



UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE ARTES

FERNANDA HELENA GUEDES REIS TEIXEIRA DOS SANTOS

O ARTISTA ESTÁ AUSENTE:
aparição e rastro na improvisação em dança

CAMPINAS

2019

FERNANDA HELENA GUEDES REIS TEIXEIRA DOS SANTOS

O ARTISTA ESTÁ AUSENTE:

aparição e rastro na improvisação em dança

Tese apresentada ao Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas como parte dos requisitos exigidos para a obtenção do título de Doutora em Artes da Cena, na área de Teatro, Dança e Performance.

ORIENTADORA: MARIANA BARUCO MACHADO ANDRAUS

ESTE TRABALHO CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA TESE DEFENDIDA PELA ALUNA FERNANDA HELENA GUEDES REIS TEIXEIRA DOS SANTOS, E ORIENTADA PELA PROFA. DRA. MARIANA BARUCO MACHADO ANDRAUS.

CAMPINAS

2019

Ficha catalográfica
Universidade Estadual de Campinas
Biblioteca do Instituto de Artes
Sílvia Regina Shiroma - CRB 8/8180

P926a Preta, Fernanda, 1978-
O artista está ausente : aparição e rastro na improvisação em dança /
Fernanda Helena Guedes Reis Teixeira dos Santos. – Campinas, SP : [s.n.],
2019.

Orientador: Mariana Baruco Machado Andraus.
Tese (doutorado) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Artes.

1. Derrida, Jacques, 1930-2004. 2. Duck, Katie, 1951-. 3. Dança. 4. Dança contemporânea. 5. Improvisação na dança. 6. Desconstrução (Filosofia). I. Andraus, Mariana Baruco Machado, 1977-. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Artes. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

Título em outro idioma: The artist is absent : apparition and traces in contemporary dance

Palavras-chave em inglês:

Derrida, Jacques, 1930-2004

Duck, Katie, 1951-

Dance

Contemporary dance

Improvisation in dance

Deconstruction

Área de concentração: Teatro, Dança e Performance

Titulação: Doutora em Artes da Cena

Banca examinadora:

Mariana Baruco Machado Andraus [Orientador]

Matteo Bonfitto Júnior

Renato Ferracini

Paulo José Baeta Pereira

Ana Carolina da Rocha Mundim

Data de defesa: 31-07-2019

Programa de Pós-Graduação: Artes da Cena

Identificação e informações acadêmicas do(a) aluno(a)

- ORCID do autor: <https://orcid.org/0000-0002-3617-4454>

- Currículo Lattes do autor: <http://lattes.cnpq.br/4806987549295811>

BANCA EXAMINADORA DA DEFESA DE DOUTORADO

FERNANDA HELENA GUEDES REIS TEIXEIRA DOS SANTOS

ORIENTADORA: MARIANA BARUCO MACHADO ANDRAUS

MEMBROS:

1. PROFA. DRA. MARIANA BARUCO MACHADO ANDRAUS
2. PROF. DR. RENATO FERRACINI
3. PROF. DR. MATTEO BONFITTO JÚNIOR
4. PROF. DR. PAULO JOSÉ BAETA PEREIRA
5. PROFA. DRA. ANA CAROLINA DA ROCHA MUNDIM

Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena do Instituto de Artes da Universidade Estadual de Campinas.

A ata de defesa com as respectivas assinaturas dos membros da banca examinadora encontra-se no SIGA/Sistema de Fluxo de Dissertação/Tese e na Secretaria do Programa da Unidade.

DATA DE DEFESA: 31.07.2019

DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho à Alita, que virá logo em seguida.

AGRADECIMENTOS

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.

Gratidão a

meu amor Gabriel,
a meus pais queridos,
a minha orientadora Mariana Baruco, por acreditar a cada momento e pela bela amizade,
à Katie Duck pela inspiração punk,
à professora Marília Baiana, pela calorosa acolhida,
aos amigos Cris, Andrea, Lu, Cláudio e Flávio, por aguentarem minhas crises existenciais,
às felinas Freya e Atlas, por me ensinarem sobre amor e rebeldia,
ao meu mestre de *taekwondo* Vinícius Gregorutti,
ao professor João da Silva, que me ajudou prontamente sempre que precisei,
aos professores do Programa de Pós-Graduação em Artes da Cena que participaram dessa
travessia, especialmente, Julia Ziviani, Renato Ferracini, Raquel Scotti Hirson e Matteo
Bonfitto,
aos professores Paulo Baeta, pelo sorriso e doçura e Ana Mundim por aceitar o convite
e à minha família galáctica que me guia de outras dimensões.
Aguardo o grande evento!

Load up on guns, bring your friends
It's fun to lose and to pretend
She's over-bored and self-assured
Oh no, I know a dirty word

Hello, hello, hello, how low
Hello, hello, hello, how low
Hello, hello, hello, how low
Hello, hello, hello

With the lights out, it's less dangerous
Here we are now, entertain us
I feel stupid and contagious
Here we are now, entertain us
A mulatto, an albino, a mosquito, my libido
Yeah, hey

I'm worse at what I do best
And for this gift I feel blessed
Our little group has always been
And always will until the end

Hello, hello, hello, how low
Hello, hello, hello, how low
Hello, hello, hello, how low
Hello, hello, hello

With the lights out, it's less dangerous
Here we are now, entertain us
I feel stupid and contagious
Here we are now, entertain us
A mulatto, an albino, a mosquito, my libido
Yeah, hey

And I forget just why I taste
Oh yeah, I guess it makes me smile
I found it hard, it's hard to find
Oh well, whatever, never mind

Hello, hello, hello, how low
Hello, hello, hello, how low
Hello, hello, hello, how low
Hello, hello, hello

With the lights out, it's less dangerous
Here we are now, entertain us
I feel stupid and contagious
Here we are now, entertain us
A mulatto, an albino, a mosquito, my libido
A denial, a denial, a denial, a denial, a denial
A denial, a denial, a denial, a denial¹

¹ Letra da música "Smells Like Teen Spirit" (Nirvana).

RESUMO

O presente estudo investiga a poética da improvisação na dança contemporânea a partir de diferentes questões implicadas tanto na ideia de improvisação quanto na de dança contemporânea. A pesquisa relativiza o conceito de improvisação para além da ideia de técnica ou linguagem em dança, entendendo-a como uma forma de composição. Também orbita em torno da questão da presença do artista, que é problematizada tendo em vista a ideia de ausência explorada pelo filósofo Jacques Derrida.

A tese também aborda o ecletismo na composição instantânea que envolve a apropriação de repertórios de movimento que cada executante desenvolve em sua trajetória, como a fusão de várias disciplinas como luta, dança, acrobacia, entre outras, e de que maneira um código vindo de outra técnica corporal, que não pertence necessariamente à dança, é capturado pelo improvisador a cada novo processo de criação. Assim, a dança é tratada como instância mais radical do movimento que envolve todas as modalidades juntas.

Palavras-chave: dança, improvisação, ausência, rastro, Derrida, Katie Duck, YWBU.

ABSTRACT

The present study investigates the poetics of improvisation in contemporary dance from different issues implied in both the idea of improvisation and contemporary dance. The research relativizes the concept of improvisation beyond the idea of technique or language in dance, understanding it as a form of composition. It also orbits around the question of the artist's presence in which it is problematized according to the idea of absence explored by the philosopher Jacques Derrida.

The thesis also deals with eclecticism in the instantaneous composition that involves the appropriation of repertoires of movement that each performer develops in his trajectory, as the fusion of several disciplines like fight, dance, acrobatics and so on and how a code coming from another body technique, which does not necessarily belong to dance, is captured by the improviser in each new process of creation. Thus, dance is treated as a more radical instance of the movement that involves all modalities together.

Keywords: dance, improvisation, absence, trail, Derrida, Katie Duck, YWBU.

LISTA DE IMAGENS

FIGURA 1 - Ensaio de YWBU, SP Escola de Teatro (2016).....	14
FIGURA 2 - Apresentação do solo YWBU, SP Escola de Teatro (2016).....	26
FIGURA 3 - Katie Duck, Atelier de Dudude Herrmann (2016)	38
FIGURA 4 - Apresentação do solo YWBU, SP Escola de Teatro (2016).....	40
FIGURA 5 - <i>Título em Suspensão</i> , Eduardo Fukushima (2017)	56
FIGURA 6 - Encontro Prático com Katie Duck (2014)	60
FIGURA 7 - Encontro Prático com Katie Duck (2014)	62
FIGURA 8 - Katie Duck e eu, Encontro Prático com Katie Duck (2016)	64
FIGURA 9 - Encontro Prático com Katie Duck (2016)	65
FIGURA 10 - Nicolle Vieira e eu, Encontro Prático com Katie Duck (2016)	66
FIGURA 11 - Encontro Prático com Katie Duck (2016)	68
FIGURA 12 - Encontro Prático com Katie Duck (2014)	68
FIGURA 13 - Apresentação do solo YWBU, SP Escola de Teatro (2016).....	70
FIGURA 14 - Maternidade, Vânia Braga (2013)	79
FIGURA 15 - Apresentação do solo YWBU, SP Escola de Teatro (2016).....	81
FIGURA 16 - Referência de YWBU	82
FIGURA 17 - Residência Nuttan - Núcleo Taanteatro, SP Escola de Teatro (2016)	82
FIGURA 18 - São Jorge, referência de YWBU	84
FIGURA 19 - frame do filme <i>O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro</i> , dirigido por Glauber Rocha (1969)	85
FIGURA 20 - Referência de YWBU	88
FIGURA 21 - Referência de YWBU	87
FIGURA 22 - Referências de YWBU	90

LISTA DE ABREVIATURAS

You will be unafraid - YWBU

SUMÁRIO

Introdução.....	14
Prólogo: Registros de ensaio de ‘ <i>You will be unafraid</i> ’, 25 de maio de 2018.....	22
1. Presença, linguagem e rastro segundo Jacques Derrida	26
2. Ecletismo e composição instantânea: o problema da nomenclatura em dança	40
2.1 Vivemos hoje um novo ecletismo?.....	41
2.2 Desconstrução da dança contemporânea enquanto linguagem	48
2.3 Novas dramaturgias em dança	54
3. Ausência no trabalho de Katie Duck	60
3.1 Saída	65
3.2 Pausa	67
3.3 Fluxo	67
4. Improvisação em dança como estratégia anticapitalista	70
4.1 Capturas e rasantes.....	71
4.2 Valorização do indivíduo em uma perspectiva anticapitalista.....	75
4.3 O improvisador e a superfície: do vídeo ao hipertexto.....	77
Interlúdio: Carta a Alita	79
5. Rastros em ‘ <i>You will be unafraid</i> ’	80
5.1 Eixo 1 - Onírico/imaginário	91
5.2 Eixo 2 - O taekwondo como exploração poética	93
5.3 Eixo 3 - Acrobacia, <i>tricking</i> e voos	94
Considerações finais	96

Referências98

Anexos103

INTRODUÇÃO



FIGURA 1 - Ensaio de YWBU, SP Escola de Teatro (2016).
Foto: Wolfgang Pannek.

Este trabalho trata dos rasantes e voos que o improvisador faz sobre técnicas corporais diversas e de como esse “assalto” cria conceitos coreográficos a cada novo trabalho em dança. A tese parte da premissa de que a maneira de fazer rasantes sobre outras técnicas, longe de significar que o artista não esteja se aprofundando em questões criativas ou na investigação da própria técnica, ao contrário, amplia a potencialidade do improvisador de pesquisar o próprio tempo presente da cena.

O modo de operar desse artista faz com que ele se retire do centro da cena, tornando-se ausente na medida em que dá a ver os signos de que a obra é

composta: rastros cuja pele ele vai mudando a cada novo processo de criação. A superfície dos signos de cuja obra ele se ausenta confere espessura e cria diferença em trabalhos que têm a fugacidade, o não aprofundamento e a superfície como característica. A tese trata a improvisação em dança como uma das maneiras de compor obras que apresentam este calibre.

A partir do processo de criação do solo '*You Will Be Unafraid*', iniciado em 2013 e, portanto, anteriormente ao ingresso no curso de Doutorado em Artes da Cena na Universidade Estadual de Campinas, tiveram início as reflexões desenvolvidas nesta tese. YWBU é um solo que utiliza a improvisação estruturada como base da pesquisa estética. A "coreografia" decorrente dessa estruturação foi construída através da vetorização de fluxos que tal processo possibilita. Aprofundarei os temas da coreografia e da improvisação (suas divergências e convergências) mais a frente, porém adianto que, na maneira aqui concebida, coreografia e improvisação não são termos opostos, nem excludentes.

O solo se compõe de três momentos, ou eixos, que são improvisações estruturadas com inspirações específicas. O eixo 1 se concentra mais na memória e no sonho. Apesar desse eixo operar a partir de estímulos da memória, o trabalho procurou afastar uma abordagem psicologizante. Como fazer isso foi possível a partir de registros subjetivos? A partir das capturas feitas em vivências do butô, manifestação artística radical criada por Tatsumi Hijikata (1928-1986) no final dos anos 1950 no Japão, que tive oportunidade de aprofundar em pesquisa de mestrado realizada na Universidade Federal de Minas Gerais². No butô, as lembranças evocadas dão liberdade a um diálogo com os mortos, numa apropriação que subverte uma suposta tentação de subjetivar o problema coreográfico proposto pelo solo ao trabalhar com a memória. Assim, as forças autorais advindas na proposição desse momento do solo decorreram dos rastros de extratos de memórias e sonhos que me atravessaram durante o processo de criação da obra.

O processo de incorporação das forças autorais da obra depende de uma abertura para que se experimente as forças que o trabalho reivindica. Portanto, não há como prever o desfecho das ações durante a construção, havendo apenas um

² A dissertação foi publicada como livro com o título '*Dança e mediação tecnológica*' (PRETA, 2018). Nele discuto a expressão na dança a partir da comparação entre o butô, estilo de dança que quase não utiliza nenhum elemento expressivo além do bailarino, e alguns trabalhos de dança que utilizam a tecnologia como recurso.

direcionamento do bailarino no sentido de deixar passar aquilo que seja fruto do problema coreográfico proposto na obra. Mais do que atuar, o bailarino age como um filtro que seleciona respostas a esse problema.

A criação do eixo 2 aconteceu via um código (*taekwondo*) e a partir de como, depois, esse código foi sendo borrado e deixando rastros na movimentação. Havia uma grande apreciação, de minha parte, da movimentação dessa luta, principalmente dos chutes e saltos. À medida que fui me apropriando de alguns movimentos, me permiti rasgar o código, criando pausas no fluxo do movimento, fragmentado a luta em algo mais afeito ao que o solo me direcionava a criar.

A movimentação do *taekwondo* me levou a buscar inspiração nos movimentos da acrobacia, que seriam o motor disparador do eixo 3. O processo de criação de YWBU foi interrompido cerca de seis meses antes da finalização da tese em virtude de eu ter me descoberto grávida. Antes de ser por mim significada como um impedimento, a gravidez, ao contrário, ajudou-me a perceber as questões basilares que eu de fato eu perseguia na pesquisa. Por exemplo, veio-me o entendimento de que, quanto mais o artista se ausenta da obra, mais ele cria presença, pois dá espaço para as forças autorais da própria obra. Nesse sentido, muito rapidamente entendi que não me interessava mudar *You will be unafraid* inteiro para adaptá-lo a uma gravidez. O solo contava com movimentos vigorosos que não se coadunavam com a delicadeza que eu seria obrigada a adotar para performá-lo grávida de oito meses no ato da defesa da tese. Fazer o trabalho a qualquer custo seria uma subjetivação, e eu buscava justamente o oposto – a objetivação da obra, a possibilidade de presença na ausência, o ausentar-se do artista para que a obra crie diferença.

Sendo assim, o desenvolvimento do eixo 3, que finalizava o solo, foi interrompido em função da gravidez, pois envolvia práticas tais como acrobacia, inviáveis durante uma gestação. Cogitei alterar as escolhas de YWBU em função da gestação, porém refleti, junto à orientadora da tese, e percebi que, ao contrário, o rastro deixado por Alita no processo de escritura de YWBU importava enormemente. A tese rastreia o rastro deixado por Alita, portanto.

Uma questão importante a ser considerada é que os conceitos expressivos aqui pesquisados, tais como captura e rasantes do bailarino improvisador, surgiram de uma prática artística. Esse processo passa primeiro pelo corpo e depois pela elaboração teórica, como discorre o pesquisador Jean Lancri no seguinte trecho:

Um pesquisador em artes plásticas, com efeito, opera sempre, por assim dizer, entre *conceitual* e *sensível*, entre *teoria* e *prática*, entre *razão* e *sonho*. [...] Uma tese em artes plásticas tem por originalidade *entrecruzar* uma produção plástica com uma produção textual; ela não se completa senão quando consegue *ligá-las por traves*. [...] A parte de prática plástica ou artística, *sempre pessoal*, deve ter a mesma importância da parte escrita da tese à qual ela não é simplesmente justaposta, mas rigorosamente articulada a fim de constituir um todo indissociável. (LANCRI, 2002, p. 19-20)

Apesar de a colocação sobre a pesquisa em artes apresentada por Lancrí tratar das artes plásticas, reconheço que há uma dinâmica muito parecida nas artes do corpo. O processo se dá no intervalo em que a prática é interrompida e a olhamos de fora.

O acontecimento da gravidez levou-me ao diálogo com Derrida, que eu havia estudado anos antes, e ao desejo de problematizar os conceitos de rastro, aparição e suplemento deste autor na improvisação em dança contemporânea e, particularmente, no processo de criação de *'You will be unafraid'*. Não tive, no entanto, o intuito de transpor o pensamento filosófico desse autor para operacionalizar um processo criativo, tendo apenas me apropriado de alguns conceitos de sua filosofia desconstrucionista para relativizar as noções de presença e linguagem tão caras no meio da dança, ciente de estar, de certo modo, navegando em uma espécie de contrafluxo do que é preconizado por um grande número de pesquisas atuais em dança contemporânea, que tendem a valorizar a subjetivação do processo e perseguir um entendimento de presença que não se coaduna exatamente com aquele sobre o qual alicercei esta tese.

As questões apontadas por Derrida para a desconstrução de um olhar transcendente na filosofia foram cruciais como lente para um olhar de desconstrução de alguns padrões de ordem metafísica que ainda assombram o reino da dança. Fui buscar a filosofia do autor como companheira para descartar algumas noções ainda vigentes na dança, como a mimesis da arte e a busca por modelos a serem baseados como padrão. Daí ser tão fundamental trazer luz às questões propostas por Derrida para inserir o artista improvisador que captura e faz rasantes de maneira superficial porque sabe que o que busca capturar só poderá acontecer dessa forma, não por incapacidade ou falta de desejo. O desejo do improvisador é ser livre para arrombar as técnicas e fazer disso sua potência. Ele deixa rastros no escuro, porque

sabe que um criador deve buscar no seu trabalho as soluções para os problemas que cria. Assim, utilizei a abordagem do “Practice as Research”³, já que a minha experiência artística atraiu interlocutores como Derrida, Bojana Cvejic, João da Silva, Bojana Kunst e Katie Duck para a pesquisa. E foi justamente no momento de pausa da gravidez que pude trazer todas as questões que o solo colocava em diálogo com estes autores.

Desta forma, apresento os rastros do trabalho de forma retroativa ao longo da tese, desde os registros fotográficos mais recentes, antes do Capítulo 1, até as imagens iniciais que deram início ao processo de criação, no Capítulo 6. Por cima desses rastros desenvolvo a escrita conforme a cronologia de meus estudos teóricos, partindo de Derrida em direção a Bojana Cjevic e, por fim, Katie Duck, grande inspiradora não apenas do solo *You Will Be Unafraid*, mas de minha carreira na dança de forma geral.

Assim, o primeiro capítulo, intitulado “Presença, linguagem e rastro na visão de Jacques Derrida”, discorre sobre a presença do artista a partir da visão do filósofo Jacques Derrida. Apesar de não se tratar de uma ausência pura, o filósofo acredita numa presença que não é sígnica, que pertence ao campo da sensação. Um corpo só se torna expressivo quando está presente. Portanto, a expressividade na dança atravessa o dançarino, que é poroso e aberto o suficiente para permitir essa passagem. Também abordo a noção de presença em relação ao sentimento de medo que a sensação de estar sendo visto pode provocar. Nesse capítulo, apresento o conceito de suplemento deste autor, fundamental para a compreensão do jogo de signos na linguagem. Derrida explica a origem das linguagens a partir da leitura que faz de Rousseau e da explicação entre necessidade e paixão que

³ Segundo Matteo Bonfitto, prática como pesquisa seria “[...] perceber a pesquisa como potencializadora da própria prática artística; se referir ao foco da pesquisa como ‘campo’ e não como ‘objeto’; perceber as motivações que funcionaram como ‘gatilhos da pesquisa’; privilegiar o aspecto teórico-prático da pesquisa, mesmo em pesquisas prevalentemente teóricas; perceber a teoria como prática e a prática como catalisadora de valores, ideias, elaborações, tensões culturais; perceber a interpenetrabilidade entre pesquisador e campo de pesquisa; perceber quais são os interlocutores específicos de cada pesquisa: artísticos, teóricos e/ou teórico-artísticos; considerar como ‘método’ a aventura que deve levar a uma descoberta, a descoberta dos modos de captação das especificidades que singularizam o próprio campo de pesquisa; perceber a prática como ignição e materialização de experiências e perceber a escrita ao mesmo tempo como bisturi e como elemento de desdobramento dessas mesmas experiências; perceber a pesquisa como instauradora de ecos que podem ir além do artístico; perceber o artístico como catalisador de múltiplos, simultâneos, também paradoxais, e também históricos, e também (inter)culturais e infinitos ecos; perceber a pesquisa como uma presença sutil na grande ausência de memória coletiva, inclusive a ausência de memória artística” (BONFITTO, 2014, p. 1).

impulsionaram as falas do ocidente e oriente, respectivamente. Derrida chega à conclusão de que a escrita tem uma hegemonia com relação à fala em função de uma hierarquia europeia que se baseou no código da escrita e das leis para dominar outros povos e nações.

O segundo capítulo trata do ecletismo na composição instantânea⁴, em oposição a uma certa ideia que a dança muitas vezes carrega – particularmente enquanto disciplina ou área de conhecimento – ao estabelecer certas condições para que o movimento apresentado seja considerado dança. Essa composição envolve a assimilação de repertórios de movimento que cada executante desenvolve em sua trajetória, como a fusão de várias disciplinas como luta, dança, acrobacia, entre outras, como instância mais radical do movimento que envolve todas as modalidades juntas. A autora Bojana Cvejic apresenta a noção de coreografia para nomear trabalhos de dança e defende esta ideia aqui apresentada sobre dança contemporânea:

A traição de uma “pureza” na dança, concebida como uma noção purificada de movimento, também implica sutlizar elementos de outras artes, gêneros e mídias performativas. (...) Enquanto coreografias esses trabalhos não se alinham apenas com a composição do corpo e/ou do movimento exclusivamente, mas, ao invés disso, se expandem a fim de incluir qualquer expressão que apareça em sua construção. Assim, eles estão nomeadamente alinhados com a disciplina “dança” nos resíduos históricos do movimento e do corpo humano, mas são factualmente indeterminados: os corpos e/ou movimentos podem ser compostos com expressões de qualquer outra arte ou não arte. Aqui, a indeterminação coreográfica implica que sua especificação permanece contingente no procedimento de que cada trabalho é construído em resposta ao problema que ele coloca. (CVEJIC, 2013, p. 15, tradução livre)

O capítulo três traz Katie Duck, artista norte-americana radicada na Holanda, para a cena como referência artística para o processo de criação do solo YWBU a partir do método de improvisação criado por ela: “Saída, pausa e fluxo”. Duck também é apresentada como exemplo de artista que trabalha com rastros na dança.

No capítulo quatro, discorro sobre a improvisação em dança como antilinguagem. Essa ideia já estava presente na Judson School, porém busco uma

⁴ Composição instantânea é aqui apresentada como sinônimo de improvisação em dança, ou seja, lida como “aqui e agora”. Nesse sentido, o termo é apropriado para tratar a improvisação em dança como algo que é criado em cena com o sentido de ser apresentado, e não apenas com o intuito de criação de repertório para obras que serão posteriormente coreografadas.

outra abordagem. A partir da leitura de Derrida sobre linguagem, analiso a relação entre coreografia e improvisação em dança e reflito sobre o fato de o corpo repetir movimentos codificados ainda ser hierarquizado, muitas vezes, no contexto da dança contemporânea, especialmente no cenário brasileiro da dança, que ainda parece sustentar um olhar de uma certa tradição do código⁵. O subcapítulo *O improvisador e a superfície: do vídeo ao hipertexto* trata sobre outras camadas que compõem a superfície em que o improvisador atua, composta pela pele do vídeo, de hipertextos e demais elementos que compõem a cena. Assim, o subcapítulo aborda como foi a evolução das escolhas do solo *'You will be unafraid'* (YWBUE), que faz parte da investigação proposta na pesquisa com relação à tecnologia.

O capítulo seguinte é uma pausa poética na pesquisa prática do solo para gestação de Alita, presença [aparição] que alterou o fluxo da tese e deixou rastros no processo de criação de YWBUE. A partir desse acontecimento, o solo foi deliberadamente pausado e o processo acontecerá de forma prospectiva, pois retomará seu fluxo após o nascimento da minha filha. Durante a gestação tive a oportunidade de aprofundar os problemas coreográficos encontrados em YWBUE e, coerentemente com a perspectiva prático-teórica aqui proposta, não vejo problema em esse aprofundamento ter ocorrido durante a pausa e não durante o fluxo criativo.

No capítulo seis, faço a desmontagem do solo YWBUE. Cada subcapítulo do capítulo seis da tese foi subdividido em eixos que tratam sobre um dos conceitos criados que são expressivos na medida em que surgiram de acordo com os problemas coreográficos que apareciam durante o processo. Assim, cada eixo surgiu de uma prática e discorre sobre como foi a preparação corporal ou quais técnicas foram utilizadas para a movimentação.

