

Quando “isso” se torna uma dança coletiva: uma abordagem sobre a produção de enunciados performativos em dança a partir do processo de criação de Rasuras

Milene Lopes Duenha¹

Resumo:

O presente texto parte de uma experiência de criação junto ao UM - Núcleo de Pesquisa Artística em Dança da Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR) - para discutir possibilidades compositivas em Dança e seus aspectos ético-políticos. O faz a partir de uma investida na noção de enunciado performativo, aqui compreendido como ação do corpo capaz de figurar e/ou reiterar dinâmicas discursivas diversas. Para tanto, se realiza um breve percurso descritivo da prática desenvolvida junto ao Núcleo UM com base em um dos exercícios do sistema Modo Operativo AND: o “Jogo do enunciado” ou jogo do “Isto-Isto-Isto” e se desenvolve um percurso reflexivo acerca da ideia de enunciado performativo e criação em dança com referência na abordagem do discurso, como trazido por Michel Foucault.

Palavras-chave: Composição em dança; Enunciados performativos; Modo Operativo AND; Dança e política.

When “that” becomes a collective dance: an approach to the production of performative utterances in dance from the creation process of Rasuras

24

Abstract:

The starting point of this essay is a creation experience with the UM - Núcleo de Pesquisa Artística em Dança of the Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR) - to discuss compositional possibilities in Dance and its ethical-political aspects. It does so from an approach on the notion of performative utterance, understood as a body action capable of representing and/or reiterating different discursive dynamics. In order to do so, there is a brief description of the practice developed at Núcleo UM, based on one of the exercises of the Modo Operativo AND system: the “Jogo do enunciado” or “Isto-Isto-Isto”, and a reflective route is developed on the idea of performative utterance and creation in dance with reference to the discourse approach by Michel Foucault.

Keywords: Dance composition; Performative utterances; Modo Operativo AND; Dance and politics.

A primeira coisa que se faz, é re-parar, de parar de novo. Talvez como uma pausa para se dar conta, o mais francamente possível, do que acontece.

¹ Artista da dança, professora colaboradora nos cursos de Bacharelado e de Licenciatura em Dança da Universidade Estadual do Paraná/Faculdade de Artes do Paraná. Doutora em Teatro pela Universidade do Estado de Santa Catarina - UDESC. <https://lattes.cnpq.br/5227467362015897>

Aqui aparece o convite para suspender o impulso do “já saber” para tatear com os olhos - e outros recursos perceptivos - o que aparece. Depois de *re-parar*, nos damos o tempo necessário para conter o gesto espontaneísta baseado nos nossos pré-conceitos sobre as coisas, entramos em um segundo estágio, o de reparar como notar algo, fazer *reparagem*: contemplar e inventariar o que tem, as propriedades e as possibilidades. À essa altura, as formas, as texturas, as velocidades, o modo como se posiciona no espaço nos salta à percepção. “O quê?”; “Como?”; e “Quando-onde?” são as perguntas que substituem o desejo de saber o “Por quê?” e o “Quem?” do acontecimento. Nesse segundo passo há ainda um interstício, algo que se endereça à pessoa que se depara com o acontecimento, sendo essa, convidada a mapear as próprias possibilidades diante daquilo que se apresenta. O terceiro estágio, que é a tomada de posição ou o gesto de *reparação*, pode se dar dos mais diferentes modos em busca da manutenção da vida em relação ao que foi inventariado. Nesse ato, tudo é maneira de se implicar, inclusive, a ação de não fazer nada. O convite a seguir é para a sustentação da *reparação*. A ética do trabalho é situada.

Três modulações do Reparar são trazidas como provocação ao grupo de participantes ao se iniciar alguns dos exercícios do Modo Operativo AND. Elas são base para a maioria das suas práticas. Também o foram ao compor a experiência de criação de “Rasuras”², trabalho de dança desenvolvido durante o ano de 2019 junto ao UM - Núcleo de Pesquisa Artística em Dança da Universidade Estadual do Paraná (UNESPAR), cujo foco era a criação de enunciados performativos em dança.

O Modo Operativo AND se descreve como um sistema transversal de investigação que se volta às dinâmicas de convívio coletivo em relação situada. É um sistema no qual uma ética das relações é exercitada constantemente fazendo convite a uma atenção outra aos acontecimentos. Utiliza para isso

² Trabalho artístico desenvolvido no âmbito das práticas do UM - Núcleo de Pesquisa Artística em Dança da Unespar - FAP, projeto de extensão coordenado por Rosemeri Rocha. As (os/es) criadores-intérpretes foram: Eliza Pratavieira, Giulia Bieler, Jean Ander, Joanes Pedro Barauna, Jossane Ferraz, Oberdan Piantino, Renata Pellizzoni da Cruz e Tayná Stocco Renisz. A dramaturgia colaborativa foi de: Rosemeri Rocha, Danilo Silveira, Nara Calipo, Mariah Spagnolo e Milene Lopes Duenha. A ambientação sonora foi de Angelo Esmanhotto. No link a seguir é possível acessar um vídeo do trabalho: < <http://mostraartistica.unespar.edu.br/rasurasenunciadosperformativos.html> >. Acesso em: 11/08/2022.

