



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE CIÊNCIAS DA SAÚDE
ESCOLA DE EDUCAÇÃO FÍSICA E DESPORTOS
DEPARTAMENTO DE ARTE CORPORAL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO STRICTO SENSU EM DANÇA
LINHA DE PESQUISA II - POÉTICAS E INTERFACES DA DANÇA

RONÁBIO LIMA

CORPOCABEÇA: UMA PRÁTICA ARTÍSTICA DE DANÇA E MOVIMENTO
CRIADOR

Rio de Janeiro

2024

RONÁBIO LIMA

CORPOCABEÇA: UMA PRÁTICA ARTÍSTICA DE DANÇA E MOVIMENTO
CRIADOR

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

Linha de pesquisa: Poéticas e Interfaces da Dança

Orientadora: Profa. Dra. Lígia Losada Tourinho

Rio de Janeiro

2024

CIP - Catalogação na Publicação

L768c Lima, Ronábio
CorpoCabeça: uma prática artística de Dança e movimento criador / Ronábio Lima. -- Rio de Janeiro, 2024.
100 f.

Orientadora: Lígia Lousada Tourinho.
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Escola de Educação Física e Desportos, Programa de Pós-Graduação em Dança, 2024.

1. CorpoCabeça. 2. Prática artística. 3. dança. 4. Movimento criador. 5. Dramaturgia de rastros. I. Lousada Tourinho, Lígia , orient. II. Título.

Ronábio Lima

CORPOCABEÇA: UMA PRÁTICA ARTÍSTICA DE DANÇA
E MOVIMENTO CRIADOR

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

Aprovada em

Orientadora: Profa. Dra. Lígia Losada Tourinho – PPGDan /UFRJ

Banca: Prof. Dr. Igor Teixeira Silva Fagundes – PPGDan /UFRJ

Banca: Profa. Dra. Adriana Ferreira Bonfatti – UNIRIO

Suplente: Profa. Dra. Carolina Natal Duarte – UFRJ

Suplente: Profa. Dra. Eloisa Brantes Bacellar Mendes – Instituto de Artes – UERJ

Para minha mãe Maria de fatima de Lima (em memória).

Para minha avó Maria de Lourdes do Nascimento (em memória).

Para todas as mães solo.

Para todas aquelas que são as forças dos filhos que insistem em dançar!

“A dança não se sabe. A dança não se sabe nunca. Voltemos sempre aí. Está é a única condição do dançar imediatamente agora. Condição também honesta de qualquer pensamento crítico a seu respeito” (Rocha, 2010, p. 5).

AGRADECIMENTOS

Para abrir os agradecimentos, primeiro e sempre, eu agradeço à minha mãe, Maria de Fatima de Lima (em memória), por ter me incentivado a estar em dança desde meus 8 anos de idade. A sabedoria e o amor desta mulher foram e ainda são o meu maior motivo para estar em dança até hoje. E em respeito à minha ancestralidade e a quem foi e é minha segunda mãe, eu agradeço à minha avó, Maria de Lourdes do Nascimento (em memória), pelo apoio, amor e fé. Estas são as duas mulheres que me ajudaram a construir o chão que danço, o chão que vivo; elas foram e são motivadoras das minhas realizações e só a partir delas me é possível seguir criando, dançando, amando, educando, agradecendo.

Eu agradeço à Profa. Dra. Lígia Losada Tourinho, orientadora deste presente trabalho, pessoa e profissional que para mim é referência. Lígia me mostrou, por suas ações e filosofia, ao curso desse meu processo de pesquisa, que uma educação pela dança e em dança só é possível pela via do rigor acompanhado de afeto, respeito e acolhimento. A essa grande mestra, sou grato por me incentivar a seguir com saúde, amor e paixão no campo acadêmico, no campo artístico e onde mais eu puder estar em dança. Obrigado, Lígia, pelo seu acreditar em mim, nas minhas potencialidades.

Agradeço à Universidade Federal do Rio de Janeiro, aos seus professores e demais funcionários por toda a assistência que recebi – no bacharelado em Dança, na licenciatura em Dança e agora, no mestrado em Dança.

Ao Departamento de Arte Corporal da UFRJ, deixo os meus agradecimentos pelo total apoio e pelas parcerias frente às minhas necessidades para que eu pudesse, ao longo desses anos de formação, estar em afeto e constância nos meus estudos, minhas produções artísticas, acadêmicas e científicas.

Meus agradecimentos ao Programa de Pós-Graduação em Dança da UFRJ, aos professores e funcionários que fazem com que o PPGDan-UFRJ seja um programa de excelência. Em especial, agradeço à Profa. Maria Inês Galvão e ao Prof. Dr. Felipe Ribeiro pelo apoio à minha pesquisa, principalmente nos momentos primeiros de meu ingresso a esse Programa.

Agradeço, ao Prof. Dr. Igor Fagundes, por desde as minhas graduações até o mestrado ter me motivando a colocar dança em inquietação a cada vez que o encontro, a esse mestre deixo a minha admiração, respeito e vontade de estar com ele, por sua presença e saberes, ainda tecer mais vida, uma vida que dança, uma dança que sempre dança com a vida.

Ao Prof. Dr. Marcus Vinicius Machado de Almeida eu deixo o meu agradecimento por ter contribuído não apenas com essa presente pesquisa, sendo banca avaliadora na qualificação, mas por ser aquele professor que ao longo de minhas formações despertou em mim o prazer do escutar e a urgência e a paixão de passar para os outros o que ele me ensinava, o que ele apontava como conhecimento, dança, beleza.

Agradeço à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) por investir nesta presente pesquisa de mestrado. Contar com uma bolsa foi primordial para desenvolver esta pesquisa, este conhecimento em Dança.

Agradeço à Profa. Dra. Maria Alice Poppe por ter sido a minha orientadora de TCC na graduação, pois foi a partir daí que esta pesquisa começou a se configurar como prática artística e pesquisa acadêmica. A essa artista e professora que estimo e a qual reverencio, agradeço!

À Profa. Dra. Luciane Moreau Coccaro, artista intensa, eu agradeço pelo apoio e incentivo que vem desde antes do meu ingresso e processo de discente no mestrado e em diversas parcerias de trabalho dentro e fora da universidade nestes últimos anos.

Ao meu professor de graduação e hoje amigo Alexandre de Carvalho, agradeço por, no primeiro momento em que esta pesquisa nasceu dentro do campo acadêmico e artístico, enquanto TCC, ter sido banca avaliadora, ajudando a legitimá-la como uma força que despontava com potencialidades.

Agradeço à grande artista e amiga Paula Mori, pela chegada e permanência em minha vida. Paulinha, pela parceria, pelas colaborações, pelas trocas artísticas e de vida, pelas horas de conversas, por acreditar em mim, por sempre me apoiar, eu te agradeço: que bom que a gente se tem, conte comigo!

Wagner Louza, a você, que me orgulha pelo que é e pelo que faz, seja como pessoa, artista e/ou professor, eu agradeço por ter chegado, por ter me apoiado e por se fazer presente nesse meu processo de mestrado e nas outras curvas da minha vida.

Às minhas irmãs Fabiana e Caitane e aos meus sobrinhos Brenda, Naiane, Andressa, Maria Eduarda e Gabriel, agradeço pelo apoio, amor e fé em mim desde sempre! Amo vocês!

A Débora Moreira, minha outra irmã que nasceu fruto da amizade, agradeço por sempre estar ao meu lado, na torcida, nos alicerces, nas construções de minha vida.

Agradeço às amigas Camila, Thays e Anyelle e ao amigo Muryell, que no decurso do mestrado me ajudaram a fazer o caminho ser mais divertido, leve, amoroso e com aventuras, mostrando que o processo de mestrado também é sobre fazer amizades que amam

karaokê, viagem, samba, festa de aniversário, entre outras coisas que fazem o corpo pulsar em coletivo.

Às rodas de samba, aos amores vividos e aos coloridos outros da vida que sempre me colocam em jogo, eu agradeço por terem me acompanhado nesse processo!

Agradeço aos meus santos, ao povo de Aruanda, ao povo de rua, ao povo da encruzilhada, ao povo da mata, aos Orixás, a Santa Rita de Cássia, a Jesus, a Deus por estarem sempre comigo me sustentando, me guiando, dançando comigo.

RESUMO

LIMA, Ronábio. **CorpoCabeça: uma prática artística de dança e movimento**. 2024. Dissertação (Mestrado em Dança) – Programa de Pós-Graduação em Dança, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

Este trabalho é uma discussão acerca da prática artística CorpoCabeça e do desenvolvimento dos temas centrais que ela compreende: dramaturgia, dança e movimento criador. A pesquisa, para tanto, ocorre entre os atos de prática artística de dança e movimento criador que ocorreram em mostras de disciplinas e mostras artísticas, acadêmicas ou não, entre os anos de 2023 e 2024, e as teorizações acerca de dramaturgia, de dança e de movimento criador que convergem em três ferramentas. A dramaturgia de rastros CorpoCabeça surge como uma ferramenta para acionar a compreensão da prática artística CorpoCabeça a partir da realização dos seus atos. Isso acontece ao dialogar com autores como Tourinho (2009; 2022), Kerkhoven (2016), Hercoles (2019) e Pais, (2016), pois a dramaturgia encontra-se em sua (possibilidade de) expansão, como realidade que pode ser discutida e trabalhada a partir da sua pluralidade, que se dá por expansões terminológicas e que se destaca em consonância com atos/efeitos díspares de operar, ou seja, por modos de produzir e/ou acontecer diversos. A ferramenta O que é dança(?) é concebida para acionar a compreensão de dança no ato de prática artística CorpoCabeça em sentido de confrontação ontológica, pois dança encontra-se sendo trabalhada não em viés ontológico, no sentido de ontologia como “o estudo do que significa ser algo” (Danto, 2020, p. 49), mas na inquietação de que, na contemporaneidade, “a questão da ontologia continua em aberto” (Lepecki, 2017, p. 26). O “ser dança” está em questionamento na medida em que o que significa e/ou faz "ser dança" está sendo desafiado e colocado em questão como base existencial e/ou pressuposto. O “Como se dá?” é uma ferramenta que aciona a compreensão do movimento criador no ato da prática artística CorpoCabeça como aquele que emerge entre artista e pessoas espectadoras, mas não no sentido de dar existência a uma obra, e sim de projetar-se em ato. Para tanto, o movimento criador encontra-se sendo auscultado a partir das perspectivas da estética da obra acabada e da estética da continuidade (Salles, 2011).

Palavras-chave: CorpoCabeça. Prática artística. Dança. Movimento Criador. Dramaturgia de Rastros CorpoCabeça.

ABSTRACT

LIMA, Ronábio. **CorpoCabeça: An Artistic Practice of Dance and Movement**. Rio de Janeiro, 2024. Dissertação (Mestrado em Dança) – Programa de Pós-Graduação em Dança, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2024.

This work is a discussion about the artistic practice *CorpoCabeça* and the development of the central themes it encompasses: dramaturgy, dance and creative movement. The research, therefore, takes place between the acts of artistic practice of dance and creative movement that occurred in showcases of disciplines and academic or non-academic artistic showcases between the years 2023 and 2024, and the theories about dramaturgy, dance and creative movement that converge in three tools. The *Dramaturgies of Traces* *CorpoCabeça* emerges as a tool to trigger the understanding of the artistic practice *CorpoCabeça* from the realization of its acts. This occurs when dialoguing with authors such as Tourinho (2009; 2022), Kerkhoven (2016), Hercoles (2019), Pais (2016), because the dramaturgy is in its (possibility of) expansion as a reality that can be discussed and worked from its plurality, that occurs through terminological expansions; and that stands out in consonance with disparate acts/effects of operating, that is, through different ways of producing and/or happening. The “What is dance (?)” tool is designed to trigger the understanding of dance in the act of artistic practice *CorpoCabeça* in the sense of ontological confrontation, for dance is being worked not from an ontological perspective, in the sense of ontology as “the study of what it means to be something” (Danto, 2020, p. 49), but in the concern that, in contemporary times, “the question of ontology remains open” (Lepecki, 2017, p. 26). The “being dance” is being questioned as what means and/or makes “being dance” is being challenged, called into question as an existential basis and/or assumption. The “How it happens” is a tool that triggers the understanding of the creative movement in the act of artistic practice *CorpoCabeça* as that which emerges between artist and spectators, but not in the sense of giving existence to a work but rather of projecting itself in action. To this end, the creative movement is being listened to from the perspectives of the aesthetics of the finished work and the aesthetics of continuity (Salles, 2011).

Keywords: *CorpoCabeça*. Artistic Practice. Dance. Creative Movement. *Dramaturgie of Traces* *CorpoCabeça*.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - (des) fazendo (se).....	17
Figura 2 - Cartaz de divulgação de apresentação do TCC CorpoCabeça.....	20
Figura 3 - Cartaz de divulgação do CorpoCabeça na Ocupação Imaginário Periférico 20 anos - Ocupação Multiverso Colaborativo.....	21
Figura 4 - Círculo em tentativa.....	29
Figura 5 - Uma abertura em queda.....	44
Figura 6 - Colagem 1 de fotografias. Fonte: arquivo pessoal de Luciane Moreau Coccaro.....	50
Figura 7 - Colagem 2 de captura de tela de vídeos curtos. Fonte: arquivo pessoal de Muryell Dantie.....	51
Figura 8 - Imagem do cartaz de divulgação da prática artística CorpoCabeça nº 6.....	52
Figura 9 - Imagem do cartaz de divulgação da mostra Transpirada - Processos em acontecimento.....	52
Figura 10 - se dando.....	67
Figura 11 - Colagem 1 de prints de tela de vídeo gravado. Fonte: arquivo pessoal de Lígia Tourinho.....	74
Figura 12 - Colagem 2 de prints de tela de vídeo gravado. Fonte: arquivo pessoal de Lígia Tourinho.....	75
Figura 13 - Colagem 3 de prints de tela de vídeo gravado. Fonte: arquivo pessoal de Lígia Tourinho.....	76
Figura 14 - Colagem 4 de prints de tela de vídeo gravado: Fonte: arquivo pessoal de Lígia Tourinho.....	77
Figura 15 - Imagem da capa do livreto Mostra Mais 2014.....	78
Figura 16 - Imagem de Divulgação do CorpoCabeça no livreto Mostra Mais 2024.....	78
Figura 17 - Captura de tela de meus stories no Instagram, onde repliquei a publicação do espectador Aruam Galileu.....	79
Figura 17 - A queda no ato.....	94

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	13
1 PARA ABRIR O TRABALHO	17
1.1 Presságios.....	18
1.2 O neologismo CorpoCabeça.....	21
1.3 Introdução às ferramentas.....	25
2 DRAMATURGIAS	29
2.1 Dramaturgias a partir da (possibilidade de) sua expansão.....	30
2.3 Dramaturgia de rastros CorpoCabeça: estruturar rastros, acionar compreensões.....	36
3 OPORTUNIZAR DANÇA AO CONFRONTAR SEU SER (EM SENTIDO ABERTO): O QUE É DANÇA(?)	44
2.1 Dramaturgia de rastros CorpoCabeça - CorpoCabeça nº 6.....	45
2.3 O (que faz) ser dança (em aberto).....	54
2.4 O que é dança(?).....	60
4 MOVIMENTO CRIADOR: “COMO SE DÁ?”	67
4.1 Dramaturgia de rastros CorpoCabeça - CorpoCabeça nº 7	68
4.2 O Movimento criador: com o artista e/ou com a pessoa espectadora.....	80
4.3 "Como se dá?".....	86
PARA FECHAR ESSE TRABALHO	94
REFERÊNCIAS	97

INTRODUÇÃO

CorpoCabeça: uma prática artística de dança e movimento criador, é uma pesquisa desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Dança (Mestrado acadêmico) da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGDan-UFRJ), com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES). Esta pesquisa iniciou-se no segundo semestre de 2022 a partir da prática artística autoral que já vem sendo desenvolvida por mim, Ronábio Lima, desde 2019, CorpoCabeça. Aqui, em objetivo, encontra-se uma discussão dissertativa acerca dos temas centrais que essa prática artística e pesquisa em dança compreendem: dramaturgia, dança e movimento criador.

Cauquelin (2008, p. 61) afirma que “Não há dúvida de que é por falta de recorrer às obras em si e de seguir suas pistas que muitas vezes se teoriza ‘no vácuo’”. E é em conversa com esse sentido que escolho a prática artística para que, nesta discussão, uma teorização em dança seja possível – afirmando, portanto, que trata-se de uma pesquisa de prática artística:

A pesquisa de prática artística, segundo Fortin (2006) é uma investigação que se realiza em terrenos de prática artística (ateliers, salas de ensaio, teatros, espaços de interação entre artistas e público), buscando explicitar os saberes operacionais implícitos à produção de uma obra ou situação artística (Dantas, 2008, p. 1).

Todavia, CorpoCabeça: uma prática artística de dança e movimento criador, se perfaz por dois caminhos, prático e teórico, que conversam. Os atos de práticas artísticas de dança em movimento criador que ocorreram em mostras de disciplinas e mostras artísticas, acadêmicas ou não, entre os anos de 2023 e 2024 é um caminho que se desenvolve em simultâneo à teorização acerca de dramaturgia, de dança e de movimento criador que converge no desenvolvimento de ferramentas que acionam a compreensão de dança e de movimento criador nos atos dessa prática artística e/ou aciona compreensões da configuração e/ou operatividade dessa prática artística por suas realizações.

Entrecruzamentos de linguagens – que são dança, arte, história da dança, dramaturgia, filosofia –, a prática e a teoria são corroboradas nesta presente escrita dissertativa, que se estende por quatro capítulos, por e entre versamentos de conceitos e reflexão da prática.

No primeiro capítulo, em primeiro momento, apresento as realizações da prática artística e suas teorizações, que ocorreram anteriormente à presente elaboração investigativa, como prenúncios da mesma. Em segundo momento, desenvolvo o neologismo CorpoCabeça como assinatura do que se faz. Isso a partir de uma discussão onde se evidencia que o corpo

e/ou a cabeça não estão se apresentando por anatomia humana, mas como designação de ocupações, interesses, atividades e/ou outras realidades que se encontram pensadas ou que nos convidam a pensá-las, também, no sentido de suas implicações contextuais, sob a teoria do dualismo cartesiano (Damásio, 2023). Apresento um distanciamento dessa lógica ao apontar que CorpoCabeça tem por sentido indicar que é sobre duas realidades que corpo e cabeça velam poeticamente, ou seja: dança e movimento criador – sublinhando estas realidades, todavia, em suas autonomias, ao mesmo tempo que em interdependência, pois ambas se encontram em sentido do paralelismo (Deleuze, 2002). No terceiro momento deste capítulo, identifico o conceito ou efeito de ferramentas em alguns artistas e/ou teóricos de dança. São eles: ferramenta de composição em tempo real de Fiadeiro (2019), os elementos críticos identificados por Lepecki (2017), as ferramentas da dança contemporânea de Louppe (2012). A partir dessa exposição, faço uma breve introdução do que venho compreendendo como ferramentas, e são elas: Dramaturgias de Rastros, discutida no capítulo 2; O que é dança(?), ferramenta discutida no capítulo 3; e Como se dá?, ferramenta discutida no capítulo 4. Desenvolvo que essas ferramentas estão sendo elaboradas como recursos, elemento crítico e/ou estrutura de pensamento que podem auxiliar na análise, compreensão, exploração e/ou acesso de ideias e/ou fenômenos do CorpoCabeça, do que é específico em e por seus atos enquanto prática artística, dança e movimento criador.

No capítulo 2, realizo uma discussão acerca de dramaturgia a partir da (possibilidade de) sua expansão. Sob a minha inquietação de trabalhar com dramaturgia e ao dialogar com autores como Tourinho (2009; 2022), Kerkhoven (2016), Hercoles (2019) e Pais (2016), venho em sentido de entrevistar a dramaturgia como realidade que pode ser trabalhada a partir da sua pluralidade, ou seja, em sua expansão terminológica em consonância com atos/efeitos díspares de operar, por modos de produzir e/ou acontecer diversos. Em consonância com a afirmação de que “A dramaturgia tornou-se, portanto, um modo de fazer; um conceito e uma prática familiar a diversas áreas artísticas e não artísticas” (Pais, 2016, p. 30), no segundo momento deste capítulo, a partir de um vídeo disponibilizado para o acesso a uma gravação de um dos atos práticos realizados, a ferramenta dramaturgias de rastros CorpoCabeça é discutida como um recurso que aciona a compreensão da prática artística CorpoCabeça a partir da realização dos seus atos no escopo teórico. Elaborada a partir da problematização dos rastros (Salles, 2011) como documentos que indicam o que se realizou e agora encontra-se como vestígios e/ou índices e sob um olhar artístico que a dramaturgia em sua pluralidade engendra, as dramaturgias de rastros CorpoCabeça, no corpo desta pesquisa, aparecem como estruturações dos rastros da prática artística posterior à sua

realização, convocando um contínuo trabalho dramaturgicamente de processo (Kerkhoven, 2016) dessa ocorrência por e entre esses rastros disponibilizados.

No terceiro capítulo, no primeiro momento há uma dramaturgia de rastros CorpoCabeça – CorpoCabeça nº 6. Em seguida, no segundo momento, há uma discussão acerca de dança, onde interessa auscultar o (que faz) ser dança (em aberto). Ao propor dança não em viés ontológico, no sentido de ontologia como “o estudo do que significa ser algo” (Danto, 2020, p. 49), mas ao corroborar que “a questão da ontologia continua em aberto” (Lepecki, 2017, p. 26), dança é convocada a estar em sentido de confrontação ontológica – onde o ser dança possa estar em questionamento na medida que o que significa e/ou faz encontra-se sendo desafiado, colocado em questão como bases existenciais e/ou pressupostos. No terceiro momento, “O que é dança(?)”, é desenvolvida como uma ferramenta para acionar as compreensões de dança no e pelo ato de prática artística CorpoCabeça, em sentido de confrontação ontológica. E isso discorre entre reflexões dos atos de prática artística e sob o que se apresenta nesse momento como perspectiva do “o que é dança?” (Rocha, 2010; 2016), pergunta-conceito que surge da dança contemporânea em relação à arte contemporânea e que nos faz pensar dança em sentido de confrontação ontológica quando essa encontra-se em dúvida. Tal como do “o que é arte” (Danto, 2020), conceito que nos faz entender, também, arte em sentido de confrontação ontológica ao encontrar-se com essa pergunta/afirmação em viés de questionamento contínuo e aberto.

No quarto capítulo, no primeiro momento há outra dramaturgia de rastros CorpoCabeça - CorpoCabeça nº 7. No segundo momento, entre a estética da obra acabada ou a estética da continuidade (Salles, 2011), são discutidas as perspectivas do movimento criador. A projeção do movimento criador se destaca a partir da identificação de que ele encontra-se como caminho constitutivo que se faz pelo artista, por e entre ideias, dúvidas, ajustes e certezas, ou seja: elementos que podem estar em um determinado decurso, dando existência a uma obra de arte, a um produto e/ou um artefato que será entregue às prateleiras das livrarias, às exposições ou aos palcos como uma obra definida diante do público – ou seja, diante de pessoas espectadoras. Entre outros elementos constituintes acerca dos aspectos gerais que caracterizam o movimento criador e nos fazem auscultá-lo em sua ação como processo de criação (Fayga, 1987), ação criadora, (Fayga, 2013) ato criador (Duchamp *apud* Derdyk, 2012), uma segunda perspectiva apresenta este movimento. Sob a égide da estética da continuidade, ele se reforça por todos esses aspectos e características, entretanto, em possibilidade de estar sendo pelo artista e pela pessoa espectadora. Em consciência de perspectivas outras acerca de sua realidade, no segundo momento do capítulo, em sentido de

continuar projetando-o acerca de algumas dessas características e em problematização de outras, “Como se dá?” insurge enquanto uma ferramenta que aciona a compreensão do movimento criador no e do ato da prática artística CorpoCabeça como aquele que emerge por e entre artista e pessoa espectadora, mas não em sentido de dar existência a uma obra, e sim de projetar-se no ato em que essas pessoas envolvidas se encontram. Provoca, para tanto – e anteriormente –, a prática artística CorpoCabeça a partir do “como” que identifico em Cauquelin (2008, p. 63): “Como se desembaraçar de formas de fazer habituais, como perseverar na prática da arte escapando a convenções?”, para que com isso possa-se corroborar a realidade e realização do CorpoCabeça em detrimento de estar como obra, seja pela estética de acabada ou de continuidade, e sim como uma prática artística de dança e movimento criador que compreende sua realidade e realização no decurso em que dança e movimento criador estão sendo oportunizados e compreendidos por e entre artista e pessoa espectadora.

Para convidar o leitor a abrir o trabalho, reafirmo que a pesquisa que se inquieta em campo acadêmico é de prática artística. Aqui, a prática artística se move dentro do amplo campo da pesquisa acadêmica em dança, ela é corroborada entre conhecimentos outros na medida que também se evidencia enquanto um conhecimento, para que, contudo, seja possível contribuir em processos de estudos outros e/ou produções artísticas outras na nossa sociedade.