Todo o material referente à gênese artística do trabalho foi analisado, desde anotações nos livros de artista até registros em fotos e redes sociais que acompanharam o processo. Nesse sentido, o capítulo também trouxe à tona a poética envolvida na construção do solo e que faz referência ao que foi esboçado como referencial conceitual do solo. A desmontagem e análise do processo de criação de YWBUE trouxeram pistas para argumentar que a presença do

⁵ Mesmo no contexto da dança contemporânea, no qual dançarinos, em geral, realizam pesquisa dos movimentos que virão a compor o trabalho, não raro observam-se padrões repetidos, seja no conjunto de movimentos que constituem uma coreografia específica, ou no conjunto de movimentos (e coreografias) que constituem o todo da obra do artista.

improvisador é o principal disparador do processo criativo, a despeito de qual técnica (ou quais técnicas) esse dançarino pratique.

PRÓLOGO:
REGISTROS DE ENSAIO DE YOU WILL BE UNAFRAID,
25 de maio de 2018









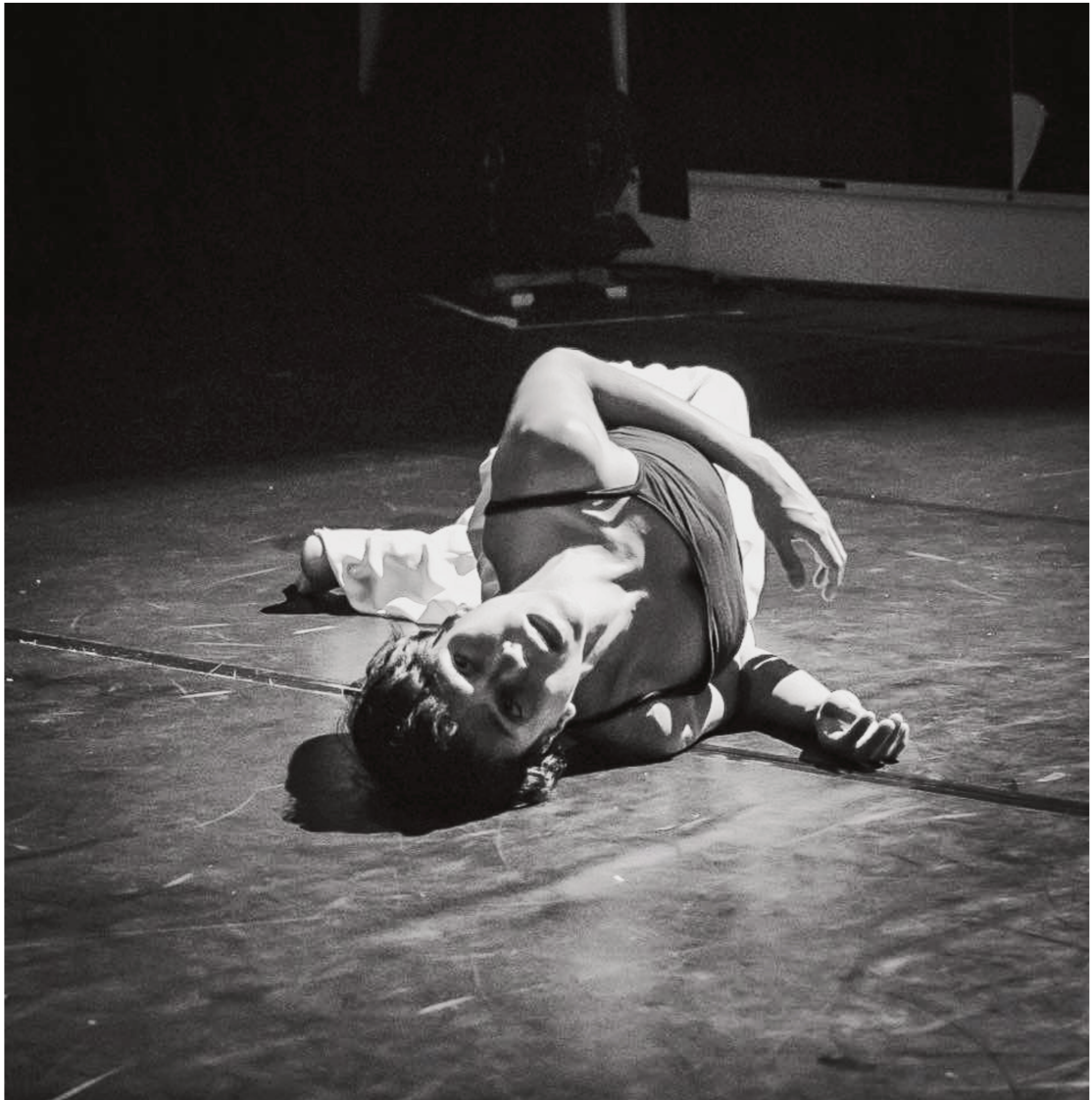


FIGURA 2 - Apresentação do solo YWBU, SP Escola de Teatro (2016).

1. PRESENÇA, LINGUAGEM E RASTRO SEGUNDO JACQUES DERRIDA

Tantos livros fazem-nos negligenciar o livro do mundo.

(DERRIDA, 2017, p. 164)

Os movimentos de desconstrução não solicitam as estruturas do fora.

(DERRIDA, 2017, p. 30)

Que o signo, a imagem ou o representante tornem-se forças e façam mover-se o universo, este é o escândalo.

(DERRIDA, 2017, p. 178)

Neste capítulo, falo sobre o conceito de presença defendido por Jacques Derrida. Na visão adotada nesta tese, a presença vai muito além da ideia de vitalidade e de corpos tonificados para ir ao encontro da noção que Derrida defende dentro de um panorama desconstrucionista de que a presença parte, sobretudo, de uma ausência e de latências, expectativas e projeções culturais. Assim o têm demonstrado tantos artistas contemporâneos, independentemente da disciplina, ao misturarem várias mídias em cena em que corpos são quase aparições em meio a todos os elementos que compõem a cena; numa composição entre vários corpos na cena, como na visão dos estoicos, em que o corpo não significa apenas o corpo humano, mas a materialização de experiências. Aprofundarei o tema mais adiante no capítulo três, especialmente no subcapítulo “O improvisador e a superfície”.

No presente capítulo também trato o cultivo da consciência do artista em cena como um dos pressupostos de sua presença cênica:

Mina Kaylan afirma que o “grão” de Barthes é análogo à presença na performance. Essa qualidade, acrescenta, é “um diferencial que é independente da competência técnica ou acuidade do cantor”. (Kaylan, 1977:53) A presença do performer é qualificada por Kaylan como tão significativa quanto o grão. (SMITH, 2014, tradução livre)⁶

A presença do artista estaria em relação oposta à sua invisibilidade cênica, já que ela se relaciona a um “estado energético”⁷ e lida, portanto, com dados não exatamente visuais, mas relacionados à sensação e um certo “estado corporal”. Discorri em trabalho anterior (ANDRAUS; ALBERGARIA; SANTOS; TARUMOTO; SOUZA; MIZUTANI; PIANCA, 2017) sobre a presença cênica com relação ao contato consigo, já que ao estar em cena dividimos a atenção ao mesmo tempo entre o contato consigo, com as outras pessoas em cena e o espaço, bem como com o público:

Katie Duck, artista norte-americana radicada na Holanda que trabalha com improvisação em dança, mencionou em um dos workshops sobre improvisação, uma pesquisa que apontava que nossos 3 maiores medos eram: medo da morte; medo de falar em público e o medo de estar em cena.

⁶ Todos os trechos dessa autora foram obtidos de sua tese, disponibilizada em seu site <http://www.sharonsmith.org>, e portanto aparecem sem número da página.

⁷ Estado energético se refere aqui à soma de sensações apresentada enquanto resultado da corporeidade do artista, que é o seu signo, ou seja, o que se apresenta e dá a ver/sentir ao espectador na cena.

Para ela, não dá para ficar no mundo privado quando se está sendo visto. Ao mesmo tempo, não devemos reprimir o fluxo de emoções, mas podemos registrá-los; sem ficar apenas no auto-centramento. Para Duck, o máximo da concentração do performer seria o centramento no fora, no exterior, com a atenção no espaço. Assim, o artista improvisador deve deixar que o fora alimente a ação, já que nada do que o envolve é estático.

Duck fala muito sobre o perigo do auto-centramento do performer, ou seja, de estar com a atenção voltada apenas para o interior. Ela nos aconselha a nos livrar de nós mesmos e de nossa relação pessoal com o outro e com a música, no sentido de abandonar todo psicologismo em cena e de sermos capazes de nos despersonalizar para que o artista se torne o material, já que o seu material é o contato com o outro, com o espaço. (p. 4)

Nesse sentido, a presença a que me refiro na tese tem a ver com ausentar-se da subjetividade do artista para deixar que as forças que atravessam a criação se façam presentes. Ele o faz silenciando os extratos de psicologismo que o acompanham para deixar a obra falar através dele, o que faz conscientemente ao potencializar a presença cênica. Assim, a consciência se conecta à presença do artista na cena e à tomada de decisão necessária ao ato improvisacional, por consequência. Para o autor Phillip Zarrili, atualmente é fundamental o cultivo da consciência pelo artista:

Possuindo seu próprio caminho na exploração aprofundada sobre os métodos de ação física de Stanislavski e o imperativo do trabalho do ator sobre si mesmo, Jerzy Grotowski (1933-1999) se debruçou prática e teoricamente sobre o yoga e a filosofia hinduísta em sua pesquisa sobre como o praticante pode realizar um estado ótimo de consciência do corpo e mente em que ele permaneça "suficientemente flexível e 'vazio' para ser um canal permeável para as energias". (ZARRILI, 2009, p. 20)

Esta visão vai ao encontro do estado de consciência ampliado, em que se está no aqui e agora, física e mentalmente; do atravessar o espelho de Alice ao se ancorar no mundo exterior com os estímulos do fora, sem perder o contato consigo e o universo de sensações interiores.

Várias técnicas de preparação corporal, relacionadas em sua maioria ao conjunto de técnicas somáticas que entendem o corpo de forma integral, como Feldenkrais, Yoga, Tai Chi Chuan, dentre tantas outras, podem preparar o dançarino com o intuito de trazê-lo para o aqui e agora. Qual a melhor técnica para isso dependerá das afinidades do artista com determinadas tradições ou de quais técnicas de preparação corporal determinado trabalho artístico pedirá.

A privação da presença é a condição da experiência, isto é, da presença. [...] A metafísica consiste desde então em excluir a não presença ao determinar o suplemento como *exterioridade simples*, como pura adição ou pura ausência. É no interior da estrutura da suplementariedade que se opera o trabalho de exclusão. O paradoxo é anular-se a adição ao considerá-la como uma pura adição. *O que se acrescenta não é nada, pois se acrescenta a uma presença plena a que é exterior.* [...] É o mito do apagamento do rastro, isto é, de uma diferença originária que não é nem ausência nem presença, nem negativa nem positiva. A diferença originária é a suplementariedade como *estrutura*, estrutura aqui quer dizer a complexidade irreduzível no interior da qual pode-se somente inflectir ou deslocar o jogo da presença ou da ausência. Aquilo dentro do que a metafísica pode-se produzir mas que ela não pode pensar. (DERRIDA, 2017, p. 203-204)

Em lugar da presença, Derrida apresenta o suplemento. Para ele, o suplemento não entra no lugar do significado ou representado em relação ao significante/representante presente na teoria dos signos tradicional, como, por exemplo, na semiótica ou semiologia. O suplemento está no lugar da origem e da presença, de uma suposta fonte do significado:

O suplemento vem no lugar de um desfalecimento, de um não significado ou de um não representado, de uma não presença. Não há nenhum presente antes dele, por isso só é precedido por si mesmo, isto é, por um outro suplemento. O suplemento é sempre o suplemento de um suplemento. Deseja-se remontar *do suplemento à fonte*: deve-se reconhecer que *há suplemento na fonte*. (DERRIDA, 2017, p. 371)

Para Derrida, a língua escrita, ou seja, a escritura alfabética é apenas uma das formas de escritura, que para ele designa o jogo próprio à linguagem. Este jogo refuta a ideia de presença e origem, comuns na tradição metafísica. Para o filósofo, anterior à linguagem, há somente uma arquiescritura, como diferença e possibilidade, para além de uma presença. Nela não há referência ou hierarquia de nenhum signo linguístico, seja ele falado ou escrito, já que só há produção de sentido a partir da escritura (SANTIAGO, 1976, p. 11).

A história da escritura, como história da ciência, circularia entre as duas épocas da escritura universal, entre duas simplicidades, entre duas formas de transparência e de univocidade: uma pictografia absoluta reduplicando a totalidade do ente natural num consumo desenfreado de significantes, e uma grafia absolutamente formal reduzindo a quase nada o dispêndio signifiante. (DERRIDA, 2017, p. 348)

Podemos inferir da historiografia que Derrida faz da escritura uma semelhança com a relação entre coreografia e improvisação em dança. A presença de um código em que reconhecemos elementos da linguagem da dança mais

facilmente do que na improvisação faz da coreografia um registro mais pictográfico, por assim dizer, da escritura da dança, enquanto a improvisação agiria mais como escritura abstrata, tendendo até a uma antilinguagem, assunto que abordarei mais adiante. Com esta asserção não pretendo afirmar que há ausência completa de código na improvisação, mas que ela é menos afeita a esse tipo de registro, já que é uma maneira de compor e, portanto, uma maneira de organizar uma linguagem que contenha códigos, como vemos em diversos gêneros artísticos, seja na dança, música, teatro etc.

“Mais tarde, nos séculos 19 e 20, a improvisação notadamente se tornou suscetível de desenvolvimento independente num ritmo e direção determinados principalmente pela mudança da relação estética da performance para a notação”. (McGee). Essa atitude também teve a ver com uma cultura que, para citar McGee, “valorizava as palavras escritas mais do que as ditas, textos escritos sobre a ação física, composições sobre as performances ao vivo, conceitos sobre o design, e o design sobre os objetos que os incorporavam”. (idem) Como resultado, de acordo com o “guru” da pedagogia e criatividade Keith Sawyer, desde o século 19, a *alta* performance (grifo meu) se tornou estruturada ou roteirizada e a performance improvisacional tem “sido geralmente associada com subgrupos rurais ou não educados. (SILVA, 2016, p. 64-65, tradução livre)

Nesse sentido, acredito que a produção de sentido que acontece numa improvisação em dança estaria muito próxima do que Derrida chama de arquiescritura, como campo de inúmeras possibilidades de criação de diferença, enquanto obras cuja produção de sentido esteja atrelada a uma coreografia estariam mais próximas de uma escritura, ou linguagem propriamente dita, da dança.

A existência de um diretor, geralmente em obras dessa natureza, também seria um outro indicador de uma presença que “informa” o sentido, já que a produção deste jogo acontece de maneira projetada e não há tanta liberdade para que o jogo da linguagem aconteça. A improvisação em dança lida com escolhas e acasos, de forma que o dançarino tem que fazer escolhas a todo momento e lidar com os acasos que surgem na comunicação com os músicos, outros dançarinos e o público. A produção do acaso atuaria, nesse sentido, produzindo ruídos no acontecimento performático que estaria, dessa maneira, mais próximo ao que Derrida conceitua como rastro, em oposição ao conceito de presença.

Como habilidade composicional, a improvisação atuaria como principal inteligência do bailarino contemporâneo. Como a artista Katie Duck afirma, “a improvisação define uma habilidade do dançarino em fazer escolhas em cena”. 3a).

Essa habilidade, por sua vez, está diretamente alinhada à presença do artista ao dividir sua atenção com o público, com outros dançarinos e consigo.

O tema que marcou a teoria da performance desde 1990 foi a ontológica afirmação de Peggy Phelan a respeito do desaparecimento na performance enquanto ela é considerada um evento cuja presença é ilusória, condenada às perdas e repetições da memória. (Phelan 1993, 148-152) Ainda que a afirmação de Phelan se relacione aos trabalhos da arte da performance, argumentando pela resistência à reprodução e portanto à reificação da identidade política nos anos 90, sua tese sobre desaparecimento teve um impacto significativo no universo da dança alinhado com os discursos de Lacan e Derrida sobre presença, escrita, subjetividade, olhar, história, etc. (CVEJIC, 2013, p. 16, tradução livre)

Derrida nos fala da visão mimética da arte, ou seja, sugere que ela sempre tenta imitar a natureza. Segundo esse ponto de vista, o significante reproduz o significado, porém, em nada o acrescentando - pelo contrário, diminui e degrada algo que seria original ao tentar imitá-lo. Portanto, segue uma lógica inversa à do suplemento, ao crer que, ao invés da adição ou suplemento do significante, age diminuindo-o, ao tomar o lugar do significado e, portanto, retirando algo de sua essência que tem relação com a noção de origem e presença.

É o estatuto do *signo* que assim se encontra marcado pela mesma ambiguidade. O significante imita o significado. Ora, a arte é tecida de signos. [...] Se a arte é imitação, cumprirá não esquecer que tudo nela é significante. Na experiência estética somos afetados não pelas coisas mas pelos signos. (DERRIDA, 2017, p. 248-251)

Daí o sentido de desaparecimento/aparição presente no jogo da improvisação. Atualmente, dificilmente encontramos apresentações em que não haja presença de imagens, em sua maioria, técnicas. Nesse sentido, o que se apresenta ao espectador é uma dança de corpos de tessituras variadas. O artista, assim, joga com outros elementos da cena. É comum assistirmos hoje a um imenso hipertexto no palco, em que se é assaltado hora por imagens técnicas, hora por palavras projetadas, ou por letreiros de LED, por exemplo. O artista participa desse jogo de signos então já como um rastro na cena.

Assim, não há como descolar a dança do artista, dos outros corpos em cena. Então, é preciso desenvolver estratégias para lidar com a necessidade de dessubjetivação sempre que a subjetividade do artista tenta se sobrepor às demandas da obra. Nesse sentido, é importante o artista não perder de vista que os

signos que se apresentam em cena compõem a escritura (não necessariamente uma linguagem) da improvisação, dada a multiplicidade de elementos que cada trabalho carrega. E, portanto, mesmo que o artista improvisador utilize elementos de quaisquer linguagens em cena - seja da dança ou de outras técnicas -, na prática ele não chega a constituir uma linguagem propriamente dita, pois, independentemente de “importar” ou não movimentos de outras técnicas para o trabalho, inevitavelmente a escritura se constituirá a partir de rastros de todas as experiências vivenciadas por aquele bailarino ao longo de sua trajetória na dança, rastros estes advindos de seus rasantes em técnicas e/ou experiências de corpo diferenciadas.

Derrida inaugura o conceito de suplemento para dizer do significante já que este, na semiologia e semiótica, não tem independência e apenas exprime um significado:

Segundo uma regra geral que nos importa aqui, a atenção ao significante tem por efeito paradoxal reduzi-lo. Diferentemente do conceito de suplemento que, bem entendido, não *significa* nada, só substitui uma carência, o significante, como se indica na forma gramatical dessa palavra e na forma lógica desse conceito, significa um significado. Não se pode separar sua eficácia do significado ao qual é ligado. Não é o corpo do signo que age, pois ele é toda sensação, mas sim o significado que ele exprime, imita ou transporta. (DERRIDA, 2017, p. 253-254)

A crítica que Derrida faz da teoria dos signos, especialmente em sua leitura da arte como *mimesis* de Rousseau (1781), é de que na concepção metafísica da arte, o significante expressa um significado, assim como a noção de que, na arte, o artista exprime algo de ordem interna. Para Derrida, o significante “é o próprio signo que esgota a operação da arte” (DERRIDA, 2017, p. 254).

O que não se pode assim representar por uma linha é o torno do retorno quando ele tem o porte da representação. O que não se pode representar é a relação da representação com a presença dita originária. A representação é também uma desapresentação. Ela está ligada à obra do espaçamento. (DERRIDA, 2017, p. 247)

O jogo dos signos para Derrida começa e termina no próprio signo. Daí a noção de rastro como conceito mais adequado ao jogo da escritura, para além do signo:

O rastro não é somente a desaparecimento da origem, ele quer dizer aqui - no discurso que proferimos e segundo o percurso que seguimos - que a origem não desapareceu sequer, que ela jamais foi retroconstituída a não ser por

uma não origem, o rastro, que se torna, assim, a origem da origem. (DERRIDA, 2017, p. 75)

Fazendo eco ao pensamento do filósofo, pretendo estender à dança contemporânea a noção de rastro, já que, como linguagem, não há somente um código que podemos identificar como sua origem. O movimento na dança contemporânea é agramatical, justamente pela retroalimentação que o jogo das várias danças que a compõem traça como escritura. Nesse sentido, não cabe eleger um modelo, ou ideal, ao qual se compare qualquer trabalho de dança contemporânea, por se tratar de um jogo de relações estéticas que cada trabalho inaugura, como rastro de técnicas capturadas de outras áreas.

Haveria rastro e não signos na dança contemporânea, já que a cada coreografia ou trabalho de improvisação, uma diferença se cria, deixando um rastro no constante revisitar de técnicas e códigos retrabalhados a cada nova obra.

Portanto, há num trabalho de improvisação uma maior tendência ao rastro, já que a mistura de referências sónicas nessas danças é maior do que num trabalho de coreografia, até o ponto em que não há como traçar um caminho de volta à origem, no sentido de identificação de técnicas. Nesse território, tudo é mais borrado e as fronteiras entre linguagens se tornam fugidias e indeterminadas. Haveria, assim, puro rastro e não propriamente linguagem na improvisação. Ela assim atuaria como antilinguagem na medida em que há nela mais rastro do que propriamente a presença de uma linguagem.

O rastro (puro) é a diferença. Ela não depende de nenhuma plenitude sensível, audível ou visível, fônica ou gráfica. É, ao contrário, a condição destas. Embora não *exista*, embora não seja nunca um *ente-presente* fora de toda plenitude, sua possibilidade é anterior, de direito, a tudo que se denomina signo (significado | significante, conteúdo | expressão etc.), conceito ou operação, motriz ou sensível. Esta diferença, portanto não é mais sensível que inteligível, e ela permite a articulação dos signos entre si no interior de uma mesma ordem abstrata - de um texto fônico ou gráfico por exemplo - ou entre duas ordens de expressão. (DERRIDA, 2017, p. 77)

Nesse sentido, não cabe eleger um modelo, ou ideal, ao qual se compare qualquer trabalho de dança contemporânea, por se tratar de um jogo de relações estéticas que cada trabalho inaugura, como rastro de técnicas capturadas de outras áreas. Considero a noção de rastro apresentada por Derrida mais adequada para tratar a improvisação em dança do que a noção de linguagem, já que há no rastro

um jogo entre signos de diversas linguagens (visual, sonora etc.), assunto que tratarei melhor no próximo capítulo.

O rastro é verdadeiramente a origem absoluta do sentido em geral. O que vem afirmar mais uma vez, que não há origem absoluta do sentido em geral. O rastro é a diferença que abre o aparecer e a significação. Articulando o vivo sobre o não vivo em geral, origem de toda repetição, origem da idealidade, ele não é mais ideal que real, não mais inteligível que sensível, não mais uma significação transparente que uma energia opaca e nenhum conceito da metafísica pode descrevê-lo. (DERRIDA, 2017, p. 79-80, grifos do autor)

Para Derrida, o rastro é uma ideia presente no signo, entendido enquanto suplemento e potência, e não como fraqueza ou como na tradição da filosofia metafísica, ou da maneira que a semiologia ou semiótica tratam o signo ou a imagem. Para o filósofo, só há referente. Não se trata, portanto, de buscar um significado mais real na coisa a que se refere o referente, pois ele se esgota em seu próprio jogo de suplementaridade.

Constituindo-o e deslocando-o ao mesmo tempo, a escritura é outra que o sujeito, em qualquer sentido em que seja entendida. Ela não poderá jamais ser pensada sob sua categoria; de qualquer maneira que ela seja modificada, afetada de consciência ou inconsciência, esta remeterá, por todo o fio de sua história, à substancialidade de uma presença impassível sob os acidentes ou à identidade do próprio na presença da relação a si. E sabe-se que o fio desta história não corria nas orlas da metafísica. Determinar um X como sujeito não é jamais uma operação de pura convenção, não é jamais quanto à escritura um gesto indiferente. (DERRIDA, 2017, p. 84)

Do ponto de vista da dança contemporânea seria mais adequado afirmar que há escritura da dança do que linguagem, já que não se trata da criação baseada numa subjetividade, mas de um processo que atravessa uma obra e faz lançar no mundo uma expressão, que não é individual, mas relacional, fruto dos elementos que fizeram rastro ao se articularem e serem apresentados num trabalho de dança.

[...] nunca houve senão a escritura; nunca houve senão suplementos, significações substitutivas que só puderam surgir numa cadeia de remessas diferenciais, o "real" só sobrevivendo, só acrescentando-se ao adquirir sentido a partir de um rastro e de um apelo de suplemento etc. [...] o que abre o sentido e a linguagem é esta escritura como desaparecimento da presença natural. (DERRIDA, 2017, p. 194-196)

Nesse sentido, associo a ideia de “roubo” de técnicas corporais diversas, que o dançarino antropofagiza⁸ em seu corpo, como resposta aos problemas coreográficos encontrados em cada trabalho, entendendo o rastro dessas técnicas como potência, e que, por serem rastros, são originais a cada nova releitura e reapropriação pelo improvisador.

Se a princípio parece-nos impossível separar, por interpretação ou comentário, o significado do significante, e assim destruir a escritura pela escritura que ainda é leitura, acreditamos, todavia, que esta impossibilidade articula-se historicamente. [...] Mesmo que jamais exista um significado puro, existem relações diferentes quanto ao que do significante *se dá* como extrato irredutível de significado. (DERRIDA, 2017, p. 194-195)

No pensamento do rastro de Derrida, “É preciso começar de onde quer que estejamos” (DERRIDA, 2017, p. 199); ou seja, há aí a ideia de errância. Ao se tratar do signo, onde não há diferença ou hierarquia entre referente e significado, não há sentido em separá-los. Por não haver uma origem, estamos sempre no meio, sendo, portanto, qualquer ponto de partida válido. Isso traz à tona a questão da preparação corporal em trabalhos de dança. Há que se considerar qualquer ponto de partida como válido. Há ainda, em alguns nichos da dança, ideias que consideram o valor do artista por sua origem numa escola, tradição ou professores determinados. Esse pensamento segue uma linha de raciocínio transcendente e ultrapassada, que vai contra a visão de que as trajetórias dos artistas são únicas e de que cada novo trabalho acrescenta percursos inéditos nesta trajetória. Nesse sentido, o artista da dança nunca está pronto, já que passa uma vida evoluindo sua técnica e conhecimento corporal, a partir dos estímulos que cada novo trabalho traz.