recursos circunscritivos, performativos e enunciativos. O sistema oferece um conjunto de jogos e ferramentas-conceito que viabilizam práticas ético-estéticas tomando duas perguntas como ponto de partida: “Como viver juntas?” e “Como não ter uma ideia?”. O conectivo E (AND), é enunciado e procedimento, é convite para, em vez de operar uma lógica do saber (É) e uma lógica do achar (OU), seguir em busca da vitalidade dos possíveis no encontrar, no ato de saborear (provar a sabedoria das coisas), experienciando conexões (E) e, conseqüentemente operando um funcionamento mais aberto às dinâmicas reciprocidade³. O Modo Operativo AND é recurso para criação em arte, mas muito antes disso é recurso de percepção e manutenção de vitalidade dos corpos, dos corpos em encontros, das coisas que são produzidas nos encontros dos corpos com o mundo. É modo de invenção de mundo, de questionamento incorporado de determinados discursos opressores e de formulação de enunciados instauradores de outras cartografias.

Este texto traz um breve relato de processo e algumas reflexões sobre a criação em dança e a dimensão ético-política inerente às escolhas de cada investida na composição coreográfica. Para isso, um dos exercícios do Modo Operativo AND, o “Jogo do enunciado” ou jogo do “Isto-Isto-Isto”, é apresentado junto das modificações operadas nele para a aplicação situada em um processo compositivo em dança. Na sequência, se instaura um percurso reflexivo que observa a investida nesse tipo de procedimento em atenção às relações entre o processo de criação em dança e as lógicas discursivas nele presentes. Compreende-se a ideia de enunciado performativo como ação do corpo que compõe dinâmicas discursivas vigentes na sociedade e é composto por elas.

³ Texto com base na descrição desse sistema contida no site do AND Lab – Centro de Investigação em Arte e Políticas da Convivência. Mais informações podem ser encontradas em: < <https://www.and-lab.org/que> >. Acesso em: 10/08/2022.



Fig. 1 Imagem de apresentação de “Rasuras”

“Rasuras”, Curitiba, 2019 - UM - Núcleo de Pesquisa Artística em Dança da Unespar – FAP.
Foto: Caio Vieira. Acervo do grupo.

O Jogo do enunciado do Modo Operativo AND: do Isto ao Isso ao Isto

27

Há muitas maneiras de ativação do Modo Operativo AND em práticas artísticas e muitos são os exercícios que podem ser habitados em processos de criação. Um deles se refere à possibilidade de circunscrição daquilo com o que se depara, o acontecimento, com um percurso que permite mapear o campo de questões, afetos e emergências. Trata-se de um desdobramento do processo de mapeamento das propriedades e possibilidades - como na segunda modulação do *reparar* que convida a notar e inventariar o que se tem - na tentativa de aproximação do regime de forças operantes na situação em foco. Tal exercício permite chegar à uma frase, um tipo de enunciado que pode ser desdobrado infinitamente em processos de enunciação e de reperformance.

Habitar uma zona de transferência, um território de quasidade é condição para acompanhar as múltiplas possibilidades de movimento em um processo. Um dos recursos, além do ato de reparar o que tem e o que pode a situação em foco, envolve a produção de frases portadoras das forças mapeadas. A operação acontece como se fosse possível colocar uma lupa sobre um fractal de um acontecimento inventariando-o, passando por um processo de perscrutação,

para, em seguida, desenvolver uma “Frase-Força” que abre possibilidades de desdobramentos da mesma por meio de reperformance. Esse é o atualmente denominado jogo do “Isto-Isto-Isto”, também conhecido por “Jogo do enunciado” que compõe os “Jogos de Zona de Transferência” do Modo Operativo AND. A matéria que dá início a esse exercício é sempre situada, uma “Imagem-Situação” (EUGENIO, 2019, p. 31) que pode ser uma imagem fotográfica, ou outra matéria passível de observação. Essa matéria é compreendida nessa prática como um “Isto”, algo que tem certo contorno e que permite uma aproximação com uma espécie de bloco. O enunciado, ou seja, a frase-força emergente do processo de circunscrição dessa matéria e produção de síntese do regime de forças operantes nela, é compreendido como um “isso”, uma frase escrita capaz de carregar as forças mapeadas, mas que é potencialmente aberta para possíveis desdobramentos. O desdobramento como reperformance a partir do enunciado é um novo “Isto”, uma nova conformação, geralmente em outra matéria, que ativa/performa o enunciado e revela pistas do que a imagem-situação trazia antes de ser desdobrada. Fernanda Eugenio (2019, p. 33) descreve cada passo dessa trajetória como: “Posição”, “Decomposição” e “Reposição”, o que se pode visualizar no gráfico a seguir:

Fig. 2 Gráfico ilustrativo “Jogos de Zona de Transferência” do Modo Operativo AND.

