

Para citar esse documento:

SILVA, Anderson Marcos da. Quando escrevo o que não sei: danças e especulações contemporâneas. *Anais do V Encontro Científico Nacional de Pesquisadores em Dança*. Natal: ANDA, 2017. p. 528-539.



www.portalanda.org.br

QUANDO ESCREVO O QUE NÃO SEI: DANÇAS E ESPECULAÇÕES CONTEMPORÂNEAS

Anderson Marcos da Silva (UFBA)¹

RESUMO: Essa escrita se faz com o entendimento de que dança acontece sempre no presente, mesmo quando ressoa ideias e ideais de corpo que permaneceram ao longo do tempo e que continuaram se transformando. O objetivo é tecer indagações acerca de danças que se querem contemporâneas, não porque são feitas agora, mas por se interessarem pela inseparabilidade entre o que se dá a ver e o que se oculta nas fissuras de nosso e de outros tempos. Entre um emaranhado de questões (compartilhadas?) sobre o tempo, o corpo e a pesquisa em dança, crises e teimosias, eu assumo o inevitável fracasso em cumprir o objetivo pré-estabelecido como um exercício (auto)crítico de corpo-dança-pensamento.

PALAVRAS-CHAVE: Dança. Processo de criação. Contemporaneidade. Pesquisa.

WHEN I WRITE WHAT I DON'T KNOW: CONTEMPORARY DANCES AND SPETACULATIONS

ABSTRACT: This writing is done with the understanding that dance always happens in the present, even when it resonates ideas and ideals of body that have remained over time and have continued to transform. The goal is to ask questions about contemporary dances, not because they are done now, but because they are interested in the inseparability between what is seen and what is hidden in the fissures of our and other times. Between a tangle of questions (shared?) about time, body and research in dance, crises, and stubbornness, I assume the inevitable failure to meet the pre-established goal as a critical exercise of body-dance-thought.

KEYWORDS: Dance. Creation process. Contemporaneity. Research.

Introdução ou Agora, enquanto escrevo

Essa escrita se faz com o entendimento de que dança acontece sempre no presente – mesmo quando ressoa ideias e ideais de corpo que permaneceram ao longo do tempo. Configuração viva, desafia as probabilidades de não existência para se inscrever na materialidade do mundo e em seus infinitos fluxos semióticos. Cada dança insiste e resiste em transformações incessantes e faz emergir devires imprevisíveis.

Agora – evidentemente, mas possivelmente desde sempre – códigos de movimento e modelos de análise consolidados parecem não ser suficientes para a leitura e para a compreensão dos acontecimentos de dança e das complexidades deles decorrentes: partilhamos a mesma crise. (Partilhamos? É possível seguir perguntando sem sucumbir ao questionamento vazio e preguiçoso ou ao desejo arrogante de elaborar uma questão inaugural? É possível seguir perguntando sem que a interrogação seja um pretexto para legitimar o que já está estabelecido? Escrevemos pelo desejo de partilha ou pela necessidade de ter algo a dizer?).

O objetivo dessas palavras é exercitar o pensamento acerca de danças que se querem contemporâneas, não só porque são feitas agora, o que privilegiaria a cronologia factual ao invés da irreversibilidade que as constitui como arranjos de incertezas, mas por se interessarem pela inseparabilidade entre o que se dá a ver e o que se oculta nas fissuras de nosso e de outros tempos. Nessa escrita eu assumo o inevitável fracasso em cumprir o objetivo pré-estabelecido como um exercício (auto)crítico de corpo-dança-pensamento.

Escrevo porque não tenho nada de novo a dizer.

Subtítulo 1

Agora, enquanto escrevo, muitas são as danças que se inscrevem no mundo e que não cessam de subverter – e de legitimar – modelos e padrões.

Uma dança – ou qualquer configuração artística, política, cultural, social etc. – poderia evidenciar sua contemporaneidade quando, através da experimentação de sua irreversibilidade, demonstrasse ser capaz de transformar seu próprio tempo e de “[...] colocá-lo em relação com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história, de citá-la segundo uma necessidade que provém de maneira nenhuma de seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode responder.” (AGAMBEN, 2012, p. 72). Uma dança contemporânea, desse modo, não poderia existir como uma resposta às demandas – poéticas, estéticas ou políticas – de nossa atualidade cronológica, pois, feliz ou infelizmente, teria como condição de existência que sua própria configuração se apresentasse como uma (outra) crise de referencialidade?

Há danças que se configuram a partir da manutenção de modelos ou que se esforçam em criar e consolidar padrões, outras que desafiam a estabilidade dos códigos e acolhem o acaso. Mas, embora sejam evidências incontestáveis de suas singularidades e lhe garantam a (in)visibilidade em determinadas redes (mercados), as estratégias de composição ou os ambientes de feitura, por eles mesmos, parecem não ser suficientes para determinar a existência ou a permanência de uma dança. As conexões, as citações, as interdições e as possibilidades de continuidade se fazem no meio do caminho, às cegas, e propõem sempre o retorno a um presente nunca antes habitado (AGAMBEN, 2012). Um retorno ao agora que, no instante mesmo de sua realização, já é outro – assim são os corpos, assim são as danças, signos sempre grávidos de outros signos.

Na irreversibilidade do tempo, qualquer movimento (de dança) é, no instante de seu acontecimento, a corporalização de uma informação que persiste e, simultaneamente, a inauguração de um sem fim de conexões (neurais, espaciais, semióticas etc.) outras. Uma dança contemporânea pode emergir em ambientes cujos entendimentos de corpo e de dança são pré-estabelecidos, codificados, teimosos – e, em alguma medida, eles sempre serão, porque as informações que constituem os corpos (que dançam) e os ambientes (artísticos) não podem ser desconsideradas. Em seu acontecimento, cada dança pode desfazer os determinismos (técnicos, poéticos, estéticos) – seja por ação deliberada dos corpos dançantes e das articulações que se fazem possíveis ou por erros e desvios que revelam outras formas de continuidade.

