

A PESQUISA COMO EXPERIÊNCIA: A AÇÃO DA TEORIA E A PRÁTICA DO CONHECIMENTO EM DANÇA

Sandra Meyer¹

Resumo: Este ensaio apresenta um breve relato acerca dos caminhos da pesquisa em dança no estado de Santa Catarina nos últimos trinta anos, considerando que as noções de pesquisa e criação na área no Brasil foram sendo modificadas na relação com os contextos os quais estavam inseridas. A discussão acerca da pesquisa em dança é articulada à noção de experiência, bem como os processos de criação à procedimentos afetivos e políticos que problematizam o corpo, a própria dança e o mundo. A dança e sua dimensão criativa e reflexiva é discutida por meio da perspectiva de se pensar a teoria como ação e a prática como conhecimento. Os modos com que a pesquisa se constitui carrega em si um discurso, um modo de afetar e ser afetado e um modo de subjetivação que é político. A pesquisa em dança permite reconfigurar a experiência, propiciando modos menos normatizados e capitalizados de perceber as coisas e agir no mundo.

Palavras-chave: Pesquisa em dança. Processo de criação. Receptividade afetiva. Política em dança. Teoria como ação e prática como conhecimento.

12

¹ Artista, pesquisadora e professora. Atua no Programa de Pós-Graduação em Teatro (PPGT) do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), em Florianópolis/SC. Possui Doutorado em Artes, Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica (PUC/SP). Integra o coletivo artístico Corpo, Tempo e Movimento e preside o Instituto Meyer Filho.

RESEARCH AS EXPERIENCE: THE ACTION OF THEORY AND THE PRACTICE OF KNOWLEDGE IN DANCE

Sandra Meyer

Abstract: This essay presents a brief report about the ways of research in dance in the state of Santa Catarina in the last thirty years, considering that the notions of research and creation in the area in Brazil were being modified in relation to the contexts that were inserted. The discussion about dance research is articulated to the notion of experience, as well as the processes of creation to the affective and political procedures that problematize the body, the dance itself and the world. The dance and its creative and reflexive dimension is problematized through the perspective of thinking theory as action and practice as knowledge. The ways in which research is constructed carries within itself a discourse, a way of affecting and being affected, a mode of subjectivation that is political. Dance research allows reconfiguring the experience, providing less normalized and capitalized modes of perceiving things and acting in the world.

Keywords: Dance Research. Creation process. Affective receptivity. Politics in dance. Theory as action and practice as knowledge.

INTRODUÇÃO

As relações entre pesquisa e criação em dança no Brasil são complexas e não estão dissociadas de contextos sociais, históricos, políticos e epistemológicos. A própria noção do que é pesquisa e criação em dança foi sendo modificada a medida em que os modos de pensar, mover e compor dança foram se transformando na relação com os ambientes os quais estavam inseridos. Ao invés de constituir-se como aplicação de uma técnica, teoria ou um método prescritivo, a pesquisa em dança nos últimos trinta anos veio se aproximando cada vez mais do cultivo da experiência e do acolhimento da diferença, revolvendo os velhos binômios teoria e prática, sujeito e objeto, pesquisador(a) e mundo.

O ato de pesquisa envolve uma ética de manuseio do conhecimento e de suas relações e implicações em contextos diversos. Proponho pensar a pesquisa como experiência e os processos de criação em dança como processos poéticos-políticos que problematizam o corpo, a dança, o mundo, pois a “invenção de si não pode se dar sem a invenção de um mundo correlato” (KASTRUP, 2008, p. 110). Problematizar aqui não significa apontar um problema ou uma solução, mas, acima de tudo, reconfigurar a experiência, propiciando modos menos engessados, normatizados e capitalizados de perceber as coisas e agir no mundo.

No texto *A imagem intolerável*, Jacques Rancière (2010, p. 143) explica que a política consiste, antes de tudo, “em mudar os lugares e o cálculo dos corpos”, e que a arte possui sua política própria, ou seja, uma possibilidade outra de lidar com o mundo que difere da perspectiva militante. Para o filósofo francês a arte não produz imagens representativas para a ação política, mas ficções no seio de sua própria política a partir de dispositivos sensíveis. A imagem, para o autor, não é o duplo de algo, ou sua representação ou reprodução, mas “um jogo complexo de relações entre o visível e o invisível, entre o visível e a palavra, entre o dito e o não-dito” (Idem, p. 139). A imagem na arte produz formas de reconfiguração da experiência que, por sua vez, elabora formas de subjetivação políticas.

Artistas são inventores de imagens que transformam demarcações instituídas ao apontar para o não visto até então, ao fazer ver de outra maneira o facilmente percebido, ao “por em relação o que não surgia relacionado”, ou seja, produzir “roturas no tecido sensível

das percepções e na dinâmica dos afetos” (RANCIÈRE, 2010, p. 97). Criar ficção em arte não é criar um mundo imaginário que se oporia ao mundo real; “é antes o trabalho que opera dissentimentos”, que modifica as formas de percepção e enunciação (Idem, p. 97). Nesta perspectiva, o afeto entra em questão, no sentido de que é imanente à experiência. Afetos são efeitos sobre a duração dos corpos, são contínuas variações entre corpos que incidem nos modos de perceber, aumentando ou diminuindo a potência de existir e agir no mundo (O’SULIVAN, 2010).