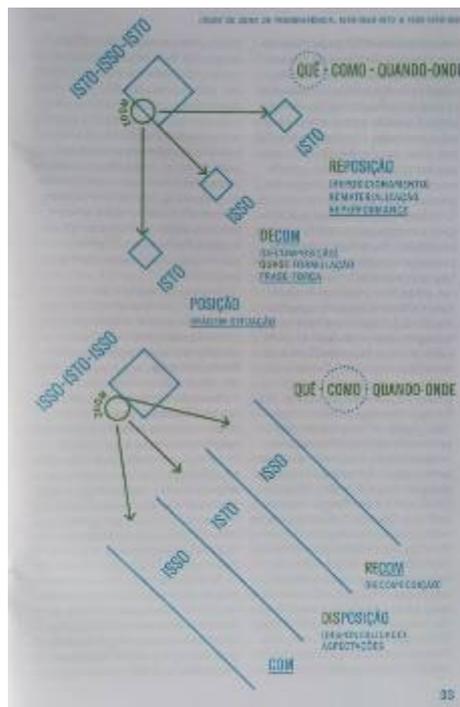


Imagem descritiva dos jogos do “Isto-Isso-Isto” e do “Isso-Isto-Isso” contidas na Caixa Livro AND produzido por Fernanda Eugenio (2019). Foto: Milene Duenha. Acervo da Autora.

Um dos modos de se chegar à Frase-Força é, além de perceber o que se apresenta, registrar, enumerar e fazer um inventário em ato decompositivo da Imagem-Situação. Por exemplo, diante de uma imagem fotográfica, para além da interpretação, de tentar encontrar o que se quer dizer com a imagem, se volta antes ao seu conteúdo. Dela podem ser enumeradas as materialidades, os afetos, os movimentos, as linhas para onde apontam, os gestos, as posições, as formas, as intensidades, as relações, dentre outras coisas. Busca-se com isso perceber as operações e linhas de forças que a compõe. Após esse passo, a procura é pela diferença de relevo entre os elementos enumerados, selecionar o que mais se ajusta ao conteúdo em consideração ao contexto acessado da Imagem-Situação chegando a um contorno. Na sequência, se produz uma frase portadora das forças presentes no recorte em questão, não se tratando nem de uma frase precisamente descritiva, nem de uma frase completamente interpretativa. É muito frequente a aparição de neologismos e outras grafias incomuns na linguagem formal. Como traz Eugenio (2019, p. 32)

[...] o Isso pode, quando muito, ser quase-dito, nunca integralmente formulado, nunca integralmente desvendado, dando-se em vislumbre de modo contingente através de aspectações sempre parciais. Ou seja, aqui parte-se do finito para perscrutar o ilimitado.

O enunciado é, então, a “matéria/forma contingente e situada do acontecimento” (Eugenio, 2019, p. 30). Trata-se, como afirma essa autora, de uma operação de transferência da força afetiva à (re)criação do corpo da “comparência no plano coletivo”. É modo de rerepresentar as forças que o acontecimento porta. Por outro lado, é necessário ressaltar que o que se apresenta não se trata de uma configuração totalmente estável. É justamente o modo de fazê-lo que determina seu nível de abertura a possíveis desdobramentos capazes de carregar as forças ali presentes. Não é nem reproduzir, nem criar sem precedentes, mas encontrar meios, termos, gestos que operem na justeza circunscritiva, um movimento do “indefinível ao “(re)conhecível” (EUGENIO, 2019, p. 32) em possibilidades

sucessivas infinitas. Assim, será sempre possível reparar um lastro do que foi, o cerne da questão, sua força estará sempre presente, independente da mídia.

A Teatro Secalhar, grupo de teatro que tem o Modo Operativo AND como base de suas criações, tem utilizado tal procedimento como modo de impulsionar a criação sem encerrá-la em formatos rígidos⁴. O grupo produz enunciados a cada vez que necessita mapear e dar contorno ao que se apresenta nos processos de criação e a partir daí inventa modos singulares de desdobramentos performativos. Para Plahtyn (2022, p. 27) “o enunciado permite uma viagem multidirecional entre as rugosidades do acontecimento, permite que nós sintamos esses relevos sem nomeá-los como isto ou aquilo”. Os processos desse grupo envolvem habitar alguns jogos do Modo Operativo AND e articular as emergências no coletivo como composição dramaturgicamente móvel. Ao chegar em algum ponto que demanda circunscrição, o grupo para para *reparar* o vivido. Dentre outras coisas, realiza o Jogo do “Isto-Isto-Isto” e, ao chegar ao enunciado, segue em articulação das pistas emergentes nele. Por exemplo, depois de realizar subseqüentes jogos compositivos, uma das primeiras frases articuladas no processo de criação do espetáculo “IepAp” foi: “Passaar transformante pegada de um passo a outro ex-paço” (PLAHTYN, 2022, p. 26). A partir desse procedimento, o grupo buscou um modo de performar esse enunciado gerando, com isso, outra matéria e assim seguiu em subseqüentes enunciações e performances até a última configuração desse espetáculo.