Derrida opta por conceituar o suplemento como substituição ao signo já que este é sempre o “suplemento da própria coisa”. (DERRIDA, 2017, p. 178). Desde Rousseau, o imaginário é tido como suplemento da natureza.

⁸ Em sua acepção original, “antropofagia” designa as práticas sacrificiais comuns em algumas sociedades tribais – algumas sociedades indígenas do Brasil, por exemplo –, que consistiam na ingestão da carne dos inimigos aprisionados em combate, com o objetivo de apoderar-se de sua força e de suas energias. A expressão foi utilizada metaforicamente por uma das correntes do modernismo brasileiro, querendo significar uma atitude estético-cultural de “devoração” e assimilação crítica dos valores culturais estrangeiros transplantados para o Brasil, bem como realçar elementos e valores culturais internos que foram reprimidos pelo processo de colonização (TROPICALIA, 2019).

Esta suplência sempre tem a forma dos signos. Que o signo, a imagem ou o representante tornem-se forças e façam “mover-se o universo”, este é o escândalo. [...]. O suplemento é a imagem e a representação da natureza. Ora, a imagem não está nem dentro nem fora da natureza. [...]. O mesmo aqui se denomina suplemento, outro nome da diferença. [...]. E é exatamente do imaginário que se trata. O suplemento que “engana a natureza” maternal opera como a escritura, e como ela, é perigoso para a vida. Ora, este perigo é o da imagem. (DERRIDA, 2017, p. 180-184)

E ainda declara sobre o suplemento:

Ter(i)á devido haver plenitude e não carência, presença sem diferença. Desde então o suplemento perigoso, a gama ou a harmonia, *vem do exterior acrescentar-se como o mal e a carência* à feliz e inocente plenitude. Viria do fora que seria simplesmente fora. O que está de acordo com a lógica da identidade e com o princípio da ontologia clássica (o fora é fora, o ser é etc.), mas não com a lógica da complementaridade, que quer que o fora seja dentro, que o outro e a carência venham se acrescentar como um mais que substitui um menos, que o que se acrescenta a alguma coisa ocupa o lugar da falta desta coisa, que a falta, como fora do dentro, já esteja dentro do dentro etc. (DERRIDA, 2017, p. 263)

Seguindo a lógica do suplemento, cabe ao artista improvisador substituir uma certa assepsia da técnica em muitas demonstrações que acontecem não só na dança, mas também que percebo acontecerem no contexto de apresentações de *poomsae freestyle*, do *taekwondo*, que são apresentações que incorporam sequências livres dessa luta com um fundo musical, por exemplo. Também caberia citar demonstrações de *tricking*⁹, muito comuns em vídeos espalhados em redes sociais como YouTube e Instagram. O que substitui algo, segundo o raciocínio de Derrida, é algo que acrescenta diferença, portanto, cria sentido. Então, a pura repetição dos passos conhecidos de uma sequência de *kata*¹⁰, ou mesmo da acrobacia, não produziria sentido.

De maneira semelhante, encontramos na dança certos padrões ou vícios de movimento que parecem se repetir em diferentes contextos. Podemos citar o *K-Pop*¹¹ como exemplo cuja assepsia da técnica é presente. Muitos jovens parecem copiar coreografias desses ídolos coreanos de videocliques e passam a reproduzir os signos dessa dança em contextos variados de forma mecanizada e robotizada. Mesmo que os praticantes dessas técnicas estejam executando sequências de movimento tecnicamente perfeitas, percebo ainda a falta de algo que venha

⁹ Modalidade corporal que incorpora movimentos do break dance, acrobacia e artes marciais como *taekwondo* e capoeira (WIKIPEDIA, 2018).

¹⁰ Conjuntos de movimentos de ataque ou defesa presentes nas diversas artes marciais.

¹¹ Gênero de música popular originado na Coreia do Sul muito cultuada pela cultura jovem atual.

substituir a demonstração por outra que traga mais ruído na técnica, ou seja, algo que seja exterior a essas técnicas e crie, assim, diferença. Assim, algo que a princípio teria o propósito de criar diferença, acaba por criar repetição.

Em sua tese, Smith conceitua técnicas como linguagens e, portanto, as mesmas não dizem nada sozinhas, pois dependem do contexto em que são usadas:

A maneira com que o corpo performa tem sido escrita e reescrita por teóricos e praticantes da dança e do teatro. Ainda, a virtuosidade e o corpo espetacular, à luz de seu “texto” altamente sofisticado é bem sucedido em perpetuar um valor, *commodity* e “status” econômico que são impostos sobre o corpo do performer e sugere que “outros” modos de presença sejam silenciados ou “pobres”. A falta de visibilidade da improvisação em instituições de dança é devida a uma falta de interesse que a cultura da arte dominante tem no oposto à virtuosidade. O pós-modernismo e a teoria da cultura contemporânea tem seguido o virtuosismo fora e contra o paradigma histórico do expressionismo no modernismo.

[...]

Se eu entendo corpo como linguagem - o corpo treinado tecnicamente é privilegiado nessa linguagem. Para o performer, um treinamento físico técnico provê uma diferenciação. Técnica somente é definida dessa maneira quando funciona como uma *commodity*. Na performance, a habilidade técnica é problemática tanto em relação ao corpo altamente treinado, quanto ao não treinado. Eu entendo técnica enquanto artefato e improvisação não como uma técnica para o movimento mas como uma tecnologia para o sujeito(s) que se move. (SMITH, 2014, tradução livre)

Nesse sentido, a contaminação de outras técnicas no universo da dança pode ser bastante produtiva, no sentido de que parece haver um certo “esgotamento” de técnicas neste universo num contexto em que as criações de técnicas que levam a marca de um indivíduo já não têm tanta força quanto a criação de trabalhos inspirados por forças intrínsecas ao problema coreográfico sugerido por cada processo de criação em dança. Cada trabalho de dança cria uma pergunta e, a partir dela, conceitos são produzidos para responderem às questões que surgem no processo. Assim os conceitos não podem surgir antes da obra, pois eles são o motor que disparam a criação e, portanto, não podem ser colocados *a priori*.

A pesquisadora Bojana Cvejic conceitua o problema coreográfico em sua tese, que problematiza os processos coreográficos na dança contemporânea europeia. Bojana entende que um trabalho em dança é desenhado a partir da pergunta que o trabalho quer responder, ou seja, qual problema coreográfico ele coloca. O dançarino não sabe de antemão quais são essas questões, ou seja, ele não descobre essa pergunta antes de se lançar no processo da obra. A partir do

problema coreográfico, o dançarino cria conceitos que dão conta das questões que surgem nesse processo.

De maneira semelhante, a artista Katie Duck acredita que, por ser a improvisação uma arte da cena, o performer não tem que estar sentindo, de fato, tudo o que faz. Nesse sentido, ele provoca sensações ao alterar suas percepções. Para provocar estímulos, pode-se usar a imaginação, como poderoso instrumento criativo. “O objetivo de Duck é fazer com que os dançarinos trabalhem juntos, e se percebam como parte de um corpo maior que é dominado pelo tempo e espaço, que é cruamente independente da estética ou de aspirações individuais (estando ela incluída)” (DUCK, 2016b).



FIGURA 3 - Katie Duck, Atelier de Dudude Herrmann (2016).
Foto: Clarice Mallaco

Derrida assim define linguagem:

A linguagem é uma estrutura - um sistema de oposições de lugares e de valores - e uma estrutura *orientada*. Digamos antes, brincando pouco, que sua *orientação é uma desorientação*. Poder-se-ia dizer uma *polarização*. A orientação dá a direção do movimento relacionando-o à sua origem como a seu oriente. (DERRIDA, 2017, p. 264)

Se a linguagem é um jogo que supre o lugar da presença, como sugere o filósofo, haveria cada vez menos necessidade do artista deixar sua marca autoral na

obra, já que ela é um jogo de signos, donde o próprio artista se inscreve como signo, gerando, por assim dizer, quase um apagamento do indivíduo na obra. A incorporação de técnicas vindas de outras expressões no incessante jogo da linguagem da dança contemporânea, principalmente em trabalhos de improvisação, sugere que esta atue como sua antilinguagem, ou antítese.

Dessa maneira, o código presente na linguagem da dança contemporânea é sempre revisitado, e novos padrões de movimento podem se misturar a ele, criando uma desestabilização nessa linguagem. No sentido estético, essa contaminação é muito produtiva, já que a linguagem parece andar oposta ao signo artístico, que é o lugar da criação de diferença. Assim, o suplemento age como regra estrutural da linguagem: “Esta relação de complementariedade mútua e incessante é a ordem da linguagem” (DERRIDA, 2017, p. 286).

Nunca o significado fundamental, o sentido do ser representado, e menos ainda a coisa mesma, nos serão dados em pessoa, fora do signo ou fora do jogo. [...] Há no sistema um ponto em que o significante não pode mais ser substituído pelo seu significado, o que tem por consequência que nenhum significante possa sê-lo, pura e simplesmente. (DERRIDA, 2017, p. 323-324)

Toda linguagem se substituirá a esta viva presença a si do próprio, que enquanto linguagem supria já as coisas mesmas. A linguagem *acrescenta-se* à presença e a supre, diferindo-lhe no desejo indestrutível de a ela reunir-se. (DERRIDA, 2017, p. 342)

Por fim, há numa pesquisa em dança um momento em que o gozo da dança é substituído pela reflexão sobre ela. Como Derrida diz de Rousseau, a presença se refere à presença do gozo:

O presente é sempre o presente de um gozo; e o gozo é sempre a acolhida da presença. O que descoloca a presença introduz a diferença e o prazo, o espaçamento entre o desejo e o prazer. A linguagem articulada, o conhecimento e o trabalho, a procura inquieta do saber não são mais que o espaçamento entre dois gozos. (DERRIDA, 2017, p. 342)



FIGURA 4 - Apresentação do solo YWBU, SP Escola de Teatro (2016).

2. ECLETISMO E COMPOSIÇÃO INSTANTÂNEA: O PROBLEMA DA NOMENCLATURA NA DANÇA

Técnicas são linguagens. Elas não falam por si mesmas. É como nos engajamos com a linguagem e em que contexto é usada que faz a linguagem falar.
(SMITH, 2014, tradução livre)

Neste capítulo utilizo a desconstrução em Derrida esboçada no capítulo anterior para questionar a ideia de dança contemporânea enquanto linguagem. O movimento é algo agramatical por sua própria impossibilidade de escrita. Borrar as fronteiras entre as disciplinas significa que todo movimento pode vir a ser dança na medida em que o que move gera uma sensação cinestésica ou estética no outro que vê. Então, não há sentido em separar a dança de outras expressões do movimento, e a dança contemporânea e seu ecletismo afirmam cada vez mais isso.

2.1 Vivemos hoje um novo ecletismo?

“The body eclectic”, livro organizado por Melanie Bales e Rebecca Nettl-Fiol, ficou conhecido por trazer a questão do ecletismo na dança. No entanto, a análise se concentra no contexto norte-americano, e ainda muito influenciado pelas práticas do período pós-Judson e de seus frutos no contexto atual. As autoras afirmam o ecletismo como uma das maiores tendências ao lado de outras que foram importantes para a quebra da dicotomia corpo-mente (BALES, 2008, p. 14):

A primeira tendência pode ser denominada *ecletismo*, ou o processo de apropriação de várias práticas do movimento, dentro das tradições de dança existentes, ou métodos de treinamento de outras formas de arte. A segunda tendência que se relaciona ao fator de Atitude Corporal pode ser considerada como desconstrutiva, ou o processo de “decantar” o corpo ou limpá-lo de padrões indesejados (BALES, 2008, p. 15, tradução livre).

A meu ver, a principal desconstrução em questão não é a do corpo do bailarino formado, mas a de uma certa tendência em afirmar o lugar do artista e de sua subjetividade em detrimento das forças que uma obra comporta ou que o atravessam no momento da criação. De maneira semelhante, não há como separar o artista do treinamento que teve a maior parte de sua vida, pois, além de fazer parte de sua personalidade, constitui uma fisicalidade cujos rastros ele levará a cada novo trabalho.

A autora Bojana Cvejic apresenta a desobjetificação do movimento e a dessubjetivação do artista como características de obras esteticamente coerentes com o contexto atual:

Objetificação, como eu a concebo, pressupõe outra relação entre movimento, o corpo, e o sujeito no ato expressivo: a dança é reduzida a uma articulação física do movimento, cujo significado está, tautologicamente, nele mesmo. O movimento não é a expressão corporal do sujeito da dança; o movimento é criado como um objeto nele mesmo que engaja ossos, músculos, ligamentos, nervos, e outras partes do corpo do dançarino numa atividade estritamente física. [...] No entanto, como a auto-expressão, a objetificação do movimento reafirma o movimento como a “verdadeira substância” da dança, como Martin proferiu, para além da produção de movimento através da fisicalidade do corpo sozinha. (CVEJIC, 2013, p. 22-23)

Esta visão está alinhada à ideia de Derrida de que o signo é o veículo em si da afecção da arte, já que, para ele, toda arte se trata de signos (DERRIDA, 2017, p.

249). Portanto, não haveria um significado para além do corpo e da fisicalidade mesma do corpo que dança, ou seja, fora do próprio signo que se apresenta e dá a ver ao espectador.

[...] A subjetificação através do movimento e a objetificação do movimento através do corpo constituem o regime orgânico da dança, comparável à identificação deleuziana do esquema sensório-motor no cinema clássico, ao conectarem corpo e movimento no todo orgânico, no qual no caso citado é compreendido pela experiência interna (emocional), e no outro, pela atividade física (tarefa, ação). (CVEJIC, 2013, p. 23)

A partir da minha experiência como artista e dançarina independente desde 2009, tenho observado, especialmente no contexto paulistano, em que vivo e no qual venho trabalhando nos últimos quatro anos, que do lado dos artistas independentes, haveria uma tendência a um certo subjetivismo em excesso que reflete, de certa forma, uma insegurança com o contexto em que os bailarinos se inserem. No Brasil parece ainda haver uma visão romântica sobre o artista, ainda que para a emancipação do dançarino contemporâneo tenha sido importante o fato de o bailarino afirmar a autoria de suas criações, já que muitas produções atuais não dependem da figura de um coreógrafo:

O uso do corpo do dançarino como a transferência da força criativa do coreógrafo é uma noção kleistiana. Em seu ensaio “On the Marionette Theatre”, Kleist postula que a “alma do bailarino” não pode ser encontrada “a não ser que o operador possa transportar-se para o centro de gravidade da marionete” (Kleist, 1810). É claro que ele estava se referindo a um fantoche, mas suas analogias se estendiam para corpos dançantes e sua fusão à alma do coreógrafo. (...) Refiro-me a este ensaio como modo de reencontrar um elo entre o papel do bailarino e o do coreógrafo, e qual dentre eles detém o conhecimento essencial para criar a obra (CAVRELL, 2015, p. 51).

Para a artista Katie Duck, por exemplo, o que está em jogo na criação não é o indivíduo enquanto “veículo” de criação. Ela desloca o papel principal da composição em dança para o espaço enquanto principal elemento de criação. Nesse sentido, não se trata mais de colocar o artista e sua subjetividade no centro da criação, mas de priorizar a composição instantânea e a necessidade do artista manter a tensão no espaço, de forma que o próprio espaço se torne o principal elemento de composição da obra.

Por outro lado, assistimos a um endurecimento das grandes companhias em que há uma valorização extrema da técnica. Assim, aquilo que tornaria o rastro

possível, por assim dizer, falta nessas obras, por não haver tantas marcas ou ruídos que acrescentem ao signo algo de novo:

Ainda que a estrutura principal seja um sistema matemático para o uso do espaço, tempo, ou do corpo; ou uma colagem arbitrária; ou fragmentação, justaposição, a recusa deliberada da estrutura na improvisação; ou a mudança constante de estruturas por métodos do acaso, há sempre a possibilidade, na dança pós-moderna de que a forma subjacente seja desnudada. A postura anti-ilusionista dita que as costuras podem ser mostradas, e que parte do prazer estético em assistir dança deriva de aprender sua estrutura ao examinar as costuras: assistir os erros que ocorrem em improvisação, testemunhar cansaço, perigo, estranheza, dificuldade; assistir o movimento sendo marcado e aprendido. Assistir sistemas sendo construídos e desmantelados. Recusar a ser seduzido por meras habilidades. (BANES, 1987, p. 16-17)

Nesse sentido, o rastro na dança seria justamente uma postura antimilitarista, ao retirar um certo ar de solenidade da composição apresentada em prol do frescor de criadores autônomos que não se limitam a uma técnica bem executada ou à execução de uma coreografia de forma automatizada pelos bailarinos.

Encontramos comumente nos cursos de dança regulares em academias, cursos técnicos e universidades o uso do termo contemporâneo para denominar um certo estilo de dança, embora nem sempre se reconheça – especialmente entre os praticantes – que se trata de um estilo. O termo dança contemporânea é polêmico e vem carregado de interpretações. A visão adotada nessa tese é semelhante à da autora Bojana Cvejic. Partilho aqui as impressões de Cvejic, no sentido de situar melhor o contexto em que emprego esse termo:

[...] “Dança contemporânea” implica um conceito vago e indeterminado. O termo “dança contemporânea” substituiu “dança moderna” desde os anos 90 e circula como um denominador supostamente mais neutro que dança “moderna” e “pós-moderna, que são marcadas por disputas sobre o modernismo na história e crítica da dança anglo-americana. (CVEJIC, 2013, p. 9, tradução livre) “Dança contemporânea” serve meramente para distinguir a produção atual de dança dos estilos e formas históricas e canônicas coexistentes originalmente da dança teatral da Europa Ocidental (balé, “dança clássica”, também referida como “dança acadêmica”), ou das tradições de danças não ocidentais assim como também de formas de dança com fins não artísticos. (social, terapêutico etc.) (CVEJIC, 2013, p. 9, tradução livre)

Reitero, portanto, que não compreendo esse termo como um gênero de dança, mas algo de natureza mais geral que envolvem as expressões de várias modalidades como danças urbanas, funk, que apresentam uma leitura atual desses gêneros. Nesse contexto, a improvisação é um recurso de composição do bailarino

contemporâneo, que vai além de uma técnica. Portanto, a improvisação em dança e a coreografia são diferentes maneiras de compor na dança contemporânea. Apesar do termo assim compreendido se distinguir de outras formas de linguagens na dança, ainda não apresenta uma alternativa compatível no sentido de a dança contemporânea se constituir enquanto linguagem propriamente dita.

A discussão sobre o que é dança contemporânea não se esgotará com facilidade, já que seu uso comumente é empregado para denominar toda prática ou obra de dança atual. A despeito da precisão implicada nesta concepção de caráter etimológico, ao mesmo tempo ela diminui bastante a riqueza do que a dança contemporânea abarca. A dança contemporânea difere de uma aula tradicional de dança moderna, em que há claramente um código presente (ainda que com variações de estilo), bem estabelecido e composto por movimentos que tornam a técnica reconhecida como linguagem de dança. Mesmo que dentro dessas modalidades haja variação, trata-se mais de acentos que identificam, por exemplo, a variação de “sotaques” entre falantes de uma mesma língua dentro do país, e não exatamente de um outro “idioma”. Assim, no contexto da dança contemporânea, o ideal seria denominar cada aula de acordo com a técnica específica desenvolvida por cada professor, fruto de um repertório de técnicas desenvolvidas ao longo de uma trajetória que contempla técnicas corporais variadas, inclusive que não são necessariamente vindas da dança. A dança contemporânea se insere nesse ecletismo, em que todas essas aulas poderiam assim ser caracterizadas ou não, já que cada uma é tão diversa quanto a trajetória artística de cada dançarino.

Por exemplo, quando há num programa de dança a especificação de que uma parte é dedicada à dança clássica e a outra, à dança contemporânea, não há como prever em que repertório de movimentos se baseará a segunda, já que geralmente há uma variedade enorme de técnicas e práticas corporais que podem ser colocadas no mesmo contexto numa aula de dança contemporânea. Então, poderíamos identificar uma linguagem da dança dentro daquelas técnicas que possuem um código que se assemelham a línguas na linguagem oral e escrita no universo da dança; porém o universo da dança contemporânea se insere num contexto muito mais amplo no entendimento aqui proposto.

No contexto pós-moderno, é difícil descolar essas questões do tema da valorização do indivíduo, que será melhor desenvolvida no capítulo quatro (*O improviso em dança como técnica anticapitalista*). Por uma questão de

nomenclatura, talvez fosse mais adequado denominar aulas de dança contemporânea pelo nome das técnicas potencialmente desenvolvidas por cada dançarino, como, por exemplo, a técnica conhecida como *flying low*, criada pelo venezuelano David Zambrano; ou do Gaga, estilo desenvolvido pelo coreógrafo israelense, ex-diretor da Batsheva Dance Company, Ohad Naharin, dentre tantos outros exemplos.

Minha experiência como bolsista pelo Programa Estágio Docente da Universidade Estadual de Campinas em disciplinas de técnicas de dança, durante um ano e meio, refletiu, de certa forma, esta condição. No primeiro trabalho do estágio, a supervisora ministrava a aula e eu tinha os últimos 15 minutos para trabalhar improvisação com os alunos, o que eu fazia segundo o método criado por Katie Duck, denominado “Saída, Pausa e Fluxo”, que aprofundarei no capítulo três (*Ausência no trabalho de Katie Duck*).

No segundo estágio, atuei mais diretamente em conteúdos da disciplina de dança contemporânea. Durante essa experiência, eu passava sequências de movimento e, porque os alunos me pediam para passar um pouco de improvisação, acabei incorporando este conteúdo, passando a praticamente dividir a aula entre sequências coreográficas e improvisação. No último estágio, fui supervisionada pela orientadora da tese e voltei mais ao código, especificamente nas técnicas de chão.

Se em minha trajetória em dança eu apenas tivesse praticado dança moderna (o que não foi o caso), mesmo que a disciplina a ser ofertada tivesse que contemplar um programa de dança contemporânea, eu iria ter esse registro como rastro em minhas aulas. Posso afirmar que as aulas do estágio docente, nos três semestres (embora a cada semestre a experiência de estágio tenha acontecido de forma diferente), foram alimentadas pelo solo ‘*You will be unafraid*’ (YWBU), que faz parte da investigação proposta na pesquisa e estava em processo de criação na época, assunto que abordarei no capítulo cinco (*Rastros em ‘You will be unafraid’*). Particularmente, o maior eixo de influência deste solo nos exercícios planejados foi relacionado à exploração de movimentos no chão, pois o plano baixo era o foco da movimentação de uma das cenas à qual eu estava me dedicando de forma mais concentrada naquele período. Já neste momento em que escrevo este trecho da tese¹², se eu fosse ministrar aulas, provavelmente recorreria a uma prática

¹² Trecho escrito entre o 5º e o 7º semestres, período em que estava me dedicando ao treinamento

alimentada por movimentos do *taekwondo* e pelos voos da acrobacia, pois fazem parte do meu treinamento mais recente.

Ou seja, é possível arriscar dizer que uma aula de dança contemporânea é alimentada pelos processos criativos em desenvolvimento pelo artista no momento em que ele ministra essas aulas, e pelas práticas corporais que determinados trabalhos ou pesquisas envolvem. Durante uma das residências com Katie Duck, a artista estava em turnê com o trabalho “Traces of Casualty” (Inglaterra, 2015)¹³ em que um dos pilares era a exploração do universo de tipos excluídos da sociedade, como criminosos, mendigos e párias. Um dos exercícios propostos era o de que nos movimentássemos como se não tivéssemos movimentação nas pernas, alusão a pessoas de mobilidade reduzida, condição encontrada comumente em pessoas excluídas socioeconomicamente nas ruas, em que Duck se inspirou para compor parte desse trabalho (DUCK, 2016c).

Esse exemplo demonstra como os processos artístico-pedagógicos atuais, diferentemente do contexto da dança moderna ou clássica, não são mais tão alimentados pelo sujeito, como criadores como Marta Graham (ou Merce Cunningham, que havia sido seu ex-aluno), quanto por criações pontuais que disparam pesquisas corporais que, eventualmente, criam novas técnicas em dança. Temos, então, um deslocamento do **sujeito** para o **processo criativo** como foco disparador para elaboração de treinamentos técnicos, algo verificado não apenas em minha experiência particular, mas na de artistas da dança renomados (por exemplo, na cidade de São Paulo). Cito aqui o trabalho do artista Eduardo Fukushima. Em residência realizada com ele¹⁴, durante a turnê do solo “Como superar o grande cansaço” (2010), um dos exercícios trabalhados era o de “soltar”, em que soltávamos, de maneira pontual, uma articulação do corpo por vez. O solo em questão acontecia todo no nível baixo, e pude perceber como a dinâmica de um processo criativo contamina as práticas em sala de aula de cada artista.

Poderíamos pensar em uma dessubjetivação da técnica? Em caso positivo, seria essa dessubjetivação uma pista para começarmos a pensar nos rastros como determinantes da própria estética ensejada em processos criativos de dança contemporânea?

em *taekwondo* e ainda não estava grávida.

¹³ <https://www.youtube.com/watch?v=hEyU9zd56v4&feature=youtu.be>

¹⁴ Residência artística *Em Residência* com Eduardo Fukushima - Sesc Palladium, Belo Horizonte.