Em entrevista publicada na revista eletrônica DR (s/d), as filósofas belgas Isabelle Stengers e Vinciane Despret são interpeladas pela antropóloga Oiara Bonilla e pela professora Tatiana Roque acerca dos modos de dizer afetivos em um discurso político, o que para as entrevistadoras poderia significar “ocupar um lugar de mulher”, ligada a uma longa tradição, na qual a discussão política é uma atividade capitalizada pelos homens. A questão apontada diz respeito ao reconhecimento de que essa é uma questão política em si, e não somente uma postura de gênero. As filósofas belgas argumentam que não se trata de um discurso sobre a afetividade limitado ao corpo e suas sensações, ou sobre os modos de fazer como um modo político de engajamento. Nos processos de subjetivação envolvidos na ciência (eu acrescentaria na arte), na pesquisa (e na criação), segundo Stengers e Despret, é preciso “pensar que a própria maneira de caracterizar os modos de fazer são questões políticas, ou seja, maneiras construídas, nas quais nos construímos pensando pragmaticamente no que é eficaz, no que dá forma a uma outra política” (s/d, p.5). Ou seja, os modos com que a pesquisa se constitui carrega em si um discurso, um modo de afetar e ser afetado, um modo de subjetivação que é político, pois uma visão de corpo e de dança implica em uma visão de mundo.

Pretendo que esta discussão inicie a partir de uma dimensão local, e por isso a situo no contexto da pesquisa em dança no Brasil, mais especificamente no estado de Santa Catarina, do qual mantenho proximidade como pesquisadora, artista e professora desde a década de oitenta do século XX. Vivi transformações locais relativas aos modos de criar e pesquisar a partir de minha atuação, primeiramente como artista e coreógrafa independente nos anos 1980 e, a partir do início dos 1990, como docente e pesquisadora

de uma instituição de nível superior². De alguma forma estas experiências podem ser partilhadas para dar a ver certos processos, esperando, no entanto, que as questões aqui postas reverberem em demais contextos.

CRIAR E PESQUISAR NA ILHA

O entendimento acerca da pesquisa e da criação em dança no Brasil foi sendo modificada consideravelmente desde os anos 1980. Até então, a dança no país era ensinada majoritariamente nas escolas, academias (não confundir com a universidade), ateliers e cursos, tendo o treinamento técnico em dança como instrumental para o aprendizado e a produção de coreografias. Existiam poucos cursos de graduação em dança no Brasil³ e a produção coreográfica na universidade parecia algo distante ainda em relação àquela resultante das escolas e academias, por sua vez numerosa e majoritariamente visibilizada em festivais de dança competitivos que ganhavam folego no país nos anos 1980 e 90⁴.

O ato de “criar” o movimento dançado, em várias regiões do país, a exemplo de Santa Catarina, era ativado pelas relações entre repertórios preexistentes e novas possibilidades de movimentação tendo como suporte criativo as técnicas de dança (clássica, moderna, jazz, dentre outras), aliadas a procedimentos de improvisação e composição provenientes de outras artes. Falava-se em coreografar, em compor, em criar. Os termos pesquisa e investigação, tão presentes, hoje, para tratar da dança contemporânea no Brasil, não eram até então recorrentes.

A informação que circulava nas academias nos anos 1980 e 90, no caso do estado de Santa Catarina, conformava determinados procedimentos de criação de coreografias, mais interessados na formalização da composição do que no compartilhamento do processo. A criação era centrada na figura do(a) coreógrafo(a), que, por sua vez, repassava os movimentos aos bailarinos e bailarinas. A dança contemporânea delineava-se mesmo na

2 No Departamento de Artes Cênicas e no Programa de Pós-graduação em Teatro do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina (1989 a 2016).

3 A Universidade Federal da Bahia foi a primeira a oferecer um curso superior de dança no Brasil. A Escola de Dança da UFBA foi fundada em 1956, ocasião em que raramente se falava em ensino da dança na academia. Trinta anos depois surge o segundo curso, no Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas, em 1985.

4 Dentre os mais destacados: Festival de Dança do Triângulo, em Uberlândia (MG), fundado em 1980 e Festival de Dança de Joinville (SC), criado em 1983.

ausência de uma formação continuada na área. No caso de Florianópolis, reverberações da dança moderna e do jazz reorganizam a cena catarinense, até então pertencente ao balé, visto que as primeiras aulas destas técnicas chegam à ilha somente no final da década de 1970⁵. A contemporaneidade da dança surge na cidade com certas experimentações, tais como: ausência de música e presença do silêncio na composição; interfaces com o teatro e as artes plásticas; utilização de imagens via projeção de *slides* ou filme *Super 8* e movimentação mais abstrata, sem o intuito de expressar significados (NUNES, 1994)⁶. Estratégia eficaz de fuga dos cânones clássicos, o jazz dance permitiu o surgimento de muitos grupos e coreógrafos (vale ressaltar distantes geograficamente dos centros de referência em dança como São Paulo e Rio de Janeiro) interessados em descobrir modos outros de mover⁷.