Rasuras

No processo de criação de “Rasuras”, o caráter performativo dos enunciados fazia convite a uma abordagem mais incorporada, assim, as proposições em dança buscavam acessar o universo singular de cada integrante do grupo em busca da possibilidade de circunscrição e enunciação do que emerge como movimento. Essas emergências eram também compreendidas como elementos discursivos. Para além de uma constatação sobre a gestualidade apresentada, interessava acompanhar sua transposição em composição coreográfica, e o uso

⁴ Para saber mais, acessar o site do grupo disponível em: < <https://www.teatrosecalhar.com/o-grupo> > e o livro “IepAp: relatos de criação” disponível em: < <https://linktr.ee/teatrosecalhar> >. Acesso em: 10/08/2022.

do termo performatividade denotava justamente esse movimento entre enunciar e performar considerando certa indissociabilidade entre essas duas ações.

A noção de performatividade tem base nos estudos de John Langshaw Austin (1990) que, ao discutir a linguagem traz a noção de ato performativo. Esse autor oferece uma visão performativa da linguagem, entendendo-a como ação no mundo e não como descrição, uma relação intrínseca entre gesto e discurso.

Foi durante um programa de entrevista no rádio, em 1956, que Austin usou pela primeira vez o termo performativo. Ele estava inicialmente descrevendo uma forma de fala, o chamado enunciado performativo, no qual a questão da performatividade é também a performance da ação. Chamamos de performativas, então, palavras que, mais que descrever algo, fazem algo. Exemplos familiares são enunciados como: eu aceito no contexto de um casamento ou a frase bíblica e fez-se a luz, e a luz se fez (HOFFMANN; JONAS, 2013).

De acordo com essa abordagem, a linguagem é modo de agência e as frases não se restringem à descrição de fatos no mundo. Inicialmente este autor faz uma divisão entre enunciados performativos e constatativos. Os enunciados performativos se referem a dizeres que realizam ações, que tem incidência na realidade como: “eu te batizo”; declaro inaugurada a praça”. E os enunciados constatativos seriam utilizados mais para constatar fatos, mas que também tem caráter performativo⁵.

Na proposta que culminou na produção de “Rasuras”, a articulação de enunciados performativos dos corpos que dançam levava em consideração o caráter de ação que a ideia de enunciado porta. Diante disso, a proposta parecia um convite direto à aplicação da ferramenta do Modo Operativo AND, o Jogo do “Isto-Isto-Isto”, uma vez que se evidenciava tanto o interesse em enunciar, quanto o interesse em desdobrar os enunciados. Embora a proposição do grupo carregasse a ideia de produção de enunciados em uma abordagem desses como ações performativas, por se tratar de um trabalho em dança com foco nas

⁵ A Performatividade também é assunto em outras abordagens como a dos estudos de Gênero, a exemplo de Judith Butler, e os estudos das Artes Performativas, a exemplo de Richard Schechner, Erika Fischer-Lichte, Josette Féral e Edécio Mostaço.

singularidades dos corpos, não parecia possível uma aplicação fiel do exercício do “Isto-Isto-Isto” como experimentado originalmente.

O primeiro desafio foi a necessidade de apresentar esse exercício em seu formato usual sem passar pelos jogos que podem anteceder-lo. Houve uma breve apresentação do Modo Operativo AND e a explicação da proposta. A primeira atividade foi a apresentação de uma imagem, uma pintura do artista René Magritte e o convite ao grupo a encontrar palavras para descrevê-la. Após isso, o convite a um esforço coletivo a selecionar as palavras capazes de anunciar o que ela apresentava. Em seguida, o grupo foi desafiado a encontrar frases-sínteses a partir do que havia sido recolhido no exercício coletivo.

Após essa primeira investida, o desafio passou à percepção das propriedades e possibilidades de uma imagem em movimento, no caso, a Imagem-Situação eram os próprios corpos que derivavam em investigação de seus possíveis enunciados singulares. O grupo já estava trabalhando há alguns meses, o que permitiu que esse exercício acontecesse em função da pesquisa de cada pessoa. Houve, então, o convite à manutenção da pesquisa individual, porém como um processo que teria auxílio de outra pessoa do grupo. Uma pessoa movia a partir do que já vinha desenvolvendo como princípios para a sua ação, enquanto outra pessoa a acompanhava atentamente recolhendo, por escrito, as propriedades e possibilidades que esse mover apresentava. Como no campo da dança há gramáticas mais específicas e modos de descrição bastante conectados com qualidades de movimento, sensações, relação espacial, etc, esse primeiro exercício de inventariar o que cada dança continha gerou um arsenal. O passo seguinte foi, ainda em duplas, elencar dentre os elementos mapeados em cada investigação aquilo que mais se evidenciava no gesto. Nesse processo, o olhar de outra pessoa era imprescindível, pois o inventário do conjunto de gestos trazia tanto aquilo que se dava a ver espacialmente, quanto aquilo que se manifestava mais intimamente no corpo e que poderia ser confirmado nessa etapa do exercício no qual as duplas conversavam e selecionavam juntas as palavras que mais se conectavam à experiência.