É comum encontrar criadores contemporâneos que baseiam suas aulas nos processos coreográficos que estão conectados com determinado momento de sua trajetória artística, o que leva o fruto de tal trabalho a ser desenvolvido e apresentado numa aula que envolve técnicas diversas trazidas por determinado problema coreográfico. Ao analisar uma série de coreografias na Europa, a pesquisadora Bojana Cvejic elaborou sua tese em cima dos problemas coreográficos que cada trabalho levantava. Segundo ela, um problema coreográfico é colocado no seguinte contexto:

Graças a vários procedimentos desenvolvidos para desconectar corpo e movimento, ou para criar um distúrbio no mecanismo de co-presença e comunicação no teatro, ou para tornar a percepção mais complexa, esses trabalhos exploram o limite da sensibilidade ao inibir o reconhecimento. Os procedimentos surgem a partir da estruturação experimental dos limites em que um novo campo de experiência é concebido, que não pode ser submetido ao conhecimento mas, ao invés disso, deve ser considerado como um encontro *problemático*. Com a noção de “encontro”, eu me baseio na crítica da representação de Deleuze em *Diferença e Repetição* como o quadro mais apropriado para interpretar a orientação crítica desses trabalhos. De acordo com Deleuze, o encontro com a sensação que é um objeto-limite da sensibilidade, engendra um tipo de violência no reconhecimento, um “jogo discordante” da percepção, memória, imaginação, entendimento, julgamento (DR, 139-140). O encontro com aquilo que apenas pode ser sentido e não reconhecido de um ponto de vista do senso comum – entendido como a harmonia de todas as faculdades do assunto pensando que concordam com a forma do mesmo objeto (DR, 133) - faz surgir um problema e um ato do pensamento pelo próprio pensamento” (DR,139)

[...]

pode-se argumentar que esses problemas envolvem um outro tipo de lógica da criação, que é, o da “expressão” que Deleuze desenvolve a partir da leitura da filosofia de Spinoza. (CVEJIC, 2013, p. 31-32, tradução livre)

Bojana baseia sua concepção de problema no campo da dança, ou seja, de um problema coreográfico, segundo a visão de Deleuze, que em sua interpretação do pensamento de Spinoza apresenta o problema como algo de natureza expressiva e, portanto, relacional. A autora assim define:

Os conceitos respondem aos problemas colocados pelas performances. A determinação do problema através das suas condições e termos se estendem em sua atualização numa certa composição performática (uma invenção de uma relação entre corpo e movimento, ou entre a recepção e performar). A relação entre o conceito, o problema, e a composição performática é expressiva nos termos espinosistas. Primeiro, o problema e a composição performática surgem num processo paralelo do pensamento e da prática ao mesmo tempo. Segundo, o conceito explora a lógica no caminho do pensamento e do experimento sobre a égide do problema.

Terceiro, a relação entre o conceito e a composição performática é mediado pelo problema, e portanto envolve um acordo entre algo incluído na performance (especificamente sobre a relação entre corpo e movimento, ou entre a recepção e o performar) e o problema é seu objeto. Assim o conceito não corresponde diretamente ao, no sentido da interpretação, trabalho inteiro: ele o “expressa” do ponto de vista do problema. Portanto, eu chamarei esses conceitos de “expressivos”, através dos quais eu indicarei a sua distinção da representação baseada na conformidade, analogia, semelhança, ou eminência entre os conceitos e as performances a que seus objetos se referem. (CVEJIC, 2013, p. 57, tradução livre)

A criação de um repertório de aulas de contemporâneo ou *workshop* em dança é muitas vezes baseada, atualmente, em processos de criação que são específicos, nos quais não é possível descolar a prática do artista. Eu não conseguiria dar aula de algo que não estivesse me instigando no presente. Quando pesquisava a movimentação no chão para o solo YWBU, por exemplo, não era porque eu dominava a técnica: pelo contrário, eu estava me instrumentalizando, criando repertório, capturando técnicas; ou seja, além de trabalhar com os alunos, eu estava me trabalhando ali também. Ainda assim, o não descolamento entre artista e obra não precisa significar a obra absorvendo demandas da subjetivação do artista, ou o artista “psicologizando” a obra, mas a própria imagem das experiências corporais concretas deixando seus rastros na escritura da obra parece explicar melhor o que acontece no cenário da dança contemporânea.

Dessa maneira, pode-se dizer que, no universo da dança contemporânea - pensando-se num contexto artístico-pedagógico - existem aulas que são concebidas não a partir da técnica ou estilo de diferentes sujeitos, mas de repertórios que vêm da criação do momento vivido por aquele artista, porque ele próprio é um dançarino e se insere dentro de uma poética que influencia e retroalimenta sua movimentação no momento em questão.

2.2 Desconstrução da dança contemporânea enquanto linguagem

Etimologicamente originado do latim *improvisus*, composto de três partes - *im* como uma forma de negação (não e ou im), *pro* como uma maneira de envolver um tempo anterior ou mais recente, e *videre* significando o verbo “ver” – pode-se dizer que o termo improvisação implica que é negado prever ou ver o futuro. Em outras palavras, quando alguém improvisa, não sabe e não pode saber com antecedência como as coisas acontecerão. O futuro é incerto e é com essa incerteza que improvisamos, arriscamos. Essa incerteza, e consequente tomada de risco, é supostamente ausente de coreografias. (SILVA, 2016, p. 3, tradução livre)

Nesta pesquisa refleti sobre a improvisação em dança entendendo-a não como etapa de um processo de criação, mas como criação em cena, ou seja, diante do público. Atualmente existem vários métodos que trabalham a improvisação em dança, de origens diversas, como: 1) os ensinamentos propostos pelo alemão Rolf Gelewski; 2) as experiências de criação do *ankoku butô* (que significa butô das trevas) ou simplesmente *butô* (assim chamado após a década de 1970) no Japão; 3) o *Viewpoints* (pontos de vista), técnica ou sistema desenvolvido em 1987 por Anne Bogart e Tina Landau, e recriado a partir dos Sixview points de Mary Overlie; 4) o método Suzuki, desenvolvido pelo japonês Tadashi Suzuki, que são utilizados no treinamento de atores da Siti Company, companhia criada por Anne Bogart em Nova Iorque; 5) as tecnologias de improvisação de William Forsythe; 6) o trabalho desenvolvido pela norte-americana Meg Stuart radicada na Bélgica; dentre tantos outros.

Como nos lembra o coreógrafo francês Benoît Lachambre, citado na tese de João da Silva, pesquisador brasileiro radicado na Holanda, o essencial da improvisação em dança é o “não saber”; não saber de antemão o que acontecerá, o que exige do improvisador uma capacidade de estar consciente no momento presente, no aqui agora:

Não saber, não saber... significa não ter nenhuma ideia do que o próximo instante nos apresentará. Significa se deixar ir para a essência da improvisação mesma: uma consciência constante do momento presente, uma descoberta instintiva dos caminhos oferecidos aos criadores. (SILVA, 2016, p. 61, tradução livre)

João cita as três abordagens mais comumente usadas sobre improvisação, segundo a autora Bojana Cvejic:

A improvisação em dança é praticada numa miríade de formas e aparece sob nomes diferentes como Contanto Improvisação (CI) sendo a única forma que manteve seu nome desde o seu aparecimento no começo dos anos 1970. Contudo, podemos pensar a improvisação de três maneiras: (1) como um modo de performar, na qual o movimento é “espontaneamente” gerado no mesmo tempo em que é performado ao vivo para uma audiência em que o fazer e o performar coincidem no evento da performance; (2) como uma técnica de dança específica das quais muitas estão agora incluídas no *syllabus* das escolas de dança ao redor do mundo e (3) como uma ferramenta para a geração “espontânea” de movimento durante os ensaios que eventualmente são fixadas com o objetivo de serem reproduzidas como um material de repertório que mantém um “sentimento” ou “olhar” de qualidades indeterminadas, espontâneas ou inconscientes

herdadas do momento em que o movimento foi criado. (SILVA, 2016, p. 18, tradução livre)

O pesquisador defende que a visão mais comumente aceita de improvisação como o oposto de coreografia é equivocada, uma vez que toda sequência de movimentos presente numa coreografia nunca será repetida de forma completamente igual. Por outro lado, a improvisação não trabalha com signos completamente novos, já que a criação envolve uma série de repertórios do criador que recorre a estruturas de movimento mais ou menos conhecidas e que, portanto, não são completamente novas a cada improviso cênico:

O que aqui é apresentado como “coreografia” (do Grego khoreia “dança” + grafia “escrever” é comumente combinado com outros termos como “composição em (dança)” “escrita” “inscrição” “estrutura” “lei”, o “dado” e até mesmo “produto criativo”. Isto acontece devido a maneira como esses termos geralmente operam, não só no uso cotidiano, mas também no modo utilizado no meio da dança, pode ser dito que se aproximam de ideias como forma, objeto ou produto fechado. Além disso, todos esses termos tendem a ser identificados com planejado, formas previamente decididas de organização ou condições. Dessa maneira funcionam em oposição ao modo como improvisação é geralmente entendida, que é uma prática em que pelo menos algumas decisões serão tomadas no momento. (SILVA, 2016, p. 2, tradução livre)

Por sua vez, Sharon Smith defende em sua tese que a improvisação é uma coreografia em tempo real: “Toda ação que acontece ao vivo é implicitamente improvisada por causa de sua existência no tempo presente e, improvisação é coreografia em tempo real”. (SMITH, 2014, tradução livre)

Improvisação é geralmente descrita como um fazer em tempo real. Esse é um modo preguiçoso de descrever e está incorreto. A introdução do livro de Ruth Zaporah Action Theatre - Improvising Presence, no começo descreve “o delicioso jogo de fazer no momento de improvisar”. Há um rigor e um ofício absoluto envolvido numa boa improvisação. O ofício está em manter-se, metade com um olhar no recinto, aqui no mundo real. O real ofício é não inventar nada. O ofício da improvisação é afastar qualquer identificação em ser “responsável” por “fazer algo acontecer”. No entanto, somos responsáveis por deixar que algo aconteça. (SMITH, 2014, tradução livre)

Um ponto polêmico acerca da improvisação em dança é a concepção de que ela seria uma técnica, comparável a outras técnicas de dança, e não uma forma de composição. Da maneira aqui entendida, que vai ao encontro das noções defendidas por Katie Duck e Sharon Smith - que são parceiras em trabalhos cuja tônica é a improvisação em cena -, improvisação é uma maneira de compor em

cena. “Improvisação não é uma forma, e o que é importante salientar é que improvisação não é dança. Improvisação é uma abordagem, uma atitude e uma compreensão sobre performar” (SMITH, 2014, tradução livre). Derrida identifica uma certa hierarquia da escritura sobre a fala, já que a escrita possui uma forma mais codificada e, portanto, uma estrutura mais elaborada de linguagem. Essa hierarquia, porém, é uma construção de tradição histórica da filosofia metafísica e de toda teoria do signo, que pressupõe, em seu jogo, uma hierarquia entre referente e significado. Para Derrida, porém, a cadeia de signos só tem sentido em sua própria estrutura e, não havendo uma origem do signo, nem começo para essa cadeia - pois geralmente se começa pelo meio, como também observa Lancri (2002) -, não há sentido em hierarquizar nenhum ponto, então, da cadeia.

A escritura a que Derrida se refere é a da literatura, ao traçar uma trajetória da linguagem escrita a partir da leitura que faz de Rousseau e de uma visão geral sobre linguagem desde a voz até o gesto e a língua escrita. Na análise que faz sobre a história das línguas, percebe que a escrita é colocada como um código surgido no ocidente que foi hierarquicamente mais importante que a fala e o gesto, já que foi por meio dela que o homem ocidental codificou as leis e utilizou essa linguagem como forma de dominação. O autor cita o antropólogo Lévi-Strauss: “[...] a própria escritura não nos parece associada de modo permanente, em suas origens, senão a sociedades que são fundadas sobre a exploração do homem pelo homem” (DERRIDA, 2017, p. 147).

Acredito haver um paralelo no sentido de a relação que o filósofo apresenta entre a escritura e a fala e o gesto ser semelhante à da coreografia com a improvisação em dança. Silva aponta em sua tese (2016) que a coreografia existe ainda num certo lugar em que a presença do código é vista como algo mais elaborado, o que me faz deduzir que, comumente, quando nos referimos à linguagem da dança, estamos nos referindo à coreografia. A partir das leituras que fez sobre a discussão entre improvisação e coreografia no panorama da dança contemporânea, chega à seguinte conclusão: a improvisação ainda é colocada num lugar de espontaneísmo, de ausência de estrutura e, portanto, a coreografia se sobrepõe hierarquicamente a ela pela presença do código. Ainda que existam coreografias que utilizam improvisações estruturadas em cena, permanece uma predominância de estruturas fechadas de composição na maioria dos trabalhos em

dança contemporânea aos quais tenho assistido, e até mesmo aceitação por parte da maioria das instituições, espaços culturais e festivais que lidam com o circuito de dança contemporânea no país.

Não estaria exatamente na questão da linguagem a presença de uma certa hierarquia da coreografia sobre a improvisação na dança? O fato de a coreografia se apresentar enquanto registro de uma escrita dos corpos que irá, de certa forma, “repetir” movimentos preestabelecidos, demonstra que há aí uma herança de um legado cultural que coloca a linguagem escrita, ou codificada, como superior à fala ou à composição em tempo real, no caso do estudo aqui empreendido.

Um extrato dessa discussão é exposto na tese de João da Silva, que cita como o teórico da performance Stephen Holscher demonstra como Lepecki e Sigmund, teóricos da performance e da dança, respectivamente, se posicionaram com relação ao assunto:

Apesar do seu interesse no jogo entre atividade (movimento) e texto, entendem dança e coreografia como já pólos determinados (fixos) de um binarismo, um em que dança é por um lado entendida como atividade física (movimento) e coreografia por outro, como escrita ou texto. Lepecki o faz indiretamente ao advogar pelo potencial do corpo de se liberar completamente de qualquer forma de captura coreográfica e Sigmund ao advogar para uma distância que joga entre o movimento dos corpos e a “lei”. (SILVA, 2016, p. 71, tradução livre)

Como Silva demonstra, com o tempo Lepecki passa a enxergar uma estrutura mais porosa entre coreografia e improvisação ao diferenciar duas formas de coreografia: a “choreopolice”, que investe em formas mais rígidas de composição, e a “choreopolítica”, numa abordagem extraída do filósofo Jacques Rancière, como demonstra o trecho a seguir:

As técnicas de dança libertárias sugerem que as coreografias são tecnologias para inventar movimentos de liberdade. Coreografia como um dispositivo planejado, dis-sensual, e não-policado de movimentos e corpos se tornam [portanto] a condição de possibilidade para a política emergir. (SILVA, 2016, p. 76, tradução livre)

Silva então completa essa noção, ao refutar a ideia de espontaneísmo na improvisação:

Coreografia, entendida como um dispositivo planejado, dis-sensual, e não policado de movimento, se torna a condição da improvisação e, portanto, também para a possibilidade de mudança (liberdade). Em outras palavras:

sem a coreografia, como uma forma de planejamento, não haverá dança (improvisação), nenhuma mudança, nenhuma liberdade

[...]

Então, parece que o planejamento ao qual Lepecki alude é um planejamento no qual há, por um lado, um olho num futuro diferente (mais livre) e por outro, nenhuma intenção ou capacidade de saber completamente antes o que irá acontecer precisamente nesse futuro (mais livre). É um tipo de planejamento que inclui o conhecimento da situação, seu “chão” e contexto assim como o que precisa para permanecer nesse chão e chegar a um futuro mais livre. Sendo assim, é uma afirmativa, de um tipo de planejamento persistente e não-naive, um que cria condições possivelmente influenciando, sem determinar completamente o futuro. (SILVA, 2016, p. 76-77, tradução livre)

Portanto, há tanto planejamento no que concerne à improvisação, quanto uma margem de liberdade no que tange ao termo coreografia. Nesse sentido, não é interessante pensar a improvisação como contrário de coreografia. Na linguagem utilizada no senso comum, a improvisação é sinônimo de despreparo, ou algo que aconteceu como solução para uma condição não ideal; ou seja, no geral, esta palavra é carregada de uma visão pejorativa do termo. Se, por um lado, a coreografia se conecta a uma visão genérica que determina uma organização de movimento em tempo e espaço (CVEJIC, 2013, p. 11), por outro, a improvisação lida com uma estrutura e com fluxos, que em muito difere de espontaneísmo, já que o que está em jogo é muito mais a vetorização de processos que são perceptivos em trabalhos de improvisação. Portanto, a improvisação divide com a coreografia a estrutura como característica.

Traço aqui um paralelo no contexto da dança contemporânea entre a coreografia com a escrita segundo a visão de Derrida, por ser, muitas vezes, hierarquizada com relação à improvisação ou composição instantânea em dança. Como demonstra Derrida, é por meio da escrita que as leis dos povos ocidentais foram constituídas e fixadas em sociedades.

Deduzo assim que, por ser tomada como uma linguagem “oficial” da dança, por assim dizer, a coreografia é identificada como a própria linguagem da dança. Nesse sentido, tudo o mais que não se identifique com esse código não pertence ao universo da dança. A improvisação em dança é incluída nessa exemplificação pela ausência de um código, mas não pela ausência de estrutura.

Já da forma aqui entendida, a improvisação é uma maneira de composição, que pode ser estendida a vários gêneros artísticos (música, teatro, entre outros), e portanto não é compreendida como uma técnica, apesar de existir essa possibilidade, como cita Silva (2016). Assim, a improvisação é algo que extrapola uma linguagem, pois, sendo uma forma de composição em cena, ela pode ser estendida a qualquer outra linguagem artística. Ou seja, ela atuaria mais como uma forma de manusear o jogo da linguagem (ou até mesmo um método). Nesse sentido, sugiro que a improvisação em dança, no contexto aqui analisado, estaria mais no âmbito de uma antilinguagem, pois borra as fronteiras de códigos presentes no contexto das linguagens. Não seria, assim, a improvisação puro rastro, ao apresentar capturas de linguagens diversas, que criam ruídos e produzem diferença?

2.3 Novas dramaturgias em dança

Neste tópico, desenvolvo a ideia de que o termo dramaturgia não dá conta de uma nova “dramaturgia” na dança contemporânea que se conecta a um encadeamento de sensações e estados corporais em seu cerne, mais do que uma narratividade ou a uma história com começo, meio e fim. Assim, os movimentos da chamada nova dança ou dança pós-moderna parecem trazer como proposta a ideia de desenvolvimento no espaço-tempo da cena, encadeamento de movimentos, estados corporais e de sensações que em nada remetem a algo que se possa contar como uma sinopse. Assim, essa nova “dramaturgia” estaria muito mais conectada à ideia de desenvolvimento de um tema ou conceito do que a algo que possa ser descrito em uma sinopse ou programa de espetáculo. Fica, portanto, cada vez mais difícil dizer do que uma obra fala *a priori*, já que o que se apresenta muitas vezes é lido por cada um de forma completamente diversa e quase não há espaço para se falar do que se presenciou em cena, mas do desenvolvimento de uma linha de pensamento corporal que envolve sensações e remete muito mais a um mergulho numa espécie de “pensamento corporal” que se conecta num nível mais inconsciente com o imaginário do espectador e fica quase impossível descrever o que se presenciou em cena.

A vida - minha vida - não é uma estória, ela não tem um começo e fim interessantes. Ela continua e continua e continua. As pessoas que eu conheço na vida real e que contam estórias, muitas vezes mentem. Elas exageram: talvez essa seja a forma como uma estória é. Estórias são uma forma de arte. Na vida real, eu não tenho aventuras. (PAXTON, apud KERKHOVEN, 2016, p. 185)

Numa entrevista, Joseph Danan (2010), escritor e dramaturgo, atribui dois sentidos ao termo dramaturgia. O primeiro designa sua função de compor os diferentes elementos que resultam na construção de sentidos da obra. Um segundo uso do termo remete mais especificamente ao teatro e designa uma transposição de um texto à cena, definição mais pertinente ao teatro do que à dança ou à performance. Para Danan, a dramaturgia empregada no primeiro sentido atravessa uma crise anunciada pelo teatro pós-dramático, teorizado por Hans-Thies Lehmann (2007).

Estudos recentes sobre dramaturgia em dança, principalmente a partir dos anos 1990, revelam uma dramaturgia em processo, em que não cabe mais o trabalho dramático construído a partir de um conceito preestabelecido. Para a dramaturgista Behrndt, “[...] É possível argumentar que, historicamente, a dramaturgia foi comumente acionada como um tipo de "conceito principal" que explica e racionaliza o processo” (BEHRNDT, 2016, p. 259). Ainda segundo a autora:

Seria ilusório considerar que a dramaturgia e os processos dramáticos pertencem exclusivamente a alguns tipos particulares de práticas de dança; entretanto, a evidência é de que a atenção mais formalizada quanto à dramaturgia (geralmente sob a forma de um dramaturgista) têm se ligado a práticas de dança que buscam incorporar investigações conceituais e discursos críticos na prática. Portanto, a atenção à dramaturgia na dança marca um momento em que conceitos na sua prática estão se expandindo e em que a cisão entre dança e teatro começa a dissolver. [...] Essas discussões não são exclusivas de um contexto e, certamente, não são exclusivas da dança. Ao contrário, o teatro também deslocou a noção do dramaturgista como mantenedor de um conceito predeterminado. (BEHRNDT, 2016, p. 266).

É importante notar que o conceito de presença, no caso da nova dramaturgia da dança, não se dá *a priori*, mas durante o processo de criação da obra. A respeito da noção de nova dramaturgia, a pesquisadora Ana Pais cita a dramaturgista Marianne Van Kerkhoven, e afirma que:

“‘Nova Dramaturgia’ é precisamente a escolha de um método de trabalho orientado para o processo”. [...] Uma dramaturgia orientada para o processo tal como é apresentada por Marianne Van Kerkhoven não tem mais origem em qualquer conceito ou elemento definido antes dos ensaios. (PAIS, 2016, p. 38)

No contexto dos espetáculos de dança que se baseiam em improvisações estruturadas não há mais tanto sentido em separar as funções de coreógrafo e dramaturgo, visto que a própria figura do coreógrafo muitas vezes se funde às dos dançarinos em cena.

Recentemente, tenho percebido que a marca que une produções recentes de dança no contexto de São Paulo, como o espetáculo “Graxa” (2015), de Diogo Granato em parceria com Henrique Lima; “Título em Suspensão” (2017), criação de Eduardo Fukushima com estreia na Bienal Sesc de Dança, para citar alguns, é a autoralidade, em que os trabalhos são assinados por eles mesmos.



FIGURA 5 - *Título em Suspensão*, Eduardo Fukushima (2017).

Essa autoralidade remete mais a uma força expressiva que é capturada pela obra e por todos que a tecem - diferente do tipo de autoralidade de um único artista,

em que a marca da obra, por assim dizer, se conectava à individualidade do artista criador, tão evidente nos artistas modernos. A esse respeito, André Lepecki aponta para uma mudança de foco do desejo autoral para uma força autoral que o próprio trabalho traz à tona (HANSEN; CALLISON, 2015, p. 626, tradução livre).

A função de dramaturgo, inclusive, inexistia na maioria das fichas técnicas dos espetáculos, ainda que o trabalho dramaturgicamente tenha sido executado por uma ou mais pessoas da equipe, ou mesmo fora dela. A esse respeito, Joseph Danan afirma que a dramaturgia é a parte invisível do espetáculo: “A dramaturgia é invisível e a dramaturgia é propriamente a dimensão invisível do espetáculo” (DANAN, 2005, p. 626, tradução livre). Se havia uma tendência em considerar a dramaturgia como aquilo que é invisível no espetáculo, por outro lado, percebo que atualmente há uma crescente tendência à “revelação” da dramaturgia, na medida em que as obras parecem fazer questão de revelar os dispositivos cênicos – porém, de uma maneira pós-brechtiana, no sentido de que há talvez menos conteúdo metalinguístico ou ideológico na cena atual da dança.

Assim, é comum vermos técnicos de som ou de outros dispositivos tecnológicos que dividem a cena com bailarinos, ou mesmo integrantes da equipe que estão em cena atuando como contrarregistas. Porém, não há um cuidado em esconder essas pessoas. Elas às vezes estão sentadas num canto do palco, ou numa mesa com computadores. Podem, inclusive, estar com figurino, mas atuam numa função mais técnica, como a de disparar letreiros; ou podem estar mais deslocados e não paramentados com figurino cênico, mas ainda assim estão em cena, como é muito comum em espetáculos de dança que utilizam mediação tecnológica, por exemplo.

Arrisco dizer que um dos traços que atestam uma nova “dramaturgia” na dança está conectado a uma transparência dos elementos cênicos, ou a um minimalismo na maneira como são conjugados. Há uma tendência, por exemplo, em desnudar o teatro tradicional, deixando sua maquinaria exposta, justamente os elementos responsáveis por criar uma “ilusão”, ou ficção. Em decorrência dessa escolha, há uma preferência em apresentar trabalhos de dança em salas que se assemelham mais a salas de museu do que à caixa preta dos palcos italianos. E, quando apresentam em grandes teatros, há um cuidado em “desnudar” o palco, retirando coxias, cortinas, bambolinas etc. Nesse sentido, coloco a questão: uma

nova dramaturgia daria mais visibilidade aos elementos, ao invés de torná-los invisíveis?

Atualmente, a maioria dos trabalhos em dança apresentam o título da obra seguido do nome do criador. Na maioria das criações de Katie Duck, por exemplo, ela é ao mesmo tempo criadora e performer, exceto quando faz parcerias em que a criação acontece com os parceiros que dividem a cena com ela. Stalpert pondera:

Por que continuamos a dividir teoria e prática num contexto dramático quando as performances contemporâneas comprovam o fato de que um dramaturgo não é necessariamente o “outsider” teórico? Ele pode até ser chamado de um dos membros da “família artística”. Em *Isabela's Room* (Bélgica, 2004) da Needcompany, por exemplo, a dramaturga Elke Janssens simplesmente divide o palco. Como os outros performers, ela permanece no palco durante a performance, em que quase não há 'entradas' e 'saídas'. Ela se senta atrás de um computador, disparando os letreiros para as ações e eventualmente pega o violino para acompanhar o canto aberto e convidativo dos performers. (STALPERT, 2016, p. 121, tradução livre)

Recentemente, Jean-Geroges Noverre passou a ser considerado por alguns pesquisadores o primeiro dramaturgo na dança. Noverre estava preocupado sobretudo em emancipar a dança do caráter de atração e “costurar”, por assim dizer, as cenas apresentadas num todo coerente. Porém, a autora Susan Leigh Foster aponta a bailarina Marie Sallé como a primeira dramaturga na dança ao recriar o mito de Ovídio, Pigmaleão para o balé:

O período pontuado pelas versões de Sallé, Milon e Saint-Léon do mito Pigmaleão testemunhou o surgimento da dança teatral como uma forma de arte autônoma, separada e distinta da ópera e capaz de transmitir uma história inteiramente através do movimento dançado. Pela primeira vez no desenvolvimento da dança teatral ocidental, a performance apresentou referências cujas relações entre si geraram motivações lógicas, respostas credíveis e ações resolutas; e ao longo da obra, essas interações orquestraram o sentido de um começo, meio e fim. [...] O balé de Sallé foi um dos primeiros experimentos que levaram ao desenvolvimento de uma história dançada. (FOSTER, 1996, p. 7, tradução livre)

Como situar uma dramaturgia que não contenha uma ideia de narrativa em seu cerne? A narratividade parece se conectar a uma coerência do que se mostra que implicaria uma estrutura com começo, meio e fim. A nova dramaturgia na dança da maneira aqui considerada está conectada à ideia de uma consistência entre os elementos que compõem a obra: música, movimento, luz, cenário, imagens etc.

