando num amplo sentido, o termo engloba a sociedade como um todo, referindo-se a “padrões de articulação e cooperação entre atores sociais e políticos e arranjos institucionais que coordenam e regulam transações dentro e através das fronteiras do sistema econômico” (SANTOS apud GONÇALVES, 2005, p. 3), incluindo-se aí “não apenas os mecanismos tradicionais de agregação e articulação de interesses, tais como os partidos políticos e grupos de pressão, como também redes sociais informais (de fornecedores, famílias, gerentes), hierarquias e associações de diversos tipos” (Ibid., p. 4).

O cientista político Jan Kooiman (1993, p. 258, tradução nossa) diz ser governança “[...] o padrão ou estrutura que emerge em um sistema sociopolítico como o resultado ‘comum’ ou produto da interação dos esforços de intervenção de todos os atores envolvidos. Este padrão não pode ser reduzido a um ator ou grupo de atores em particular”. Para além de instituições governamentais, este termo abrange também mecanismos informais, ou seja, de caráter não-governamental, que operam de maneira a que “as pessoas e as organizações dentro de sua área de atuação tenham

uma conduta determinada, satisfaçam suas necessidades e respondam às suas demandas” (ROSENAU apud GONÇALVES, 2005, p. 5).

A partir dessas definições, podemos tomar a coreografia como certa estruturação sociopolítica da dança, através da atribuição de papéis ou funções específicas para a realização eficaz de um objetivo deliberado. A condição de governança da coreografia se dá em seu aspecto de atualização como atenuação da diferença. Em vista disso, na aproximação entre a problemática elaborada por Derrida acerca da escrita e as questões que decorrem de se pensar a coreografia como uma tecnologia de governança, seguem algumas problematizações necessárias nesta investigação.

*

Primeiro, a continuidade da relação entre a função tradicional da técnica de dança como um regime disciplinar e a construção de sentido numa dança cênica ocidental através da representação. Os conflitos decorrentes da persistência desta relação, não apenas através do balé clássico, mas de outras técnicas que coexistem na contemporaneidade, parecem por vezes contradizer os próprios temas dos quais essas coreografias anunciam tratar. No pensamento convencional sobre uma técnica de dança, além de seu efeito de preparação para um gesto extraordinário que de outra maneira não poderia ser realizado, há seu estreito vínculo com a coreografia. A organização do que se pratica tradicionalmente como treinamento em sala de ensaio está engajada na manutenção da proximidade com o conjunto de movimentos que compõem a própria partitura coreográfica. Diferentemente, na cisão entre cena e representação, uma fresta é aberta para que pensemos o movimento dançado não apenas, ou não mais, como referente a uma significação anterior, mas como jogo, tomada de decisão e risco. A iterabilidade sendo, além de uma condição, um agente relevante na construção da expressividade e de um sentido dramático.

O que se pode depreender de conformação de mundo e dos processos de subjetivação possíveis a partir de um *modus operandi* tradicional, persistente na contemporaneidade, de constante retorno a uma ideia, imagem ou impulso original, numa busca por sua perfeita e completa apreensão, como se esse retorno não já indicasse a alteridade? Que experiências de tempo e de espaço são possíveis para o bailarino e como elas se traduzem na manutenção de configurações de sujeição

política e econômica? Buscando desemaranhar memórias pessoais paradoxais de resignação e liberdade, ressalto o funcionamento também iterável de uma técnica, que identifico através de sua modificação ao longo do tempo. Esta modificação, por vezes, se dando pela derivação do que seria seu fim original, como a que levou ao surgimento das técnicas de Graham e de Cunningham no campo da dança moderna. Ou, inversamente, cogito talvez o que pode ser chamado *evolução* de uma técnica, a constatação de que, para garantir a sobrevivência de um fim, sua prática reiterada também produza desvios, como quando a assunção da instabilidade do tornozelo trouxe novas estratégias de trabalho do equilíbrio no balé clássico.

Na tentativa de dissecar minha experiência de arrebatamento, relatada na introdução desta dissertação, ao ver pela primeira vez o espetáculo *Rain*, enumero aspectos relevantes que identifiquei no fazer daqueles bailarinos e que guiam minhas investigações como artista: a aparente espontaneidade no impulso do gesto; conexão e construção coletiva; minúcia entre equilíbrio e desequilíbrio com ênfase alternada entre fatores de movimento que conciliam o controle e a entrega; dramaturgia do movimento não tributária de um projeto de corpo obediente a uma autoridade anterior à cena. Deste modo, esta configuração pareceu conduzir a experiência de fruição dessa obra a uma qualidade de sensibilidade aguçada, destituída de ansiedade, numa intensificação da temporalidade e em modulações de suas mediações, numa pluralização dos corpos e não numa ideia de sua fusão em um corpo único, comunitário ou transcendente (FEITOSA e FERRACINI, 2017). Através da metáfora da chuva como potência, em seus efeitos e atravessamentos, e não a tentativa de representação da chuva como mimese, este conjunto de aspectos, conformando o que chamei de *sopro horizontal*, engendrava ainda a ação de dar a ver o espaço, ressaltando o que há entre os bailarinos. Sem um sentido de seu apagamento, mas realçando a teia de relações entre os sujeitos, apresentando um aspecto político do espaço como meio de coexistência. Minha memória, que convém ressaltar poder ser mais uma traidora do que uma aliada, informa que eu estava embevecida porque tudo aquilo se passava numa disposição muito semelhante à minha prática artística de bailarina de uma companhia de dança, ocupando espaços que eu almejava ocupar, conferindo uma visibilidade aos artistas que eu almejava conquistar, prometendo que tudo isso seria possível com a preservação da minha liberdade física, expressiva e emocional. Seria mesmo?

Segundo, o problema da mensurabilidade daquilo que, histórica e discursivamente, se atribui como talento ou capacidade artística de um bailarino de acordo com seu domínio técnico — na própria ideia de técnica como um saber-fazer que se detém, que se controla e é transmissível.¹⁷ Este domínio serviria para confirmar o êxito de seu ato de fala, na medida em que seria supostamente o transporte sem tropeços de um sentido anterior, com promessas de ausência de ruído. Nesta operação, é interessante observar como são associadas a relação de criação e de criatividade e certa noção de *Deus*, como abordada na introdução desta dissertação. Embora a questão da representação vá ser abordada no terceiro capítulo, cabe acrescentar aqui parte da reflexão que o professor e pesquisador Sérgio Andrade faz sobre a questão do *subjétil* no diálogo de Jacques Derrida com a obra de Antonin Artaud. No que concerne a encenação defendida por Artaud, Andrade ressalta seu desejo de querer “acabar com o conceito imitativo da vida no teatro”, sendo o “teatro [...] vida na medida em que na sua encenação, no seu ato em cena, destrói a possibilidade de restituição” (ANDRADE, 2013a, p. 86). Segue o autor:

O sentido de “expulsão de Deus do palco” na travessia Derrida/Artaud pode ser entendido como uma resistência do teatro da crueldade à dominação da palavra, da palavra enquanto logos e instância primeira que governa a encenação à distância — tal como *Deus*, o *Outro* invisível que nos rouba desde o nascimento, perseguidor furtivo que nos duplica por toda parte, fazendo-me ter um corpo e, assim, não sendo ele; aquele que me precede antes de todas as coisas e me vigia, regula como um *voyeur* à distância. Eis a simbiose Deus e a palavra, marcada desde o princípio como o princípio, o logos: “No princípio era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era

¹⁷ De acordo com o antropólogo Marcel Mauss, chama-se técnica “um ato *tradicional eficaz* (e vejam que nisso não difere do ato mágico, religioso, simbólico). Ele precisa ser *tradicional e eficaz*. Não há técnica e não há transmissão se não houver tradição [...]. Mas qual é a diferença entre o ato tradicional eficaz da religião, o ato tradicional, eficaz, simbólico, jurídico, os atos da vida em comum, os atos morais, de um lado, e o ato tradicional das técnicas, de outro? É que este último é sentido pelo autor *como um ato de ordem mecânica, física ou físico-química*, e é efetuado com esse objetivo” (MAUSS, 2003, p. 407, grifos do autor). O antropólogo afirma em seguida que “tudo em nós todos é imposto”, ao relacionar o corpo, com os mais variados usos técnicos que são produzidos através dele, a seus símbolos morais e intelectuais (Ibid, p. 408). Há, para o autor, “um conjunto de atitudes permitidas ou não, naturais ou não” (Ibid, p. 408), que regulará o valor de determinado gesto ou atitude corporal, podendo este ter significações opostas, dependendo de seu contexto. Uma das classificações apresentadas por Mauss acerca das técnicas de corpo é a que se relaciona a seu rendimento, aos resultados que viabilizam. Argumenta o antropólogo: “Numa certa medida, portanto, eu poderia comparar essas técnicas, elas mesmas e sua transmissão, a adestramentos, classificando-as por ordem de eficácia” (Ibid, p. 410). Para Mauss, o que sobressai da atividade de categorização das técnicas de corpo é que “em toda parte nos encontramos diante de montagens fisio-psico-sociológicas de séries de atos. Esses atos são mais ou menos habituais e mais ou menos antigos na vida do indivíduo e na história da sociedade. Vamos mais longe: uma das razões pelas quais essas séries podem ser montadas mais facilmente no indivíduo é que elas são montadas pela autoridade social e para ela” (Ibid, p. 420).

Deus./ Ele estava no princípio com Deus./ Todas as coisas foram feitas por ele, e sem ele nada do que foi feito se fez...” (Jo 1.3). Para Artaud, a doença do mundo ocidental seria justamente a palavra como uma ilustração de um discurso da gênese e da verdade. A crueldade, que é também um *parricídio* — a expulsão de Deus no palco —, seria então o aniquilamento da tirania, unidade ou soberania do texto [*falogocêntrico*] no teatro (ANDRADE, 2013a, p. 86-87).

Não sendo a noção de criatividade concebida como parte do fazer artístico do bailarino, numa figuração tradicional de dança cênica, ainda mais distante, seria a de autoria. Ambos os conceitos caberiam a quem *assina oficialmente* este discurso, este sim, com uma atuação cuja autoridade é justificada por uma suposta contiguidade de genialidade divina (a demiurgia). É necessário marcar aqui que questionar uma invisibilização de parte essencial do fazer do bailarino não corresponde a uma invalidação das hierarquias que figuram num processo de criação nem de suas atribuições. Muitos são os acordos possíveis, as configurações são tantas quantos forem os projetos de criação artística.

Tratarei mais adiante, no capítulo quatro, em tom de reflexão sobre minha formação pessoal, da educação somática como um recurso de conscientização das possibilidades de apresentação de diferentes respostas gestuais a uma mesma solicitação ou enunciado. Por ora, preciso já destacar que acredito que este campo de conhecimento tem se apresentado como alternativa de preparação corporal à qual muitos artistas têm recorrido, desde o desenvolvimento de temas que surgiram na esteira de uma dança pós-moderna,¹⁸ a partir da década de 1950, que descolavam a feitura de uma obra de dança de uma obrigatoriedade de ações e habilidades extraordinárias. Em minha história marcada pelo rigor do condicionamento físico, um imensurável caminho de instigação sensível e criativa abriu-se como alternativa a práticas que, ainda tão jovem, provocavam-me tantas lesões.

¹⁸ O sentido de dança pós-moderna aqui empregado assume a perspectiva encetada por Sally Banes (1987, 1993), ainda corrente no campo, para referir-se ao modo de dança cênica que, mais ou menos a partir do fim dos anos 1950, começou a se questionar sobre seus modos de produção, radicalizando o fazer coreográfico. “Embora estivessem especialmente atentos ao seu papel de oposição à dança moderna, os primeiros coreógrafos pós-modernos, possuidores de uma aguda consciência de uma crise histórica na dança, bem como nas outras artes, reconheceram que eram tanto portadores quanto críticos de duas tradições de dança. Uma foi o fenômeno único da dança moderna do século XX; a outra era a tradição balética, a *danse d'école* acadêmica, com seus rígidos cânones de beleza, graça, harmonia e a verticalidade régia e igualmente potente do corpo, que se estendiam até as cortes renascentistas da Europa. Rainer, Simone Forti, Steve Paxton e outros coreógrafos pós-modernos dos anos 60 não estavam unidos em termos de estética. Em vez disso, eles estavam unidos por sua abordagem radical à coreografia, seu desejo de re-conceber a mídia [*medium*] da dança” (BANES, 1987, p. xiii, tradução nossa).

Acredito que estes artistas pós-modernos contribuíram em seus trabalhos para a possibilidade de deslocamento radical do sentido espacial do ato demiúrgico (e até teleológico) de uma dança, ao trazerem a educação somática, assim como as artes marciais, a yoga e outros, como mecanismos para a aquisição de habilidades, a ativação de percepções corporais e abordagem de outras subjetividades na construção dramatúrgica. Envolvendo aspectos como o afetivo e o emocional e contribuindo com uma importante porção da reflexão sobre o assujeitamento na dança, reconheço o quanto o campo somático apresentou-me meios para investigar as brechas expressivas possíveis num contexto de trabalho empresarial e capitalista. A educação somática é, ela mesma, um conjunto de princípios que participa também da conformação de uma noção de corpo, não escapando de engendrar relações de poder. Entretanto, está aqui compreendida como uma possibilidade de distanciamento entre os sentidos de poder e de dominação.

Relaciono a frustração de minha segunda experiência assistindo a *Rain*, uma obra de dança contemporânea, aos discursos dos corpos dos bailarinos muito condicionados ao universo do balé clássico, com vetores de movimento construídos de forma concêntrica e predomínio do eixo vertical sobre o horizontal e o sagital. Ao longo da partitura coreográfica, a relação dos bailarinos com o espaço traduziu-se em ação de dar a ver o sujeito, ou seja, eu conseguia ver de forma nítida que eles seguiam ali estritamente uma relação de comando pela mera repetição de passos, quebrando assim um acordo tácito que toda estrutura ideológica requer: a de “andar bem sozinho”, tal como nos conta Althusser (1987); ou ainda de “parecer espontâneo”, sem jamais deixar enunciar as dobras de sua performatividade. Desta maneira, foi construído um sentido bastante contraditório ao que tinha experimentado na primeira vez. Tendo desenvolvido em minha carreira, além de bailarina, as funções de professora, ensaiadora e diretora de movimento, fui tomada pelo impulso de correção ao ver aquela performance. É preciso que eu assuma o juízo de valor que me leva a estimar determinados efeitos de presença do bailarino, a partir de certas chaves, tais como: a elasticidade da *cinesfera*,¹⁹ como suporte de projeção do movimento e moduladora da expressividade, e a relação complementar entre atividade e passividade, em conexão com o aspecto relacional fundamental da educação

¹⁹ O termo *cinesfera* está relacionado ao Sistema Laban de Análise do Movimento e “refere-se ao espaço físico tridimensional ao redor do corpo, alcançável ao estender-se sem que seja necessário transferir seu peso” (FERNANDES, 2002).

somática. As qualidades às quais me refiro não funcionam simplesmente como mecanismo de captura do olhar do espectador, mas possibilitam detalhar o quanto os *fatores*²⁰ de movimento estão aguçados no desempenho do bailarino, portanto, ampliando sua gama expressiva, de forma que ele nem sustente uma angústia, nem antecipe uma ação em ansiedade, se estas condições não forem parte de seu discurso expressivo e dramaturgico.²¹

Terceiro, a condição do coreógrafo ser apenas o único — como rastro da autoridade da lei, emergido desde a época da institucionalização das artes no estado absolutista de Luís XIV (ANDRADE, 2017, p. XXXIX) — a decidir e condicionar os atos de fala de um grupo de bailarinos, na configuração de uma companhia de dança, tradicional arquitetura da dança cênica ocidental. É preciso mais uma vez lembrar que não se trata de invalidar a potência, nos âmbitos artístico e criativo, de acordos decorrentes desta configuração, como uma borracha de extensão secular, porém de trazer à pauta como estas práticas condicionam correspondências políticas e econômicas que muitas vezes condizem mais com a proporção da *sujeição do sujeito que dança* do que com uma possibilidade real de aferimento de seu valor artístico.

No âmbito brasileiro, a formação de um bailarino se inicia tradicionalmente nos cursos livres das academias de dança. Embora não signifique necessariamente que um sujeito que siga a carreira artística em dança tenha que percorrer esta estrada, ainda mais com a diversidade das questões tratadas pela dança contemporânea, muitos são os artistas que apresentam este currículo. Sem a pretensão de esgotar uma discussão de tamanha envergadura, já bastante cercada por diversos pesquisadores, trago este assunto como mais uma inserção de depoimento pessoal nesta dissertação. Inúmeras são as qualidades instigadas num estudante de dança de um curso livre: coordenação motora, noção espacial, flexibilidade, equilíbrio, ritmo, criatividade, apenas para citar algumas. Porém, muitas vezes, as academias são

²⁰ A palavra *fator* corresponde ao termo cunhado por Rudolf Laban, em seu Sistema de Análise do Movimento. Neste sistema, a categoria Expressividade refere-se à teoria e à prática desenvolvidas por Laban, em que qualidades dinâmicas expressam a atitude interna do indivíduo com relação a quatro fatores, aqui apresentados na ordem de seu desenvolvimento na infância: fluxo, espaço, peso e tempo. A categoria Expressividade — como nos movemos — refere-se às qualidades dinâmicas do movimento presentes tanto na dança, quanto na música, na pintura, na escultura, nos objetos do cotidiano etc. Ela corresponde ao conceito de Energia ou Dinâmica em outras linhas do Sistema Laban. Esforço é também um termo utilizado para nomear esta categoria, já que sua versão em inglês é *Effort* (FERNANDES, 2002).

²¹ Abordarei certa noção de presença, tomada nesta pesquisa, no capítulo 4. Para um debate mais demorado acerca do conceito de presença na filosofia e nas artes cênicas, cf. FEITOSA e FERRACINI, 2017.

também os lugares onde são operados os rastros de uma governança que transfere a serialidade do soberano para a figura do professor ou do coreógrafo. Estreita é a relação das academias com os festivais competitivos, que prometem não apenas sua visibilidade como também a confirmação para os alunos de uma suposta eficiência de um fazer que se pretende artístico. Neste contexto, aquisição de habilidades, transmissão de saber e produção de conhecimento estão tão atreladas a uma lógica da sujeição quanto ao oferecimento de alegria e diversão como prestação de serviço.

Tendo iniciado meus estudos em dança ainda criança e tendo em minhas lembranças muitos momentos alegres, mas também tantos de correspondência a um rigor disciplinar, não consigo identificar uma brecha, antes de minha entrada no curso de licenciatura em dança, em que minha formação tivesse como prioridade o encorajamento da tomada de posição nos jogos de agenciamento engendrados por uma coreografia ou uma lógica de desempenho não comparativa do corpo que dança. É possível que meu encantamento por *Rain* tenha se dado ao ver uma disposição coreográfica tão habitual para mim e, ao mesmo tempo, onde o uníssono parecia não emudecer suas múltiplas vozes.

2.1 Da iterabilidade

Se na coreografia existe a esperança de apreender a originalidade do discurso do mestre, numa materialidade tal que encapsularia seu sentido e guardaria a pureza de sua inscrição primeira no espaço e no tempo (se tal coisa for possível de se demarcar), insistirei meu argumento no que reivindica Derrida sobre a condição irrefutável da iterabilidade da escritura, a performatividade de todo código, seja ele linguístico ou não, que se lança à alteridade. Esta discussão proposta por Derrida reposiciona a escritura para além do conceito tradicional de linguagem, que a condiciona como representação gráfica e, portanto, uma continuidade da fala (DERRIDA, 1991a).

Na tradição metafísica do conceito de linguagem, há um caráter *fonologocêntrico* que marca a escrita como *coisa segunda*, suplementar, rebaixada, acessória da fala; sendo esta uma instância originária, mais verdadeira e detentora do sentido. A fala aqui se comportaria como uma unidade reguladora que governa a significação e a operação da escrita à distância; seria, portanto, um significante que quer denotar uma aproximação maior daquilo que seria o espírito (sendo um exemplo

de seu entendimento, como *signatum* primeiro, a expressão *voz do espírito*). Derrida identifica *logocentrismo*²² como referência à estrutura normativa do pensamento ocidental, engendrado no eterno retorno à noção de origem como *logos*, como verdade. O *fonologocentrismo* da linguagem — marcado como a fala regulando a escrita, que define também uma relação de poder-agir do signo, circunscrevendo certos limites e funções de fala e escrita — reproduz a mesma estrutura. Porém, tal estrutura de pensamento nos informa que a correspondência de escrita como representação da fala é já balanceada por certa noção de coisa primeira como mediação (voz do espírito), que por sua vez é já outro significante, ou seja, dá-se como rastro do rastro do rastro. A desconstrução proposta por Derrida, colocando-se em oposição a essa tradição, investe no princípio de iterabilidade da escrita como estruturação que permite a qualquer código legível ser citado, engendrando, assim, um sistema disruptivo de diferenças jamais autocentrável. Escreve Derrida:

Qualquer signo, linguístico ou não-linguístico, falado ou escrito (no sentido corrente desta oposição), em pequena ou grande unidade, pode ser citado, colocado entre aspas; com isso pode romper com todo o contexto dado, engendrar infinitamente novos contextos, de forma absolutamente não saturável. Isso não supõe que a marca valha fora do contexto, mas, pelo contrário, que não existem contextos sem qualquer centro de referência absoluto. Esta citacionalidade, esta duplicação ou duplicidade, esta iterabilidade da marca não é um acidente ou uma anomalia, é aquilo (normal/anormal) sem o qual uma marca não poderia mesmo ter funcionamento dito “normal” (DERRIDA, 1991a, p. 362).

É através desta brecha citacional como força de ação da escrita que o pensamento de Derrida se entrecruza com o que J. L. Austin (1990) chamou de *performativo*, como a capacidade de uma palavra não apenas transportar um conteúdo semântico, mas de fazer algo; de não somente descrever, mas de também atuar no real, modelar o mundo — “como fazer coisas com palavras”, em termos austinianos. Ou seja, quando se diz que uma escritura é performativa, atribui-se a ela a capacidade de fazer algo e não somente representar algo.

A leitura de Derrida, contudo, se distancia da teoria de Austin, na medida em que o filósofo britânico centra seu pensamento a partir de uma condição de pureza de

²² Pode-se dizer que uma das mais marcantes contribuições da obra de Derrida é a desconstrução do logocentrismo, debate inaugurado, no ano de 1967, em três de suas importantes obras: *Da Gramatologia*, *A Voz e o Fenômeno*, *A Escritura e a Diferença*. Para uma abordagem mais demorada sobre a questão da escrita e a desconstrução do logocentrismo no pensamento de Derrida, cf. DUQUE-ESTRADA, 2002.

origem da ação na força ilocucionária (o querer-dizer), que é anterior à força perlocucionária (o efeito da ação) (AUSTIN, 1990, p. 95-102). Austin nomeia como *parasitários* aqueles atos de fala que explicitamente se valem da estrutura citacional, como na performance dos atores em cena que repetem o texto de outrem, e assim *estiolam*²³ a unidade simples da origem requerida por sua teoria. A citação (na cena, no poema, no solilóquio), para Austin, funcionaria como anomalia, exceção ou ainda ato *não-sério*, pois dá brecha a desvios da intencionalidade originária. Ele argumenta:

[...] trata-se de uma mudança de rumo em circunstâncias especiais. Compreensivelmente a linguagem, em tais circunstâncias, não é levada ou usada a sério, mas de forma parasitária em relação a seu uso normal, forma esta que se inclui na doutrina do estiolamento da linguagem. Tudo isso fica excluído de nossas considerações. Nossos proferimentos performativos, felizes ou não, devem ser entendidos como ocorrendo em circunstâncias ordinárias (AUSTIN, 1990, p. 36).

No entanto, para Derrida, a citação é estrutura geral que permite estabelecer-se norma e desvio, considerando que, neste sentido,

[...] a intenção não desaparecerá, terá o seu lugar, mas, a partir deste lugar, não poderá já comandar toda a cena e todo o sistema da enunciação. Sobretudo, teremos agora que lidar com diferentes tipos de marcas ou de cadeias de marcas iteráveis e não com uma oposição entre os enunciados citacionais, por um lado, e os enunciados — acontecimentos singulares e originais — por outro. A primeira consequência será a seguinte: dado que esta estrutura de iteração, a intenção que anima a enunciação não será nunca de todo em todo presente a si própria e ao seu conteúdo. A iteração que a estrutura a priori introduz, aí, uma deiscência e uma ruptura essenciais. O *não-sério*, a *oratio obliqua* não poderão já ser excluídos, como o defendia Austin, da linguagem *vulgar* (DERRIDA, 1991a, p. 369).

A desconstrução de Derrida se interessa em pensar a performatividade como uma operação de forças complexas iteráveis. Ela nos permite pensar como escrituras diversas — sobretudo não linguísticas, como é o caso da coreografia — podem operar outras formas de comunicabilidade que reificam ou não a subordinação de *coisa segunda* à *coisa primeira*, do significante ao significado. Pensar essas questões no campo da dança nos diz que, apesar da possibilidade de uma partitura coreográfica ser ensaiada e da concepção de aprimoramento de sua intencionalidade fazer parte

²³ Em nota, o tradutor explica que “o termo ‘estiolamento’ significa literalmente perda de cor e vitalidade, definhamento, enfraquecimento, e é aplicado por Austin para caracterizar o ‘enfraquecimento’ que um ato de fala sofre ao ser utilizado em um contexto não-literal, de ‘faz-de-conta’, com o teatro, a ficção etc.” (AUSTIN, 1990, p. 36).

deste processo, na operação de repetição, no ensaio ou na cena, inevitavelmente um jogo é instaurado. Este, na relação da performance do bailarino, ao determinar e ser determinado pelo entorno, provoca a emergência de movimentos em estado inaugural, como uma primeira vez.

A defesa de que coreografia seja compreendida como um campo, onde podem se dar efeitos de comunicação, evidencia que a realização desses efeitos acontece na atualização da operação do significante de acordo com o contexto. Na determinação do contexto que opera uma marca, Derrida explica que um significante pode ser isolado e ter um funcionamento separado de uma intenção *original* e, com isso, ao mesmo tempo que se apresenta como citação, articula um novo sentido no frescor de sua operação singular. Em sua crítica ao conceito de performativo, o filósofo opõe-se à sua correspondência com a relação entre *representação e conteúdo ideal* e marca esta determinação a partir de uma noção de *ideologia das consciências*. Ele afirma:

Se defini como ideológicas as noções [de análise da significação escrita] de tipo condillaciano,²⁴ é porque, sobre o fundo de uma vasta, poderosa e sistemática tradição filosófica dominada pela evidência da “ideia” (eidos, idea), elas cortam o campo de reflexão dos “ideólogos” franceses que, na esteira de Condillac, elaboram uma teoria do signo como representação da ideia que representa ela própria a coisa percebida. A comunicação a partir daí veicula uma representação como conteúdo ideal (o que se chamará o sentido); e a escrita é uma espécie desta comunicação geral. Uma espécie: uma comunicação comportando uma especificidade relativa no interior de um gênero (DERRIDA, 1991a, p. 355).

Uma dança, aqui tratada em sua discursividade não linguística, à semelhança da operação de um ato de fala, simultaneamente reitera uma norma, que permite sua instância de identificação, e abre a brecha performativa de seu desvio. Numa citação, evidencia-se que os efeitos de governança são reivindicados pelas condições intrínsecas ao acontecimento. Assim, a representação,²⁵ embora inevitável como

²⁴ Étienne Bonnot de Condillac (1714-1780) foi um filósofo francês, cuja obra *Essai sur l'origine des connaissances humaines* é citada por Derrida “porque uma reflexão explícita sobre a origem e a função do escrever [...] organiza-se aqui num discurso filosófico que, desta feita, como toda a filosofia, pressupõe a simplicidade da origem, a continuidade de qualquer derivação, de qualquer produção, de qualquer análise, a homogeneidade de todas as ordens” (Ibid., p. 352).

²⁵ É importante marcar uma espessa consideração de que a noção de *representação*, reiterada em toda dissertação, é coextensiva à lógica do *eidos*. Uma forma de pensamento moderno que conserva algo no movimento de substituição, pela operação de sua redução na condição de objeto calculado, representado pelo cálculo/razão. Seja substituindo um *ente*, “algo presente, o desvelado, que,

modelação de mundo pelo sujeito, não é suficiente para dar conta de estabelecer a complexidade da tarefa à qual se lança um bailarino na *acontecimentalidade* de uma cena. No âmbito desta dissertação, compreendo, portanto, a singularidade do acontecimento de dança através da materialidade das ações dos bailarinos em conjunção com a iterabilidade de práticas que as condicionam e as desdobram, marcando a performatividade do bailarino como instância de agenciamento e desvios. Seja articulando conjuntos de movimento estruturados como partitura, relacionando-se com objetos, ou até em ações que envolvam atos de locução, o que está sendo analisado reside na dimensão dos corpos dos bailarinos e é partilhado por *todo outro* reiterado na ação de uma cena (sejam os outros companheiros de cena, os controladores da arquitetura teatral, técnicos, diretores ou mesmo o público).

O que significa escrever com dança? O que acontece com a distinção do corpo e do texto uma vez que se critica a putativa distinção entre escritura e dança? A crítica metafísica de Derrida, como “qualquer ciência da presença”, aponta uma possível resposta para essas questões, enquanto ela ilumina as dinâmicas do mandamento propulsor do projeto da documentação. Documentação trabalha contra o rastro, pois ela insiste na centralidade da

enquanto tal, em sua presença, mostra-se no desvelamento” (DUQUE-ESTRADA, 2006, p. 59), ou o *hypokeimenon* grego, o que “subjaz e já existe desde sempre” (Idem), a *ideia* platônica ou, na tradução latina, o *subjectum*, o sentido, a origem, a definição, “aquilo sobre o qual a proposição diz alguma coisa” (Ibid., p. 60), representação é o ato de passar essa pressuposta e calculada unidade enquanto objeto adiante, assegurando-a enquanto tal (e notemos que aqui se configura uma relação condicional entre coisa primeira e segunda). Como aponta Duque-Estrada, comentando a crítica à representação de Heidegger, representação é, portanto, um modo de pensamento de continuidade do projeto da metafísica ocidental, que, na modernidade de Descartes, será fundamental para a formulação da capacidade do Sujeito moderno de cálculo, “a auto-certeza do próprio cogito” (Idem). Desde essa noção moderna, tal como nas palavras de Heidegger: “Representar significa aqui (*Vorstellen meint hier*): a partir de si mesmo pôr algo diante de si mesmo (*von sich her etwas vor sich stellen*), assegurando (*sicherstellen*) o que, assim, foi posto (*das Gestellte*). Um tal assegurar tem que ser um calcular (*muss ein Berechnen sein*), pois somente a calculabilidade (*Berechenbarkeit*) garante a certeza, de antemão e de um modo constante (*im voraus und ständig*), a respeito daquilo a ser representado” (HEIDEGGER, 1977 apud DUQUE-ESTRADA, 2006, p. 60). O logocentrismo para Derrida, que comentei anteriormente, corresponde a esse projeto metafísico de asseguarção da linhagem teológica, a continuidade da lógica de unidade (*logos, eidos, ideia, substância, subjectum, sujeito...*), a regulação e as múltiplas estratégias de manutenção deste pensamento enquanto tal, princípio transcendente também identificado pelo autor na tradição teatral e em toda cultura ocidental desde o atravessamento histórico entre mimeses e representação (DERRIDA, 2009). Assim, sempre que me referir à representação nesta dissertação, estarei referindo-me ao modelo moderno de tal preservação, cálculo e substituição supostamente fiel (porém, nem sempre obediente) da suposta origem/unidade. No entanto, ao dizer que “representação não basta”, como anunciado no título desta dissertação, não se está negando a força da representação, nem mesmo dizendo que sua operação não produz objetos reais. Há representação, estamos sempre de alguma maneira lançados nos jogos dos sistemas de representação. Por outro lado, interessa pensar o abalo que sofre essa operação ao notar que a coisa que se diz primeira, original, presente é também um efeito do *referir-se a*, portanto, materialização de um processo de diferenciação, rastro de rastro, substituição da substituição, *textualidade em ato, mais de um* (ANDRADE, 2013b) — debate que cercarei adiante sobre a autoria distribuída do movimento dançado. Para uma leitura mais demorada sobre as implicações do pensamento da representação na história da metafísica ocidental, cf. DUQUE-ESTRADA, 2006; e para um outro estudo crítico sobre o atravessamento dessa questão na tradição teatral e na dança, cf. ANDRADE, 2013b, 2016.

presença. Uma vez que se aplica esse princípio à escrita sobre danças, a ironia emerge justamente no esforço documental para fixar a dança que trai a promessa e a esperança material da dança. Documentação, em sua obsessiva descrição-óptica, retira a dança do fluxo de sua própria materialidade. Tudo o que documentação fornece é um corpo rígido [*stiff body*]. A noção de Derrida de escritura como diferença oferece aos estudos de dança um conjunto de “signos” tão esquivos quanto aqueles passos de dança aos quais eles se referem. Ambas escritura e dança mergulham na efemeridade. Com Derrida, a dança finalmente encontra uma forma de escritura que está em harmonia com o atual status ontológico da dança. Talvez, não desde o século XVII, a harmonização entre escritura e dança tenha tido um modelo tão completo. O retorno à simetria deriva do reconhecimento que ambos, escrever e dançar, estão envolvidos no mesmo movimento do rastro: aquele que estará sempre já passado no momento de sua aparição (LEPECKI, 2017b, p. 47).