O desejo de saber dançar “bem”, conduzia os profissionais catarinenses a um esforço em direção ao treinamento técnico, mesmo com poucas opções continuadas de formação, ao mesmo tempo em que havia um ímpeto de criação e certa insatisfação com a dança vigente. Observa-se o surgimento de muitos grupos de dança independentes nos anos 1980, sendo que os espetáculos decorrentes destes coletivos começavam a atrair um público interessado em novas linguagens da dança. Uma cena diferenciada surge, para além das coreografias apresentadas a cada final de ano pelas escolas de dança. Cena esta que, de acordo com o crítico de arte João Otávio Neves, “[...] recusava-se a fazer da dança mera diversão, ornamento ou passatempo social inconsequente”, ao colocar o público “diante de seus próprios problemas interiores, buscando aumentar os níveis de experiência do intérprete ou da plateia”⁸ (NEVES apud NUNES, 1994, p. 39). As palavras do crítico de artes visuais (não havia na época críticos de dança) reforçam a ideia de que a “nova dança” catarinense produziria experiência e conhecimento, e não somente entretenimento.

5 Em 1976 a paulista Jussara Terraz inaugura o Studio de Danças e a baiana Marta Mansinho o Centro de Danças, locais onde novos procedimentos técnicos são ensinados.

6 Para mais informações consultar ***A dança cênica em Florianópolis*** (1994), onde discorro sobre a dança na capital do estado desde o surgimento da primeira escola de dança, em 1950, até o ano de 1991.

7 Desterro Cia de Dança, Grupo Mahabhutas, Grupo Voga, Grupo Shapanã, Voss Cia de Dança e Grupo Cena 11 são alguns dos coletivos.

8 O texto faz parte do programa do Espetáculo ***Em busca de um espaço perdido*** (1990), do Ballet Desterro. O crítico comenta a montagem do grupo, chamando a atenção para a sua inventividade.

Em meados dos anos 1990 surgem experimentos em dança conectados com questões da contemporaneidade, com manifestações que questionavam a própria noção de dança e buscavam a desestabilização das linhas tênues entre a linguagem de dança e demais artes⁹. Novas perspectivas de criação e ensino surgiam e a ideia de pesquisa ou investigação do movimento é intensificada a partir do final dos anos 1990, ocasião em que há um aumento da presença de artistas e pesquisadores da dança no ambiente universitário em todo o país. Artistas e professores encontram nas universidades um espaço propício para suas criações e reflexões críticas, sendo que grande parte das pesquisas ocorreram em contextos interdisciplinares. O fato de existirem, na época, poucos cursos de pós-graduação (mestrado e doutorado) na área artes cênicas¹⁰, e nenhum específico em dança contribuiu para a procura de opções por diferentes linhas de pesquisa em outras instituições de ensino superior¹¹.

A dança contemporânea passou a ser entendida como aquela que apresentaria um “perfil investigativo”, e que não se daria somente numa perspectiva de continuidade de linguagem ou meio técnico já instituído, mas se utilizaria de referenciais teóricos e conceituais que a instituisse e a legitimasse. A técnica vai deixando de ser somente uma habilidade a ser conquistada, mas um caminho para investigar outros modos de mover, outras técnicas, portanto, que poderiam surgir em meio a processos de criação, em conformidade com cada projeto poético/político, e não somente antecedendo-os como meio de treinamento. Contudo, os processos de criação e de conhecimento em dança eram vistos no meio acadêmico em geral como pertencentes ao mundo da “prática”, ou seja, dos que “fazem”. Como nos indaga Gabriele Brandstetter (2012, p.106): “De onde vem a recusa dessa ideia corporal e performativa do saber [...], às oposições entre teoria e prática, entre racionalidade e emoção, entre mente e corpo?”. A professora da Universidade Livre de Berlin articula um lugar de exposição de um saber diferente - uma “cena-grafia do

9 Como pode ser visto no espetáculo *Visões* (1989), do Ballet Desterro, e no primeiro espetáculo do Grupo Cena 11 sob direção de Alejandro Ahmed: *Respostas sobre dor* (1995).

10 Na Universidade Federal da Bahia e na Universidade Estadual de Campinas.

11 O Programa de Estudos Pós-graduados em Comunicação e Semiótica da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo e os dois grupos de estudos coordenados pelas professoras Helena Katz e Christine Greiner tiveram papel pioneiro e decisivo ao abrigar artistas e orientar suas pesquisas no binômio arte-ciência.

saber”¹², em que a dança deslocaria a fronteira daquilo que tomamos como saber e ciência, “colocando em movimento o nosso entendimento do próprio saber” (BRANDSTETTER, 2014, p.106).