Assim, a dramaturgia na dança encontra-se para além de uma narratividade, já que, como afirma Kerkhoven, a dança não parece ser o meio mais adequado para se contar histórias (KERKHOVEN, 2016, p. 185). Tanto é que o balé sempre se fez acompanhar de libretos que exerciam a função de localizar a história que estava sendo contada em cena, já que os balés de repertório se apropriavam, em sua maioria, da literatura, de onde vinha o argumento de suas histórias.

Nesse sentido, a “nova dramaturgia” não implica algo que possa se dar antes do acontecimento cênico, já que ela pressupõe, muitas vezes, elementos de improvisação que envolvem uma composição em tempo real:

Nós estamos num contexto dramático que não pode ser exclusivamente identificado pela figura do dramaturgo. Myriam van Imschoot nomeia isso de “dramaturgia no momento da performance, em que não há tempo para sair e apagar, pedir conselho ou ter uma segunda opinião”. (STALPAERT, 2016, p. 122, tradução livre)

Segundo Stalpaert, uma dramaturgia do corpo ultrapassa o pensamento cognitivo e é política, na medida em que atua na distribuição do sensível.

No teatro contemporâneo a função de dramaturgo está borrada. Dramaturgos tem se tornado performers ou “empresários” em pessoas do “entretenimento”; performers se tornam “cientistas”, participando numa oficina mental ou laboratórios abertos; espectadores tem que pensar criativamente, para se juntarem a um contexto dramático, tornado público. Nessas chamadas “transgressões reversivas”, a dramaturgia se desloca de uma base sólida e do pensamento cognitivo para uma dramaturgia do corpo que é política, no sentido de que as pessoas envolvidas no contexto dramático da performance dividem a responsabilidade de reformular a distribuição do sensível. (STALPAERT, 2016, p. 125, tradução livre)

Porém, segundo as tendências dessa nova (assim denominada) dramaturgia, a dança não tem que contar nenhuma história. A criação teria que estar coerente com um desejo, onde mora um afeto. Nesse sentido, Roberto Fratini-Serafide afirma que “[...] a dramaturgia não é estruturação do sentido do espetáculo, mas estruturação do desejo: é o que desperta no espectador o desejo de ver para além do que está apresentado; o que coloca seus sentidos em alerta” (CALDAS; GADELHA, 2016, p. 219). Assim, na ausência de uma matriz fictícia na literatura e, por que não dizer, na vida, por que a dança deveria ter?

3. AUSÊNCIA NO TRABALHO DE KATIE DUCK

Katie Duck é dançarina, coreógrafa e professora norte-americana, radicada na Holanda. De 1973 a 1976, Duck começou a fazer turnês com o grupo *Salt Lake City Mine Troupe*. Em 1976, deixou os Estados Unidos e foi morar em Amsterdam, onde fez turnês solo e em parcerias com Carlos Traffic e outros artistas locais. Em 1979, muda-se para a Itália, onde formou a companhia GROUPO. Em 1986, foi convidada para dirigir o departamento de coreografia e dar aulas na Dartington College of Arts, em Londres. Atualmente, ela é professora no departamento de dança da Amsterdam University of the Arts, onde leciona pesquisa do movimento, improvisação, composição e técnica, e estabelece diversas parcerias com outros dançarinos.



FIGURA 6 - Encontro Prático com Katie Duck (2014).
Foto: Frederico Herrmann.

Analisar vida e obra dessa artista foi fundamental para esta pesquisa, já que ela é atualmente a maior referência para meu trabalho artístico. Além disso, se tornou bastante consistente ao longo do doutorado, como exemplo de trabalho no qual o artista está ausente. A artista não possui muitas publicações sobre seu trabalho. Quase não há escritos sobre os métodos de improvisação da artista, a não ser em seu site e num estudo elaborado por Sharon Smith, citada nos capítulos iniciais da tese, uma de suas parceiras na dança. O estudo desenvolvido por Smith dedica apenas um capítulo ao trabalho desenvolvido por Katie Duck. Segundo Smith, “Suas teorias permanecem amplamente não publicadas e não escritas, existindo quase somente no discurso que acontece através de sua prática”. (SMITH, 2016, tradução livre). Recentemente, Duck e Smith fizeram o trabalho *Abandon Human* (OT301, Amsterdam, 2018), uma obra de cunho mais teatral em que a improvisação acontece de forma estruturada¹⁵. Essa parceria se prolonga por mais de vinte anos, e geralmente os trabalhos realizados por elas em conjunto abordam temáticas feministas, ressoando a questão da ausência como tônica destas obras.

Há trabalhos esparsos que a própria artista publica em suas redes pessoais. Não há um interesse em registros mais permanentes, e muitos trabalhos de Duck aqui citados foram capturados das redes sociais da artista, e postados em plataforma em que a visualização seja mais acessível. Portanto, não há um interesse em se autopromover, ou mesmo uma preocupação em como esses trabalhos irão sobreviver. Duck deixa rastros em cada apresentação. Mesmo que se trate de uma mesma obra, sempre há uma reelaboração, em que o trabalho é recriado e ressignificado a cada novo evento. A maior parte do material colhido neste estudo pertence a falas orais resgatadas durante as residências feitas pela autora da tese junto à artista¹⁶. Portanto, é importante colocar essa artista em foco pela fugacidade de sua obra e legado na dança.

¹⁵ <https://www.youtube.com/watch?v=1NLTj3y3jEU>

¹⁶ Em janeiro de 2014, participei de residência com Katie Duck no Brasil por um período de uma semana; após a entrada no doutorado, realizei outra residência no começo de 2016 no Encontro Prático ministrado por Katie Duck no Atelier de Dudude, em Casa Branca-MG, com a mesma duração do encontro anterior. A partir dessa atividade realizei coleta e triagem do material de ambas as residências.



FIGURA

7 - Encontro Prático com Katie Duck (2014).
Foto: Frederico Herrmann.

Katie Duck é uma artista da dança que trabalha exclusivamente com improvisação. Nesse sentido, também me dediquei aos métodos de improvisação da artista e suas possibilidades de criação para a improvisação em dança que poderiam enriquecer a pesquisa.

Apesar do caráter de análise da poética no trabalho de Duck, foi importante contextualizar o que antecede e o atual estado em que a artista está inserida artisticamente, já que a forma como ela se coloca nas bordas, e nunca no centro do cenário artístico, remete a um modo de produção artística alinhado a suas formas de criação. Katie tem uma característica muito peculiar: ela quem edita seus vídeos e mixa as músicas. Há vídeos ou não em suas apresentações e, geralmente, ausência de cenário. O que há é sempre um iluminador. Um exemplo desse trabalho é “Cage” (Nápoles, 2015), em que a artista grava uma performance numa igreja¹⁷.

A exploração do processo artístico de Duck me levou ao encontro de um legado vasto de saberes que exigiu a observação, a vivência da prática e a investigação da maneira como ele é constituído e atualizado a cada dia, em sala de aula. Tomei conhecimento dos estilos de trabalho de Katie Duck, analisados sob a perspectiva de uma complexa inter-relação do trabalho desenvolvido em sua trajetória solo, nos diversos grupos dos quais a artista participou e em suas atuais parcerias com artistas como Sharon Smith e Julyen Hamilton; gostos estéticos que se destacam nos modos de criar da artista, nas parcerias que estabelece e em aspectos cognitivos e existenciais partilhado entre essa rede. No trabalho “An Evening with Katie&Snaith - Girls at Work” (Live Arts Festival, San Diego, California, 2015), por exemplo, Duck atua com Yolande Snaith, uma de suas parceiras¹⁸.

Segundo a artista, a improvisação lida com escolhas e acasos, de forma que o dançarino tem que escolher a todo momento e lidar com os acasos que surgem na comunicação entre músicos, dançarinos e público. A consciência está conectada à presença do artista na cena. Esse é um dos pressupostos da prática proposta por Katie Duck, que tem como principal pilar de sua experiência como improvisadora em dança o estar presente no momento. De maneira semelhante, a presença é o objetivo principal de algumas práticas meditativas que, segundo Francisco Varela (1991), buscam a sincronização entre mente e corpo através de um estado de atenção e presença. Segundo esse autor, há uma dissociação entre o pensamento abstrato e a experiência humana que permeiam vários estudos sobre a mente, na chamada ciência cognitiva, assim como na filosofia e em outras disciplinas que tratam a relação mente e corpo. Para ele, mesmo que o dualismo mente e corpo de

¹⁷ <https://youtu.be/pRSmjyKF-hs>

¹⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=wNJgNuETzHs&feature=youtu.be&a=>

fundo cartesiano tenha sido ultrapassado, ainda persiste o entendimento da mente sem que a experiência humana seja abordada de forma integrada.



FIGURA 8 - Katie Duck e eu, Encontro Prático com Katie Duck (2016).
Foto: Clarice Mallaco.

Ainda que a consciência não tenha sido o tema central da pesquisa, ela é facilmente relacionada às noções de saída, pausa e fluxo sugeridas por Katie Duck. A consciência e o processo da subjetividade se conectam diretamente à tomada de decisão necessária ao ato improvisacional. Para o autor Phillip Zarrili, atualmente é fundamental o cultivo da consciência pelo artista:

Possuindo seu próprio caminho na exploração aprofundada sobre os métodos de ação física de Stanislavski e o imperativo do trabalho do ator sobre si mesmo, Jerzy Grotowski (1933-1999) se debruçou prática e teoricamente sobre o yoga e a filosofia hinduísta em sua pesquisa sobre como o praticante pode realizar um estado ótimo de consciência do corpo e mente em que ele permaneça "suficientemente flexível e 'vazio' para ser um canal permeável para as energias". (ZARRILI, 2009, p. 20)

Para Duck, improvisação é um modo de composição na dança: "Improvisação não é uma forma e o que é mais importante de salientar é que improvisação não é dança. Improvisação é uma aproximação, uma atitude e um entendimento sobre performar" (DUCK, 2016d). Na maneira de Katie Duck trabalhar, improvisação é parte do trabalho utilizado na composição instantânea.

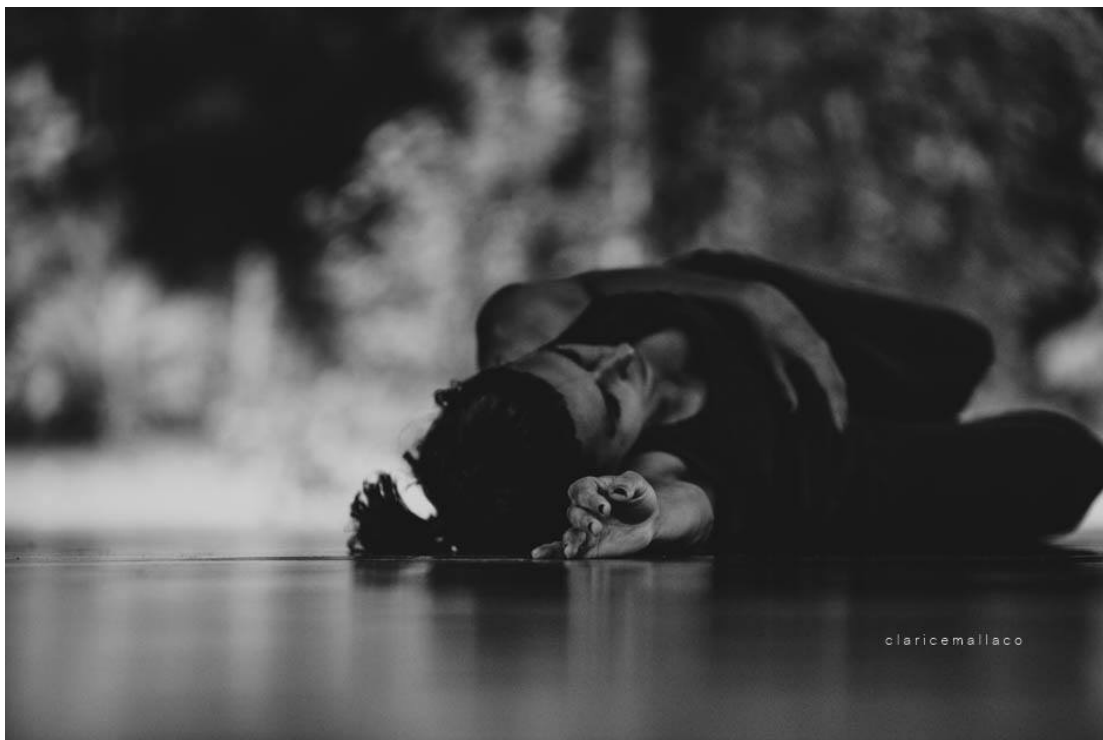


FIGURA 9 - Encontro Prático com Katie Duck (2016).
Foto: Clarice Mallaco

O elemento principal da prática de Katie Duck são as escolhas e acasos. Para Duck, só existem três escolhas na improvisação: saída, pausa e fluxo, como elementos que estruturam o trabalho de improvisação proposto.

Algo na lógica interna do intelecto do indivíduo, em reação ao que é visto e escutado, traz escolhas e escolhas serão usadas como um ponto de partida ou como um estímulo para o movimento. Assim que esse movimento é colocado no tempo, o seu autor tem que esquecer: quem se movimenta então procura por uma saída. A saída retira a consequência da escolha e coloca um movimento no tempo e no espaço. Esse movimento ainda não conhece e nunca deverá assumir que conhece o futuro. (DUCK, 2016e, tradução livre)

3.1 Saída

Num mundo que é feito para entradas, Duck introduz a saída como o elemento mais importante de sua prática. Para ela, um performer comprometido com o performar sempre deve estar em estado de “procura por uma saída”. Essa noção dá ao movente um foco mental no “futuro” que fortalece fisicamente o estar no presente: no tempo. Sair é a escolha principal que um performer improvisador deve fazer. [...] O performer se deixa sair, sai mais do que entra. A esse respeito Duck não trabalha com entrada, somente com saída. (SMITH, tradução nossa)



FIGURA 10 - Nicollete Vieira e eu, Encontro Prático com Katie Duck (2016).
Foto: Clarice Mallaco.

Para Duck, o *performer* não entra numa composição que está sendo construída em improvisação, apenas sai para a cena. A não ser que se trate de uma obra com construção pronta, como uma coreografia, no teatro ou na música, o performer pode entrar. Assim, numa improvisação, o performer pode apenas sair de cena. As duas ações são nomeadas sem distinção por Duck como “saída”. Para a artista, a saída de cena tem tanta importância quanto a saída para a cena. Por exemplo, sair para a cena logo depois que alguém saiu de cena é muito óbvio, daí a necessidade em se trabalhar uma serenidade que permita o controle do impulso. (DUCK, 2016f, tradução livre) “Assim que você vê algo acontecendo, você deve sair, porque aquilo não acontecerá a menos que você saia” (DUCK, 2016g, tradução livre).

3.2 Pausa

A pausa acontece quando permanecemos em um dos momentos da improvisação, que por ser uma arte do tempo, faz com que o performer esteja engajado em mudar as regras a todo momento.

Duck introduz a escolha aos seus estudantes ao introduzir Pausa. Uma vez que a opção pela pausa é introduzida, o espaço começa a se tornar composto. Para Duck, composição em arte é como ciência na vida... A questão de um físico sobre como a vida começa o leva a estudar como a vida termina. Nós dividimos um dilema mútuo sobre composição nessa questão quando improvisamos. (DUCK, 2016h, tradução livre)

3.3 Fluxo

Duck explicita que o mais importante não é a hora que o performer entra em fluxo, mas a maneira como ele cria espaço para que o fluxo aconteça. Ao sair para cena, o improvisador deve procurar uma regra para o movimento e, a partir da intuição, agir.

Para a artista, a improvisação trabalha com três tipos de ação: impulso, instinto e intuição. Agir pelo impulso é escolher o tempo de forma incorreta. Somente a intuição é capaz de escolher o momento certo no tempo. Para Duck, o talento nessa arte depende da intuição. O instinto relaciona-se à sobrevivência. Duck pontua que às vezes agimos de forma “frenética” e não temos o controle do nosso sistema nervoso:

Estamos agora no que Duck chama de mente sem julgamento. Duck explicitamente instrui que continuar em fluxo é dar ao performer permissão de extrair da sua mente um senso de responsabilidade para a maneira com que o corpo se apresenta. Duck nos mantém aqui por algum tempo, nivelando o corpo em movimento e relaxando a mente do corpo, libertando-o da pressão ou compulsão em criar. Nós ficaremos conscientes das escolhas 'vindo'. Nós assistimos essas escolhas irem e virem. Nós não “fazemos” ou nos “engajamos” em qualquer escolha. Meu corpo físico está em movimento, movendo no espaço e tempo (o pulmão ondula) e meu trabalho é sustentar isso. Eu preciso estar em processo de lembrança (sem me mover) enquanto eu performo. (DUCK, 2016i, tradução livre)



FIGURA 11 - Encontro Prático com Katie Duck (2014).
Foto: Frederico Herrmann.

A artista acredita que, por ser a improvisação uma arte da cena, o performer não tem que estar sentindo, de fato, tudo o que faz. Nesse sentido, ele provoca sensações ao alterar suas percepções. Para provocar estímulos, pode-se usar a imaginação como poderoso instrumento criativo. “O objetivo de Duck é fazer com que os dançarinos trabalhem juntos, e se percebam como parte de um corpo maior que é dominado pelo tempo e espaço, que é cruamente independente da estética ou de aspirações individuais (estando ela incluída)” (DUCK, 2016j, tradução livre).



FIGURA 12 - Encontro Prático com Katie Duck (2016).
Foto: Clarice Mallaco.

Acredito que o trabalho de Katie Duck seja uma escritura de rastros que ela continua a cada novo trabalho, que ainda que seja o mesmo, nunca se repetirá pois ela incorpora os elementos do lugar de apresentação, público e escolha da música a cada nova apresentação. Os trabalhos também mantêm um diálogo, numa escritura que seria puro rastro, já que um faz referência ao outro, ao incorporar o rastro de um figurino, de uma fala, de um jeito de se movimentar. Mais que uma temática, a dramaturgia de Katie está em rarefazer a escritura dos elementos que compõem sua obra, numa ausência de referências fora da própria existência dos trabalhos. Assim, haveria uma auto referência que não é a da subjetividade da artista, mas um diálogo interno dos elementos dentro dos trabalhos mesmos e entre eles. Assim, haveria ausência no sentido da marca autoral de Katie Duck, mas um rastro de elementos duckianos, por assim dizer, que podem ser exemplificados por uma certa estética *punk* misturada perfeitamente ao clássico na movimentação da artista; na não linearidade entre os “momentos” da obra, marcada por variações contínuas entre os elementos, sejam eles vídeo, música, fala, movimento. Uma dramaturgia de ausências: de temas a serem eleitos, de uma narratividade, de autoreferência, de linearidade, de representação.



FIGURA 13 - Apresentação do solo YWBU, SP Escola de Teatro (2016).

4. IMPROVISACÃO EM DANÇA COMO ESTRATÉGIA ANTICAPITALISTA

Esse capítulo trata sobre travessia, trânsito e fugacidade dos *inputs* que atravessam o processo de um dançarino improvisador como disparador de processos artísticos em dança, a despeito de uma exploração da subjetividade enquanto mercadoria implicada no mundo capitalista que habitamos e no qual produzimos arte contemporânea.

A capacidade de improvisar poderia ser pensada enquanto inteligência do bailarino, diferente de uma ideia recorrente sobre improvisação que a relaciona à livre criação, espontaneidade ou falta de técnica, que empobrecem sua potência. Nesse sentido, conforme elaborado ao longo da tese, não podemos nos confundir e

considerar que improvisação seja reflexo de um despreparo, mas, ao contrário, a capacidade de improvisar é um *modus operandi* do sistema cognitivo do bailarino, ainda que, no decurso da história, essa capacidade tenha em vários momentos sido subjugada em detrimento de um “bom uso” de códigos.

4.1 Capturas e rasantes

Minha vida, meu trabalho são uma bagunça. (DUCK, 2016, tradução livre)

A prática do improvisador envolve a captura de técnicas diversas. Trato, aqui, conforme anunciado na p. 15, o ‘não aprofundamento’ não como um problema, mas como um dos elementos marcantes da improvisação enquanto lugar de potência. A maneira de fazer rasantes sobre outras técnicas e de criar repertórios a partir das perguntas que cada obra de dança coloca é a maior potencialidade do improvisador. Acredito que essa seja a essência de um trabalho de improvisação em dança que se apropria dos rastros de outras técnicas.

Nesse sentido, é importante sinalizar que a improvisação não é aqui tratada como sinônimo de espontaneísmo e criação livre; pelo contrário, abordo-a como arte extremamente sofisticada que mistura técnicas corporais variadas de forma única, imbricada pela inteligência do improvisador.

Para a artista Katie Duck, como vimos, improvisação é um modo de composição na dança. Improvisação não é uma forma e o que é mais importante de salientar é que improvisação não é dança. Improvisação é uma aproximação, uma atitude e um entendimento sobre performar (DUCK, 2016k). Katie Duck é uma das artistas da dança que trabalha exclusivamente com improvisação que considero mais atuais na contemporaneidade. Segundo o autor Giorgio Agambem, o artista contemporâneo mantém uma relação paradoxal com o seu tempo; nesse sentido, tendo por embasamento o pensamento de Agambem, a artista assim se insere na contemporaneidade:

A contemporaneidade [...] é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a *relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo*. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época,

que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela. (AGAMBEM, 2009, p. 59, grifo nosso)

Na maneira de Duck trabalhar, improvisação é parte do trabalho utilizado na composição instantânea. Diferente de muitos artistas de dança contemporânea e de artistas vindos do contexto da improvisação em dança nos anos 60 nos Estados Unidos, que utilizavam uma estrutura para improvisação, Duck não utiliza uma estrutura em suas apresentações. Apesar de ter passado pelo treinamento de técnicas tradicionais da dança, como balé e dança moderna, e também por uma formação vinda do teatro, a artista escolheu a improvisação como forma de composição em dança:

Eu sou uma dançarina que nunca assumiu o ponto de vista de que dança precisa ser reinventada. Eu tenho um interesse profundo nas atividades que aconteceram nos anos 70 em Nova Iorque com Yvonne Rainer, Steve Paxton, Trisha Brown e outros. Mas eu não compartilho o seu manifesto do “NÃO”; “Não à estética, Não ao virtuosismo”. (artigo de Yvonne Rainer escrito em algum momento nos anos 70) Eu estudei com professores de dança moderna da escola Alemã de 1930, professores de dança moderna de Nova Iorque das escolas de 50-70 e com professores da dança contato pós-moderno e escolas de técnicas de release e com vários dançarinos de balé aqui na Europa. Eu também estudei formas tradicionais tanto de música, quanto de dança da Índia, África e Espanha. Eu avanço na dança com todas essas tradições, formalidades e inovações. Eu não aproximo a improvisação do “NÃO” à composição ou à coreografia. Improvisação é composição na maneira que eu trabalho. (DUCK, 2014, tradução livre)

Assim, passo a questionar de que maneira um código vindo de outra técnica corporal, que não pertence necessariamente à dança, é capturada pelo improvisador a cada novo processo de criação a partir das capturas, rasantes e voos que o improvisador faz sobre essas técnicas. Como a improvisação parte do assalto de outras técnicas corporais e, a partir dessa apropriação, cria conceitos coreográficos a cada novo trabalho em dança? Talvez, ao incorporar técnicas corporais diversas a cada novo trabalho, o bailarino improvisador troque de pele e essa nova superfície lhe confira uma enorme potência.

A presença do improvisador é o principal disparador do processo criativo, a despeito de qual técnica (ou quais técnicas) o dançarino pratique. No sentido aqui explorado, a presença do bailarino é proporcional à ausência da subjetividade do artista para dar lugar às forças autorais da obra.

A esse respeito, o filósofo Jacques Derrida comenta sobre a “restituição da presença pela linguagem, restituição ao mesmo tempo simbólica e imediata” (DERRIDA, p. 188, 2017). Assim, diferente da ideia de que o artista está presente por uma suposta subjetividade compartilhada ou relatos em forma de depoimentos ou confissões, muito comuns desde os anos 90 nas artes da cena, principalmente na performance, quanto mais o artista se ausenta – no sentido de investir nos rastros que criam diferença na obra –, mais ele estará “presente” no sentido mais comumente empregado. No fim das contas, o artista está ausente.