Embora tantas materialidades possam fazer parte de uma dança cênica, detenho-me na abordagem do sujeito desde a sua prática encarnada na relação coreógrafo-bailarino. Esta condição de análise dos problemas levantados em nada se opõe à questão dramática da possibilidade de ausência desse par coreógrafo-bailarino numa obra e o entendimento de que ela pode, ainda assim, ser uma obra de dança. Longe de desejar restringir o entendimento mesmo do que é dança ou do que pode a dança, encaminho a discussão para apontar o problema da autoria. Por ora, antecipo somente algumas considerações, na procura por pistas que ajudem a definir a ocorrência e os limites da autoria. Seria suficiente o estabelecimento de que cada ato de inscrição do signo pressupõe um *inscritor*, sendo então a autoria sempre o ato mesmo desta inscrição? Seria esta cadeia incessante da semiose a conexão necessária para garantir a identificação da autoria como um processo distribuído? Se não houvesse uma interpelação de ordem política e econômica, estaria a dimensão da autoria limitada a um tributo espectral, reminiscência de costumes de subordinação de outrora, ou seria, ainda, algo que não existe?

2.2 Microimprovisações e a performatividade da dança

Identifico que a questão da alteridade pensada pela desconstrução de Derrida e pela Teoria da Performatividade de Butler se relaciona com o que o professor e teórico Richard Schechner marcou como o paradoxo da performance enquanto *restored behavior* (comportamento restaurado), sendo modo de recuperação de partituras, conjuntos de gestos e ações constituintes de um ritual ou mesmo de uma coreografia transmitida entre grupos e indivíduos. Sendo um dos fundadores do campo dos Estudos da Performance, diz o autor: “Performance significa ‘nunca pela

primeira vez’: significa ‘pela segunda vez e até ‘n’ vezes’. Performance é conduta realizada duas vezes” (SCHECHNER, 2011, p. 37, tradução nossa). O paradoxo consiste justamente em reconhecer que uma performance é feita de *porções de comportamento* anteriormente experienciados e aprendidos, dispostas de maneiras rearranjadas ou reconstruídas, enquanto é realizada a cada vez como um evento específico e singular, indissociável de seu contexto.

A definição de performance é controversa quando se busca um conceito que abarque todas as suas manifestações. Presente não apenas nas artes, como na vida cotidiana; usada muitas vezes como termo de aferição da eficiência de práticas, como as esportivas e as sexuais; e referindo-se também a outras circunstâncias, como as tecnológicas e as ritualísticas; o termo performance reivindica uma compreensão a partir da porosidade entre fronteiras outrora bem demarcadas. Schechner, por sua vez, marca a diferença de análise de um evento como *sendo* uma performance ou *enquanto* performance. Ele explica que, de acordo com o tipo de teoria da performance que propõe, toda ação é performance, mas que, segundo a variação da conjuntura histórica e social, certas práticas serão validadas como performance, em detrimento de outras (SCHECHNER, 2013, p. 38).

Segundo o autor, designar música, dança e teatro como artes performativas é proceder uma categorização que, embora pareça relativamente simples, também está sujeita à variação cultural e histórica daquilo que é considerado *arte* (Ibid., p. 32). Guardando esta condição, nesta pesquisa interessa abordar a dança cênica ocidental, enquanto manifestação performática, à luz do paradoxo problematizado por Schechner. A dança aqui referida aproxima-se, ainda que por vezes de maneira conflitante, de certas noções também evocadas na definição de performance: atuação, espetáculo, representação, competência. A coreografia, como um possível modo de estruturação de uma dança, aponta a prática do ensaio e do treino, da premissa da aquisição de uma habilidade específica que marca, através de uma conduta reiterada, uma competência técnica que ajuda a estabelecer o reconhecimento de que aquilo é dança. Ponto de interesse para balizar esta pesquisa, a performatividade na dança define tanto sua prática enquanto uma conduta reiterada, talvez condição *sine qua non* do fazer de um bailarino, como também aponta o paradoxo da repetição como *outro* da coreografia. A alteridade analisada nesta pesquisa é marcada como uma condição performativa que media questões de governança de uma dança, como suas fronteiras de autoria e comunicabilidade,

reiterando a possibilidade de erro, traição, desvio e ruptura radical de um evento dançado.

Contribuindo para que pensemos a relação entre a incondicional alteridade que pode levar uma tradição a se modificar no intervalo de tempo de uma geração para outra (ou até mesmo a cada evento performado) e uma operação de governança, aproximamos a seguinte abordagem de Schechner. O autor chama de “escassa liberdade” e ainda de “ilusão da eleição” o ato do *performer* que na encenação/transmissão pode optar ou não em seguir plenamente uma partitura coreográfica de um ritual ou mesmo improvisar danças. O autor nos lembra que essa ação aparentemente deliberada está sempre mediada por uma forma contratual entre os participantes da performance reificada pelo conjunto de práticas de comando que modelam o ato performativo.

Mesmo o xamã que recebeu “o chamado”, o médium que está entrando em transe e o ator profissional cujo texto performático é como uma segunda natureza decidem resistir ou ceder, e, muito rapidamente, se suspeita daqueles que concordam facilmente ou daqueles que se recusam. Há uma continuidade entre a liberdade limitada de escolha no ritual e a grande liberdade nas apresentações teatrais para fins estéticos; neste último, a função dos ensaios é dupla: por um lado, restringir as opções ou, pelo menos, esclarecer as regras da improvisação; de outro, estabelecer uma partitura, e essa partitura é um ritual por contrato: um comportamento fixo que todos os participantes concordam em seguir. O comportamento restaurado pode ser usado como máscara ou roupa; sua forma pode ser vista de fora e pode ser alterada. Isso é precisamente o que fazem um diretor de teatro [ou um coreógrafo], um conselho de bispos e os grandes atores e xamãs: modificar a partitura da performance, o que pode ser feito porque este não é um acontecimento natural, mas um modelo de escolha humana, ambos individuais e coletivos. Existe uma partitura, como Turner aponta, no modo subjuntivo, no que Stanislávski chamou de “como se”. Uma vez que existe como uma segunda natureza, o comportamento restaurado está sempre sujeito a revisão. Essa segunda natureza combina negatividade e subjuntividade (SCHECHNER, 2011, p. 37-38, tradução nossa).

As palavras de Schechner nos levam a inferir que os processos de ensaio de partituras, contratos e coreografias selam o caráter imunitário que estabelece a própria condição do sujeito participar ou não, como bailarino (e também como coreógrafo), de um conjunto de práticas que se enunciam como uma dança. São os acordos e os modos de participação ensaiados a cada ativação da performance que determinam a governança do ato performativo, atuando no e para além do evento. Tal inferência já nos ajuda a refletir como o processo de formação de um bailarino, bem como a noção de técnica de dança são constitucionais para forjar a noção de representação na dança — tema que desenvolverei mais demoradamente no terceiro capítulo.

Por ora, cabe marcar que a reflexão de Schechner sobre os processos de transmissão intergeracional de uma tradição nos ajuda a identificar o esquema de representação que também se reproduz num sistema coreográfico moderno, sobretudo voltado à reiteração do poder de decisão acordado e transferido na repartição da governança (entre coreógrafos, bailarinos, diretores, dramaturgistas, público, operadores da maquinaria teatral e demais agentes humanos e inumanos que atuam na ocorrência de um ensaio ou de uma apresentação oficial). Representa-se, sobretudo, um papel de desempenho nessa estrutura. Se entendida essa proposição, porém, desde a inflexão da iterabilidade que vimos tratando anteriormente, o ato de transferência performativo reservará incondicionalmente alguma brecha de desvio ou falha na linhagem de transmissão.

Ainda, é preciso apontar que o processo de transmissibilidade entre a coisa acordada e o ato performado, invariavelmente, lida com um conjunto de práticas de significação contextuais, que numa dança, sobretudo, atua conferindo o contorno material do movimento dançado, em sua emergência. Por exemplo, quando a modelação do gesto vai sendo indicada pelo coreógrafo através do jogo entre metáforas emergidas durante um ensaio, restaurar essa dança será sempre relacionar-se com a atualização desse contexto, como uma premissa de estar-no-mundo. Neste sentido, esta pesquisa reconhece que há sempre uma propriedade de certos aspectos não poderem ser repetidos em um evento dançado, por mais que a dança em questão tenha acordos e pressupostos fixos.

De acordo com o coreógrafo e pesquisador Paulo Caldas, um possível conceito de coreografia não seria mais o da “pré-figuração dos movimentos de uma dança, mas uma série aberta de instanciações atravessadas por uma dimensão flagrantemente política, já que inscrita numa sociedade em alto grau organizada em torno de movimento, da subjetividade e da troca imaterial”²⁶ (CALDAS, 2017, p. 24). Ao desenvolver um inventário do uso do termo coreografia, Caldas cita também a pesquisadora Thereza Rocha, que afirma:

Ao dançar, o intérprete cria a partitura de movimentos previamente estabelecida na coreografia — e não recria como usualmente se diz —, na medida em que é ele quem arbitra acordos entre aquilo que o gesto dançado pretendia ser e o que ele pode inaugurar aqui e agora, na lida com o chão e

²⁶ Menção ao texto de apresentação de uma conferência de 2012 do Museu de Arte Contemporânea de Barcelona, intitulada *Coreografia expandida. Situações, Movimentos, Objetos...*

com o tempo. Trata-se de manejos muito sutis entre o atual e o inatual; entre o agora e o outrora. É neste sentido, então, que improvisar poderia aqui constituir o próprio sentido do dançar — qualquer dançar, se entendermos improvisar como medida de negociação do bailarino entre o já-criado e o por-criar (ROCHA, 2009, p. 68 apud. CALDAS, 2017, p. 36).

Na colocação de Rocha, há uma defesa daquilo que é o escopo das ações do bailarino enquanto ato de criação, enquanto ideia em si (negociação), produção de sentido e expressividade. Há uma inversão dos vetores de poder, o movimento dançado não responde a uma tentativa de coincidência *em vácuo* com o acordo original, mas a partir dele e com ele, *respira com* o tempo e o espaço de sua emergência. Identifico esta como a “dimensão flagrantemente política” mencionada por Caldas, a de que o ato performático advém de acordos, mas é concebido como uma operação semelhante à dinâmica de uma corrida de revezamento: pega-se o bastão de alguém e possui-se este bastão por um tempo, porém senão para passá-lo adiante.

Caldas defende o conceito de *microimprovisação* como um

modo imediato de desconstruir e reconstruir uma partitura de movimento composta. [Ele explica não se tratar] da diferença evidente entre as *performances* de ontem e de hoje. Mas [do empreendimento] de fazer da *performance* de hoje, agora, o lugar de atualização da lógica das forças (esforços) que promove o movimento. Estabelecer uma composição *minimal* no presente do movimento, recuperando, para a partitura composta, o estado de improvisação (CALDAS, 2010, p. 73 apud CALDAS, 2017, p. 35).

Desta forma, o posicionamento do autor é o de defesa de uma certa operação da escritura coreográfica, na possibilidade de oferecer um caminho distinto dos que “a instituem como lei a ser obedecida por corpos adestrados, e também dos discursos que a enumeram, acusando-a, entre aquilo que é fixo, modelar, portanto disciplinar, e que afinal se faz como captura do devir dos corpos” (CALDAS, 2017, p. 36). Caldas segue, afirmando que “assim concebida, a coreografia se afirma como uma máquina virtual que se atualiza em diferença, aberta a modulações de corpos ocupados com a efetuação de um projeto estético-político comum” (Ibid., p. 36).

Quando Schechner (2011, p. 35) se refere a *porções de comportamento*, como podendo ser reordenadas ou reconstruídas, sendo independentes dos sistemas causais que as organizaram, ou ainda passíveis de terem sua origem perdida, ignorada ou distorcida, através do processo de mito ou tradição, identifico uma certa unidade de medida que condiciona sua análise, mesmo que simbólica ou imprecisa,

em maior escala do que a que Caldas (2017, p. 35-36) e Rocha usam na conceituação da “atualização das lógicas de forças [...] que promove o movimento”. Diz Schechner (2011, p. 35) que essas porções, essas condutas, não são em si um processo, embora originadas e constituintes de um, e que, segundo praticantes de todas as artes e ritos, algumas existem independentemente dos atores que as realizam.

Sendo essas condutas passíveis de transferência, manipulação e armazenamento, o trabalho de sua restauração estaria a cargo da transmissão do mestre ao aprendiz, havendo uma relação de autoridade e hierarquia nesta atividade. Sua restauração estaria “fora e longe” do sujeito que a performa, podendo ser trabalhada ou modificada mesmo depois que já tenha se sucedido. Porém, mesmo que haja essa menor unidade de medida de uma *porção de comportamento* que independa de quem atua, ainda segundo o autor, sua restauração envolve tomada de decisões, num processo que se revela mais complexo quando analisado numa unidade de medida ainda menor e mais minuciosa.

As microimprovisações de Caldas parecem nos informar como a manutenção da tradição não pode se dissociar de processos de diferenciação incondicionais ao longo do tempo. Embora a autoridade dos mestres para provocar ou permitir mudanças denote uma soberania, a permanente sujeição da performance à revisão, da qual trata Schechner, como condição decorrente de ser um ato de eleição humana, mostra-se operada de formas mais incertas do que aquela unívoca compreensão. Diz o autor:

Como parece óbvio quando pensamos nas produções de Stanislavsky no início do século e no Teatro de Arte de Moscou na atualidade, as circunstâncias sociais mudam. Ainda os corpos dos bailarinos, a maneira como supostamente devem mostrar-se e mover-se, o que pensam e creem, muda radicalmente em períodos relativamente breves, e isso sem mencionar as reações, os sentimentos e os estados de humor do público. Performances que alguma vez foram de atualidade, inclusive de vanguarda, rapidamente se convertem em peças de época. Esses tipos de mudanças contextuais não podem ser medidos por notação labaniana²⁷ (SCHECHNER, 2011, p. 46, tradução nossa).

²⁷ Em nota, Schechner diz: “A notação labaniana, análoga em termos gerais à notação musical, foi desenvolvida por Rudolf Von Laban em 1928. Segundo um artigo do *New York Times* (6 de maio de 1979, Seção ‘*Arts and Leisure*’, p. 19) escrito por Jack Anderson: ‘O sistema registra os movimentos de dança mediante símbolos em uma página que os lê de baixo para cima. Três linhas verticais básicas representam o centro do corpo e seus lados direito e esquerdo. Indica-se quais partes do corpo estão em movimento com símbolos sobre as linhas; a forma dos símbolos indica a direção do movimento, e seu comprimento a duração do movimento. Isto, além de outros tipos de notações tais como ‘esforço da forma’, possibilita ‘conservar’ mais ou menos uma dança ou qualquer outra *mise en scène* corporal muito tempo depois que deixar de ser representada. Atualmente, tais sistemas são usados amplamente na dança e um pouco menos no teatro” (SCHECHNER, 2011, p. 46, tradução nossa).

Nesta cadeia de reiteração e atualização, a performatividade de um movimento dançado opera um abalo numa governança outrora inquestionável e corrobora a operação iterável da escrita coreográfica. Se uma partitura de movimento dançado, por mais hermética que seja, está sujeita a esta condição de comunicabilidade, identifico por outro lado que os desdobramentos das relações que a constituem são ainda correspondentes à figura do mestre como garantia de uma homogeneidade que não condiz com a complexidade dos eventos numa dança cênica contemporânea.

Noto ainda que a noção hegemônica de coreografia, mesmo que terreno de microimprovisações, teria em seu funcionamento aspectos semelhantes ao de um *dispositivo*, termo caro à estratégia do pensamento do filósofo francês Michel Foucault e cuja definição é abordada pelo filósofo italiano Giorgio Agamben (2009, p. 29). Agamben retraça o caminho que alçou este substantivo à categoria de termo ou conceito, desde a influência do filósofo francês Jean Hyppolite, a quem Foucault considerava um mestre. Segundo Agamben, em *Introduction à la philosophie de l'histoire de Hegel*, Hyppolite procede uma análise em que identifica a oposição do termo *destino* à ideia de *positividade*. O filósofo italiano explora este caminho de volta a Hegel para marcar a particularidade da operação do termo *positividade* nos sentidos de “religião natural” e “religião positiva”. Diz o filósofo:

Enquanto a religião natural diz respeito à imediata e geral relação da razão humana com o divino, a religião positiva ou histórica compreende o conjunto das crenças, das regras e dos ritos que em uma determinada sociedade e em um determinado momento histórico são impostos aos indivíduos pelo exterior. “Uma religião positiva”, escreve Hegel em uma passagem que Hyppolite cita, “implica sentimentos que vem impressos nas almas através de uma coerção e comportamentos que são o resultado de uma relação de comando e de obediência e que são cumpridos sem um interesse direto”.²⁸ Hyppolite mostra como a oposição entre natureza e positividade corresponde, nesse sentido, à dialética entre liberdade e coerção e entre razão e história (AGAMBEN, 2009, p. 31).

Segue Agamben:

Se “positividade” é o nome que, segundo Hyppolite, o jovem Hegel dá ao elemento histórico, com toda a sua carga de regras, ritos e instituições impostas aos indivíduos por um poder externo, mas que se torna, por assim dizer, interiorizada nos sistemas das crenças e dos sentimentos, então

²⁸ Cf. J. Hyppolite. *Introduction à la philosophie de l'histoire de Hegel*, Seuil, Paris, 1983, p. 43.

Foucault, tomando emprestado este termo (que se tornará mais tarde “dispositivo”) toma posição em relação a um problema decisivo, que é também o seu problema mais próprio: a relação entre os indivíduos como seres vivos e o elemento histórico, entendendo com este termo o conjunto das instituições, dos processos de subjetivação e das regras em que se concretizam as relações de poder. O objetivo último de Foucault não é, porém, como em Hegel, aquele de reconciliar os dois elementos. E nem mesmo o de enfatizar o conflito entre esses. Trata-se para ele, antes, de investigar os modos concretos em que as positivities (ou os dispositivos) atuam nas relações, nos mecanismos e nos “jogos” de poder (Ibid., p. 32-33).

Ainda no empreendimento de rastrear a origem da força do termo *dispositivo* no pensamento de Foucault, Agamben investiga o peso do termo grego *oikonomia* no que nomeou uma genealogia teológica da economia. Nos primeiros séculos da Igreja, este termo foi introduzido para justificar e defender a questão das figuras divinas da Trindade contra aqueles que temiam o paganismo ou o politeísmo como sua consequência. Seus defensores argumentaram que, simultaneamente nos aspectos do ser e da substância, Deus era uno, mas que, quanto à “administração da casa, da vida, do mundo que criou” (AGAMBEN, 2009, p. 36), ou seja, sua *oikonomia*, era tríplice. À figura de Cristo, seu filho, cabia o papel do governo da história dos homens, sem que perdesse seu poder e sua unidade.

Agamben avança, marcando que os teólogos foram aos poucos habituando-se a distinguir entre “discursos da teologia” e “discursos da economia”, convertendo o termo grego em um dispositivo “mediante o qual o dogma trinitário e a ideia de um governo divino providencial do mundo foram introduzidos na fé cristã” (Ibid., p. 37). Desta forma, ação e ser reaparecem como separação na figura de Deus, marcando que o que é próprio da ação, seja econômica ou política, não tem nenhum fundamento no ser. No cerne de uma noção fragmentária de providência na teologia cristã, deixada como herança à cultura ocidental, o filósofo encontra a conexão entre os termos *oikonomia* e *dispositivo*, através do uso da palavra *dispositio* como tradução do primeiro nos escritos dos padres latinos.

Sobre os dispositivos, Foucault diz ser uma rede que se estabelece entre os elementos de um conjunto heterogêneo, podendo estes ser linguísticos e não linguísticos, com uma função estratégica concreta e se inscrevendo em uma relação de poder (Ibid., p. 28). Agamben acrescenta, dizendo ainda ser “qualquer coisa que tenha a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar e assegurar os gestos, as condutas, as opiniões e os discursos dos seres vivos” (Ibid., p. 40). E ainda:

Todo dispositivo implica, com efeito, um processo de subjetivação, sem o qual o dispositivo não pode funcionar como dispositivo de governo, mas se reduz a um mero exercício de violência. Foucault assim mostrou como, em uma sociedade disciplinar, os dispositivos visam, através de uma série de práticas e de discursos, de saberes e de exercícios, à criação de corpos dóceis, mas livres, que assumem sua identidade e sua “liberdade” de sujeitos no próprio processo do seu assujeitamento (AGAMBEN, 2009, p. 46).

Aproximando a operação da coreografia com a de um dispositivo, tal qual proposto por Agamben, interessa aqui investigar este lugar de possível intermediação e distribuição das relações de poder que engendram uma dança. Que ideias de *comum* são factíveis num projeto de dança cênica, com suas dimensões estéticas e políticas enunciadas por Caldas, sendo a repetição sua condição principal de existência e, ao mesmo tempo, sua brecha para produção de desvio? Como o reconhecimento da distribuição de forças, necessária e intrínseca à criação artística em dança, contribui para um deslocamento radical da relação estéril verticalizada entre o bailarino e a figura de autoridade a quem habitualmente ele responde, seja um diretor ou coreógrafo? Eis por que, aliada à desconstrução do coreográfico, faz-se necessária uma empreitada semelhante no âmbito da noção de dramaturgia em dança, que abordarei no próximo capítulo.

3 A DRAMATURGIA E A AÇÃO DO BAILARINO NA PRODUÇÃO DO SENTIDO DE UMA DANÇA

A partir de um distanciamento da noção tradicional de dramaturgia, que conserva uma herança do texto teatral como antecedente e regulador da encenação (SAADI, 2010; PAVIS, 2008), importa aqui destacar uma compreensão do agenciamento dramaturgico em sua correlação com a performatividade das ações do bailarino na experiência do movimento dançado. Em sua tradição, a dramaturgia está intimamente vinculada à relação com a cena em sua dimensão de representação, no deslocamento entre uma história, ou roteiro anterior, e o que se dá no palco como ação posterior (SAADI, 2010). Interessa aqui a diferença já produzida neste deslocamento entre papel e palco, nas derivações de uma dramaturgia que, outrora concebida apenas como desígnio da própria escrita da peça teatral, atua na contemporaneidade abrangendo a constelação de rastros implicados numa obra cênica de dança. A pesquisadora e dramaturgista Fátima Saadi aponta:

Segundo o *Houaiss*, desde o século XVIII *dramaturgie* é utilizado, na França, para denominar a arte de escrever obras que se destinam à cena teatral. *Dramaturgia* se refere também ao conjunto de obras dramáticas de um autor ou de uma época, e ainda ao repertório de técnicas relativas à escrita dramaturgica (o que, em inglês, se designa pela palavra *playwriting*). Porém, há outro significado do termo *dramaturgia* que tem se disseminado, de algum tempo para cá, nos domínios de teatro e dança, e que ainda não consta de nenhum dos dicionários de língua portuguesa que consultei. Nessa acepção, dramaturgia é a explicitação da construção de um sentido, de uma narrativa conceitual que se manifesta concretamente, isto é, artisticamente, por meio dos diversos elementos que constituem uma dada manifestação artística (SAADI, 2010, p. 101).

Identificando o caráter expandido do que pode ser concebido como atividade dramaturgica teatral, a autora traça uma genealogia do termo *dramaturgista*, bem como delinea o caráter amplo de sua atribuição, reunindo dados históricos, relatos de profissionais brasileiros do campo e depoimentos pessoais. Destarte, é preciso marcar as circunstâncias do surgimento desta função. Criada para denominar o cargo a ser ocupado por Gotthold Ephraim Lessing por ocasião da formação do Teatro Nacional de Hamburgo, em 1767, é importante observar sua relação original com um projeto de unificação alemã (SAADI, 2010, p. 102-103).

Com ambições de convergência de uma cena em exemplo estético modelar, refletindo uma política de centralização nacional e motivando uma perspectiva

econômica da arte como mercado, o cenário do surgimento do dramaturgista apresentou-se atrelado a camadas de representação social que precisava reiterar.

[...] Lessing deveria assessorar a nova empresa na elaboração das diretrizes de trabalho e na escolha do repertório. Ficaria, além disso, encarregado de redigir uma espécie de diário de bordo com comentários a respeito dos espetáculos apresentados, analisando todos os aspectos que considerasse importantes, não apenas em relação ao texto, mas também à atuação e a tudo que julgasse relevante. O conjunto de seus comentários ficou conhecido como *Dramaturgia de Hamburgo*. Para enfatizar o pertencimento de sua atividade ao âmbito da criação cênica, foi-lhe atribuída a designação de *Dramaturg*, que se diferenciava claramente da função do *Dramatiker*, o autor de peças teatrais (SAADI, 2010, p. 104, grifos da autora).

Embora importante para evidenciar a complexidade de fatores que marcam a condição distribuída da autoria na criação cênica, a origem da função do dramaturgista — o *dramaturg* — não está imune à relação da cena com um conjunto de preceitos de representação moral do Estado-nação. A função do dramaturgista na formação do teatro nacional operava como um aparelho catalizador entre, digamos, afetos e técnica teatral. Segundo nos conta Saadi, o *dramaturg* reunia todos os comentários e informações que “considerasse importantes” acerca de uma obra teatral, operando, portanto, a construção de um tratado de informação, como uma espécie de tecnologia de controle social daquilo que parecia, ainda, ingovernável: a experiência sensível social, a experiência estética.

O propósito de unificação através do Teatro Nacional de Hamburgo foi acompanhado por essa espécie de controle do sensível que, através da atribuição de um papel profissional, vai fazer a ligação entre aquilo que se pode dizer da experiência estética com aquilo que pode ser catalogado, informado. A operação original do *dramaturg* era reunir aquilo que se pode converter de *subjetivo* em *objetivo* através de anotações “consideradas importantes” (traduzidas em signos, palavras, discursos) do evento teatral. Essas pontes vão, assim, circunscrevendo, mais uma vez, tal como vimos no debate acerca da coreografia, uma complexa forma de governança — que, não esqueçamos, no caso da *Dramaturgia de Hamburgo*, era parte de um projeto de teatro como unificação nacional na Alemanha, em meados do século XVIII.²⁹

²⁹ Importa lembrar que esse projeto de conversão de *subjetividade* em *objetividade* era igualmente basilar na estética alemã, sobretudo, como encontrado, anos mais tarde, na obra do poeta e filósofo Friedrich Schiller (1759-1805), que marca uma distância bastante acentuada do “mero jogo subjetivo entre imaginação e entendimento” (SUZUKI, 2002, p. 9) do juízo de gosto kantiano. Aponta Schiller: “O belo não é um conceito de experiência, mas antes um imperativo. Decerto, ele é objetivo, mas apenas como uma tarefa necessária para a natureza racional e sensível [ou seja, tarefa necessária para aquilo

Consequentemente, o *dramaturg*, em sua origem, representa uma continuidade entre técnica, política e metafísica, tal qual Artaud vai combater com o Teatro da Crueldade anos depois (DERRIDA, 2009). Destaca-se, assim, como a questão da representação vai atravessando a história da cena, construindo *papéis* que precisam ser representados seguindo um anseio metafísico-histórico do Ocidente.

Acerca da importância da escolha das peças do repertório, sujeita à variação de qualidade por razão de escassa oferta, justifica Lessing: “Aliás, não será um mal que a mediocridade se apresente [...]; dessa forma, o espectador insatisfeito aprenderá, no mínimo, a julgar. Para formar o gosto de um homem cujo entendimento seja saudável, basta explicar-lhe os motivos pelos quais algo não lhe agradou” (LESSING apud SAADI, 2010, p. 105). Para Saadi, a *Dramaturgia de Hamburgo* está inserida no debate sobre a possibilidade de um teatro nacional e sua concepção como um pilar essencial na formação da nação alemã. Contudo, talvez por força da recusa em escrever textos sob condições não ideais, Lessing tenha, ao assumir esta nova função, provocado um desvio seminal. Embora guardasse em sua origem a operação de uma governança, que pode ser até hoje replicada, o surgimento do dramaturgista foi determinante para a perspectiva em triangulação da criação no âmbito de uma dança cênica, possibilitando o avanço nas discussões acerca da implicação de seus sujeitos.

Saadi marca a contribuição de Lessing para o abalo da força de uma “poética normativa à qual todas as artes deveriam obedecer” (SAADI, 2010, p. 107), na dedicação de seus escritos sobre a especificidade dos elementos do teatro, onde destacou a importância de suas relações e favoreceu a destituição do texto de sua

que se conforma na história da metafísica como *homem*]; na experiência real, porém, ela permanece comumente inacabada, e por mais belo que um objeto seja, o entendimento *antecipador* o torna um objeto perfeito ou o sentido antecipador o torna um objeto meramente agradável. É algo inteiramente subjetivo se sentimos o belo como belo, mas deveria ser algo objetivo” (SCHILLER apud SUZUKI, 2002, p. 10, grifo do autor, comentários entre colchetes nossos). A educação estética de Schiller (2002) passa a conjugar, portanto, prazer e dever, conferindo um caráter ético-moral que assombra o evento da experiência. O que nos detém aqui é pensar em que medida essa conversão da estética em doutrina, que pairava como imperativo no século XVIII, resultará em consequências também à produção técnica cada vez mais especializada de obras, levando à conformação e à popularização de profissionais (como o *dramaturg*) enquanto modeladores de tecnologias cada vez mais aptas a antecipar o evento da experiência para o fim de uma “arte do Ideal” (SCHILLER, 2002, p. 21). Em outras palavras, indaga-se o quanto esses profissionais são aliados de uma ordem de Estado. E aqui, trazendo novamente um apelo ao imperativo estético-moral schilleriano que parece bem amarrar tal conjunção: “Não quero viver noutra época, nem quero ter trabalhado para outra. É-se tanto cidadão do tempo como cidadão do Estado; e se se considera inconveniente ou mesmo proibido furtar-se aos costumes e hábitos do círculo em que se vive, por que seria menos dever considerar a voz da necessidade e do gosto do século na escolha do próprio agir?” (Ibid., p. 21).

posição hegemônica. Para a autora, na *Dramaturgia de Hamburgo* há uma concisão do conceito de teatro que marca a “reunião de elementos das artes do tempo e das artes do espaço, que o ator sintetiza com seu corpo em movimento e com sua voz”. Tendo sido a atuação de Lessing um movimento precursor, este processo que explicitaria o conceito de encenação, entretanto, não culminaria antes do fim do século XIX.

Sobre a definição de encenação, a autora indica como “o pensamento, *por meios cênicos*, a respeito do sentido do teatro”, e diz haver aí uma complexificação da função do ator e do espaço da cena, o qual passa a ser explorado em sua tridimensionalidade (Ibid., p. 107-108).

Na primeira metade do século XIX, os paradigmas clássicos de beleza idealizada, harmonia, equilíbrio e simetria são contestados com veemência inédita pelos movimentos românticos, que propõem, na sintética fórmula de Victor Hugo, a coexistência do grotesco e do sublime na obra teatral. Na segunda metade, a partir do advento do realismo, duas vertentes se abrem simultaneamente para o teatro, como vimos: o naturalismo e o simbolismo. Entre essas duas maneiras de encarar o real desdobrou-se a história do teatro do século XX (Ibid., p. 108).

Adiante, Saadi reitera o caminho que, ao longo do século XIX, propiciou à arte ser tomada como uma questão e, identificando a necessidade de operações de mediação entre ela e seu público, justificou o surgimento não apenas do dramaturgista, mas também do encenador e do crítico:

A contestação dos cânones artísticos coercitivos está ligada [...] ao relativismo, ao individualismo e também à descrença no fundamento unitário do mundo (Deus, o Absoluto). Estão dadas todas as condições para que a arte se torne uma questão, decorrendo daí a necessidade de mediações entre ela e seu público (Ibid., p. 108).

Neste ponto do debate, em que se constata a passagem de mais de um século entre a emergência do dramaturgista e a explicitação do conceito de encenação, faz-se necessário problematizar essa função de mediação, mesmo numa concepção de *arte como questão*, atribuídas à função do dramaturgista, do encenador e do crítico. Inferimos aqui que, se seus cargos tratavam de tornar objetivo algo da ordem do subjetivo, como a experiência estética, então pode-se dizer que seus agenciamentos não apenas, mas também, operavam certa manutenção da instância governável de uma dança.

Sendo também uma figura de agenciamento de poder, do dramaturgista se esperava originalmente uma atuação na antecipação do desejo de ideal social através da conformação de espectadores alinhados a uma educação estética e moral visando um projeto cênico de sociedade bem ordenada. Prosseguindo temporalmente, o identificamos também como sujeito integrante de certo modelo de produção de arte contemporânea. Nos rastros de uma configuração original que possibilitou seu aparecimento, tomamos o lugar atual do dramaturgista ainda em conformidade com esse mesmo projeto histórico e metafísico.