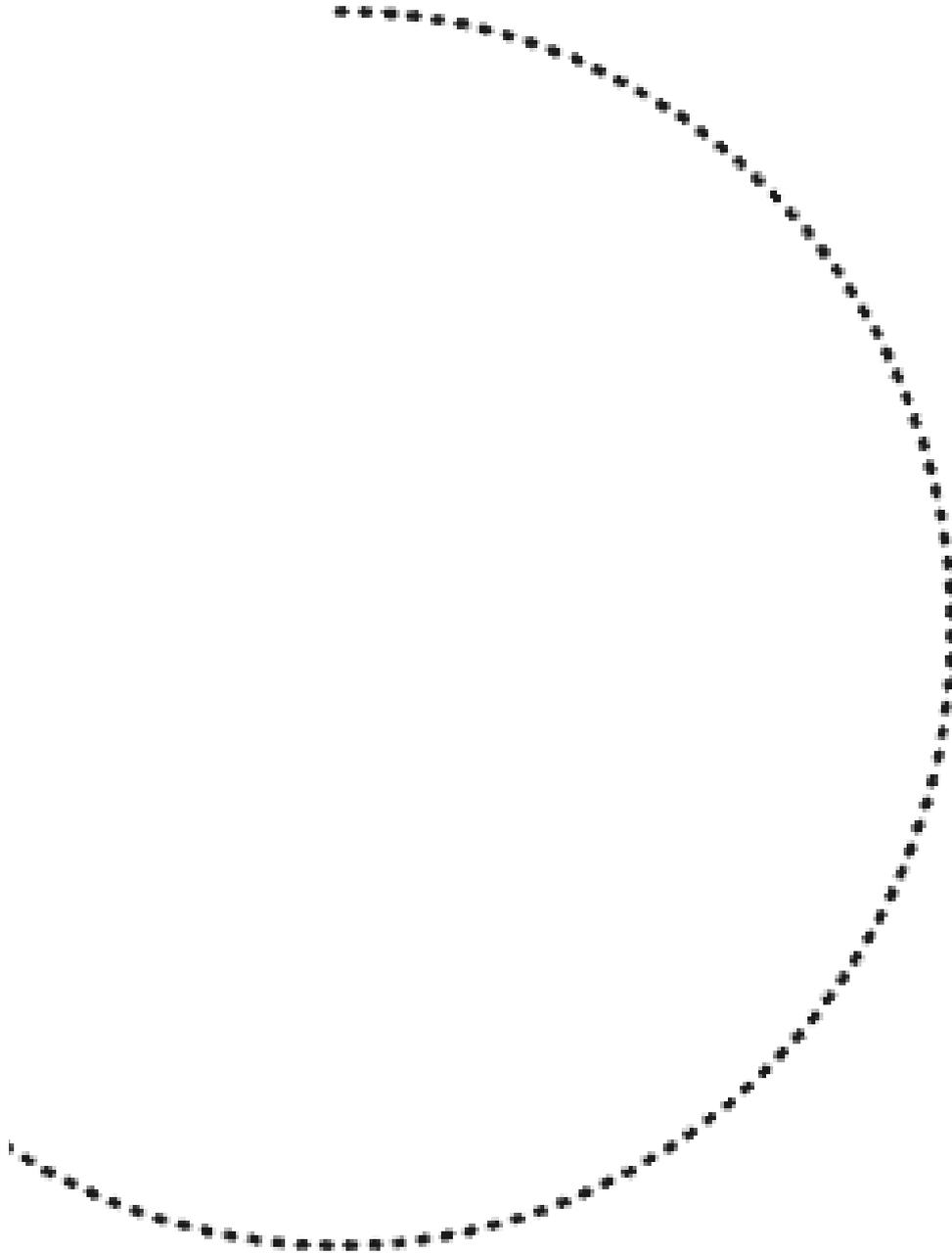
1 - PARA ABRIR O TRABALHO

Figura 1 - (des) fazendo (se)

1.1 Presságios



QR CODE 1

Corpo Cabeça - Prática artística:
Trabalho de Conclusão de Curso de Bacharelado em Dança da UFRJ (Ronábio Lima) (2019)¹.

Há sempre que se desconfiar das sínteses salvadoras do tipo “a teoria está na prática e a prática na teoria”; “prática e teoria são uma só e mesma coisa”; “união de teoria e prática”; “trabalho teórico-prático” etc (Rocha, 2016, p. 31).

Em sentido de dialogar com esse apontamento supracitado, o presente trabalho de pesquisa se afirma por dois caminhos que conversam e convergem em escrita dissertativa, um prático e o outro teórico, vide que “A prática é um conjunto de revezamentos de uma teoria a outra e a teoria um revezamento de uma prática a outra” (Deleuze *in* Foucault, 1979, p. 69).

Um caminho são os atos de prática artística de dança em movimento criador que ocorreram na mostra de trabalhos da disciplina Estudo de Performance, ministrada pelo Prof. Dr. Felipe Ribeiro no PPGDan/UFRJ (2023); na mostra de trabalhos da disciplina Corpo,

¹ Link para outro tipo de acesso ao material: <https://youtu.be/2fJbXo7xDhU>

Dança e Cultura, ministrada pela Profa. Dra. Carolina Natal no PPGDan/UFRJ (2023); na mostra Transpirada - Processos em Acontecimento (2023) e na Mostra Mais do Curso de Direção Teatral da UFRJ (2024).

Para Jacques Rancière, “Práticas artísticas são ‘maneiras de fazer’ que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com maneiras de ser e formas de visibilidade” (Rancière, 2018, p. 17). CorpoCabeça é a forma como nomeio esses atos de prática artística de dança e movimento criador, que pode ser identificada por suas realizações de forma numerada quando se inscreve CorpoCabeça de nº 1, CorpoCabeça de nº 2, etc., indicando a pluralidade dos seus atos.

Esse caminho prático desenvolve-se simultaneamente com outro, a teorização acerca de dramaturgia, de dança e de movimento criador que converge no desenvolvimento de ferramentas que acionam a compreensão de dança e de movimento criador nos atos dessa prática artística e/ou aciona compreensões da operatividade/configuração dessa prática artística por suas realizações.

Entrecruzamentos de linguagens que são dança, arte, história da dança, dramaturgia, filosofia, a prática e a teoria são corroboradas nesta presente escrita dissertativa, que se discorre por quatro capítulos, por e entre versamentos de conceitos, e reflexão da prática. Contudo, corroborando uma pesquisa de prática artística:

A pesquisa de prática artística, segundo Fortin (2006) é uma investigação que se realiza em terrenos de prática artística (ateliês, salas de ensaio, teatros, espaços de interação entre artistas e público), buscando explicitar os saberes operacionais implícitos à produção de uma obra ou situação artística (Dantas, 2008, p. 1).

Anterior a esta dissertação, volto, em retorno reflexivo, ao meu Trabalho de Conclusão de Curso (TCC) de Bacharelado em Dança na UFRJ, no ano de 2019, orientado pela Profa. Dra. Maria Alice Poppe, onde está intitulado Corpo Cabeça². Identifico que essa pesquisa de prática artística desenvolveu-se como um trabalho prático e teórico acerca dos temas de dança e ato criador e concluiu-se enquanto trabalho em promessa de ser mais desenvolvido às margens da universidade e também em espaços acadêmicos mais avançados, como o mestrado, em campos investigativos outros.

² Corpo Cabeça, escrito separadamente, refere-se ao TCC; o termo CorpoCabeça, unido, é pós-TCC, tal qual se conforma nesta presente pesquisa.

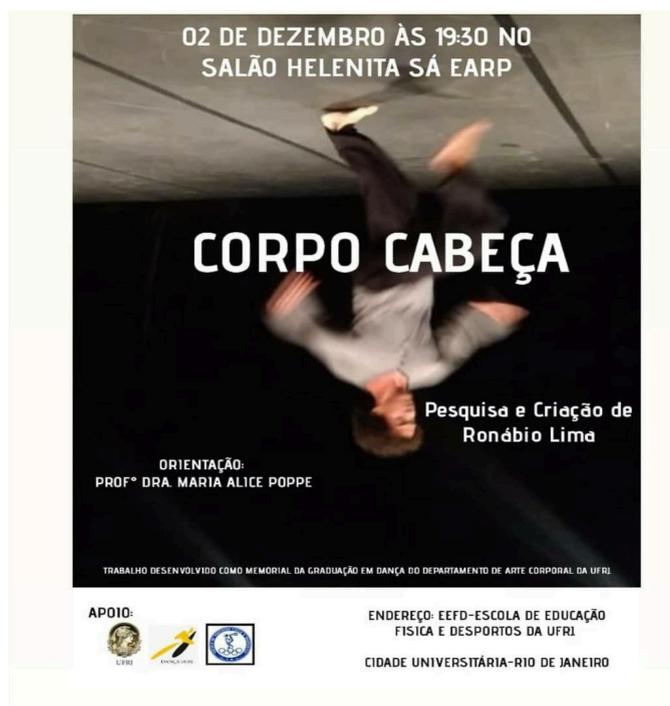


Figura 2 - Cartaz de divulgação de apresentação do TCC CorpoCabeça

Anteriormente a essa apresentação do TCC, houve uma prática artística Corpo Cabeça, e em seguida uma roda de conversa com o público na Mostra Mais da UFRJ (2019)³. Em organizações investigativas práticas e teóricas, ganhando dimensões, volumes e qualidades no espaço-tempo da universidade e de outras instâncias socioculturais que também produzem vida artística, a partir da elaboração e realização do TCC, no ano de 2020 fiz uma apresentação oral no 6º Congresso Científico Nacional de Pesquisadores em Dança - Edição Virtual do ANDA - Associação Nacional de Pesquisadores em Dança, na qual relatei o processo do TCC. No mesmo ano, como desdobramento deste Congresso, ANDA, em parceria autoral com a Profa. Dra. Maria Alice Poppe, publiquei o relato de experiência “CorpoCabeça: a sutura invisível da dança no ato de criação” no ebook *Dança em relatos de experiência: cadernos de resumo expandidos*; publicado pela ANDA⁴.

Antes do meu ingresso no Programa de Pós-Graduação em Dança da Universidade Federal do Rio de Janeiro (PPGDan-UFRJ) – onde esta presente pesquisa está se legitimando –, no ano de 2022, a prática artística CorpoCabeça⁵, sob minha proposição e

³ Trecho da prática disponível em: https://www.instagram.com/p/Bzfpjy6H0se/?utm_source=ig_web_copy_link&igsh=MzRIODBiNWFIZA==. Acesso em: 12 fev. 2024.

⁴ O ebook *Dança em relatos de experiência: cadernos de resumo expandidos* está disponível em: <https://portalanda.org.br/wp-content/uploads/2020/12/ANDA-2020-EBOOK-10-DAN%C3%87A-EM-RELATO-S-DE-EXPERI%C3%8ANCIA-1.pdf>. Acesso em: 20 jan. 2024.

⁵ As palavras Corpo e Cabeça começam a ser escritas juntas a partir da participação nesse festival.

realização, entretanto, desta vez sob a provocação artística da artista Paula Mori, participou do aniversário de 20 anos do Imaginário Periférico, que teve como temática o Multiverso Colaborativo, realizado no espaço cultural Capibaribe 27, na cidade do Rio de Janeiro/ RJ.



Figura 3 - Cartaz de divulgação do CorpoCabeça na Ocupação Imaginário Periférico 20 anos - Ocupação Multiverso Colaborativo

Essas realizações da prática artística e as teorizações desenvolvidas são o que prenunciaram esta presente pesquisa de prática artística, que se apresenta e se desenvolve implicando outros contextos, ações e discussões, principalmente acerca de dança, com dança e para a dança.

1.2 O neologismo CorpoCabeça

O corpo, pelos estudos da anatomia humana, tem a cabeça como parte, sua parte superior. Em uma perspectiva antropológica, “O corpo é uma construção simbólica, não uma realidade em si. Donde a miríade de representações que procuram conferir-lhes um sentido heteróclito, insólito, contraditório, de uma sociedade a outra” (Lebreton, 2023, p. 15).

Na música “Voltei Recife”, do cantor e compositor Alceu Valença, o corpo e a cabeça em referência ao humano estão como distintos, como se a cabeça não fosse corpo,

onde se canta: “Quero sentir/ a embriaguez do frevo/ que entra na cabeça/ depois toma o corpo/ e acaba no pé”⁶.

Lembro-me que cresci ouvindo, por vezes, a pergunta “onde você está com a cabeça?” e tal interpelação que insurgia quando eu fazia algo de errado, em seu efeito como expressão, indicava a cabeça como sinônimo de razão, e no sentido que se inscrevia, figurativamente, fazia duvidar se a cabeça era parte do corpo, se era corpo. Uma expressão social reafirma essa dúvida: “Não sei onde ando com a minha cabeça”; a cabeça, por sua vez, denuncia-se, nesse sentido, em ausência do corpo ou de estar como corpo – está representando a memória, pois usa-se essa frase quando esquecemos algo.

A composição da frase do dito popular “ter a cabeça no lugar” convida a pensar que a cabeça ocupa ou pertence a um lugar ou a alguma posição, mas não necessariamente sugere que é no corpo; pelo contrário, faz duvidar se ela é corpo ou do corpo. Quando interpretamos ao que se refere este dito popular em seu uso prático, podemos entender que a cabeça representa razão.

Já o dito popular “quando a cabeça não pensa, o corpo padece”, não apenas apresenta a cabeça e o corpo como dissociáveis, assim como está na música supracitada de Alceu Valença, mas insinua que o pensar é atividade da cabeça e encontra-se em relação de poder superior ao corpo e suas possíveis atividades. O dito popular “cabeça é para pensar” reafirma essa insinuação, pois o pensar está como aquele que se produz pela cabeça, quando se indica que cabeça é para pensar, logo: pensar é para-cabeça?

Na máxima popular “o corpo trabalha, mas é a mente que constrói”, há uma separação do corpo e mente, assim como a ocupação que é atribuída à mente está como superior àquela atribuída ao corpo; essa que se afirma, por sua vez, por trabalho. A estrutura do ditado popular “mente são, corpo são”, projeta uma dicotomização de mente e corpo e corrobora, em alguma medida, devido à dependência de um sobre o outro, a superioridade da mente em relação ao corpo, mesmo que o que se indique em comum seja de interesse de ambos.

Nessas pequenas explanações, até esse último parágrafo, seja com a perspectiva antropológica, a letra de música, os ditos populares, as máximas e/ou minhas memórias, o que se evidencia é que o corpo e/ou a cabeça estão se apresentando por anatomia humana e/ou representando ocupações, interesses, atividades ou outras realidades ao estar “como sinônimo” de mente, pensamento, razão, lógica, memória, trabalho, construção. Seja de

⁶ Música e letra completa disponível em: <https://www.letras.mus.br/alceu-valenca/400669/>. Acesso em: 20 ago. 2024.

maneira direta: “Quando a cabeça não pensa, o corpo padece”; “cabeça é feita para pensar”; “o corpo trabalha, mas é a mente que constrói”; ou de maneira indireta: “onde você está com a cabeça?”; “não sei onde ando com a minha cabeça”; “ter a cabeça no lugar”.

Essas realidades que assim são indicadas, direta ou indiretamente, entre ou por corpo ou cabeça, nessas prerrogativas, encontram-se pensadas ou nos convidam a pensá-las – como o estão sendo, devido às suas implicações contextuais – sob a teoria do dualismo cartesiano, cunhada pelo filósofo e matemático René Descartes (1596-1650), onde corpo e mente, como representações fundantes dessa teoria, estão como separáveis e distintos. Damásio (2012, p. 218) afirma isso ao expressar: “E, como sabemos que Descartes via o ato de pensar como uma atividade separada do corpo, essa afirmação celebra a separação da mente, a ‘coisa pensante’ (*res cogitans*), do corpo não pensante, o qual tem extensão e partes mecânicas (*res cogitans*)”.

No nosso mundo ocidental, essa lógica dualista encontra-se nos modos de viver, ocupações, interesses, atividades e/ou realidades outras que evidenciam-se em relação à compartimentalização ou como compartimentalizadas. Segundo John Dewey,

A vida é compartimentalizada, e os compartimentos institucionalizados são classificados como superiores e inferiores; seus valores, como profanos, materiais e ideais. Os interesses são uns com os outros de maneira externa e mecânica, através de um sistema de verificações e balanços. Visto que a religião, a moral, a política e os negócios têm seus próprios compartimentos, dentro dos quais convém que cada um permaneça, também a arte deve ter seu âmbito peculiar e privado. A compartimentalização das ocupações e interesses acarreta a separação entre forma de atividade comumente chamada de “prática” e a compreensão entre a imaginação e o fazer executivo, entre o propósito significativo e o trabalho, entre a emoção de uma lado e o pensamento e ação, de outro (Dewey, 2010, p. 86).

A compartimentalização reafirma o princípio cartesiano ao demonstrar que uma realidade está em relação a outra não apenas por oposição para estar sendo, mas por estar também sob o poder dessa outra para existir. É notório, nessas realidades, a afirmação do plano cartesiano, o “Penso, logo existo” (em latim, *cogito ergo sum*), o qual fomenta a hierarquização do pensamento sob o corpo. Em caráter literal, “A afirmação sugere que pensar e ter consciência de pensar são os verdadeiros substratos do existir” (Damásio, 2012, p. 218).

Essa lógica, todavia, decanta em possíveis realidades outras da vida, a título de exemplo, “o corpo trabalha, mas é a mente que constrói”, trabalhar e construir são em distinção, e construir, nesse contexto, se evidencia em maior valor. As realidades em relação à compartimentalização, ao dualismo cartesiano, reafirmam-se por algo estando como superior e/ou algo como inferior e/ou que comanda e algo por ela é comandado e/ou algo está

a ela em oposição. Porém, há outra lógica que favorece suspender esta do cartesianismo, da compartimentalização: a teoria do paralelismo. Essa teoria foi desenvolvida pelo filósofo Baruch Espinoza (1632-1677), segundo o filósofo Gilles Deleuze (1925-1995):

Todavia, uma das teses teóricas mais célebres de Espinoza é conhecida pelo nome de *paralelismo*: ela não consiste apenas em negar qualquer ligação de causalidade real entre o espírito e o corpo, mas recusa toda imanência de um sobre o outro. Se Espinoza recusa qualquer superioridade da alma sobre o corpo, não é para instaurar uma superioridade da alma sobre o corpo, não é para instaurar uma superioridade do corpo sobre a alma, a qual não seria mais inteligível. A significação prática do paralelismo aparece na inversão do princípio tradicional em que se fundava a Moral como empreendimento de dominação das paixões pela consciência: quando o corpo agia, a alma padecia, dizia-se, e a alma não atuava sem que o corpo padecesse por sua vez (regra da relação inversa, cf. Descartes, tratado das paixões, artigos 1 e 2. Segundo a Ética, o que é ação na alma é também necessariamente ação no corpo, o que é paixão no corpo é por sua vez necessariamente paixão na alma. Nenhuma preeminência, pois, de uma série sobre a outra (Deleuze, 2002, p. 26).

Em suma, com o princípio do paralelismo, ao manter ambos, corpo e alma, sob égide da ética e não da moral, o que se compreende não são estes por compartimentalização/dualismo cartesiano, mas por estarem sendo, em suas realidades, em relação mútua, em correspondência entre eles e não em oposição e/ou hierarquização entre eles.

Ao incentivar que a lógica do paralelismo, tal como a lógica do dualismo cartesiano, se possibilita modos de viver, ocupações, interesses, atividades e/ou realidades outras que não necessariamente se indicam ou são discutidas por mente e corpo. Em seu efeito, a prática artística CorpoCabeça, onde se trabalha dança e movimento criador, investiga essa realidade em desvio da dicotomização, da oposição, da hierarquia. O paralelismo entre dança e movimento criador faz o "ser dança" e o "ser movimento criador" tornarem-se correspondentes nas e para as realizações dos atos dessa prática artística.

A prática artística torna-se campo de interseção, onde o paralelismo se desdobra em coexistência, transformação e potencialização recíproca, onde um (dança) alimenta o outro (movimento criador) e vice-versa, em suas potências e perspectivas para que a prática artística se realize. É nesse campo em que dança e movimento criador coexistem; sendo simultaneamente acionados em suas compreensões, se comunicam não como opostos ou categorias separadas, mas como dois modos de existir que se correspondem para emergirem e se desenvolverem paralelamente.

Por entender que dança e movimento criador não estão em oposição ou em poder de um sobre o outro no ato de prática artística é que poeticamente cunho o neologismo CorpoCabeça, como o que assina e representa isso que se faz, que se é em ato. Mesmo não

sendo sobre a cabeça do corpo e nem o corpo da cabeça, tampouco corpo e cabeça em junções terminológicas, Corpo e Cabeça, inscritos juntos, carregam uma densidade poética que transcende a simples fusão de dois termos anatômicos para que dança e movimento criador estejam sendo sublinhados como realidades que, em suas autonomias, encontram-se em interdependência, pois ambas se realizam no sentido do paralelismo para serem trabalhadas como aquilo que se projeta, aquilo que se evidencia, aquilo que é provocado em ato de prática artística.

1.3 Introdução às ferramentas

No livro *Poética da dança contemporânea* (2012) a autora Laurence Louppe, sob o prisma da poética, afirma: “Contudo, a poética tem uma missão ainda mais singular: ela não diz somente o que uma obra de arte nos faz, ela ensina-nos como o faz” (Louppe, 2012, p. 170). Louppe apresenta ferramentas da dança contemporânea: Corpo como uma poética, Respiração, Poética do movimento, Leitura do tempo, A poética dos fluxos, O espaço e A composição. Ao dialogar com o que Maria José Fazenda entende como efeito deste livro, percepciono que estas ferramentas estão como utensílios para compreensão do trabalho de dança contemporânea, pois a autora destaca que

Com efeito, o cerne da *Poética da Dança Contemporânea*, é o << trabalho da dança >>, simultaneamente corporal e teórico: a poética do movimento do corpo e a especificidades dos utensílios - o uso das diferentes partes do corpo e das respirações, o peso, o tempo, o fluxo e o espaço do movimento, os métodos de composição, entre outros - com que os bailarinos constroem uma obra coreográfica, tendo por ponto de partida um propósito ou um tema. Partindo do reconhecimento do carácter específico do trabalho em dança, Louppe vai mais longe e defende, de forma original, a especificidade dos modos de constituição do repertório em dança ou a memória de uma arte cuja ontologia reside na força da experiência performativa (Fazenda *apud* Louppe, 2016, p. 8).

Nesse sentido de identificar recursos para a compreensão de dança contemporânea, André Lepecki, no livro *Exaurir a dança: a performance e política do movimento* (2017), destaca nesta sua obra alguns elementos críticos que ele considera como constitutivos de dança contemporânea em perspectiva artística ocidental, que são, decerto, experiências performáticas e portanto teóricas:

Eu dedico cada capítulo deste livro à leitura detalhada de peças de coreógrafos contemporâneos europeus e norte-americanos, artistas visuais e de performance, cujos trabalhos (a despeito de caírem adequadamente ou não na categoria da dança cênica), propõe com particular intensidade, uma crítica de alguns elementos constitutivos da dança cênica ocidental. Os elementos críticos que eu destaco são, por ordem de aparição: o solipsismo, a imobilidade, a materialidade linguística do corpo, a derrocada do plano

vertical de representação, o tropeço do terreno racista, a proposta de uma política do chão e a crítica da pulsão melancólica no coração da coreografia (Lepecki, 2017, p. 26).

Para considerar esses elementos críticos de dança como aqueles que acionam trabalhos de dança e que estão como recursos para o acionamento e compreensão de práticas artísticas realizadas por artistas, Lepecki, dialoga, para tanto, com alguns artistas e seus trabalhos – como, por exemplo, Bruce Nauman, Juan Dominguez, Xavier Le Roy, Jérôme Bel, Trisha Brown, La Ribot, William Pope. L e Vera Monteiro. E é nesse sentido de auscultar entre artistas e suas práticas que aproximo a ferramenta de Composição em Tempo Real, de João Fiadeiro, também como um recurso de acionamento e/ou compreensão de prática artística, pois

A Composição em Tempo Real é uma ferramenta teórico-prática de improvisação em performance desenvolvida por João Fiadeiro desde os anos 90, que pesquisa os processos de decisão e composição que normalmente acionamos na sequência de um encontro (com o) inesperado. O objectivo desta prática é, num primeiro tempo, identificar (no meio do ruído e do excesso que nos interpela continuamente) aquilo que de facto nos afeta, nos toca e nos move. Num segundo tempo, a Composição em Tempo Real apresenta-se como ferramenta de tradução e partilha dessa sensibilidade entretanto circunscrita, afirmando-se como plataforma de experimentação de modos alternativos de colaboração⁷.

Voltada não apenas para dança, essa ferramenta parte do exercício de prática de dança deste coreógrafo. Ao responder em entrevista à pergunta “O que te fez desenvolver a composição em tempo real?”, o artista relata que:

Eu só posso falar isso dessa maneira agora passados 20 anos de investigação sobre isso, porque na altura era uma coisa que me apanhava e essa coisa acontecia porque? Porque no ato de improvisação, em estudo para encontrar matéria de composição e dramática, eu verificava que a ideia associada a improvisação de liberdade, ou seja, a ideia que porque eu improvise eu sou livre estava muito longe de ser verdade e, eu identificava isso no meu próprio corpo e que também era preciso olhar para os outros. Eu percebi que havia um conjunto de hábitos, no meu próprio, e que havia uma estrutura de poder no modo que eu percepcionava o real que eu tinha que me fazia ter reações as coisas, não digo da mesma maneira mas, baseadas e sustentadas no mesmo gênero de leitura ou de interpretação da realidade. E quando eu percebi isso foi um choque né, porque eu vivi todo o anos 90 a pensar que a improvisação seria minha salvação porque finalmente não estava preso a rigidez de um coreógrafo, maestro, de uma lógica mais vertical e que agora eu iria ser livre. E quando percebo isso é um choque mas, depois vou mais a fundo e eu percebo que essa estrutura de poder que todos nós carregamos tem haver com nossos hábitos, com nossos medos e com o modo como tendemos a repetir aquilo que nós conhecemos. Pode ser desativada. Mas é preciso trabalhar para isso, ou seja, deixar uma pessoa livre, não é a melhor maneira, livre no sentido sem que ela própria construa restrições e limites da relação com seus próprios impulsos e suas próprias vontades e desejos, não

⁷ Descrição do vídeo Tempo Real: breve apresentação | Real Time Composition: Brief Presentation. Disponível em: <https://vimeo.com/groups/740967/videos/275168147>. Acesso em: 21 ago. 2024.