A autora Bojana Kunst assim declara:

Atualmente, as confissões têm se tornado um modo de produzir verdade: verdades somente podem se tornar visíveis ou virem à superfície através de confissões. A verdade vem à tona, e se ela falha em ser revelada, há que se livrar das limitações que impedem isso de acontecer. Somente através da confissão podemos estabelecer singularidade, na qual a seguinte regra essencial deve ser observada: eu devo incessantemente expressar o que é o mais difícil de dizer. Para que isso aconteça, preciso sentir a confissão como uma necessidade pessoal, profunda e íntima. Foucault escreve que essa necessidade e obrigação em confessar tem sido internalizada tão profundamente que não mais a sentimos como um efeito de poder. (KUNST, 2015, p. 29, tradução livre)

A técnica, ou técnicas utilizadas ao criar, que são disparadoras dos processos artísticos ao serem capturadas de formas diversas em cada trabalho, são fruto do repertório que o artista constrói ao longo de sua trajetória. A esse respeito, João da Silva defende em sua tese que:

Como Jeff Pressing afirma “nenhum improvisador pode evitar o material previamente aprendido e nenhum performer criador pode evitar pequenas variações específicas para cada ocasião”. Isso é herdado da natureza do corpo humano. O dançarino, em cada ocasião particular negocia em tempo real o parâmetro dado, pré-determinado do trabalho, que inclui não somente a história do indivíduo em relação a ele, mas também pergunta a ele no momento da negociação, para esculpir um espaço singular, individual e dinâmico em e com a forma pré-determinada. (SILVA, 2016, p. 88, tradução livre)

Portanto, trata-se de uma criação eclética, não só com relação à composição de movimentos, mas da mistura de linguagens de outras disciplinas como música, vídeo e hipertexto, que fazem do ecletismo uma das marcas do improvisador em

dança. A fugacidade e a transitoriedade afetam tanto a criação quanto as aulas e *workshops* com os quais este profissional se envolve. Fugacidade como potência e como valor. Assumir o rasante, essa é a maior coragem do bailarino improvisador.

Um exemplo de técnica corporal mista que contempla várias modalidades é o *tricking*, citado anteriormente. O que mais me interessa nas lutas como exploração poética do movimento são os chamados *katas*, que são conjuntos de movimentos de ataque ou defesa presentes nas diversas artes marciais.

Em algumas dessas artes marciais, o treinamento é voltado exclusivamente para o combate; outras possuem sequências coreográficas que o indivíduo pratica sozinho. No karatê, essas sequências são chamadas *kata*; no *gongfu* podem ser chamadas de *kuen*, rotinas ou simplesmente “formas”. Há sistemas de arte marcial chinesa que possuem poucas formas (por exemplo, o *win chun*), enquanto outros possuem um vasto conjunto de formas belas e apreciáveis. (ANDRAUS, 2016, p. 118)

No *tricking*, há vários saltos de acrobacia, como rodantes e mortais dessa prática. Ainda que o *tricking* pareça estar associado a uma certa habilidade acrobática dos movimentos, o estilo estimula a livre improvisação, apesar de apresentar passos codificados como o *butterfly kick*¹⁹, dentre outros.

Ao entrar no grupo de *Freestyle de Poomsae*²⁰, me deparei com o *tricking* e percebi que essa técnica surgiu da fusão de várias linguagens corporais. As técnicas trabalhadas pelo grupo de *Freestyle de Poomsae* têm muitos elementos de ginástica olímpica incorporados, o que pude observar na experiência junto ao grupo, que possui em seus treinos vários exercícios didáticos de ginástica olímpica como preparação corporal para a prática do *taekwondo*, para posterior aplicação da luta em sua forma *freestyle*.

Poderíamos enxergar o *tricking* como dança? No sentido amplo de dança que esta tese enseja, considero que a mera execução dos movimentos desta modalidade não se configure dessa maneira. Nas demonstrações dessa técnica, tenho notado a ausência de certos elementos da linguagem da dança, tais como

¹⁹ *Butterfly kick* é um chute com salto em artes marciais como o *wushu* moderno, o *taekwondo* e a capoeira. Embora a natureza específica do chute varie, ele é geralmente composto de uma torção do corpo enquanto ambas as pernas são levantadas do chão e balançadas, enquanto o torso permanece tão horizontal quanto possível. (Wikipedia, 2019, tradução livre)

²⁰ Grupo sediado no Instituto Mestre Cho em São Paulo cujos encontros aconteciam semanalmente durante o ano de 2018. O grupo trabalhava demonstrações de *taekwondo* em sua forma livre ao misturar movimentos de outras artes marciais e dança, para demonstrações de *taekwondo* em campeonatos e eventos relacionados.

ritmo, tempo, velocidade etc. De forma semelhante, em apresentações de *poomsae freestyle*²¹ ou demonstrações de outras artes marciais, como o *kenjutsu*²², por exemplo, ainda que haja um apelo artístico, ao incorporar a música, por exemplo; falta o rastro como elemento que causa um distúrbio na mera demonstração técnica.

4.2 Valorização do indivíduo em uma perspectiva anticapitalista

O título da pesquisa alude ao trabalho da artista Marina Abramovic “The artist is present” (MOMA, Nova York, 2010), performance em que a artista se senta em frente aos espectadores e, um a um, é encarado durante tempo indeterminado. Como Kunst lembra em seu livro “Artist at Work”, Abramovic foi alvo de uma grande polêmica em torno da questão da exploração do artista enquanto mão de obra barata, dentre outros assuntos que desvalorizam a profissão do artista da cena. A artista recrutou *performers* para uma audição para atuarem durante um jantar anual de gala oferecido pelo MOMA aos patrocinadores do museu. Cada ano um artista é convidado a anfitriar o evento. Na ocasião, Abramovic selecionou alguns *performers* após uma audição que contou com mais de 800 artistas inscritos. Uma das *performers*, a coreógrafa e dançarina Sarah Wookey, denunciou as condições do evento numa carta aberta ao público. Durante a ocasião, a artista norte-americana Yvonne Rainer tomou partido de Wookey e denunciou Abramovic por exploração da classe artística. Kunst apresenta, em seu livro, um trecho da carta de Wookey que denunciava a situação:

Eu me recusei a participar como performer porque o que eu havia sido antecipada foi de que seriam algumas horas de trabalho criativo, uma refeição e a chance de fazer ‘network’ com colegas afins acabou se tornando um trabalho injustamente remunerado. Eu deveria deitar nua e sem falar nada numa mesa que girava lentamente, começando antes que os convidados chegassem e durando até irem embora (um total de quase quatro horas). Eu deveria ignorar (pelo que Abramovic se referia como “estado de performance”) qualquer potencial embaraço físico ou verbal enquanto performava. Eu deveria me comprometer com quinze horas de ensaio, e assinar um Termo de Não-divulgação atestando que se eu falasse

²¹ Os *katas* do *taekwondo* são chamados de *poomsae*. Por sua vez, *poomsae freestyle* são demonstrações de *katas* com uso de improvisação, ou seja, que não seguem uma sequência rígida de *katas*, permitem a criação de movimentos e sequências de movimentos de forma livre e utilizam música como acompanhamento.

²² Luta japonesa que utiliza a espada como arma. O estilo criado por Miyamoto Musashi, também conhecido como Kensei, ou Santo da Espada, é denominado Niten Ichi Ryu, famoso por utilizar duas espadas simultaneamente.

para qualquer pessoa o que aconteceu na audição seria processada pela Bounce Events, Marketing, Inc., produtora do evento por um total de \$1 milhão de dólares mais os custos de advogado. O cachê era de \$150. (KUNST, 2015, p. 39, tradução livre)

Este trabalho também explora uma questão muito cara aos artistas contemporâneos ao se verem assaltados pelos processos de consumo e produção de subjetividade intrínsecos aos dispositivos criados pelo capitalismo.

Para Agambem, o sujeito é sempre o resultado da relação entre os seres vivos e os dispositivos, no qual o dispositivo - como um conglomerado de práticas, tarefas, processos, inclusões e exclusões - tem sempre que implicar alguns processos de subjetivação; sem subjetivação, o dispositivo seria pura violência. Agambem define o dispositivo (aparatus) como “literamente qualquer coisa que tenha de alguma maneira a capacidade de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar, ou segurar os gestos, comportamentos, opiniões ou discursos dos seres vivos”. (KUNST, 2015, p. 32-33, tradução livre)

A autora Bojana Kunst denuncia em seu livro a maneira como a subjetividade está no centro da produção humana na atualidade:

Atualmente, a subjetividade vem principalmente como produzida, com a experimentação da subjetividade desejada no centro do espetáculo capitalista contemporâneo. (KUNST, 2015, p. 43, tradução livre)

A exploração da subjetividade enquanto mercadoria faz com que processos artísticos que tenham foco na subjetividade do artista percam o impacto, uma vez que o mundo contemporâneo explora maneiras performativas de vida. Como subverter, então, esta tendência através da arte?

Cito Katie Duck como exemplo de artista que subverte os atuais mecanismos mercantilistas da arte. Em 2016, a artista foi convidada para uma apresentação no Centro Cultural Banco do Brasil Belo Horizonte-MG, numa performance em que dividia a cena com a bailarina Dudude Herrmann (BH) e a musicista Natalia Mallo (SP). Duck aproveitou a performance para ir até as pessoas que assistiam, pegar a bolsa de algumas e tirar dinheiro do público. Depois disso, comeu algumas notas em cena. Esse exemplo demonstra como a artista subverte o mecanismo dos seus patrocinadores – no caso, um banco – ao “assaltar” o público em cena. A artista é convidada para turnês em inúmeros países, em que ministra *workshops*. Por isso, não há como saber de antemão em quais lugares irá se apresentar com muita

antecedência e não cabe, portanto, um planejamento tão detalhado no modo de operar de obras que têm a improvisação como motor. Esse fato estimula práticas mais subversivas entre esses artistas que questionam o sistema sem necessariamente explorar uma temática política em suas obras.

4.3 O improvisador e a superfície: do vídeo ao hipertexto

Ao integrar elementos de composição de várias áreas distintas como dança, música, vídeo e instalação, alguns trabalhos em dança poderiam ser melhor denominados como instalação coreográfica. As várias camadas de “acontecimentos” que ocorrem simultaneamente em diferentes planos da cena configuram uma organização hipertextual que se assemelha ao contexto digital, em que a atenção pode se fixar em diferentes “corpos” na obra. Assim, os vários corpos que dançam – bailarinos, imagens projetadas, letreiros em LED – dividem a cena e são aparições aleatórias de acordo com o que está em foco em cada momento. Dessa forma, a cena se assemelha a uma paisagem em que diferentes acontecimentos dividem o espaço ao mesmo tempo sem que haja uma hierarquia do dançarino sobre os demais elementos da composição.

Como afirma a artista improvisadora Katie Duck: o público hoje se comporta como a internet (DUCK, 2016). Assim como o bailarino não foca sua atenção em apenas uma pessoa do público (já que sua atenção está mudando a todo momento), o público também age com uma atenção pulverizada, da mesma forma como funciona a rede, em que ao mesmo tempo abrimos um aplicativo, enquanto falamos com outra pessoa no *chat* e escutamos uma música. “O público já segue milhões de cenas promovidas via Twitter, Instagram e Facebook numa base diária” (FERDMAN, p. 7, 2018, tradução livre). Da mesma forma, o não aprofundamento das redes configura uma nova maneira de lidar com processos artísticos. Numa época de pós-verdades, tal fato pode tanto se configurar como perigo quanto como potência.

De forma semelhante, a composição do solo ‘*You will be unafraid*’ (YWBU) levou em consideração essa atitude do público ao não estimular a hierarquia do dançarino como principal elemento de composição da cena. Nesse sentido, o trabalho se apresenta mais como uma paisagem em que o público é estimulado a focar sua atenção ao mesmo tempo em diferentes elementos da cena: letreiros de

LED, vídeo projeção, sons e bailarina. Também há aí uma tentativa de estimular espaços vazios na composição, de forma que o acontecimento dramático aconteça de forma não linear, ou seja, para além de uma estrutura dramatúrgica com começo, meio e fim. Assim há uma estrutura de diversos “agora” que acontecem na cena que estimulam uma atenção desinteressada, ao fazer com que a atenção do público seja capturada pelos diferentes acontecimentos na cena.

A estrutura hipertextual de trabalhos com essa natureza estimula maiores possibilidades de leitura da obra ao retirar o artista do centro da cena. Nesse sentido, esses trabalhos se configuram como instalação coreográfica, apesar de sua estrutura de tempo ser fechada, ou seja, com começo, meio e fim. Portanto, afirma-se a visão de presença de Derrida que a entende mais como ausência, já que tudo é significativo e não há mais a supremacia de nenhuma linguagem sobre a outra.

YWBU foi concebido para ser apresentado com letreiros de LED em cena disparados aleatoriamente durante o solo. O trabalho permanece em processo, porém nesse momento o processo está pausado. A pausa nos permite perguntar: por que a tecnologia apenas atravessa o trabalho e não permanece? Assim como toda a problemática da ausência e rastro aqui colocada envolve questões como impermanência e fugacidade, não haveria como os signos da obra atuarem de forma diferente. Assim, com relação à dinâmica entre os corpos que dividem a cena, cada corpo aparece e sai de cena, como num jogo de aparições e rastros.

O artista está ausente, mas os rastros de YWBU estão, pouco a pouco, passando a compor o perfil do Instagram @ywbui e Facebook @youwillbeunafraid, e serão atualizados à medida que o trabalho retomar o fluxo de seus acontecimentos. Sua aparição virtual nas redes é um rastro deixado pela tese.



FIGURA 14 - Maternidade, Vânia Braga (2013).

INTERLÚDIO: CARTA A ALITA

Alita,

Sem aviso prévio, você aparece e escreve seu rastro antes mesmo de sua aparição. Eu poderia me perguntar: "Como seria pausar o fluxo de um processo artístico?", porém opto pela escritura de como a experiência de gestar a semente do que você virá a ser, que apenas a você cabe, afeta a forma como vejo hoje o próprio criar, que se entrelaça com o seu criar. Teu nome, que significa "a escolhida", não poderia ser outro, pois você escolheu fazer parte de nossa história. Timer de afetos revolucionários.

Chegarás num tempo de transição e para mim você personifica essa onda de mudanças do novo ser humano, super humana, ou simplesmente da pessoa em comunhão com sua mãe Gaia. Porque o futuro é feminino e coletivo.

Tormenta de amor.

Estou grávida de você, mas na verdade sinto que estou gestando o planeta inteiro, verde, azul...

Você é a minha maior expressão de coragem, vou nascer junto com você. Obrigada.



FIGURA 15 - Apresentação do solo YWBU, SP Escola de Teatro (2016).

5. RASTROS EM YOU WILL BE UNAFRAID

'You will be unafraid' (YWBU) foi concebido em 2013 e teve seu processo de criação iniciado no segundo semestre de 2016. O desenvolvimento da pesquisa foi iniciado numa residência realizada pelo Nutaan - Núcleo Taateatro em 2016, coordenado por Maura Baiocchi e Wolfgang Pannek, concomitantemente a uma residência no Laboratório da Cena 2016 da Funarte, ambos em São Paulo. Em 2017 e 2018, o processo de criação aconteceu em forma de residência no Centro de Referência da Dança de São Paulo. O processo de criação foi pausado em 2019 devido à minha gravidez, que impossibilitou a continuação do treinamento em artes marciais e acrobacia, técnicas essenciais que funcionavam como pilares da preparação corporal e criação do trabalho, embora tenha possibilitado a gestação de Alita. Sendo assim, apresento rastros de fotos, anotações, figurino, caderno de artista e registros de ensaio de YWBU.



FIGURA 16 - Referência de YWBU.



FIGURA 17 - Residência Nuttan - Núcleo Taanteatro, SP Escola de Teatro (2016).

Segundo a autora Bojana Cvejic, há três dimensões ou “modos” que constituem as artes cênicas, a saber: o fazer; a apresentação e a recepção. (CVEJIC, 2013, p. 33). Na análise empreendida nesse capítulo, irei me ater em parte à gênese do trabalho, já que o solo foi, em sua maior parte, concebido por mim; e aos rastros do processo de criação, uma vez que tive a oportunidade de fazer ensaios abertos em diversas ocasiões e, assim, pude experimentar em cena os problemas coreográficos que compartilho nesse pesquisa.

Seguindo a linha de raciocínio proposta pela autora, o problema que o solo YWBU coloca é: “Como seguir um coelho invisível?” No solo, o coelho expressa o inconsciente, o submundo das emoções, representado pela constelação de Lepus, que inspirou tantas histórias como Alice no País das Maravilhas e o filme Matrix.

Seguir o coelho branco é uma metáfora estelar para a constelação Lepus que está localizada abaixo do horizonte (o submundo). O submundo ou pensamento sob o horizonte como o mundo do subconsciente. Quando as estrelas aparentemente se encontram sob o horizonte, é como se as sementes de Deus / Deus sendo semeado sob a terra. O coelho branco / Lepus é seguido ou perseguido além do horizonte pela estrela do cachorro Sirius, a estrela mais brilhante no céu da noite. Outra referência de filme seria Matrix com Neo seguindo o Coelho Branco. Em sânscrito, Sirius é conhecida como Mrgavyadha. E Mrgavyadha é a estrela que representa Rudra ou outro nome de Shiva. (Instagram @danieljohncook)

Perseguir o coelho branco é, portanto, enfrentar o desconhecido, uma vez que o que nos é estranho, causa medo. Podemos relacionar esse problema ao

contexto mais amplo da improvisação em dança, como nos lembra o coreógrafo francês Benoît Lachambre, citado na tese de João da Silva (2016), de que o essencial da improvisação em dança é o “não saber”, o que exige do improvisador uma capacidade de estar consciente no momento presente, no aqui agora²³.

A trilha sonora do solo foi composta, em sua maioria, por cantoras femininas que, de alguma forma, têm relação com a minha memória afetiva. Porém, o motivo maior de tal escolha é prestar uma homenagem às suas autoras que são, em sua maioria, figuras femininas emblemáticas como Kim Gordon (Sonic Youth); PJ Harvey; Patti Smith; Bjork, cantoras que sempre desafiaram direta ou indiretamente a dominação masculina. Essa temática está presente como fundo de todo o trabalho, já que, como o título sugere, *‘You will be unafraid’* é um manifesto contra todas as formas de opressão e de expressão que geram o medo.

YWBU explora esteticamente a poética do santo-guerreiro. Em 2013, o arquétipo do guerreiro e do samurai haviam inspirado o espetáculo Miradas do Caos #1, um solo realizado com o 3º Corpo, grupo que integrava à época. Após realizar a trilogia do Caos (Miradas do Caos), que abordou as poéticas do caos, inaugurei uma nova temática: como dar fim ao caos? A destruição do caos rumo à harmonia: uma dicotomia que nasce entre o caos dionisíaco e a ordem apolínea. À medida que o dionisíaco se exerce, ele chama o apolíneo, que é responsável por dar forma à potência artística dionisíaca.

Em YWBU, o arquétipo do guerreiro trabalhado anteriormente foi transformado na figura do santo-guerreiro, arquétipo encontrado, por exemplo, no filme ‘O dragão da maldade contra o santo-guerreiro’, filme de Glauber Rocha, continuação do emblemático ‘Deus e Diabo na Terra do Sol’, na fusão dos dois personagens: Santa Bárbara e Antão. Enquanto a primeira traz consigo a devoção, o outro representa a bravura: eis o santo-guerreiro. No filme, o santo-guerreiro é uma referência a São Jorge, o santo católico sincretizado com o orixá Ogum da Umbanda²⁴.

²³ Rever citação na p. 45.

²⁴ Os sincretismos variam de acordo com a região do país. Tomando como exemplo São Jorge, em alguns estados é sincretizado com Ogum, enquanto, em outros, é sincretizado com Oxossi. Para mais informações ver Forchezatto e Andraus (2009).



FIGURA 18 - São Jorge, referência de YWBU.

O arquétipo do santo-guerreiro é uma figura disposta a empregar todo esforço no cultivo de uma força geradora de transformações nos padrões doentes de consumo, guerra e abusos de toda ordem que seguem em nossa atualidade. O amor como sentimento disparador de uma poética é acrescido da coragem, principal característica no arquétipo do guerreiro, transformando este em santo-guerreiro, para além da questão dogmática que o termo santo possa provocar, já que não se trata da apreensão religiosa do santo, mas do aspecto definidor desse arquétipo, ou seja, o amor impessoal.



FIGURA

19 - frame do filme *O Dragão da Maldade contra o Santo Guerreiro*, dirigido por Glauber Rocha (1969).

A assimilação das artes marciais pelas artes cênicas, em nosso contexto ocidental, pode acontecer de várias maneiras²⁵, dentre as quais destaco três: como preparação corporal dos dançarinos, como exploração dos movimentos presentes na luta para fins composicionais; e no nível poético e estético (SARTURI; SANTOS; MIZUTANI, 2017), em que o artista se contagia pela poética do guerreiro e todo o imaginário que o envolve.

São poucas as vezes em que sentimos êxtase em estarmos vivos. Estar num dojo²⁶ de *kenjutsu* foi um dos lugares de investigação da proposta estética em YWBU que provocou sensações corporais em mim com essa intensidade. Inicialmente havia escolhido o *kenjutsu*, luta japonesa que utiliza a espada como arma, que seria utilizado como treinamento técnico para prática improvisacional. O estilo criado por Miyamoto Musashi, também conhecido como Kensei, ou Santo da Espada, é denominado Niten Ichi Ryu, famoso por utilizar duas espadas simultaneamente. Em 2012, iniciei treinamento na luta *kenjutsu* e permaneci por dois anos como aluna do Instituto Niten, em Belo Horizonte. Em 2016 retornei aos treinos

²⁵ Na China, a formação de ator comumente inclui experiências marciais, como se observa, por exemplo, na biografia do ator Jackie Chan.

²⁶ Do japonês “lugar do caminho”, lugar onde acontecem os treinos nas artes marciais.

na cidade de São Paulo, realizando-os diretamente com o Sensei que preside o Instituto Niten. Por ser o *kenjutsu* inseparável da espada, encontrei uma barreira, já que não gostaria de estar em cena com um objeto a todo momento. Além disso, o *kenjutsu* é uma arte marcial que explora apenas membros superiores, principal motivo que me fez optar pelo *taekwondo* como arte marcial de onde partiriam os principais movimentos de composição do Eixo 2 do solo.

YWBU busca refletir sobre as relações entre o medo e a coragem. É preciso saltar do caos, pois o caos nos ameaça. A questão que se coloca é: como conter um caos que é cheio de energia por natureza?

Para compreendermos o apolíneo nietzchiano, além de sua analogia com o sonho, devemos ter em mente a questão do princípio de individuação. Nietzsche nos diz inclusive que é possível caracterizar Apolo “com a esplêndida imagem do princípio de individuação que faz com que o sujeito, em meio ao caos, se volte para si mesmo. Esse voltar-se para si mesmo tem relação com o ‘conhece-te a ti mesmo’.”

O que Apolo busca é a serenidade, que só se alcança no conhecimento de si. Esse conhecimento atuaria como um espelhamento. Ou seja, o homem é capaz de conhecer a si mesmo quando se vê como reflexo dos deuses que ele mesmo criou. (PETRY, 2011, p. 21)

Assim, a qualidade daquele que não tem medo seria uma qualidade perturbadora, já que o medo se relaciona sempre à ameaça que o outro tem de nos tirar algo, tornando-nos inseguros.



FIGURA

20 - Referência de YWBU.

Sendo deus absoluto para os islâmicos, nada o ameaçaria nesse sentido. Relacionar o caos ao ato de criação passaria, então, por uma visão clichê da arte, na qual esta se relaciona unicamente ao inconsciente e só há criação em meio ao caos. Considerar a sobriedade de um artista frente à realidade que o cerca é uma forma de criação esteticamente tão potente quanto o êxtase artístico de raiz dionisiaca. O medo é uma forma de fracasso para o samurai. A partir dos ensinamentos do *bushido*, que é o código de honra do samurai, o indivíduo deve tornar-se seguro e totalmente destemido. Em vários escritos sobre o *bushido* é recorrente a associação da espada com o espírito. Assim, se fala em ter a espada do espírito afiada no Kendo, ou o Caminho da Espada. O Kendo é um dos caminhos possíveis, um *do*, ou seja, um caminho para iluminação, dentre outros possíveis, através da espada.

Os *katas do taekwondo* são chamados de *poomsae*²⁷. Os *poomsaes* ou *katas* são mais apropriados para a pesquisa de movimentos, já que se trata de um solo, em que não há o contato com o outro em cena. O *taekwondo* pareceu também uma arte marcial apropriada para esse fim, já que apresenta uma grande quantidade de *poomsaes*.



FIGURA 21 - Referência de YWBU.

²⁷ https://youtu.be/FfaSV_ycyHQ

Durante a residência no Nuttan, parti da pesquisa de minha mitologia pessoal, baseada num questionário sobre dados biográficos e inventados que levantaram elementos da memória para serem trabalhados numa “dramaturgia” que resultaria em solos de cada integrante do núcleo daquele ano. Surgiram pequenas células na minha dança que exploravam os diferentes estados da matéria: água, terra, pedra, ar e fogo, respectivamente. Assim, dividi esse trabalho num início com o elemento água, passei ao fogo, pedra, e termino no ar.

Acrescentei ao elemento água a matriz “guirlanda de algas” na cabeça, que me ajudou a dançar esse estado intensivo ao mesmo tempo aquático e de uma soltura na cabeça que até então não existiam nessa pesquisa prática.