Por outro lado, circulava em alguns meios acadêmicos a ideia de que era preciso “pensar” a dança, e não simplesmente “dançá-la”. Isto culminou, muitas vezes, num equivocado entendimento dualista acerca das relações entre corpo e pensamento, numa cisão excludente e hierárquica entre aqueles que pensam (conceitualmente) e aqueles que dançam (expressivamente). As danças têm modos próprios de acontecer e delas fazem parte a reflexão e a conceituação, seja por meio de dispositivos teóricos acadêmicos ou não, pois o pensar/fazer é que constitui o processo de formação e criação de um artista. Na perspectiva do linguista cognitivo George Lakoff e do filósofo Mark Johnson (2002) estruturamos nossa percepção e categorizamos nossas experiências por meio de conceitos. Não há dança que não comporte sua conceituação. Interpelar os conceitos que operam numa dança é parte fundamental de um processo de pesquisa e de criação. Aqui, pode-se trazer à tona o aforisma de Francisco Varela e Humberto Maturana (1994, p. 15): “conhecer é ação efetiva do ser vivo em seu ambiente [...] todo fazer é conhecer e todo conhecer é fazer”. Na reversão epistemológica proposta pelos cientistas chilenos, na qual fazer e pensar estão necessariamente imbricados, fragiliza-se o dualismo pautado na separação entre sujeito e objeto, teoria e prática.

No texto de apresentação de *Coreografia de uma década* (2001), publicação sobre os dez anos do Panorama RIOARTE de Dança, destacado evento carioca no contexto da dança contemporânea, a pergunta desafio que nortearia os critérios de seleção dos trabalhos a serem apresentados no festival é não somente o que é dança contemporânea, mas *como* é a dança contemporânea. A resposta é clara: “Pesquisa é a palavra chave. Aquela que se instaura no corpo. Poder ver no bailarino o que é possibilidade, busca, potencialidade. Poder detectar no corpo o que o mundo fala hoje” (PAVLOVA; PEREIRA, 2001, p. 15, grifo nosso). Já no catálogo *Cartografia da dança – Criadores Intérpretes Brasileiros*, publicação do Rumos Itaú Cultural Dança do ano de 2001, a produção artística contemporânea

12 No original: **Szenographie des Wissens**. “Trata-se da ideia de que a dança apresenta uma grafia em cena que expressa a escrita cênica de um conhecimento sobre o humano” (nota de Stephan Baumgartel, tradutor do texto da autora para a Revista Urdimento).

brasileira é entendida como aquela que “emerge do pensamento criador e apresenta uma visão de mundo coerente com os conceitos científicos e filosóficos da atualidade” (2001, p. 16). Não à toa, a adoção dos termos criador-intérprete ou intérprete-criador por muitos pesquisadores brasileiros na época ressaltava a produção de um modo próprio de criar por parte dos artistas, concernente à singularidade de cada corpo e sua situação, sem desconsiderar que todo o intérprete, mesmo ao dançar uma composição de outrem, está envolvido inevitavelmente num processo de criação. A necessidade de um alinhamento “coerente” da dança com conceitos advindos da ciência e filosofia contemporâneas diz muito sobre o sentido que a pesquisa em dança tomou no país no começo do novo milênio.

A publicação *Cartografia da dança* pretendia registrar a produção em dança em diferentes regiões do Brasil por meio de trabalhos solos e duos. Ao se referir à produção realizada em Santa Catarina a pesquisadora paulista Rosa Hércules¹³ aponta que, de modo geral, e com raras exceções, as danças “encontram-se encoradas na estética do balé clássico e da dança moderna, ou até em danças étnicas ou regionais” (2001, p. 108). Mesmo as que apresentam algum “traço investigativo”, descreve a pesquisadora, “seus roteiros se organizam de modo linear e se valem de vocabulários predeterminados pelas técnicas de treinamento” (Idem). Neste argumento de Hércules aparece o entendimento de que a contemporaneidade da dança necessita de um processo de investigação questionador, de modo que os caminhos técnicos sejam menos previsíveis e mais interessados em desconstruir repertórios de dança já consolidados. Na época, as obras de artistas atuantes em Santa Catarina escolhidas como destaque de pesquisa de linguagem no mapeamento efetuado pelo Itaú Cultural foram *Crosta* (2001), de Diana Gilardenghi, e *Sobre uma caixa de ressonância* (2001), de Zilá Muniz e Ivana Bonomini.

13 A observação da dança em diferentes estados ficou à cargo de um grupo de pesquisadores(as) brasileiros(as) convidados(as) pela organização do projeto Rumos Itaú Cultural, dentre elas Rosa Hércules, responsável pela região sul.