Esse processo aconteceu ao longo de algumas semanas e entre um procedimento e outro havia espaço para que cada pessoa pudesse revisitar suas pistas na experimentação de movimento. O próximo passo demandou bastante

autonomia, uma vez que, diante dos componentes selecionados, cada pessoa deveria encontrar a sua Frase-Força. Houve um acompanhamento individual na tentativa de contribuir para que cada pessoa pudesse chegar à sua frase sem uma excessiva interferência de escolhas subjetivas ou interpretativas, o que poderia deixar a frase ou demasiado hermética ou demasiado explícita. Assim, frases como: “O oposto do contrário mais não” (de Joanes Pedro Baraúna); “Corpo Concreto” (de Tayna Renisz) e tantas outras emergiram e se tornaram um recurso a ser revisitado, não com a intenção de fixar partitura de movimento ou fragmento coreográfico, mas como uma possibilidade de reperformar seu enunciado a cada ensaio. À medida que a pesquisa de cada integrante se complexificava, mais elementos surgiam no processo dramatúrgico que envolvia o coletivo. Uma dança dos enunciados evoluía como composição que se dava em cada corpo. Os corpos se anunciavam também como expressão de um grupo. Uma conversa entre enunciados singulares instaurava um lugar de fala, desde a dança, como evidenciação de elementos discursivos muito próprios, porém, nunca fechados. O “Isto” que se apresentava a cada apresentação, ou seja, a oportunidade de reperformance desses enunciados, tinha sempre contornos maleáveis.

33



Fig. 3 Imagem de apresentação de “Rasuras”

“Rasuras”, Curitiba, 2019 - UM - Núcleo de Pesquisa Artística em Dança da Unespar – FAP.
Foto: Caio Vieira. Acervo do grupo.

Há nesse exercício do “Isto-Isto-Isto”, qualquer coisa que se assemelha à criação e o desvendar de enigmas. As frases que dele emergem, geralmente oferecem algo intrigante, um tipo de charada que expõe uma complexidade. Por outro lado, seus aspectos paradoxais é que o tornam aberto o suficiente para que desdobramentos sejam possíveis. Ao tratarmos da ética do Modo Operativo

AND, o cuidado com a articulação das matérias em questão, a criação de consistência e a busca por certa precisão na tomada de posição são elementos determinantes das derivações relacionais. O que está em jogo de fato é a relação. As consequências de cada ato têm reverberações no coletivo. Quanto mais próximas das dinâmicas de representação e significado as posições são, mais implícitas e fechadas elas se tornam, reduzindo a possibilidade de participação de outra (os/es) naquilo que se apresenta. Em outras palavras, se meu gesto, como modo de enunciação se mantém muito condicionado às percepções individuais (do cada um com sua leitura de mundo), pouca abertura existe para a criação de um mundo comum.

Podemos dizer que muito da criação artística está sujeita a esses mesmos princípios. Por mais que as lógicas de representação estejam presentes em nossas leituras, somente elas não bastam para pensarmos uma proposição artística que pretende se fazer como convite ao (a) interlocutor (a/e). Há sempre um elemento de estranhamento e uma articulação com o conhecido nos processos cognitivos de apreensão de uma nova informação. Se considerarmos essa tendência perceptiva, as pistas para a efetividade de uma criação artística passam pela produção de enunciados que não sejam nem tão abertos e explícitos e nem tão fechados e implícitos.

Como interagimos através da linguagem, é por ela que mudanças estruturais no nosso sistema nervoso acontecem. Humberto Maturana (2001, p. 99) afirma que nós não vemos as mudanças, mas como resultado delas, nosso “modo de encontro com outro muda. E essa é a forma como o devir de nossa estrutura se faz contingente ao discurso, ao estar na linguagem”. Ele ainda coloca:

[...] nosso estar na linguagem, nosso conversar, tem consequências em nossa fisiologia, e o que acontece em nossa fisiologia tem consequências em nosso conversar. Mas o que acontece na fisiologia permanece sempre em outra parte. Podemos, nas coordenações de ação, sob certas circunstâncias, coordenar nossas ações na distinção de fenômenos fisiológicos atentando, por exemplo, para o bater do coração. Se somos yogues podemos fazer as práticas que nos levam a trazer à mão o bater do coração na distinção discursiva, e precisamos da distinção discursiva para focalizar a atenção sobre o coração. Ou seja, a reflexão sobre si mesmo, essa reflexão como fenômeno não pode acontecer fora da linguagem. E não pode acontecer fora da linguagem porque sem linguagem não existe um espaço operacional que permita a distinção do

dentro e do fora, que permita a operação "reflexão". Então, é na linguagem que surge o eu. Mas ao mesmo tempo, ao operar na linguagem as fisiologias mudam, e muda o fluir na linguagem. É daí que surge a poesia. A poesia surge desta base invisível que é diferente do que ocorre na linguagem, mas que tem consequências no linguajar (MATURANA, 2001, p. 99-100).