é a melhor forma de desativar essa estrutura de poder (Fiadeiro, 2019, transcrição nossa).

Em suma, a ferramenta de composição em tempo real de Fiadeiro, os elementos críticos identificados em Lepecki e as ferramentas da dança contemporânea de Louppe, entre contextos gerais e/ou específicos do campo da dança, dos artistas e suas práticas, projetam-se como ferramentas que acionam e/ou compreendem dança e suas práticas artísticas. É nessa auscultação que desenvolvo para a prática artística CorpoCabeça ferramentas para acionar compreensões de sua operatividade, tal como do que para ela se torna específico em e por seus atos, dança e movimento criador.

Essa necessidade de definição dessas ferramentas acontece pelo próprio exercício dessa prática, pela exigência que essa prática veio despertando também enquanto pesquisa de prática artística. As ferramentas surgem a partir dos atos de prática artística e dos conteúdos que venho acessando para acionar a compreensão dessas realizações de dança e movimento criador, tal como da configuração e/ou operatividade desta prática artística que nomeio CorpoCabeça.

Pode-se dizer que, em alguns casos, a matéria determina a ferramenta ou o instrumento a ser utilizado. Mas essa relação, de certa forma, "preestabelecida" - ou determinada pela tradição pode ser superada. Um artista, por exemplo, pode fazer uso de uma ferramenta ligada a uma matéria ao lidar com outra ou criar instrumentos em nome daquilo que ele busca (Salles, 2011, p. 112).

Partindo do ato da prática e em versamento de perspectivas acerca de dança e movimento criador identificadas em referenciais bibliográficos, três ferramentas são desenvolvidas, são elas: 1. Dramaturgia de rastros, discutida no capítulo 2; "O que é dança(?)", ferramenta discutida no capítulo 3; 2. "Como se dá?", ferramenta discutida no capítulo 4.

Em entendimento que uma ferramenta pode ser um recurso prático, teórico, um elemento crítico e/ou uma estrutura de pensamento que podem auxiliar na análise, compreensão, exploração e/ou acesso de ideias ou fenômenos. Destaco "O que é dança (?)" para acionar a compreensão de dança em sentido de confrontação ontológica, ao entender que no ato de prática artística, dança, encontra-se sendo aberta e em dúvida. Essa ferramenta, todavia, se desenvolve em sentido de teorias/discussões onde "o que é arte?" (Danto, 2020; Rocha 2010) e "o que é dança?" (Rocha, 2010) são percebidas como acionadoras de compreensões acerca de arte e de dança quando essas realidades dialogam com o movimento artístico contemporâneo.

A ferramenta “Como se dá?” aciona a compreensão do movimento criador no ato de prática artística CorpoCabeça, no sentido de o indicar como aquele que emerge entre artistas e pessoas espectadoras, e não no sentido de obra acabada ou sob a estética da continuidade (Salles, 2011), onde ele seria em sua atividade em sentido de dar existência a um artefato/produto pela a realização do artista e depois possível ou não de ser também pela realização do espectador. CorpoCabeça não está como obra/artefato/produto (Salles, 2011; Louppe, 2012) ou na expectativa de ser algo que o artista entrega à pessoa espectadora. O processo de criação (Fayga, 1987), ação criadora (Fayga, 2013), ato criador (Duchamp *apud* Derdyk, 2012) encontra-se em oportunização entre os envolvidos em um ato em comum – não em sentido de dar existência a algo, mas de evidenciar uma existência se dando, dança e movimento criador.

A ferramenta Dramaturgia de rastros CorpoCabeça se desenvolve entre a discussão de dramaturgia em sua (possibilidade de) expansão terminológica e operativa e a identificação dos rastros (Salles, 2011) como documentos que podem ser entrevistados, também, como vestígios ou indícios do que se realizou ou ocorreu, na intenção de estar com esses rastros em processo de trabalho dramático similar à dramaturgia de processo, onde a intenção “é buscar um caminho pelo qual conseguimos ‘arrumar’ e estruturar todo o material que aparece “sobre a mesa” (Kerkhoven, 2016, p. 182). Dramaturgias de rastros, problematizada em sua poética no capítulo 2 e disponibilizada pelo artista no início do capítulo 3 e 4 desta presente dissertação, em sua prática, é a estruturação e/ou arrumação desses rastros sob a mesa, para que com isso possa-se acionar o como ou compreender como essa prática artística se configura e/ou opera partir de sua realização, sem perspectiva de sistematizá-la.

Contudo, essas três ferramentas são indicadas no versamento de conceitos e discussões que se dão em entrecruzamentos de linguagens – dança, arte, história da dança, filosofia – e entre reflexões da prática artística, e contribuem para a emergência de novos modos de compreensão de prática artística, de dança e de movimento criador.

2 - DRAMATURGIAS



Figura 4 - Círculo em tentativa

2.1 Dramaturgia a partir da (possibilidade de) sua expansão

Dramaturgia? Essa indagação imediatamente me sobressaltou quando fui provocado por Lígia Losada Tourinho, orientadora desta presente pesquisa acadêmica, a trabalhar com dramaturgia na prática artística de dança CorpoCabeça. Essa artista, dramaturgista, professora e pesquisadora da dança esteve como minha professora na disciplina Dramaturgias do Corpo, em minha graduação em Dança na UFRJ, disciplina da qual fui, anos seguintes, também, estagiário docente, no decurso de um semestre pelo mestrado em Dança do PPGDan/UFRJ.

Essa provocação feita por Lígia Tourinho contribuiu para que eu retomasse o meu interesse surgido a partir de suas aulas e de referenciais bibliográficos estudados desde então: trabalhar na prática artística de dança com dramaturgia a partir da (possibilidade de) expansão do seu termo e, portanto, operatividades.

No artigo “Dramaturgias do corpo: protocolos de criação das Artes da Cena e do Movimento” (2021), Tourinho destaca que:

Com o intuito de estender o termo dramaturgia a todas as artes da cena, ressaltar a oposição dramaturgia contemporânea versus dramaturgia clássica, literária e de legitimar as muitas vozes autorais do produto cênico, começam a aparecer novos termos como dramaturgia do ator, dramaturgia do espaço, dramaturgia do quadro, dramaturgia do corpo, dramaturgia do bailarino, dramaturgia da dança, dramaturgia de tensões etc. Essa variedade de nomenclaturas também surge com o intuito de ampliar as discussões e especificações referente aos diversos aspectos da cena relacionados ao termo dramaturgia. Viabilizaram uma vasta ampliação das discussões sobre esses aspectos e o desenvolvimento de princípios, métodos, técnicas, processos criativos e produções artísticas. A partir de então nos vemos diante da necessidade de abordar a pluralidade de possibilidades acessadas por este termo e, desta forma, de tratarmos a dramaturgia contemporânea sob sua perspectiva plural e no plural, portanto; as dramaturgias feitas na atualidade (Tourinho, 2021, p. 95).

A dramaturgia encontra-se, aqui, como realidade que pode ser discutida e trabalhada a partir da sua pluralidade, que se dá por expansões terminológicas que se destacam em consonância a atos/efeitos díspares de operar, ou seja, por modos de produzir e/ou acontecer diversos, seja como dramaturgia do/a ator/atriz, dramaturgia do teatro, dramaturgia da dança e/ou outras como a dramaturgia do corpo, que, a título de exemplo, seguindo o pensamento de Tourinho, se destaca da seguinte maneira: “As dramaturgias do corpo, desterritorializadas do texto, possuem característica polifônica, têm como uma das principais linguagens o movimento, no sentido imposto pelas diretrizes do paradigma labaniano, de eterno vir a ser” (Tourinho, 2021, p. 97).

Assim, estar em encontro com e por cada singularidade de dramaturgia é projetá-la por e entre definições, ainda mais quando estamos sob a convicção de que “Podemos lidar com dramaturgia há anos e ainda assim não sermos capazes de lhe dar uma definição clara, de expressar o que representa exatamente” (Kerkhoven, 2016, p. 181). Em importância para Marinis (2016), como veremos abaixo, há opções de definições insurgentes que podem ser identificadas enquanto distinções terminológicas que apresentam operacionalidades específicas, favorecendo para que uma definição clara e exclusiva de dramaturgia seja impossível:

Primeiramente, uma importante distinção terminológica: Dramaturgia pode ser definida como o conjunto de técnicas/teorias que governam a composição de um texto teatral. Texto teatral não mais quer indicar o texto dramático, literário, mas o texto do espetáculo, o texto da performance. Este é concebido como uma complexa rede de diferentes tipos de signos, meios expressivos ou ações, o que remonta à etimologia da palavra “texto” que implica a ideia de textura, de algo tecido. Dramaturgia pode agora ser definida como: técnicas/teorias que governam a composição da performance-como-texto; é o conjunto de técnicas/teorias que governam a composição de signos/meios expressivos/ ações que são tecidas para criar a textura da performance, o texto da performance (Marinis *apud Caldas*; Gadelha, 2016, p. 220).

Mesmo que nessas distinções supracitadas a ideia de texto e textura nas composições artísticas para definir dramaturgia em diferenças surja sem que dramaturgia esteja sendo diversificada na sua nomenclatura, assim como acontece com as dramaturgias do corpo no contexto anteriormente citado, quando se corresponde às linguagens do movimento. Essas compreensões que se encontram, por Marinis, em relação a campos específicos como o teatro e/ou as artes performáticas, fazem com que a dramaturgia esteja na e sob e na perspectiva plural do seu termo pela sua operatividade.

Os vieses essenciais acerca de dramaturgia estão sendo compreendidos por essa expansividade, até mesmo porque são eles que forram o chão dessa e/ou para essa pluralidade possível: “Etimologicamente, a palavra dramaturgia, de origem grega, significa compor um drama (Pavis, 1988, p. 155). Trata-se, portanto, em seu sentido mais geral, da instância que se ocupa com a identificação, a proposição e os critérios que irão orientar a construção de uma obra dramática” (Hercoles, 2019, p. 10). A dramaturgia encontra-se não excluída, tampouco alienada das discussões acerca de dramaturgia na e pela perspectiva plural, visto que ela encontra-se inerente, em alguma medida, explícita ou não, em acordo ou em defrontamento.

Esse trecho supracitado no parágrafo anterior, acerca da etimologia, parte do livro *Dramaturgias da dança: formas de comunicação do corpo*, de Rose Hercoles (2019). Assim como Tourinho –, com quem aqui converso pelas suas referências bibliográficas (2009; 2021)

e também pelas experiências em suas aulas sobre dramaturgias do corpo (onde estive em dois momentos, um como aluno e o outro como estagiário docente) –, Hercoles me aproxima de compreensões críticas acerca da identificação e delimitação de dramaturgia em relação a ideais de drama⁸, e, assim, conversar com essa procedência mais antiga – e, por vezes, considerada como base fulcral da dramaturgia que hoje encontra-se em pluralidade.

Lígia Tourinho (2009) nos adverte em sua tese “Dramaturgias do corpo: protocolos de criação das Artes da Cena”, em considerações sobre o drama, que

Dentro da perspectiva contemporânea de dramaturgia pela dança e/ou artes da cena, é refletido se a composição de drama na dança, já não difere do que seria se projetada pela sua perspectiva clássica que a encerra ao e pelo o teatro. Passar pelo pensamento da dramaturgia enquanto drama em perspectiva contemporânea faz reafirmar a dramaturgia em sua pluralidade e por outras resignificas. A dramaturgia contemporânea apresenta a possibilidade de abordar questões para além do drama e do texto. A abertura de novas possibilidades não significa oposição ao que foi estabelecido em outros tempos. Dizer que existe dramaturgia para além do drama e do texto não significa bani-los das encenações contemporâneas. Como afirma Pavis (2003), texto e representação não possuem mais uma relação causal, podem se apresentar como conjuntos independentes que se relacionam. Talvez seja a hora de apresentar um pouco mais de sutileza e equidade entre eles. Não voltamos à hegemonia do texto e do drama, mas, por outro lado, reconhecemos que o texto também é um componente importante das encenações pós-modernas e que o drama em sua acepção adjetiva também o é (Tourinho, 2009, p. 15).

Seguindo as perspectivas de Tourinho (2021), desde a citação primeira deste texto, onde a autora indica que há oposição entre dramaturgia clássica e dramaturgia contemporânea, interessa aqui continuar dialogando com e entre essas perspectivas contemporâneas para trabalhar com dramaturgia a partir da (possibilidade de) expansão do seu termo – e, portanto, operatividade – nas minhas práticas artísticas de danças.

Em âmbitos mais gerais do meu exercício artístico até aqui, pelas minhas experiências profissionais de dança com companhias, coletivos ou grupos de dança, dramaturgia não estava como realidade prática, quanto mais em perspectiva plural. Nessas danças, dramaturgia não era denunciada ou convocada para ou na criação destas danças enquanto trabalho artístico.

⁸ Para Tourinho (2009, p. 11), “O drama surge da primeira necessidade humana de manifestar suas tensões interiores e de se relacionar com o mundo. Surge corporificado nos rituais, aos poucos assume sua forma pura nos diálogos e passa a ser materializado pela escrita. O drama passa a depender da trama e da palavra, cristaliza-se no papel. A dramaturgia passa a ser associada à literatura, não mais ao corpo em movimento, não mais ao ritual, mas através das tensões criadas pela palavra dita, que antes foi lida no livro. Essa pureza do drama atinge seu auge com o drama moderno e inicia seu processo de mudança com a introdução do elemento épico nas encenações e nos textos escritos”.

É nessa percepção mais geral acerca dos trabalhos dos quais participei que surge a primeira motivação para a minha indagação “Dramaturgia?”: a ausência desta como prática e nas práticas de dança em que eu atuava. Pois saber o que pode ser uma ou outra dramaturgia e aplicá-la a uma dança para identificá-la por ato de sobreposição conceitual, como raramente acontecia nessas práticas, não é, ao meu sentir, um trabalho prático com dramaturgias que me valida a dizer que trabalhei ou trabalho, enquanto artista, com alguma dramaturgia ao longo das minhas experiências; ou que elas estão intencionalmente por minhas danças para que eu, enquanto artista ou o espectador, entreveja e/ou sinta também a dramaturgia como prática naquilo que se constitui ou se apresenta constituído comigo.

Até porque “a dramaturgia: é uma consciência e uma prática” (Kerkhoven, 2016, p. 182). O artista na contemporaneidade deve ter como importância, para dizer que trabalha com dramaturgia, o entendimento ou a execução desta como consciência e prática por entre sua pluralidade que faz com que esteja por consciências e práticas díspares.

A segunda motivação que corrobora a minha indagação “Dramaturgia?” conversa com essa primeira: nas minhas danças autorais, outrora, tendo a mim enquanto artista independente, a dramaturgia não estava também sendo trabalhada como uma consciência e uma prática. Por estar em relação mais direta, devido à autoria e à autonomia que o trabalho artístico autoral possibilita, acredito que é com meu próprio contexto, em reflexão, que posso corroborar razões mais específicas e contextuais à ausência da relação de uma consciência e prática de dramaturgia.

Dramaturgia, nessa minha conjuntura de distanciamento com sua prática, era uma realidade compreendida por mim como mais próxima ao teatro e/ou ao texto (construção narrativa e dramática), e isso não me convidava a não praticá-la ou entendê-la como uma prática nas minhas práticas artísticas de danças. Ou seja, eu a tinha em distanciamento, por considerá-la entre e por perspectivas clássicas:

De acordo com Patrice Pavis (1999), a dramaturgia clássica busca os elementos constitutivos da construção dramática de qualquer texto clássico: exposição, nó, conflito, conclusão, epílogo etc. Examina exclusivamente o trabalho do autor e a estrutura narrativa, sem ater-se à realização cênica (Meyer, 2016, p. 223).

Dramaturgia, historicamente, está como aquela que parte como uma especialidade do teatro e, portanto, surge entre os aspectos dessa arte quando a mesma está sob a égide reformista, ou seja, quando essa arte busca projetar novas maneiras de existir no século XVIII. No verbete “1 e 2 dramaturgias”, de Marion Bourdieu, disponível no livro *Dança e dramaturgia(s)*, a discussão que se abre em sentido de definição ontológica corrobora o que

hoje podemos reforçar como uma perspectiva clássica de dramaturgia que se dá no e com o teatro:

“O que é dramaturgia?”, pergunta, com razão, numa obra epônima, Joseph Danan (2010), que relembra a dupla acepção deste termo na língua francesa. A dramaturgia, em primeiro lugar, é “[...] a arte da composição de peças de teatro” (p. 7), seguindo uma definição que prevalece desde Littré até Patrice Pavis, como relembra o ensaísta que fala de “dramaturgia no sentido 1”, ou “dramaturgia 1”. A dramaturgia é, em segundo lugar, de acordo com a definição dortiana, retomada e sintetizada por Joseph Danan, o “[...] pensamento da passagem à cena das peças de teatro” (idem, p. 8) que se encontra designado como “dramaturgia no sentido 2”, ou “dramaturgia 2”. Essa segunda acepção foi herdada de uma prática alemã iniciada no século xviii por Lessing, que, em Hamburgo, trabalha em nada menos que uma reforma do teatro (Boudier, 2016, p. 19).

Acredito, sim, que foi – anteriormente às experiências e conhecimentos que se desenvolveram a partir das aulas de dramaturgias do corpo na UFRJ –, o meu apego a uma perspectiva clássica, compreendida como fechada ao texto dramático e ao teatro, aquela que dialoga diretamente com essa citação acima de Bourdieu (2016), que me impossibilitou trabalhar com dramaturgia nas e pelas minhas práticas de dança, e, com isso, participar das discussões e ações que já vinham e vêm fazendo da dramaturgia estar por nuances e/ou realidades outras que não corroboram diretamente com essas clássicas – por exemplo, e não somente, as dramaturgias da dança ou que dialogam com as características dessa arte ou de outras que flexibilizam até aquelas (dramaturgias) mais clássicas acerca do teatro.

Quando a dramaturgia que corresponde ao teatro passa a ser provocada e atualizada pelo movimento artístico contemporâneo, essa passa a ser pensada e praticada também na expansão de sua operacionalidade clássica, assim como as artes em geral, quando estão sob a égide desse movimento e/ou outros que com ele dialogam. A exemplo, o importante movimento da multidisciplinaridade, conceitualizado na década de 1980, que faz com que as artes, inclusive suas especificidades, aconteçam por contaminações, correlações e/ou reconfigurações. Com a multidisciplinaridade, “Tanto nas produções de teatro quanto nas produções de dança, as fronteiras entre as disciplinas foram ultrapassadas: textos, movimentos, música, imagens de filmes, cenografia etc. tudo confluía, fecundava-se mutuamente” (Kerkhove, 2016, p. 185-186).

Ao nos voltarmos à “(...) cronologia histórica padrão a partir da dramaturgia de Hamburgo de Gotthold Ephraim Lessing, no século XVIII, passando pela compreensão brechtiana de dramaturgia como síntese entre teoria e prática e chegando até os ‘dramaturgistas conceituais’ da década de 1970 (...)” (Imschoot, 2016, p. 197). Podemos

notar que nesse período, também, alguns coreógrafos, direta ou indiretamente, já buscavam estabelecer alguma relação entre dança e dramaturgia.

Entre eles destacam-se: o francês Jean Georges Noverre (1727-1809) e o russo Mikhail Fokine (1880-1942). Ambos dentro das possibilidades lógicas e conceituais do seu tempo, séculos XVIII e XIX, almejavam a construção de uma unidade estética para suas produções artísticas, o que os levou a conceber a obra coreográfica como uma ocorrência que emerge de um conjunto coerente de relações. Estes coreógrafos realizaram grandes reformas na linguagem da dança enquanto buscavam estabelecer uma lógica dramática em suas criações. Seus discursos nos fornecem indícios de que pensar uma dramaturgia da dança implica na investigação das possibilidades de existência material e formal, no corpo que dança das questões inerentes às nossas referências temáticas. Havia portanto, uma preocupação latente com a exploração das capacidades corporais envolvidas na tradução destas questões para o movimento (Hercoles, 2019, p. 19-20).

Entretanto, é no final do século XX que a prática e a discussão de dramaturgia na e com a dança se legitimam em veemência, sendo possível não apenas a dramaturgia na dança, mas por essa e com essa arte, projetando significadamente a existência de outras oportunidades de dramaturgia sem que necessariamente estejam projetando-se com o teatro.

Sob a influência da perspectiva contemporânea e das correspondências com dança, vou me aproximando de terminologias, operações e definições que favoreçam a pensar e praticar a dramaturgia em relação a minha prática artística de dança CorpoCabeça. Essa dramaturgia a qual comecei a trabalhar favorece no re-conhecimento dos aspectos de minha prática artística, das necessidades e materialidades desta.

E isso faz com que, ademais, eu possa estar compreendendo uma dramaturgia por e para a minha prática artística de dança fora do sentido que seria, em seu termo e operatividade, a dramaturgia da dança quando comparada à do teatro por Kerkhoven:

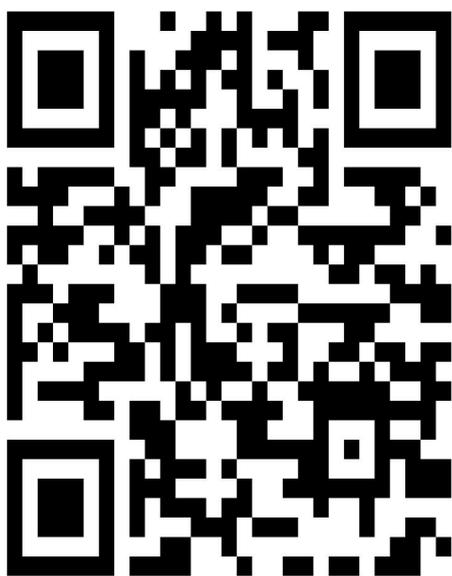
Existe uma diferença entre a dramaturgia de teatro e a dramaturgia de dança? A primeira parte geralmente de um texto, a segunda de uma música; a primeira trabalha com palavras que “significam”; a segunda com movimentos e sons dos quais só podemos “suspeitar a significação” (Kerkhoven, 2016, p. 184).

A dramaturgia que surge do CorpoCabeça é uma prática e uma consciência; encontra-se em perspectiva plural e específica em seu termo e operatividade deste meu fazer dança. Ratifica, portanto, a ideia de que “A dramaturgia tornou-se, portanto, um modo de fazer; um conceito e uma prática familiar a diversas áreas artísticas e não artísticas” (Pais, 2016, p. 30).

No próximo texto apresento uma dramaturgia, por dramaturgia de rastro CorpoCabeça, elaborada pela necessidade da minha prática, como uma ferramenta para acionar a compreensão de como essa prática se configura e/ou opera. Sobre o que se pode

apreender, como podemos continuar lidando com essa realidade que foi no ato e agora encontra-se por rastros? Como lidar com esses rastros em intenção artística, com expectativa de acionar compreensão da prática artística de dança e movimento criador por e entre eles? Como dispor a operatividade da prática artística a partir de sua realização, mas sem sistematizá-la, indicando a operatividade como dança e movimento criador, em convite de compreensão do que está disposto sem estar sistematizado e/ou preestabelecido?

2.2. Dramaturgia de rastro CorpoCabeça: estruturar rastros, acionar compreensões



QR CODE 2

Trecho de Ato de prática artística CorpoCabeça -
Mostra Mais do Curso de Direção Teatral da UFRJ
(2024)⁹.



QR CODE 3

Trecho outro de Ato de prática artística
CorpoCabeça - Mostra Mais do Curso de Direção
Teatral da UFRJ (2024)¹⁰.

Os documentos de processo são, portanto, registros materiais do processo criador. São retratos temporais de uma construção que agem como índices do percurso criativo. Estamos conscientes de que não temos acesso direto ao fenômeno mental que os registros materializam, mas estes podem ser considerados a forma física através da qual esse fenômeno se manifesta. Não temos, portanto, o processo de criação em mãos, mas apenas alguns índices desse processo. São vestígios vistos como testemunho material de uma criação em processo (Salles, 2011, p. 26-27).

⁹ Link para outro tipo de acesso ao material: <https://scanned.page/p/675271085b2e0>

¹⁰ Link para outro tipo de acesso ao material: <https://scanned.page/p/6752d02ee7fce>

Depois de identificar o que são documentos de processo entre vestígios e/ou índices, Cecília Almeida Salles (2011) em sua obra *Gesto inacabado: processos de criação artística*, no texto “Rastros”, apresenta rastros por essas identificações e seus sentidos,

Cada índice, se observado de modo isolado, perde seu poder heurístico: deixa de apontar para descobertas sobre criações em processo. É necessário seguir a coreografia das mãos do artista, tentar compreender os passos e recolocá-los em seu ritmo original. É importante observar a relação de cada índice com o todo: uma rasura com as outras, rascunhos com anotações e diários; rasuras, rascunhos, anotações e diários com a obra. O foco de atenção é a complexidade dessas relações. Confere-se, assim, um objeto aparentemente fragmentário. Esse trabalho de estabelecer relações entre índices de uma história e adotar o sentido de mudança, na busca pela compreensão do todo, é o manuseio de rastros feitos pelo arqueólogo, geólogo e o historiador. No estabelecimento de diversas camadas da história da criação, conhecemos um processo marcado pela instabilidade precária das formas. Pois o ato criador se realiza na ação (Salles, 2011, p. 29).