Articulando a ideia de captura da experiência estética, de uma relação de enlace entre público e obra, é possível determinar nesta pesquisa a extensão da operação da governança ao conjunto de seus atores. Esses papéis, mesmo o do bailarino, representam instâncias de poder. Seu desempenho, mesmo explicitamente em representação, não encerra uma previsão de produção de sentido e, para cercar qualidades do que escapa, é preciso partir da identificação da manutenção de certo jogo pelo qual o bailarino é também responsável. A especialização técnica dos agentes de uma dança, seja bailarino, coreógrafo ou dramaturgista, atua também como representação de poder, ainda que não abranja integralmente suas ações.

Utilizando ferramentas subjetivas de aferição e modelação através de suas percepções, qualquer tentativa do dramaturgista (e não só dele) em transformar a experiência estética em algo objetivo, só pode se dar como uma tangente de sua subjetividade. Em seu caso, diferentemente do lugar do coreógrafo, do diretor ou do encenador, dificilmente haverá uma conversão deste empreendimento em uma estrutura de poder individual, embora haja essa possibilidade. Contudo, haverá a erosão do esquema de governança, posto que há uma traição incondicional através da preservação da experiência como ingovernável. Nenhum agente sozinho vai dar conta de encerrar a experiência, porém há sujeitos operando individualmente em traição a uma estrutura que os deseja ancorados em papéis de representação da governança.

Saadi elenca diversos depoimentos sobre a determinação do alcance e da especificidade do dramaturgista. Revisitando o legado de Bernard Dort (1929-1994), a autora diz que para o dramaturgista era impossível definir os limites entre sua função e a do encenador. Integrante de uma geração que ainda conservava a ideia de espetáculo como decorrente de um texto original, Dort já explicitava um conjunto de agenciamentos num esforço de afirmar a centralidade do espetáculo, mas ainda

conservava certa ideia de *coisa primeira* e *coisa segunda*. Na contemporaneidade, não estando mais o início de uma criação vinculado a um texto anterior, Saadi afirma que o dramaturgista também articula várias outras formas de participação na criação não necessariamente ligadas ao texto (Ibid., p. 109). É partindo dessa noção contemporânea que abordo, nesta pesquisa, o dramaturgista como um provocador, em instância de autoria, cuja intervenção, em vez de servir a um projeto de Estado ou de arte do Ideal, pode se dar numa inversão de vetores, evidenciando não só seu aspecto de alteridade como a nitidez da permeabilidade de fronteiras nos demais agentes de um processo de criação.

Evoco aqui a possibilidade do dramaturgista desviar da conformidade com um projeto de governança que teria como finalidade a criação de uma arte ideal, através de uma espécie de unificação técnica, na construção da obra, entre a experiência estética e a produção de sentido. Agindo de forma correlata ao entendimento da ação do bailarino como uma extensa gama de agenciamentos não apenas técnicos, mas sensíveis, a posição do dramaturgista pode reiterar o aspecto político de uma brecha na performatividade do movimento dançado. O surgimento de um lugar reconhecido para sua função é tomado nesta pesquisa também como um desdobramento da explicitação da iterabilidade como ferramenta expressiva no processo criativo de uma dança cênica.

Para pensarmos ações possíveis do dramaturgista numa dança cênica, é importante não só observarmos as conformações temporais — podendo se dar antes ou durante outras etapas do processo de criação, de forma continuada ou intermitente, em contexto de uma companhia ou de um projeto isolado —, mas reconhecermos que sua atuação é parte inequívoca da cena. Sua posição, que abarca inúmeras instâncias e prescinde de unanimidade para afirmar-se, reforça a iterabilidade do fenômeno criativo e da comunicabilidade de uma dança. Em diálogo com o trabalho do dramaturgista, a performatividade do bailarino ganha um testemunho não apenas do que é agenciado em busca da obtenção de efeitos pretendidos, porém da conjunção de aspectos indetermináveis ou imprevisíveis na produção de sentido de uma obra.

Numa dramaturgia em dança, há um jogo entre o que é tecido como produção de sentido pretendido e o que se manterá inapreensível. Não é raro, num contexto de companhia de dança em que uma mesma obra é apresentada diversas vezes e por bastante tempo, haver a comparação dos efeitos de sua recepção quando já performada muitas vezes com aqueles na ocasião de sua estreia. Frequentemente,

há a constatação de pequenas mudanças *involuntárias* nos acordos da performance que, mesmo aclamadas como amadurecimento artístico ou ainda uma *evolução* decorrente de uma noção da representação modelar de uma ideia, resultam de agenciamentos muitas vezes não atribuídos como instâncias autorais. Mesmo não sendo uma atribuição específica, o crescente e diversificado lugar de triangulação perceptiva do dramaturgista favorece a explicitação das correspondências entre *pequenas unidades criativas* e o *todo* da obra. Estas pequenas unidades como qualidade colaborativa e a possível concepção de todo enquanto uma jurisdição aberta são materialidades com que o bailarino e os demais agentes da obra jogam permanentemente.

Saadi defende a necessidade de um trabalho de longo prazo para que o dramaturgista alcance seus melhores resultados. A autora menciona o contexto de “um grupo ou companhia estável, porque as questões estéticas vão se desdobrando de um espetáculo para o outro” (SAADI, 2010, p. 116). Como pensar uma dança cênica contemporânea atualmente não pressupõe um trabalho continuado de um mesmo conjunto de pessoas, marco aqui dois gestos antagônicos desta pesquisa: o de ir ao encontro da compreensão de que certas qualidades sensíveis de entrada em relação demandam tempo para propiciarem um aprofundamento artístico, que de outro modo não seria possível; e o de questionar se a sensação da necessidade de uma demora na parceria artística não seria correlata ao empreendimento de uma marcação de autoria. Seriam as autorias dos sujeitos de uma dança cênica mais reconhecíveis quando numa condição de exposição mais prolongada? Se trataria a decorrência do valor econômico de seus sujeitos, então, de um problema de atribuição da autoria de uma dança, enquanto produto?

A atividade do dramaturgista reflete, portanto, o desejo de dar voz à relação que as diferentes instâncias do espetáculo estabelecem entre si *enquanto* esta relação está sendo construída ao longo dos ensaios. Seu trabalho ecoa esse diálogo ao mesmo tempo em que lhe acrescenta algumas inflexões, configurando-se como o domínio que expressa, no mais alto grau, o aspecto polifônico da criação cênica (SAADI, 2010, p. 125, grifo da autora).

Afim ao esquema encontrado por Saadi para marcar a atividade do dramaturgista, acrescento que os ecos de seu trabalho não se limitam ao período de ensaios, mas colaboram nos rastros porvir da obra decorrentes das relações não antecipáveis à cena. Em vista disso, guardarei as considerações aqui desenvolvidas

sobre a atuação do dramaturgista, importantes para marcar a possibilidade de uma operação de desvio ou traição de um projeto de governança centralizadora monocrática, para retornar ao conceito de dramaturgia.

A noção de dramaturgia aqui abordada toma também como pista certa contribuição de Ana Pais, que a compreende como um “modo de estruturação do sentido no espetáculo” (PAIS, 2016, p. 32). Ressalta-se como questão, no entanto, sua abordagem do que seria a “operação invisível” da dramaturgia, que no caso de um espetáculo de dança, é posta em jogo na modelação da coreografia. A autora escreve:

Sendo invisível, a dramaturgia só se deixa detectar quando o espetáculo é representado; ela só é perceptível por meio de uma concretização material, visível. Ela é indissociável do espetáculo porque participa de todas as escolhas que o estruturam, mas permanece invisível; pertence à esfera da concepção do espetáculo, uma espécie de fio que tece ligações de sentido, criando um discurso. Simultaneamente dramático e performativo, este discurso caracteriza-se por um movimento que envolve a teia latente de sentidos fabricados e entrelaça todos os materiais estéticos (PAIS, 2016, p. 42).

A autora lançará mão do paradigma do sentido da visão para tratar as complexidades constitutivas da dramaturgia, atribuindo a esta uma condição de invisibilidade. Ao lançar mão desta estratégia, talvez no intuito de argumentar a favor de uma ação intersticial da dramaturgia, Pais acaba por reforçar a dicotomia forma-conteúdo do movimento em sua relação com a produção de sentido de uma dança. Sendo impossível constatar apenas um fator numa análise do movimento, sua imbricação com peso, fluxo, espaço e tempo se dá, no exemplo do Sistema Laban (FERNANDES, 2002), considerando sua dinâmica, ou seja, em sua condição de variabilidade. Todo movimento é simultaneamente um *quê* e um *como*, uma forma que existe de certa maneira. A condição de precisar ser ativada, através da cena, para ser detectável não é exclusiva da dramaturgia, também a coreografia necessita desta ativação para existir. Não há um lugar mais seguro de armazenamento da coreografia do que da dramaturgia: ambas existem entrelaçadas na emergência do movimento.

Certamente, as questões desenvolvidas nesta pesquisa encontram seu terreno numa estruturação cênica que, por si, pressupõe que seus materiais em alguma escala formem uma conjuntura visível, articulados para a exposição de um evento dançado. Porém, mais uma vez sugerindo a tomada em perspectiva de uma escala menor, proponho a troca da ideia de *invisibilidade* pela ideia de *sensorialidade*

(como etapa da percepção que não se reduz exclusivamente ao sentido da visão). Ao tratar da dramaturgia, Pais não aponta para uma identificação nem aquém nem além do imperativo da visão. Como uma operação de domínio da percepção, como um procedimento da razão, a apreensão através dos sentidos não é uma decorrência a que se busca simplesmente opor. Entretanto, havendo percepções visíveis e invisíveis, não se relega exclusivamente certa noção de completude das operações perceptivas como representantes do *todo* da experiência de uma obra. A sensorialidade, talvez o que Pais toma como o aspecto invisível da dramaturgia, não é uma camada que se sobrepõe ou se subtrai de uma coreografia. No sentido da expressividade, o exercício de desmembramento analítico de uma dança cênica é uma operação de abstração frustrada: não há forma sem certa dinâmica, não há dinâmica sem certa performatividade, não há performatividade sem certa forma. Cada uma dessas instâncias sendo formada e transformadora das demais.

Posto que esta pesquisa afirma a ideia de autoria distribuída e o faz desde a minha experiência exercendo o lugar de *bailarina*, faz-se oportuno marcar a noção de sua performatividade como conjunto de agenciamentos que, de forma dialógica, atuam dinâmica e expressivamente já *transformando*. Nesta noção de performatividade, portanto, assumimos que *qualquer instância de interpretação já transforma isto mesmo que interpreta*, seja a própria dança (representação de seu sentido, sua coreografia e concepção, suas regras etc.), seja o próprio *papel* (a noção de representação de uma função, um desígnio) que se desempenha numa governança de dança.³⁰ Como ativação desde uma hermética partitura coreográfica até uma ampla proposta de improvisação, dançar demanda do bailarino que dialogue com o espaço interno e a sua volta. Esta demanda chega apesar da eventual intenção de destaque, seja de sua relação com o fator espaço ao mover-se seja da ênfase na categoria Espaço de seu fraseado. O bailarino age em resposta a estímulos que vêm no momento da emergência de sua dança. Mesmo que sua intenção seja ativar algo predeterminado, seus impulsos e sua fluência de movimento terão sempre um caráter de imprevisibilidade. O bailarino se prepara para responder perguntas, mas não sabe exatamente quais serão.

³⁰ Assumo aqui uma pista derridiana de interpretação performativa como “uma interpretação que transforma isso mesmo que interpreta” (DERRIDA, 1994, p. 75) — debate que o autor faz em *Espectros de Marx* (1994), fazendo uma aproximação “tão pouco ortodoxa com referência à teoria dos atos de fala quanto a XI das Teses sobre Feuerbach (‘os filósofos apenas interpretam o mundo de formas diferentes, o que importa é transformá-lo’)” (Ibid., p. 75).

Se uma dramaturgia do movimento vai sendo construída pela intenção de controle do efeito produzido pelo discurso, com ideais de perfeição da performance como fiel a uma concepção logocêntrica, não apenas a atuação do bailarino é restringida a uma obediência como também a experiência do espectador é condicionada pela interpelação a um suposto entendimento ou modo de fruição obediente. Bailarino e espectador são, desse modo, assujeitados em operações de acatamento da soberania. A assunção do aspecto de indeterminação de uma dança afina-se como política de evidenciação da potência do sujeito bailarino em sua performatividade. E, em decorrência, se apresenta como responsabilidade ao mesmo sujeito que não seja um replicador da fantasia de autonomia da dança de outrora, mas que *passe o bastão* para o espectador em continuidade de sua experiência como *movimentos de envio*.

Diferentemente de Pais, quando penso, então, sobre a performatividade do bailarino no processo dramaturgico, reflito sobre o seu poder de não somente concretizar a concepção do espetáculo (“as ligações de sentido, criando um discurso”), mas sobretudo de alterá-la, ao passo em que se aproxima e se distancia (ou, ainda, se desfaz) de seu próprio *papel*. Ou seja, aqui interessa pensar o movimento de diferença, alteridade radical que materializa os agenciamentos e a mobilidade de uma dança. Ademais, compreendo que a teia de sentidos, tecida entre agenciamentos radicais, configura uma trama expandida de seu aspecto sensível. Desta forma, trata-se de uma noção que pode escapar do imperativo da visão e ainda assim ser de uma ordem perceptível ou, mais radicalmente, sensorial.

Tal questionamento é motivado pela detecção de que a autora conservaria uma conceituação tradicional acerca da autoria e que esta seria reforçada ao se relegar a operação dramaturgica à uma ideia de invisibilidade. Mesmo numa relação complementar entre o estatuto do visível e do invisível, o paradigma hegemônico da visão corrobora uma aceção de soberania e regulação que engaja na autoria um exercício menos colaborativo do que aqui se intenciona.

Escreve Pais:

De certa forma, a invisibilidade que identifiquei como constitutiva da dramaturgia e que está patente na escolha do conceito de cumplicidade para distinguir o seu discurso no espetáculo possui uma relação íntima com a encenação, posto que prevalece a tradição da autoria consignada ao encenador (ou ao *autor*), ficando a dramaturgia encrustada na visibilidade das opções tomadas por ele (PAIS apud PAIS, 2016, p. 31).

Guardando a singularidade de cada processo criativo, a disponibilidade para a entrada em relação que a dramaturgia pode solicitar dos sujeitos de uma dança colabora para o entendimento de um conceito expandido de autoria e de sua imbricação com a expressividade tanto em pequena como em grande escala no movimento dançado.

A dramaturgista Marianne Van Kerkhoven (1994), importante figura no campo das artes performativas na Europa, menciona uma *maior* e uma *menor* dramaturgia, relacionando a segunda às coisas que podem ser apreendidas numa escala humana, que formam “um círculo estrutural, dentro e em torno de uma obra”. Sobre a maior dramaturgia, afirma estar vinculada à condição de existência de uma obra através de suas interações, através de seu público e o que ocorre para além de sua própria órbita. Neste sentido, de uma ampla escala de conexão social e política, Van Kerkhoven reivindica o aspecto poroso de seus limites. Seu posicionamento é aqui aproximado para reiterar o campo da sensibilidade como criação não só de obras de dança, mas efetivamente de mundos. E esta não é uma condição dada, mas uma instância possível. Na esfera da possibilidade e do convite, os encontros podem decorrer em colaborações e partilhas.

Certa noção de espaço, debate que será desenvolvido no quarto capítulo, consolida as inferências iteráveis de uma dramaturgia enquanto uma relação de cumplicidade, como concebida por Pais, mas subtrai a exaltação do sentido da visão como tradução de um *quê* dominante. Ressaltando a importância de um *como* estético e ético, acredita-se que a subversão dramaturgic está em sua escala de percepção sutil, porém contundente. Efêmera é a circunstância de uma dança, contudo diremos que perceptíveis são todos os seus materiais. Abarcamos a abertura que a dramaturgia reclama em termos de afetos, atravessamentos, transversalidades das relações humanas de um processo criativo, como argumento da condição colaborativa da produção de sentido, mesmo quando eclipsada pela renitência de um projeto de organização e distribuição *arquiprecárias* de poder com fins à realização eficaz e *objetivada* de uma dança.³¹

³¹ Digo aqui *arquiprecárias* para marcar aquando as instâncias de distribuição apenas *repartem* a agência de poder sem efetivamente poder transformar os modos, a abrangência e a eficácia de distribuição, retornando a um projeto de sujeito/assujeitamento centralizador. Ou seja, quando, ao inserir um novo “colaborador”, “intérprete” ou “parceiro” da composição de governança, acredita-se que se está redistribuindo o poder, quando, na verdade, está-se mobilizando-o, desdobrando-o,

Apesar do que aqui foi questionado, Pais firma um posicionamento importante sobre o dramaturgista enquanto figura da alteridade. Não fazendo uma valoração hierárquica acerca de sua contribuição, a autora argumenta que sua função tem passado de “representante de uma verdade autoral ou de um conhecimento especializado” para a de um colaborador (PAIS, 2016, p. 36). Este posicionamento ajuda a compreender como a colaboração se estende na criação cênica, favorecendo o entendimento do âmbito político da performatividade de um bailarino como afirmação, ao mesmo tempo, da heteronomia e da autenticidade de seu discurso.

A partir do deslocamento identificado por Pais na função desempenhada pelo dramaturgista, faz-se oportuno, porém, destacar certa relação entre desvios de nomenclatura e o aceno de um modo de governança atrelado à conjuntura neoliberal de relações de trabalho. O neoliberalismo opera, dentre seus muitos métodos e estratégias, também através da linguagem (CENTELHA, 2019). Termos são criados ou reconfigurados como uma forma de adiar toda e qualquer possibilidade de ruptura dos sistemas de poder de autocracia burguesa. Identifico que o mesmo ocorre na dança quando pensamos as atuais compreensões sobre os trabalhos do dramaturgista e do bailarino na cena contemporânea, igualmente submetidos ao “inferno da precarização e da espoliação neoliberal” (Ibid., p. 59-60). Correntemente, as definições *ao pé da letra* de atuações como a de um *colaborador*, um *parceiro* ou um *intermediador* são a forma material, desde a linguagem, dos modos de contratos de trabalho. Qual a proporção de trabalhadores que, exercendo essas funções que sugerem uma novidade organizacional — seja em âmbito de projetos, de escolas, de instituições, de um governo —, na verdade encontraram um deslocamento, um desencaixe entre atuação e remuneração? Do ponto de vista de um *colaborador* em um processo de criação artística, qual o poder de agência para sua *transformação* radical? Havendo transformação, a quem se dirige o reconhecimento?

Durante a vida de uma obra de dança em condições de repertório (em que transcorrem medidas, para que ela possa existir em estado de repetição, que atendem a demandas específicas de mercado e chancelam determinados espaços que ela poderá ocupar), existem *movimentos de retorno*, seja sobre seus efeitos pretendidos,

expandindo-o sem *parti-lo*, sem alterar as instâncias de começo/comando; múltiplas partes *a serviço* de uma ideia coreográfica “ou” [*se fizer sentido essa contradição*] um coreógrafo “ou” [*outra vez*] um sistema moral-estético de Estado “ou” [*e aqui também*] dos modos de produção do mercado da arte etc.

seus acordos coreográficos, suas estruturações, sem as quais não se pode mesmo dizer que há obra. Porém, existe o devir-obra como um *movimento expansível e ingovernável* que, mesmo quando motivado por uma certa repetição, já é movimento de diferença. Esta pesquisa toma a dramaturgia de um movimento dançado como a explicitação dessa atualização em diferença e o lugar do bailarino como aquele que articula o convite à cumplicidade até o espectador.

Pais argumenta sobre a riqueza de se priorizar a presença da alteridade num terreno dramático enquanto “espaço de transformação”. Diz sobre a importância da dramaturgia no deslocamento do “ponto de interseção subjetivo” do centro do sujeito que se enuncia (PAIS, 2016, p. 39). Esta ideia de “abertura a confrontos” tal como a autora coloca é bastante significativa para uma apreensão da espacialidade de uma cena como terreno de convergência dessas linhas de força criativa que formam uma interseção subjetiva. Uma dessas linhas sendo a recepção da obra pelo espectador, a tensão na linha dramática fica modelada pelo tanto que se busca trabalhar sobre os efeitos pretendidos de uma obra. Encarregando-se de articular a potencialidade expressiva dos materiais, certa tomada de posição da dramaturgia atua ética e esteticamente, seja junto, através ou a partir da performatividade do bailarino.

Articulando materiais e estruturando o sentido do espetáculo, a dramaturgia estabelece cumplicidades entre o visível e o invisível, entre a concepção e a concretização do espetáculo, fazendo do público seu cúmplice no discurso. Neste sentido, uma definição possível e abrangente do discurso específico da dramaturgia será dizer que ela consiste em criar relações de cumplicidade (PAIS, 2016, p. 44-45).

Apesar da contribuição de Pais oferecer indicações relevantes sobre a função dramática na modelação da cena coreográfica, a esta investigação interessa reposicionar ainda outra noção. Diferentemente de como trata a autora, entendemos que os agenciamentos que parecem anteceder o processo de criação, como por exemplo um estudo temático ou levantamento de dados históricos, são já parte do acordo criativo, servindo à construção de um *querer-dizer* comum, mas não a um sentido de representação que limitaria a função da dramaturgia ao projeto logocêntrico de preservação de uma unidade reguladora anterior. Da mesma forma que *o que vem antes* já age criativamente, a consumação do *querer-dizer* de uma dança se dá também e não exaustivamente, criativa e performativamente, na emergência do corpo dançando. Não como estrutura anterior a ser transmitida através da apresentação da

obra, mas como transformação que pode confirmar — ou não — intenções. Dessa forma, interessa mais pensar a produção de sentido de uma dança como aquilo que excede a aferição entre coisa primeira (*a concepção/invisível*) e coisa segunda (*a concretização do espetáculo/visível*), entre o que se quer dizer e o que se diz, entre o acordo e a execução, passando à operação de múltiplas etapas de agência como *disseminação*, textualidade em ato que excede o esquema dual, de representação, tomado por Pais.³²

Insistindo sobre a relação entre visibilidade e invisibilidade como distinção entre encenação, coreografia e dramaturgia, a autora em certo momento aproxima-se de um tom de protesto, sem, contudo, levá-lo adiante:

A invisibilidade tem um papel fundamental na constituição do discurso do espetáculo. Na tradição filosófica e teatral do Ocidente, o teatro (do grego *theatron*, *lugar onde se vê*) define-se em termos de visibilidade e de espacialidade: o que se vê, quem vê, onde se vê. Ver e ser visto, no lugar específico do teatro (e, por extensão, das artes de palco), são condições que conferem uma existência ao espetáculo. Associado à ordem, à vigilância e ao poder, e sendo objeto privilegiado da desconstrução pós-estruturalista, o visível constitui a lei de base segundo a qual a composição estética do espetáculo é concebida, isto é, para ser visto por um público no espaço do teatro. Contudo, a afirmação da prática dramaturgical na criação contemporânea das artes performativas compele-nos a repensar a centralidade tradicional da visão destas artes na atualidade e o papel do invisível na criação e sustentação do espetáculo (PAIS, 2016, p. 48, grifo da autora).

Repensar a centralidade tradicional da visão é de suma importância para a compreensão do aspecto potencialmente desviante da performatividade do bailarino, no campo sensível em que ela ocorre. Pensar o espaço da cena, desta

³² Voltarei à questão da textualidade mais adiante. Por ora, permitam-me apontar que a questão da “disseminação” dá continuidade àquilo que me referi como movimento de envio, de passagem de bastão entre os agentes de uma dança. Ainda, importa notar aqui que a disseminação como “textualidade em ato”, tal como apontado por Andrade (2013b) em diálogo com a desconstrução derridiana, reporta ao movimento do *a traduzir* de todo texto como sua *prótese de origem*. Ou seja, qualquer texto se dá enquanto tal no seu movimento de tradução em outro texto, na sua disseminação em outro texto, o que “interrompe toda possibilidade de linhagem, de um retorno à linhagem” (p. 33-34), à demiurgia teológica, uma vez que qualquer texto que se tome de partida é já um *entre-texto*, um devir e por vir outro. Qualquer força de sentido operará, portanto, na relação texto-texto, tradução-tradução, diferença-diferença, uma vez que, como aponta Derrida: “Desde que há, há diferença (...), e há agenciamento postal, etapas, atraso, antecipação, destinação, dispositivo telecomunicante, possibilidade, e, portanto, necessidade fatal de desvio etc.” (DERRIDA, 2007 apud ANDRADE, 2013b, p. 33). É justamente devido aos processos de passagens, citações, colagens, suplementos que *nada-querem-dizer* e que são a agência, a condição material de qualquer dizer, que se fratura tanto a relação representacional de coisa primeira e coisa segunda, como também se abala todo encadeamento apaziguante entre os atos *ilocucionário* (a intenção) e *perlocucionário* (o efeito produzido). Cf. ANDRADE, 2013b.

performatividade, como instância de uma *materialidade sensível* é um ajuste necessário e minucioso que permite a fratura do paradigma tradicional da visibilidade, como um discurso de poder e controle, para a inscrição de um paradigma dos sentidos numa ordem de relações de agência, heteronomia e cooperação. Assim, o que de fato pode ser nomeado como uma categoria de ilicitude transgressora na dramaturgia não estaria encerrado numa circunstância de invisibilidade, visto que insistir em tal ocorrência parece menos ousado do que pode a extensa gama de possibilidades de uma dramaturgia contemporânea. Embora ansiando pela utopia do paradigma do *invisível perceptível* como dissolução da lei, destaco a relevância da metáfora do crime para Pais como subversão de uma “lei prescritiva de uma passividade” (PAIS, 2016, p. 55). Numa dramaturgia *maior*, é inegável a importância do cunho social da visibilidade, mas seus desdobramentos não ocorrem sem um acionamento mais amplo e complexo de outras instâncias sensíveis.

É preciso destacar o caráter processual do trabalho da dramaturgista Marianne Van Kerkhoven, que foi desenvolvido no campo da dança notadamente em parceria com a coreógrafa Anne Teresa De Keersmaeker (KERKHOVEN, 2016). Sem origem em qualquer conceito ou elemento definido antes dos ensaios, relata a autora:

[...] escolhemos trabalhar com materiais de origens diversas (textos, movimentos, imagens de filmes, objetos, ideias etc.); o “material humano” (os atores/os bailarinos) é decididamente o mais importante; a personalidade dos “performers”, mais do que suas capacidades técnicas, é considerada como fundamento da criação (KERKHOVEN, 2016, p. 181).

Tal relato sugere uma abordagem cuidadosa da materialidade dos corpos que dançam, em sua ação de amplamente dar a perceber o sentido de uma obra. Parece relevante inferir, além deste aspecto, o de uma certa percepção intuitiva para o processo, também ressaltado por Kerkhoven. Tomar a intuição como um quesito inescapável da dramaturgia nos auxilia a separar o âmbito da composição de uma imperativa noção de detenção de um saber. A intuição, como um saber sobre o objeto da experiência, como experiência do signo anterior à sua avaliação ou representação, talvez antes de qualquer outra coisa, atua como uma profunda compreensão de que o que está em jogo é a estruturação sutil de um permanente desdobrar-se em *outro*, em saberes sensíveis.

Sobre a questão do dramaturgista representar a detenção de um saber que teria um poder de determinação na composição de uma obra de dança, André Lepecki

avança de forma relevante e contribui para a minúcia necessária não apenas para cercar o campo dramático, mas para que uma escala mais acurada possa ser desenhada na relação entre todos os agentes humanos da cena. O autor afirma:

Na verdade, o que nutre a dramaturgia *para* dança e *na* dança é a tensão estabelecida entre múltiplos *processos de pensamento não-escritos, difusos e errantes* e múltiplos *processos de atualização desses pensamentos*. Essa tensão muito específica cria — tanto quanto diagnóstica — um enorme problema para a dramaturgia da dança, que está profundamente ligado à questão do *saber*, mais especificamente à reivindicação do saber sobre o processo de composição de uma obra que desde o início se apresenta estranhamente em aberto (LEPECKI, 2016, p. 64, grifos do autor).

Em minha experiência profissional como bailarina na composição e reativação da cena, não era raro que noções de domínio de ordem técnica servissem menos a demandas expressivas da obra do que para reafirmar, medir ou garantir um espaço de poder naquelas relações. Eu me senti diversas vezes interpelada a justificar a detenção de um saber que procurava uma exatidão quantificável. Não sabia nomear o que excedia a justeza daquele saber, em tantas instâncias legítimo, mas que insistia em se manifestar em uma qualidade de tensão que falava menos da cena do que da arquitetura capitalista em que ela era estruturada. Por vezes, a potência do quesito relacional era instalada, mas não reconhecida.

O posicionamento de Lepecki alcança mais que a complexidade da atuação dramática, ajudando a repensarmos as demais relações de uma dança cênica. Não apenas a posição do dramaturgo não precisa coincidir com a de um “sujeito suposto saber” (LACAN apud LEPECKI, 2016, p. 64-65), como, a partir desta fratura, nenhuma outra função pode exaurir desta forma o seu terreno. Tomamos aqui emprestadas as considerações do autor acerca da importância de um processo dramático dialógico para disseminá-las intrinsecamente no campo da performatividade do bailarino. No conflito da presença física do dramaturgo abalando o “suposto saber” do coreógrafo ou mesmo dos bailarinos, Lepecki aborda o problema da equivalência entre o saber sobre o trabalho e a detenção de sua autoria. Defendendo que o trabalho dramático seja um “incansável e metódico exercício de destruição da figura daquele que é suposto saber” (LEPECKI, 2016, p. 65), o autor colabora explicitando a triangulação dramática e conferindo uma nitidez entre a performatividade do bailarino e a modelação coreográfica. Consequentemente, a fixidez estruturada pela valoração de

uma operação de detenção é borrada para, então, melhor compreendermos a expressividade do movimento dançado como excedente a operações de obediência.

Ademais, Lepecki compartilha o temor do não reconhecimento de que sofre o dramaturgista. Talvez esta seja uma boa tradução para o que Pais chamou de invisibilidade. Chamando seus pares, o autor cita Kerkhoven em seu depoimento de que “sua foto provavelmente não aparecerá no programa” (KERKHOVEN apud LEPECKI, 2016, p. 69). Argumentando sobre a presença do dramaturgista como reveladora de “uma ansiedade constitutiva no centro da nossa atual economia da autoria”, Lepecki contribui para o que esta pesquisa problematiza acerca do caráter distribuído da autoria e como sua ampla compreensão pode reconfigurar relações artísticas, políticas e econômicas.

Assim, objetos, temperatura, horário do dia, elementos invisíveis e intangíveis devem ser considerados como ações a serem observadas. Considerar um objeto como uma ação não implica necessariamente uma operação metafórica ou poética (por exemplo, não se trata de ver um objeto como uma ação), mas requer uma aceitação muito literal do fato de que coisas e objetos e temperaturas certamente agem.

No caso da dança, a dramaturgia decorre da aceitação de como todos os elementos (pessoais, corporais, objetivos, textuais, atmosféricos) poderão estar já criando eventos. É uma questão de compreender sua modulação, de escolher as qualidades adequadas ou inadequadas da peça porvir (LEPECKI, 2016, p. 72).

Seria alguém responsável pela coreografia, além do coreógrafo? Seria alguém responsável pela dramaturgia de uma dança, além do dramaturgista? Seria alguém responsável pela performance, além do performer? Na lista dos sujeitos de uma dança, o surgimento do dramaturgista coincide com o momento em que o ponto de partida para a criação de uma obra deixa de ser necessariamente a técnica, o enredo ou o texto, mas “a aceitação de vagos (e, contudo, concretos) campos de heterogeneidade” (Ibid., p. 73).

A defesa de Lepecki da condição de *errância* do dramaturgista contribui para a apreensão do quê, na performatividade de um movimento dançado, atua num âmbito político. Deslocando a soberania de uma propriedade autoral afirmada na detenção de um saber (fonologocêntrico, acrescento), é através do estatuto relacional dos agentes que ele identifica e ajuda a modular que podemos, também nesta pesquisa, escapar do risco de perpetuar relações de poder opressivas. Enquanto desejamos reivindicar aspectos ainda não largamente reconhecidos do papel do bailarino, é preciso colocar que nenhum lugar e nenhuma função está dada, senão já

operando obediências. Mesmo a função do bailarino de uma dança cênica ocidental, por vezes ainda tributária de referências eurocentradas, responde por ritos de aprovação que traduzem os privilégios por que muitos conseguem desempenhá-la. Questionar a remuneração como tradução econômica destas hierarquias de uma dança enquanto produto, denunciando uma condição correntemente subalternizada do bailarino, não isenta os sujeitos que a produzem da responsabilidade de autorreflexão e tomadas de atitude para estender a possibilidade de *co-laboração* a sujeitos tradicionalmente interditos.

“Trabalhar para o trabalho”, segundo Lepecki (Ibid., p. 75), seria uma necessidade que reconhecera no trabalho-por-vir sua força autoral e desfaria, assim, “certa imagem (teológica) da criação”.³³ Retomando um conceito abordado no capítulo anterior, sobre o fazer do bailarino como uma “atualização da lógica das forças (esforços) que promove o movimento” (CALDAS apud CALDAS, 2017, p. 35), o aproximamos daquilo que Lepecki chama de *atualização desejada* (LEPECKI, 2016, p. 76), circunstância que permeia o ambiente de um trabalho artístico. É esperado dos sujeitos de uma dança cênica que trabalhem sobre e para a atualização da modulação entre os materiais que constroem, entre o intencional e o *acontecimento*, o sentido de uma obra.