Para Maturana (2001), a reflexão sobre si mesmo é um fenômeno que não acontece fora da linguagem. Em "Rasuras" esse processo se dá em uma articulação cuja abordagem do corpo em movimento compreende como inerentes a atenção à própria estrutura corporal, seus processos cognitivos e os aspectos da fisicalidade. Nesse processo, cada corpo é produtor dos próprios enunciados, cujas singularidades também se compõem das e nas relações coletivas. Falar de enunciados em dança como produção de elementos discursivos é falar a partir da linguagem e de uma gramática da dança e entender os discursos em consideração às especificidades desse campo. Por outro lado, enunciados e discursos são termos caros a áreas dedicadas aos estudos da linguagem e da filosofia, por exemplo. Assim, para pensarmos a relação entre a criação em dança e a dimensão ético-política, podemos nos aproximar de algumas teorias que nos ajudam a enfrentar um risco de ensimesmamento no fazer artístico.

35

Produção de elementos discursivos em dança e a pergunta sobre quem e como fala.

Para além do uso cotidiano e do senso comum, o termo discurso não designa somente a ideia de comunicação oral, de proferimento de um texto, de organização de orações para serem ditas. O discurso é conjunto de sentenças e enunciados que revelam em sua estrutura determinadas compreensões de mundo. Para Michel Foucault (1996), o discurso não pode ser resumido a um conjunto de palavras, retóricas ou palavras de um indivíduo, pois se trata de um fenômeno da linguagem. O discurso é compreendido como linguagem em uso e sua incidência na prática social e no campo onde ele evolui não pode ser ignorada. Para esse autor, o discurso é maneira de construir realidade, permite organizar e definir o que existe, o que pode ser dito em determinado grupo social, pode definir o conhecimento em conjunto com a realidade material vista para além do discurso, pode definir sujeitos e os localizar.

Esse autor observa as práticas discursivas que se dão de modo verbal, de modo escrito ou de outro modo. Essa abordagem nos permite conectar com as nuances de produção e reiteração de determinados discursos no campo dança, considerando sua produção de conhecimento como enunciados que performam politicamente. Porém, para não incorreremos ao risco de generalização, podemos nos dedicar aqui à especificidade dos processos criativos e nos perguntar: em que medida as práticas de criação em dança se colocam a perceber e problematizar determinados discursos incorporados? Foucault (1996) atribui ao discurso o poder da instauração e validação do que é verdade ou mentira, ciência ou não, lógico ou não. Para ele, o discurso não somente manifesta ou esconde o desejo, mas é objeto dele, é algo pelo que se luta.

Se o discurso é composto por sentenças e enunciados relacionados às dinâmicas de poder, que tipo de discurso produzimos, desejamos ou reiteramos como corpos que colocam enunciados em movimento? Se nos incumbimos de analisar os discursos presentes nos corpos e os discursos que se criam a partir da evolução dos corpos em dança, um olhar para as práticas sociais, para os modos como tomamos parte no coletivo, aparece como um recurso na compreensão de determinadas estruturas. Afinal, um corpo que dança não é nem um corpo em manifestação de sua fisicalidade de modo isolado do meio, nem somente sujeito ao meio como uma espécie de contentor e replicador de informações. Como em Maturana (2001, p. 80) “organismo e meio vão mudando juntos, uma vez que se desliza na vida em congruência com o meio”.

Para Foucault (1996), o discurso pode ser visto historicamente e ele não está sujeito à vontade do indivíduo, pois ele é feito das relações entre diferentes sujeitos. Neste sentido, somos aparentemente mais determinadas (os/es) pelos discursos do que determinantes dele, mas não podemos ignorar que também os produzimos em alguma instância. Mesmo as instituições reguladoras de discursos são geridas por pessoas.

[...] suponho que em toda a sociedade a produção do discurso é simultaneamente controlada, selecionada, organizada e redistribuída por um certo número de procedimentos que têm por função conjurar seus poderes e perigos, dominar seu acontecimento aleatório e esquivar sua pesada e temível materialidade (FOUCAULT, 1996, p. 8-9).

Partindo dessas percepções, parece possível aceitar o convite a observar em nossas práticas com que discursos as produções de enunciados em dança se alinham. Seria a uma corrente discursiva carregada de elementos que segregam, individualizam e tornam cada vez mais mesquinha a presença humana nas relações? Seria a uma corrente discursiva carregada de elementos que se opõem à mesquinha? Seria a uma corrente discursiva, talvez mais cética, que revela que não é possível dividir as questões em dois polos, mas considerar o conjunto de relações que elas carregam, posicionando-a ética e situadamente de acordo com cada acontecimento?