A relação arte-ciência em Florianópolis deu-se tanto fora dos portões da universidade¹⁴ como em seus domínios, ainda que não houvessem na época cursos de graduação e programas de pós-graduação específicos de dança em Santa Catarina¹⁵, salvo a Pós-Graduação (latu sensu) Especialização em Dança Cênica do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), que funcionou de 1999 a 2002. A referência desta primeira experiência de realização de um curso superior de dança em solo catarinense possibilitou um ambiente profícuo para o encontro de profissionais e estudantes, abrindo espaço para a formação e a reflexão acerca de questões artísticas, bem como a produção mais intensa de textos acadêmicos de dança¹⁶. O ingresso de profissionais da dança no Programa de Pós-graduação em Teatro da UDESC também merece destaque no mapa mais recente da pesquisa em Santa Catarina, bem como a presença constante de bailarinos(as) no curso de Licenciatura em Teatro, desde o final dos anos 1980¹⁷. Muitos dos estudantes, cujo interesse inicial era o teatro, voltaram-se à dança e hoje fazem parte de coletivos catarinenses (tais como o Grupo Cena 11 Cia de dança, Ronda Grupo de Dança e Teatro e Grupo Laut) ou realizam projetos e/ou carreira solo¹⁸. Até 2017 o curso abrigou seis disciplinas ligadas às práticas corporais, técnicas e metodologia da dança, além de disciplinas como Montagem e Prática de Direção Teatral, que contêm propostas de dança¹⁹.

Em meados dos anos 1990 o conceito de dramaturgia da dança passa a nortear uma expressiva parcela da produção em dança contemporânea catarinense e brasileira, revelando um entendimento do corpo como o lugar de emergência do sentido na construção

14 Sem se situar formalmente em instituições de ensino superior, embora flertando com esta, o Grupo Cena 11 Cia de Dança, coletivo profissional de Santa Catarina, vem incorporando condutas e conceitos provenientes de teorias do campo da ciência na construção de seus processos.

15 A Licenciatura em Teatro da Udesc tem aglutinado artistas interessados nas questões do corpo e da dança, com trabalhos ligados às disciplinas de dança, técnicas corporais e encenação teatral, com grupos formados por iniciativa dos próprios alunos e a participação de egressos e alunos em companhias de dança. Em 2017, a FURB implantou o primeiro curso de Licenciatura em Dança na cidade de Blumenau.

16 Organizado por Sandra Meyer, Jussara Xavier e Vera Torres, o livro *Coleção Dança Cênica – Pesquisas em Dança*, Volume 1 (2008) foi publicado com o intuito de reunir parte das pesquisas resultantes dos trabalhos de conclusão do curso de Especialização em Dança Cênica da UDESC.

17 A pesquisa em dança ocorreu também em outras instituições, tais como a Universidade Federal de Santa Catarina, especialmente nos programas das aéreas de educação e educação física.

18 Cito a atuação de Anderson do Carmo, Luana Leite, Lucas Viapiana, Monica Siedler, Thaina Gasparotto e Volmir Cordeiro.

19 *Assemblage* (2013), *Ignorãça* (2015) e *Mais sobre aquilo que prefiro acreditar que seja agora* (2016), com direção de Jussara Xavier e *Desapropriar de mim* (2014), sob orientação de Elke Siedler.

poética²⁰. O termo dramaturgia passa a ser incorporado ao processo de muitos artistas e companhias de dança contemporânea, colocando num segundo plano um termo tão caro até então à dança: a coreografia. Ainda assim, a ideia de coreografia se expande, por meio de práticas que a inserem num processo menos formatado a priori, a exemplo da noção de “composição generativa”²¹ elaborada pelo coreógrafo Alejandro Ahmed, diretor do Grupo Cena 11 Companhia de Dança. Ele conceitua a coreografia como um mapa transitório e instável, uma espécie de “programa coreográfico” que, de acordo com a bailarina Jussara Belchior, integrante do grupo, “não indica apenas uma reprodução de movimentos, não se trata de cópia, mas de um novo acontecimento, que é criado todas as vezes que o programa é dançado” (BELCHIOR SANTOS, 2017, p. 73).

Em muitas escolas e cursos livres em Santa Catarina, contudo, a dança contemporânea ainda é praticada como uma “modalidade” de movimento, com parâmetros coreográficos que se repetem, muitas vezes, em resposta a “categorias” - tais como “estilo” e “gênero” - estipuladas pelos inúmeros eventos competitivos presentes no estado. A investigação experimental e crítica é pouco relevante frente aos habituais procedimentos de criação dos professores/coreógrafos das escolas de dança. Neste sentido, o ensino da dança nas universidades, conforme o projeto pedagógico, em certos aspectos, pode contribuir para estimular processos de ensino e de criação a partir de corporeidades e contextos próprios de cada criador(a), concernentes a cada projeto de pesquisa.

PESQUISA COMO EXPERIÊNCIA

Entender a pesquisa como experiência é também rever a ideia de aplicabilidade da teoria sobre a prática ou vice-versa. Para ser breve em relação a um conceito amplamente discutido, a noção de experiência neste artigo se aproxima da descrição de Cláudio Oliveira (apud KIFFER; REZENDE; BIDENT, 2012, p. 8), como “precisamente esse ponto de intersecção entre o singular e o universal, entre o sensível e o inteligível, entre o prático e o

20 Várias eventos e publicações na virada do milênio evidenciam o papel da dramaturgia do movimento, do corpo e da dança. Para mais detalhes sobre o impacto da noção de dramaturgia na dança no Brasil, consultar o texto *Dramatologias da Dança* (MEYER, 2016).