Pensar em atualização como “conceito filosófico que descreve a formação de qualquer aqui-e-agora” (Ibid.) nos auxilia na compreensão da sutileza tangível engajada em cada performance, na singularidade de cada evento dançado. Contudo, poderia um efeito de potência dramaturgica, produzida por uma lógica de atualização desejada, no contexto de uma dança cênica, acontecer pela dação, cessão ou evidenciação do sujeito espectador em sua ativa liberdade de produção de sentido? Atuaria a performatividade do bailarino, mesmo quando desviante de efeitos pretendidos, sempre também reiterando uma lógica homeostática com a qual uma estrutura de dança cênica se perpetua? Indagar radicalmente sobre o estatuto político da performatividade do bailarino não nos avançaria para *desmanchá-lo* de certa forma? Seriam suas atualizações, correspondendo a variações *previsíveis* (ou seja, no sentido do que, ainda variando, é possível compreender como continuidade do mesmo), em última instância, apassivadoras?

³³ A questão da criatividade artística relacionada à ideia de criação como um ato divino também foi discutida ao longo do capítulo anterior.

3.1 Sobre o que excede um sistema de representação em dança

Neste momento, nos aproximaremos de questões abordadas na relação entre a semiótica e a estética de Charles Sanders Peirce (1839-1914), cuja compreensão nos ajudará no debate sobre a materialidade da produção de sentido numa dança cênica e sobre como suas relações são tradicionalmente estabelecidas para a criação de uma obra que possa, em sua experiência, corresponder a uma noção de *fins ideais*. Nesta rota, seguiremos a investigação sobre o que excede esta correspondência na performatividade do bailarino, em tensionamento com os lugares do coreógrafo e do dramaturgista. Para tanto, o faremos desde a leitura de Lúcia Santaella, importante pesquisadora brasileira da arquitetura filosófica peirceana, bem como da revisão da estética peirceana como ciência dos fins ideais, proposta por James J. Liszka.

De acordo com Santaella (1994, p. 106), Peirce concebeu uma arquitetura filosófica, entre a segunda metade do século XIX e o início do século XX, bem diferente dos princípios metafísicos e positivistas fixos da época. Sua ideia de liberdade de criação e descoberta, na abordagem dos fenômenos e das experiências, levou-o a formular obstinadamente uma classificação das ciências abarcando nelas a filosofia e buscando contemplar a operação da lógica tal qual a compreendia. Propondo, portanto, um diagrama que integrasse ciência, filosofia e lógica de forma relacional, sua concepção de crescimento humano como meta procurava conjugar razão e sentimento, assim como conciliar rigores do pensamento e liberdades do espírito.

Um dos empreendimentos de Peirce foi a categorização de três elementos formais como integrantes de toda experiência, a saber por ordem decrescente de abstração: a qualidade, a relação e a representação. “Para Peirce, a filosofia em geral tem por tarefa descobrir o que é verdadeiro, limitando-se, porém, à verdade que pode ser inferida da experiência comum que está aberta a todo ser humano a qualquer tempo e hora” (SANTAELLA, 1994, p. 113). O esquema ternário de Peirce apresenta-se como uma densa tática de correlação de suas categorias no estudo da experiência e esta pesquisa o reconhece como uma contribuição na apreensão do lugar do bailarino na efemeridade de uma dança, tanto em sua especificidade como em sua inevitável inter-relação com os demais sujeitos que a constituem.

Entretanto, esses elementos integrantes da experiência nos interessam aqui para além da medida de podermos reconhecê-los em um acontecimento de dança:

importa problematizar o aspecto da representação em perspectiva aos de qualidade e relação. Vale lembrar que o pensamento peirceano concebe as três instâncias como sempre integrantes da experiência, as nomeando primeiridade, secundidade e terceiridade. Como aspectos referentes à fenomenologia, diferenciam-se em si pelo grau de abstração, mas estão eles mesmos nesta mais abstrata das ciências filosóficas classificadas por Peirce. A primeiridade abriga os aspectos de frescor, originalidade, indeterminação, acaso, indefinição. A secundidade apresenta as qualidades de dualidade, matéria, oposição, comoção, conflito, dúvida, afecção, surpresa, dependência. E a terceiridade se dá em continuidade, generalidade, crescimento, mediação, tempo (Ibid., p. 114).

Seguindo o esquema ternário em que uma categoria peirceana coexiste com as demais, há uma afirmação da autora de que estas estão no limite da generalidade, correspondendo respectivamente ao que há de mais indefinível, na primeiridade; mais existencial, na secundidade; e mais infinito, na terceiridade. Santaella ressalta que, contudo, não se deve tomar a generalidade das categorias como um risco de se levar os elementos de uma experiência ao “esquecimento”. Diz Santaella:

[...] a primeiridade e a secundidade lidam exatamente com esses aspectos dos fenômenos: tanto sua talidade irreduzível, quer dizer, aquilo que faz com que algo seja o que é, irrepetível, quanto sua existência concreta e material, ocupando um lugar no tempo e no espaço. Com isso, a fenomenologia peirceana realiza a proeza de integrar o geral no particular, o concreto no abstrato, dentro de uma lógica ternária que não busca se livrar do fato bruto, de um lado, além de incluir o acaso e a indefinição, de outro (SANTAELLA, 1994, p. 116).

Em seguida à fenomenologia, estão neste esquema as ciências normativas, apresentadas também em ordem decrescente de abstração: estética, ética e lógica (esta última também compreendida como *semiótica*). Santaella justifica a denominação das ciências normativas por estarem “voltadas para a compreensão dos fins, das normas e ideais que regem o sentimento, a conduta e o pensamento humanos” (Ibid., p. 113). A autora explica que elas “estudam os fenômenos na medida em que podemos agir sobre eles e eles sobre nós”, e que estão voltadas “para o modo geral pelo qual o ser humano, se for agir deliberadamente e sob autocontrole, deve responder aos apelos da experiência” (Ibid., p. 114).

Aproximo o esquema de Peirce, que abarca sua busca pela determinação e justificativa da estética como ciência dos *fins ideais*, para nos determos sobre o

problema do governo de uma lei, aspecto análogo à terceiridade, em confronto com as qualidades mais abstratas da experiência. É oportuno lembrar que não se está, nesta pesquisa, simplesmente reivindicando uma não existência da lei ou uma não operacionalidade da lei, mas investigando seu lugar inatingível ou, ainda, um ponto desviante de sua aplicabilidade, como condição relacional da brecha performativa na produção de sentido de uma dança.

Estando as ciências normativas entre a maior abstração da fenomenologia e a mais densa terceiridade da metafísica, todas encontrarão um dualismo intrínseco que Santaella diz não ser possível destrinchar apenas a partir do esquema peirceano. A estética seria, dentre elas, a mais indefinível. Sigamos, portanto, refazendo o caminho da autora na explicação da relação entre as famílias das ciências filosóficas para alcançar, nas normativas, o que entre a estética e a semiótica não pode encerrar o todo de uma experiência (se é que *todo* é uma ideia factível).

Em sua contextualização da estética peirceana, Santaella parte da revisão do pragmatismo, empreendida pelo filósofo no início do século XX, por seu vínculo com a estruturação das ciências normativas. Nela, Peirce revia sua primeira “identificação do significado dos conceitos intelectuais com os efeitos acessíveis aos sentidos e com a ação e reação”, em que deixou de ver que “a ação só pode ser entendida em termos de propósito e que propósito é essencialmente pensamento” (SANTAELLA, 1994, p. 117). Seu movimento foi no sentido de reiterar a importância de um pragmatismo realista que esteja vinculado de forma imprescindível às categorias fenomenológicas. Assim, enquanto outras correntes pragmáticas tomavam a ação como finalidade última da vida, para Peirce esta seria a onipresença das categorias. Nas palavras de Santaella, a “interação indissolúvel das três categorias lhe dizia que o fim é algo que dá sua sanção à ação, pertencendo, portanto, à terceira categoria, a do pensamento” (1994, p. 117).

Toda ação supõe fins, mas os fins, sendo gerais, estão no modo de ser do pensamento-signo que não está simplesmente na consciência, mas permeia todos os fenômenos. Qualquer outra coisa que qualquer coisa possa ser, ela também é um signo: esse era o mote peirceano. O universo inteiro está impregnado de signos. O seu novo entendimento do pragmatismo o levou a considerar que seu aspecto mais relevante está no fato de que o pragmatismo busca os fins. Esse fim, ou aquilo que é o bem humano supremo, consiste num processo de evolução no qual os existentes crescentemente vão dando corpo aos ideais que são reconhecidos como razoáveis (SANTAELLA, 1994, p. 118).

Sendo essa a sua “chave para a estética”, em sua revisão do pragmatismo, o filósofo observou a importância dos fins ideais para a filosofia. Ele recusou finalidades individualistas do pragmatismo, alicerçando a lógica junto à ética e, em seguida, postulando que esta última está alicerçada na estética. Desta maneira, para Peirce, à estética cabe a “descoberta do ideal supremo, *summum bonum* da vida humana” (Ibid., p. 119).

Alguns aspectos que necessitamos destacar, nesta aproximação de uma estética peirceana, se referem à correspondência da noção de *fins ideais* a algo que, justificado pela relação com a ética e a lógica, pode se dar como *definível*. Se à estética cabe a operação de descoberta desses fins, como conservar sua instância de primeiridade sem colocá-la a serviço do que a lógica demanda como uma operação de representação? Mesmo estando já numa família afim à secundidade, a das ciências normativas, Peirce atribuía à estética o maior teor daquilo que é indefinível. Tratar de um evento de dança, naquilo que é sua instância de primeiridade (como as sensações do entorno que provocam os impulsos do movimento antes de sua consciência pelo bailarino ou a sensação provocada na recepção do espectador antes de sua tomada de percepção), não nega a relação estipulada pelo filósofo entre a estética e a lógica. Entretanto, trata-se de não submeter incondicionalmente uma ação de dança a uma questão de valores que atendem à busca pela conformidade das coisas aos fins através de uma conduta deliberada e de um autocontrole.

A perspectiva peirceana reconhece o território do inconsciente e o limite daquilo que podemos controlar — portanto, a insuficiência da lógica, pois esta “só pode lidar com o raciocínio sob a tutela do autocontrole e da autocrítica” (Ibid., p. 120) —, porém define que o “raciocínio é o controle consciente do processo inferencial que se desenvolve através da interpretação do conhecimento perceptivo” (Ibid., p. 121). Tema caro a esta pesquisa, desenvolvido no capítulo seguinte, a faculdade da sensibilidade do bailarino como terreno de agenciamentos performativos não só não está sujeita integralmente ao controle deliberado como aparece enquanto alternativa para uma tradicional emergência da dança em torno de um sujeito autocentrado. A grande contribuição dessa perspectiva semiótica para que a experiência humana possa ser tomada pela filosofia em uma arquitetura triádica, que tem no próprio esquema de triangulação uma potência de descentramento e heteronomia, parece, para o que aqui se investiga, não desvincular satisfatoriamente uma experiência estética de uma operação de representação.

Sobre a performatividade de uma dança à qual esta pesquisa se endereça, é importante considerar, sobretudo, os dois estágios mais abstratos da experiência, suas etapas de imediaticidade e frescor e de atração e contágio. Estágios de engajamento do corpo em movimento, anteriores a uma tradução linguística e racional, mas que, mesmo como lócus de operação de uma escrita como tecnologia de comando, é terreno de agenciamento da sensibilidade. Havendo uma ordem fenomenológica que condiciona a semiose, ou operação do signo, sempre em processos de abertura e incompletude, debruçamos, deste modo, sobre uma revisão dos paradoxos que sustentam uma certa tradição num sistema de representação em dança. Este interpela uma obra, tanto no que engaja o bailarino como na experiência estética do espectador, para um movimento de retorno em sua significação. Assim como o performativo feliz de Austin é aquela ação que *cumpra o que enuncia*, podemos compreender a operação da representação em dança como o *bom cumprimento* de uma série de acordos anteriores ao seu evento, sejam esses acordos linguísticos, semióticos, estruturais, relacionais ou de qualquer estrutura referencial. Como desenvolvido no capítulo anterior, seu bom cumprimento, ou seu bem-fazer, é compreendido como a condição que encerra a ação do bailarino. Em termos dramaturgicos, tomamos a representação de forma semelhante à coreografia, como a operação de uma governança do que pode e do que deve produzir um bailarino enquanto experiência de sentido.

O conceito de *abstração* tem importância fundamental na disposição peirceana das categorias fenomenológicas. Em vista disso, faz-se oportuno marcar a compreensão, nesta pesquisa, da ideia de abstração sob o mesmo prisma da variação de escala sugerido entre as noções de *porções de comportamento*, em Schechner (2011), e de *micro-improvisação* em Caldas e Rocha (CALDAS, 2017). Evitando o risco de ser tomada equivocadamente como oposição à noção de concretude da fisicalidade, a operação de abstração está aqui indubitavelmente inserida no terreno da materialidade de uma dança. Não menos concretas do que a etapa de mediação própria à terceiridade (como, por exemplo, um sentimento de compreensão da obra ou juízo de gosto do espectador e ainda os referenciais anteriores à cena que influenciam a ação do bailarino — ambas situações que se relacionam à memória dos sujeitos de uma dança), as categorias da primeiridade e da secundidade emergem no acontecimento dançado como experiência daquilo que não se poderia definir antes e que já não se poderá reter depois. Na primeiridade, está a entrada em contato, ainda

inconsciente, com informações e estímulos do entorno que, apenas na secundidade, produzirão impulsos e sensações relacionais. Seria a ênfase nestas duas etapas mais abstratas um caminho de inibição da mediação linguística, de produção de um efeito de *entendimento apaziguador*? Ou esta defesa do bailarino em sua criatividade e liberdade ainda retarda uma possibilidade de ruptura, de desfazimento, de geração de outra ordem: de uma transformação radical?

Analisando a revisão proposta por James Liszka (2017) da estética de Peirce como ciência dos fins ideais, investigamos a impossibilidade de esgotar a performatividade do bailarino nos limites da representação. Segundo o autor, para Peirce, “a lógica é uma ciência normativa, no sentido em que argumenta sobre como devemos pensar e, portanto, depende da ética, a qual estuda o que devemos fazer” (PEIRCE apud LISZKA, 2017, p. 206, tradução nossa). Liszka argumenta que, para Peirce — estando convencido de que a forma de pensar e a forma de agir deveriam atender, através de uma atitude deliberada, à *verdade* como um fim ou propósito —, “se a ação deliberada é direcionada aos fins, então a estética teria algo a ver com o estudo desses fins, completando as metas das ciências normativas” (PEIRCE apud LISZKA, 2017, p. 206, tradução nossa). Contudo, como determinar quais fins se deve perseguir sem recair no movimento de representação? Esta é, segundo ambas as leituras, tanto de Santaella quanto de Liszka, uma das questões que caracterizam a obra de Peirce como um *work in progress*, seja por sua indefinição ou pela sugestão de que a própria busca pelo fim ideal é um processo contínuo.

Para Liszka, nas *Harvard Lectures*, série de palestras proferidas por Peirce na Universidade de Harvard em 1903, é apresentada uma abordagem mais amadurecida de seu trabalho. Nelas, Peirce assenta a estética como ciência dos fins ideais e estabelece que determinar esses fins é uma questão de buscar seu “bem estético” (*esthetic goodness*).³⁴ Para o autor, “Peirce vê o bem estético como um certo *design* de partes e todos que produz uma resposta estética tal como admiração, ou *kalos* — para usar o sentido grego do que é percebido como nobre, adorável ou amável” (LISZKA, 2017, p. 207, tradução nossa). Uma vez identificados certos ideais como admiráveis, sua conexão com a ética se dá através da testagem sobre o quão bom

³⁴ No original: “In those lectures, Peirce sees aesthetics as the science of ideal ends, worthy ends, and it is a matter of determining what constitutes an ideal worthy of pursuit, its ‘esthetic goodness’, as he calls it. In turn, Peirce sees esthetic goodness as a certain design of parts and wholes that produces an esthetic response such as admiration, or *kalos* — to use the Greek sense of what is perceived as noble, adorable or lovable” (LISZKA, 2017, p. 207).

seria persegui-los. Finalmente, haveria um teste final, de cunho pragmático ou experimental, em que se comprovaria sua eficácia, ou seja, se o ideal *cumpra o que anuncia* (PEIRCE apud LISZKA, 2017, p. 207, tradução nossa).

Liszka diz ser possível reconhecer, ainda que de forma vaga, dentre as influências do pensamento de Peirce, a do poeta e filósofo Friedrich Schiller (1759-1805). Autor de *Cartas sobre a educação estética do homem* (1795), Schiller acreditava que “se a atitude moral pode apenas nos inspirar ao dever por meio do comando da lei, a atitude estética pode habilitar seres humanos a irem além do dever até a nobreza” (SCHILLER apud LISZKA, 2017, p. 209, tradução nossa). Schiller identifica dois impulsos, o da sensibilidade, em que o homem apreende o mundo; e o da razão, em que ele compreende o mundo. Segundo Liszka, Schiller recomenda que se treine os dois aspectos em busca de sua harmonia e justifica o homem em tensão entre eles. Porém, através de um terceiro impulso, o do jogo, “manifesto pela beleza”, os impulsos anteriores seriam unidos e equilibrados. Liszka especula se a noção ideal de *bem* a se almejar e admirar, para Peirce, estaria modelada, não apenas, mas significativamente de acordo com essas noções de Schiller.

Entretanto, num aspecto atribuído à influência de Platão,³⁵ Liszka identifica o que levaria Peirce a rejeitar a estética como apenas uma ciência da beleza, acusando tal definição como deficiente. Trabalhando com a hipótese platônica de que o bem seria um subconjunto do belo, “tanto que o estudo da estética seria identificar o que é belo [...], e a função da ética, em parte, seria selecionar entre as belas coisas, aquelas que valeriam perseguir, ter ou desejar” (LISZKA, 2017, p. 210, tradução nossa), Peirce afirma, nas *Harvard Lectures* de 1903, que à estética caberia selecionar o que é admirável, na busca pelos fins ideais. Estando o bem de qualquer coisa relacionado ao quanto preenche seus ideais, o bem estético para Peirce estaria relacionado à propriedade de algo apresentar em sua ordem ou *design* uma condução para preenchimento de seu fim, propósito ou função.

³⁵ A filósofa Anne Cauquelin nos ajuda a compreender a questão do belo para Platão, em sua tríade com o bem e a verdade, como o caminho e o fim ideais, através dos quais se poderia alcançar o “princípio que governa o universo”. Segundo a autora, para Platão: “Essa tríade é o princípio da ordem que dá acesso à inteligibilidade e sem a qual o mundo seria apenas caos. Esse princípio único (e de unicidade) que dá aos seres sua consistência não pode ser encontrado no diverso, no heterogêneo, no misturado, no sensível, nos fenômenos nem, evidentemente, na arte tal como é praticada [tomada por Platão como inferior]. Só o exercício do intelecto permite distingui-lo. [...] Se a arte vale alguma coisa, é talvez apenas na medida em que percorre a via da dianóia (ou inteligência que atravessa) e permite desvendar nos seres e nas coisas uma ponta de inteligibilidade” (2005, p. 31, grifos da autora).

Numa longa busca pela definição do *summum bonnum*, um empreendimento da obra peirceana deixado com lacunas, a leitura de Liszka afirma que Peirce reconhece um estatuto de abertura, incompletude e progressão do ideal, mas não deixando de se contradizer. Não considerando a impossibilidade do controle acerca das respostas estéticas, atribui à estética o papel de controle do que é belo, controlando um princípio moral, advindo de uma regra, mesmo que irracional. Esta seria, portanto, uma operação em progressão geométrica da razão. Oscilando entre a afirmação do caráter de admirabilidade *per se*, sem um propósito ulterior, Peirce afirma que a prova da admirabilidade se dá na conformação de sua “implementação na vida”, como uma série de julgamentos através de uma experiência vivida.

Eu não vejo como alguém pode ter um ideal mais satisfatório do admirável do que o desenvolvimento da Razão assim compreendida. A única coisa cuja admirabilidade não é devida a uma razão ulterior é a própria Razão, compreendida em sua completude, tanto quanto podemos compreendê-la (PEIRCE apud LISZKA, 2017, p. 224, tradução nossa).

Assim, embora sua arquitetura das ciências filosóficas tenha contribuído sobremaneira para a compreensão fenomenológica da experiência, parece que, à luz de Peirce, sua estética semiótica como conformação à operação de obediência da representação não aborda aquilo que excede ou escapa a operação do signo. Contribui, decerto, para cercarmos o que está aquém da performatividade do bailarino enquanto possibilidade de ruptura, de fratura de uma governança. Marca o sentimento, “aquilo que devemos sentir”, da ordem do estético; entretanto, não parece avançar no caráter indeterminável das instâncias do sujeito que sente. Estaria o bailarino livre para sentir além do que lhe foi estabelecido? Estaria o espectador livre para construir sua experiência?

A leitura de Santaella sobre a obra de Peirce afirma estar a “incompletude inelutável” da lógica no “cerne de sua concepção de signo” (SANTAELLA, 1994, p. 155). Ao mesmo tempo que defende uma consciência do filósofo sobre o caráter aberto do signo, mostra o empreendimento de retorno por uma justificativa de sua operação. A autora relaciona uma noção de semiótica peirceana a uma ideia de eficácia do signo, evidenciando a análise minuciosa do filósofo sobre suas operações triádicas, sempre guardando suas diferentes relações em nível de abstração. Assim, Santaella aponta equívocos de outros autores sobre a abordagem da obra de Peirce, sobre o que seria uma infidelidade ao cuidado do autor em colocar as ciências da

lógica, ética e estética como normativas, distinguindo-as das ciências aplicadas, tendo resultados reducionistas sobre a compreensão de seus argumentos. Porém, a autora preserva, mesmo numa suposta indeterminação, uma estética que percorre os caminhos de uma representação obediente. Sendo a compreensão de Santaella fidedigna ao filósofo e não pretendendo negar a importância da representação como uma operação comunicacional, esta pesquisa afirma o aspecto desviante da performatividade como um espaço de ruptura excedente a sua operação.

É interessante observar a descrição da semiótica peirceana, em que a autora apresenta essa noção do signo como a produção aberta de um efeito. Diz a autora:

[...] Peirce levou a noção de signo tão longe ao ponto de seu interpretante, quer dizer, o efeito que o signo produz, não ter de ser necessariamente uma palavra, uma frase ou um pensamento, mas poder ser uma ação, reação, um mero gesto, um olhar, um calafrio de regozijo percorrendo o corpo, um desfalecimento, devaneios incertos e vagos, uma esperança, um estado de desespero, enfim, qualquer reação que seja, ou até mesmo algum estado de indefinição do sentimento que sequer possa receber o nome de reação. Tudo isto é signo, na semiótica peirceana. Não podem ser minimizadas, conseqüentemente, as implicações dessa concepção liberal e generosa para se pensar a estética [...] (SANTAELLA, 1994, p. 158).

O circuito peirceano parece ir desde essa maior abertura sobre a noção de signo e seu interpretante até o retorno de sua justificativa pela operação da razão. No que diz respeito ao signo estético e à experiência estética, este retorno dificulta o rompimento de uma governança, vinculada pelo apelo a uma certa correspondência pela compreensão. É oportuno reafirmar que, não sendo uma negativa sobre a validade de um efeito de compreensão, esta pesquisa se refere não apenas à diferença entre seus efeitos apaziguadores ou revolucionários, como também à relevância de sua produção através de sujeitos ativos ou passivos.

3.2 Acontecimento e o movimento ingovernável

Importa traçar, nesta pesquisa, o entendimento de uma dramaturgia do movimento como textualidade, na produção de um evento de dança em seu estado dialógico, prescindindo de uma operação ou representação linguística. Compreende-se aqui *textualidade*, seguindo a concepção derridiana, como atravessamento entre

textos, como *movimento de diferenciação* do texto,³⁶ seu processo de *reenvio e abertura ao outro* que o articula a uma incondicional necessidade de disseminação.³⁷ O reposicionamento dessa noção de texto para pensar a dramaturgia na dança exorbita o sentido de estrutura referencial prévia e fixa de acordos que governam o movimento dançado (seja ela a de uma concepção de espetáculo, um roteiro ou uma partitura de gestos e intenções). Compreende-se aqui a textualidade dramatúrgica em dança como um sistema de diferenças em movimento que mobiliza articulações de sentido e faz convergir efeitos pretendidos e não pretendidos, materializando a indecidibilidade própria do *acontecimento* de uma dança.

Derrida aponta que “um dos traços do acontecimento não é somente que ele venha como o que é imprevisível, o que vem decifrar o curso ordinário da história, mas é também que ele é absolutamente singular” (2012b, p. 236). Segundo o autor:

O acontecimento, como o que chega, é o que verticalmente me cai no colo, sem que eu possa vê-lo vir: o acontecimento não pode me aparecer, antes de chegar, senão como impossível. Isso não quer dizer que isso não chega, que não o há; isso quer dizer que não posso dizê-lo em um modo teórico, que não posso nem mesmo o pré-dizer. Tudo isso, que concerne à invenção, a chegada, o acontecimento, pode deixar pensar que o dizer permanece ou deve permanecer desarmado, absolutamente desarmado, por essa impossibilidade mesma, desamparada diante da vinda sempre única, excepcional e imprevisível do outro, do acontecimento como outro: eu devo ficar absolutamente desarmado (DERRIDA, 2012b, p. 242).

Ao pensar os limites da dramaturgia na performatividade do bailarino, evidencia-se um conjunto de agenciamentos que só pode ser sustentado conceitualmente se, mesmo considerando uma construção prévia do *querer-dizer*, reposicionarmos a noção tradicional de autoria. Não apenas anterior ou exterior ao labor dos corpos que dançam, esta pesquisa toma como ainda necessário validá-la tanto na teia de relações instauradas no decorrer do processo de criação como nas relações possíveis e ativadas a cada apresentação de uma dada obra. O sentido de uma dança não existe senão em sua condição de precisar ser ativado como movimento de disseminação. Compreendo, portanto, a textualidade dramatúrgica

³⁶ E Derrida acrescentaria: “Gostaria de recordar que o conceito de texto que eu proponho não se limita nem à grafia, nem ao livro, nem mesmo ao discurso, menos ainda à esfera semântica, representativa, simbólica, ideal ou ideológica. O que eu chamo de ‘texto’ implica todas as estruturas ditas ‘reais’, ‘econômicas’, ‘históricas’, socioinstitucionais, em suma, todos os referenciais possíveis. (...) isso quer dizer que todo referencial, toda realidade tem a estrutura de um traço diferencial e só nos podemos reportar a esse real numa experiência interpretativa. Esta só se dá ou só assume sentido num movimento de retorno no diferencial. *That’s all!*” (DERRIDA, 1991b, p. 203).

³⁷ Para uma reflexão mais demorada sobre essa compreensão, cf. ANDRADE, 2013b.

numa dança como a condição material inacabada das transformações que vão se constituindo pela inter-relacionalidade das múltiplas instâncias de agência que conformam uma composição. Escrever/criar/acionar dramaturgias é sempre um ato coletivo, partilhado e exposto ao porvir.

Em sua ativação, o bailarino trabalha com seus impulsos internos e da organização de seu pré-movimento — os quais, mesmo decorrentes de sua memória, a excedem —, dialogando também com o contexto e sendo provocado sempre em algum nível de indeterminação. Diz o filósofo John Dewey (2010, p. 38), ao nomear o ato criativo do artista: “O impulso que [...] encontra expressão na ação não é anterior ao ato que o expressa. É, antes, a primeira etapa do ato, a energia interna que libera ao impulsionar e orientar a transformação de materiais externos, para fazer revelar-se uma forma”.

No espectador, essa ativação do sentido provoca também o revolvimento de sua memória, não se assentando univocamente como uma instalação confortável em um repositório, mas sob inevitável mudança. Como vimos no capítulo anterior, em relação aos estudos da performance, mesmo a tentativa de sua manutenção ou preservação está sujeita à ação do tempo, como que nos lembrando que não há inércia nos sentidos — que são animados pelas relações —, nem mesmo em obedientes operações de retorno.

Portanto, mesmo que uma dança seja uma combinação de pressupostos fixos determinados, ainda assim, em sua execução, habita o *imprevisível* que se entretetece, se textualiza na permanência de seus processos de partilha sempre por vir. Uma pista neste mapeamento do que escapa, do que não se pode antecipar ao se tentar demarcar, é o que aproxima a concepção de uma dança do acontecimento derridiano. Talvez seja possível tomar como um dos acordos de uma dança cênica, para além de todo desejo de controle e fixidez, o de que *estaremos lá para que algo se dê*, podendo ser este *algo* da ordem da originalidade, do frescor, do desconhecido. Abordo este aspecto acontecimental de uma dança através da noção de *hospitalidade*, da qual trata Derrida sobre a alteridade no acontecimento:

Quando a gente se dirige a alguém, seja para lhe direcionar uma questão, é preciso, antes da questão, que haja uma aquiescência, a saber “eu te falo, sim, sim, bem-vindo, eu te falo, estou aqui, tu estás aqui, olá!”. Esse “sim” antes da questão, de um “antes” que não é lógico ou cronológico, habita a própria questão, esse “sim”, não é questionante. Há então no âmago da questão um certo “sim”, um “sim” à, um “sim” ao outro que não é talvez sem

relação a um “sim” ao acontecimento, isto é, um “sim” ao que vem, ao deixar-vir. O acontecimento é também o que vem, o que chega (DERRIDA, 2012, p. 233).

Ainda que a partir de certos graus de premeditação de uma situação, essa característica de acontecimentalidade faz desmoronar a perspectiva absoluta de ordenação. Para Derrida: “É evidente que se há acontecimento, é necessário que não seja nunca predito, programado, nem mesmo decidido” (2012, p. 232). O acontecimento supõe a surpresa, a exposição, o inantecipável, sendo imprevisível e absolutamente singular, acontecendo como impossível, ainda que haja programação. Politicamente, esta é uma configuração importante, pois a propriedade de indecidibilidade é condição essencial para uma transformação radical. Importante para o equilíbrio de poderes das funções envolvidas em uma dança cênica, a concepção e evidenciação de dança como acontecimento pode inibir a eficiência de uma governança, evitar ou subverter a operação de uma representação coercitiva e salientar a potência da instância distribuída da autoria.

Relacionando uma dança a este “sim” do qual trata Derrida (este estado de hospitalidade incondicional ao outro que vem, antes mesmo que eu possa pressenti-lo ou identificá-lo), para além de seus acordos existe uma condição de alteridade em sua produção, tanto no ambiente de ensaios como entre os que habitam este *espaço-duração* da obra, aqui entendido como um só ambiente, mesmo que separado entre palco e plateia. Contudo, no contrato entre espectador e dança cênica, muitas vezes sua validação se dá no sentido contrário ao de sua acontecimentalidade. Apesar da conformidade de que ali estarão todos para que algo seja vivido, há também uma espécie de promessa: seja a de que o evento se estenderá por determinado tempo, de que não cessará até sua conclusão, de que existe um engajamento do artista no sentido de uma seriedade e um compromisso com o espectador e até certa garantia de satisfação como experiência estética. Essas condições de uma dança enquanto produto inibem a percepção de sua acontecimentalidade. Assumindo uma dança em sua condição de possível a partir mesmo de sua impossibilidade, engajamos uma abertura para seu aspecto de invenção, que não é dado, nem imutável. Sendo o possível que advém do impossível, é o que pode questionar e mudar o curso de relações de poder, não apenas as da arquitetura teatral, mas as da grande órbita com que uma dramaturgia conversa. Segundo Derrida:

Para que haja acontecimento de invenção, é preciso que a invenção apareça como impossível; o que não era possível torne-se possível. Dito de outro modo, a única possibilidade da invenção é a invenção do impossível. O que chega, como acontecimento, não deve chegar senão ali onde é impossível. Se era possível, se era previsível, é que aquilo não chega (DERRIDA, 2012, p. 240).

No jogo das situações de governança de uma dança, o bailarino tem sua força singular assegurada por ser quem se engaja a estabelecer o possível no assombro da impossibilidade da criação. Esta impossibilidade, que se mantém mesmo na possibilidade do evento vivido, funciona, seguindo a perspectiva de Derrida, como uma estrutura espectral da experiência do acontecimento e é absolutamente essencial. O que se dá na cena, mesmo obediente a uma estrutura restrita de um conjunto de passos de dança repetíveis, é sempre um *devoir-outro* que nenhum ensaio prévio pode encerrar. Porém, não um *devoir-outro* qualquer, mas de uma determinação no limite entre a indecidibilidade também do performer, cuja decisão é determinada em parte pelo outro a quem se dirige e que o testemunha: a materialidade sensível constituída também na relação com o espectador como agente na possibilidade de decisão do artista.