Rastros encontram-se como sinônimo de vestígios/indícios que assinam os documentos de processos oportunizados pelo artista, e que assim são percebidos para compreender o seu processo de criação posterior à sua realização. Esses rastros possibilitados pelo artista estão emergindo enquanto materiais físicos construídos por eles, onde dão a perceber que o processo de criação “compõe-se, a rigor, de fatos reais, fatores de elaboração do trabalho que permitem optar e decidir, pois, repetimos, ao nível de intenções, nenhuma obra pode ser avaliada” (Fayga, 1987, p. 71). Mas entendemos que

Entrevistas, depoimentos e ensaios reflexivos são documentos públicos que oferecem, também, dados importantes para os estudiosos do processo criador; têm, no entanto, um caráter retrospectivo que os coloca fora do momento da criação, ou seja, não acompanham o movimento da produção das obras (Salles, 2011, p. 19).

Os documentos públicos, como esses citados, são também materiais físicos que, tal como os documentos de processos são feitos na ocorrência do processo de criação tornam-se vestígios; e, mesmo que elaborados após essa ocorrência, encontram-se em relação a essa realização. A lida para com esses rastros que os afirma a partir de documentos – e as relações que a partir deles se estabelecem – por Salles (2011), por exemplo, são possíveis de serem destacadas sob o olhar genético ou o olhar científico:

O olhar genético vai além da mera observação curiosa que esses documentos podem aguçar: um voyeur que entra no espaço privado da criação. O crítico genético narra as histórias das criações. Os vestígios deixados por artistas oferecem meios para captar fragmentos do funcionamento do pensamento criativo. Uma sequência de gestos advindos da mão criadora e experienciá-los, de forma concreta, pelo crítico. Gestos se repetem e deixam aflorar teorias sobre o fazer. (...) O olhar científico procura por explicações para o processo criativo que esses documentos guardam. Daí sua simples descrição ser insuficiente. Retira-se, da complexidade das informações que

oferecem, o sistema através do qual esses dados estão organizados. Para se chegar a sistemas e suas explicações, classifica-se, percebe-se periodicidade e, assim, relações são estabelecidas. É feito, desse modo, um acompanhamento crítico-interpretativo dos registros. O movimento do olhar nasce no estabelecimento de nexos entre os vestígios. O interesse não está em cada forma mas na transformação de uma forma em outra. Por isso, pode-se dizer que a obra entregue ao público é reintegrada na cadeia contínua do percurso criador (Salles, 2011, p. 19).

Sob o recurso do olhar crítico ou o olhar genético, os rastros elaborados no ou por um processo de criação realizado tocam profundamente em documentos que indicam a realização deste processo, buscando estabelecer coerências, sentidos, explicações, teorias, compreensões acerca do que se realizou.

Entretanto, a lida que venho tendo com os rastros do CorpoCabeça diz respeito a outra escolha de recurso – tanto para suas identificações quanto para acionar compreensões da prática artística CorpoCabeça, que é, em sua realidade e realização, como veremos adiante, por e entre eu, o artista, e pessoa espectadora; onde em proposição dança e movimento criador, em ato, se afirmam entre nós, os envolvidos.

Entre a minha vontade de estar trabalhando em sentido prático com dramaturgia nessa minha prática artística – que corresponde a uma discussão dissertativa, pelo entendimento de dramaturgia em perspectiva plural e no plural – e o desejo de propor uma dramaturgia da prática artística de dança e do movimento criador entre e por seus rastros para que com isso possa-se fazer emergir compreensões de sua realização, venho indicando outro meio de lida com os rastros para que suas elaborações e relações possam estar sendo possibilitadas: o viés da dramaturgia.

Essa escolha faz com os rastros estejam sob um olhar menos genético e/ou científico para serem identificados e relacionados por um olhar artístico. Afinal, como diz Pais, “Ao escolher materiais cênicos e articulá-los na cena, o olhar artístico estrutura-os também dramaturgicamente, fundamentando essas opções e criando uma lógica e uma coerência próprias a cada espetáculo” (Pais, 2016, p. 36). Pois, como lidar com os materiais que indicam a realização de uma prática artística criando uma lógica de sua realidade que é dança e movimento criador em atos por e entre artista e pessoa espectadora?

Para tanto, em primazia, a dramaturgia, aqui, encontra-se em perspectiva daquelas que são, em sua realização, em caráter de processo:

Kerkhoven (1997) cita dois tipos de processo de criação dramática: um primeiro, o qual chama de dramaturgia de conceito, quando a estrutura é definida previamente pelo dramaturgo e pelo encenador. Um segundo tipo, com o qual se identifica uma dramaturgia com caráter de “processo”, em que a dramaturgia é construída ao longo da obra e a partir da multiplicidade

de vozes, o material humano dos artistas que participam do processo e de uma variedade de materiais de diversas origens como: textos, movimentos, imagens de filmes, ideias, objetos etc (Tourinho, 2009, p. 93).

Seguindo esse pensamento supracitado, a dramaturgia, portanto, encontra-se na proposta artística CorpoCabeça estruturando os documentos que eu, enquanto artista propositor da prática, encontrei e quis estar com eles em processo de estruturação destes como rastros. Para que estes documentos, estejam em suas individualidades não apenas como rastros, mas para que a compreensão do que se realizou esteja sendo por e entre eles. Por isso, e para tanto, a dramaturgia aqui encontra-se em sua operatividade dialogando com o trabalho da dramaturgia de processo, que pode ser entrevistada nesse pensamento de Kerkhoven (2016):

Creio que o trabalho de um dramaturgista não tem nada a ver com doutrina ou teoria ou com aplicação de regras, pelo contrário; no trabalho dramático, não se trata de destilar e depois aplicar modelos que adquirimos analisando toda uma série de exemplos práticos ou de representações; é mais precisamente o inverso: é buscar um caminho pelo qual conseguimos “arrumar” e estruturar todo o material que aparece “sobre a mesa” ao trabalharmos numa produção, tentando, sobretudo, “não refazer hoje o que fizemos ontem” (Kerkhoven, 2016, p. 182).

Parafraseando Kerkhoven, como compreender e/ou dar sentido à prática artística de dança e movimento criador pelos rastros dessa realidade sob a mesa? Aqui, a mesa está como páginas onde rastros, ou seja, indícios/vestígios são projetados como documentos da realização da prática artística CorpoCabeça, que não necessariamente é um processo de criação, mas, que, para a compreensão de sua existência fora de sua realização evoca documentos elaborados que não a reconstituem e/ou a substituem, mas, que a fazem ser compreendida a partir de sua realização.

Em *Descrever o inapreensível: performance, pesquisa e pedagogia* (2019), Gilberto Icle, organizador deste livro, em seu texto “Como descrever os processos de criação das práticas performativas?”, ao discorrer sobre as intenções desta obra, destaca que

Os artistas, praticantes, brincantes, atores e diretores criam ou estão em estado de criação, em tempos e espaços que não podem ser apreendidos pelo observador, sequer pelo próprio artista. Não obstante essas limitações, o processo de criação não é afeito ao processo fotográfico, ao registro, ele é demasiadamente vivo e, ainda, por demais coletivo. Não se trata de descrever o percurso de uma pessoa, tampouco de uma ideia, de um momento, mas de uma rede complexa de relações, impossíveis de se serem definitivamente apreendidas. Podemos usar a descrição do processo criativo como um registro que objetiva a remontagem do espetáculo. Porém, nossa preocupação maior é conectada com a pesquisa e com a noção de que talvez possamos imaginar a descrição como um texto que recupera os efeitos performativos da performance. Assim o que precisamos para descrever? Como podemos descrever um processo criativo, recuperando seu poder de ato? Pode ser o texto performativo como uma prática performativa? Pode o

texto causar ao leitor efeitos semelhantes aos efeitos de presença das práticas performativas? (Icle, 2019, p. XXXVI - XXXVIII).

A descrição entre contextos e questionamentos encontra-se como um documento que é produzido posteriormente à realização de uma ocorrência, seja ela processo de criação e/ou práticas performativas, essa última, para Icicle, “Trata-se de conceber as práticas como processos (e compreendendo o que se chamaria de produto, como um momento ou uma experiência do processo), segundo os quais determinados sujeitos empregam seus corpos na experiência de compartilhar uma ação com o outro” (Icle, 2019, p. XXXVIII).

A descrição, todavia, é provocada a estar como um documento que projeta essas ocorrências a partir de suas realizações, destacando qualidades e/ou características que as fazem estar como existências que se dão em ato prático, no efeito da presença constituída por e entre os envolvidos, na impossibilidade de serem apreendidas em sua integridade.

Considero, todavia, que após a realização da prática artística CorpoCabeça, entendo como documentos que indicam essa ocorrência os cartazes e roteiros abertos – que são as únicas coisas planejadas ao ato onde os envolvidos desenvolvem a prática artística, dança e movimento criador-, ou a título de outro exemplo, o que eu elaborei como indícios depois desse ato, tal como a descrição da prática artística, ou que é elaborado por mim em relação a essas pessoas espectadoras – por exemplo, os relatos das pessoas espectadoras. As pessoas espectadoras entregam a mim, também, documentos que considero como vestígios que elas produziram durante e/ou após o ato de dança e movimento criador, como fotografias.

Esses documentos feitos antes e durante o ato de prática artística por e entre eu e a pessoa espectadora são considerados como rastros quando me encontro em intenção de recolher esses documentos, no sentido de estruturá-los e juntá-los como tais. Todavia, os disponho na “mesa” para que por e entre eles possam surgir compreensões da realização da prática artística, considerando-a não apenas o ato de dança e movimento criador, mas o que o faz o CorpoCabeça estar enquanto prática artística que se configura em ato e que também é indicado posteriormente para tal.

Sendo assim, os documentos do que se realizou entre mim e pessoas espectadoras, o CorpoCabeça, são oportunizados não necessariamente apenas por mim, pois há outros envolvidos. Mas sou eu que estruturo esses documentos como rastros, em intenção de acionar compreensões da prática artística por e entre esses rastros.

Entretanto, esses rastros, em suma, estão em intenção de apontar menos as redes complexas de relações que o ato produziu entre seus envolvidos para que dança e movimento criador pudesse estar sendo, e mais em intenção de apontar a ocorrência de toda a prática

artística, de forma geral. Esses rastros estruturados indicam a operacionalidade de forma precária do que se realizou, mantendo a integridade do ato, da compreensão que se dá em ato acerca da prática artística. A estruturação de cada rastro e a estruturação para que estes estejam passíveis de serem relacionados, na medida em que as compreensões possam se possibilitar por e entre eles, faz com que CorpoCabeça, em sua operatividade, seja conjecturada, mas não a fixada ou a reduzida, mantendo-se em contínuo processo de abertura para que a cada ato seja atualizada. Pois a proposta de lidar com esses rastros, em sentido de dramaturgia de processo, se aproxima mais de colocar, por e entre os rastros, a prática artística e o modo como ela se perfaz em discussão, reflexão e contínua atualização de seu modo de existir.

É sob a influência da dramaturgia de processo que os rastros encontram-se como estruturados por mim a partir de documentos que encontro e coloco sob minha mesa de trabalho, estruturando-os como dramaturgias de rastros para que essas dramaturgias assim dispostas por mim possam provocar compreensões por aqueles que a elas tenham acesso.

Sendo assim, essa dramaturgia é a mesa do artista, a minha mesa, as minhas folhas com as quais organizo esses rastros, e as disponho enquanto uma organização para que outros possam ter acesso – e, assim, possam continuar em trabalho dramaturgicamente por e entre esses rastros. Pois aqueles que têm acesso a essas dramaturgias, como assim estão neste presente trabalho, na abertura dos capítulos 3 e 4, encontram-se em convite à estruturação de compreensões do que é e do como se opera o CorpoCabeça por e entre os rastros de sua realização.

Esse convite se denuncia, justamente, pela maneira como os rastros por mim estão dispostos nessas folhas, nomeadas como Dramaturgia de rastros. Os rastros, nessa estruturação dramaturgicamente, estão sob títulos que evocam o sentido de prática realizada, e estão dispostos em intenção de não indicar uma sistematização, uma narrativa do que ocorreu em ato de prática artística – a prática a qual cada dramaturgia de rastro se refere. Assim, o CorpoCabeça pode estar entre e por rastro em mobilização, conjectura, em processo de compreensão por aqueles que lidam com cada rastro e/ou cada estrutura de rastros proposta por mim.

Assim, não apenas eu, como artista, mas quem tem acesso à prática artística por essas dramaturgias encontra-se na exigência do olhar artístico ou na construção desse olhar por essas dramaturgias que têm os vestígios e/ou índices que apontam essa ocorrência – não em sentido de reconstruí-la, a prática artística, mas de convocar e compreender sua realidade, sua maneira de se realizar a partir dos documentos que indicam sua realização, o *modus*

operandi como prática artística, como aquilo que é em ato; entre e por artista e pessoa espectadora.

Contudo, nos próximos parágrafos irei destacar os rastros que vêm sendo identificados como aqueles que se estruturam a partir dos documentos elaborados pela minha mão a partir de cada realização da prática artística CorpoCabeça, seja por minha própria elaboração, pela elaboração das pessoas espectadoras e/ou pela elaboração perfeita minha em relação a essas pessoas, e que se tornam, em sua reunião e disposição, o corpo do que chamo de dramaturgias de rastros (apresentados, aqui, no capítulo 3 e 4). São eles: *Descrição do ato*; *O que se indicou – roteiro (aberto) de sugestões*; *O que se ouviu*; *Evocando o encontro*, *Sob a captura da pessoa espectadora*, *Memórias de conversas e/ou relatos das pessoas espectadoras*.

O rastro *Descrição do ato* está como uma descrição objetiva do que se realizou por entre ações criativas minhas e das pessoas espectadoras no ato de prática artística CorpoCabeça de dança e movimento criador. Fiz essa escrita a partir de uma escrita automática depois de algumas horas em que a prática é realizada, ativando o que aconteceu pela memória e/ou por descrever o que o vídeo/fotos registra do ato. No curso dessa escrita, usei o passado para me referir à prática artística, indicando que ela estava em sua vigência sendo no decurso de um ato, mas que, nesse rastro, encontra-se por descrição objetiva.

O que se indicou – roteiro (aberto) de sugestões: em intenção de ter uma estrutura flexível, esse rastro é um círculo pontilhado e aberto, desenhado digitalmente. Encontra-se como uma planificação anterior aberta a ser conformada também durante o ato de prática artística. Ele faz parte da proposta para que esse ato seja dança em sentido de confrontação ontológica e o movimento criador a estar entre artistas e espectadores, pois o que eu levo as pessoas espectadoras enquanto sugestões são alguns conceitos, materiais e/ou ações para poderem estar sendo trabalhados em expectativa dessa realização que se dá em ato. Essas sugestões planejadas por mim, para tanto, são apenas indicadas em uma organização aleatória para que no ato essas sugestões ou outras, que podem também insurgir no decorrer do ato da prática artística por mim e/ou pelas pessoas espectadoras, possam ser continuamente agenciadas, relacionadas, manipuladas, acionadas, questionadas e/ou quaisquer outras ações que se manifestem como criativas.

Já o rastro *O que se ouviu* está como o repertório musical listado que fiz, onde encontram-se nome das músicas, suas autorias e onde foram e podem ser acessadas, tornando-se um rastro que pode ser, além de visto, ouvido. Esse documento é elaborado antes

da realização do ato onde dança e movimento criador, e ganha sua força como rastro do que se realizou.

Evocando o encontro: esse rastro é a apresentação de cartazes ou textos que elaborei para a divulgação e que em seu efeito convidam à realização do CorpoCabeça. Esse rastro é estruturado no passado, como aquilo que convocou a realização.

O rastro *Sob a captura da pessoa espectadora* se encontra como uma sobreposição de imagens que faço de fotografias ou prints de tela de vídeos gravados dos atos que são arquivos pessoais meus ou das pessoas espectadoras que depois me procuram – ou eu as procuro – para que eu tenha acesso a essas imagens. A maneira que escolho para estruturar/arrumar essas imagens não tem a ver com uma ordem que denote início, meio e fim do que aconteceu no ato de prática artística.

O rastro *Memórias de conversas e/ou relatos das pessoas espectadoras* é uma segunda exposição descritiva que faço; entretanto, essa tem um sentido mais subjetivo sobre o que aconteceu em um decurso de ato de prática artística, onde exponho o que se realizou por entre minhas ações criativas e das pessoas espectadoras com mais detalhes emocionais, sentimentais e/ou interpretativos, diferentemente da descrição objetiva feita por mim, que denuncia de forma mais objetiva a realização do CorpoCabeça. Esses rastros estão, para tanto, como memórias das rodas de conversa e/ou como por outra via, quando acontece de se ter a impressão das pessoas espectadoras por registros que as mesmas publicam em suas redes sociais, me marcando.

Reiterando, a seguir, nos capítulos 3 e 4 apresentarei algumas dessas dramaturgias que chamo de dramaturgia de rastro CorpoCabeça.

3. OPORTUNIZAR DANÇA AO CONFRONTAR SEU SER (EM SENTIDO ABERTO): O QUE É DANÇA(?)



Figura 5 - uma abertura em queda

3.1 Dramaturgia de rastro **CorpoCabeça - CorpoCabeça nº 6**

Descrição do ato

No momento em que meu trabalho foi convocado para acontecer no espaço cênico que estava posto pela mostra Transpirada – Processos em Acontecimento como um palco semi arena, eu saí entre as pessoas espectadoras dos quais eu me encontrava assistindo apresentações de trabalhos artísticos de dança anteriores e desenrolei uma corda de sinal de 10 metros que estava em meus braços, desenhando com esta um círculo aberto no chão, pois as pontas dessas cordas não se encontravam. Enquanto isso acontecia, uma luz de efeito cênico, a qual deixei à livre escolha de criação do iluminador, foi projetada no espaço. Em seguida, abri uma porta que havia nesse lugar onde a Mostra aconteceu e que era acessível nesse espaço, o qual estava delimitado como espaço de apresentações; saio por ela e a fecho. Deixei a corda de sisal, o espaço, a iluminação e as pessoas espectadoras por alguns minutos. Retornei para este espaço cênico qual o círculo aberto fazia acontecer entre essas pessoas, eu e todo aquele lugar, com minhas roupas dobradas, anéis, caixa de som e celular nas minhas mãos. Estava nu, de frente para as pessoas espectadoras, sob uma luz aberta, similar à luz normal do próprio espaço. Me direcionei ao centro da sala e em voz alta perguntei:

- Eu não sei como começar o que já começou. Alguém tem alguma sugestão?¹¹

Aceito a sugestão de uma espectadora disposta do lado esquerdo do espaço, que diz:

- A corda, faz alguma coisa com a corda.

¹¹ Sobre esta pergunta, apresentei um trabalho oral intitulado “Eu não sei como começar o que já começou. Alguém tem alguma sugestão?” no seminário SPA-Ninho - III Seminário de Pesquisa em Andamento do PPGDan/UFRJ, realizado entre 13-14 de setembro de 2023 no Centro Coreográfico do Rio de Janeiro - Rio de Janeiro/RJ. E escrevi um texto que encontra-se publicado nos Anais III deste seminário, intitulado “Eu não sei como começar o que já começou. Alguém tem alguma sugestão?”. Em ambas atividades discuti a prática CorpoCabeça nº 6, a partir desta pergunta.

Peguei a corda e a reorganizei, fazendo com sua metade um outro círculo aberto. Sendo que uma pessoa espectadora não me indicou o que fazer, improvisei. Retornei, em seguida, para meus objetos e começo a me vestir; entretanto, sou sobressaltado por vozes diversas, que pedem:

- para.
- repete.
- mais rápido.
- devagar.
- recitar Bethânia.
- canta uma música.

Depois de aceitar essas propostas de ação que vêm das pessoas espectadoras e executar tais ações solicitadas, rompi com as solicitações e segui propondo uma organização outra no ato com os elementos que levei, indicados no roteiro (aberto) de sugestões: minhas roupas, meus anéis, a caixa de som, o celular, músicas... Me vesti com as minhas roupas e acessórios, conectei meu celular por bluetooth na caixa de som que ficou posicionada no espaço próximo do lugar onde eu estava me vestindo, na diagonal, no fundo da sala. Logo em seguida, fui em direção a uma pessoa espectadora, entreguei a ela meu celular e pedi que ela clicasse no play da música no som do paredão do Forró Boys, música que, como as demais, eu havia colocado em uma playlist, em modo aleatório, para que na criação em cena pudesse ser escolhida. A pessoa espectadora deu play na música somente quando eu me posicionei em quarta posição, a perna direita atrás e à esquerda na frente. Nesta posição permaneci “parado” até o meio da música, quando em seguida me encaminhei a essa pessoa e solicitei novamente o celular de sua mão; quando o peguei de volta, pausei a música. Segui para outra pessoa espectadora e fiz o mesmo pedido: que clicasse no play da música “Taca taca”, de Deavele Santos, escolhida também no modo aleatório. Ela também deu play na música quando eu me posicionei, agora em quatro apoios no meio do espaço, olhando para o chão. Nessa posição permaneci

em movimento “parado” até a música quase chegar ao seu final. Antes da música acabar, saí dessa posição de quatro apoios e fui até a pessoa espectadora e solicitei a devolução do meu celular de novo; com os celular já nas minhas mãos, dei uma pausa na música. Em seguida, me encaminhei para uma última pessoa espectadora para que ela executasse a mesma tarefa que as outras pessoas espectadoras fizeram: dar play na música que sobrou da playlist aleatória: “Novinha desce mais”, de Diego Souza Pisadinha de Luxo e Renanzin Pressão. Dessa vez, diferente das demais, me posicionei mais próximo às demais pessoas espectadoras, fui até o chão e permaneci deitado com os braços abertos, tronco e quadril torcidos, minha perna direita cruzando a esquerda, ambas mantendo os pés em contato com o chão; permaneci nesta posição “parado” até a música acabar. Ao final desta última música, já sem música, fui saindo da base deitada, da posição que me encontrava, indo para a base de seis apoios (mãos, pé e joelhos) até chegar na base de pé em quarta posição (perna direita à frente e esquerda atrás). Assim, com as escolhas das posições em potencial que fiz por improvisação, fui nessa saída da base deitada para base de pé, refazendo a trajetória no espaço que se dava entre as posições em potencial outrora realizadas. Lentamente, a partir desta improvisação do corpo em movimento, retornei para a corda de sisal e comecei a enrolá-la nos meus braços; em seguida, entre as pessoas espectadoras, encontrei um lugar no qual me sentei. Permaneci ao lado deles até denunciarmos, pelos aplausos, que dança e movimento criador pela prática CorpoCabeça havia acabado!

O que se indicou - roteiro (aberto) de sugestões



O que se ouviu

Música: “Novinha desce mais”

Artistas: Diego Souza e Renanzin Pressão.

Disponível em:

<https://open.spotify.com/track/7pPYAFZCuuG5WqjwfVFKz4?si=NdXwyHpiSgeLpqtI-Ed-Rw>

Acesso em 25 fev. 2024.

Música: “Taca Taca”.

Artistas: Deávele Santos e Marcynho Sensação.

Disponível em:

<https://open.spotify.com/track/2511J26m09eHOOvgwRSnKs?si=XTTvo71WTPiqd8Kzg1RPaA>

Acesso em 25 fev. 2024.

Música: “No som do paredão”.

Artistas: Forró Boys.

Disponível em:

<https://open.spotify.com/track/4g4Saf3cpS10gQ7W86rYby?si=vDb1DEedSMGXfVF5XauHFQ>

Acesso em 25 fev. 2024.

Sob a captura da pessoa espectadora



Figura 6 - Colagem 1 de fotografias. Fonte: arquivo pessoal de Luciane Moreau Cocco.



Figura 7 - Colagem 2 de captura de tela de vídeos curtos. Fonte: arquivo pessoal de Muryell Dantie.

Evocando o encontro



Figura 8 - Imagem do cartaz de divulgação da prática artística CorpoCabeça nº 6.



Figura 9 - Imagem do cartaz de divulgação da mostra Transpirada - Processos em Acontecimento.

Memórias de Conversas e/ou Relatos das Pessoas Espectadoras

Uma pessoa espectadora me disse
que queria sair do seu lugar e ir lá,
pegar na sua mão e dizer: dança;

Outra pessoa espectadora disse que queria levantar e me dar uma chacoalhada;

Uma outra disse que não entendeu o
porque
eu não dancei
já que ela dançou à beça com as músicas;
Já outra
não acreditava que eu coloquei uma música e fiquei lá
parado,
e que
era impossível não dançar.

Outra pessoa espectadora disse que eu trabalho com
a memória deles e
que ele buscou na memória a dança;

A último disse que me assistiu acessando um passado de dança;

3.2 O (que faz) ser dança (em aberto)

Ana Teixeira (2019), em seu artigo “‘Natureza’? Um sobrevoo sobre alguns momentos da história da dança ocidental do século XVIII e XX”, discute como Natureza, um “conceito tão complexo, pedra basilar na Filosofia” (Teixeira, 2019, p. 50), vem interessando a dança, pois “Do século XVIII ao XX, registra-se a inquietação de artistas que se debruçaram no estudo da Natureza como ativador da compreensão do corpo, da dança, do gesto e do movimento” (*ibidem*, p. 43). Assim, algumas perspectivas de Natureza, para tanto, são corroboradas por teóricos e/ou artistas:

Rameau, Rousseau e Noverre; os três têm como ponto axial a questão da “natureza” em perspectivas distintas. Para o primeiro, músico, a natureza se relacionava à natureza física, das coisas, ou seja, estavam nos ritmos da natureza os ritmos das músicas: a harmonia se associava a saber escutar os corpos sonoros que a natureza promulgava – entendendo como corpo sonoro todo e qualquer corpo, inclusive o humano. Para o filósofo, dizia respeito à natureza humana, às emoções, às paixões, aos sentimentos, a um “estado da alma”. Em Noverre, o mestre de dança, a natureza só poderia ser compreendida, na dança, a partir da expressão dos sentimentos humanos, da “alma”, que coadunava com os postulados de Rousseau (Teixeira, 2019, p. 45).