Outro elemento importante trazido no processo foi o trabalho de mimese da palavra (FERRACINI, 2012), especificamente no exercício de desarticulação proposto a partir dos textos pedidos. Essa dinâmica me auxiliou no processo de encontrar a corporeidade do elemento fogo que anteriormente estava ainda em estado mais colado às características puras do elemento, e não necessariamente à minha mitologia pessoal. A partir do texto pedido, retirado dos ensinamentos de Yogi Bajan, mestre de kundalini yoga e de uma frase de Aeschylus, dramaturgo clássico grego, surgiu a seguinte matriz textual:

*O universo é meu palco.
A alma minha coreógrafa.
Não tenho medo da tempestade, aprendi a andar de barco.*

Este pequeno trecho revelou pontos de tensão no meu corpo de onde emanava o movimento do momento fogo da minha dança. E, mesmo que abandonado ao final - ou seja, não utilizo o texto em cena - ele deu origem ao movimento desse momento do trabalho, que só foi possível graças ao trabalho de mimese da palavra:

Através de um elemento inicial concreto, como a observação e sua posterior recriação enquanto vetorização espacial e também a pesquisa das dinâmicas das pequenas ações observadas, esses trabalhos de circulação e danças buscam fazer que o ator tente encontrar suas relações intensivas, suas partículas de vizinhança com essas pessoas, seu devir-outro, buscando atualizar suas vivências da memória energética do encontro durante a observação e que se encontram em estado virtual. Em suma, buscam recriar uma corporeidade por entre fisicidades que são o suporte

dessa mesma corporeidade. (FERRACINI, 2012, p. 241)

Por final, a outra grande contaminação aconteceu a partir da mimese corpórea com a Carmem. Ela era *couching*, ex-enfermeira e atuava em consultas individuais sobre saúde. Ela estava em meio ao seu *jogging* matinal quando a encontrei. Como ela falava rápido e estava com muita pressa, eu a associei ao coelho, presente tanto em minha mitologia pessoal, quanto nas imagens trabalhadas. Apesar de não ter utilizado a matriz corporal propriamente dita para o trabalho final, a grande contribuição desse encontro se deu a partir do olhar, como destaca Ferracini:

OLHAR: um dos pontos principais a observar é o olhar do outro. Como ele olha? Significa, em última instância, observar como ele se relaciona com o exterior, com o fora através do olhar. Mesmo para o olhar devemos verificar vetores: é um olhar para dentro, ou um olhar para fora? É um olhar tenso, ou um olhar suave? Os olhos, na mimese, determinam, em muito, a zona de turbulência que a própria ação, em sua recriação final, cria com o espectador. (FERRACINI, 2012, p. 237-238)

O coelho é, em minha mitologia, a matriz da liberdade da criança em oposição ao gorila, matriz do medo da criança que fui. O gorila é o monstro do desenho *Spectroman*, e está em minha mitologia como a primeira coisa que me lembro de ter me provocado medo.



FIGURA 22 - Referências de YWBU.

Ao associar Carmem ao coelho refiro-me ao foco do olhar externo, que foi o elemento que intensivamente me conectou a ela. Assim, incorporei ao trabalho final uma cena em que simplesmente olho para o público, através do Espelho de Alice, com o foco para fora. Essa cena surgiu do trabalho com a mimese da palavra conduzida pela professora Raquel Scotti, em que improvisávamos enquanto ela falava trechos do texto que levamos como material de exploração.

O solo foi estruturado em três eixos, a saber: Eixo 1 - onírico/imaginário; Eixo 2 - *taekwondo* como exploração poética e Eixo 3 - acrobacia, *tricking* e voos. Cada eixo foi estruturado a partir da criação de conceitos coreográficos que nortearam o desenvolvimento de cada etapa do trabalho. Há uma historicidade dentro da criação desse trabalho, que é um solo antigo, desenvolvido desde 2013. Portanto, trata-se de uma criação eclética, não só com relação à composição de movimentos, mas do ecletismo de linguagens de outras disciplinas como música, vídeo e hipertexto, que atravessam o solo. A fugacidade e a transitoriedade afetaram tanto a criação quanto as aulas que lecionava durante o período. O não aprofundamento passou a ser uma das maiores potências do trabalho, à medida que comecei a atentar para os rastros.

O tempo de criação de YWBU expande-se na exata proporção em que o processo se define mais como antilinguagem da dança, interessada no devir, do que como produto perseguido sob a lógica capitalista de disponibilização de “resultados”. YWBU se permitiu diferentes tipos de pausa, desde aquelas que consistiram em aberturas de processos (sendo apresentações públicas, poderíamos questionar se são “resultados”, mesmo que parciais), até a pausa ímpar, pausa deliberadamente escolhida para a gestação de rastros por Alita.

5.1 Eixo 1 - Onírico/imaginário

O eixo 1 foi estruturado no conceito onírico/imaginário, em que o principal disparador da criação foram imagens-sonho e resquícios de memória. Este último pode se relacionar a uma intensa pesquisa da dança butô pesquisada em minha dissertação de mestrado que deu origem ao livro ‘Dança e Mediação Tecnológica’ (PRETA, 2018).

Esse eixo é, dentre todos os outros, o mais carregado de história pessoal e memória. Nesse sentido, toda movimentação partiu de algo muito pessoal, fruto de

vivências, memórias e sonhos que inspiraram cada momento do Eixo. A esse respeito, Silva defende em sua tese que:

Como Jeff Pressing afirma ‘nenhum improvisador pode evitar o material previamente aprendido e nenhum performer criador pode evitar pequenas variações específicas para cada ocasião’. Isso é herdado da natureza do corpo humano. O dançarino, em cada ocasião particular negocia em tempo real o parâmetro dado, pré-determinado do trabalho, que inclui não somente a história do indivíduo em relação a ele, mas também pergunta a ele no momento da negociação, para esculpir um espaço singular, individual e dinâmico em e com a forma pré-determinada. (SILVA, 2016, p. 88, tradução livre)

A primeira cena foi inspirada literalmente em um sonho em que forças não humanas me lançavam contra as paredes de uma sala vazia, cada hora numa lateral, me tirando o ar, ao mesmo tempo em que sufocava meu pescoço com uma fumaça preta. Essas forças foram usadas como imagem para recriar a cena do sonho.

A segunda parte desse eixo segue com uma movimentação no chão inspirada numa prática de yoga em que a instrução era a de bater o corpo no chão desgovernadamente com o intuito de liberação da emoção raiva. Enquanto fazia a prática, o movimento me remetia ao bloco de sensações presentes nessa parte do solo, que tinha relação com emoções de raiva e sufocamento. Passei a utilizar a mesma movimentação em cena já que a sensação experimentada se conectava exatamente ao que a cena pedia.

Já o terceiro momento do eixo se relaciona à memória em que capturo/invento traços de memória imaginadas da minha avó, que se chamava América. A esse respeito, Derrida comenta sobre a “restituição da presença pela linguagem, restituição ao mesmo tempo simbólica e imediata”. (DERRIDA, p. 188, 2017)

A movimentação é baseada em técnicas do butô, estilo de dança também conhecido como “dança dos mortos”. Seu criador, Tatsumi Hijikata inventou uma técnica em que o movimento é conduzido através da conexão com algum ente falecido. Nesta cena, eu revivo momentos da minha vida a partir da memória imaginada de como seriam as cenas na presença de minha avó materna. Essa cena é seguida pela mesma dinâmica, porém, a inspiração também advém de uma técnica somática de resgate da criança interior no qual me foram reveladas imagens

de mulheres ancestrais e de outras presenças femininas que conduziam uma dança tribal de celebração do feminino numa suposta clareira na floresta. Apesar de terem sido conduzidas por uma meditação, essas imagens me conectaram novamente ao bloco de sensações da cena, e por isso, foram utilizadas como estrutura de movimentação nesse momento que finaliza o Eixo 1. Esse trabalho busca rememorar uma genealogia inventada, em que elegemos nossos ancestrais para além da família de sangue, ou a nossa família astral ou galáctica.

O sentimento do migrante de ser desenraizado, de viver entre mundos, entre um passado perdido e um presente não integrado, é talvez a metáfora que melhor se adapta a esta condição (pós) moderna. (PEFTER, 2003) Ao nos colocarmos em situações de diáspora, descobre-se que, para além da linha que nos une a uma linhagem de sangue, a qual acreditávamos pertencer exclusivamente, nos tornamos pertencidos a outras culturas; ao mesmo tempo que renovamos nossa conexão à terra mãe. Esses fios invisíveis de uma ancestralidade voluntária, que vão sendo revelados ao longo de nossas trajetórias têm pontos chaves de transição e culminação. E é justamente na invisibilidade que habita nossa ancestralidade, ao esconder-se num mistério de vidas passadas e na impossibilidade de localização exata desses fios que está a sua potência. (SANTOS, 2016, p. 2)

5.2 Eixo 2 - O *taekwondo* como exploração poética

O *taekwondo*, arte marcial coreana foi utilizado como preparação corporal e exploração poética para a composição de movimentos desse eixo do solo. *Taekwondo*, etimologicamente, significa “caminho dos pés e das mãos”, apesar de a modalidade utilizar mais os membros inferiores. O *taekwondo* surgiu na província de Goguryeo, que faz parte da atual Coreia, localizada no nordeste asiático, que era conhecida por ser um centro de artes marciais e forte poder militar na região há aproximadamente dois mil anos atrás. Inicialmente, as artes marciais de Goguryeo eram técnicas militares e se relacionavam a sistemas de armas. Tal sistema envolvia toda uma gama de cavalaria altamente desenvolvida para a época com armaduras, arcos, balestras (arma medieval), dentre outros. Dentre as artes marciais que não utilizavam armas, haviam dois tipos básicos: lutas travadas a distância, como os treinos de *taekwondo*; e outra que envolvia o contato direto entre os oponentes (WTA, p. 15-17).

Essa modalidade de luta prioriza muitos os saltos e chutes, o que exige do artista marcial amplitude para execução dos movimentos, tanto é que seus

praticantes eram conhecidos no passado como “homens-pássaro”. A relação com a arte marcial acabou se tornando apropriada, na medida em que eu me apropriei de elementos dessa prática como conceito expressivo que guiaria esse eixo do solo.

Após um ano de treino diário de *taekwondo*, interrompi a prática e me questionei por que estava praticando tão intensamente essa técnica se eu percebia que o que estava me faltando naquele momento eram os voos e trabalhos que exploravam saltos e acrobacia. Não precisava obter a graduação de faixa preta, como previsto, para poder me apropriar da técnica de maneira poética, e não iria “reproduzir” os *poomsaes*, ou parte deles, no solo. O rastro do *taekwondo* estava lá e, como rastro, era esperado que ele permanecesse.

O que havia me chamado mais atenção no *taekwondo*, a princípio, havia sido a mistura de movimentos que a modalidade de *poomsae* denominada *freestyle* trazia. Ela permite a criação de movimentos e sequências de movimentos de forma livre. Eu não queria focar a atenção apenas no código da luta em si, mas ficar com os rastros e borrões, por assim dizer, dos chutes, saltos e socos do *taekwondo* em minha movimentação.

5.3 Eixo 3 - Acrobacia, *tricking*, voos

A prática do *taekwondo* me levou ao *tricking*, técnica que mistura movimentos vindos de práticas corporais diversas, como artes marciais, *break dance* e acrobacia. Assim como no Eixo 2 de criação do solo, a acrobacia entrou numa relação de captura de determinados códigos que não são originariamente da linguagem da dança. Esse processo não foi algo forçado, de negação da dança. Foi o processo que naturalmente levou da prática do *taekwondo* ao *tricking* e à acrobacia. O caminho do *taekwondo* à acrobacia tem a ver com o fato de haver no *taekwondo* uma exigência física para execução dos saltos e chutes mais elaborados. Dessa forma, no Eixo 3 eu me dedicaria ao *tricking* e à acrobacia e numa movimentação no nível alto, com exploração de saltos e giros. Como dito anteriormente, o processo de criação foi pausado nesse exato momento, para gestação da minha filha.

O conceito expressivo explorado ao final desse eixo é o do fim da guerra. Os movimentos inspirados no *taekwondo* são misturados com acrobacia e o lúdico. A última cena remete ao fim da guerra, já que o estar sem medo envolve a saída da

posição de luta entre o bem e o mal, que são polarizações que consistem na condição mesma de sua existência.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O apagamento da presença na improvisação em dança produz sentido, por assim dizer, no momento presente do acontecimento da obra, especialmente quando o artista é capaz de se despersonalizar em função das forças que movem a obra, ao invés de focar em sua relação pessoal com ela. Não há referência a um criador, ou seja, a um indivíduo exterior, na medida em que dá menos importância ao indivíduo, no sentido autoral da obra; há mais espaço, portanto, ao jogo mesmo das “incorporações” de sensações que o dançarino dá a ver no diálogo em cena. Assim, haveria mais ênfase na produção de sentido que acontece no momento em que a obra é criada no espaço-tempo presente do acontecimento performático.

Ao se retirar da obra, o artista dá lugar aos conceitos expressivos que uma obra solicita. Por serem forças externas ao criador, ou seja, não tanto autorais quanto forças solicitadas pelas energias mobilizadas pelo próprio trabalho em questão, as criações são mais passíveis de criarem diferença, uma vez que o contexto atual pede por uma lógica do coletivo e não favorece pulsões individuais, ou inspiradas numa necessidade expressiva de fundo autoral.

A produção de sentidos num trabalho de dança conecta-se, dessa forma, mais a um estado de presença e da criação conjunta desses estados junto ao público, do que a uma produção de sentido atrelada a um desejo do artista de se expressar. Seguindo esse raciocínio, podemos sugerir que quanto mais o artista está ausente de sua obra, é o corpo do signo que age. A ausência aqui está inversamente conectada ao nível de “pessoalidade” do artista com a obra, ou seja, do quanto o artista foi capaz de se despersonalizar em função da produção de sentido de determinado trabalho.

Assim, quanto mais o artista for capaz de se ausentar, as conexões entre os signos potencializarão a produção de sentido e, portanto, a criação de diferença. Um trabalho de improvisação em dança será, assim, bem sucedido, quanto maior for a capacidade do improvisador de relaxar a relação pessoal que tem com os elementos expressivos, como música ou outros *performers*, por exemplo, já que essas relações pessoais denotam um certo “psicologismo”, de querer expressar algo de muito pessoal (como, por exemplo, o sentimento que determinada música provoca), ao

invés de simplesmente atuar na sustentação de uma tensão que cria espaço para que algo aconteça em cena.

Observa-se assim que a dança contemporânea vem deste ecletismo em que não há tanto espaço para uma codificação tão exata quanto a dança clássica ou moderna, por se tratar de estruturas de movimento que sugerem formas de movimentação vindas de processos coreográficos - ou seja, de pesquisas de movimento que têm o ecletismo como característica predominante. A consequência disso seria um não aprofundamento de práticas em técnicas, mas uma multiplicidade de práticas corporais que se misturam e são reinventadas a cada novo processo de criação.

O investimento no rastro passaria, por sua vez, pelo trabalho de esgarçar uma técnica e fazê-la transmutar pela apropriação e captura que determinada obra solicita através do problema coreográfico que ela coloca. Portanto, os conceitos expressivos que uma obra inaugura substituem a presença por uma investida sónica, segundo a visão de Derrida.

A incorporação de outras técnicas na improvisação em dança, por outro lado, pertence a um outro regime sónico que não corresponde à representação. No contexto de uma obra na qual a improvisação é o motor, essa técnica será decantada em função de um problema coreográfico que dará origem a conceitos expressivos que só uma obra artística é capaz de criar.

Nesse sentido, a maneira como o artista contemporâneo passa a subverter os mecanismos de ação do capitalismo estaria mais no modo como seus trabalhos acontecem, do que na escolha dos temas de suas obras. Esse mecanismo dá pistas para sugerir que a improvisação age como técnica anticapitalista e seus atores como assaltantes anônimos do sistema.

Talvez esse possa ser o motivo de hoje a arte ser revolucionária quanto mais o artista se ausenta da obra, pois, ao retirar sua subjetividade do foco principal, ele vai na contramão das exigências do atual espetáculo capitalista. Investir na força do signo como arma passa a ser uma posição política, tal como a arte da performance nos anos 70 acreditou ser ao explorar pautas políticas em cena.

REFERÊNCIAS

AGAMBEM, Giorgio. *O que é contemporâneo? e outros ensaios*. Santa Catarina: Argos, 2009.

ALBERGARIA, Andrea I.; SANTOS, G. R. T. Fernanda; TARUMOTO, Juliana; SOUZA, Leandro; MIZUTANI, Luciana; ANDRAUS, Mariana B. M.; PIANCA, Vinicius. *Contato como experiência cênica*. Anais do V Seminário de Pesquisas do PPG Artes da Cena, Unicamp, Campinas, 2017. Disponível em <https://www.publilionline.iar.unicamp.br/index.php/ppgadc/article/view/806/1005>

ANDRAUS, Mariana Baruco Machado. *Arte marcial na formação do artista da cena*. Jundiaí: Paco Editorial, 2014.

_____. (Org.). *Marcialidade e a Cena: técnicas e poéticas nas relações tradição-contemporaneidade*. Curitiba: Prismas, 2016.

_____. *A poesia da luta: um olhar voltado para a gestualidade do estilo de gong fu louva-a-deus como estímulo para uma criação coreográfica*. Dissertação de Mestrado - Instituto de Artes da Unicamp, 2004.

BANES, Sally. *Democracy's Body: Judson Dance Theater, 1962-1964*. Londres: Duke University Press, 1993.

BANES, Sally. *Terpsichore in Sneakers: post-modern dance*. Middletown: Wesleyan University Press, 1987.

BEHRNDT, Synne K. Behrndt. *Dança, dramaturgia e o Pensamento Dramatúrgico*. In: CALDAS, Paulo; GADELHA, Ernesto (Org.). *Dança e Dramaturgia[s]*. São Paulo: Nexus, 2016. p. 243-267.

BONFITTO, Matteo. *O ator-compositor: as ações físicas como eixo*. São Paulo: Perspectiva, 2006.

_____. Matteo. *Processos de Atuação na Contemporaneidade*. II Seminário de Pesquisas do PPG Artes da Cena, Unicamp, Campinas, 2014.

BHAJAN, Yogi. *A Mente: suas projeções e múltiplas facetas*. São Paulo: Gobinde Editora, 2011.

CAVRELL, Holly E. *Dando corpo à história*. Curitiba: Editora Prismas, 2015.

CVEJIC, Bojana. *Coreographing Problems: expressive concepts in european contemporary dance*, tese, Kingston University, Center for Research in Modern Philosophy, 2013.

DAMÁSIO, Antonio. *E o cérebro criou o homem*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

DAMÁSIO, Antonio. *O erro de Descartes: emoção, razão e o cérebro humano*. 2.ed.

São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

DAMÁSIO, Antonio. *The feeling what happens: body and emotion in the making of consciousness*. California: Harcourt Brace & CO, 2000.

DANAN, Joseph. Le Dramaturge, ce Spectre qui Hante le Théâtre. *Critique*, Paris, v. 92, n.1, 2005. Disponível em: <<http://www.cairn.info/revue-communications-2013-1-page-183.htm>>. Acesso em: 10 out. 2017.

DELEUZE, Gilles. *Diferença e repetição*. São Paulo: Graal, 2009.

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. São Paulo, Perspectiva, 2017.

FEITOSA, C.; FERRACINE, R. *A questão da presença na filosofia e nas artes cênicas*. Ouvirouver, Uberlândia, v. 13, n. 1, p. 106-118, Jan.I Jun. 2017.

FERDMAN, Bertie. *Off Sites: Contemporary Performance beyond Site-Specific*. Southern Illinois University Press, Carbondale, 2018.

FERRACINI, Renato. *Café com queijo: corpos em criação*. 2.ed. São Paulo: Hucitec, 2012.

FORCHEZATTO, D.; ANDRAUS, M.B.M. *Umbanda sem fronteiras*. Campinas: Pegasus, 2009.

FOSTER, Susan Leigh. *Choreography Narrative: Ballet's Staging of Story and Desire*. Indiana University Press, 1996.

FRANCK, Cecy. *Dança Moderna: Movimentos Fundamentais Organizados segundo os princípios da técnica de Martha Graham*. Porto Alegre: UFRGS, Coleção Greco, 2013.

GARAUDY, Roger. *Dançar a vida*. São Paulo: Nova Fronteira, 1980.

GARCIA, Patrícia Leal. *As relações entre a respiração e o movimento expressivo no trabalho de chão da técnica de Martha Graham*. Dissertação de Mestrado, Unicamp, 2000.

HOMSEY, Bonnie O. *Gestures of Life: Martha Graham's Legacy Through the Lens of Barbara Morgan*. UC Irvine Libraries, 2004.

JOHNSON, Mark. *The meaning of the body: aesthetics of human understanding*. Chicago: University of Chicago Press, 2007.

JOHNSON, Mark; LAKOFF, George. *Philosophy in the flesh: the embodied mind and its challenge to western thought*. New York: Basic Books, 1999.

KERKHOVEN, Marianne Van. *O Processo Dramatúrgico*. In: CALDAS, Paulo; GADELHA, Ernesto (Org.). *Dança e Dramaturgia[s]*. São Paulo: Nexus, 2016. p. 181-188.

KUNST, Bojana. *Artist at Work: proximity of art and capitalism*. Winchester: Zero Books, 2015.

LANCRI, J. Colóquio sobre a metodologia da pesquisa em artes plásticas na universidade. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (Orgs.). *O meio como ponto zero: metodologia de pesquisa em artes plásticas*. Porto Alegre: Ed. Universidade/UFRGS, 2002. Coleção Visualidade; 4.

LEHMANN, Hans-Thies. *O teatro pós-dramático*. São Paulo: CosacNaify, 2007.

LOUPPE, L. *Poética da dança contemporânea*. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.

HANSEN, Pil; CALLISON, Darcey (Ed.). *Dance Dramaturgy: Modes of Agency, Awareness and Engagement*. Basingstoke and New York: Palgrave Macmillan, 2015.

MANNING, Erin; MASSUMI, Brian. *Thought in the act*. Minnesota: University of Minnesota Press, 2014.

MUSASHI, Miyamoto. *O livro dos cinco anéis*. São Paulo: Conrad, 2006.

NOË, Alva. *Out of our heads: why you are not your brain, and other lessons from the biology of consciousness*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 2010.

NOË, Alva. *Varieties of presence*. Cambridge: Harvard University Press, 2012.

PAIS, Ana. *O Crime Compensa ou o Poder da Dramaturgia*. In: CALDAS, Paulo; GADELHA, Ernesto (Org.). *Dança e Dramaturgia[s]*. São Paulo: Nexus, 2016. p. 27-59.

PETRY, Isadora Raquel. *Diálogos entre Nietzsche e Artaud em O Nascimento da Tragédia e o Teatro e seu Duplo: conversações em um café da tarde*. São Paulo, PUC São Paulo, 2011. Trabalho de Conclusão de Curso.

PRETA, Fernanda. *Dança e mediação tecnológica*. São Paulo: Giostri, 2018.

QUILICI, Cassiano Sydow. *Proposições para um diálogo entre Artes Performativas e o Budismo (e um exemplo da Ciência)*. In: VI Congresso - Arte e Ciência: Abismo de Rosas, 2010, São Paulo. Anais do VI Congresso da ABRACE, 2010. v. IV.

SANTOS, Fernanda. *Corpos em Diáspora*. Anais do V Seminário de Pesquisas do PPG Artes da Cena, Unicamp, Campinas, v. 04, n.1., 2016. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/ppgadc/article/view/567/677>

_____. Fernanda. *Expressão nas performances com mediação tecnológica*. Belo Horizonte, UFMG, 2012. Dissertação de Mestrado.

SAID, Edward. W. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SARTURI, André, SANTOS, Fernanda H. G. R. T dos, MIZUTANI, Luciana. A

Ressignificação das Artes Marciais na Cena. Caderno de resumos do 7o SPA. v. 01, n.1. 2017. Disponível em:
<http://www3.eca.usp.br/sites/default/files/form/spa/2017%20SPA%20VII%20PPGAC%20ECA%20USP%20Caderno%20Resumos.pdf>

SCHECHNER, Richard. *Performance Studies: an introduction*. 2 ed. New York: Routledge, 2006.

SILVA, Eliana R. *Dança e pós-modernidade*. Salvador: EDUFBA, 2005.

SILVA. João Cerqueria J. *Risk-Taking and Large-Group Dance (Improvisation)*. Enschede: Ipskamp Printing, 2016.

SPAIN, Kent de. *Landscape of the now: a topography of movement improvisation*. Oxford / New York: Oxford University Press, 2014.

STALPAERT, Christel. *A Dramaturgy of the Body*. In: CALDAS, Paulo; GADELHA, Ernesto (Org.). *Dança e Dramaturgia[s]*. São Paulo: Nexus, 2016. p. 27-59.

VARELA, Francisco J.; THOMPSON, Evan; ROSH, Eleanor. *A mente corpórea: ciência cognitiva e experiência humana*. Lisboa: Instituto Piaget, 1991.

WHEELER, Mark Frederick. *Surface to Essence: appropriation of the orient by modern dance*. Tese de Doutorado - Philosophy School of the Ohio State University, 1984. Fut. Cidade: Urdimento, 2016.

WORLD TAEKWONDO ACADEMY, *International (Foreign) Instructor Course*.

ZAPORAH, Ruth. *Action Theater: the improvisation of presence*. California: North Atlantic Books, 1995.

ZARRILLI, Philip B. *Psychophysical acting: an intercultural approach after Stanislavsky*. N. York / London, Routledge, 2009.

redes sociais

Instagram @danieljohncook Acesso em 17/09/2018

sites

<http://katieduck.com/> Acesso em 09/01/2014

<https://revistamoviement.net/dragao-da-maldade-contra-o-santo-guerreiro-f97cc1f7a82a> Acesso em 02/06/2017

<http://www.sharonsmith.org> Acesso em 14/06/2014

<http://www.niten.org.br/> Acesso em 16/06/2017

<http://abandonhuman.com/> Acesso em 04/09/2017

<http://gagapeople.com/english/ohad-naharin/> Acesso em 22/01/2018

<https://pt.wikipedia.org/wiki/Tricking> Acesso em 01/07/2018

https://en.wikipedia.org/wiki/Butterfly_kick Acesso em 25/05/2019

<http://tropicalia.com.br/ruidos-pulsativos/geleia-geral/antropofagia> Acesso em 05/06/2019

<https://www.youtube.com/watch?v=hEyU9zd56v4&feature=youtu.be> Acesso em 05/06/2019

<https://youtu.be/pRSmjyKF-hs> Acesso em 06/06/2019

<https://www.youtube.com/watch?v=wNJgNuETzHs&feature=youtu.be&a=> Acesso em 06/06/2019

<https://www.youtube.com/watch?v=1NLTj3y3jEU> Acesso em 06/06/2019

<https://www.indy100.com/article/the-truth-about-that-syrian-statue-of-liberty-7376521> Acesso em 07/06/2019

https://youtu.be/FfaSV_ycyHQ Acesso em 07/06/2019

<https://en.wikipedia.org/wiki/K-pop> Acesso em 08/06/2019

workshops

Encontro Prático KATIE DUCK 17 a 23 de janeiro de 2016. Atelier de Dudude, Brumadinho - MG.

Residência artística *Em Residência* com Eduardo Fukushima – Sesc Palladium, Belo Horizonte - MG.