Proponho que se considere o acontecimento, além de *algo que vem*, *algo que vai*. Além da óbvia condição de que, após uma determinada duração, um espetáculo *vai acabar*, gostaria de tomar a qualidade deste acordo de *deixar ir* como determinante de um aspecto político de uma dança. Em vez de uma autonomia da obra, heteronomias dos agentes. A responsabilidade do público sobre a consecução da experiência em diálogo com a abertura do intérprete para uma dança antes e além do jogo representacional. A consumação das experiências tanto do intérprete quanto do espectador sendo condição para seguir.

No sentido em que uma dança pertence simultaneamente ao campo do que pode ser habitualmente chamado de concretude (seu aspecto de aparição) e de autoapagamento — ambas experiências materiais —, é ainda necessário situar tanto a coreografia como a dramaturgia para além do encargo da representação de uma ideia que antecede o ato performado. Através da dissolução da importância de uma origem dominante, é possível estabelecer uma força de subversão afim à concepção derridiana da força de ruptura do signo com seu contexto. E é deste movimento de diferença e de transformação que se trata o fazer do bailarino, mas não apenas dele: a obra segue trabalhando em caminhos tão diversos quantos forem seus

espectadores, abalando a soberania tradicional de uma dança cênica ocidental e apontando a condição distribuída da autoria como um problema que tangencia a produção de sentido de uma dança. Seria possível radicalizar o ingovernável do acontecimento do movimento dançado sem romper com as estruturas coreográficas? É preciso uma explícita dramaturgia do inantecipável para estabelecer ao bailarino e ao espectador os seus poderes e responsabilidades? Seria, assim, garantido algum traço de subjetividade e retomada a experiência de alteridade de escape (que pode desmontar a história de suas funções como não problematizadas)?

Seguindo esta rota, pensando a autoria como uma instância temporalmente distribuída e partilhada entre todos os envolvidos no evento de uma obra cênica, acredita-se estabelecer uma abordagem acurada e sensível da dança como um acontecimento. Reivindicando subjetividades plurais como responsáveis pela produção de sentido de uma obra em desdobramento, não se está evocando, no que cabe ao bailarino, o sujeito como soberano a uma condição de textualidade dramática, desta feita seria apenas a troca do agente opressor. Para cercar a possibilidade de desvio e ruptura próprios da performatividade do bailarino, é decerto necessário que o próprio meio em que ela acontece seja questionado. Contudo, a insistente necessidade de recorrer à autoria, mesmo em sua condição distribuída, evidencia uma disputa entre sujeitos.

A demanda inicial desta pesquisa era a do amplo reconhecimento daquilo que pode e faz o bailarino para além da sujeição a uma governança. A esta altura, a tomada de consciência ainda maior da responsabilidade que tem o bailarino nas relações de poder, enquanto sujeito de uma dança, contribui sobremaneira na condução da pesquisa. Como recurso para a pretendida dissolução de uma soberania justificada historicamente por argumentos teológicos, a defesa da autoria distribuída afirma aqui uma lógica humanista de relação entre “o valor ‘Homem’ e o ideal de criatividade” (DUQUE-ESTRADA, 2010, p. 134). Ainda que, acerca do sujeito, seja necessário marcar o seu descentramento (Ibid., p. 139), a demanda pelo caráter distribuído da autoria é uma abordagem que parte do que Foucault atribuiu como “uma função que se constitui na configuração do modo de existência, circulação e funcionamento de alguns discursos dentro de um contexto social”, tendo surgido historicamente “no momento em que a escrita passa a ser passível de censura e o indivíduo de punição pelo que escreve” (Ibid., p. 141), para reivindicar o desvio de sua função original de policiamento e para aproximá-la da liberdade da experiência. Sobre

a influência da exegese cristã na construção da função-autor, desenvolvida por Foucault, diz Duque-Estrada em nota:

[...] a exegese cristã serviu em grande parte como paradigma para o modo em que a crítica literária moderna definiu, ou construiu, a figura do autor: de acordo com a *De Viris Illustribus* de São Jerônimo, “se entre vários livros atribuídos a um autor, houver um inferior aos restantes, deve-se então retirá-lo da lista das suas obras (*o autor é assim definido como um certo nível constante de valor*); do mesmo modo [*deve-se igualmente retirar da lista das suas obras*] se alguns textos estiverem em contradição de doutrina com as outras obras de um autor (*o autor é assim definido como um certo campo de coerência conceitual ou teórica*); deve-se igualmente excluir as obras que são escritas num estilo diferente, com palavras e maneiras que não se encontram habitualmente nas obras de um autor (*trata-se aqui do autor como unidade estilística*); finalmente, devem ser considerados como interpolados os textos que se referem a acontecimentos ou que citam personagens posteriores à morte do autor (aqui o autor é encarado como momento histórico definido e ponto de encontro de um certo número de acontecimentos). Ora, a crítica literária moderna, mesmo quando não tem a preocupação de autenticação (o que é a regra geral) não define o autor de outra maneira” (FOUCAULT apud DUQUE-ESTRADA, 2010, p. 143, grifos e comentários deste autor).

A autoria de uma dança excede um papel de agente manipulador da matéria, como se hermeticamente encaixado na função de emissão, sendo partilhada pelas várias linhas formadoras da teia que chamamos obra de arte. Entendo, portanto, o autor como agente igualmente transformador e transformável. Nesta teia, não há evento dançado que não seja em si um ato criativo, sendo o exercício da criatividade também compreendido pela ação do espectador-leitor de uma obra cênica, se for tomado como certo que perceber é já transformar. O empreendimento a princípio de lógica humanista, de requerer a marcação do autor, se faz nesta pesquisa para abarcar o sujeito em sua incompletude, em seu permanente devir, condicionado, mas não determinado (FREIRE, 2004).

Neste caminho de investigação, abordarei no capítulo seguinte certa noção de espacialidade e a faculdade da sensibilidade como instâncias condicionadas, passíveis de desenvolvimento e ativação que, justamente em sua indeterminação, marcam nos agentes o seu protagonismo e sua responsabilidade políticos.

4 AUTORIA DISTRIBUÍDA: A ESPACIALIDADE DA CENA COMO MULTIPLICIDADE POLÍTICA

Nesta seção, aspectos da performatividade do bailarino desenvolvidos nos capítulos anteriores estão relacionados à questão da autoria distribuída em dança. Esta questão é abordada através de conceitos que marcam tanto a faculdade da sensibilidade como a indeterminação na relação entre bailarino e espectador como premissas de um evento de dança cênica. Um dos pontos mais relevantes para esta empreitada parte da evidência do cunho político de uma certa noção processual e relacional de espaço que se produz na experiência do movimento dançado.³⁸ Apoiado no reposicionamento que se opõe à ideia de que a efemeridade da dança seria um problema a ser corrigido (LEPECKI, 2017b), o papel do bailarino em um acontecimento de dança é nesta pesquisa afirmado em seu jogo de construção sensível de relações, em potência que, ao ultrapassar a obediência à operação de uma autoridade prévia, colabora para que a experiência estética do espectador possa ser uma abertura para o encontro.

Tradicionalmente, numa dança cênica, em sua concepção desde a transição do balé de corte³⁹ para o balé de ação,⁴⁰ entre os séculos XVI e XVII, o espaço da

³⁸ Da mesma maneira como procede a geógrafa Doreen Massey (2004), os termos *espaço* e *espacialidade* serão usados nesta pesquisa de modo intercambiável.

³⁹ Em sua pesquisa, Marianna Monteiro debruça-se sobre a importante obra teórica de Jean-Georges Noverre acerca do balé, num empreendimento que lança foco sobre o ambiente cultural que cercava esta arte, desde seu surgimento até sua independência de uma função decorativa e consequente profissionalização. Diz a autora: “O balé de corte, como um gênero definido, existe no interior de um todo mais amplo, como elemento constituinte das festas de corte. A festa, por sua vez, em si mesma, estrutura-se em torno de temas, como composição dotada de relativa unidade. [...] Com um enredo mais ou menos elaborado, o balé de corte é, então, um plano dentro de outro plano” (MONTEIRO, 1998, p. 34-35). “A festa, na corte francesa do Rei-Sol, onde o balé atinge seu apogeu, tanto quanto a etiqueta, serve para classificar e ordenar as relações entre os nobres. Na festa, deparamos com a ostentação dessas ‘diferenças’. [...] Trabalha-se, portanto, em três níveis: o das relações de poder, o das relações espaço-temporais e o das relações simbólicas, que são, antes de mais nada, teatrais. O balé de corte é uma forma teatral de organizar, em símbolos, as relações sociais” (Ibid., p. 36-37).

⁴⁰ Sobre o contexto da transição entre o balé de corte e o surgimento do balé de ação, afirma Monteiro: “A dança desenvolveu-se na corte como divertimento, respondendo às ansiedades típicas dessa mentalidade barroca. Se agora há desqualificação do *divertissement de danse* é porque houve mudança de seu significado social, em decorrência de transformações no contexto da criação e da fruição da arte, em geral, e dos balés, em particular. É preciso, então, acompanhar as transformações que ocorreram quando a dança se transferiu para os teatros da cidade, passando a atuar com outro público, abandonando a corte e o universo de festa, e observar a mudança radical na forma como esta arte passa a ser produzida e apreciada” (MONTEIRO, 1998, p. 48). “Os gêneros intermediários, propostos por Denis Diderot — a comédia séria e a tragédia burguesa —, e o balé de ação, proposto por Noverre, mas também por Hilferding, Gasparo Angiolini e muitos outros, são frutos de circunstâncias relativas à formação de um público teatral pagante, reunido em teatros fechados. A nova forma de teatralidade revela redistribuição de formas de expressão pública e é correlata ao crescimento das cidades” (Ibid., p. 49-50).

cena, destacado do espaço ocupado pelo espectador e a ser fruído como um *tableau vivant*, se apresenta como algo *já dado* que, mesmo após a incorporação da pantomima e de uma noção de imitação verossímil da natureza por esta dança, tem sua concepção como independente e anterior à ação do bailarino. A referência a uma frente do palco ou da cena, considerando o espaço como preexistente à ação, situa o espectador fora dela, como o observador de um quadro. Pronto a ser ocupado pela dança, este espaço serve também de coordenada para a localização do bailarino, que pode ser mais ou menos privilegiada de acordo com um certo mecanismo de captura do olhar do espectador. Esta concepção de uma localização ideal é também operada na arquitetura tradicional da plateia de um teatro, havendo no processo convencional de criação de uma dança cênica um ponto de vista considerado o melhor para a fruição da obra, reservado para o espectador mais importante e ilustre: o rei.

A partir do início do séc. XX, na dança moderna ocidental, o espaço passa a ser tomado mais substancialmente como um elemento plástico do *acontecimento* e o bailarino tem sua subjetividade incluída, tendo o posicionamento de seu corpo como possibilidade de guia sobre o que será considerado a frente de um movimento dançado, esteja ele de lado ou de costas para o público. Elementos intrínsecos ao sujeito que dança passam a ser gradualmente considerados na própria motivação desta dança: a qualidade de sua respiração, na conexão entre sua interioridade e o entorno; o centro de seu corpo como motor do movimento, em vez de suas extremidades; além de outros princípios, como os jogos de *contraction/release* de Martha Graham e de *fall/recovery* de Doris Humphrey, estruturados a partir das condições de variação emocional do sujeito (FEBVRE, 1995). Para além de um *divertissement*, embora muitas vezes sob a forma de representação em um espetáculo, as questões e experiências do sujeito, fossem espirituais, relacionadas a sua conexão com a natureza ou mesmo à complexidade entre as noções de indivíduo e sociedade, tornavam-se o tema dessas danças (BOURCIER, 1987). Com relação a sua espacialidade, ao ser nomeada uma frente a partir do bailarino, há uma relevante contribuição para a fratura de uma antiga e complexa cadeia de representação social através de regras de etiqueta, sendo pressupostos no mínimo dois pontos de vista em coabitação e desdobramento, onde se inclui tanto a subjetividade do bailarino quanto o papel do espectador na construção da ação. Bailarino e espectador são, assim, convidados a novas operações perceptivas que reconfiguram as possíveis relações engendradas no curso de uma obra cênica.

As diferentes concepções que podem ser deflagradas no processo criativo de uma dança cênica, reunindo as estruturas coreográfica e dramática na relação com o espaço, são determinantes na produção de sentido desta dança e no efeito de convocação política do espectador. Refiro-me efetivamente ao aspecto de reconhecimento do público como construtor de sua experiência, não limitando o desdobrar de um espetáculo a uma espécie de condução *pedagogizada*, onde importa certa noção logocêntrica de *entendimento* da plateia, ou de simples efeito de encantamento. Há por vezes, como é frequente nos espetáculos de dança contemporânea, a possibilidade de bailarino e público ocuparem o mesmo espaço, escapando da arquitetura do palco italiano que os posicionaria a partir de uma espacialidade entre setores indubitavelmente separados. A possibilidade de entrada em relação entre bailarino e espectador sendo ou não explicitada nos recursos dramáticos e coreográficos, decerto não pode ser negada ou anulada. As possibilidades de relação espacial em dança, como as acima mencionadas, invocam qualidades de atenção significativamente distintas numa obra e contribuem de maneiras diferentes para uma comunicabilidade em dança.

No exemplo da longeva e profícua colaboração entre os artistas cariocas Laura Samy⁴¹ e João Saldanha,⁴² no tratamento peculiar da categoria Espaço⁴³ em

⁴¹ Laura Samy tem em sua trajetória artística um diálogo com o teatro e a performance, além da dança contemporânea. Nos últimos quinze anos, trabalhou em parceria com Thiago Granato, Claudia Muller, Marina Vianna e Renato Linhares; participou de projetos dirigidos pelos artistas Gerald Thomas, Gustavo Ciríaco, Nathalie Colantes, Tunga, Enrique Diaz, Dani Lima e Flavia Meireles; e trabalhou como assistente de direção de Alex Cassal, Daniela Amorim, Marcelo Braga, Álamo Facó e Marcela Levi. Participou do projeto Bordas do Corpo, em 2015 e 2016, parte das atividades realizadas pelo grupo de pesquisa Temas de Dança, com o qual passa a ser colaboradora permanente junto às pesquisadoras Flavia Meireles e Mariana Patrício. É idealizadora e organizadora da Mostra Caixote, que, atualmente em sua sexta edição, promove a apresentação de trabalhos ligados às artes performativas. Esteve envolvida em três processos de colaboração que a levaram, em 2018, a residências artísticas no *Centre National de la Danse*, na França, com o performer e coreógrafo Thiago Granato; no Espaço do Tempo, em Portugal, com o diretor Alex Cassal; e na Galeria Tête, em Berlim/Alemanha, com a artista plástica Barbara Wille.

⁴² Com formação em dança moderna e balé clássico, João Saldanha é um coreógrafo carioca, tendo sido um dos mais importantes da cena carioca no *boom* da dança contemporânea brasileira na década de 1990. Recebeu apoio da Secretaria Municipal de Cultura do Rio de Janeiro, entre 1999 e 2003, para a elaboração de seus projetos e foi agraciado com diversos prêmios ao longo de sua carreira. Para mencionar alguns: a Bolsa Vitae, em 2004, com o projeto Danças Modulares; o Prêmio Icatu *Holding*, em 2005, pelo conjunto de sua obra — que o contemplou, junto aos artistas Laura Samy e Marcelo Braga, com uma residência artística em Paris neste mesmo ano —; e o Prêmio da Associação Paulista dos Críticos de Arte, em 2008, também pelo reconhecimento de sua obra. Recebeu uma homenagem do Festival Panorama de Dança, em 2011, tendo cinco de suas obras, até aquele momento mais recentes, apresentadas naquela edição.

⁴³ O termo *categoria* se deve à escolha do Sistema Laban como um procedimento de análise e a grafia de *Espaço*, com a inicial maiúscula, marca sua diferença em relação ao *fator espaço*, elemento da categoria Expressividade do mesmo sistema.

suas autorias, o *assunto* das peças é construído de maneira a afirmar a posição do público como sujeito de sua experiência. No período de 1997 a 2019, diversas obras foram criadas por eles, junto a outros artistas, no âmbito da companhia Atelier de Coreografia, dirigida por João.⁴⁴ Através de um repertório numeroso, é possível constatar que a produção de sentido, nas danças por eles construídas, demanda movimento também por parte do espectador. É preciso que este exercite uma abertura interna e/ou externamente para que a construção de sentido aconteça. É preciso engajar uma atitude de aproximação.

Embora na maioria dessas obras se conserve a separação espacial entre bailarinos e público, variando se ocupam o mesmo plano ou não, ou, ainda, se estão numa relação frontal do palco italiano ou em semi-arena, é a partir de uma dramaturgia que enfatiza a relação do performer com o espaço que o convite a uma tomada de posição (ou de consciência dessa posição) do espectador é feito. Por vezes, movimentos-solitude,⁴⁵ em outras, movimentos que costumam explicitamente muitas camadas de relação entre os bailarinos. O foco aqui, nesta parceria bailarina-coreógrafo, tenciona uma abordagem sobre a performatividade da bailarina em seu duplo aspecto: na performance, nas ativações e atualizações engajadas na dramaturgia da cena; e na negociação com a arquitetura estrutural que constrói essa dança, também na figura de autoridade do coreógrafo.

Trago como referência uma das memórias que guardo da experiência de ver essa dupla em ação: a obra *Paisagem concreta* (2010). Realizada em configuração de palco italiano, seu início se dá como um convite a que os espectadores venham aguçar sua curiosidade espiando pelos orifícios preenchidos por *olhos mágicos*⁴⁶ distribuídos por uma grande parede. Disposta de um lado ao outro sobre a parte anterior do palco, de forma a separar cena e plateia, a parede instiga o espírito *voyeur* do espectador. Neste início, os bailarinos performam movimentos que se alternam em

⁴⁴ Laura Samy e João Saldanha colaboraram nas seguintes obras: *A fase do pato selvagem* (1998), *Sopa* (2000), *Afirmções intencionais — acidentes* (2003), *Soma* (2004), *Extracorpo* (2006), *Monocromos* (2007), *III danças* (2008), *Paisagem concreta* (2010), *A senhora dos afogados* (2012) e *O lugar mais escuro é embaixo da luz* (2019).

⁴⁵ Refiro-me como *movimentos-solitude* àqueles performados a partir de uma *ocupação em solitude*, em que a bailarina não se dirige especificamente a ninguém a sua volta, mas ainda assim mantém sua relação com o entorno. É possível perceber que o foco de sua atenção varia em aproximações e distanciamentos, mas que não há uma ideia de projeção do movimento como representação de sentimento ou ênfase numa comunicabilidade advinda de uma noção de autoridade superior do performer na determinação da experiência do espectador.

⁴⁶ Olho mágico é um dispositivo vítreo presente em muitas das portas de entrada de apartamentos, pelo qual tanto se confirma a chegada do *outro* quanto se retarda a sua recepção.

solidude e encontros ocasionais. Sem se tocar ou esbarrar, traçando deslocamentos predominantemente em raias ortogonais transversais e paralelas, a partilha do espaço não atravessa a intimidade de suas cinesferas e marca como ocasionais, como conseqüências do acaso, a emergência de partituras em uníssono.

Já de volta a seus assentos na plateia, e depois de removida a (quarta) parede, os espectadores seguem suas experiências influenciadas pelo *voyeurismo* inicial. Nos momentos em que se movem mais intensamente, os bailarinos apresentam uma atenção espacial direta, seja a seus próprios gestos, em direção ou em oposição a seus deslocamentos. Seus uníssonos coincidentes lembram as cenas de filme em que se toma toda a fachada de um prédio, mostrando seus habitantes que, ignorando uns aos outros, podem tomar banho, fritar um ovo ou ver televisão ao mesmo tempo. Há uma densidade em conexão, como que ativada pela espessura do espaço, mas esta não é realçada. Apenas quando os bailarinos performam permanências posturais, como que em descanso, há olhares mais explicitamente dirigidos às pessoas com quem partilham aquele espaço. Nesses momentos, me ocorre a lembrança do ato de olhar pela janela, ver as ações de outras pessoas, enquanto descansando, deixando o tempo passar.

Laura não dança *para* alguém. Antes, ela dança *com*, ela dança *também*, ela dança *apesar*. Seu olhar enxerga, mas não *enaltece* a distinção entre uma pessoa e uma cadeira. Sua dramaturgia não precisa *conquistar* o espectador, como um quesito de sucesso em sua recepção ou de eficácia de seu desempenho. Direção e performance parecem, ao falar de onde estão, perguntar ao público o que se vê desde onde se está. O efeito de presença da bailarina apresenta-se em *cinesfera* densa como uma nuvem carregada, logo antes de precipitar em movimentos-relações. É notável, no jogo dramático e coreográfico, que nenhuma promessa ilusória seja parte do acordo oferecido ao público. E a potência de uma certa noção de presença, junto ao sentido de autorresponsabilização deste público, parece se dar justamente por não ser enaltecida.

*

O filósofo Charles Feitosa, debatendo sobre o conceito de presença nos campos da Filosofia e das Artes Cênicas, argumenta sobre a impossibilidade de uma presença pura como experiência aos humanos. Ele diz: “Nossa condição existencial

nos impede, por mais que queiramos, de estar presentes, por isso é tão difícil se concentrar em uma palestra ou em uma aula. E quanto mais lutamos para estar plenamente presentes mais nos distanciamos da imediateidade de uma situação” (FEITOSA; FERRACINI, 2017). Seguindo sua argumentação sobre a impossibilidade de habitação pura de um *agora*, Feitosa diz:

O ser humano não vive no aqui, mas no mundo. Mundo é a relação com o espaço mediatizada pela linguagem, não nos é possível desligar essa mediatização e construir um contato direto com o aqui. O ser humano também não vive no agora, mas sim na história. História é a relação mediatizada pela linguagem com o tempo (Ibid., p. 110).

Esta contribuição de Feitosa, segundo a qual enunciar a experiência do agora é já estar em mudança no fluxo do tempo e da história, nos ajuda a pensar a relação entre noções de espaço e tempo de uma dança cênica. Ao observarmos as qualidades de partilha do espaço e do tempo entre os sujeitos de uma dança, é possível identificar uma maior ou menor abertura, por parte do bailarino, para a indeterminação e a alteridade presentes nas operações perceptivas que compõem o movimento dançado. Este é um aspecto político que, ao compor uma dramaturgia do movimento, articula a performatividade do bailarino em uma atitude que instiga o espectador a tomar consciência não apenas do que ele está vendo, mas de como está vendo. Conferindo uma importância potente ao seu ponto de vista, o convoca na operação de agenciamento de sua experiência estética.

Contudo, sem tomar uma oposição radical a uma tendência, por parte do campo das artes cênicas, a certo elogio da presença numa situação de “êxtase artístico”, Feitosa apresenta uma outra possibilidade de interpretação, sugerindo que o que vem sendo tomado como uma “suspensão de todas as mediações, como paralisação do tempo em um instante eterno, como instauração de uma identidade plena entre os corpos” seria na verdade uma experiência de “intensificação da temporalidade” (FEITOSA; FERRACINI, 2017, p. 110). Sua defesa do “enfrentamento” do termo presença é justificada quando o autor explica que sua insistência nas artes cênicas estaria conectada a uma nostalgia religiosa “enquanto denegação da terra em que habitamos e do modo histórico que vivemos” (ibid., p. 110).

Conceber esta intensificação da temporalidade como característica ou experiência possível de um evento de dança contribui sobremaneira com certa noção de espacialidade que se apresenta como palco (literal e metaforicamente) das ações

do bailarino, na performatividade de seu corpo no movimento dançado. O cunho político desta noção, remarcando a condição de alteridade de um discurso, lança pistas importantes sobre o sentido distribuído de autoria. Como anteriormente mencionado nesta dissertação, o sentido de discurso aqui extrapola o limite linguístico para abarcar também, entre outros, o de uma dança. Desta forma, a comunicabilidade de uma dança depende, além de uma intencionalidade, também de condições não antecipáveis ao evento dançado e não determinadas apenas pelo *que* é dançado, mas pelo *como* é dançado e em que condições e contextos se dança. A expressividade do bailarino, referente às qualidades dinâmicas de seu movimento, vai ser construída a partir de sua relação com fatores específicos, tais como os elencados pelo Sistema Laban de Análise do Movimento⁴⁷ (a saber: fluxo, espaço, peso e tempo), mas estará sempre relacionada a sua história gestual.⁴⁸ Desta forma, a história inscrita no corpo-sujeito a partir de sua experiência de mundo influencia, de forma complexa e inegável, as características de seu movimento.⁴⁹

Ainda sobre a questão da presença, Lepecki (2017b), ao pensar a relação entre dança e escritura, aproxima-se da crítica empreendida por Derrida. Diz o autor:

⁴⁷ A pesquisadora Ciane Fernandes, um dos principais nomes brasileiros sobre o Sistema Laban, aponta as circunstâncias da criação e do desenvolvimento do sistema e as áreas de seu alcance. Diz a autora: “A forma de dança-teatro alemã — *tanztheater* — foi inicialmente desenvolvida por Rudolf von Laban (Hungria 1879, Inglaterra 1958) nas primeiras décadas do século XX, tendo como principal objetivo o delineamento de uma linguagem apropriada ao movimento corporal, com aplicações teóricas, coreográficas, educativas e terapêuticas. [...] Apesar de estruturado inicialmente em países norteyuropeus, especialmente na Alemanha e na Suíça, o Sistema Laban foi influenciado por formas de movimento de variadas origens, como as artes marciais do Oriente, as formas e danças africanas e indígenas que inspiravam o expressionismo do início do século, e as danças folclóricas e o cotidiano de muitas localidades, visitadas por Laban durante sua infância e adolescência devido à carreira militar de seu pai” (FERNANDES, 2002, p. 23). Mais adiante, Fernandes afirma: “O que hoje chamamos de Sistema Laban ou Análise Laban de Movimento (até os anos 80 denominado Sistema *Effort-Shape*, Expressividade-Forma) consiste, de fato, em uma série de desenvolvimentos realizados até o momento por profissionais das mais variadas localidades, atualizados e divulgados em congressos e publicações periódicas. Nos Estados Unidos, Irmgard Bartenieff (1900-82) desenvolveu os Fundamentos Corporais Bartenieff, incluídos no Sistema Laban/Bartenieff, com a formação teórico-prática que concede o Certificado de Analista de Movimento (CMA) reconhecido internacionalmente. Atualmente, a Análise Laban de Movimento, internacionalmente abreviada como LMA, *Laban Movement Analysis* (MOORE e YAMAMOTO apud FERNANDES, 2002) é usada como forma de descrição e registro de movimento cênico ou cotidiano (de cunho artístico e/ou científico), método de treinamento corporal (teatro, dança, musical), coreográfico, diagnóstico e tratamento em dança-terapia” (Ibid., p. 24).

⁴⁸ Fernandes aponta que: “A categoria Expressividade refere-se à teoria e prática desenvolvidas por Laban, onde qualidades dinâmicas expressam a atitude interna do indivíduo com relação a quatro fatores (dispostos na ordem de seu desenvolvimento na infância): fluxo, espaço, peso, tempo. [...] As qualidades *dinâmicas*, como o próprio nome indica, refletem uma *mudança* quanto aos quatro fatores, nas gradações entre condensada e entregue” (FERNANDES, 2002, p. 102).

⁴⁹ Veremos adiante a relação entre os conceitos de *pré-movimento* e *vergência*, desenvolvidos pelo analista do movimento Hubert Godard, o que nos ajudará a compreender a ocorrência de uma *alteridade primeira*, já no próprio sujeito, que funciona como uma espécie de engrenagem do encontro com o *outro* e de investimento do corpo no espaço externo (cf. GODARD, 2018; 2004; 1998).

A crítica da presença de Derrida implica que qualquer elemento significativo (numa dança, num texto) é desde sempre habitado por e referente a outro conjunto de referentes, rastros de rastros de rastros, num infindável jogo de *différance*. Derrida cunhou este “neografismo” para se referir precisamente ao “movimento do rastro” como um desvio adiado-diferido [*deferring-diferring*]. Essa característica da *différance* faz qualquer “estrutura de presença” (embora, talvez, uma melhor formulação seria dinâmica de presença) um sempre transitório adiamento (de si mesmo) pelo sentido do incontrolável movimento de significação do rastro (LEPECKI, 2017b, p. 47).

Para Lepecki, o movimento de *différance* de Derrida pode ser compreendido como uma complexa *dança da alteridade*, mesmo quando um retorno a uma intencionalidade anterior, sendo na própria tentativa de resgate algo já outro, já em rastro. Esta aproximação feita por Lepecki, de um sentido derridiano da dinâmica de presença como um adiamento de si mesmo, assim como a colocação de Feitosa sobre o que se nomeia tradicionalmente de presença em Artes Cênicas, adensam a noção de espaço como relacionada inquestionavelmente à de tempo, como uma dimensão aberta e em construção. Esta condição de espaço como algo que não pode ser considerado *já dado* convoca toda a arquitetura de uma dança cênica a tomar sua parcela de responsabilidade.

A oposição à ideia de que a efemeridade da dança seria um problema a ser corrigido (LEPECKI, 2017b), parece desdobrar-se para outras instâncias: assim como não há problema algum em sua condição efêmera, também parece não denotar necessariamente um problema a impossibilidade de efeito de suspensão do tempo ou de captura de um espaço pela ação de um bailarino.

Estes são reposicionamentos de cunho político que relativizam e distribuem certas condições a todos os sujeitos de uma dança, intensificando a necessidade de entrada em relação para sua própria produção de sentido. O poder de agenciamento como fenômeno e como sentido de uma dança e a experiência do movimento dançado excedendo o controle como elemento de poder são aspectos políticos que engajam uma noção de alteridade radical.

4.1 Pequenas percepções, intuição e a categoria do invisível

Investigando uma ideia de espaço em seu aspecto político de poder de agenciamento, destaco a abordagem do filósofo José Gil (2005) que discorre sobre um “invisível visível” como a força singular do objeto artístico, considerando a

operação das *pequenas percepções* em todas as etapas da recepção de uma obra. O autor encontra suporte em Leibniz, que afirma:

São elas [as pequenas percepções] que formam esse não sei o quê, esses gostos, essas imagens das qualidades dos sentidos, claras no conjunto, mas confusas nas partes, essas impressões que os corpos vizinhos provocam em nós, que envolvem o infinito, essa ligação que cada ser possui com o resto do universo. Podemos dizer que, por consequência dessas pequenas percepções, o presente está pleno do futuro e carregado do passado [...] (LEIBNIZ, 1980 apud GIL, 2005, p. 24).

Trarei um ponto interessante enunciado por Gil e, aproximando este debate de minha experiência profissional como bailarina e professora, conduzirei aqui uma convergência entre os aspectos ético-políticos que podem ser engajados, tanto a partir da espacialidade de uma dança quanto da que se pode experimentar através de um método somático de cuidados corporais. O autor menciona a possibilidade de inversão da ideia comum de que o olhar serve a capturar uma imagem para, em seu lugar, sugerir a de que o olhar pode, por ela, sofrer uma transformação. Assim, seja um espectador, um bailarino, um coreógrafo ou um dramaturgista, num acontecimento de dança há a *mão dupla* da possibilidade e da convocação da abertura para um encontro, para *deixar chegar*. Uma obra de dança é um convite e em sua criação, seja havendo a construção e a manipulação de elementos materiais, seja apenas através do engajamento da fisicalidade na plasticidade formal do movimento dançado, há o envolvimento de uma *força da forma* e uma *forma para a força*.

Gil (2005, p. 26) define que as pequenas percepções fornecem impressões confusas, mas globais, em constante movimento. E que, antes de compor macropercepções (espécie de unidades distintivas, no fenômeno contínuo de pequenas percepções, entre as quais se apresentam uma infinidade de percepções intersticiais), “há uma espécie de tendência anunciada e pressentida no turbilhão das pequenas percepções”. Esta tendência é o que seria a *atmosfera*, apresentando-se como uma força, com intensidade e direção. Anunciando o que vai se mostrar na macropercepção, ela guarda já, em sua indeterminação, um vetor, um tônus. O filósofo ainda afirma que “se a atmosfera é feita de tensões entre micropercepções é porque resulta de investimentos de afetos que abrem os corpos” (Ibid., p. 27).

Se abordo aqui a arte como um convite, pressuponho sua aceitação como uma disponibilidade. É precisamente aí que reside a pertinência da educação somática, na sensibilização do indivíduo para o encontro, seja com a arte ou qualquer

ideia de *outro* que pressuponha interação. Trata-se, portanto, de uma dupla categoria de encontro: consigo, com aquilo que sua estrutura revela em suas potências e seus limites, e, conseqüentemente, com esse *outro* que manifesta-se na tensão com a subjetividade. O encontro com este *algo além de mim* pode ser entendido como relação entre essas *forças* abordadas por Gil, a do corpo em estado de abertura e a da atmosfera, porém parece-me interessante ressaltar que, como fenômeno espacial, não é possível determinar com absoluta precisão o ponto original, um antes e um depois. Encontrar um outro e retornar a si, sendo já outro, são operações infinitas que, como afirma Leibniz, conforma o “presente [...] pleno do futuro e carregado do passado” (1980 apud GIL, 2005, p. 24). Essa compreensão aponta a produção de si mesmo como processo de diferenciação que se dá no devir da espacialidade (do encontro).