Ao considerar que Jean-Georges Noverre (1727-1890) foi considerado o reformador da dança – no sentido de que “foi ele quem reuniu as noções sobre o ‘balé de ação’ num corpo doutrinário claro, diretamente assimilável pelos dançarinos; foi ele quem examinou meios técnicos para uma reforma da dança; finalmente, foi ele quem impôs novas ideias através de suas numerosas e célebres obras” (Bourcier, 2001, p. 165) –, podemos, em conversa com Teixeira, conjecturar que: Noverre, artista, no século XVIII, ativa uma compreensão da dança em relação à Natureza por natureza humana, pois dança encontra-se em sentido de expressão dos sentimentos humanos, da alma.

Na Alemanha novecentista, no século XX, há outro reformador do entendimento em voga, no século anterior, de corpo, de movimento, de dança: o húngaro Rudolf Von Laban (1879-1958). Ele se afasta da lógica da dança como expressão dos sentimentos, buscando compreender a natureza de corpo, sua materialidade. Para ele, segundo Suquet (2006, p. 530): “a dança não exprime nenhuma interioridade psicológica. Ela é fundamentalmente, segundo a expressão de Laban, o ‘poema do esforço’ pelo qual o ser não cessa de inventar a sua própria matéria.” (Teixeira, 2019, p. 46).

Laban se relacionava a um sentido de natureza vigente à sua época, onde se destacavam interesses à experiência humana. “Para Laban, a dança é o meio de dizer o indizível, da mesma forma que a característica da poesia é ultrapassar o sentido das palavras (...) Também para Laban, a dança é transcendência do homem ” (Bourcier, 200, p. 295).

Seguindo este pensamento de estar sob perspectivas acerca de Natureza para ativar a compreensão da dança: ainda em relação à história da dança, feita sob primas da evolução ou progresso, mesmo sem estar denunciado diretamente à dança em relação à Natureza por algum conceito ou óptica filosófica, percepciono que Antonio José Faro (2011), em sua obra *Pequena história da dança*, logo no início do seu capítulo intitulado “Origem e divisões da dança”, ativa outra compreensão da dança em sentido de Natureza por natureza humana:

Com essa pequena digressão, quisemos demonstrar que a progressão da dança, de cerimônia religiosa a arte dos povos, não é aleatória, mas obedece a padrões sociais e econômicos que tiveram efeito semelhante sobre as demais artes, as quais não surgiram do nada, **mas nasceram da necessidade latente na criatura humana de expressar seus sentimentos, desejos, realidades, sonhos e traumas das formas mais variadas** (Faro, 2011, p. 17, grifo nosso).

Ativar a compreensão da dança em relação à Natureza e suas perspectivas é uma abordagem que abre espaço para que dança, entre artistas e/ou autores, esteja sendo projetada por definições. Pois, por essa via, dança encontra-se sendo oportunizada sob compreensões díspares, seja sob ou não sob a égide do progresso e/ou da reforma, onde, por exemplo, os pressupostos históricos e culturais que definem o que é ou pode ser considerado dança são questionados e revisitados para propor “novas formas” de existência desta, para que dança possa escapar às categorias convencionais da qual ela vem sendo até então projetada e projetar-se por outra compreensão que a define.

Sem indicar estar sob a égide desses movimentos de progresso e/ou reforma, Roselee Goldberg (2015), destaca uma compreensão de dança no século XX, denunciando pressupostos históricos e culturais do protótipo meio artístico que definem o que é ou pode ser considerado dança. Isso ao discutir “Nova dança” a partir da influência dos bailarinos de Nova York nos anos 1990.

Muitos deles - Simone Forti, Yvonne Rainer, Trisha Brown, Lucinda Childs, Steve Paxton, David Gordon, Barbara Lloyd e Debora Hay, para citar alguns poucos - tinham começado suas carreiras no contexto da dança tradicional e depois passaram a trabalhar com Cage e Cunningham, encontrando rapidamente, no mundo da arte um público mais sensível e compreensível a seu trabalho. Inspirados ora pelas explorações iniciais de Cage com os materiais e com o acaso, ora pela a liberdade dos *happenings* e das obras do grupo Fluxus, esses bailarinos começaram a incorporar experimentos semelhantes a seu trabalho. Sua abordagem das possibilidades diversas de movimento e dança acrescentou, por sua vez, uma dimensão radical às performances dos artistas plásticos, levando-os a extrapolar suas “instalações” iniciais e seus quadros vivos quase teatrais. No que diz respeito a questões de princípio, os bailarinos geralmente compartilhavam as mesmas preocupações dos outros artistas, como, por exemplo, a recusa em separar atividades artísticas da vida cotidiana e conseqüente incorporação de atos e objetos do cotidiano como material para as performances (Goldberg, 2015, p. 128-129).

Na nossa contemporaneidade, essas compreensões de Laban, Noverre, Faro ou Goldberg podem estar como definições acerca de dança, ou seja: dança encontra-se possibilitada não por uma dessas, mas entre essas e outras possíveis compressões que de algum modo a apresenta acerca de determinações, criando, com isso, um campo que desafia constantemente as fronteiras do que é reconhecido como dança, livrando-a de definições oclusivas e/ou exclusivas, apontando-a, dança, para um possível e contínuo questionamento de suas definições existentes.

O (que faz) ser dança (em aberto) torna-se, para mim, artista da dança, uma outra abordagem que dialoga com esse sentido de oportunizar dança em questionamento. Isso, ao não estarmos em viés ontológico, no sentido de ontologia como “o estudo do que significa ser algo” (Danto, 2020, p. 49) e sim em sentido de confrontação ontológica ao corroborarmos que “a questão da ontologia continua em aberto” (Lepecki, 2017, p. 26). Isto é, onde o ser dança possa estar em questionamento, na medida que torna-se sobre o que significa e/ou faz "ser dança" encontra-se sendo desafiado, colocado em questão como bases existenciais e/ou os pressupostos – como até aqui pode ser entrevisto pelas perspectivas acerca de natureza e que tornam-se definições do que faz ser dança.

O sentido de confrontação ontológica se evidencia, por exemplo, às compressões de artistas e/ou teóricos que discutem dança para não estar sob a égide de “uma/a” definição, determinação, fundamentação ou entre ligações, por exemplo, a esta última qualidade que se dá em cumplicidade com a razão suficiente, que é “o meio de levar o idêntico a reinar sobre o próprio infinito e de fazer com que o infinito seja penetrado pela continuidade da semelhança, pela relação da analogia e pela oposição dos predicados” (Deleuze, 2021, p. 151).

Thereza Rocha (2010), na discussão crítica sobre objetualidade da dança em reconhecimento do termo e seu sentido que se destaca a partir da arte/pintura, compreende que:

Da picturalidade passaríamos então à dancialidade como objetualidade da dança, caso estivéssemos, como Greenberg, na busca pelas marcas da dança pura. Esta teria o movimento e a ausência de movimento como objetos de especificidade. “Não teria sido este mesmo o sustentáculo da dança em sua aventura abstrata ou mesma em sua simpatia expressionista do decurso do século XX?” (Rocha *apud* Nora, 2010, p. 154).

Ao estar sob o sentido de “pura”, o movimento e a ausência de movimento não apenas assinam seus traços mas a projetam, dança, sob essa base existencial e/ou pressuposto. Neste caso, denota-se uma fundamentação acerca de dança, pois o que faz ser dança encontra-se em igual sentido em sua objetualidade. Pois dança perseverou no decurso do século XX, na possibilidade de estar em suas projeções sob um idêntico que a assinava sob o pretexto de oclusão, por um exclusivo modo de existir, sob uma fundamentação para ser, sob características limitadas: “(...) é possível achar em um texto de 1810 a primeira e mais articulada teorização da

dança como performance do fluxo ininterrupto do movimento” (Rocha *apud* Nora, 2010, p. 24). E associando dança entre artifícios como coreografia e obra, considera-se: “é só na década de 1930 que a total identificação ontológica entre movimento ininterrupto e o ser da dança é claramente articulada como uma exigência inescapável para qualquer projeto coreográfico” (*ibidem*, p. 24-25).

Se sua qualidade ou condição para ser percebida ou definida se encontrava em viés de sua objetualidade como movimento e ausência do movimento nesse período e contexto do século XX, na nossa contemporaneidade essa qualidade ou condição torna-se uma possibilidade de nos fazer estar discutindo dança em sentido de confrontação ontológica – pois, dança, por movimento e pela ausência deste, encontra-se, por exemplo, pelas práticas e teorizações de dança que se enviesam com o movimento artístico contemporâneo; menos por uma definição estável ou sem sentido de assim estar como no decurso do século XX e mais como uma confrontação dessa possibilidade; menos para suprimi-la e mais para descentralizá-la.

André Lepecki (2017), no livro *Exaurir a dança: a performance e política do movimento*, em sua “Introdução política à ontologia do movimento”, inicialmente nos apresenta uma discussão com a resenha de dança intitulada “Partial to Balanchine, and a lot of Built-In Down Time” de Anna Kisselgoff, editora-chefe de dança do jornal *The New York Times*, onde se elabora uma crítica sobre a cena de dança em Nova York dos anos 2000.

Em dado momento Kisselgoff escreve: “Para e continua, pode chamar de tendência ou tique, mas a crescente aparição de sequências soluções na arte coreográfica é impossível de ignorar. Espectadores interessados em fluxo e continuidade de movimento tem encontrado poucas opções dentre as muitas estreias”. Após listar alguns coreógrafos “soluçantes”, desde David Dorfman, radicado em Nova York, até William Forsythe, radicado em Frankfurt, Kisselgoff conclui: “É tudo muito ‘hoje’. Mas, e amanhã?” (Kisselgoff, 2000:6). A percepção de um “soluçar” no movimento coreografado produz ansiedade crítica: é o próprio futuro da dança que resulta ameaçado pela erupção de uma tal gagueira cinestésica. Confrontada com a interrupção proposital do “fluxo” coreográfico ou da “continuidade do movimento”, a crítica oferece duas leituras possíveis: ou bem essas estratégias podem ser descartadas como uma “tendência”- logo entendida como epifenômeno limitado, um “tique” aborrecido que não merece grande consideração crítica; ou elas podem ser denunciadas, mais seriamente, como um perigo, uma ameaça ao “amanhã” da dança, a capacidade da dança de se reproduzir docilmente no futuro, a partir de seus parâmetros mais reconhecíveis (Lepecki, 2017, p. 19-20).

Tal como é possível entrever acima, nas colocações de Kisselgoff (2000), em Lepecki (2017), quando este discute dança entre traição e certezas ontológicas, dança na e pela contemporaneidade, ou seja, em sentido de movimento artístico e/ou “espírito temporal”, está sendo corroborada veementemente como isomórfica ao movimento:

Toda acusação de traição contém em si necessariamente a verificação de certezas em relação ao que constitui as regras do jogo, qual o caminho certo, a

postura correta ou a forma de sua ação apropriada. Em outras palavras: qualquer denúncia de traição implica uma certeza ontológica, carregada de características coreográficas. No caso da suposta traição efetuada pela dança contemporânea, a acusação descreve, retifica e reproduz toda uma ontologia que pode ser sintetizada da seguinte forma: a dança imbrica-se, ontologicamente com o movimento; ela é isomórfica a ele. Somente ao aceitar tal fundamento da dança no movimento pode alguém acusar certas práticas coreográficas contemporâneas de trair a dança (Lepecki, 2017, p. 20-21).

Pode-se reconhecer que as práticas de dança contemporânea, e outras que se influenciam pela filosofia desta, confrontam essa certeza ontológica, o movimento em seu fluxo ininterrupto, entre sua ausência e presença. No mesmo livro supracitado de Lepecki (2017) podemos encontrar um caso em discussão onde considero, assim como na crítica e argumentação entre Lepecki e Kisselgoff, um tensionamento do isomorfismo acerca de dança e movimento como aquilo que define o ser de dança: a obra *Jérôme Bel*, do coreógrafo francês Jérôme Bel,

Na peça *Jérôme Bel* (1995) quatro dançarinos entram nus em cena carregando nada além de uma lâmpada acesa e giz branco. Essa lâmpada acesa será a única fonte de luz da peça que dura cerca de uma hora (sua literalidade minimalista invoca o “não a ilusão” de Yvonne Rainer). O giz branco é usado pelos os dançarino Claire Haenni e Frédéric Seguet para escreverem seus nomes próprios na parede dos fundos, bem acima de suas cabeças (ressaltando a sobredeterminação da presença que a força legal do nome próprio encena), junto com as idades, seus saldos bancário, seus números de telefone, peso e altura, listados embaixo do outro ao lado de seus corpos. Eles ficaram parados em pé por um tempo sob seus nomes, ao lado de suas informações numéricas, como se seus corpos fossem as legendas daquilo que lemos na parede. Os outros dois dançarinos fazem a mesma ação e também ficam parados em pé, mas sob nomes que não são os seus, nomes que eles representam, nomes que serão representados pelas ações dos dançarinos. Assim, a mulher mais velha (Gisèle Tremey), que segura a lâmpada acesa, escreve e põe-se abaixo de “Thomas Edison”. A mulher mais jovem (Yseult Roch), que cantará *A Sagração da Primavera* na íntegra ao longo da maior parte de *Jérôme Bel*, escreve-se e põe-se abaixo de “*Stravinsky, Igor*” (Lepecki, 2017, p. 98-99).

O Sr. Whitehead (2002), ao assistir a essa obra (2002) no Festival Internacional de Dança (IDR), segundo Lepecki, acusou judicialmente este festival: “O interessante nesse caso particular é que o Sr. Whitehead sustentava sua acusação de obscenidade e propaganda enganosa na alegação de que Jérôme Bel não poderia ser propriamente considerada como uma performance de dança” (Lepecki, 2017, p. 21). Aqui, a consideração do que define dança vela-se na discussão do seu modo de existência: na medida em que encontra-se provocada pelos seus envolvidos, encontra-se em favor ou detrimento das categorias tradicionais que a faz, dança, girar acerca de uma possibilidade de determinação.

Numa declaração ao *Irish Times* de 8 de julho de 2004, o Sr. Whitehead articulou uma ontologia da dança muito semelhante aquela articulada por Kisselgoff. De acordo com o *Irish Times*, “não havia nada na performance que [ele] pudesse descrever como dança, a qual definiu como ‘pessoas movendo -se ritmicamente, pulando para cima e para baixo, em geral associado à música,

mas não necessariamente' e transmitindo alguma emoção. Seu pedido de reembolso foi recusado (Holland, 2004;4) (Lepecki, 2017, p.21).

Por parte da pessoa espectadora, Sr. Whitehead (2002), pode-se perceber a acusação de traição ao ser dança por estar o crítico sob a égide uma certeza ontológica que, como vimos, não parte apenas da vontade da pessoa espectadora, mas de toda uma estrutura de pensamento que vem se corroborando desde o século XX. Por parte do coreógrafo Jérôme Bel, ou pelo Festival, ou, ainda mais, pelo Tribunal Regional de Dublin, que recusou o pedido de reembolso do Sr. Whitehead, e, principalmente, pela própria obra, pode-se perceber um ser dança legitimado sem corresponder a uma certeza ontológica.

Este caso, que se dá a partir da obra de Jérôme Bel, faz corroborar dança em sentido de seu ser e/ou do que a faz ser dança em sentido de confrontação de certezas ontológicas a partir da e na prática artística. Convidando, com isso, dança a estar vagueando em decisões para não encerrar o seu ser, mas oportunizá-lo em deslocamento, onde encontra-se em crise ou tensão em relação ao que é dado como evidente sobre dança. A confrontação, portanto, encontra-se não em sentido de suprimir as possibilidades, mas de evidenciar que existem essas possibilidades para potencializar dança como uma questão em aberto.

“Entre o que é a dança e o que a dança pode ser há um mundo, vasto mundo de possíveis que convida à descoberta” (Rocha, 2016, p. 17), o que significa que ser dança ou o que a faz ser, encontra-se em abertura. Parafraseando Rocha, o ser de dança ou o que faz o ser dança encontra-se na interpelação de um vasto mundo de danças possíveis. Quando nos encontramos em sentido de confrontação ontológica em relação à dança, esse vasto mundo emerge para que possamos tensionar definições, compreensões e/ou fundamentações para que ela possa estar sendo.

Mesmo que movimento e ausência de movimento na dança possa estar como parâmetro que tornou-se mais reconhecível para estarmos em sentido de confrontação ontológica, dança encontra-se acerca de outros pressupostos, outros modos de existir que significam seu ser e/ou o que a faz ser e que podem em igual sentido ser confrontadas para que o ser dança possa estar como uma questão em aberto; estar em confrontação ontológica por aqueles que assim desejam demover dança.

Dança em sentido de confrontação ontológica está como aquela que não se encontra como tudo e qualquer coisa, mas projeta-se como uma realidade multiversa, “ou seja, em muitas realidades explicativas diferentes, igualmente legítimas, mas não igualmente desejáveis, e que no multiversa um desacordo explicativo é um convite a uma reflexão responsável sobre a

coexistência, e não uma negação irresponsável do outro” (Maturana, 2014, p. 300-301). Em suma, o (que faz) ser dança (em aberto) encontra-se, aqui, possível de assim estar não apenas como uma abordagem para demover dança, mas como uma possibilidade de potencializar dança em suas existências, pois dança encontra-se evocada em questionamento profundo, desafiando suas bases e pressupostos oclusivos e/ou exclusivos.

3.4 O que é dança (?)

Se a dança é contemporânea, é porque sempre e cada vez, a cada nova obra, ela deambula na direção da origem, daquilo que lhe deu sentido, para se perguntar agora: - O que é dança? O que constitui algo em dança como arte? A obra é mise-en-scène da pergunta. E não a resposta (Rocha, 2016, p. 28).

Essa acepção supracitada acerca da dança contemporânea, indicada no artigo “Por uma (des)ontologização da dança em sua (eterna)contemporaneidade”, de Tereza Rocha (2010), compreende dança em relação à identidade predicativa “contemporânea” da arte, que pode estar como um estatuto que comove dança ao devir. Segundo a autora, “A arte contemporânea desontologiza o objeto de uma origem já dada – a arte –, antepondo, neste lugar de origem, a dúvida. O que é arte?” (Rocha, 2010, p. 2).

Esse prisma que perfaz essa identidade/identificação contemporânea na arte tem como pivô o ready-made:

Em, 1917, Marcel Duchamp experimentou inscrever um “ready-made assistido” – efetivamente, um urinol - numa exposição em que não havia um júri de seleção, mas a peça foi rejeitada pelo o comitê responsável, com base no argumento explícito de que aquilo não era arte (Danto, 2015, p. XI).

Para Rocha,

A partir da dissensão do ready-made é o objeto que nos pergunta porque pergunta a si: “por que sou uma obra de arte?”. Com o seu ready-made, Duchamp força os limites da obra de arte e apresenta uma possibilidade ao seu devir; obriga-a a perguntar-se “o que é” na (sua) fonte, visitando a véspera de seu nascimento (DERRIDA) - origem -, não seu nascimento como obra - aquela obra -, mas seu nascimento como Arte; obriga aquela obra a interrogar seu suporte - não a pintura, a escultura - mas aquilo que lhe dá sustentação como Arte; obriga a Arte a fazer a sua própria genealogia na anti-obra e a fazer nesta a sua própria genealogia; obriga a obra a apresentar-se na ausência de todos os seus pressupostos-sustentação e permanecer como uma interrogação (a pergunta-fonte); nos obriga a todos, artistas, espectadores, críticos, curadores, a nos reunirmos sob o mesmo estatuto não-especializado e entrevermos no nosso olhar sobre o objeto, o processo que o torna objeto de arte (Rocha, 2010, p. 2-3).

Assim, a pergunta destacada por Rocha, “o que é dança?”, é influenciada em sua constituição e efeito em interesse de aproximação à ideia de arte contemporânea que sofre

influência de de Marcel Duchamp¹². Arthur Danto (2020) reconhece, em seu livro *O que é arte* (2020), essa contribuição de Duchamp à arte contemporânea: “A abstração e os ready-mades tornaram cada vez mais difícil encontrar uma definição de arte. Por esse motivo, a “pergunta o que é arte?” foi levantada com mais frequência, e muitas vezes, de modo mais caloroso” (Danto, 2020, p. 76).

A partir desse marcador histórico do ready-made, “o que é arte?” encontra-se como um recurso para acionarmos a compressão de arte por um questionamento aberto e profundo do ser e/ou do que a faz ser entre seus modos de existir e/ou seus pressupostos em projeções artísticas.

Na verdade, a imensa variação na aparência das obras de arte é, provavelmente, o que fez as/os filósofas/os considerarem a arte um conceito aberto. Uma das contribuições de Cage foi a descoberta de que qualquer ruído pode ser um ruído 40 musical se acontecer quando “4’33” for tocado. No Judson Dance Theatre, era possível realizar movimentos de dança indiscerníveis de ações cotidianas, como comer um sanduíche ou passar uma saia. O que acontece nesses casos é que passar uma saia é o significado dos movimentos da bailarina, portanto, “passar uma saia” está incorporado em seu corpo. Isso não acontece quando alguém simplesmente passa uma saia ação de passar a saia é realizada porque a passadeira deseja que ela não esteja amassada. Não foi isso que a bailarina do Judson fez. Ela executou um passo de dança que parece exatamente com uma tarefa prática. É um caso de arte imitativa! Mas o ato em que ela se assemelha não é imitativo, embora possa haver alguma imitação envolvida quando se aprende a passar roupas a ferro. Lembro-me de ter visto Baryshnikov imitar um jogador de futebol americano, levantando o braço para afastar os possíveis atacantes. Eu nunca tinha visto algo assim. Ele realmente imitava um jogador de futebol americano, embora o jogador imitado estivesse simplesmente mantendo os outros à distância (Danto, 2020, p. 97).

Entretanto, Danto faz a aproximação ao “o que é arte?” para elaborar “o que é arte”, assim, sem interrogação; com isso, “Danto cria uma estrutura que horizontaliza os termos da frase, permitindo que a reflexão proposta seja sobre ‘a arte’, mas também sobre o ‘o que’, e que soe como afirmação e como pergunta” (Oliveira; Pazetto *apud* Danto, 2020, p. 13). Em Danto (2020), percepciono que “O que é arte” emerge como um recurso que aciona a compreensão da arte em sentido de sua definição sem necessariamente estar isomórfica a pressupostos existenciais que se destacam na imensa variação na aparência das obras de arte, porém, como questionamento contínuo e aberto destes:

O título fica menos pretensioso se for entendido como uma proposição não finalizada, não como se estivesse aludindo uma resposta pronta que estabeleça de uma vez por todas a essência da arte mas como uma abertura para hipóteses e teorias sobre o assunto. Como Danto afirma no primeiro capítulo, seu objetivo é produzir algo análogo ao *Teeteto* de Platão, a saber, um questionamento contínuo e aberto acerca da definição de uma atividade humana fundamental: “No *Teeteto*, Sócrates e um matemático jovem e talentoso definem o

¹² “Em manuais de história da arte, é fácil encontrar Marcel Duchamp afirmado como o pai da arte contemporânea. A partir de Borges, melhor seria pensar que a arte contemporânea inventa Duchamp como seu precursor, sua fonte” (Rocha, 2010, p. 4).

conhecimento como crença verdadeira, embora percebam que o conhecimento é mais do que isso. Em tempos mais recentes os epistemólogos acrescentam outras condições, mas ninguém pensa que a tarefa está finalizada” (p. 75). Assim, a tarefa projetada por Danto, neste livro, é eliminar ou reiterar propriedades para definir arte, contribuindo com a longa e complexa- alguns dirão impossível e inútil- empreitada de definir filosoficamente alguma coisa (Danto, p. 13-14).

Retornando à dança em que se discute em relação a essa identidade predicativa contemporânea, o que “o que é dança?”, ao também partir da influência dessa *pergunta-fonte*, pode-se estar como um possível recurso que aciona a compressão de dança em suas projeções que já se dão ou exigem se dar por um questionamento profundo do ser e/ou do que a faz ser dança. A título de exemplo, reiterando o que já vem sendo discutido no texto anterior,

Jérôme Bel (1995) é uma peça para quatro bailarinos (apesar de dar nome à coreografia, e talvez por isso mesmo, Jérôme Bel não está no palco) que passam 50 minutos de duração inteiramente nus e profundamente dedicados a questões concernentes à identidade: “quem dança” e o “que é dança?” (Rocha *apud* Nora, 2010, p. 155).

Esses dois conceitos, identifico como recurso de confrontação ontológica; “o que é dança?” nos faz acionar dança em sentido de confrontação ontológica quando essa encontra-se em dúvida por, entre ou na sua prática artística e/ou discussão; “o que é arte” pode nos fazer acionar arte em sentido de confrontação ontológica quando essa encontra-se em viés de questionamento contínuo e aberto por, entre ou na sua prática artística e/ou discussão.

Nos atos de prática artística CorpoCabeça venho acionando a compreensão de dança em sentido de confrontação ontológica, com e a partir do “O que é dança(?)”. Esse recurso surge em reconhecimento aos demais que aqui se discutem, mas que assumo como ferramenta que em seu efeito provoca dança ou a entrevista em sentido de confrontação ontológica, como uma questão em aberto e em dúvida nos e por atos dessa prática artística.