Foucault (1996) convida a uma postura crítica e genealógica para analisar o discurso e apresenta quatro noções que podem servir de princípio regulador para a sua análise: a noção de Acontecimento (a partir da afirmação de que um discurso se produz de acontecimentos aleatórios); a noção de Série (considerando a sua descontinuidade temporal ou linha evolutiva), a noção de Regularidade (observando aspectos singulares e originais sem que o sujeito fundante seja protagonista); e a noção de Condição de possibilidade (assumindo que não há núcleo de significado do discurso uma vez que a verdade aparece na rede de significantes).

O autor destaca três procedimentos relacionados ao discurso: Interdição (que se refere ao direito daquele que fala - uma relação entre discurso e poder -); Separação: (que revela quem pode e quem não pode falar, quem ouve e quem fala); e Vontade de verdade (compreendida como uma maneira de separação entre o verdadeiro e falso - geralmente imposto por instituições -). Foucault (1996) sugere ainda quatro modos de análise do discurso, são eles: a Inversão (usar um trecho do discurso e negá-lo evidenciando os significantes); a Descontinuidade (a prova da não existência de um continuum de verdade evolutiva nos discursos); a Especificidade (não tornar os significados propostos verdades absolutas); e a Exterioridade: (fixação das fronteiras do discurso).

Longe de alcançar o potencial de análise filosófico, tal exposição se dá em uma tentativa de aproximação com abordagens que investem na complexidade de determinados conceitos e nos permitem diferenciar as direções que tomam nossas escolhas, ao que aderimos ou que contaminações carregamos indiscriminadamente por não termos conhecimento ou não lançarmos um olhar

crítico ao que subjaz o uso de enunciados. Tais percepções fazem um convite direto a nos atentarmos às práticas que reiteram uma ou outra linha discursiva e a consideramos as implicações éticas de cada posição individual na dimensão coletiva.

Quando a pergunta “Quem?” pode ser recurso

Uma questão que podemos considerar ao pautarmos a noção de discurso como algo estruturado como um sistema regulador, é o fato de haver regras de circulação que determinam quem pode falar e quando pode falar. Podemos considerar ainda que há regras que fornecem possibilidade de aparecimento e desaparecimento de enunciados. Ao trazer a oposição razão e loucura Foucault (1996) afirma que desde a Idade Média o louco é classificado também como aquele cujo discurso não pode circular como o dos outros, uma vez que sua palavra não teria verdade e importância. Ao mesmo tempo lhe são atribuídos estranhos poderes como os de anunciar o futuro e dizer alguma verdade oculta, ou seja, é reconhecida sua capacidade de enxergar aquilo que os outros (normais) não teriam a sabedoria para perceber. A situação de enunciar discursos mostra um privilégio de quem o faz. Por outro lado, o lugar da enunciação está vinculado antes a uma lógica institucional nos permitindo trazer à discussão a própria ideia da função-autor que, para Foucault (2009, p. 279)

[...] está ligada ao sistema jurídico e institucional que contém, determina, articula o universo dos discursos; ela nasce se exerce uniformemente e da mesma maneira sobre todos os discursos, em todas as épocas e em todas as formas de civilização; ela não é definida pela atribuição espontânea de um discurso ao seu produtor, mas por uma série de operações específicas e complexas; ela não remete pura e simplesmente a um indivíduo real, ela pode dar lugar simultaneamente a vários egos, a várias posições-sujeito que classes diferentes de indivíduos podem vir a ocupar.

Embora Foucault (2009) focalize em textos e livros para discutir a ideia da função de autor (a/e), ele também se refere a autorias passíveis de legitimação. Salvo as devidas especificidades, obras artísticas de caráter performativo talvez possam ser observadas a partir dessa ótica, uma vez que elas se instauram como campo de produção de conhecimento e podem ser produtoras de enunciados e reproduzoras de discursos. As obras o fazem de acordo com seus

próprios sistemas, articulando elementos distintos, específicos do campo e elementos gerais. Diferentes autores (as) podem instaurar discursividades, mas não do mesmo modo. Foucault (2009) aponta que o que um (a/e) autor (a/e) de teoria psicanalista produz é diferente do que um (a/e) autor (a/e) de romance produz, por exemplo. É diferente fazer emplacar um determinado estilo narrativo, algo mais específico da área, e um tipo de discurso que produz ressonância ao ponto da produção de diferença na prática social.

Por outro lado, se redimensionarmos a noção de incidência, podemos dizer que há sempre a possibilidade de contribuição para a produção de diferença, mesmo que microscópicas e não facilmente visíveis. Um (a/e) autor (a/e) de romance ou um (o/e) artista podem sempre ser instauradores (as) e/ou replicador (as/es) de determinada discursividade, pois os discursos só se instauram se ganharem corpo. Para um corpo político carregar determinados discursos é necessário que algo de temporalidade, de instauração coletiva, de visibilidade e de cerceamento institucional ofereça as condições.