Para avançar na contribuição acerca do sentido político da performatividade do corpo no movimento dançado em relação a sua espacialidade, evidencio uma importante abordagem do conceito de espaço postulada pela geógrafa britânica Doreen Massey:

O espaço é um produto de inter-relações. Ele é constituído através de interações, desde a imensidão do global até o intimamente pequeno [...]. O espaço é a esfera da possibilidade da existência da multiplicidade; é a esfera na qual distintas trajetórias coexistem; é a esfera da possibilidade da existência de mais de uma voz. Sem espaço não há multiplicidade; sem multiplicidade não há espaço (MASSEY, 2004, p. 8).

Segundo Massey (Ibid., p. 8), “‘porque’ o espaço é o produto de relações-entre, relações que são práticas materiais necessariamente embutidas ‘que precisam ser efetivadas’, ele está sempre num processo de devir, está sempre sendo feito — nunca está finalizado, nunca se encontra fechado”. Este aspecto, levantado pela autora em sua definição de espaço, oferece o argumento que permite ligarmos tanto a criação artística como a interação com uma obra de arte ou ainda uma prática somática de cuidados corporais como exercícios políticos: todas essas instâncias de modelação de mundo demandam a evidenciação de uma atitude relacional de abertura. Massey coloca ainda que “somente se concebermos o futuro como genuinamente aberto podemos seriamente aceitar ou engajar-nos em uma noção genuína de política” (Ibid., p. 11).

Concebendo o espaço como dimensão da diferença, da criatividade e de abertura para o futuro, destaco a colocação de Massey, para quem a noção de espaço não corresponde à fixidez e à representação como proposta pelo filósofo Henri Bergson. Para este, o espaço seria uma dimensão que aprisionaria o homem, sendo o “âmago do verdadeiro viver” possível através da mudança advinda da dimensão do tempo. Entretanto, argumentando sobre o aspecto relacional do espaço, Massey estabelece uma trajetória que demonstra a impossibilidade de o tempo existir sem um apoio. Para ela, a mudança — sendo o tempo, sim, seu veículo — é produzida pela interação: a possibilidade da interação dependendo da existência da multiplicidade e, esta, da existência do espaço (MASSEY, 2004, p. 13).

A autora aponta que, através da conceituação de Bergson de *diferença* apenas como mudança no tempo, uma lógica devastadora de oposição entre as categorias tempo e espaço foi instaurada, talvez motivada por disputas entre a corrente filosófica bergsoniana e as ciências newtoniana e einsteiniana. Massey segue problematizando que “se a diferença é definida como mudança (de uma coisa no tempo, mais do que como a existência simultânea de uma multiplicidade de coisas), então o tempo é a dimensão crucial da diferença e o tempo se torna a dimensão crucial, o único veículo, da criatividade” (Ibid., p. 12). Massey mapeia que tanto o projeto defendido por Bergson quanto seu próprio argumento aspiram semelhantemente à ampliação da conceitualização de temporalidade e de futuro. Sendo futuro, já em Bergson, algo que não se pode determinar, estando sempre em devir, sua propriedade de produção do novo não poderia se reduzir a uma operação de rearranjo de coisas já existentes. Esta indeterminação, para a autora, justifica a criatividade e a possibilidade da política que conferem uma abertura genuína de futuridade, evidenciadas, portanto, pela concepção relacional de espaço.

Seguindo o rastreamento de conceitos sobre espacialidade que, por estarem equivocados ou serem reducionistas, historicamente limitaram o poder de agência dos sujeitos como concebido pela possibilidade política de um espaço em devir, Massey elenca ainda a responsabilidade da escola do estruturalismo francês. A autora argumenta que, por mais que seja simpática a seus estímulos iniciais, mais uma vez a abordagem central referiu-se ao tempo. Na Antropologia, cita Massey como exemplo, houve a contribuição de se rever o engano das narrativas hegemônicas que apontavam que as sociedades por elas estudadas como *primitivas* eram precursoras de seu próprio status *desenvolvido*. Diz a geógrafa: “O estruturalismo defendia a

coerência de tais sociedades em si mesmas. No lugar da dominância da narrativa temporal eles estabeleceram a significância de estruturas autossustentadas internamente coerentes” (Ibid., p. 14). Contudo, o problema se deu quando este debate levou a uma dicotomia entre espaço e tempo. Na disputa contra uma dominância da temporalidade, as estruturas defendidas foram veementemente relacionadas ao espaço, ao passo que eram simplesmente atemporais. A noção de espacialidade como *estase* acabou reforçada pelo entendimento das estruturas como “sistemas totalmente conectados de relações [...], como uma sincronia fechada e oposta à diacronia” (Idem). Assim, embora colaborasse com o entendimento de espaço como o produto de inter-relações, ainda não era suficiente para a ideia de um sistema cujo processo é o constante devir.

Massey nomeia ainda o problema da estratégia de concepção do espaço em termos temporais, corrente nas Ciências Sociais, tais como a adjetivação de *avançado* e *atrasado* em referência a diferentes regiões do planeta, como mais um fator que impossibilita fazer-se jus às três premissas defendidas por ela acerca de uma verdadeira noção de espacialidade, a marcar: um produto de inter-relações, a esfera da possibilidade da multiplicidade e um constante processo de devir. Ao conceber geograficamente as diferenças espaciais em termos de sequência temporal, há uma implicação de que “lugares não [sejam] genuinamente diferentes; [...] eles simplesmente [estejam] à frente ou atrás numa mesma estória [...]” (Ibid., p. 15).

Por fim, a geógrafa aponta ainda um modo de entendimento da relação entre *espaço* e *sociedade* “do qual é preciso livrar-se”. Diz que, ao fragmentar-se o espaço geográfico em localidades, regiões, lugares, pressupõe-se um isomorfismo entre cultura e espaço. Assim, haveria um entendimento reducionista de que determinada cultura seria algo produzido naquele espaço específico, em vez de compreendê-la como “produto de interações”.

Um dos aspectos interessantes na relação entre a concepção de espaço defendida por Massey e uma espacialidade da cena assumida nesta dissertação como multiplicidade política é justamente a condição de conterem sempre certo grau de imprevisibilidade. Em cena, há uma demanda pela entrada em relação entre bailarino e espectador, mas o que decorre como experiência é indeterminável. Para o bailarino, há sempre algo que não pode ser ensaiado, sempre haverá algo que escapa do movimento de retorno e de conferência de uma intencionalidade anterior. E estes aspectos, o da iterabilidade de uma escrita e da alteridade de uma dança, são

condições intrinsecamente políticas, mesmo que nenhum discurso político corresponda *intencionalmente* à textualidade dramatúrgica desta dança. É porque relações podem ou não ser estabelecidas que o que vai se passar em uma dança conterà sempre algo de inesperado. E enunciar a questão da autoria sem considerar uma instância de abertura intrínseca à produção de sentido, operada na relação entre bailarino e espectador, desconsidera uma condição importante e fundamental de um evento cênico.

Como defendido anteriormente, a proposição de que “estamos todos inter-relacionados” é insuficiente. Pois todas aquelas relações são ativamente construídas (e algumas delas podem nunca ser construídas) e o fato de que elas são construídas (elas são integralmente práticas sociais), por sua vez, implica que estão repletas de poder social. Assim, politicamente, o que devemos fazer é reconhecer também a *forma* dessas relações, seu inevitável conteúdo de poder social, as relações de dominância e subordinação que elas podem requerer ou (mais positivamente), o potencial de capacidades que elas podem produzir (MASSEY, 2004, p. 21).

Em concordância com o que afirma a geógrafa, o espaço é então tratado aqui como condição para a produção do tempo. O espaço é a esfera da possibilidade de uma experiência como, por exemplo, a estética. Quando tratamos de experiência estética, de consecução individual de uma experiência do devir obra de arte, estamos falando de corpo e de espaço. Estamos falando daquilo que é *a dor e a delícia* da vida tal qual podemos vivê-la, a sua materialidade sensível que necessariamente atravessa, senão esburaca a dimensão corpórea. Estamos nos referindo a dimensões abissais, que, por muito que se revelem, mostram ainda mais a descobrir.

Foucault (2013, p. 7) aborda a “topia implacável” do corpo, este “contrário de [...] utopia, [...] que jamais se encontra sob outro céu, lugar absoluto, pequeno fragmento de espaço” com o qual o corpo é feito. Diz ser “o lugar sem recurso ao qual estou condenado”, selando inicialmente à ideia de corpo o estatuto de inescapável para, em seguida, traçar outras conexões e metáforas que, de tanto que dele escapam, mais o afirmam. Nesta mão dupla de aspectos da materialidade corporal que ora o encerram ora o excedem, o filósofo reúne imagens do paradoxo da alteridade: sempre aqui e alhures.

A que se deve o prestígio da utopia, a beleza, o deslumbramento da utopia? A utopia é um lugar fora de todos os lugares, mas um lugar onde eu teria um corpo *sem corpo*, um corpo que seria belo, límpido, transparente, luminoso, veloz, colossal na sua potência, infinito na sua duração, solto, invisível, protegido, sempre transfigurado; pode bem ser que a utopia primeira, a mais

inextirpável no coração dos homens, consista precisamente na utopia de um corpo incorporeal (FOUCAULT, 2013, p. 8, grifo do autor).

As utopias das quais trata o filósofo, com seus conceitos de liberdade para além do continente corpóreo, referindo-se à imortalidade ou ao apagamento de sua topologia, conferem valor maior a uma ideia de virtude da transcendência. O autor traz um dos maiores exemplos através do *mito da alma* como algo mais nobre e superior. Por mais sedutora que seja esta imagem de superação da matéria, interessa aqui, inversamente, quais espacialidades o corpo engaja sem que para isso seja necessária sua abnegação, mas através de sua celebração. Foucault menciona ainda o *cadáver* e o *espelho* (Ibid., p. 8-11), sendo um, a redução do corpo ao objeto morto que, antes, aprisionava uma essência mais elevada, e outro, sua redução a um espaço cujos movimentos, por mais precisamente que se conheça, tem sua visibilidade completa sempre inalcançável e fragmentada. A ideia de corpo tomada nesta pesquisa acompanha o transbordamento foucaultiano da busca por um conceito preciso e se interessa para além da ideia de um simples objeto ou de uma imagem fora de mim e inatingível. Antes, investiga os sentidos do corpo vivo, penetrável e expansível.

Em sua reflexão sobre um corpo utópico, Foucault avança marcando os “lugares sem lugar”, “mais obstinados ainda que a alma”, traçando o que de “fantástico” pode ocorrer a partir da topologia do corpo. Diz o autor:

E dentro desta cabeça, como se passam as coisas? Elas entram lá — e estou muito seguro de que as coisas entram na minha cabeça quando eu olho, pois o sol, se for demasiado forte e me ofuscar, dilacera até o fundo do meu cérebro — e, no entanto, essas coisas que entram dentro da minha cabeça permanecem no exterior, pois vejo-as diante de mim e eu, por minha vez, devo me adiantar para alcançá-las (FOUCAULT, 2013, p. 10).

Talvez viver a potência dessas propriedades de transformar e ser transformado em correspondência, como referi-me anteriormente sobre a proposta de Gil acerca da ação do olhar, colabore para o que se tenta apreender do conceito de presença considerando a noção de corpo como sua topologia. A tomada do corpo se dando sempre com suas emoções e afetos — como a diferença entre corpo e cadáver ou, na língua inglesa, entre *body* e *corpse*, designando respectivamente o corpo com e sem vida. Sem que sejam esses afetos algo que impediria uma aproximação precisa ou que precisaria ser anulado, porém condições do corpo em sua complexidade e singularidade, em alteridade primeira que já se dá no próprio indivíduo, nas

articulações incessantes de seus sentidos que permitem haver separação e, portanto, um outro em si mesmo, e estabelece uma confluência entre os estatutos de fora e dentro, de longe e profundo.

Meu corpo está, de fato, *sempre* em outro lugar, ligado a todos os outros lugares do mundo e, na verdade, está em outro lugar que não o mundo. Pois, é em torno dele que as coisas estão dispostas, é em relação a ele — e em relação a ele como em relação a um soberano — que há um acima, um abaixo, uma direita, uma esquerda, um diante, um atrás, um próximo, um longínquo. 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).

O sentido de *heterotopia* usado por Foucault (2013, p. 28), de um espaço-outro como “contestação de todos os outros espaços”, de “justaposição de espaços outrora incompatíveis”, colabora para a compreensão de como a espacialidade de uma dança e a possibilidade de empatia cinestésica (GODARD, 2001) engajada por ela podem atuar no deslocamento do sujeito-espectador para lugares novos, lugares de descoberta e de encontro. Possivelmente, também, lugares de questionamento, estranhamento ou rejeição. Na língua portuguesa, temos duas expressões que significam exatamente o oposto uma da outra: *ir ao encontro de* e *ir de encontro a*. O interessante é que elas anunciam tanto o que se sucedeu *depois* do encontro, seja uma afinidade ou uma oposição, quanto a importância justamente do *encontro* para que algo se produzisse como reação.

Para Hubert Godard (2001), a empatia cinestésica é o fenômeno de “transporte” sofrido pelo espectador quando a sensação de seu peso, ou seja, daquilo que atua habitualmente em sua percepção separando-o daquilo que o cerca, é alterada. O efeito de transporte do espectador em uma dança se dá pela perda da “certeza do seu próprio peso”, se tornando “em parte, o peso do outro”. Diz o autor:

Como a gravidade organiza o que vem antes do movimento, organiza também o que vem antes da percepção do mundo exterior. Quando, pelo transporte, o olhar é restringido em menor intensidade pelo peso, ele viaja diferentemente. É isso que podemos chamar de empatia cinestésica ou contágio gravitacional (GODARD, 2001, p. 25).

O autor aborda ainda uma interferência em mão dupla no estado do corpo do observador: “[...] o que vejo produz o que sinto e, reciprocamente, meu estado corporal

interfere, sem que eu me dê conta, na interpretação daquilo que vejo” (Idem). Do ponto de vista político, Godard ressalta a “partilha do território” entre os bailarinos, referindo-se à organização do espaço e das tensões que nele se inscrevem como questionadoras dos “espaços e [d]as tensões próprias do espectador”. Segue o autor:

É a natureza desse ‘transporte’ que organiza a percepção do espectador. É, então, impossível falar da dança ou do movimento do outro sem lembrar que falamos de uma percepção particular, e que a significação do movimento ocorre tanto no corpo do dançarino, como no corpo do espectador. Assim, a rede complexa de heranças, aprendizagens e reflexos que determina a especificidade do movimento de cada indivíduo determina também o modo de perceber o movimento dos outros (Ibid., p. 25).

Nesse sentido, entendo que tomar uma relação entre bailarino e espectador tal como a relação de poder tradicional entre coreógrafo e bailarino seria desconsiderar que a empatia cinestésica ocorre a partir e *apesar* de uma intencionalidade na comunicação. Ademais, tampouco pode a empatia cinestésica ser traduzida como uma simples transferência, isenta da operação da iterabilidade. Embora para a estruturação de uma obra de dança existam acordos anteriores, não há lugar de retenção ou antecipação que possa arquivar sua materialidade de forma a isentá-la das transformações próprias da condição de devir do espaço e do tempo. A condição de fugacidade de uma forma artística, em si, não é um problema, não representa *a priori* nada a lamentar ou ser corrigido; a propósito, talvez aponte para matizes de projetos políticos que vão *ao seu encontro*.

4.2 A sensibilidade e a política das inter-relações

Em partilha sobre minha experiência profissional, aproximo a educação somática deste debate como via de acesso e ampliação à faculdade da sensibilidade e como possibilidade de percepção e exploração de múltiplas respostas possíveis para um enunciado do movimento, que, como vimos, se dá necessariamente como experiência de espacialização. Destarte, a abordagem somática é aqui tratada no traçado paralelo entre as experiências estética e pedagógica entendidas como práticas de agenciamento.

Tendo como princípio um despertar da consciência corporal que pode atuar pedagógica, preventiva e terapeuticamente,⁵⁰ os diversos métodos somáticos são recursos que, desenvolvidos a partir dos anos 1930, vêm atendendo de maneira crescente, notadamente desde as últimas décadas do século XX, à demanda de uma preparação corporal e criativa do bailarino contemporâneo (FORTIN, 2011). Estes métodos estão afinados à compreensão de que corpos assujeitados, que operam a noção de limite como algo a ser obrigatoriamente ultrapassado, não só não atendem de forma incondicional às demandas da cena contemporânea, como são indicadores dos problemas das relações de criação em dança que corroboram com o que a educadora somática Sylvie Fortin marcou como “o discurso artístico dominante”. Segundo Fortin, este discurso é “caracterizado pela precedência da obra e pela ultrapassagem dos limites físicos e psicológicos do artista” (FORTIN, 2011, p. 27-28).

No mapeamento dos problemas relacionados à relação coreógrafo-bailarina, empreendido por esta pesquisa, é importante ainda destacar a colocação de Fortin sobre a origem de nossas representações de corpo. A autora afirma:

Todas as nossas representações do corpo vêm dos discursos sociais dominantes ou alternativos [...] aos quais fomos expostos durante a vida. Os discursos sociais constituem um conjunto organizado de valores, conhecimentos e comportamentos que nos oferecem a perspectiva com base nas quais interpretamos os acontecimentos e as situações [...]. Apropriamos dos discursos sociais por uma série de modos: pelos valores transmitidos no seio de nossas famílias, de nossos referenciais de mídia, das fontes de informação de que dispomos e, no caso da dança, pelos ambientes artísticos que cruzamos ao longo do nosso caminhar. A adesão, às vezes inconsciente, a certos discursos apenas consiste numa grade a mais de leitura e uma maneira de ser no mundo, pois os discursos se inscrevem nos indivíduos pelos diferentes usos do corpo (FORTIN, 2011, p.28).

Em seus estudos referentes à representação do corpo em dança, Fortin afirma a tendência de reprodução do discurso artístico dominante por parte dos artistas da dança cênica ocidental e como a educação somática, a qual, segundo a autora, estaria do lado dos discursos sociais alternativos, se apresenta como recurso de “preparação e reparação” de um corpo que precisa ser funcional num ambiente de constante risco. Na busca por inovação estética, os excessos requeridos dos artistas comprometem seu equilíbrio em diversas instâncias, como relata a autora também acerca de procedimentos de “esgotamento” e “vulnerabilidade” do intérprete através de

⁵⁰ No caso do Método Ehrenfried Ginástica Holística®, esses são explicitamente os princípios fundamentais de atuação (SOTER, 2010a).

“processos inconscientes” (Ibid., p. 29). Na relação entre coreógrafo e bailarinos, Fortin destaca que “se, de maneira ideal, a satisfação da ultrapassagem se compartilha [...], permanece o fato de que as consequências físicas do risco são assumidas mais pelos intérpretes, enquanto o reconhecimento da originalidade da obra é atribuído ao coreógrafo” (Ibid., p. 30).

Como anteriormente abordada nesta pesquisa, a semelhança da figura do coreógrafo a certa noção de Deus é aqui entendida como atuante na concepção de corpo do bailarino e de suas representações, determinando simultânea e paradoxalmente tanto um apelo como um limite para suas capacidades expressivas. Atuando o coreógrafo como esta figura logocêntrica de uma unidade reguladora de uma verdade anterior, cuja vigilância é operada à distância, o que decorre é uma relação com o bailarino de perpetuação de uma distância inextinguível, de manutenção de uma noção pejorativa de diferença enquanto defasagem e a impossibilidade da assunção da alteridade enquanto condição criativa da multiplicidade.

Numa série de entrevistas, Fortin destacou o seguinte depoimento de um coreógrafo:

Não há limites. Eu digo aos dançarinos que eu, como coreógrafo, tenho todos os direitos. Posso pedir a eles para pular pela janela do quarto andar e, se eles forem suficientemente loucos para fazê-lo, o problema é deles. Mas eu vou pedir. O limite [para o dançarino] será o de dizer: “Acho que, agora, está demais”. Aí, podemos começar a negociar. Mas, muitas vezes, eu vou dizer: “Faça-o assim mesmo”. E é frequentemente desta impossibilidade que vai surgir algo muito rico. Estamos diante de um problema insolúvel, e é sempre o intérprete que acha a solução... O papel primeiro deles é o de se oferecer e de oferecer tudo. E o meu papel é o de fazer também assim. Meu papel é de criar. Eu sou Deus quando eu realizo criações. Meu papel é criar um mundo à minha imagem. Simples assim (ANÔNIMO apud FORTIN, 2011, p. 29).

No campo dos discursos sociais alternativos, em práticas artísticas não hegemônicas, mais do que o objetivo de reparar um conjunto de condutas tradicionais eticamente questionáveis, senão explicitamente abusivas, que estão imbricadas às conformações de um corpo que dança, vários métodos de educação somática têm como princípio que os movimentos sejam investigados a partir dos próprios referenciais sensoriais do sujeito (FORTIN, 2011, p. 30).

Fortin menciona ainda a questão da necessidade de uma determinada técnica, com um vocabulário predeterminado de movimentos, para que se reconheça

um artista do corpo. Questiona se seria possível, através de certas abordagens somáticas, que haja um outro tipo de corpo, um outro tipo de artista. Em sua colocação, entretanto, confere ao campo somático uma abordagem “indisciplinada” que se oporia à atuação disciplinar das técnicas de dança. Este ponto de vista parece fazer sentido quando relacionado às técnicas e estéticas que contribuem para os problemas das relações aqui mencionadas entre os sujeitos de uma dança cênica ocidental, porém não parece abordar o aspecto também disciplinar que a educação somática, em seus diversos métodos, apresenta. Esta tomada de posição, em acordo com a afirmação da educadora somática Silvia Soter (2010a) de que a educação somática é um campo disciplinar, tem sua importância nesta pesquisa para reafirmar o princípio de que as relações sempre encetam um poder, seja engajando uma potência ou uma opressão. E que, mesmo priorizando a experiência, a partir do indivíduo, de uma ideia de economia do movimento, de um bom uso de si e de uma boa relação com o mundo, trata-se de manejar valores, mesmo que relativos, mesmo que eticamente respeitosos, de um corpo concebido como excedente à soma de suas partes. Reconhecendo o importante empreendimento ao qual Fortin se lança, esta última argumentação se apresenta para reforçar o reconhecimento de que, mais do que culpabilizar sujeitos, importa desvelar camadas sutis e complexas que, assim como o conceito de *postura* defendido por Soter, não se encerra de forma absoluta. Diz a autora:

É possível aprender a se observar e é possível aprender a desenvolver uma outra atitude. Atitude, que é uma palavra muitas vezes sinônimo de postura, está em relação a algo, não existe de um jeito fechado [...]. Se quisermos pensar o corpo a partir [da noção] da postura, será [a partir da condição] de estar em relação sempre. Não tem uma atitude correta ou uma atitude errada, *a priori*. Ela pode ser mais adequada, mais harmônica como resposta a uma situação, ou menos (SOTER, 2010a, n.p.).

Sobre a pertinência da presença da educação somática na formação artística, Fortin vai avaliar ser cada vez mais reconhecida. A educadora segue afirmando que, contudo, sua presença nas instituições é ainda frágil e instável “porque ela não participa da mesma maneira da edificação do corpo glorioso, invencível e produtivo do discurso dominante”. A autora avança, argumentando que “as práticas institucionalizadas [...] funcionam ainda frequentemente conforme uma pedagogia autoritária, que faz a promoção de corpos dóceis a serviço de uma imagem estética que não serve sempre para o bem-estar dos dançarinos” (FORTIN, 2011, p. 31).

Assim como afirmam Fortin (2011) e Soter (2010a), a educação somática vai se caracterizar pela simultaneidade do tratamento dos aspectos perceptivos, cognitivos, motores, afetivos, expressivos, entre outros. Este princípio holístico está em conformidade com o conceito de *soma*, segundo o filósofo e pesquisador do movimento Thomas Hanna, como “a viva, auto-sensível, internalizada percepção de si mesmo, radicalmente diferente da percepção externalizada daquilo que chamamos ‘um corpo’ de uma maneira objetificada” (HANNA apud FORTIN, 2011, p. 28). Portanto, ao mesmo tempo que contribui para reparar o estresse físico do trabalho do bailarino e para ampliar suas possibilidades expressivas em uma obra de dança, a abordagem somática do movimento também contribui para se pensar a configuração distribuída da autoria em dança como um fenômeno que se apresenta em camadas, necessitando da ativação das relações que o cercam para a produção de sentido.

A educadora somática Ana Terra (2011) tem sua pesquisa voltada para a relação entre abordagens somáticas e o trabalho da artista plástica Lygia Clark na construção de *saberes sensíveis* em dança. Acerca do desenvolvimento da sensibilidade, como uma condição cara ao bailarino na ampliação de sua possibilidade expressiva, Terra afirma seu caráter social, cultural e histórico. Diz não se tratar de um aspecto inato, mas de algo que se aprende e se trabalha. Ressalto aqui que essa aproximação de Clark, efetuada por Terra, colabora para a defesa da abordagem somática enquanto terreno de construção de uma abordagem relacional do espaço. Em Clark, há uma relevante noção de espacialidade, a qual é evidenciada, sobretudo, através dos *objetos relacionais* utilizados em *Estruturação do self*. Esta foi uma proposta praticada de 1976 a 1988, em que a artista usava diferentes elementos, tais como sacos plásticos, tubos de borracha, conchas, sementes, areia, pedras, isopor etc. (denominados de *objetos relacionais*), na interação com o cliente. Através de suas sessões, neste trabalho que advinha de procedimentos experimentais anteriores, Clark pesquisava questões como a convocação da experiência corporal do receptor como condição de realização da obra. Recusando a denominação de artista, Clark tinha propósitos terapêuticos nessas investigações e, em sua trajetória, contribuiu para o sentido de não representação na arte e para a compreensão da produção de sentido de uma obra através da participação ativa do espectador (ROLNIK, 2005).

Terra posiciona ainda a importância da sensibilidade como via de conhecimento e criação de mundo e aproxima-se da filósofa Marcia Tiburi em sua argumentação sobre o problema da dicotomia entre razão e sensibilidade e a

decorrente hierarquização das capacidades humanas e das áreas de conhecimento no âmbito escolar. Para esta pesquisa, importa sobretudo a relação desta discussão com a questão relacional e subjetiva da experiência sensível, que integra um evento de dança tanto por parte do bailarino quanto do espectador, e cuja evidenciação corrobora o entendimento de autoria distribuída. Diz a filósofa:

Tal posição é a que devemos defender hoje: a sensibilidade é uma categoria do conhecimento e uma categoria política. Ela é a base, a via de acesso ao mundo externo ao nosso corpo, o modo como se estabelece nossa relação com as coisas, justamente por ser um modo como experimentamos nosso corpo e os demais corpos. É o modo como olhamos para as coisas, como ouvimos, mas também como as pensamos (TIBURI apud TERRA, 2011, p. 167).

Para Tiburi, o que melhor resume a sensibilidade é que ela é uma “capacidade de ter atenção às coisas, de nos dispormos ao que não somos e não conhecemos” (Idem). O uso da razão, a produção do pensamento, dependeria desse gesto inicial de disposição, que “envolve silêncio e escuta” (Idem).

Sobre a produção de sentido de uma dança, é interessante e necessário relacionarmos desde o profundo e complexo fenômeno da produção de sentido no corpo. Como ressalta Terra, há a “possibilidade de um enriquecimento de perspectivas quando se associam os pensamentos sobre o corpo aos pensamentos do e no corpo”. Assim, compreende-se aqui um evento de dança como um conjunto imbricado, cuja materialidade se dá, ainda que não exaustivamente, através de fenômenos perceptivos. Mesmo havendo, na produção de seu sentido, instâncias que excedem a da percepção, com a possibilidade da entrada em relação entre seus sujeitos não coincidir temporalmente com uma tomada de consciência e uso da razão, toma-se a disponibilidade sensorial como importante aspecto político e performativo.

Terra ainda retoma o trabalho do neurocientista Roberto Lent, para apontar que percepção é

a capacidade de associar as informações sensoriais à memória e à cognição, de modo a formar conceitos sobre o mundo e sobre nós mesmos e orientar nosso comportamento. Isso significa duas coisas: primeiro, que a percepção é dependente, mas, diferente dos sentidos, tem um “algo a mais” que a torna uma experiência mental particular; segundo, que ela envolve processos complexos ligados à memória, à cognição e ao comportamento (LENT apud TERRA, 2011, p. 175-176).

Embora não exaustivamente, pensar uma noção de corpo a partir das relações que ele estabelece com o que o atravessa, em um trânsito de mão dupla

entre suas percepções de si, do outro e do espaço, nos dá pistas de que a atuação de um corpo em cena terá como condição uma mudança — ainda que sutil e imensurável — dos significados planejados pela agência das sensações. Esta entrega para o que só pode ser construído no encontro é uma tomada de risco, como a queda em um abismo no ato de perder-se de si, tornando-se outro e restituindo-se, continuamente. E não encerra a operação da autoria, já que concebê-la como distribuída, relativizando o território do coreógrafo, não restringe sua ação ao bailarino.

Podemos tratar da autoria em dança também como o posicionamento na *linha de frente* desses corpos que dançam. Como a tomada de risco de que os efeitos pretendidos possam falhar — o que traz o problema da eficiência como definição das competências do bailarino, já que em atualização iterável estes efeitos são sempre já outros — ou ainda que o evento em produção solicite a traição de acordos prévios. Porém, mesmo que esta pesquisa não pretenda abarcar este assunto em sua complexidade, a recepção do espectador, sua experiência estética, são também obra.

Por ter dançado muitas vezes uma mesma obra, em teatros por vezes muito distintos e num contexto de turnê ou festival que não permitia o tempo necessário de adaptação, diversas vezes precisei modificar junto a meus colegas de elenco a relação com o tempo da coreografia ou o tamanho do movimento para preservar a proporção espacial original de uma coreografia. Em uma dessas obras, *Ímpar* (2010), da Focus Companhia de Dança,⁵¹ minha entrada em cena era a ação de atravessar quase todo o palco sobre os joelhos numa duração invariável determinada pela trilha sonora. Por vezes, o palco tinha o dobro da largura da sala de ensaio. O que é curioso é que, na tentativa de preservação de um acordo anterior, a maior importância era o êxito da manutenção da relação espacial entre os bailarinos como *frames*, como instantes capturados no *tableau vivant* da cena, e pouco se articulava sobre a autoria das enormes negociações dinâmicas e, portanto, expressivas que cada bailarino engajava. Somente depois, na escala de importância, vinha o acolhimento dos limites físicos dos bailarinos e a discussão sobre como tornar possível a execução de movimentos tão exigentes e desgastantes. Em decorrência, vejo neste caso de forma

⁵¹ A Focus Companhia de Dança foi criada a partir da formação de um grupo de amigos estudantes de dança, transformando-se em uma companhia com mais de duas décadas de existência e atuação continuada. Dirigida e coreografada por Alex Neoral, está sediada no Rio de Janeiro e tem em seu repertório mais de quinze obras, apresentadas em mais de oitenta cidades do Brasil, além de países como Estados Unidos, Portugal, Itália, Alemanha e Panamá. Destaca-se na cena carioca como uma das companhias de maior sucesso de público em suas apresentações. Cf. FOCUS, 2018.

realçada como o conjunto de percepções e tomadas de decisão que são regularmente parte da alçada do bailarino, funcionavam desde cada sujeito em cena, na verdade, no disfarce do caráter improvisacional daquelas condutas, em nome de um discurso de controle e domínio na fisicalidade que operava conforme uma espacialidade da memória e não do momento.

Essa experiência me faz retomar o que Godard (2001) nos ajuda a pensar sobre a singularidade do fazer cênico, nos aspectos de desvio inevitável de um planejamento e de produção influenciada pelas condições do contexto. O apropriar-se de um movimento proposto por outrem, no caso o coreógrafo, é inevitavelmente inundado pela carga expressiva do indivíduo que o interpreta em atualização. Esta carga expressiva é determinada pelo conjunto estrutural que mantém o sujeito em uma relação postural dinâmica com a força da gravidade. Chamada pelo autor de *pré-movimento*, esta organização engaja os mesmos músculos que registram as mudanças de nossos estados afetivo e emocional. Essa propriedade de uma mudança afetiva provocar uma variação postural é uma condição fundamental à expressividade e à singularidade gestual e marca o terreno de agenciamento do bailarino (GODARD, 2001).

Godard, em entrevista à psicanalista e professora Suely Rolnik em um projeto sobre o trabalho de Lygia Clark, aborda a existência de dois aspectos do olhar como um dos sentidos responsáveis pela percepção. Argumentando que existem dois analisadores no cérebro, o autor explica que o primeiro qualifica um olhar subcortical, como um olhar através do qual a pessoa se funde no contexto, onde não há mais um sujeito e um objeto, mas uma participação no contexto geral. Este é um *olhar subjetivo*, não interpretado, não carregado de sentido. Há ainda o *olhar objetivo*. Godard explica:

Se uma mosca vem no canto do meu olho, meu olho pisca e se fecha. Antes que eu me dê conta de que a mosca está chegando. Portanto, há sensorialidade que circula sem que seja necessariamente consciente e interpretada. [Isto] é possível porque efetivamente há um olhar que está além do olhar objetivo. Um olhar geográfico ou espacial. Um olhar que não está ligado ao tempo ou, em todo caso, que não está ligado a uma memória [ou] um retorno à história do sujeito. E depois, se vamos ao outro sentido do olhar, seria o olhar objetivo, cortical, associativo, objetivante, que está associado a linguagem (GODARD, 2004, p. 73).