A prática artística CorpoCabeça tem como pressuposto desenvolver dança e movimento criador no ato onde se encontram artista, que sou seu, e pessoas espectadoras, em um encontro onde esses se provocam mutuamente a partir de um roteiro aberto, criando com isso sua realidade (no capítulo 3 essa discussão se estende). Dança, encontra-se aberta e em dúvida desde a divulgação que antecede esse ato. Como propositor do CorpoCabeça, tenho o “O que é dança(?)” como aquilo que me faz convocar dança a vir a ser em ato. Mas é no ato e a partir dele que essa ferramenta tem seu efeito, na realização da prática artística, na compreensão desta e do que emerge enquanto dança, do que faz ser dança.

No CorpoCabeça da prática artística Corpocabeça nº 6, no rastro Descrição do Ato, destaco que:

Deixei a corda de sisal, o espaço, a iluminação, e as pessoas espectadoras por alguns minutos. Retornei para este espaço cênico qual o círculo aberto fazia acontecer entre essas pessoas, eu e todo aquele lugar, com minhas roupas dobradas, anéis, caixa de som e celular nas minhas mãos. Estava nu, de frente para as pessoas espectadoras e, sob uma luz aberta, similar à luz normal do próprio espaço. Me direcionei no centro da sala e em voz alta perguntei:

- Eu não sei como começar o que já começou. Alguém tem alguma sugestão?

Aceito a sugestão de uma espectadora disposta do lado esquerdo do espaço que diz:

- A corda, faz alguma coisa com a corda.

Peguei a corda e a reorganizei, fazendo com sua metade um outro círculo aberto. Sendo que uma pessoa espectadora não me indicou o que fazer, improvisei. Retornei, em seguida, para meus objetos e começo a me vestir, entretanto sou sobressaltado por vozes diversas que pedem:

- para.

- repete.

- mais rápido.

- devagar.

- recitar Bethânia.

- canta uma música.

Neste recorte de descrição do ato de prática artística acima, indica-se a pergunta feita por mim: “Eu não sei como começar o que já começou. Alguém tem alguma sugestão?”. Afinal, o que começou? Por e sob o que os envolvidos se encontram? Se o que começou, começou também entre as pessoas espectadoras e eu, enquanto artista, o que até então começou e agora foi interrompido para começar de novo? O que estava sendo? Se dança, o que a fazia ser, até então? O cartaz ou o evento, ambos denunciando que trata-se de dança – basta para indicar que o que começou foi dança? Se assim for, será que isso justifica a aproximação que essas sugestões feitas pelas pessoas espectadoras façam dança estar em expectativa de estar sendo revisitando bases existenciais para emergir e assim ter sentido em sua projeção prática?

Na medida em que a pergunta “Eu não sei como começar o que já começou. Alguém tem alguma sugestão?” é respondida por sugestões de ações – “para”, “repete”, “mais rápido”, “devagar” – dança começa a denunciar-se por parâmetros que lhe são reconhecíveis, como discutido anteriormente, isomórfica ao movimento no corpo dançante onde o fluxo e continuidade de movimento se vigoram.

Entretanto, na medida em que rompo com essas sugestões, dança me parece ser identificada – ou começa a ser evidenciada – de modo mais explícito como em dúvida relativamente à sua abertura, pois com essa minha ação, dança, em ato, entre e por todos os seus envolvidos e não por um ou por outro, já não se encontra atendendo o pressuposto do modo de existir como movimento no corpo dançante, onde fluxo e continuidade são exigidos, mas na confrontação deste. Ao nos voltarmos a outro recorte desse mesmo rastro supracitado, percebemos isso:

(...) Em seguida, me encaminhei para uma última pessoa espectadora para que ela executasse a mesma tarefa que as outras pessoas espectadoras fizeram, de dar play na música que sobrou da playlist aleatória: “Novinha desce mais”, de Diego Souza Pisadinha de Luxo e Renanzin Pressão. Dessa vez diferente das demais, me posicionei mais próximo as demais pessoas espectadores, fui até o chão e permaneci deitado com os braços abertos, tronco e quadril torcidos, minha perna direita cruzando a esquerda, ambas mantendo os pés em contato com o chão, e permaneci nesta posição “parado” até a música acabar.

Eu rompi em um determinado momento com as expectativas de estar sob parâmetros reconhecíveis de dança exigidos e/ou identificados direta ou indiretamente por aquelas pessoas espectadoras que convocavam o que faz ser dança em sentido daquilo que desde o século XX veio se tornando veementemente um marcador que aponta dança definida e/ou isomórfica ao movimento onde o fluxo e continuidade o qualificam. Rompi ao começar a fazer outras ações em cena, como ficar “parado” quando uma música toca, com isso vertiginando uma exclusiva, oclusiva ou uma “comum expectativa” de dança a se realizar ali, entre e por os envolvidos no ato.

Isso pode ser reafirmando no rastro *Memórias de conversas e/ou relatos das pessoas espectadoras*, disposto nesta dramaturgia de rastros CorpoCabeça nº 6, quando se inscreve: “Uma pessoa espectadora me disse que queria sair do seu lugar e ir lá, pegar na sua mão e dizer:

dança”; “Outra pessoa espectadora disse que queria levantar e me dar uma chacoalhada”; “Uma outra disse que não entendeu o porque eu não dancei já que ela dançou à beça com as músicas”; “Já outra não acreditava que eu coloquei uma música e fiquei lá parado, e que era impossível não dançar”.

Nesse mesmo rastro identifica-se que “Outra pessoa espectadora disse que eu trabalho com a memória deles e que ele buscou na memória a dança”; “O último disse que me assistiu acessando um passado de dança”. Por parte das pessoas espectadoras (ao interpretá-las), dança estava sob a acusação de não estar sendo ou de ser fora ao que estava se projetando ou foi projetado no ato. Dança estava presente pela sua falta ou estava na memória ou no acesso pessoal a um passado, a um passado pessoal que define dança e que encontra-se em desejo de continuar sendo por essa definição no ato em que eu e essas pessoas nos encontramos; porém, essas definições encontram-se em confronto.

Ao comunicarem os parâmetros ou pressupostos a partir do passado e/ou na memória e não no que se apresenta, as pessoas espectadoras me fazem conjecturar que determinações podem estar sendo ativadas em ato e encontrando-se em confrontação ontológica. É na coexistência de determinações, definições e/ou fundamentações que o “ser dança” denuncia-se em confronto. Dança não está sendo? Essa dúvida sobrevive com a abertura do que se projeta e/ou evoca no decurso do CorpoCabeça, indicando que essa coexistência não encontra-se em sobreposição para a compreensão de dança, mas em confronto ontológico, uma crise tal que faz dança estar não estar por esta ou aquela coerência, mas entre e por coerências acerca do que a faz ser.

Por parte de um espectador, dança não estava presente, estava reverenciada a uma definição que não se encontrava ali para ser identificada enquanto dança, e que assim é impossibilitado de ser, pois ele se viu confrontado pelo o que eu, enquanto artista, denunciava como dança, o que eu projetava sob um modo de existência outro. Portanto, dança estava se dando entre eu e essa pessoa espectadora. Dança encontrava-se em dúvida entre as afirmativas que surgiam, as minhas certezas e as certezas das pessoas espectadoras. No ato, dança emergiu denunciando-se como aquela que está em crise ou tensão ao que é dado ou não como evidente sobre o seu ser, sobre o que faz ser dança. É nesse desafio de suas bases existenciais, de seus pressupostos que orientam sua emergência que dança emerge, que o que faz ser dança é possível de discussão e projeção prática.

Com isso, a prática artística CorpoCabeça, que tem dança sendo no ato em dúvida e aberta, começa a estar em aproximação com aquelas práticas de dança contemporânea que são percebidas exercitando uma convulsão ontológica, como aponta Lepecki (2017): “Não é de

surpreender que tal convulsão ontológica seja tomada como uma traição da própria essência e natureza da dança, de sua assinatura, de seu domínio privilegiado: a traição do laço entre dança e movimento” (Lepecki, 2017, p. 20).

Observo, de modo geral, que nos atos de prática artística CorpoCabeça dança é em confrontação do que a faz ser dança. No decurso dessas realizações, por vezes, isso está como aquilo que é possível identificar pelas impressões relatadas posteriormente acerca do ato, mas se destaca no ato quando entre artista e espectador, seus parâmetros mais reconhecíveis, os pressupostos considerados fundamentais aos modos de existências encontram-se em confrontação. E “O que é dança(?)” encontra-se aqui como uma ferramenta para que essa compreensão acerca de dança possa estar em exercício, para que em sentido de CorpoCabeça a discussão e prática acerca de dança seja convocada e ativada a partir ou em confluência com sua existência, para que a dança em interesse dessa prática artística possa ser demovida em sentido do que a faz ser, ou seja, em confrontação ontológica.

4- MOVIMENTO CRIADOR: “COMO SE DÁ?”



Figura 10 - se dando.

4.1 Dramaturgia de rastro **CorpoCabeça - CorpoCabeça n° 7**

Descrição do ato

Eu estava como uma pessoa espectadora junto às demais da Mostra Mais 2024 - Performances da Dança UFRJ, em uma relação de palco italiano; nós, pessoas espectadoras ficávamos de um lado e os artistas em cena do outro lado. Nessa configuração fiquei até a penúltima apresentação desta Mostra, até ser convocado em voz microfonada. Ao escutar CorpoCabeça de Ronábio Lima, eu sai da que se considerava plateia com minha mochila vestindo uma roupa comum à ocasião, sapatos, jeans, camisa, casaco e uma mochila nas costas. Em combinado com o iluminador, pouco antes da Mostra começar, nesse momento em que eu estava entrando no palco uma luz meio aberta iluminou o palco e ficou em permanência. Me coloquei, depois, mais próximo do lado direito do palco (tendo a mim como referência), tirei a minha mochila das costas e a coloquei no chão, eu estando no nível baixo, comecei a abrir a mochila e tirar dela alguns materiais: caixa de som, celular com a música, em pausa, “Dança da mãozinha” do grupo Tchakabum, corda de sisal de 10 metros enrolada, uma calça preta e uma blusa preta. Fechei a mochila. Me positionei ao lado, tirei os meus sapatos deixando-os ali no lugar onde tirei, depois tirei meu casaco e o coloquei em cima da mochila, em seguida tirei a minha calça jeans e a dobrei colocando-a também em cima da mochila, depois tirei a camisa e a dobrei e a coloquei em cima desta mochila. Foi em direção da calça preta tirada da mochila e a vesti, em seguida peguei a blusa preta também tirada da mochila e a vesti. Depois peguei a corda de sisal que estava enrolada e a desenrolei no palco, desenhando um círculo no chão, porém sem fechar esse círculo, ele ficou aberto, as pontas da corda não se encontram. Fiz gestos com as duas mãos de chamar, e convidei verbalmente as pessoas espectadoras a ocupar aquele espaço dizendo: “Eu convido a vocês a ocuparem esse espaço comigo”. Uma pessoa espectadora pergunta: “Dentro ou

fora da corda?” e eu respondo: “Tanto faz, onde vocês se sentirem mais à vontade”. As pessoas espectadoras em sua maioria começaram a entrar nesse espaço convidado, e se organizaram as suas escolhas, até que depois eu solicitei para que o grupo de pessoas espectadoras que estavam sentadas do lado direito fundo do palco, entre e fora da corda de sisal, se levantassem e ocupassem o centro do círculo que a corda desenhava, na base de pé, e isso é feito. Ao outro grupo de pessoas espectadores que ocupou o lado esquerdo frente, entre a e fora da corda de sisal, eu solicitei que estas ficassem na frente do outro grupo que havia acabado de organizar, porém, estes poderiam escolher ficar na base deitada, sentada, ou de pé. Já o grupo que estava do lado direito alta do palco, entre e fora a corda de sisal, eu solicitei que ocupassem o lado esquerdo do palco, na base sentada, muito próximos aos outros, que já estavam organizados mediante minhas solicitações. Uma pessoa espectadora escolheu ficar sentada de frente para todos aqueles que foram organizados com minhas solicitações. Solicitei a uma pessoa espectadora que deitasse na frente daqueles que em segunda solicitação foram organizados, às demais solicitei que ocupassem o espaço como queriam e que aquelas que ainda se encontravam às margens do palco pudessem ficar em diagonal em relação a mim. Em seguida peguei a caixa de som que estava ali desde o início entre essa toda movimentação e a entreguei a uma espectadora, e conectei a essa caixa o bluetooth do meu celular. Feito um teste para ver se a conexão deu certo, e na confirmação que sim, me direcionei a um diálogo com o iluminador, para que ele pudesse abrir mais a luz e dar mais intensidade. Me direcionei para as pessoas espectadoras e perguntei se a luz estava confortável para elas e se gostariam que mudasse a cor, dando-lhes opções, azul, verde. Uma pessoa espectadora pediu luz azul, me direcionei para o iluminador para saber se tem essa cor, ela sem responder que sim ou não apenas colocou a cor azul e em seguida ele perguntou se a intensidade colocada tava boa e se queria que desse mais intensidade no fundo,

e eu confirmei que estava ótima. Em seguida eu entreguei o meu celular a uma pessoa espectadora, outra que não aquele que estava com a caixa, e nem àquela outra que sugeriu a luz. Combinei com essa que soltasse/desse play na música que estava em pausa no meu celular, quando eu me posicionasse de frente para todas nesse espaço criado por nós. Fiquei de costas para o que seria a plateia do palco italiano e de frente para essas pessoas espectadores e todas essas outras materialidades surgidas ou planeadas ali, no palco italiano. Ao me posicionar, a música não tocou, daí tive que voltar ao espectador e ver o que estava acontecendo, até que por problemas de conexão com a *internet* para a música tocar, tive que aceitar que a própria pessoa espectadora usasse seu próprio celular, mediante o oferecimento do mesmo. Retornei para a posição combinada e devagar, ao começar a música “Dança da mãozinha”, eu comecei lentamente a passar as mãos no meu corpo, vindo das laterais do meu corpo, desde o quadril, passando pelo centro do meu tronco, pelos meus braços e outras partes do corpo até a música acabar – isso enquanto algumas pessoas espectadoras dançavam em pequenos gestos uma coreografia popular desta música ou a cantavam. Quando a música acabou, eu voltei aos espectadores, perguntando: “Eu não sei como terminar, alguém tem alguma sugestão?”. De imediato uma pessoa espectadora disse: “Agradece”. Daí perguntei se alguém tinha alguma outra sugestão, outra pessoa fez um gesto de dança com os braços e as mãos próximo ao que seria a “dança Vogue”, e disse: “Talvez isso assim”. Já uma outra, quase que em sobreposição a essa fala, disse: “E se trocasse a luz por um âmbar e você fizesse isso um pouco mais rápido?”. Depois dessa pergunta eu encerrei as sugestões e perguntei ao iluminador se ele poderia trocar a luz por uma cor âmbar, e foi feita essa troca. Depois, experimentei fazer as movimentações do “vogue” com os braços, deixando as mãos em maior evidência, como foi sugerido na movimentação da pessoa espectadora. Em seguida, dei por finalizada e experimentei fazer mais rapidamente a movimentação do passar lentamente as mãos

pelo meu corpo, em diálogo com a música, pedindo de novo que a pessoa espectadora responsável pelo celular a tocasse; fiz uma pequena partitura improvisada e mais rápida. Executada essa movimentação do alisar mais rápido eu pedi para suspender a música e, por último, me inclinei para os espectadores em sentido de agradecimento. O CorpoCabeça, como dança e movimento criador, se encerra com essa última ação física.

O que se indicou - roteiro (aberto) de sugestões

Espectadores emancipados;
tempo de 10/15 min;
música Dança da maozinha;
celular; palco italiano;
iluminador; bluetooth; corda de sisal;
iluminação; ato de criação em cena;
Corda de sisal; caixa de som;
figurino: calça preta, blusa preta, descalço;
roupa casual: casaco, calça jeans, tênis, blusa;
desenhar um círculo aberto no chão com a corda de sisal;
vestir o figurino; conversar com o iluminador em cena;
coreografar os espectadores emancipados;
tirar a roupa; criador- intérprete ignorante;
solicitar ao espectador para dar play nas músicas;
crítica ao movimento de uma dança
frase “eu não sei como terminar,
alguém tem alguma sugestão?;
caixa de som improvisação;
o que é dança(?);
movimento criador;

O que se ouviu

Música: “Dança da mãozinha”.

Artista: Tchakabum

Disponível em:

<https://open.spotify.com/track/0guD5C1NmCWcnKZKYkbVtb?si=ySiLoY62R6eu63r2DmwLS>

w. Acesso em 18 ago. 2024.

Sob a captura da pessoa espectadora



Figura 11 - Colagem 1 de prints de tela de vídeo gravado. Fonte: arquivo pessoal de Lígia Tourinho.



Figura 12 - Colagem 2 de prints de tela de vídeo gravado. Fonte: arquivo pessoal de Lúcia Tourinho.



Figura 13 - Colagem 3 de prints de tela de vídeo gravado. Fonte: arquivo pessoal de Lígia Tourinho.



Figura 14 - Colagem 4 de prints de tela de vídeo gravado. Fonte: arquivo pessoal de Lígia Tourinho.

Evocando o encontro



Figura 15 - Imagem da capa do livreto Mostra Mais 2024.

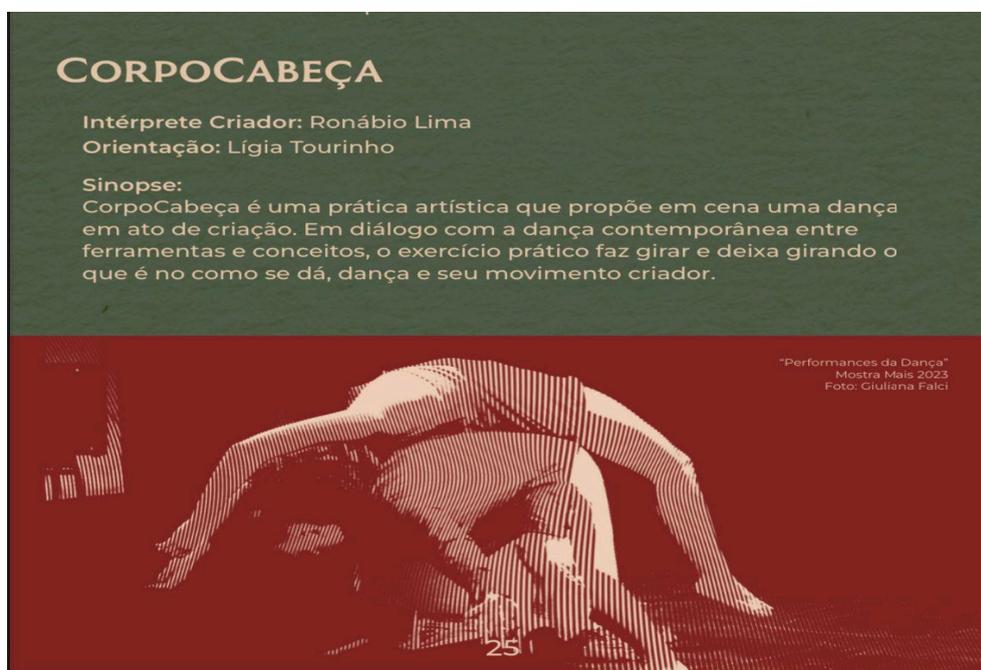


Figura 16 - Imagem de divulgação do CorpoCabeça no livreto Mostra Mais 2024.

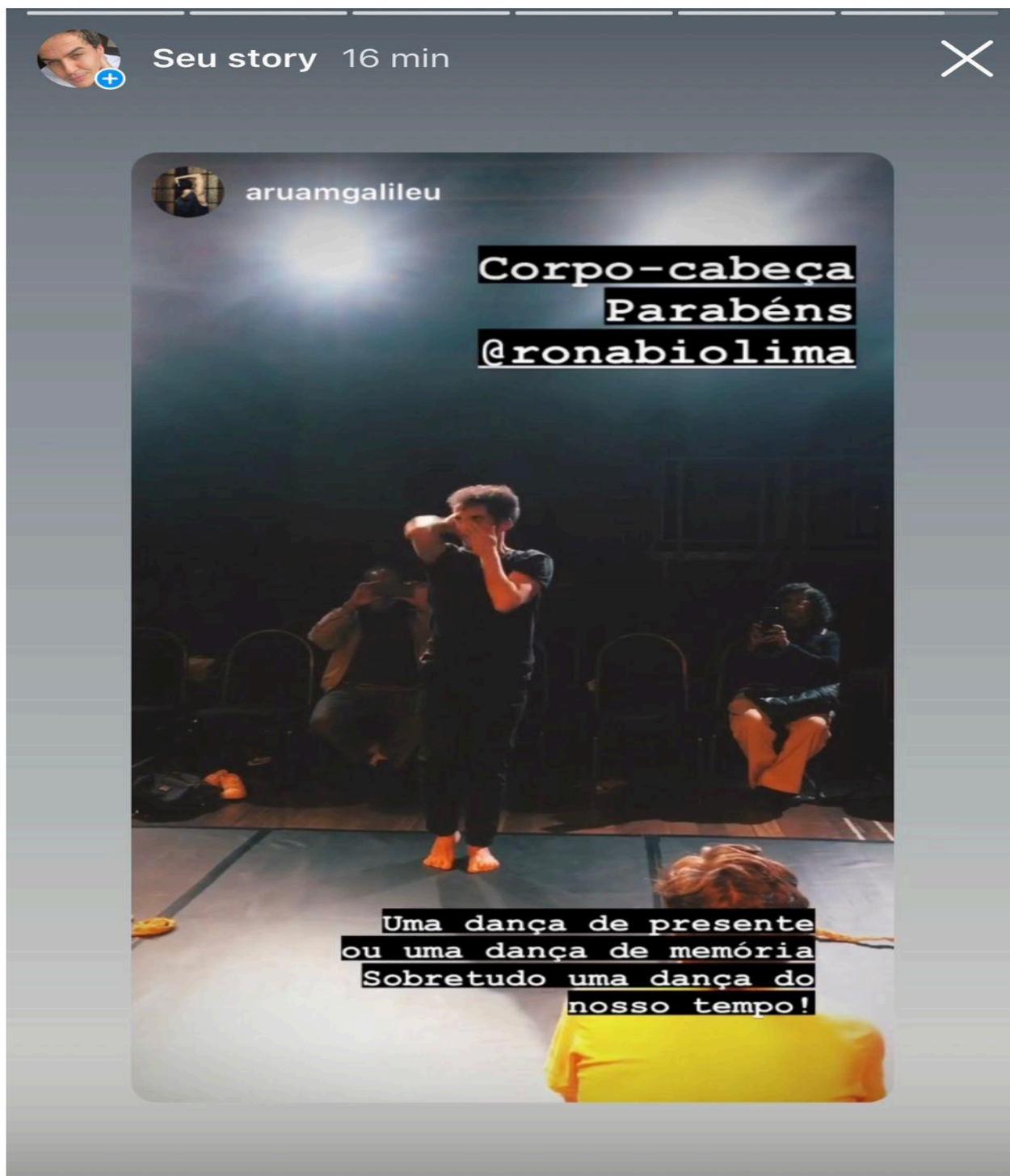
Memórias de conversas e/ou relatos das pessoas espectadoras

Figura 17 - Captura de tela de meus stories no Instagram, onde repliquei a publicação do espectador Aruam Galileu.

4.2 Movimento criador: com artista ou com pessoas espectadoras

Na obra *Gesto inacabado: processos de criação* (2011), de Cecília Almeida Salles, nos capítulos “A estética do movimento criador” e “Abordagens para o movimento criador”, desenvolve-se uma compreensão do movimento criador sob aspectos gerais que o caracterizam e isso nos faz auscultá-lo a partir de uma ideia de sua ação e conceitualização. Em “A estética do movimento criador”, capítulo primeiro de sua obra, a autora destaca que:

Discutir arte sob o ponto de vista de seu movimento criador é acreditar que a obra consiste em uma cadeia infinita de agregação de ideias, isto é, em uma série infinita de aproximações para atingi-la (Calvino, 1990). Arte não é só o produto considerado acabado pelo artista: o público não tem ideia de quanta esplêndida arte se perde por não assistir aos ensaios (Louis, 1992). O artefato que chega às prateleiras das livrarias, às exposições ou aos palcos surge como resultado de um longo percurso de dúvidas, ajustes, certezas, acertos e aproximações. Não só o resultado mas todo esse caminho para se chegar a ele é parte da verdade. (Marx citado por Eisenstein, 1942) que a obra carrega (Salles, 2011, p. 33).

Entre linhas desse recorte destacado, o que está sendo velado em discussão é a obra de arte que tem como inerente o conceito estético de obra acabada, “isto é, como uma obra final e definitiva” (Salles, 2011, p. 33), e com isso o movimento criador que pode se dar por ela. A obra acabada, por estar apresentada e interpretada como um todo completo e finalizado, tem seu movimento criador sendo possibilitado com o artista, ou seja, com aquele que, *grosso modo*, é considerado um especialista, afinal “Aqui, o cientista; ali, o artista; e logo adiante o artesão. As especialidades nos separam, nós vivemos delas” (Cauquelin, 2008, p. 25). O artista comumente é aquele que faz arte, aquele que se distingue por fazer arte, seja ela dança, teatro, música e/ou outras.