Sobre a noção de autor, Foucault ainda diz:

O autor é, igualmente, o princípio de uma certa unidade de escrita - todas as diferenças devendo ser reduzidas ao menos pelos princípios da evolução, da maturação ou da influência. O autor é ainda o que permite superar as contradições que podem se desencadear em uma série de textos: ali deve haver - em um certo nível do seu pensamento ou do seu desejo, de sua consciência ou do seu inconsciente - um ponto a partir do qual as contradições se resolvem, os elementos incompatíveis se encadeando finalmente uns nos outros ou se organizando em torno de uma contradição fundamental ou originária. O autor, enfim, é um certo foco de expressão que, sob formas mais ou menos acabadas, manifesta-se da mesma maneira, e com o mesmo valor, em obras, rascunhos, cartas, fragmentos etc (FOUCAULT, 2009, p. 278).

Conforme Foucault (2009), o nome de um (a/e) autor (a/e) exerce um papel no discurso, pois carrega as nuances que o antecedem. A produção de elementos discursivos em dança, cuja prática perpassa as estruturas biofísicas e histórico-culturais da pessoa que investiga, não seria tão somente algo íntimo e pessoalista cuja autoria ignora o que a (o/e) antecede. Essa produção está sempre encharcada de precedentes, de uma genealogia longínqua que dá pistas de um determinado plano coletivo. O que se investiga, como corpo dançante, é

aquilo que pode esse corpo no decurso de sua história de constantes transformações, o que se partilha como criação de discurso, talvez seja antes a sua própria consistência como corpo em manifestação no mundo. O performativo é possivelmente o arranjo intencional que se vale da plasticidade de um trabalho artístico para, assim, dar a ver a articulação dramática individual e coletiva.

Considerações, ou um Isto

As reflexões sobre/com processos de criação em dança e as possíveis conexões com as dinâmicas do discurso trazem à baila o vínculo entre a produção de elementos discursivos em dança e as práticas sociais. A partir disso, não se ignora que enunciados performativos estão sempre associados a alguma linha discursiva e que isso produz corpo político. Para percebermos a que caminhos aderimos, torna-se imprescindível o potencial de diferenciação, porém o meio para isso demanda a fuga de sistemas enrijecidos de análise e proposição, demanda a aproximação com princípios éticos, cujas regras sejam imanentes e sempre retomadas com base no acontecimento.

O aspecto performativo da dança a coloca em um lugar responsivo em relação a seu contexto. Dito isso, talvez, um dos modos de nos situarmos nessa grande composição coletiva seja pelo desenvolvimento do potencial de enunciar nossos próprios processos. Quem sabe, algumas pistas emergem de perguntas como: A que tipo de discurso nos alinhamos? Que discurso esse processo carrega? Que estranhamentos enunciativos estamos disponíveis a vivenciar?

No processo de criação e de composição coreográfica de “Rasuras” a dinâmica perpassou a criação de enunciados performativos individuais para, então, compor a coreografia como coletivo. Os enunciados se entrecruzaram e produziram o corpo coreográfico coletivo no encontro entre os mundos de cada corpo reabrindo a possibilidade de instauração de um novo “Isso”. O que se evidencia e se estranha como discurso em dança é o corpo como acontecimento e o quanto a dimensão individual pode compor e ser composta pela dimensão coletiva. O que “Rasuras” enuncia é: Quando UM se compõe de uma multidão.

Referências Bibliográficas

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

EUGENIO, Fernanda. **Caixa Livro AND**. Rio de Janeiro: Fada Inflada, 2019. Publicação realizada pelo AND Lab | Arte-Pensamento & Políticas da Convivência, com o apoio da Direção Geral das Artes - República Portuguesa.

FOUCAULT, M. O que é um autor?. In: _____. **Ditos & Escritos III**. Trad. Inês Autran Dourado Barbosa. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009. p. 264-298.

FOUCAULT, M. **A Ordem do Discurso**. [Aula Inaugural no College D'E France, Pronunciada em Dezembro de 1970]. Trad. Laura Fraga de Almeida Sampaio. São Paulo: Loyola, 1996.

HOFFMANN, Jens e JONAS, Joan, Sobre performance (e outras complicações)'. **¿Hay en Portugués?**, publicação de artista produzida disciplina Performance, ministrada por Regina Melim, no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, CEART/UDESC Florianópolis, nº 2, 2013.

Maturana R, Humberto. Deriva Natural e a Constituição do Humano. In: Maturana R., Humberto. **Cognição, ciência e vida cotidiana**. Organização e tradução Cristina Magro, Victor Paredes. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2001. P. 80-125.

PLAHTYN, Milena. Procedimentos criativos: craft, enunciado e reperformance. In: **lepAp: relatos de criação**. Org. Fernanda Peyerl, Jade Giaxa, Karina Rozek, Milena Plahtyn, Rafael Rodrigues e Vinicius Medeiros. Fundação Cultural de Curitiba, Curitiba, 2022, p. 23-31. Disponível em: < <https://linktr.ee/teatrosecalhar> >. Acesso em: 10/08/2022.

Recebido em 14/08/2022, aceito em 27/10/2022