Para o autor, esta duplicidade não se restringe ao olhar, mas é pertinente a outros sentidos, como o tato, criando neles uma polaridade que seria responsável pela primeira instância da alteridade. Antes de um *outro* fora de mim, há a possibilidade de

um *outro* interior. O sentido objetivo é um modo temporal, que está ligado às nossas histórias, e o sentido subjetivo é aquele que não atravessa a questão da linguagem.

Também no contexto de uma entrevista, desta vez para o videasta Mathieu Bouvier e o dançarino Loïc Touzé, Godard (2018) destrincha a relação entre figura e fundo, marcando a alteridade em um complexo conjunto de operações perceptivas e de reações corporais fundamentais ao movimento. Corroborando as instâncias simultâneas de *aqui* e *alhures*, o autor confirma o estatuto iterável que dilui toda possibilidade, outrora convencional, da exaustão de um evento de comunicação através de uma simples abordagem dicotômica. Sobre a noção de *articulação* e de *separação*, que estabelecem o jogo entre um *si* e um *outro*, Godard inicia sua fala marcando este duplo aspecto já na noção do peso, onde uma percepção vem através dos pés pela reação à força da gravidade enquanto outra se dá a partir dos ajustes necessários ao equilíbrio através do ouvido interno. Na possibilidade de alternância entre um peso mais entregue e um peso mais projetado em direção a um espaço externo, é estabelecida uma espécie de caminho interno, de percurso que, através da separação entre *alto* e *baixo*, já contém uma expressividade.

Godard prossegue, traçando outras instâncias. Decorrente deste primeiro percurso que instala uma noção de vertical, a segunda será a possibilidade de um *à frente* e um *atrás*. Através desta condição, nas palavras de Godard (2018, n.p.):⁵² “devo oferecer uma parte de meu corpo, antes de oferecer um percurso”. E é através da separação, de algo do meu corpo que permanece enquanto algo do meu corpo se engaja em projeção, que múltiplos percursos no interior do corpo são possíveis.

A terceira etapa é a separação látero-lateral, que no desenvolvimento infantil será fundamental para a habilidade da marcha. Igualmente apoiada no mecanismo de separação, ela permitirá o investimento espacial de um lado do corpo enquanto o outro lado serve de suporte:

É o que me permite a aventura de colocar um passo na frente do outro. É vertiginoso. Significa que eu venho habitar meu corpo esquerdo e vou oferecer meu corpo direito e depois eu pouso meu corpo direito, que se torna minha casa, e eu vou sobre o corpo esquerdo (GODARD, 2018, n.p.).

Godard explica que, a partir desta terceira articulação, se torna possível entrar em relação *elástica* com o outro. Através da torção corporal, viável na combinação

⁵² Todas as traduções são nossas.

destas três articulações, é estabelecida a elasticidade da relação, ou seja, um jogo de distância entre *si* e *outro*, que acrescenta uma complexidade ao estágio anterior em que, dicotomicamente, apenas se estaria ou não com o outro.

Finalmente, o autor marca a quarta instância ou articulação fundadora do movimento como a possibilidade de expansão do que denomina de “campo de presença”. Também de forma elástica, esta quarta etapa seria a capacidade de distanciar-se de um centro de atenção de *si*, incluindo *outros* num campo de foco, e, em seguida, retornar a uma qualidade de atenção menos expandida e mais próxima deste centro. Semelhante ao movimento homônimo da lente de uma câmera fotográfica na busca pelo foco da imagem, Godard identifica como *vergência* (GODARD, 2018) essa capacidade de expansão do campo perceptivo de modo a incluir o outro e que, todavia, conserva a possibilidade do retorno a *si*. O autor destaca sua fundamental importância na distinção entre o alcance e a fusão com o outro.

Relacionar a vergência ao conjunto de operações que articula o bailarino, no movimento dançado, confere uma escala minuciosa ao que esta pesquisa vem nomeando como inantecipável ou imprevisível, pela ideia microscópica que permite-nos ter sobre a diversidade de variáveis em jogo, antes mesmo da ocorrência de uma relação que implica *dois*, porém já na porosidade do movimento de um *si*. Tendo o rastro derridiano sido tomado como a noção de eu enquanto já outro (DERRIDA, 1991), sugere-se aqui o encontro de ambas as noções, rastro e vergência para cercar a fugacidade, a autenticidade e a exclusividade de cada evento dançado. Em tal empreendimento, que talvez lance pistas sobre possíveis desdobramentos desta dissertação em futuras pesquisas, pergunto-me sobre as bases que estruturam a necessidade de alguma garantia num acontecimento de dança. Seja a certeza de que o investimento em assistir a obra resultará no acúmulo do capital de conhecimento do espectador ou de que resultará na excitação de sua habitual relação de produtividade espaço-temporal ou ainda de que sua experiência corresponderá à satisfação esperada pelo contratante de um bem de serviço. Relacionadas ao sistema econômico que regula uma dança cênica ocidental, essas bases atuam na contramão da natureza aberta e em devir da performatividade do bailarino e advogam em favor do estatuto de produto de uma obra de dança cênica.

Da obra *Extracorpo* (2006), coreografada por João Saldanha e com a qual colaborei partilhando o território da cena com Laura Samy, além de outros bailarinos, tenho a lembrança de trabalhar com a vergência como um recurso à escuta das

dimensões de cada espaço. Além do conjunto de operações perceptivas de uma cena não precisar ser ocultado, o que em minhas experiências anteriores baseadas no balé clássico se traduzia notadamente na fixação e na projeção do olhar, a variação do tamanho e da duração dos movimentos era tratada com igual importância. Ou melhor, sem uma importância anterior ao acontecimento que determinaria que um movimento grande é mais valioso que um pequeno ou que um movimento rápido é mais potente que um lento. Na época, nomeava *estado de presença* à capacidade de dispor a motivação de meus movimentos dançados, em gestos, deslocamentos ou permanências, na triangulação entre mim, o outro e o espaço. Com diversos acordos anteriores à apresentação, um deles era também que partiríamos de um vocabulário de movimentos em comum para construir juntos e a cada vez o sentido da cena, guardando inclusive o fim da obra como um enunciado a ser improvisado. Esta obra foi, para mim, um momento notável de inversão ou ajuste de valores: eu não trabalhava para entregar ao espectador algo que ele desejasse de antemão ou que fosse impactá-lo pelo grau de extraordinariedade ou ainda distraí-lo de seus problemas. Eu trabalhava sobre meus impulsos, o assunto e a motivação de minha dança, deixando a experiência do espectador a cargo de suas próprias percepções e atravessamentos.

Há uma relação política que a educação somática engaja a partir dos fenômenos da sensibilização e da percepção, mesmo quando associada às funções de melhora técnica em dança ou cura de lesões: suas mais diversas propostas de investigação tomam o indivíduo em sua subjetividade, como uma aparente *inutilidade*. Desviando de uma produção capitalista de subjetividade voltada para os termos de consumo e produtividade, a educação somática no faz acessar uma ampla dimensão que tanto expande *para dentro* como *para fora* do sujeito, atuando no estímulo à criatividade numa escala sutil e potente. Entender-se como um sujeito criativo nas mais diversas situações, cotidianas ou extraordinárias, permite que através da escuta, em sentido literal e metafórico, sejam nutridas novas percepções empáticas de mundo. Como nos diz Godard (2018, n.p.): “Mesmo o espaço apreendido pela visão é também habitado pelo tato. Se enxergo um ângulo, eu o vejo como ângulo porque tenho uma reminiscência em mim do que representa tocar um ângulo. Portanto, há incessantemente uma intersensorialidade que constrói essa espacialidade, que é feita do meu potencial de ação”.

Essa *performatividade somática*, aqui apoiada numa definição da “realidade como aquilo que posso experimentar” (GODARD, 2018, n.p.) de forma subjetiva e intransferível, quando assumida e encorajada, engaja na criação e execução de uma dança a tomada de responsabilidade, que, ao meu ver, entrelaça em sua prática as esferas estética, política e econômica. Contrariamente a uma conformação de obediência e adequação, os discursos e as textualidades produzidos através desta performatividade marcam as circunstâncias de inter-relação da produção de sentido de uma obra. Como abrir os modos de produção de uma dança cênica, com toda sua história, para uma transformação radical de seus objetivos de conformação de sujeitos produtivos segundo certas regras que os assujeitam?

*

É necessário pontuar condições específicas do contexto de uma dança cênica que marcam o que tratamos aqui como noções de convite e de encontro, além de seu estatuto de inantecipável. Embora repleto de motivações e acordos que antecedem o evento em si e sendo um fenômeno que, para além de se encerrar em sua duração, está no mundo também em suas ressonâncias, um acontecimento de dança marca uma partilha gravitacional. Como explica Godard (2018), além da separação necessária entre um *eu* e um *outro* que, através do que este autor nomeia de articulações fundantes, habilita a ocorrência da alteridade, existe uma triangulação resultante do encontro.

Na obra *Falam as partes do todo?* (2003), da Companhia de Dança Dani Lima,⁵³ na qual também colaborei, os bailarinos assumiam a divisão do espaço com

⁵³ A bailarina, coreógrafa e pesquisadora Dani Lima vive e trabalha no Rio de Janeiro. Foi fundadora da Intrépida Trupe, grupo de Novo Circo que integrou por treze anos. Graduada em Jornalismo, Mestre em Teatro e doutoranda em Literatura, Cultura e Contemporaneidade, sua formação corporal passa pelo balé clássico, dança contemporânea, artes circenses, teatro, performance, contato-improvisação, educação somática, Gyrokinesis®, Body-Mind Centering®. Em 1997, criou sua companhia, com a qual tem realizado diversos espetáculos, residências e workshops em teatros, instituições artísticas e festivais pelo Brasil e Europa, tais como: Panorama de Dança RJ; Europalia Brasil; Kunstencentrum BUDA Kortrijk; Kunstenfestivaldesarts Bruxelas; Bienal SESC de Dança/Santos; Theater der Welt – Halle/Alemanha; Play! Leipzig; Alcantara – Lisboa; Four days in motion – Praga; HAU II – Move Berlim; FIAC Salvador; FIL RJ; Palco Giratório SESC Nacional; Mostra das Artes SESC SP; Porto Alegre em Cena; Festival de Londrina. Seus trabalhos mais recentes — *100 gestos* (2012), *Pequena coleção de todas as coisas* (2013) e *Emoticon* (2016) — foram destacados pela crítica especializada entre os melhores do ano. Publicou os livros *Corpo, política e discurso na dança de Lia Rodrigues* (2007) e *Gesto: Práticas e discursos* (2013). Foi docente de Corpo/Dança na UniverCidade (2001–2009) e, desde 2016, é professora do Curso de Artes Cênicas da PUC-RJ. Realiza palestras, debates e workshops e escreve artigos para publicações especializadas em artes cênicas, dança, corpo e

o público e alternavam cenas em que os espectadores ficavam livres para transitar por entre as performances. Os espectadores eram convidados a mudarem seu lugar ou solicitados a permanecerem onde estavam para ajudar os bailarinos como apoio físico (através do toque). Todas essas demandas podiam ser negadas ou desobedecidas, embora quase nunca fossem. Neste espetáculo, pude perceber a responsabilidade do bailarino, em sua hierarquia, em relação ao espectador. Assim como também essa noção de obediência do espectador (na obra, também espacialmente coreografado por nossas indicações), cuja justificativa, performada através de regras de etiqueta⁵⁴ e sob o argumento de não atrapalhar o curso da cena, está profundamente arraigada na histórica operação coercitiva da tragédia aristotélica (BOAL, 1975). Percebi, portanto, como integra indissociavelmente à noção de espectador a condição de cumprimento de um conjunto de ações, que são também uma encenação de regras sociais. Considero importante apontar esta figuração como tradução de uma espacialidade concebida como já dada e fixa entre os sujeitos, da qual não faz parte uma premissa de entrada em relação como uma micropolítica performativa.

Tratando do âmbito do pré-movimento, portanto da parte subcortical da percepção, não relacionada a um comando voluntário de um bailarino ou um espectador em um evento de dança, a vergência se caracteriza como um duplo engajamento: uma parte do sujeito se *lança* em direção ao outro, enquanto outra parte confirma *onde está*. Esta parte que se lança encontra a parte do outro que também se lançou, formando um terceiro elemento composto do que em cada um pôde *deslocar-se*, enquanto os outros elementos são os que reiteram a alteridade, corroborando a distinção entre, como argumenta Godard (2018), uma situação de empatia e uma de simpatia, além de evitar uma fusão entre os envolvidos. Embora não seja o escopo desta pesquisa, é interessante observar o quão importante se mostra a minúcia do conhecimento sobre os processos da percepção humana e sua relação intersensorial

educação. Dani colabora com artistas de diversas áreas e atuou como preparadora corporal/coreógrafa em dezenas de peças de teatro e programas de TV, entre os quais o programa *Amor & sexo*, da TV Globo, de 2012 a 2108. Como artista e pesquisadora, Dani se interessa especialmente pelas formas de expressão de um corpo confrontado consigo mesmo e com a alteridade. Suas pesquisas são centradas nos processos de produção de sentido a partir das sensações, percepções e gestos do corpo, através de uma poética arquivista e de experiências transdisciplinares. Cf. LIMA, 2021.

⁵⁴ Refiro-me a *regras de etiqueta* como o conjunto de normas de comportamento que, ao mesmo tempo que identificam o indivíduo na distinção de uma sociedade burguesa, também atuam como uma *coreografia do assujeitamento*. Compreendo, neste conjunto, práticas e condutas não necessariamente explicitadas ou transmitidas através de uma oralidade, mas eficientes mesmo, e talvez sobretudo, em sua discursividade performativa silenciosa.

responsável pela alteridade, por exemplo, na área clínica. O autor menciona o quanto a intersensorialidade se encontra comprometida em condições patológicas como, por exemplo, em quadros de anorexia, afirmando a importância dos deslocamentos internos e do fenômeno da separação para uma situação cotidiana de interação saudável.

Sem demora sobre este tema, aproximo o debate para incitar a reflexão sobre responsabilidades éticas no fazer artístico, no que o concerne como uma *proposta-convite* e a diferencia de uma *proposta-manipulação*. Este é, sem dúvida, um campo enorme de discussão, cuja menção acredito poder, mesmo sem ser aqui aprofundada, colaborar com possíveis perspectivas sobre as bases humanas e micropolíticas de uma ação artística. Podendo refletir para o espectador as bases, empáticas ou não, das relações estabelecidas além do evento dançado, a comunicabilidade de uma dança, junto e excedendo seus terrenos coreográfico e dramatúrgico, estará implicada pela triangulação que se sucede como fenômeno no contato.

Justamente a condição de terceiro elemento da alteridade, conformando a empatia cinestésica como uma operação não relacionada à linguagem, é o que permite que a qualidade de *convite* seja mantida como uma premissa da obra de dança na experiência estética do espectador. Nas palavras de Godard (2018, n.p.), esta “alteridade da alteridade” marca também que sempre haverá um aspecto que não se pode determinar nem antecipar no conjunto de ações e agenciamentos do bailarino no acontecimento de uma dança.

4.3 A espacialidade da cena desde o âmbito pedagógico

Uma noção de corpo performativo tomado em tamanha expansividade de *sentidos*⁵⁵ tem demandas formativas que trazem à baila o âmbito pedagógico como importante território de seu reconhecimento e estímulo. Durante toda minha trajetória profissional, a atuação pedagógica em dança esteve relacionada à artística. Os espaços criados, questionados, sonhados e criticados em uma instância sempre deslocaram os da outra. Pensar o ensino da dança como um conjunto de encontros que têm também sua evanescência, assim como um evento dançado, me ajuda a

⁵⁵ *Sentido* aqui designando tanto as faculdades perceptivas como os significados atribuídos aos signos no processo semiótico.

relacionar os aspectos de modelação de mundo, heteronomia e inter-relacionalidade potencialmente presentes nas duas esferas.

Sobre um contexto favorável ao encontro, à troca e à aprendizagem, Deleuze discorre:

Nunca se sabe como uma pessoa aprende; mas, de qualquer forma que aprenda, é sempre por intermédio de signos, perdendo tempo, e não pela assimilação de conteúdos objetivos. [...] O signo implica em si a heterogeneidade como relação. Nunca se aprende fazendo *como* alguém, mas fazendo *com* alguém, que não tem relação de semelhança com o que se aprende (DELEUZE, 2006, p. 21, grifos do autor).

O tratamento dado por Deleuze ao tempo como instância partilhada e condição inescapável da experiência de aprendizagem contribui para a compreensão de uma ideia de autoria como um fenómeno que é, a partir do encontro, expansível para além dele. As diferentes experiências possíveis de um evento dançado ou de um espaço de aprendizagem apresentam um ponto de semelhança em suas naturezas no carácter de *ocupação* e *engajamento* dos sujeitos que as vivem. Guardada a premissa da alteridade, algo se dá no encontro — o que o autor chama de “fazendo *com* alguém” (DELEUZE, 2006, p. 21, grifo do autor) —, que pressupõe a iterabilidade de forma intrínseca e incontornável.

Esta relação de desdobramento de sentidos, que desafia noções tradicionais de hierarquia entre os sujeitos de uma experiência, possibilita que tomemos a autoria à luz do que Godard (2018, n.p.) exemplificou como o terceiro elemento no encontro, como a “alteridade da alteridade”. Politicamente, não significa simplesmente anular o poder de decisão ou de regulação de uma competência, como a do coreógrafo, mas reitera seus limites em uma abordagem ética que corrobora as relações entre sujeitos em sua complexa ativação, como algo possível, não compulsório e em um terreno simultâneo de multiplicidade e diferença. A importância da educação somática nesta pesquisa, além da aproximação de minha experiência profissional, está na ligação entre os terrenos artístico e pedagógico na história da validação do bailarino.

Que saberes é preciso deter? Quem pode dançar? Que habilidades se espera de quem dança? A questão pedagógica em dança, na circunstância cênica e ocidental, à medida em que pode conformar certa materialidade de corpos, também responde a um determinado modelo de relação de poder, seja confirmando-o ou contestando-o.

O filósofo Jacques Rancière (2010) marca um paradoxo na concepção *embrutecedora* do ato de ensinar: a simultaneidade entre a busca pela redução da distância entre o saber e a ignorância e a dependência da instituição pedagógica da manutenção desta mesma distância. Numa relação de sujeição desde seu princípio, é desta forma proposta uma construção de saberes que, validados pela figura do mestre, reforçam o quão intransponível é a barreira da desigualdade. Diz o autor:

[...] a distância que a Escola e a sociedade pedagogizada pretendem reduzir é aquela de que vivem e que não cessam de reproduzir. Quem estabelece a igualdade como objetivo a ser atingido, a partir da situação de desigualdade, de fato a posterga até o infinito. A igualdade jamais vem após, como resultado a ser atingido. Ela deve sempre ser colocada antes. A própria desigualdade social já a supõe: aquele que obedece a uma ordem deve, primeiramente, compreender a ordem dada e, em seguida, compreender que deve obedecê-la. Deve, portanto, ser já igual a seu mestre, para submeter-se a ele. Não há ignorante que não saiba uma infinidade de coisas, e é sobre este saber, sobre esta capacidade em ato que todo ensino deve se fundar. Instruir pode, portanto, significar duas coisas absolutamente opostas: confirmar uma incapacidade pelo próprio ato que pretende reduzi-la ou, inversamente, forçar uma capacidade que se ignora ou se denega a se reconhecer e a desenvolver todas as consequências desse reconhecimento. O primeiro ato chama-se embrutecimento e o segundo, emancipação (RANCIÈRE, 2010, p. 10).

Quando Deleuze menciona o aprender “*com alguém*” e “*não como alguém*” (2006, p. 21, grifos do autor), evidencia a produção de saber como um encontro entre pontos de vista diferentes, ainda que em afinidade e concordância. A natureza deste encontro, que tem a alteridade assumidamente como condição, auxilia a compreensão da condição partilhada daquilo que se tem como próprio de uma experiência de aprendizagem. Outra vez, acredito que estamos no limite de uma distribuição de autoria — uma vez que essa noção também reserva uma noção de domínio e conhecimento em disputa, não prescindindo desta característica de multiplicidade de pontos de vista que é identificada por Godard (2018) como primordial para um conceito de espacialidade.

Por mais específica que seja uma aprendizagem, como a de uma determinada técnica de dança, além do assunto em questão, estão em jogo o ambiente do encontro, a natureza da experiência e suas possibilidades sensíveis e criativas. A qualidade da ação do *mestre* influenciará se o conhecimento será tomado em fins apenas mensuráveis e comparativos, sendo limitado a um fator incitante de relações de competição e opressão, ou se traduzirá e estimulará um comportamento empático e *emancipador*.

Rancière (2010, p. 19) menciona o processo de aprendizagem das palavras pela criança, como ela toma para si os sentidos de mundo, por método de tentativas e ajustes e muito antes da mediação de um *mestre explicador* em sua vida. Pelo exemplo de outros a sua volta e pelo sentir em potência não inferior à habilidade linguística, a criança segue sua modelação de mundo através das palavras, possivelmente cercada de mestres e, no entanto, relacionando-se com o quanto melhor serão os sentidos “para o seu próprio uso”. Diz o filósofo:

A explicação não é necessária para socorrer uma incapacidade de compreender. É, ao contrário, essa incapacidade, a ficção estruturante da concepção explicadora de mundo. É o explicador que tem necessidade do incapaz, e não o contrário, é ele que constitui o incapaz como tal. Explicar alguma coisa a alguém é, antes de mais nada, demonstrar-lhe que não pode compreendê-la por si só. Antes de ser o ato do pedagogo, a explicação é o mito da pedagogia, a parábola de um mundo dividido em espíritos sábios e espíritos ignorantes, espíritos maduros e imaturos, capazes e incapazes, inteligentes e bobos. [...] O mito pedagógico, dizíamos, divide o mundo em dois. Mas, deve-se dizer, mais precisamente, que ele divide a inteligência em duas. Há, segundo ele, uma inteligência inferior e uma inteligência superior. A primeira registra as percepções ao acaso, retém, interpreta e repete empiricamente, no estreito círculo dos hábitos e das necessidades. É a inteligência da criancinha e do homem do povo. A segunda conhece as coisas por suas razões, procede por método, do simples ao complexo, da parte ao todo. É ela que permite ao mestre transmitir seus conhecimentos, adaptando-os às capacidades intelectuais do aluno, e verificar se o aluno entendeu o que acabou de aprender. Tal é o princípio da explicação. Tal será, a partir daí, para Jacotot, o princípio do *embrutecimento* (RANCIÈRE, 2010, p. 20).

Rancière (2010) relata o caso do professor de literatura francesa Joseph Jacotot que, em exílio nos Países Baixos no início do século XIX, para atender o interesse de seus alunos holandeses cuja língua desconhecia, teve por resolução delegar que aprendessem o francês por meios próprios através de uma edição bilíngue de *Telêmaco*. Neste caso, Rancière (2010) aborda o deslocamento da noção tradicional de *mestre* como um juiz da diminuição da ignorância de seus discípulos através da transferência de seu saber e destaca a força do encontro entre professor e alunos a partir de um elemento *comum* neste que foi não apenas um processo bem-sucedido, como ecoou “como uma dessas dissonâncias a partir das quais não se pode mais construir qualquer harmonia da instituição pedagógica e que, portanto, é preciso esquecer, [...] [mas que] talvez seja preciso escutar ainda, para que o ato de ensinar jamais perca inteiramente a consciência dos paradoxos que lhe fornecem sentido” (RANCIÈRE, 2010, p. 9).

Neste relato, é interessante observar que a qualidade do encontro entre professor e alunos acontece em respeito à condição específica de suas alteridades e colabora para pensarmos o estatuto político do ensino do qual trata Rancière, no campo da dança cênica. Através do *comum* estabelecido entre os sujeitos pelo empreendimento de tradução de *Telêmaco*, a partir da proposta de Jacotot, porém com o recurso individual de suas vontades e inteligências, guarda-se no encontro uma espécie de *ponto inicial* de onde o aluno pode lançar-se em vergência. É por preservar este ponto inicial, identitário da diversidade, que o impulso do encontro o resguarda de um risco de *fusão*. Política e historicamente, o risco é o do aluno emaranhar-se na necessidade da confirmação de seu saber, no sentido de sujeição, e, caso seja ele mesmo um mestre no futuro, perpetuar o processo de ensino e aprendizagem como uma ação *embrutecedora*.

Na aprendizagem proposta por Jacotot, a vergência se dá em deslocamento dos dois lados. Afirmando não haver um valor incondicional do quê ou de como se aprende, senão aquele em relação a uma dada situação ou condição específica, nos diz o filósofo: “É a tomada de consciência dessa igualdade de natureza que se chama emancipação, e que abre o caminho para toda aventura no país do saber. Pois se trata de ousar se aventurar, e não de aprender mais ou menos bem, ou mais ou menos rápido” (RANCIÈRE, 2010, p. 38).

Para fazer uma reflexão dessa discussão de vergência pedagógica sob um ponto de vista da educação somática, trago a estruturação do Método Ehrenfried Ginástica Holística®,⁵⁶ o qual venho praticando nas últimas duas décadas e cujos princípios recorro como professora de dança. O método se compõe de três eixos: preventivo, terapêutico e pedagógico. Através destes três aspectos, a proposta é que a abordagem global de cuidados corporais atue no estabelecimento e na permanência de uma situação de bem-estar. São realizados movimentos sugeridos como experimentação, de maneira a não caracterizá-los como exercícios, evitando uma organização formal pré-concebida ou uma finalidade técnica que seriam guiadas por uma exigência de bem fazer, de domínio ou de excelência. Não sendo assim, a

⁵⁶ A ginástica holística é um método somático de cuidados corporais desenvolvido por Lily Ehrenfried (1896-1994), a partir de sua chegada na França, em 1933. Ehrenfried, médica e reeducadora motora alemã, desenvolveu este método com base nos ensinamentos que recebera de Elsa Gindler (1885-1961), professora e pedagoga autodidata, em Berlim. Sua denominação foi atribuída a partir de 1986 com a criação de uma associação na França (*Association des Elèves du Docteur Ehrenfried et des Praticiens en Gymnastique Holistique*) (MENDONÇA, 2000).

atuação seria sobre uma aquisição de habilidade específica, pressupondo um controle e uma atividade voltados para um fim apenas *a posteriori*. Deixando que os aspectos estruturais, psicológicos e emocionais possam ser considerados em relação, este convite para a mobilização corporal abre um espaço para que as instâncias consciente e inconsciente possam ter suas fronteiras menos estanques na profundidade e, ao mesmo tempo, gentileza do alcance de questões posturais. Os movimentos, então, se dão a partir da premissa de que, além da estrutura biomecânica do ser, seus afetos estão indissoluvelmente implicados. A complexidade deste método somático se desdobra conferindo, ao mesmo tempo, *contorno e porosidade*.

Sobre esta construção potente de um espaço *habitado*, no caso do Método Ehrenfried Ginástica Holística®, há uma série de princípios a observar. Um deles é que os movimentos não sejam demonstrados. A partir de sua orientação verbal, entram em jogo descrições anatômicas, metáforas e memórias associativas, colaborando para que o frescor do que se experimenta no presente esteja perceptivelmente imbricado de passado e futuro. Esta orientação verbal parte da asserção de ser um estímulo para a experiência absolutamente individual do movimento e não a submissão a um controle ou ideal externo e anterior. Um recurso, por exemplo, é a evidenciação das condições que estão presentes nos momentos de tomada de decisão, como um auxílio no mapeamento do contexto e na atribuição do aspecto situacional das possibilidades do movimento.

Este método auxilia a construção de uma confiança sensível do indivíduo ao mover, na medida em que, ao não impor velocidade ou quantidade, coloca em evidência a expansividade interna e externa da ação. É interessante destacar que uma tomada de decisão não significa apenas provocar movimento, porém muitas vezes sua inibição, recusa ou pausa. E vivenciar esse complexo jogo de forma autorizada é criar espaço entre a etapa do impulso e a da consecução da ação. A inibição seria o reconhecimento deste espaço, sem com isso dissociar o impulso da consecução, porém identificando inúmeras camadas entre um polo e outro. Como mencionado anteriormente sobre o ato criativo do artista, o impulso é a primeira parte da ação, mas raramente temos a oportunidade de perceber as progressões que transitam entre esta etapa e as subsequentes.

Inibir — um princípio caro à Técnica de Alexander⁵⁷ — é a capacidade de experimentar pequenas percepções e fazer opções sutis e gentis sobre o uso de si mesmo. Em diferença ao que habitualmente entendemos por controle, inibir aproxima-se mais da noção de escolha, possibilitando o desenvolvimento de uma economia do movimento através de um tônus de base equilibrado. Acerca da inibição, nos diz o professor Walter Carrington (1984): “Inibir é formular a decisão, a intenção, o propósito, o aqui e agora, de parar de tentar fazer, executar cumprir a performance. É deixar o corpo trabalhar por si e parar de tentar fazê-lo você mesmo”. Frequentemente, na prática continuada deste método⁵⁸ (com que contei, junto à Ginástica Holística, ao longo de minha carreira artística), descobre-se o quão menos esforço é necessário para o desempenho de ações, desde as mais cotidianas e mecanicamente simples, como escovar os dentes, até as mais complexas, como um movimento tecnicamente exigente em dança. Além da descoberta de que o esforço empregado é constantemente exagerado, há também a importância da aprendizagem do relaxamento após uma experiência de movimento.

Segundo Frederick Matthias Alexander, toda experiência de mundo é traduzida em nosso corpo na forma de tensão muscular e, “se alguma coisa está errada, precisamos descobrir o que é e parar de fazê-lo” (BARLOW, 1965, p. 4). Aparentemente, por mais que nossas inteligências percorram caminhos surpreendentes, retornar a um tônus equilibrado que garanta uma relação de harmonia entre as diversas partes do nosso corpo não é um saber inato. Mais do que uma habilidade adquirida de forma absoluta, o retorno do padrão corporal a uma *expansividade arejada* se apresenta como uma prática que demanda frequência, já que acompanha a variação e adaptação posturais decorrentes das experiências de

⁵⁷ Assim como o Método Ehrenfried Ginástica Holística®, a Técnica de Alexander é um método somático de cuidados corporais. Criado por Frederick Matthias Alexander (1869-1955), um ator que não conseguia resolver sua limitação vocal pelos meios tradicionais de sua época, este método tem como princípio a liberação da região cervical para a plena manifestação da tendência natural do ser humano, segundo Alexander, para a expansividade postural através do direcionamento da cabeça para o alto e para frente. Desta maneira, Alexander trabalhava sobre os conceitos de bom uso de si mesmo e de impedimento de padrões habituais de conduta, que dizia traduzirem-se em tensão corporal (BARLOW, 1965).

⁵⁸ Refiro-me a *método* e não *técnica*, por compreender que a abertura à experimentação desde o indivíduo, em sua subjetividade, é condição intrínseca ao campo somático, não tendo seus procedimentos um objetivo de aquisição de habilidade para fins posteriores específicos. No entanto, concebendo o campo somático também como um campo disciplinar, torna-se difícil fazer uma nítida distinção entre suas propriedades de técnica ou de método. Ademais, existe uma disputa neste campo, sobre os métodos (ou técnicas) que estariam aí incluídos, a qual se reflete em questões de alcance de público, regulamentação de atuação etc.

mundo. Assim, a educação somática possibilita que se faça uma micropolítica respeitosa à multiplicidade de histórias que, como aborda Massey (2004), não precisam seguir um determinado caminho para serem validadas, mas que através da diferença mostram o *outro* em relação, em coabitação, construindo espaço.

Há ainda algumas considerações que podem ser somadas ao argumento de que a vivência de métodos somáticos, ainda que com aspectos de um dispositivo, atua num procedimento micropolítico respeitoso de disponibilização do corpo para o movimento e, mais especificamente, à construção de um conjunto de possibilidades caras ao bailarino na criação de uma obra de dança. A importância dos desdobramentos advindos da construção e experimentação do espaço a partir da escala do corpo humano e de viver o corpo como uma linguagem curiosa de aprendizagem, em certo adiamento da associação ou representação linguísticas, são algumas delas. Um dos aspectos que considero mais importantes, nesta investigação da disponibilidade das diversas áreas do corpo, é a identificação da sensação de desconforto como um elemento expressivo, antes de algo a ser entorpecido ou eliminado, como um elemento que comunica algo significativo sobre o equilíbrio homeostático daquele sujeito, podendo relacionar-se a áreas distintas de seu ponto de manifestação.

A interdição institucional à abertura para o encontro é a tradução rascante do que vivemos neste momento de atravessamento impiedoso de um conjunto de estratégias de assujeitamento e submissão, acionadas nas esferas governamentais conservadoras através do fomento de uma corrida frenética para armar-se contra o inimigo disfarçada de uma pretensa autonomia. Estas estratégias operam essencialmente na sabotagem da possibilidade de um sujeito ocupar-se de uma ideia de presente que, por mais relacional que seja entre noções de passado e futuro, seja expansivo, criativo e destituído de medo. Soterrando o contexto propício à experiência, constroem o sujeito a saltar ininterruptamente para um futuro vacilante justificado por um passado cuja veracidade não importa, tamanho o terror do teatro da ameaça. Se estou preocupada com a ameaça anunciada do inimigo, não estou aberta, disponível. Numa sociedade capitalista neoliberal, há uma alternância construída entre a urgência da preparação para o acontecimento inexorável da morte e o imperativo da vida enquanto sinônimo de superação e sublimação. De um lado, corpos assujeitados e produtivos, do outro, a concepção de limite como algo a ser obrigatoriamente superado.