O caminho constitutivo, ou seja, o movimento criador da obra acabada se faz com esse “especialista” por e entre ideias, dúvidas, ajustes e certezas, ou seja, com ele e entre elementos. Isso em um determinado decurso dá existência a uma obra de arte, a um produto e/ou um artefato que será entregue nas prateleiras das livrarias, nas exposições ou nos palcos e será definido diante do público. Público esse que, por receber algo em definitivo, encontra-se em expectativa de estar tal qual aquele espectador que, segundo Rancière, destaca-se entre as seguintes razões:

Ora, como dizem os acusadores, é um mal ser espectador, por duas razões. Primeiramente, olhar é o contrário de conhecer. O espectador mantém-se diante de uma aparência ignorando o processo de produção dessa aparência ou a realidade por ela encoberta. Em segundo lugar, é o contrário de agir. O espectador fica imóvel no seu lugar, passivo. Ser espectador, é estar separado ao mesmo tempo da capacidade de conhecer e do poder de agir (Rancière, 2012, p. 8).

Se a aparência da qual a pessoa espectadora está diante é uma obra de arte em estado acabado, essa obra faz essa pessoa se reforçar sob a condição de estar como aquela que se relaciona com a obra em passividade, sem ação e/ou conhecimento constitutivo que contribua em sua realidade e/ou realização enquanto obra. Isso porque a obra se perfaz em um caminho constitutivo do qual essa pessoa espectadora não tem acesso, pois para essa pessoa, tal como é para a obra acabada, da qual ele está diante, o movimento criador já não se encontra mais em vigência. O ânimo deste movimento encontra-se no processo de criação, que é anterior a esse produto exposto nas prateleiras, nas exposições ou nos palcos, no processo que não convida as pessoas espectadoras como atuantes ou que não se estende ao encontro destas com a obra.

Todo processo de criação compõe-se, a rigor, de fatos reais, fatores de elaboração do trabalho que permitem optar e decidir, pois, repetimos, ao nível de intenções, nenhuma obra pode ser avaliada. Como obra, ainda não existe. Vale dizer então, que a criação exige do indivíduo criador que atue. Atue primeiro e produza. Depois, o trabalho poderá ser avaliado com critérios e interpretações (Fayga, 1987, p. 71).

O processo de criação anterior à obra acabada dá-se com o artista que atua em relação ao criar: “criar corresponde a um formar, um dar forma a alguma coisa. Sejam quais forem os modos e os meios, ao se criar algo, sempre se o ordena e se o configura” (Fayga, 1987, p. 5). As possibilidades de modos e meios de se criar se corroboraram como ações díspares a cada artista que encontra-se em ação criativa.

A especificidade da ação criativa origina-se nas diversas matérias com que se lida; as “matérias” podendo ser de natureza física ou psicológica: ferro, vidro, cores, sons, gestos, ou também ideias ou relações humanas. Essas matérias vão ser transformadas pela ação do homem. Daí os processos de criação constituírem essencialmente *processos de transformação*, cujas formas de desdobramento irão revelar novos aspectos característicos da própria matéria. Assim, toda forma artística será forma gerada num processo de transformação (Fayga, 2013, p. 221-222).

Sendo que “A criação se dá nos atos concretos e específicos” (Fayga, 2013, p. 221-222), o movimento criador vai se oportunizando entre e por essa ação criativa em algum ato criador, onde:

O artista passa da intenção à realização, através de uma cadeia de reações totalmente subjetivas. Sua luta pela realização é uma série de esforços, sofrimentos, satisfações, recusas, decisões que também não podem e não devem ser totalmente conscientes, pelo menos no plano estético (Duchamp *apud* Derdyk, 2012, p. 14).

Assim sendo, o movimento criador encontra-se nessa prática do artista até que ele decida se deve encerrá-la como processo de criação e/ou ato criador e projetá-la por um resultado, um artefato final, algo "acabado" e aparentemente separado do processo criativo. Por

isso, a pessoa espectadora encontra-se diante do resultado final, não do movimento criador. Obra e processo de criação, como duas realidades díspares; na segunda o movimento constitutivo está em sua ação, na primeira ele encontra-se encerrado. Isso faz, também, com que o caminho constitutivo esteja sendo impossível de continuar em sua vigência.

Não há mais ações do artista em relação ao ato criador, não há mais processo de criação, portanto, não há mais movimento criador sendo com esse especialista. Não há mais caminho para dar existência a uma obra, há apenas a obra. Não há mais o que constituir, quando a obra encontra-se nas prateleiras, exposições ou palcos como acabada, só há o que observar superficialmente, passivamente, tal como faz a pessoa espectadora desta obra acabada – ou como esta obra acabada assim espera que ela aja, sem modificá-la, sem estar com ela em caráter de constituição de sua realidade enquanto artefato.

Na dança, por exemplo, quando discutimos a obra de dança em relação à estética da obra acabada, podemos notar que quando a obra é entregue ao público o artista não se encontra mais como o indivíduo criador, portanto, não há mais possibilidade do movimento criador estar por e entre suas ações, pois não há mais ato criador, processo de criação, ações criativas em sentido de constituição para que ela se projete como obra, pois ela “já é” uma realidade definida;

Todos os componentes de actividade da dança que enumerámos devem convergir num objecto visível e legível para o público. Tal objecto é, ao mesmo tempo, um lugar da poética e do seu termo. Um lugar onde o pensamento e o trabalho do bailarino deixam de ser actividade de criação para se tornarem ferramentas (poderosas) de actualização e de precipitação num estado de performance (Louppe, 2012, p. 289).

O objecto de dança contemporânea encontra-se, nesse contexto supracitado, como aquele que se perfaz, em equivalência ontológica e histórica, como obra coreográfica, que, ao se encontrar em definição tradicional está “(...)reconhecida como uma criação original digna de ser <<assinada>> por um autor” (Louppe, 2012, p. 289). Entretanto, há possibilidades outras do que seja a obra de dança na contemporaneidade.

Porém, quando deseja explorar objectos coreográficos não identificados, <<obras>> de dança fora dos limites habituais das definições coreográficas, parece que a <<não-dança>> deixa de ser convocada; pelo contrário, o bailarino procura encontrar uma mais-valia para inscrever o quadro de definições. Por vezes, novos espaços constituem meios de deslocalização da dança, contudo a obra permanece totalmente identificável enquanto coreográfica (Louppe, 2012, p. 298-299).

Essas formas e formatos de objeto de dança díspares, ao conversarem para existirem com a obra coreográfica, podem ser reconhecidas como obra acabada ao estarem se definindo como um objeto visível e legítimo entregue ao público. Por entender que o movimento criador encontra-se no processo de criação, que é anterior a essa entrega, onde o trabalho e o

pensamento como atividades de criação do artista da dança, aqui o bailarino se encontra. E, portanto, por indicar com isso que o movimento criador não se encontra em relação à pessoa espectadora para se realizar, esta pessoa, por sua vez, aqui também encontra-se com o que o bailarino/artista lhe oferece como resultado dele.

Na obra coreográfica em Louppe (2012), na obra de arte em Duchamp (2012), assim como no espetáculo teatral, essa última entrevista como “expressão para incluir todas as formas de espetáculo - ação dramática, dança, performance, mímica ou outras - que ponham corpos em ação diante de um público reunido” (Rancière, 2012, p. 8); o movimento criador, aqui, é observado pela perspectiva da estética da obra acabada, pois essas práticas artísticas têm sempre e de todo modo um objeto legítimo e visível que é apresentado do artista para a pessoa espectadora.

No entanto, a partir do pressuposto de que “Estamos sempre diante de uma realidade em mobilidade”, Salles (2011, p. 33) nos apresenta outra via estética para perfazer obra de arte e com isso estar com o movimento criador, a estética da continuidade:

Ao lidar com o transitório, o olhar tem de se adaptar às formas provisórias, aos enfrentamentos de erros, às correções e aos ajustes. De uma maneira bem geral, poder-se-ia dizer que o movimento criativo é a convivência de mundos possíveis. O artista vai levantando hipóteses e testando-as permanentemente. Como consequência, há, em muitos momentos, diferentes possibilidades de obra habitando o mesmo teto. Convive-se com possíveis obras: criações em permanente processo. As considerações de uma estética presa à noção de perfeição e acabamento enfrentam um "texto" em permanente revisão. É a estética da continuidade, que vem dialogar com a estética do objeto estático, guardada pela obra de arte. Admite-se, portanto, a impossibilidade de se determinar com nitidez o instante primeiro que desencadeou o processo e o momento de seu ponto final. É um processo contínuo com regressão e progressão infinitas. Essa visão foge da busca ingênua pela origem da obra e relativiza a noção de conclusão. Como cada versão contém, potencialmente, um objeto acabado e o objeto considerado final representa, de forma potencial, também, apenas um dos momentos do processo, **cai por terra a ideia da obra entregue ao público como a sacralização da perfeição**. Tudo, a qualquer momento, é perfectível. A obra está sempre em estado de provável mutação, assim como há possíveis obras nas metamorfoses que os documentos preservam (Salles, 2011, p. 34, grifo nosso).

Sob a perspectiva da estética da continuidade que se dá em detrimento da estética da obra acabada, o que se encontra nas prateleiras, exposições e/ou palcos, ou seja, diante do público ou entregue a esses, não mais se destaca como uma obra definitiva, não mais como uma obra perfectível, em provável estado de mutação, como uma criação em permanente processo, possível de ainda estar ou ser em percurso criador.

O percurso criador mostra-se como um itinerário não linear de tentativas de obras, sob o comando de um projeto de natureza estética e ética, também inserido na cadeia da continuidade e sempre inacabado. É a criação como movimento, em que reinam conflitos e apaziguamentos. Um jogo permanente de estabilidade e instabilidade, altamente intensivo. O produto desse processo é

uma realidade nova que é, permanentemente, experienciada e avaliada pelo artista, e um dia será por seus receptores (Salles, 2011, p. 35).

Na perspectiva da estética da continuidade, o movimento criador pode estar por duas vias, dois momentos que não se encontram e que operam sobre uma obra. Quando o artista entrega uma obra como criação em permanente processo à pessoa espectadora, há uma obra sendo entregue mesmo sob o pressuposto de estar em permanente processo, há um produto sofrido de movimento criador do qual a pessoa espectadora ainda não participou, mas que encontra-se aberto a estar em movimento criador outro, por ela. A existência dessa obra diante das pessoas espectadoras denuncia que houve um movimento criador anterior, entretanto, por ser uma obra que está aberta ao “devir” constitutivo, considera-se que há movimento criador em possibilidade de estar sendo mesmo que sobre outras intenções acerca da obra. Por exemplo, a experiência e a avaliação da pessoa espectadora em relação à obra torna-se, nessa perspectiva da estética da continuidade, ações constitutivas que denunciam o movimento criador em vigência.

Isso é corroborado quando se compreende o ato criador pela perspectiva da arte contemporânea: “Resumindo, o ato criador não é executado pelo artista sozinho; o público estabelece o contato entre a obra de arte e o mundo exterior, decifrando e interpretando suas qualidades intrínsecas e, desta forma, acrescenta sua contribuição ao ato criador” (Duchamp, 1957. *s.p.*). A pessoa espectadora, por sua vez, em sua possibilidade, compreende-se com o movimento criador quando encontra-se diante dessa obra.

A obra diante do espectador está sendo possível como acionadora de processo de constituição, pois, já que não se comporta apenas como um objeto estático e definitivo, convida direta ou indiretamente para que a pessoa espectadora não esteja mais como aquela que observa sem acionar seu poder de conhecer ou agir sobre ela. Se o poder de agir e de conhecer a verdade e/ou a realidade da obra estava no caminho constitutivo dela – no processo de criação como movimento criador –, eis que a obra que está diante do público como criação em permanente processo convoca da pessoa espectadora que ela esteja criando o que nela é conhecimento – portanto, agindo. A obra, sendo assim, encontra-se aberta ao processo de criação, ao ato criador, à ação criativa também por parte da pessoa espectadora.

Isso faz com que a pessoa espectadora esteja como um indivíduo criador, e não mais como sujeito passivo; um sujeito ativo que pode agir e/ou conhecer criadoramente com o que lhes está sendo oferecido pelo artístico. Isso faz a pessoa espectadora sair do lugar de passividade perante a obra e de não pertencimento do seu movimento criador; faz com que essa pessoa se aproxime de uma identidade de espectadora mais próxima daquilo que a faz estar em

emancipação quando de frente a uma obra. Para Rancière (2019), a emancipação em relação ao espectador está destacada como:

A emancipação, por sua vez, começa quando se questiona a oposição entre olhar e agir, quando se compreende que as evidências que assum estruturam as relações do dizer, do ver e do fazer pertencem à estrutura da dominação e da sujeição. Começa quando se compreende que olhar é também uma ação que confirma ou transforma essa distribuição de oposições. O espectador age tal como o aluno e o intelectual. Ele observa, seleciona, compara e interpreta. Relaciona o que vê com os elementos do poema que tem diante de si. Participa da performance refazendo-a à sua maneira, furtando-se, por exemplo, a energia vital que supostamente deve transmitir para a transformá-la em pura imagem e associar essa pura imagem a uma história que leu ou sonhou, viveu, ou inventou. Assim ao mesmo tempo espectadores distantes e intérpretes ativos do espetáculo que lhes é proposto (Rancière, 2019, p. 17).

Em foco, a obra sob a perspectiva criação em permanente processo e em diálogo com o ato criador da arte contemporânea pode possibilitar que essa emancipação seja ativa, na medida em que legitima a possibilidade do movimento criador estar sendo com a pessoa espectadora perante a obra, vide que a obra não se encontra mais à sua frente como “definitiva”, e sim em permanente processo de criação. A pessoa espectadora está em possibilidade de ação criativa sob essa matéria que lhes é entregue, que é colocada novamente em processo de transformação, pois a obra sobre o pressuposto da estética da continuidade assim se oportuniza.

Com isso, a oportunização do movimento criador encontra-se não apenas sob o domínio do artista, mas também das pessoas espectadoras que “veem, sentem, e compreendem alguma coisa à medida que compõem seu próprio poema, como o fazem, à sua maneira, atores, dançarinos ou performers” (Rancière, 2012, p. 18). Porém, que veem, sentem, compreendem, fazem, criam, agenciam, transformam, manipulam, duvidam – enfim, encontram-se em ação criativa, a partir de uma obra, artefato e/ou produto que é concebido, em primazia, sem sua participação, porém, abertas a ela.

A pessoa espectadora, mesmo sob a estética da continuidade e a prática do ato criador da arte contemporânea, sempre estará diante de algo sofrido, de um movimento criador do qual ele não participou, movimento criador outrora realizado apenas com o artista. E isso faz com que o movimento criador seja uma realidade ou da “mão do artista” ou da “mão do público”.

Contudo, como oportunizar o movimento criador na prática artística que não se dá por ou em expectativa de obra, seja em perspectiva de obra acabada ou em continuidade? Como oportunizar movimento criador entre e por artista e pessoa espectadora que se encontram em comum ato? Estas questões encontram-se como motivações na discussão a seguir, para acionar a compreensão do movimento criador no ato de prática artística CorpoCabeça.

4.3 Como se dá?

Desmaterialização: é como Lippard qualifica o movimento que leva os artistas americanos dos anos 1960 a renunciar ao objeto de arte único, classificado por gênero autônomo e valendo por si mesmo, segundo a tradição modernista, e a se interessar por sua minimização, por seu relacionamento com outras atividades artísticas como a dança, o teatro, as performances, a música, tudo isso acompanhado por um gosto pelo comum, pelo cotidiano; em suma, a trabalhar para fazer desaparecer todas as marcas de "grande arte", de arte monumental, de identificação possível dos autores, dos gêneros e dos objetos enquanto arte em si. Limpa-se a cena da arte, abre-se espaço. Vista dessa forma, a desmaterialização é um empreendimento que tem suas próprias regras, seus conceitos, suas práticas, poderíamos dizer: sua ideologia. A arte deve se libertar de seus vínculos com o sistema da arte; é uma crise de independência que se apodera dos artistas durante os six years descritos por Lucy Lippard (Cauquelin, 2008, p. 62).

Anne Cauquelin (2008), ao discutir sobre a arte desmaterializada em relação a essa definição supracitada de desmaterialização, faz uma afirmativa e uma pergunta como conclusão: “Contudo, por mais metafórico que tudo isso seja, ele não deixa de ter um efeito sobre o conjunto de práticas da época, as quais se põe em questão a questão do ‘como’. Como se desembaraçar de formas de fazer habituais, como perseverar na prática da arte escapando a convenções?” (Cauquelin, 2008, p. 63). Podemos identificar, pelo contexto citado por Cauquelin, onde se entrevê uma discussão acerca dos anos 1960, que essas práticas artísticas que assim se configuraram em detrimento de convencionalismos para existir são aquelas que direta ou indiretamente afluíram ou dialogavam com a viragem performativa nas artes que começou entre os anos 1950 e 1960.

A viragem performativa nas artes resiste às teorias estéticas tradicionais, ainda que sob certos aspectos, essas continuem a ser aplicadas. Contudo, elas são incapazes de captar o momento decisivo dessa viragem - a passagem da obra de arte, com as relações sujeito objeto e o estatuto significativo material que ela implica, a acontecimento (Fischer-Lichte, 2019, p. 35).

Em relação ao teatro, sob a influência da viragem performativa: “Neste caso, tratou-se sobretudo, de uma redefinição da relação entre atores e espectadores (...) O Teatro constitui-se para que algo acontecesse e não pelo menos à primeira vista – aquilo que ocorria” (Fischer-Lichte, 2019, p. 30). Já a performance confrontou veemente as práticas artísticas que se encerravam por obras/artefato ao exigir ou assumir que a arte se conectasse ao que ela é ou poderia estar sendo, sob práticas que se projetassem como mais “evanescentes”: “As demonstrações ao vivo sempre foram usadas como uma arma contra os convencionalismos da arte estabelecida” (Goldberg, 2016, p. VII).

A prática artística da performance, em relação à arte conceitual em suas projeções, pode ser destacada como aquela que apresenta ou interessa provocar em seu modo de existir a fuga das convenções, os desvios dos fazeres mais habituais artísticos.

A performance passou a ser aceita como meio de expressão artística independente na década de 1970. Naquela época, a arte conceitual- que insistia numa arte em que as ideias fossem mais importantes que o produto e numa arte que não pudesse ser comprada ou vendida- estava em seu apogeu, e a performance era frequentemente uma demonstração ou uma execução dessas ideias. Desse modo, a performance transformou-se na forma de arte mais tangível do período (Goldberg, 2016, p.VII).

O compositor John Cage (1912- 1992) foi um artista que influenciou a música e as artes performativas a irem contra os convencionalismos da arte estabelecida a partir do seu fazer. Segundo Cauquelin (2008, p. 13): “John Cage, que realmente inicia um novo modo de (não) fazer arte. A negação de si e a renúncia, com humor também, parecem reinar desde Cage (e de Duchamp, de passagem) sobre o mundo da arte, se não nos comportamentos, ao menos nas obras (...)”. Nesse sentido, uma de suas práticas célebres e influentes a esses campos artísticos e suas práticas foi a obra intitulada “4’33”:

A peça chama-se “4’33”, que é o tempo designado por Cage para a performance, a qual consiste em três movimentos de diferentes durações. Tudor sinalizou o início cobrindo o teclado com a tampa e depois mediu a duração do movimento com um cronômetro. No final do movimento ele levantou a tampa do teclado. Depois, ele fez a mesma coisa uma segunda vez e uma terceira. Ele não tocou nenhuma nota, mas quando terminou fez reverência. Cage usou tantas partituras quanto achou que eram necessárias. Frequentemente supõe-se que Cage estava ensinando ao seu público a ouvir o silêncio mas essa não era a sua intenção. Em vez disso ele queria ensinar o público a ouvir os sons da vida - cães latindo, bebês chorando, raios e trovões, o vento nas árvores, escapamentos de automóveis e ruídos de motor. Porque isso não pode ser música? Woodstock não é Paris, mas o público bem que poderia ser parisiense. Eles abandonaram a apresentação em massa, murmurando o julgamento de que “Cage foi longe demais” (Danto, 2020, p. 65-67).

As práticas artísticas de dança, sob influência desse pensamento de Cage, podem ainda estar denunciando, problematizando e/ou desconstruindo os seus modos habituais de existir ao implicar-se ao seu fazer. Como é possível, por exemplo, notar com a prática artística de um dos dançarinos e coreógrafos mais influentes do século XX: Merce Cunningham (1919-2009).

(...) Merce Cunningham a exemplo de John Cage, havia introduzido, por volta de 1950, os processos aleatórios e a indeterminação como meio de chegar a uma nova prática de dança. Depois de dançar por muitos anos como uma das figuras centrais da companhia de Martha Graham, Cunningham logo abandonou a tendência dramática e narrativa do estilo de Graham, bem como sua dependência da música. Da mesma maneira que Cage via música nos sons cotidianos do nosso meio ambiente, Cunningham também propunha que se podia considerar como dança, os atos de andar, ficar de pé, saltar e todas as outras possibilidades do movimento natural. “Ocorreu-me que os bailarinos podiam fazer os gestos que faziam normalmente. Se fossem aceitos como

movimentos na vida cotidiana, porque não seria no palco?” (Goldberg, 2015, p. 114).

A nova prática de Cunningham se constitui ao abandonar tendências que ele compreendia como práticas de dança. Esse coreógrafo apresenta uma maneira de fazer a prática artística em detrimento de outra, outra essa que pode-se considerar convencionalizada em relação à sua própria experiência ou ao senso comum do campo da dança, de suas práticas artísticas.

No contexto do que se discute até aqui, as práticas artísticas revelam ou ocultam diferentes abordagens acerca do "como", de um “como” que seja no seu modo de existir ou fazer enquanto prática artística; compreende-se enquanto aquilo que provoca formas não convencionais, confrontamentos das normas e convenções estabelecidas socialmente e/ou culturalmente, ou seja: por perspectivas estéticas e políticas acerca de arte, de dança. Ao implicar uma imbricação entre estética e política, Rancière discute que

Essa estética não deve ser sentida como uma captura perversa da política por uma vontade da arte, como pensamento do povo como obra de arte. Insistindo na analogia, pode-se entendê-la num sentido kantiano - eventualmente revisitado por Foucault - como o sistema das formas a priori determinando o que se dá a sentir. É um recorte dos tempos e dos espaços, do visível e do invisível, da palavra e do ruído que define ao mesmo tempo o lugar e o que está em jogo na política como forma de experiência. A política ocupa-se do que se vê e do que se pode dizer sobre o que é visto, de quem tem competência para ver e qualidade para dizer, das propriedades do espaço e dos possíveis do tempo (Rancière, 2018, p. 16-17).

Como também compreende Fischer-Lichte (2019, p. 410), “separar o estético do político, ou mesmo opor um ao outro, afigura-se impossível”. Isso a autora identifica sob os regimes da arte enviesados pelas imposições criativas da *performance art*, em detrimento da representação tradicional. Realidade despontada na viragem performativa que, também, contribui para o desmoronamento de oposições entre “arte e realidade”, tão presentes na arte até então.

Ademais, se considerarmos a estética como “um modo de articulação entre maneiras de fazer, formas de visibilidade dessas maneiras de fazer e modos de possibilidades de suas relações, implicando uma determinada ideia da efetividade do pensamento” (Rancière, 2018, p. 13), o espetáculo, enquanto prática artística, quando compreendido em relação a estética do acontecimento, apresenta-se em projeção e efeito a esse como que provoca sua natureza a estar, em detrimento de formas e contextos convencionalizados.

No fundo o conceito de espetáculo de Herrmann implica uma passagem do conceito de obra de arte para o conceito de acontecimento, com o qual não são compatíveis nem uma estética hermenêutica, nem a distinção heurística entre estética e produção, estética da obra de arte e estética da recepção. A

esteticidade do espetáculo reside, antes de mais, no seu caráter de acontecimento (Fischer-Lichte, 2019, p. 69).

Para além do espetáculo, a estética do acontecimento encontra-se como uma possibilidade de provocação à obra de arte a suas convenções habituais, sua existência entre maneiras de fazer, dar a ver, dar a sentir ou pensar. Pois essa dinâmica desestrutura hierarquias convencionais e transfere a obra para um território de relações e afetos, onde essa experiência estética transcende o objeto, legitimando-a, a obra, pelas interações e ressonâncias que ela desencadeia. O acontecimento em sua perspectiva estética pode estar sendo percebido entre o seguinte pensamento do qual evidencia a produção e a recepção, onde artista e pessoas espectadoras encontram-se em comum ato de realização, de concretização da prática artística:

(...)se torna questionável, se não mesmo obsoleta, a tradicional distinção heurística entre estética da produção, estética da obra de arte e estética da recepção. Com efeito, se deixa de haver uma obra de arte independente do criador e do receptor, se em vez disso, lidamos com o *acontecimento* em que todos estão envolvidos- ainda que em níveis e funções diferentes-, em que, << produção>> e << recepção>> ocorrem no mesmo espaço e em simultâneo, afigura-se altamente problemático continuar a utilizar parâmetros, categorias, e critérios desenvolvidos separadamente para estéticas de produção, de obra de arte e de recepção (Fischer-Lichte, 2019, p. 25).

Ao dialogar com algumas características da estética do acontecimento, o CorpoCabeça, por sua vez, não encontra-se como obra de dança, quanto mais, como vimos no texto anterior, quando se compreende que para estar como obra de dança, entende-se como pressuposto o caráter coreográfico. Não há obra de dança, seja pela perspectiva da estética de obra acabada, onde ela se encontraria como um artefato definido e definitivo ou sobre a estética da continuidade, onde se encontraria como um artefato em criação em permanente processo. Não há artefato, não há produto e/ou objeto visível e legítimo nos palcos ou espaços cênicos outros onde CorpoCabeça se encontra como uma prática artística apresentada do artista para as pessoas espectadoras.