21 O termo composição generativa está relacionado à proposta de situação coreográfica elaborada pela pesquisadora Fabiana Britto (BELCHIOR SANTOS, 2017).

teórico, entre a imagem e a linguagem, entre a técnica e o acaso”. Para o autor, este lugar do “entre” talvez traga parâmetros para uma reflexão sobre a arte contemporânea. Como nos alerta a performer e pesquisadora Eleonora Fabião experimentar “não seria apreender o mundo, mas formá-lo na medida em que é experienciado, continuamente re-formá-lo” (1999, p. 399), pois cada experiência produz um estado de reinvenção do artista consigo mesmo e com o outro.

Ao abordar o contínuo entre dança e pensamento e entre criação e teorização, a pesquisadora Thereza Rocha (2012, p. 77) ressalta que em arte não existe o fazer sem conceito, e que “conhecer as injunções conceituais em jogo no fazer” permite a autonomia, ou seja, a autodeterminação em função dos princípios que partem do próprio pesquisador, capaz então de pensar por si. Levar em conta a experiência e o saber da dança não significa refutar o diálogo com outras áreas de conhecimento. Inscrito historicamente, o corpo é atravessado por outros campos de saber e é atravessado por eles. Auto denominando-se um artista-pesquisador, Volmir Cordeiro²² ressalta no artigo “Quando a criação oferece uma cena para a pesquisa: descrição de trajetos entre práticas coreográficas e escritas reflexivas” que a criação não se limita ao que é manifesto em forma de coreografia, pois é, também, “a flexibilidade crítica que condiciona, prepara e torna possível o gesto artístico” (2016, p. 123). A pesquisa e a criação articulam “experiência e rigor, pertinência e intempestividade” (Idem, p. 124). Cordeiro discorre sobre a necessidade de se evitar a relação servil entre teorias e práticas, passível de ocorrer tanto na criação coreográfica como na produção acadêmica. Há uma alternância de saberes; a investigação nutre a criação, e esta, por sua vez, apresenta novos problemas de pesquisa. Neste caso, é a experiência que dá sentido aos conceitos.

De acordo com Michel Foucault a teoria “não expressará, não traduzirá, não aplicará uma prática, ela é uma prática” (Apud GALLO, 2013, p. 132). As relações entre teoria e prática não podem ser totalizantes, são parciais e relativas a certo domínio, podendo ou não ser traduzida em outro sentido. Uma teoria para Foucault seria como uma caixa de ferramentas, mas “nada a ver como o significante... É preciso que isso sirva, é preciso que

22 Nascido na cidade de Concórdia (SC) e radicado em Paris, Volmir Cordeiro atuou na Lia Rodrigues Cia de Danças e, atualmente, desenvolve trabalhos solo e parcerias com outros artistas. É doutorando do Departamento de dança da Universidade Paris 8, na França.

isso funcione”, pois é a sua operatividade que importa. Em sua etimologia grega, a teoria denominava a observação e a contemplação (do verbo *theorein* = olhar, observar) e a prática a efetivação de uma ação, ou seja, enquanto a teoria era reservada para o exame do próprio conhecimento, a prática implicava num outro tipo de saber: o saber prático (GALLO, 2013). A perspectiva contemporânea de romper com esta dicotomia ao pensar a teoria como ação e a prática como conhecimento diz muito dos esforços nos últimos trinta anos dos pesquisadores da dança no Brasil, em sua busca incansável por não dissociar teoria e prática.

Processos de criação em dança implicam numa performatividade da experiência que ocorre muitas vezes de modo não prescritivo, sem regras ou objetivos previamente estabelecidos. Contudo, não se trata de um processo sem direção ou sentido. O mergulho na experiência do corpo envolve um saber-fazer que surge no próprio fazer, mas igualmente um não-saber, uma zona de indeterminação que pode provocar situações desestabilizadoras. O(a) pesquisador (a) inicia o processo de pesquisa muitas vezes com uma intuição, um desejo, um incômodo, uma questão, sem saber ao certo o que pretende buscar, o que permite que encontre “o que não procurava, ou mesmo ser encontrado pelo acontecimento” (ALVAREZ; PASSOS, 2012, p. 137), ao invés de seguir uma direção preestabelecida ou já conhecida. Este momento inicial envolve uma certa confusão intelectual, pois não há um “problema” ou uma “hipótese” fechada e os marcos conceituais estão ainda incertos. Ao mesmo tempo, há uma “receptividade que é afetiva” (ALVAREZ; PASSOS, 2012, p.137) e que pode permitir a abertura à experiência do encontro com o que não se sabe ainda.

O que ocorre é que neste tipo de receptividade afetiva o entendimento tradicional de metodologia de pesquisa sofre uma reversão. Ainda que o artista tenha uma certa ideia do que deseja investigar, o percurso da pesquisa incorpora “os efeitos do processo do pesquisador sobre o objeto da pesquisa, o pesquisador e seus resultados” (PASSOS; BARROS, 2012, p. 17). É o que Passos e Barros chamam de reversão de metas pré-fixadas

(*metá-hódos*) para o primado do percurso, que traça suas próprias metas (*hódos-metá*)²³. Em se tratando da pesquisa em dança, há um saber que se faz *com* o corpo *em* experiência e não somente *sobre* o corpo.