Como encaminhamento para a conclusão desta pesquisa, trago a vulnerabilidade de estar aberto ao encontro e à relação como condições de uma espacialidade da experiência, seja ela artística, pedagógica ou estética. A autoria distribuída estará marcada pela construção iterável da comunicabilidade de uma dança, e seu reconhecimento, enquanto experiência, defendido como essencial para transformar demandas de um modo de sociabilidade (muitas vezes operando em uma “lógica de mercado”) que, em sua grande parte, não são traduzidas de forma justa.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Em minha história com o movimento dançado, sempre estive envolvida com a arquitetura da dança cênica. Suas hierarquias, seus fins ideais e suas estratégias (que, exaltando um *savoir faire* do bailarino, mantinham as estruturas de poder imutáveis), sempre governaram ou assombraram a minha dança. Em minha formação pregressa, e acredito que possivelmente ainda hoje, não era raro haver um discurso que assentia o lugar do coreógrafo como algo além do bailarino. Muitas vezes, havia a assunção de que tal bailarino talentoso tornaria-se um coreógrafo como continuação de sua brilhante carreira. Nesta mesma rota de equívocos, caso um coreógrafo não tivesse feito carreira de bailarino anteriormente, dizia-se que “era muito criativo, um espírito livre” para tal, novamente marcando uma suposta superioridade. E não apenas isso, conformando um assujeitamento dos bailarinos aos quais cabia certa gratidão pela oportunidade de aproximarem-se de tão nobre personalidade, mas também cerceando o âmbito artístico através de uma determinação sobre o pedagógico não menos violenta. Do grande (e intimidador) mestre de dança, esperava-se que tivesse sido um brilhante bailarino ou, ainda, relegava-se a posição de professor de dança a quem não teria condições de melhor notabilizar-se nos palcos.

No meio de esquivas a julgamentos que decerto impediriam a continuação da minha dança ou, no mínimo, me provocariam um enorme sofrimento, em minha adolescência eu fui marcada pelo reconhecimento da *graciosidade* de minha performance. Eu não sabia ainda, mas sendo um corpo com condições avessas à técnica da dança clássica, minha estratégia era a do mecanismo de captura do olhar do espectador. Até hoje, descrevo a simpatia que intransigentes professores de dança tinham por mim como a ação do personagem do ator Keanu Reeves, na cena do filme *Matrix*: de alguma forma, eu conseguia desviar das balas em câmera lenta. Eu seguia o meu caminho, enquanto testemunhava o impacto de ações violentas em minhas colegas. Uma, depois de ouvir a professora proferir aos berros que “com aqueles pés, ela jamais dançaria”, saiu daquela academia e dedicou sua adolescência a ganhar todos os festivais competitivos de balé clássico para, finalmente, na idade adulta, abandonar a dança repleta de mágoa e rancor.

Seguindo, pois, o meu caminho, que julgava imune ao tiroteio ao meu redor, meu desempenho era tal qual a cartilha do bailarino assujeitado. Tive um grupo de dança, que participava com êxito de concursos, no qual, além de dançar, eu coreografava e lecionava. Em minhas memórias, moram até hoje ternas lembranças deste grupo. Eu cumpria direitinho a autoridade que havia aprendido que um coreógrafo devia ter, esmerava-me na criatividade das coreografias para criar cada vez um impacto mais retumbante em nosso público. E dedicava-me a construir a certeza daquelas bailarinas de que, com dedicação e sacrifício, elas tudo poderiam.

Por sorte, e um pouco de sensatez, não as submeti a nenhuma situação arriscada, de forma que as lembranças que partilhamos são apenas de conquistas, sucesso e superação. Entretanto, além da maior alegria que guardo de vê-las dançando com prazer e confiança, sirvo-me da memória daquela Clarice para refletir sobre o quanto certas operações de governança se disfarçam em nossa história pessoal a ponto de escaparem tanto tempo à nossa percepção. Naquele grupo adolescente, minha *livre sujeição* encontrou um grande ambiente para se desenvolver e solidificar.

Já na carreira profissional, trabalhei com artistas que propuseram-me o deslocamento da centralidade da ação do bailarino como tema ou motivação. Trabalhei com estímulos como, por exemplo, a ação de dar a ver o espaço, que seria mais importante do que uma noção de performer como aglutinador das atenções (lembra da graciosidade?). Nestes trabalhos, importavam a relação entre os bailarinos, a *escuta* disponível e a evidenciação da construção coletiva. Trabalhei também sobre a investigação do que move o espectador, sobre o que o provoca a uma tomada de decisão, se não sobre o curso da performance, sobre seu lugar de fruição da obra. Mas mantinha uma vaidade daquela Clarice graciosa, justificada sobre um interesse naquilo que advém do corpo, destituído de uma narrativa anterior e com ambições não plenamente assumidas de *repeteco* do sucesso da adolescência.

Essa tomada de consciência não se daria antes de três acontecimentos na minha vida. Primeiro, a maternidade, que como um furacão me impôs a revisão de todo acordo de obediência e todo silenciamento que demandavam de mim, há tempos, um certo materno. Maternando em outras relações, calava inseguranças, medos e também desejos. Nesta época, fui confrontada duplamente: com uma ideia de corpo distinta da que construía e percebia em mim, até então; e com a interdição antecipada da ocupação de um espaço tão familiar para mim, que era o da cena. Sendo uma

bailarina de performance de alto impacto, precisei rever a noção de equilíbrio corporal para poder conceber e gestar um ser humano. Depois de uma perda gestacional, considerada comum estatisticamente, investiguei o que precisaria disponibilizar em mim para uma nova concepção. Trago este relato para, mesmo de forma tangencial, contribuir para a reflexão acerca do embate entre a maternidade e o campo profissional da mulher. Meu fígado estava tão sobrecarregado, não apenas com o hábito da performance de alto impacto, mas com a não menos habitual exaustão, que, segundo minha médica, seria impossível sustentar uma gravidez sem mudar minha rotina.

Seria lógico pensar que esta foi a condição que me levou ao afastamento da cena, entretanto este se deu antes mesmo do conhecimento desta condição mais delicada. Em um funcionamento de companhia, com repertório diverso e ativado em simultaneidade, meu afastamento refletiu o entendimento dos diretores sobre a urgência de que alguma atitude fosse feita para antecipar o risco da necessidade de um tempo de adaptação ou substituição mais lento que o ritmo de trabalho. Mesmo ocupando outra função, não tendo sido dispensada, este período foi atribulado e eu não consegui mensurar com nitidez pelo que respondia, pelo que era remunerada e que direitos eu supostamente teria, mesmo que não garantidos por lei, ao engravidar depois de trabalhar duas décadas na companhia.

Em seguida, o trabalho na Escola Livre de Dança da Maré,⁵⁹ que tanto expandiu minha noção de *formiga no mundo*, inquirindo sobre meus privilégios e apurando a escala das coisas na minha vida. Neste ambiente, testemunho outros bailarinos escapando de tiros, em contraste estarrecedor com meu contexto social ao ver que essas balas são de verdade. Lecionando neste contexto, minha questão permanente é sobre a medida entre uma aprendizagem que pode tornar acessíveis espaços antes interditos e uma de reflexão sobre um mundo já existente, construído, pelos alunos e alunas habitantes da Maré, diariamente. De exemplo de habilidades extraordinárias em meu corpo, passo a testemunha das manifestações subjetivas,

⁵⁹ A Escola Livre de Dança da Maré é uma experiência de democratização e ampliação do acesso à arte, em especial à dança, aos moradores da Maré (RJ), como parte de um processo de garantia desse direito e de constituição desses indivíduos e cidadãos. A escola realiza um trabalho de caráter continuado e de atividades gratuitas, articulando dança, ações de formação e ações socioeducativas em torno de dois núcleos: um núcleo aberto a todos os moradores da Maré, de todas as idades, que oferece oficinas diversas; e um núcleo de formação em dança que oferece a jovens, selecionados através de audição, uma formação continuada, prática e teórica, junto à Lia Rodrigues Companhia de Danças. Cf. RODRIGUES, 2021.

sociais e artísticas dessas pessoas. E construo, aos poucos, com elas, nossos manifestos, nossas poesias e nossos descansos.

Por último, a própria entrada neste programa de pós-graduação, trazendo a diversidade do corpo discente como constante questionamento sobre minha atuação no campo da dança, meus reais interesses e minhas contribuições. Revejo que *tagarelar* não é a mesma coisa que *ter voz* e transito de uma posição vitimizada para uma de responsabilização. Não me refiro à responsabilização do sujeito neoliberal, autocentrado, supostamente autônomo e defensor da farsa da meritocracia; mas a da espacialidade inter-relacional que esta pesquisa afirma, em indivíduos que se reconhecem como parte de uma cadeia de agência.

É porque minha história poderia ser a de qualquer outra bailarina, e frequentemente o é, que considero importante trazer este relato, nesta circunstância de encerramento de uma dissertação. Penso que a discussão está marcada por questões que excedem um caso pessoal, mas que são estruturais, correspondendo a um modelo de formação de um corpo, que, antes de poder dançar, é uma pessoa. Tais questões são problemáticas para o campo artístico profissional e entrelaçam modos performativos e condições de trabalho. Esses assuntos atravessam as múltiplas relações ético-políticas tratadas ao longo de toda dissertação: como nos debates que teci sobre a relação entre os produtores de uma cena e a complexa atribuição da autoria de uma obra e as múltiplas acepções de experiências, posturas e sensorialidades que espacializam uma dança.

Mesmo no início dessa escrita, muitos conceitos se apresentavam para mim como descoberta de mundos possíveis, arguindo minha própria *responsabilidade performativa*. Não posso negar que o próprio texto dessa dissertação foi sendo modelado a partir da revisão de antigas posições que, por vezes, nem conseguia assumir que conservava. Assim, o que motivava o nascimento desta pesquisa, na evidenciação da performatividade do bailarino enquanto sua força singular, no que excede a comprovação de efeitos pretendidos de uma dança, foi de certa maneira se transformando. A reivindicação do poder de agência do bailarino, também movida pelo sentimento de menos valia em minha carreira, foi dando lugar a um desfazimento de seu papel. Na marcação do lugar dos sujeitos de uma dança cênica, a busca inicial por cercar o que só podia acontecer através da ação do bailarino ressaltou, justamente através da concepção relacional de espaço que esta pesquisa sustenta, um agenciamento em cooperação. Desta feita, insistir na autoridade de agenciamento

exclusiva ao bailarino poderia reincidir num equívoco de fantasia de autonomia do sujeito de uma dança e perpetuar como privilegiadas as condições que conformam um bailarino.

Aos poucos, ao longo do desenvolvimento tanto do conceito de espacialidade como diferença, como do duplo aspecto dos sentidos (subjetivo e objetivante) que possibilita a condição perceptiva da alteridade, esta escrita foi sendo confrontada com a questão da transformação radical engendrada pela iterabilidade de uma dança. Cada vez mais, foi-se mostrando a necessidade da assunção dos agentes de uma dança, não apenas pelo que reproduzem ou atualizam, mas pelo que e como transformam, pelo caráter de imprecisão e complexidade da ponte entre o subjetivo e o objetivo de suas performatividades. A questão inicial desta pesquisa fluiu em desembocadura para a inferência de que qualquer discurso produzido no acionamento de uma dança será sempre uma transformação.

Apontando para desdobramentos deste estudo por vir, guardo a questão da capacidade de um corpo sensível ter alguma chance de desmontar o domínio, a centralidade de poder de uma arquitetura cênica em dança. O quão extensível pode ser um campo nomeado cênico de uma dança, para a transformação radical de sua estrutura de poder? O quão pode uma dança cênica estar a serviço do desmonte de estruturas autoritárias de poder? Tendo sido muitos os caminhos conceituais traçados, no decurso deste estudo, e vários os autores recorridos, essas últimas considerações não abarcam uma retomada, mas apontam para a contribuição desta pesquisa rumo à questão da transformação radical.

Assim, chego às considerações finais desta pesquisa atenta a uma explosão ou um desfazimento do papel do bailarino, na relação com os conceitos basilares de coreografia e dramaturgia, em sua continuidade de uma lógica de poder que se desloca de um logocentrismo para a esfera da representação, e que se mostra como uma estrutura autodestrutiva, autoimune. Em tensão com as questões de gênero, classe e raça que marcaram meu relato, repenso meu lugar de bailarina, também em paralelo com as tensões conceituais da elaboração deste estudo.

Compreendo que a insistência na questão da autoria tem aqui sua importância em razão das disputas existentes no campo, através da co-extensão entre as relações de propriedade e direito em uma dança cênica. Entendendo que o acesso à dança aqui tratada está condicionado à participação do espectador neste modo de produção capitalista da maquinaria teatral, a marcação da autoria como questão persiste na

problematização dessa dança na história de sua autonomia e em sua participação na formação da sociedade burguesa. Por esta dança, paga-se e recebe-se. Cobra-se de acordo com os modos de produção, distribuição e visibilidade, envolvendo questões jurídicas e de um aparato institucional. Em geral, atuando como pagante pelo direito à fruição de uma obra, mesmo quando o espectador está diante de uma obra cujo acesso é gratuito, ainda assim, se confirma sua pertença a este modo de produção, no exercício de uma relação de consumo para além da obra, mas, em *grande órbita*, também com a cidade.

Após a confrontação da performatividade do bailarino com as estruturas coreográfica e dramática, nos capítulos iniciais, a aproximação entre a questão da autoria e o campo da somática se dá devido à inferência de que não apenas o sujeito bailarino, mas todos os outros que participam da estruturação de uma dança são também inseridos neste sistema de produção. Portanto, partilham experiências e interpelações de consumo e são capturados em dispositivos outros que dialogam com o da arquitetura teatral.

Entretanto, se todos os sujeitos participam de tal estruturação capitalista e se a autoria de uma dança é distribuída entre eles, é preciso marcar a diferença entre processos de atualização homeostática e a noção de transformação radical. Aventada no terceiro capítulo, a relação de cumplicidade entre os agentes de uma dramaturgia não indica incondicionalmente uma transformação nos acordos que orientam a dança. Em última instância, numa atualização homeostática (como aquele desvio coreográfico ou dramático que intensifica a percepção da cena como condicionada, mas conserva uma proximidade dos acordos prévios), parece haver uma tendência à estabilização da governança, do sentido, do querer-dizer que se faz dizendo/dançando. É conservada uma noção de totalidade e continuidade. Esse modo, concebido como certa transformação, pode ser meramente de atualização, onde ainda se concretiza alguma experiência de diferença, mas de forma atenuada, neutralizada num previsível estado de fagocitose.

Do ponto de vista do movimento dançado, podemos dizer que há uma transformação previsível no espectro da *variação*. Por exemplo, um determinado padrão de movimento varia, mas sem jamais deixar de afirmar-se como padrão do mesmo, ou como aquilo que ainda pode se referir ao rastro do mesmo. É uma ideia sistêmica de movimento, de tender a processos de homeostase, onde tudo está passível de ser incorporado. Existe o desvio da transformação (sempre há diferença),

não se afirma aqui o contrário de forma absoluta. Existe a confrontação da soberania com o ingovernável. Mas, além da pergunta sobre haver ou não transformação, o direcionamento da pesquisa, possivelmente em desdobramentos futuros, é sobre o que se faz com aquilo que não se incorpora, que não é possível ser incorporado? Quem baliza esses efeitos de fronteira, do que entra como atualização positiva e o que se exclui? Como se borra uma figura precisa de autoridade que decide sobre isso, sem perder espaços de visibilidade? Os agentes todos que operam têm o mesmo poder de decisão ou ainda, no fim, é o tal autor (coreógrafo/a) quem é interpelado a responder como autoridade? Questões que seguirão ecoando e que figuram uma das contribuições mais assertivas desta pesquisa para o campo: seguir perguntando e transformando-se em perguntas.

A feitura deste trabalho foi perpassada pela vivência das questões na prática, em âmbito artístico e pedagógico. Entretanto, marcada por sua necessidade de conclusão, aponto para a propriedade de transformação primeiro em mim, que respondo (não exclusivamente) pela autoria deste texto. E escapando ao recorte dessas páginas, antes delas e além, ressalto a busca por existências outras, contaminadas, potencializadas, que carregam esse porvir do espaço e do tempo que existem em relação.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. O que é um dispositivo? In: AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo e outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009.

ALTHUSSER, Louis. **Aparelhos Ideológicos de Estado**. 3a edição. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1987.

ANALYSE Fonctionnelle du Corps dans le Mouvement Dansé. Définition. **Association Accord Cinétique**, 2021. Disponível em: <<http://afcmd.com/page/11/qui-sommes-nous>>. Acesso em: 19 out. 2021.

ANDRADE, Sérgio Pereira. Mientras Bailamos, nas ruas, nas redes, nos materiais. In: SANTANA, Ivani (org.). **Performance, tecnologias e processo de criação**. Salvador: Edufba, 2020 (no prelo).

_____. Laboratório de Crítica: experimentos que se desdobram... Isto não é um prefácio (?). In: ANDRADE, Sérgio Pereira e CHALUB, Silvia (org.). **Performar debates**: LabCrítica no Festival Panorama e outras dobras. Rio de Janeiro: Gramma, 2017.

_____. **Quando o pensamento vem dançando, quando a soberania treme**: evento por vir, democracia por vir, razão por vir. 2016. Tese (Doutorado em Filosofia) – Departamento de Filosofia, PUC-Rio, Rio de Janeiro, 2016.

_____. Sobre a subjetividade fora de si. **Sapere Aude**, Belo Horizonte, v. 4, n. 7, p. 79-113, 2013a. Disponível em: <<http://periodicos.pucminas.br/index.php/SapereAude/article/view/5530>>. Acesso em: 13 fev. 2020.

_____. **Traição em Desconstrução**: sobre a tradução, o subjétil, a dança e além... 2013. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Departamento de Filosofia, PUC-Rio, Rio da Janeiro, 2013b.

ARBEAU, Thoinot. **Orchesography**: 16th-Century French Dance from Court to Countryside. New York: Dover Publications Inc., 1995.

AUSTIN, John Langshaw. **Quando dizer é fazer**: palavras e ação. Tradução de Danilo Marcondes de Souza Filho. Porto Alegre: Artes Médicas, 1990.

BANES, Sally. **Greenwich Village 1963**: Avant-Garde, Performance and the Effervescent Body. Durham and London: Duke University Press, 1993.

_____. **Terpischore in Sneakers**: Post-Modern Dance. Hanover: Wesleyan University Press, 1987.

BARLOW, Marjory. The teaching of F. Matthias Alexander. Tradução de Marcia Cunha. In: Conferência Anual em Homenagem a F.M. Alexander – The Medical Society of London, 1965.

BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido**: e outras poéticas políticas. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.

BOURCIER, Paul. **História da dança no ocidente**. São Paulo: Livraria Martins Fontes Editora, 1987.

BRAGA, Paola Secchin; CERBINO, Beatriz. Autoria como dramaturgia no corpo. In: GUARATO, R. (org.). **Historiografia da dança**: teorias e métodos. São Paulo: Annablume, 2018.

BURGUER, Peter. **Teoria da vanguarda**. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

BUTLER, Judith. **Corpos em aliança e a política das ruas**: notas para uma teoria performativa de assembleia. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2018.

_____. **Cuerpos que importan**: sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”. Buenos Aires: Paidós, 2002.

CALDAS, Paulo. Coreo|Grafia. In: XAVIER, Jussara (org.). **Dança não é (só) coreografia**. Joinville: Instituto Festival de Dança de Joinville, 2017.

CARRINGTON, Walter. Inibição. Tradução de Isabel Sampaio. **Direction**: a Journal on The Alexander Technique, Tugun, v. 1, n. 4, set., 1984.

CAUQUELIN, Anne. **Teorias da Arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

CENTELHA, Coletivo. **Ruptura**. São Paulo: n-1 edições, 2019.

DELEUZE, Gilles. Signo e Verdade. In.: _____. **Proust e os Signos**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006, p. 14-24.

DERRIDA, Jacques. As artes espaciais: uma entrevista com Jacques Derrida. In: _____. **Pensar em não ver**: escritos sobre as artes do visível. Florianópolis: Editora da UFSC, 2012a.

_____. Uma certa possibilidade impossível de dizer o acontecimento. **Revista Cerrados**, Brasília, v. 21, n. 33, 3 set 2012b. Disponível em: <<http://periodicos.unb.br/index.php/cerrados/article/view/26148>>. Acesso em: 21 jul 2019.

_____. O Teatro da Crueldade e o fechamento da representação. In: DERRIDA, J. **A escritura e a diferença**. Tradução de Maria Beatriz Marques Nizza da Silva,

Pedro Leite Lopes e Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2009.

_____. **A farmácia de Platão**. São Paulo: Iluminuras, 1997.

_____. **A voz e o fenômeno**: Introdução ao problema do signo na fenomenologia de Husserl. Tradução de Lucy Magalhães. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1994.

_____. Assinatura acontecimento contexto. In: DERRIDA, J. **Margens da filosofia**. Campinas: Papyrus, 1991a, p. 349-373.

_____. **Limited Inc**. Campinas: Papyrus, 1991b.

DEWEY, John. **Arte como experiência**. Tradução de Vera Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 2010.

DUQUE-ESTRADA, Paulo C. Ciência e Pós-Representação: notas sobre Heidegger. **Política & Trabalho**: Revista de Ciências Sociais, João Pessoa, n. 24, p. 59-71, abr. 2006. Disponível em: <https://periodicos.ufpb.br/index.php/politicaetrabalho/article/view/6601>. Acesso em: 19 nov 2020.

_____. Observações sobre a chamada 'morte do autor'. **Sinais Sociais**, Rio de Janeiro, v. 5, n. 14, p. 130-149, set-dez 2010.

_____. Derrida e a escritura. In: DUQUE-ESTRADA, P. C. (org.). **Às Margens**: a propósito de Derrida. Rio de Janeiro: PUC-Rio; Loyola, 2002.

ESCOBAR, Luar Maria. **Da coreografia à dramaturgia do gesto**: mutações das práticas coreográficas no teatro carioca. 2019. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Departamento de Artes Cênicas, UNIRIO; Departamento de Dança, PARIS 8, Rio de Janeiro, 2019.

FEBVRE, Michèle. **Danse contemporaine et théâtralité**. Paris: Editions Chiron, 1995.

FEITOSA, Charles; FERRACINI, Renato. A questão da presença na filosofia e nas artes cênicas. **Ouvirouver**, Uberlândia, v. 13, n. 1, p. 106-118, jan-jun 2017.

FERNANDES, Ciane. **O corpo em movimento**: o sistema Laban/Bartenieff na formação e pesquisa em artes cênicas. São Paulo: Annablume, 2002.

FOCUS Cia de Dança. **Canal Curta**: Ensaios Contemporâneos, 2018. Disponível em: https://canalcurta.tv.br/filme/?name=focus_cia_de_danca. Acesso em: 08 ago 2021.

FORTIN, Sylvie. Nem do lado direito, nem do lado do avesso: o artista e suas modalidades de experiência de si e do mundo. In: MARINHO, Nirvana; WOSNIAK, Cristiane (org.). **O avesso do avesso do corpo**: educação somática como práxis. Joinville: Nova Letra, 2011.

_____. Educação somática: novo ingrediente da formação prática em dança. Tradução de Márcia Strazacappa. In: **Cadernos do GIPE-CIT**: Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade, n. 1, nov. 1998. Salvador: UFBA/ PPGAC, 1998.

FOSTER, Susan Leigh. **Choreographing Empathy**: Kinesthesia in performance. Nova York: Routledge, 2011.

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

FREIRE, Paulo. **Pedagogia da autonomia**: saberes necessários à prática educativa. São Paulo: Paz e Terra, 2004.

GIL, José. As pequenas percepções. In.: LINS, Daniel (org.). **Razão Nômade**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005, p. 19-32.

GODARD, Hubert. **Fond/figure**: entretien avec Hubert Godard. Entrevista em vídeo concedida a Mathieu Bouvier. Lausanne, La Manufacture, 2018. Transcrição de Clarice Piedade Silva. Disponível em: <www.pourunatlasdesfigures.net>. Acesso: 06 mai 2021.

_____. Olhar cego. In: ROLNIK, Suely. **Lygia Clark, do objeto ao acontecimento**: projeto de ativação de 26 anos de experimentação corporal. Paris, 21 de julho de 2004.

_____. Gesto e percepção. In: PEREIRA, Roberto; SOTER, Sílvia. (org.). **Lições de dança 3**. Rio de Janeiro: Editora UniverCidade, 2001.

GONÇALVES, Alcindo. O conceito de governança. In: XIV CONGRESSO NACIONAL DO CONPEDI. **Anais...** Fortaleza, 3, 4 e 5 de novembro de 2005. Disponível em: www.publicadireito.com.br/conpedi/manaus/arquivos/anais/XIVCongresso/078.pdf. Acesso: 13 jul 2021.

HEWITT, Andrew. **Social Choreography**: Ideology as Performance in Dance and Everyday Movement. Durham and London: Duke University Press, 2005.

KATZ, Helena. Por uma dramaturgia que não seja uma liturgia da dança. In: RAMOS, Luiz F., FERNANDES, Sílvia (org.). **Sala preta**. São Paulo: Discurso Editorial, 2010.

KERKHOVEN, Marianne Van. O processo dramático. In: CALDAS, Paulo; GADELHA, Ernesto (org.). **Dança e dramaturgia[s]**. São Paulo: Nexus, 2016.

_____. Introdução. On dramaturgy. **Theaterschrift**, Bruxelas, n. 5-6, p. 18-20, 1994.

KOOIMAN, Jan. **Modern Governance: New Government-Society Interactions**. London: Sage Publications, 1993.

KUNST, Bojana. A economia da proximidade. In: CALDAS, Paulo; GADELHA, Ernesto (org.). **Dança e dramaturgia[s]**. São Paulo: Nexus, 2016.

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

LEIBNIZ, Gottfried Wilhelm. Novos ensaios sobre o entendimento humano. **Coleção Os Pensadores**. Tradução de Luiz João Baraúna. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

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

_____. Inscrever a dança. **Vazantes: Matéria, Materialização, Novos Materialismos**, Fortaleza, v.1, n.1, p. 36-59, 2017b. Disponível em: <<http://www.periodicos.ufc.br/vazantes/article/view/20452/30889>>. Acesso em: 03 nov 2020.

_____. Errância como trabalho: sete notas dispersas sobre dramaturgia da dança. In: CALDAS, Paulo; GADELHA, Ernesto (org.). **Dança e dramaturgia[s]**. São Paulo: Nexus, 2016.

_____. Coreo-política e coreo-polícia. **Ilha Revista de Antropologia**, Florianópolis, v. 13, n. 1,2, p. 41-60, jan. 2013. Disponível em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/ilha/article/view/2175-8034.2011v13n1-2p41>>. Acesso em: 15 mar. 2019.

LIMA, Dani. Cia Dani Lima, 2021. Biografia. Disponível em: <https://www.ciadanilima.com.br/bio/>. Acesso em: 08 ago 2021.

_____. Uma ética gestual? In: Instituto Festival de Dança de Joinville (org.). **Criação, ética, pa..ra..rá pa..ra..rá: modos de criação, processos que desaguam em uma reflexão ética**. Joinville: Instituto Festival de Dança de Joinville, 2012.

LISZKA, James J. Peirce's esthetics as a science of ideal ends. **Cognitio**, São Paulo, v. 18, n. 2, p. 205-229, jul-dez 2017.

MASSEY, Doreen. Filosofia e política da espacialidade: algumas considerações. **Geographia**, 6 (12), 2004, p. 07-23.

MAUSS, Marcel. **Sociologia e antropologia**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

MC CORMACK, D. P. Geographies for moving bodies: Thinking, dancing, spaces. **Geography Compass**, 2008, 2 (6), p. 1822-1836.

MENDONÇA, Maria Emília. **Ginástica holística**: história e desenvolvimento de um método de cuidados corporais. São Paulo: Summus, 2000.

MONTEIRO, Marianna. **Noverre**: Cartas sobre a Dança. São Paulo: Edusp, 1998.

PAIS, Ana. O crime compensa ou o poder da dramaturgia. In: CALDAS, Paulo; GADELHA, Ernesto (org.). **Dança e dramaturgia[s]**. São Paulo: Nexus, 2016.

PAREYSON, Luigi. **Os problemas da estética**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

PAVIS, Patrice. **Dicionário de teatro**. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PEREIRA, Roberto. Os nomes próprios da dança brasileira. In: MEYER, Sandra; NORA, Sigrid; PEREIRA, Roberto (org.). **História em movimento**: biografias e registros em dança. Joinville: Instituto Festival de Dança de Joinville, 2008.

RANCIÈRE, Jacques. **O mestre ignorante**: cinco lições sobre emancipação intelectual. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

ROCHA, Thereza. Cuidado de si: por uma política do intérprete de dança. In: Instituto Festival de Dança de Joinville (org.). **Criação, ética, pa..ra..rá pa..ra..rá**: modos de criação, processos que desaguam em uma reflexão ética. Joinville: Instituto Festival de Dança de Joinville, 2012.

_____. Entre a arte e a técnica: dançar é esquecer. In: MEYER, Sandra, NORA, Sigrid e WOSNIAK, Cristiane (org.). **Seminários de dança**: o que quer e o que pode (ess)a técnica. Joinville: Letradágua, 2009.

RODRIGUES, Lia. **Lia Rodrigues Companhia de Danças**: A Escola Livre de Dança da Maré, 2021. Disponível em: <<http://www.liarodrigues.com/styled/index.php>>. Acesso em: 08 ago 2021.

ROLNIK, Suely. **Objetos relacionais**: uma descrição. Núcleo de Estudos e Pesquisas da Subjetividade. São Paulo: Pontifícia Universidade Católica, 2005.

SAADI, Fátima. Dramaturgia / dramaturgista. In: NORA, Sigrid (org.). **Temas para a dança brasileira**. São Paulo: Edições SESC SP, 2010.

SALES, Léa Silveira. Estruturalismo: história, definições, problemas. **Revista de Ciências Humanas**, Florianópolis: EDUFSC, n. 33, p. 159-188, abr 2003. Disponível

em: <<https://periodicos.ufsc.br/index.php/revistacf/article/view/25371>>. Acesso: 12 jun 2021.

SANTAELLA, Lúcia. **Estética**: de Platão a Peirce. São Paulo: Experimento, 1994.

SCHECHNER, Richard. **Performance Studies**: an introduction. New York: Routledge, 2013.

_____. Restauración de la conducta. In: TAYLOR, Diana; FUENTES, Marcela (org.). **Estudios avanzados de performance**. México: Fondo de Cultura Económica; New York: Hemispheric Institute Of Performance and Politics, 2011, p. 31-49.

SCHILLER, Friedrich. **A educação estética do homem**: numa série de cartas. Tradução de Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 2002.

SOTER, Sílvia. A criação em dança. In: Instituto Festival de Dança de Joinville (org.). **Criação, ética, pa..ra..rá pa..ra..rá**: modos de criação, processos que desaguam em uma reflexão ética. Joinville: Instituto Festival de Dança de Joinville, 2012.

_____. Método Ehrenfried Ginástica Holística®: um caminho do possível orientado pelas entrelinhas. In: MARINHO, Nirvana; WOSNIAK, Cristiane (org.). **O avesso do avesso do corpo**: educação somática como práxis. Joinville: Nova Letra, 2011.

_____. **Corpo aceso**: experiências em educação somática para bailarinos e não bailarinos. Transcrição de Clarice Piedade Silva. DVD. FUNARTE, 2010a.

_____. Um pé dentro e um pé fora: passos de uma dramaturg. In: NORA, Sigrid (org.). **Temas para a dança brasileira**. São Paulo: Edições SESC SP, 2010b, p. 128-148.

_____. Sobre técnicas e métodos. In: MEYER, Sandra, NORA, Sigrid e WOSNIAK, Cristiane (org.). **Seminários de dança**: o que quer e o que pode (ess)a técnica. Joinville: Letradágua, 2009.

_____. A educação somática e o ensino da dança. In: PEREIRA, Roberto; SOTER, Sílvia. (org.). **Lições de dança 1**. Rio de Janeiro: Editora UniverCidade, 1998.

SUZUKI, Márcio. O belo como imperativo. In: SCHILLER, Friedrich. **A educação estética do homem**: numa série de cartas. Tradução de Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 2002.

TAYLOR, Diana. **O arquivo e o repertório**: performance e memória cultural nas Américas. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2013.

TERRA, Ana. Saberes sensíveis no trânsito somático-dançante. In: MARINHO, Nirvana; WOSNIAK, Cristiane (org.). **O avesso do avesso do corpo**: educação somática como práxis. Joinville: Nova Letra, 2011.

ZUMTHOR, Peter. **Atmosferas**. São Paulo: Gustavo Gili, 2009.