CorpoCabeça propõe realizar-se na medida em que dança e movimento criador encontram-se sendo desenvolvidos nos atos onde se encontram artistas e pessoas espectadoras; ela se assina neste ato, nessa “expectativa que se realiza”. É nesse modo de existência, nessa maneira de se fazer que CorpoCabeça busca ser uma prática artística que escapa a convenções para ser realizada e compreendida, ou seja: busca pôr em questão a questão do “como”. Parafraseando Cauquelin (2008) na citação que abre esse texto, CorpoCabeça está inventando suas próprias regras, seus conceitos, sua ideologia e/ou possibilitando-se por perspectivas que a favoreçam como uma prática artística entre as práticas de dança, como uma realidade outra desse possível conjunto.

Interessa aqui que essa discussão não seja apenas para indicar o “como” enquanto aquilo que em seu efeito e sentido provoca o CorpoCabeça ou enquanto aquela prática artística que interessa-se em estar sendo em caráter não habitual; mas, para acionar a compreensão do movimento criador nessa ou por essa prática artística que o tem, assim como a Dança como seu conteúdo, sua produção artística, seu substrato. Como vimos no capítulo anterior, dança é acionada por confrontação ontológica, mas e o movimento criador?

Visto que “Diferentes ângulos de observação do movimento criador nos oferecem uma ampliação de sua compreensão e, conseqüentemente, uma aproximação maior de sua complexidade” (Salles, 2011 p. 94), “Como se dá?” é uma ferramenta que elaboro para acionar a compreensão do movimento criador no ato da prática artística CorpoCabeça como aquele que surge entre eu, o artista, e pessoas espectadoras, mas não em sentido de dar existência a uma obra e sim de projetar-se em ato. Ou seja, um recurso que surge para compreender o movimento criador, em detrimento de modos e maneiras de se pensar ou praticar o movimento criador.

Indico essa ferramenta, todavia, colocando em detrimento aquilo que no texto anterior encontra-se como formas habituais do fazer, perspectivas que o fazem com que essa ferramenta esteja em sentido da estética acabada ou da continuidade, onde entre suas características encontra-se movimento criador – sendo com o artista, em sentido de dar existência a uma obra que a pessoa espectadora terá a possibilidade de estar ou não também a perfazendo. Portanto, essa ferramenta aciona a compreensão de como o movimento criador se dá no e pela perspectiva do CorpoCabeça, em consciência de perspectivas outras acerca de sua realidade.

“Como se dá?” compreende o movimento criador como aquele que não suscita o processo de criação como anterior ou posterior à obra, no sentido de ato criador; não suscita a obra por estar entre acabada ou como criação em permanente processo; todavia, não suscita o artista em ímpeto de conceber e entregar algo às prateleiras, exposições, palcos e de maneira mais direta, e não suscita o público onde este, por sua vez, aceita/recebe algo dado.

Ainda o compreendendo entre essas suas características e aspectos como caminho constitutivo que se constitui entre ações criativas, ato criador, processo de criação, mas agora não mais em sentido de com isso constituir uma obra, um artefato e/ou produto outro que possa estar entregue, exposto do artista para pessoa espectadora, o movimento criador no e pelo CorpoCabeça, em sua diferença, é compreendido por se constituir e sobreviver entre artista e pessoa espectadora, não por um ou por outro mas por e entre esses que se encontram em comum ato para dar existência a ele em correspondência com a dança e com a própria prática artística.

Com o intuito de que, em cada ato do CorpoCabeça, em cada encontro com o espectador, possa emergir dança e movimento criador, a única coisa planejada a cada ato é um roteiro aberto de sugestões¹³, onde eu, enquanto artista que propõe a prática, o organizo. Essas são literalmente sugestões para serem trabalhadas, ou não, em ato entre escolhas, modos de agenciamentos, de manipulação, transformação e/ou entre ações criativas outras possíveis que só surgirão e/ou se revelarão em ato.

E isso é perceptível quando eu organizo esse roteiro aberto de sugestões, colocando essas sugestões soltas, aleatoriamente sob uma folha, desenhando um círculo aberto em volta para que essas escolhas estejam abrindo espaço para que eu, no encontro com as pessoas espectadoras, possa estar em processo de criação; ações criativas e o ato criador e de mesmo modo provocando essas pessoas a assim perceberem, assim agirem sob o que sugiro ou ofereço como sugestão. Assim, o roteiro torna-se um convite para que esse “comum ato”, essa “comum realização” que desliza entre eu e a pessoa espectadora aconteça.

No rastro *O que se indicou* - roteiro (aberto) de sugestões disponível na dramaturgia de rastros CorpoCabeça nº 7, encontram-se algumas sugestões que eu indico como o que levo de materiais e ações possíveis para que um ato possa estar em processo de criação, para que seja possível provocar ações criativas entre os envolvidos: figurino; celular; tirar a roupa; músicas...

Mas nesse mesmo roteiro indicam-se sugestões outras que fazem com que o movimento criador seja provocado de maneira mais direta entre eu e as pessoas espectadoras em ato, para que possamos elaborar o movimento criador ou participar de sua realidade enquanto, não podemos esquecer, produzimos dança em sentido de confrontação ontológica.

Nesse mesmo rastro supracitado, por exemplo, encontra-se: “conversar com o iluminador em cena”; “coreografar os espectadores emancipados”; frase “eu não sei terminar, alguém tem alguma sugestão?”; “solicitar ao espectador para dar play na música”. Esses tipos de sugestões são ou não trabalhados em ato, vai depender de como eu e as pessoas espectadoras vamos juntos dando a fazer, ver, sentir e/ou pensar o ato, o processo de criação, o ato criador e as ações criativas, minhas e dessas pessoas, para que com isso o sentido e a projeção do movimento criador possa ser entrevistada.

Isso porque também surgem, no ato em que o CorpoCabeça se desenvolve, sugestões não apenas para serem colocadas no roteiro, mas para serem, diferentemente das minhas sugestões, já implicadas como caminho constitutivo que emerge entre eu e as pessoas espectadoras e que se assina como movimento criador. Nesse recorte do rastro Descrição do Ato

¹³ Um está disponível na dramaturgia de rastro CorpoCabeça nº 7 que abre esse presente capítulo como o rastro *O que se indicou - roteiro (aberto) de sugestões*.

desta mesma dramaturgia supracitada, é possível notar isso quando eu pergunto “eu não sei terminar, alguém tem alguma sugestão?”:

Quando a música acabou, eu voltei aos espectadores, perguntando: “Eu não sei como terminar, alguém tem alguma sugestão?”. De imediato uma pessoa espectadora disse: “Agradece”. Daí perguntei se alguém tinha alguma outra sugestão, outra pessoa fez um gesto de dança com os braços e as mãos próximo ao que seria a “dança Vogue”, e disse: “Talvez isso assim”. Já uma outra, quase que em sobreposição a essa fala, disse: “E se trocasse a luz por um âmbar e você fizesse isso um pouco mais rápido?”. Depois dessa pergunta eu encerrei as sugestões e perguntei ao iluminador se ele poderia trocar a luz por uma cor âmbar, e foi feita essa troca. Depois, experimentei fazer as movimentações do “vogue” com os braços, deixando as mãos em maior evidência, como foi sugerido na movimentação da pessoa espectadora. Em seguida, dei por finalizada e experimentei fazer mais rapidamente a movimentação do passar lentamente as mãos pelo meu corpo, em diálogo com a música, pedindo de novo que a pessoa espectadora responsável pelo celular a tocasse; eu fiz uma pequena partitura improvisada e mais rápida. Executada essa movimentação do alisar mais rápido eu pedi para suspender a música e, por último, me inclinei para os espectadores em sentido de agradecimento. O CorpoCabeça, como dança e movimento criador, se encerra com essa última ação física.

Nessa prática artística CorpoCabeça nº 7, a frase “Eu não sei como terminar, alguém tem alguma sugestão?” encontra-se como aquela que foi pronunciada por mim e provocou-me a estar agindo a partir do que as pessoas espectadoras sugeriram. Tal como em outro momento isso se inverte, os espectadores agem pelo o que eu proponho. Isso estabelece o movimento criador como aquilo que está se dando, apresentando-se o “Como se dá?”. Ainda nessa dramaturgia de rastros em discussão, nesse mesmo rastro Descrição do Ato, percebe-se isso:

Fiz gestos com as duas mãos de chamar, e convidei verbalmente os espectadores a ocupar aquele espaço dizendo “eu convido a vocês a ocuparem esse espaço comigo”. Um espectador pergunta:

“Dentro ou fora da corda?” e eu respondo: “Tanto faz, onde vocês se sentirem mais à vontade”. Os espectadores em sua maioria começaram a entrar nesse espaço convidado, e se organizaram as suas escolhas, até que depois, eu solicitei para que o grupo de espectadores que estavam sentados e sentadas do lado direito fundo do palco, entre e fora da corda de sisal, se levantassem e ocupassem o centro do círculo que a corda desenhava, na base de pé, e isso é feito.

Esse jogo de sugestões que acionam proposições, que elucidam a existência de um caminho constitutivo se dando contribui para romper com a lógica de que o artista está entregando algo ao espectador para que ele esteja em movimento criador, ou que o artista esteja em seu poder de agir e conhecer anterior ao encontro com os artistas. Pois proporciona que ambos encontrem-se em trocas mútuas que os colocam fazendo, agindo, experienciando, sentindo e/ou conhecendo o que se pode constituir como movimento criador, e assim o projetar enquanto aquilo que implica o como se dá.

Na medida em que em ato estamos, eu e pessoas espectadoras estamos transformando o que temos em mãos – e uma vez que percebemos que trata-se de algo que está se constituindo entre nós, artista e espectador, o movimento criador pode ser entrevistado como se dando. Contudo, a ferramenta “Como se dá?” convida o acionamento dessa compreensão do movimento criador que se constitui e se apresenta se dando entre ações criativas do artista e das pessoas espectadoras, entre o ato criador que esses provocam, o processo de criação e a dança, sendo compreendidos e/ou acionados em sentido de confrontação ontológica.

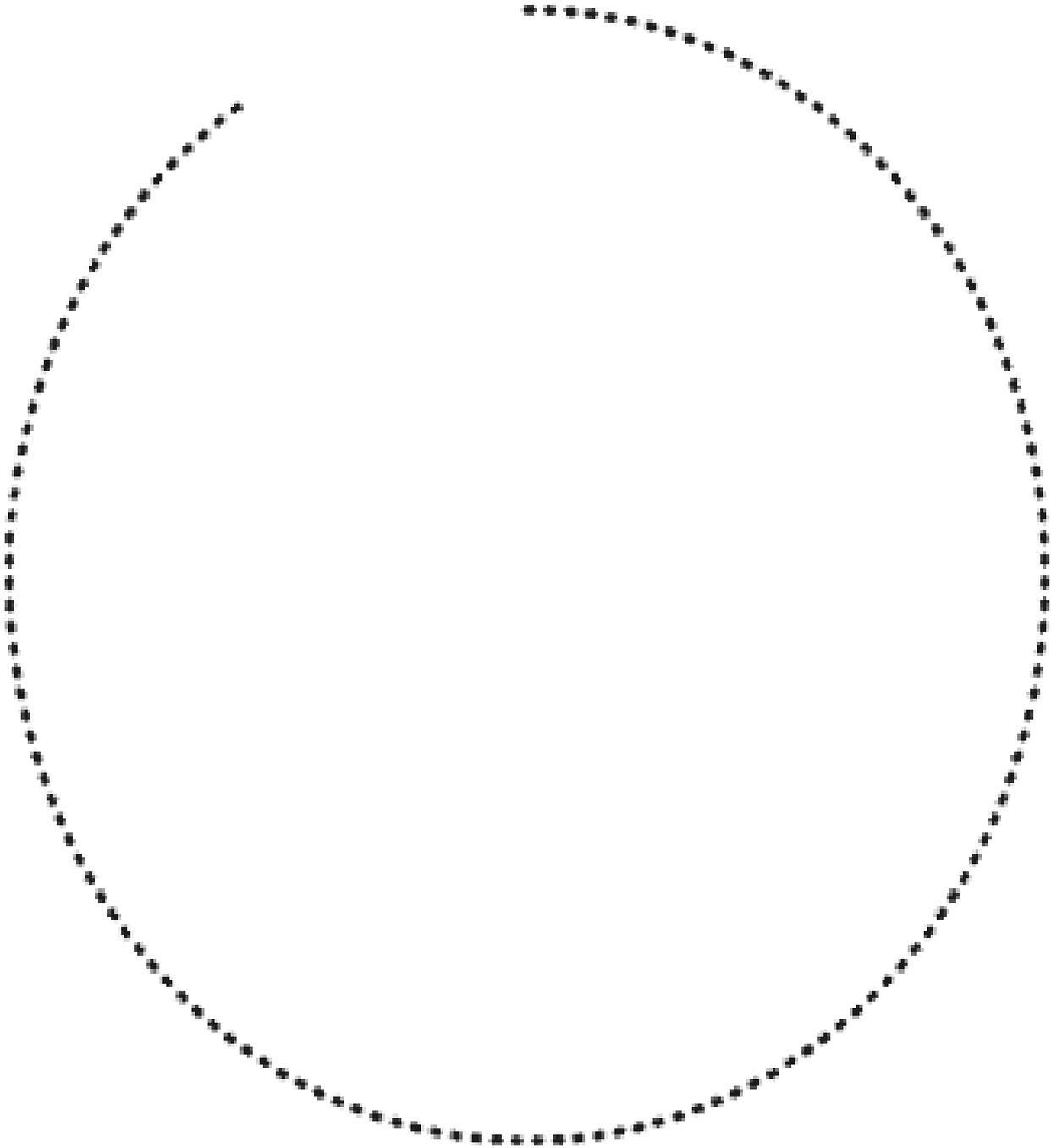
PARA FECHAR ESSE TRABALHO

Figura 17 - A queda no Ato

A pesquisa *CorpoCabeça*: uma prática artística de dança e movimento criador, realizou seu objetivo de investigar, de maneira prática e teórica, a prática artística *CorpoCabeça*, dando foco aos temas que ela projeta como interesse investigativo e crítico, dança e movimento criador. Para tanto, a pesquisa se deu com os atos dessa prática artística, reflexões destas realizações e no versamento crítico da dança, filosofia, crítica, arte, história da dança, performance e dramaturgia – corroborando-se, todavia, em uma escrita dissertativa que teorizou acerca dos temas dramaturgia, dança e movimento criador, e oportunizando, nesse enlace, contribuições teóricas e práticas ao campo do estudo acadêmico e ao campo artístico da dança.

Ao discutir as Dramaturgias de rastros como uma ferramenta para compreender a prática artística *CorpoCabeça* a partir de sua realização, essa teórica desenvolvida não se limitou em apresentar a elaboração desse modo específico de dramaturgia, mas também discutiu dramaturgia entre perspectivas. Isso ocorreu porque dramaturgia foi criticamente analisada em sua possibilidade de expansão, para assim configurar essa que se intitula Dramaturgias de rastros como aquela que organiza os documentos do que se realizou enquanto rastros, e convocando que a prática artística seja compreendida por e entre eles. Dessa forma, destaca-se uma contribuição para a expansão da dramaturgia, abrangendo tanto seu aspecto teórico quanto sua dimensão prática.

Por ter investigado dança como aquela que no ato de prática artística encontra-se em sentido de confrontação ontológica – onde o “o que é dança(?)” desenvolveu-se como um recurso para acionar essa compreensão – discutiu-se perspectivas históricas, críticas e artísticas sobre a dança e possíveis relações com a arte contemporânea. Em foco, dialoguei com teóricos e artistas da dança que questionam dança sob esse pressuposto de confrontação ontológica. Com isso, articulei conceitos e contextos, situando dança em uma perspectiva de questionamento profundo, desafiando as bases e os pressupostos que moldam nosso entendimento sobre ela. Assim, toda essa discussão contribui para abrir espaços de compreensões mais complexas e críticas acerca de dança e suas possibilidades de (não) definições.

A discussão acerca do que é considerado movimento criador a partir da estética da obra e/ou da estética da continuidade, onde movimento criador ou está por artista e/ou por pessoa espectadora permitiu elaborar o “Como se dá” enquanto uma ferramenta que aciona a compreensão de movimento criador na e pela prática artística *CorpoCabeça*; como aquele que se projeta entre artista e pessoa espectadora em cada ato dessa prática artística. Criou-se, com isso, um questionamento sobre pressupostos estabelecidos e uma articulação para se pensar e/ou entrevistar novas perspectivas de movimento criador, e isso favoreceu a oportunização de novas interpretações e abordagens de movimento criador e seu campo de investigação.

Em seu conjunto, essas teorizações e realizações práticas evidenciam-se no sentido de contribuir na emergência de novos modos de compreensão e projeção artística, teórica e prática em dança entre diálogos interdisciplinares, colaborando, ainda assim, como conteúdo e material para pesquisadores, criadores-intérpretes, coreógrafos, estudantes e/ou outros interessados nos estudos que correspondem à dança, movimento criador e prática artística. Em sentido, todavia, de implicar, com isso, na manutenção do pensamento e prática crítica de dança que está em contínua transformação na e com a nossa sociedade contemporânea.

Ao identificar que desenvolvi, por esta presente pesquisa, ferramentas que acionam a compreensão da prática artística pelo viés da dramaturgia (Dramaturgias de rastros) e outras que acionam compreensões de dança (O que é dança(?)) e movimento criador (Como se dá?), tenho como interesse expandir o entendimento desses recursos que implicam-se na emergência de novos modos para a compreensão de prática artística, de dança e de movimento criador. Esse presente trabalho de pesquisa não evoca um fim, e sim, aqui, encerra-se em considerações finais dissertativas com o propósito de manter vivo o contínuo processo investigativo em torno do que o seu tema apresenta: dramaturgia, dança e/ou movimento criador.

Sendo assim, encontro-me provocado por esse trabalho em necessidade de, por exemplo, investigar dramaturgias que mobilizem-se com e/ou para noções contemporâneas de arquivo, memória e processo de criação aplicado à prática artística; ou de mapear e entrevistar artistas brasileiros que trabalham com dança em sentido de confrontação ontológica como parte de sua proposição dramaturgic e de criação. Portanto, torna-se uma expectativa continuar a pesquisa em um possível doutoramento, onde, com mais tempo, profundidade e recursos outros possa-se alcançar e projetar outras qualidades, outras produções de conhecimentos com o que aqui foi desenvolvido.

REFERÊNCIAS

- BOURCIER, Paul. **História da dança no Ocidente**. São Paulo: Martins Fontes, 2011.
- BOUDIER, Marion. Sentido. *In*: CALDAS, Paulo; GADELHA, Ernesto (org.). **Dança e dramaturgia(s)**. Tradução de Nathália Mello, Rosa Ana Druot de Lima e Sylvain Druot. Fortaleza/São Paulo: Nexus, 2016, p. 214-219.
- CAUQUELIN, Anne. **Frequentar os incorporais**: contribuição a uma teoria da arte contemporânea. São Paulo: Martins, 2008.
- DANTAS, Mônica Fagundes. Escolhas metodológicas no âmbito da pesquisa em dança. *In*: **V Congresso da ABRACE**, Belo Horizonte, n. 9, 2008. Disponível em: <https://www.publonline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/1481/1591>. Acesso em: 15 jun. 2021.
- DAMÁSIO, António R. **O erro de Descartes**: emoção, razão e cérebro humano. São Paulo: Cia das Letras, 2012.
- DERDYK, Edith. **Linha de horizonte**: por uma poética do ato criador. São Paulo: Entremeios, 2012.
- DANTO, Arthur. **O que é arte**. Belo Horizonte: Relicário, 2020.
- DANTO, Arthur. **O abuso da beleza**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2015.
- DELEUZE, Gilles. **Espinosa: filosofia prática**. São Paulo: Escuta Ltda, 2002.
- DELEUZE, Gilles. **Diferença e repetição**. São Paulo: Terra e Paz, 2018.
- DEWEY, John. **Arte como experiência**. São Paulo: Martins Fontes, 2010.
- DUCHAMP, Marcel. **O ato criador** [1957]. *In*: BATTCKOCK, Gregory. **A nova arte**. São Paulo: Perspectiva, 1975.
- FAYGA, Ostrower. **Criatividade e processos de criação**. Petrópolis: Vozes, 1987.
- FAYGA, Ostrower. **Acasos e criação artística**. Campinas: Unicamp, 2013.
- FARO, Antonio, José. **Pequena história da dança**. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.
- FISCHER-LICHTE, Erika. **Estética do performativo**. Lisboa: Orfeu Negro, 2019.
- FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Graal, 1979.
- GOLDBERG, Roselee. **A arte da performance: do futurismo ao presente**. São Paulo: Martins Fontes, 2016.
- HERCOLES, Rosa. **Dramaturgias da dança: formas de comunicação no corpo**. São

Paulo: Novas Edições, 2019.

ICLE, Gilberto. Como descrever os processos de criação das práticas performativas? *In*: ICLE, Gilberto (org.). **Descrever o inapreensível: performance, pesquisa e pedagogia**. São Paulo: Perspectiva, 2019. p. XXXV-LVII.

IMSCHOOT, Myriam Van. Dramaturgia ansiosa. *In*: CALDAS, Paulo; GADELHA, Ernesto (org.). **Dança e dramaturgia(s)**. Tradução de Nathália Mello, Rosa Ana Druot de Lima e Sylvain Druot. Fortaleza/São Paulo: Nexus, 2016. p.191-213.

KERKHOVEN, Marianne Van. O processo dramaturgico. *In*: CALDAS, Paulo; GADELHA, Ernesto. **Dança e dramaturgia(s)**. Tradução de Nathália Mello, Rosa Ana Druot de Lima e Sylvain Druot. Fortaleza/São Paulo: Nexus, 2016. p. 179-188.

LEPECKI, André. **Exaurir a dança**. São Paulo: Annablume, 2017.

LE BRETON, David. **Antropologia do corpo**. São Paulo: Vozes,2023.

LIMA, Ronábio; POPPE, Maria Alice. CorpoCabeça: A sutura invisível da dança em ato de criação. *In*: SANTOS, Eleonora Campos da Motta *et. al.* **Dança em relatos de experiência**: Cadernos de Resumo Expandidos. Salvador: ANDA, 2020. 490p. (Coleção Quais danças estão por vir? Trânsitos, poéticas e políticas do corpo, v. 10). Disponível em: <https://portalanda.org.br/wp-content/uploads/2020/12/ANDA-2020-EBOOK-10-DAN%C3%87A-EM-RELATOS-DE-EXPERI%C3%8ANCIA-1.pdf>. Acesso em: 10 jan. 2024. .

LIMA, Ronábio. **CorpoCabeça**. 2019. Trabalho de Conclusão de Curso (Bacharelado em Dança) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

LOUPPE, Laurence. **A poética da dança contemporânea**. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

MATURANA, Humberto. **A ontologia da realidade**. Belo Horizonte: UFMG: 2014.

MEYER, Sandra. Dramatologias da Dança. *In*: CALDAS, Paulo; GADELHA, Ernesto. **Dança e dramaturgia(s)**. Tradução de Nathália Mello, Rosa Ana Druot de Lima e Sylvain Druot. Fortaleza/São Paulo: Nexus, 2016. p. 220-224.

CALDAS, Paulo; GADELHA Ernesto (org.). **Dança e dramaturgia(s)**. Tradução de Nathália Mello, Rosa Ana Druot de Lima e Sylvain Druot. Fortaleza/São Paulo: Nexus, 2016. p. 22.

PAIS, Ana. O crime compensa ou o poder da dramaturgia. *In*: CALDAS, Paulo; GADELHA, Ernesto. **Dança e dramaturgia(s)**. Tradução de Nathália Mello, Rosa Ana Druot de Lima e Sylvain Druot. Fortaleza/São Paulo: Nexus, 2016. p. 25-58.

RANCIÈRE, Jacques. **A partilha do sensível: estética e política**. São Paulo: Editora 34, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

ROCHA, Thereza. Por uma (des)ontologia da dança em sua (eterna) contemporaneidade. **Cadernos Virtuais de Pesquisa em Artes Cênicas**, Rio de Janeiro, v. 2009, p. 01-14, 2010.

ROCHA, Thereza. The Show Must Go On: uma conversa de dança com Jérôme Bel. *In*: SIGRID, Nora (org.). **Temas para danças brasileiras**, São Paulo: Sesc SP, 2010, p. 149-175.

ROCHA, Thereza. **O que é dança contemporânea**: uma aprendizagem e um livro de prazeres. Salvador: Conexões Criativas, 2016.

SALLES, Cecília Almeida. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. São Paulo: Intermeios, 2011.

TEIXEIRA, Ana. “Natureza”? Um sobrevoo sobre alguns momentos da história da dança ocidental do século XVIII e XX. **Moringa Artes do Espetáculo**, João Pessoa, v. 10, n. 2, p. 43-52, 2019.

TOURINHO, Ligia Losada. Dramaturgias do corpo: protocolos de criação das artes da cena e do movimento. **Repertório**, Salvador, v. 1, n. 37, 2022. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/revteatro/article/view/38194>. Acesso em: 15 jun. 2021.

TOURINHO, Ligia Losada. Dramaturgias do corpo: protocolos de criação das Artes da Cena. 2009. Tese (doutorado) - Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.

COMPOSIÇÃO em Tempo Real: breve apresentação | Real Time Composition: Brief Presentation. [S.l.: s. n.], 2018. 1 vídeo (07:42 min). Publicado pelo canal de João Fiadeiro. Disponível em: <https://vimeo.com/groups/740967/videos/275168147>. Acesso em: 15 jun. 2021.