Ao tratar do campo da etologia, Vinciane Despret (Apud ALVAREZ; PASSOS, 2012, p.144) destaca que a pesquisa deve cuidar da relação entre aquele que conhece e aquele que é conhecido, diferenciando dois tipos de endereçamento do cientista: aquele que cuida e aquele que julga. Na prática da investigação o interesse do pesquisador não pode ser dominante nem determinante, há que se considerar o protagonismo do objeto, da situação, do acontecimento. No caso da pesquisa em dança - cujo enfoque envolve inevitavelmente a corporeidade do artista, ocasião em que pesquisador e pesquisado se fundem, se autoproduzem - como tornar a pesquisa interessante, ou seja, provocadora de interesse no outro (*inter-esse*, estar entre), e que interpele o mundo?

Quando a pessoa que conduz a investigação é indissociável da produção da pesquisa, “teorizar” a própria pesquisa artística requer trabalhar na diferença e manter o rigor em lugar de uma ilusória universalidade. Ao tratar de questões relacionadas à dramaturgia, o teórico da dança André Lepecki ressalta que o dramaturgista deveria engajar-se numa metodologia “anexata e, contudo, rigorosa”, que permite a errância, no sentido de sua etimologia mais contundente, ou seja, “errar como derivar, perder-se, extraviar-se”, e não como apologia ao descuido ou à falha (2016, p. 66-67). A expressão anexato condiz com a deriva própria dos processos de pesquisa e de criação e sugere a ideia de um esforço rigoroso, porém não rígido, sem, contudo, pautar-se no binômio científico de exatidão ou inexatidão, certo ou incerto, verdade ou mentira, o que pressupõe a compreensão de que a arte cria outras possibilidades do real que não as já existentes.

PROBLEMATIZAÇÕES FINAIS

Costuma-se comentar acerca de uma cena de dança que não possui consistência ou coerência conceitual como aquela em que não houve pesquisa ou que a investigação estava aquém das potencialidades da obra/performance. Ou seja, uma dança que não se

23 Etimologicamente *metá* significa reflexão, raciocínio, e *hódos* caminho, direção (PASSOS; BARROS, 2012).

perguntou o suficiente, ou não propôs ao outro o exercício do pensamento, se concordarmos que a pesquisa poética aciona perguntas que são construídas com e entre os corpos no espaço/tempo.

Em certos ambientes, cujo sentido da dança é o deleite, a criação em dança evoca ainda a ideia de talento, de espontaneidade, de inspiração imediata ou de transbordamento de uma interioridade e expressividade pessoal. Mas criar modos outros de mover, formas de inaugurar no corpo outros possíveis de dança e de mundo envolve um processo laborioso de produção de subjetividade que é político, para quem sabe modificar as formas de percepção e enunciação. A dança opera por conceitos, ideias, formalizações que não brotam assim tão facilmente. Incerteza, não-saber, errância, busca, medo e dúvida são nomes menos gloriosos para descrever processos de criação e seus encontros inusitados.

A busca pelo entendimento dos vínculos entre criação e pesquisa no campo da dança contemporânea de caráter experimental tem produzido terminologias e metodologias (ou contra métodos) que demonstram a presença de um exercício político e ético. Para tratar das relações entre arte e conhecimento, termos como intérprete-criador (MEYER, 2002), criador-pensador (ROCHA, 2012) e artista-pesquisador (CORDEIRO, 2016), dentre outros, articulam uma política cognitiva frente aos desafios de fazer pensar arte na contemporaneidade. Na pesquisa, o conceito de política cognitiva (KASTRUP; TEDESCO; PASSOS, 2008, p. 12) evidencia que “o conhecer envolve uma posição em relação ao mundo e a si mesmo, uma atitude, um *ethos*”, com dimensões não somente teóricas, mas políticas. Por isso que é preciso cada vez mais cuidar de nossas atitudes e pensar sobre as maneiras próprias do fazer, pois elas fazem circular escolhas políticas.

Criar, pensar, aprender, pesquisar é ser capaz de problematizar, de estar aberto e sensível às variações dos afetos que nos compõem e dos que compomos no transcurso da experiência. Pesquisar em dança é investir em uma política cognitiva que mude o olhar, e que não seja antecipada pelo sentido e seus possíveis efeitos. Este deslocamento afetivo da imagem na arte, e seu jogo complexo de relações, seguindo a perspectiva de Rancière (2010, p. 153), implica numa não antecipação da percepção. O pensamento, por sua vez,

ao se deparar com a imagem, não sabe o que fazer com o que é visto, provocando uma espécie de dissenso, de efeito indeterminado nos processos de percepção e criação, tanto para o artista quanto para o seu interlocutor.

REFERÊNCIAS

ALVAREZ, Johnny; PASSOS, Eduardo. Cartografar é habitar um território existencial. In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia; DA ESCÓSSIA, Liliana (Org.). **Pistas do método de cartografia**. Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade. Porto Alegre: Sulina, 2012, p. 131-149.