Encontro Prático KATIE DUCK 12 a 17 de janeiro de 2014. Atelier de Dudude, Brumadinho - MG.

ANEXOS

1) LETREIROS EM LED DE YOU WILL BE UNAFRAID

FIM DA LUTA I FIM DA GUERRA I ABAIXAR A ESPADA

*OH GRANDMOTHER
HOW I MISS YOU
UNDER THE EARTH
WISH I WAS WITH YOU
TO TALK TO YOU²⁸*

CAN YOU FEEL MY HEART BEAT?

É PRECISO (RE)COMEÇAR DE ONDE QUER QUE ESTEJAMOS

IS IT THE END OF AMERICA?

*I AGAINST I
FLESH OF MY FLESH
AND MIND OF MY MIND
TWO OF A KIND BUT ONE WON'T SURVIVE
MY IMAGES REFLECT IN THE ENEMIES EYE
AND HIS IMAGES REFLECT IN MINE THE SAME TIME²⁹*

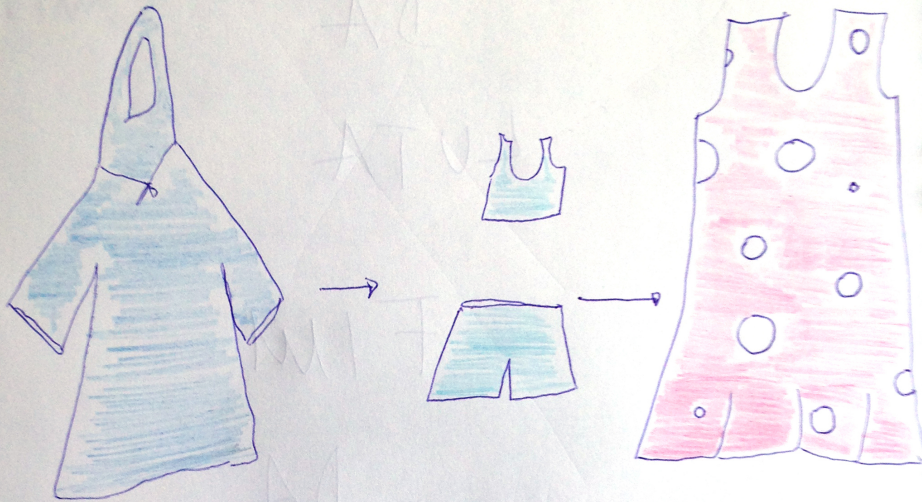
²⁸ Letra da Música "To Talk to You" (PJ Harvey), Eixo 1.

²⁹ Letra da música "I Against I" (Massive Attack, Mos Def), Eixo 3.

2) CADERNO DE CRIAÇÃO DE 'YOU WILL BE UNAFRAID'



Figurine



This feeling
that I get
sometimes

Big blue

When The World Was
At War

We Just Keep Dancing





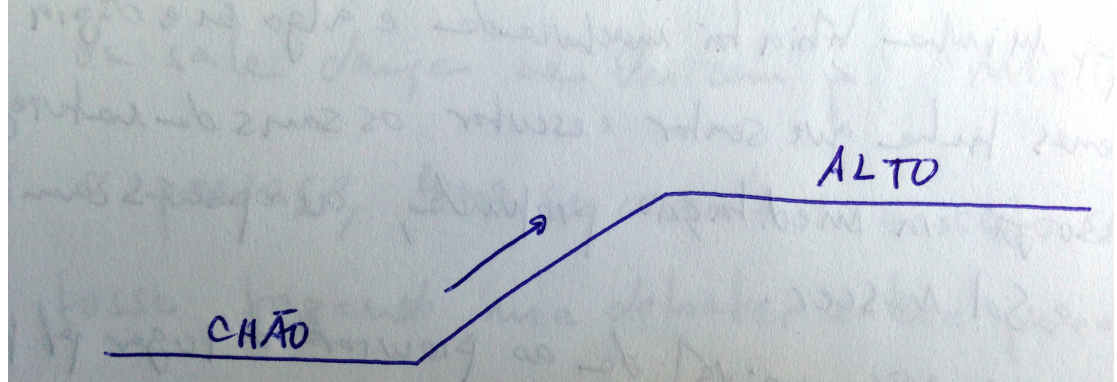
1ª Core: (SONHO)

Santo vento forte me encostando contra paredes
da sala dança na Unitem p. Me levando com
o pescoço, como se o vento me suto casse e
fosse fazendo me debater sobre paredes
Juntar esse estado e/ou do não querer escutar
a música.

Dark Forces!

→ com esse va em cima p/baixo

Gravando espaço:

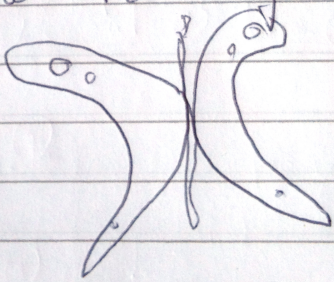


1 / 11 / 17

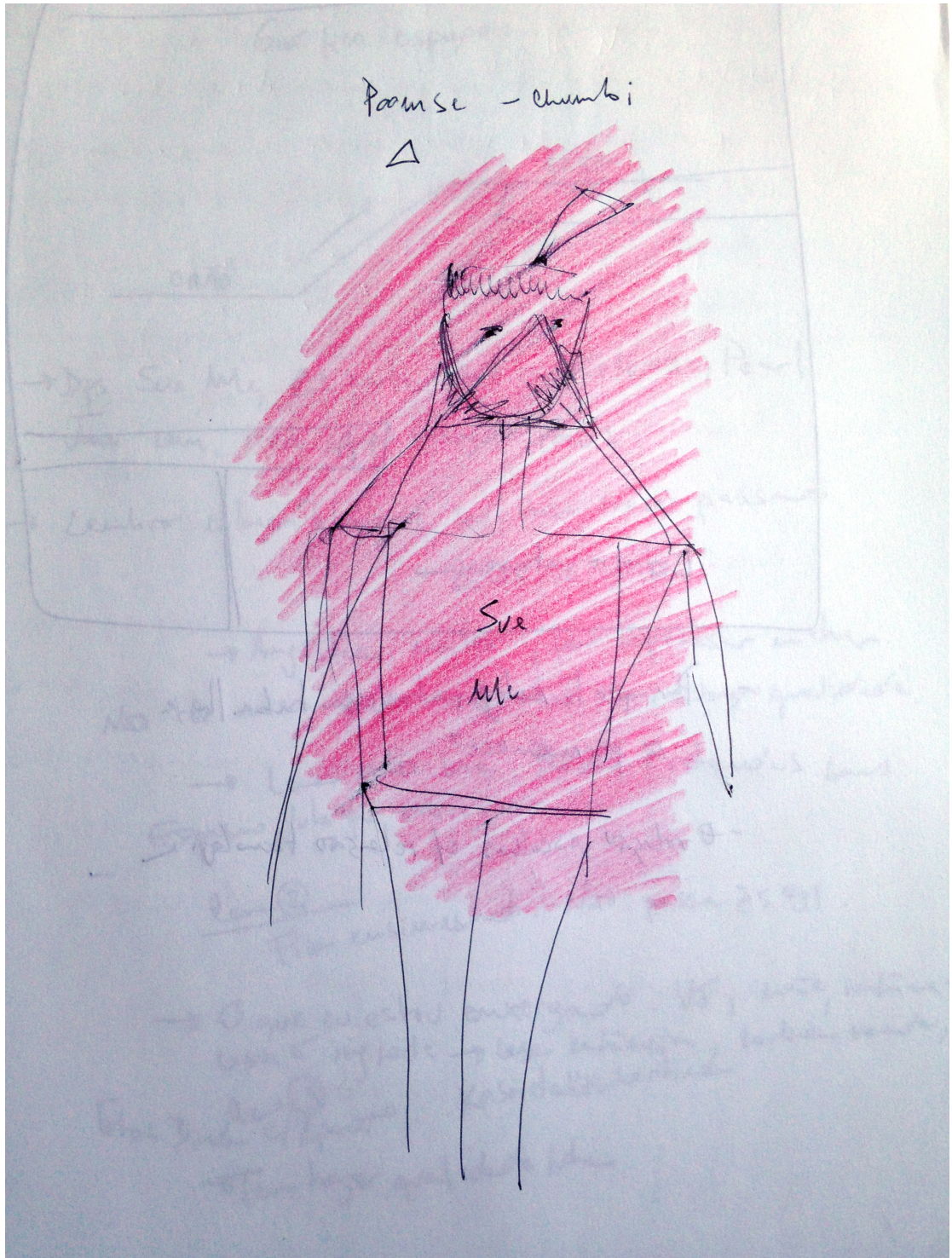
Ensaiar You will be remembered - ensaio
CRD

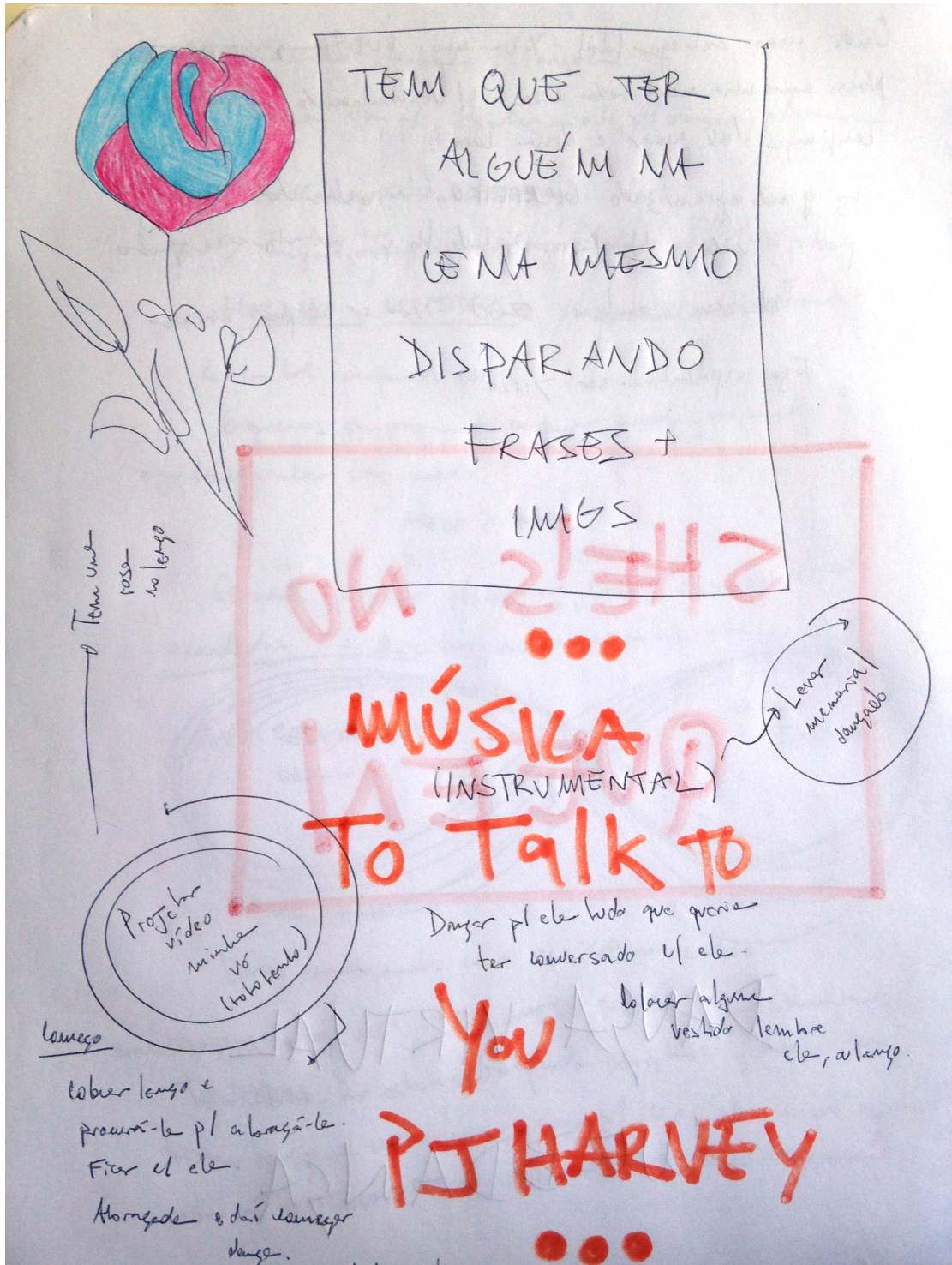
Música - Timest Lights - dance do
pólv, borboleta, alamaia. WANT TO
SHINE - BHARANI - YONI
LUA CHEIA → Dia 3.

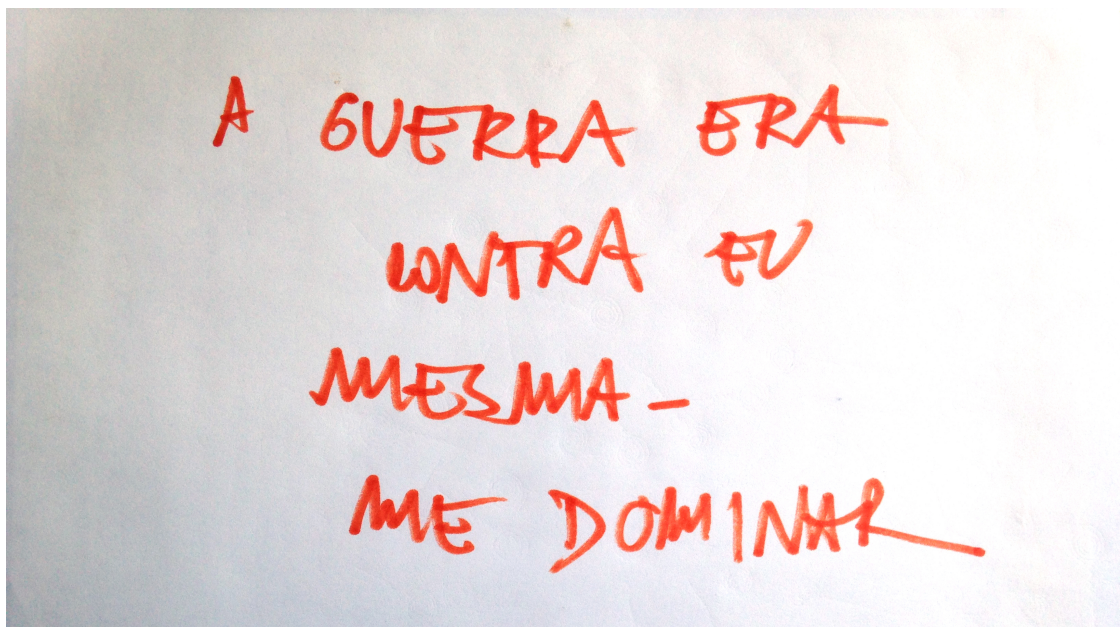
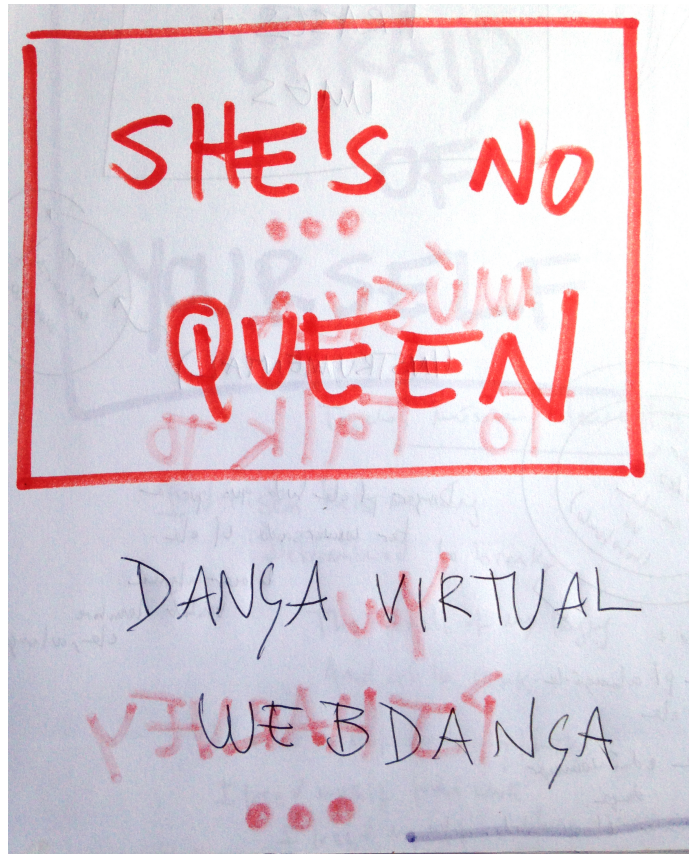
Música - Jubilee Street - garçen
asas
Espaço nas
esculpas.



Higgs Boson Blues, dance +
no show.



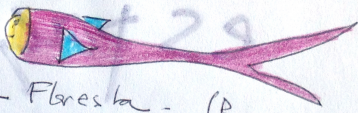




I have lost
my original
and I don't want
to find it
again

1a. Dange:

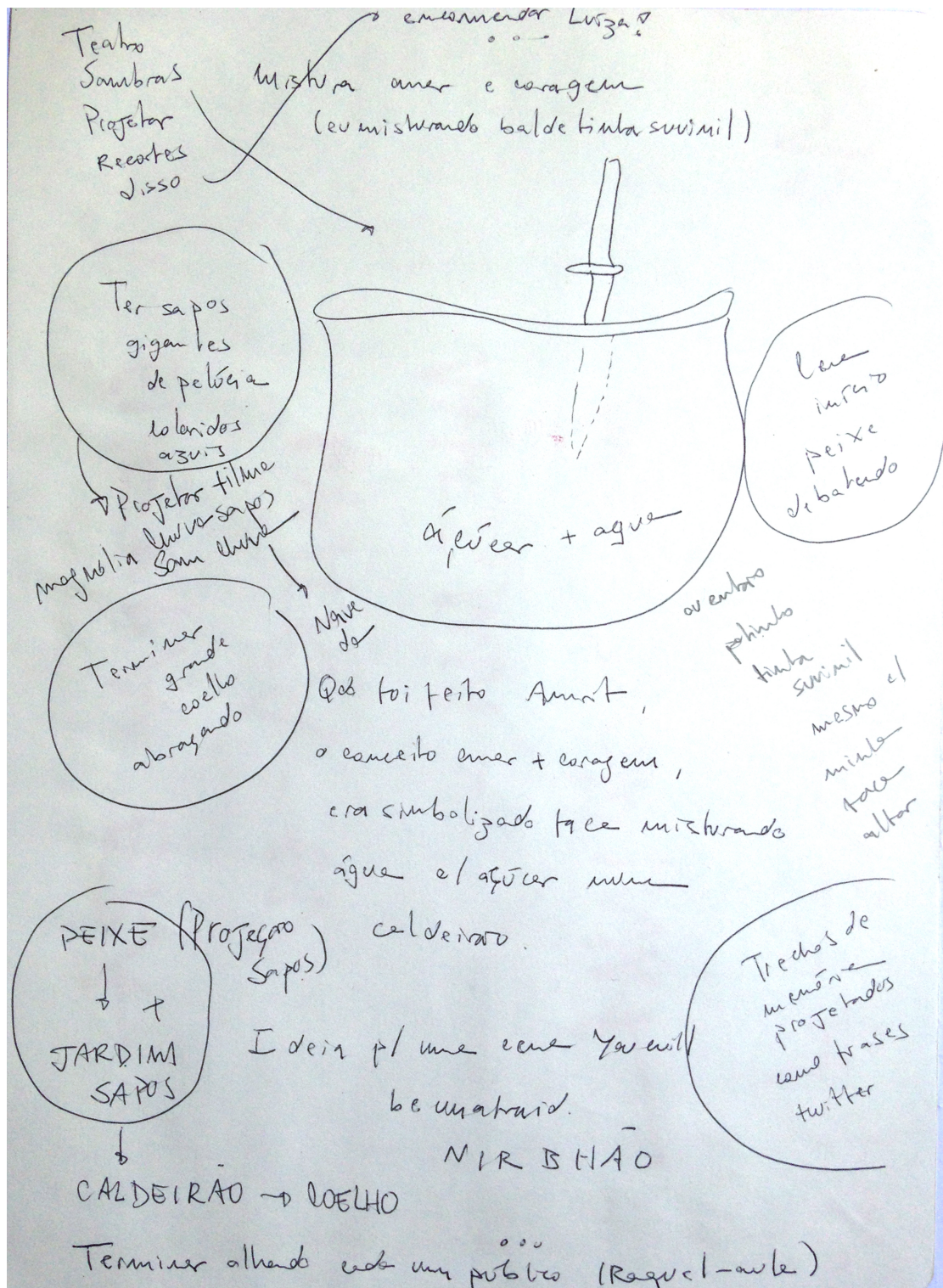
empower o elo, p/ler v. grossamente
p/line e p/ baixo. mover todos
os inclusive abege. (Essencial
exercício p/ fazer se lura da raiva e to
tizer um bom sistema imológico)

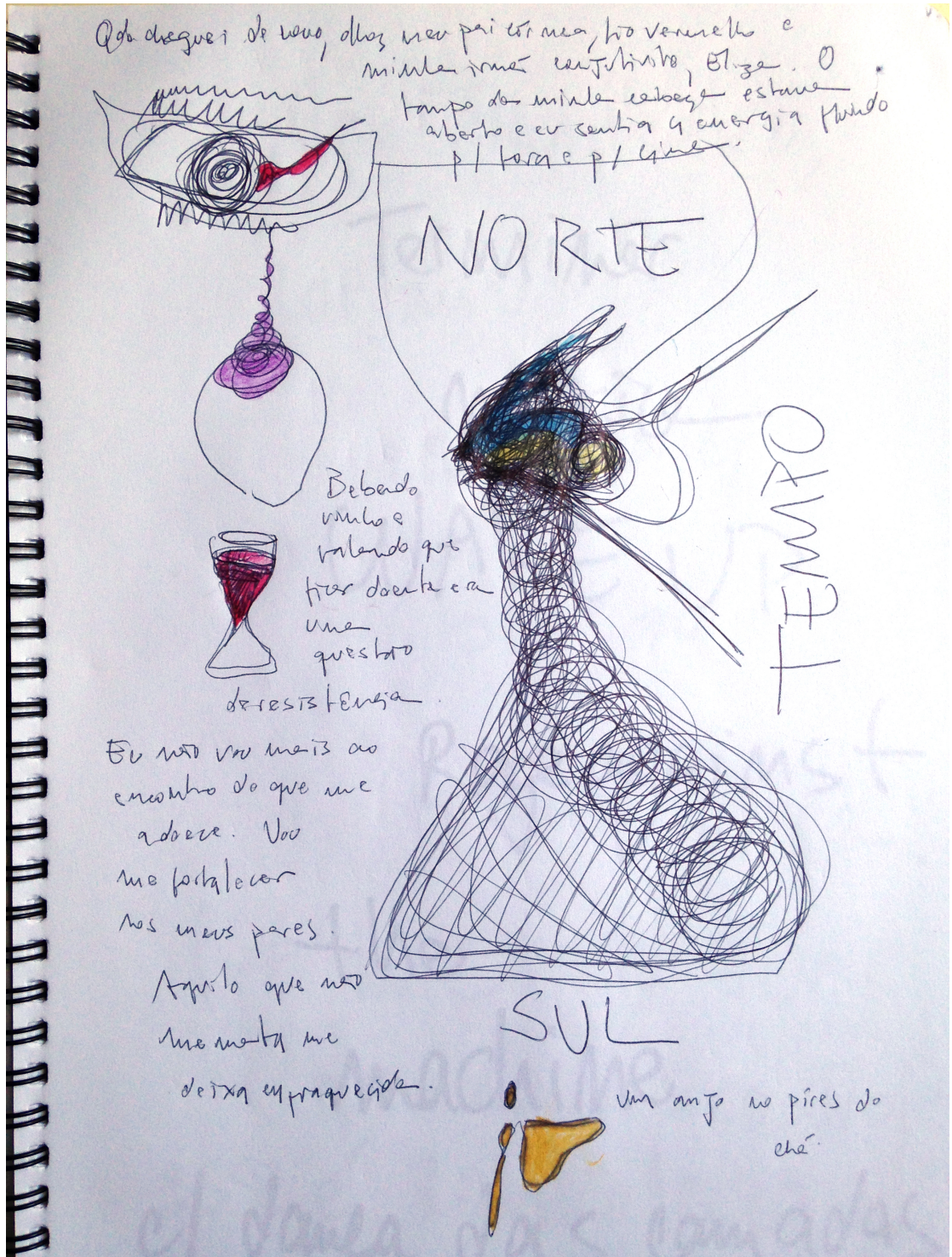


Ala da Floresta - (Princesa Murooke)

Reinado do Kura

Kura Strengthening the Immune
System 1





COR

PRETA
DA

CONTARNO

AO QUE SOU

ENTRE A FACA E A TORMENTA				
TÍTULO	COREOGRAFIA	MÚSICA	ATMOSFERA TENSIVA	DURAÇÃO
DERIVA AQUÁTICA	Laboreio no exterior. Dança da guirlanda de alga. Evolu: para uma nova deriva nos braços e pernas	Música Francesca 'Água'	Lânguido 'A deriva' Água—	2'
TRANSIÇÃO	Nascimento a partir de uma explosão	Grito	Explosão / Subito	15"
GUERREIRO DE FERRO X GORILA	Dança dos braços-armas. Dança explosiva homem- ferro que vai se transformando no monstro gorila	Supermoves (Animatrix)	Ataque Liberado Tocar o terror	2'
MEDUSA X ESTÁTUA	Dança da medusa e pés do guerreiro (passos, kashi) Canjinha serpenteando sem ser visto. Dança homem pedra	Ren Z (Animatrix) Trechos We Float (PJ Harvey)	Migrenoso Paralisado X Movimento	2'
FÊNIX CORDÃO UMBILICAL COELHO	Dança da Fênix Cordão Umbilical, elos ligam cív. Dança ligeira coelho		Leve Flutuante Liberado	3'