BELCHIOR SANTOS, Jussara. **Permanências Provisórias**: Mapas transitórios em experiências de repetição na dança. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Teatro da Universidade do Estado de Santa Catarina. Florianópolis: PPGT/UDESC, 2017.

BRANDSTETTER, Gabriele. Dança como cena-grafia do saber. **Urdimento**. Revista de Estudos em Artes Cênicas. Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis: vol.1, n. 19, PPGT/UDESC, 2012, p.103-113.

BRITTO, Fabiana D. (Org.). **Cartografia da dança**: criadores-intérpretes brasileiros. Organização Núcleo de Artes Cênicas. São Paulo: Itaú Cultural, 2001.

DR Revista Eletrônica. Entrevista com Isabelle Stengers e Vinciane Despret. Por Oiara Bonilla e Tatiana Roque. Edição 1. S/d. Disponível em: <http://www.revistadr.com.br/posts/gostas-da-vez-entrevista-dr-com-isabelle-stengers-e-vinciane-despret>.

CORDEIRO, Volmir. Quando a criação oferece uma cena para a pesquisa: descrição de trajetos entre práticas coreográficas e escritas reflexivas. In: MEYER, Sandra; TORRES, Vera e XAVIER, Jussara (Org.). **Tubo de Ensaio**: Composição [Interseções + Intervenções]. Florianópolis: Instituto Meyer Filho, 2016.

FABIÃO, Eleonora. História do espetáculo: presente e presença. In: **Memória ABRACE I** - Anais do 1 Congresso Brasileiro de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. Salvador: Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas. Salvador: ABRACE, 1999. p. 396-400.

GALLO, Sílvio. Filosofias da diferença e educação: o revezamento entre teoria e prática. IN: CLARETO, Sonia; FERRARI, Anderson (Org.). **Foucault, Deleuze e Educação**. Juiz de Fora: Editora UFJF, 2013.

KASTRUP, Virgínia. A cognição contemporânea e a aprendizagem inventiva. In: KASTRUP, Virgínia; TEDESCO, Sílvia e PASSOS, Eduardo. **Políticas da Cognição**. Porto Alegre: Sulina, 2008.

KIFFER, Ana; REZENDE, Renato e BIDENT, Christophe (Org.). **Experiência e arte contemporânea**. Rio de Janeiro: Editora Circuito, 2012.

LAKOFF, George; JOHNSON, Mark. **Metáforas da vida cotidiana**. Campinas: Mercado das Letras. São Paulo: EDUC, 2002.

LEPECKI, André. Errância como trabalho: Sete notas dispersas sobre dramaturgia da dança. In: CALDAS, Paulo; GADELHA, Ernesto (Org.). **Dança e Dramaturgia(s)**. São Paulo: Nexus, 2016.

MEYER, Sandra. **O criador-intérprete na dança contemporânea**. Revista NUPEART/ UDESC, v.1, 2002, p 83-96.

_____; XAVIER, Jussara Xavier e TORRES, Vera Torres (Org.). **Coleção Dança Cênica – Pesquisas em Dança**, Vol. 1: Joinville: Letradágua, 2008.

_____. Dramatologias da dança. In: CALDAS, Paulo; GADELHA, Ernesto (Org.). **Dança e Dramaturgia(s)**. São Paulo: Nexus, 2016.

_____. Experiências com Dança na pesquisa acadêmica no sul do Brasil. **Revista Cena**. Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: n. 20, UFRGS, 2016, p. 51-59. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/index.php/cena/article/view/66993/39006>

NUNES, Sandra Meyer. **A dança cênica em Florianópolis**. Cadernos de Cultura e Educação – 2. Florianópolis: Fundação Franklin Cascaes, 1994.

O’SULLIVAN, Simon. **La estética del afecto**. Pensar el arte más allá de la representación. **Exit Book**. Revista Semestral de Livros de Arte y Cultura Visual, Madrid: n.15, 2011, p.8-21.

PASSOS, Eduardo; BARROS, Regina. A cartografia como método de pesquisa-intervenção. In: PASSOS, Eduardo; KASTRUP, Virgínia e DA ESCÓSSIA, Liliana (Org.). **Pistas do método de cartografia**. Pesquisa-intervenção e produção de subjetividade: Porto Alegre: Sulina, 2012, p.17-31.

PAVLOVA, Adriana; PEREIRA, Roberto. **Coreografia de uma década: O Panorama RIOARTE de Dança**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001.

RANCIÈRE, Jacques. **O espectador emancipado**. Lisboa: Orfeu Negro, 2010.

ROCHA, Thereza. Dança | Filosofia: verso e reverso de um dizer. **Urdimento**. Revista de Estudos em Artes Cênicas. Universidade do Estado de Santa Catarina, Florianópolis, vol.1, n. 19, PPGT/UDESC, 2012, p.73-82.

VARELA, Francisco; MATURANA, Humberto. **El árbol del conocimiento**. Santiago: Editorial Universitaria, 1994.