“O que é ameaça e o que é promessa?” (VELOSO, 1992).

A afirmação da singularidade processual de cada dança – ou corpo ou texto ou coisa – se evidenciaria, desse modo, como uma condição para que cada configuração crie – e, simultaneamente, questione ou desafie ou sabote – a si mesma. É no processo de feitura de si que cada dança demonstra sua permeabilidade, sua capacidade de atualizar as informações prévias e de operar conexões e transformações, criando um emaranhado de imprevisibilidades que é tão material quanto fugaz. Ter como referência seu próprio processo, portanto, não impõe a qualquer dança que se quer contemporânea que sua configuração se dê a partir de um hermetismo que a afasta de seu contexto, mas reivindica a mobilidade dos limites entre o que a dança sempre foi e suas tantas possibilidades de ser.

As perguntas seguem o fluxo de corpo-dança-pensamento. “Há escolha na espontaneidade?” (ROCHA, 2016, p.31). Uma contemporaneidade na dança,

embora eu desconfie que nunca saberemos ao certo, poderia emergir, portanto, não com uma ruptura ou como uma invenção de novas formas, mas como um questionamento de suas próprias condições de existência? Em meio às probabilidades de não existência, de extinção, sempre tão incisivas, como pode ainda haver dança?

Subtítulo 2

Agora, enquanto escrevo, muitas são as ideias que se fazem corpo. Agora, enquanto você lê...

Dança seria uma insistência mútua entre a breve materialidade do que acontece como articulação singular corpoambiente e de suas infinitas possibilidades de transformação no fluxo semiótico das leituras decorrentes? Como e quando a insistência, essa aparente escolha pela manutenção, poderia provocar tantas transformações, tal qual no instante em que o movimento exaustivamente ensaiado se transforma – seja pela ação criadora do tempo, pelas contingências aleatórias, ou pelos pequenos erros que se sucedem e ganham mais visibilidade a cada acontecimento?

Há danças nos palcos e nas salas de aula que ressoam uma teimosia de repetição. Repetir, re-pe-tir. “O corpo não produz cópias fieis. A reconstrução encontra-se implicada em estado momentâneo do corpo, depende do estado do momento preciso em que ocorre.” (BITTENCOURT, 2012, p. 24). Parece ser constituinte da contemporaneidade na dança o enfrentamento entre uma necessidade (técnica, poética etc.) de refazimento, de insistência, e um desejo, tão irrealizável quanto comum, de retorno maquinal no tempo. A repetição na dança não

pode ser um elogio ao passado, não pode ser entendida como uma busca pela perfeição que se cristalizou em um movimento anteriormente realizado ou na idealização dos modelos e códigos. O corpo (dançante), sistema de não-equilíbrio, estrutura que se dissipa, que se degrada para continuar existindo, não retorna, seu tempo é sempre presente. Voltar é sempre seguir adiante.

Poderia a contemporaneidade na dança ser entendida como uma resultante dos processos de criação de outros códigos, embora ainda persistam entendimentos hegemônicos sobre *o que é* e sobre *o que não é* dança? Poderia a contemporaneidade na dança ser entendida como uma resultante de processos que explicitam os modos de operação do corpo como estratégias de criação? Uma dança que se quer contemporânea pode ou deve ou precisa ser resultante da corporalização de questões de gênero, de raça, de etnia, de orientação sexual etc.? Uma dança que se quer contemporânea pode ou deve ou precisa ser resultante da corporalização de discursos não-hegemônicos? “Até que ponto incluir não é excluir dentro ou incluir do lado de fora? Até que ponto a falácia da diversidade não mantém os diferentes segura, cômoda e apartadamente em seus lugares de origem?” (ROCHA, 2016, pp. 64-65).

Há uma dança que se quer contemporânea mas que não quer correr o risco de ser desmascarada pelo grande público? (CALCANHOTO, 1994). As danças que se querem contemporâneas, emaranhadas nas transformações dos discursos do/no corpo e de suas singularidades anatômicas, culturais, políticas etc., assumem os riscos de uma existência em crise ou se conformam em se constituir como campo (acadêmico) de experimentação desinteressada? Como uma pausa nas teimosias, “[...] faz-se importante apontar que nem sempre ocorre a reflexão crítica desses

fazerem. Nem sempre os corpos em processo encontram-se disponíveis para investir em perguntas em vez de respostas.” (SETENTA, 2008, pp. 43-44).

A (auto)crítica, como condição de existência de uma contemporaneidade na dança, já surgiria cooptada pelas ânsias de padronização e de classificação que, de maneiras diversas mas igualmente implacáveis, nos constituem como corpos, como sociedade e como mercado de arte?

Subtítulo 3

Agora, mas talvez ainda não...

Uma pesquisa em dança seria o exercício de articulação de maneiras singulares de dançar, de escrever – e de existir – que se apresentam como possíveis? A composição de uma dança pode ser também a análise e a (re)organização das trocas singulares entre dançarinos e ambiente que são experimentadas durante o processo de criação. Quando e como as nossas *palavras de dança*, textos verbais que compõem essa área no fluxo arte-academia, poderiam deixar de indicar um objeto alheio a si mesmas e, efetivamente, se colocar em relação com a dança que fazemos e que queremos pôr em discussão?

Essas palavras escritas não querem – nem poderiam – substituir uma infinidade de conhecimentos do/no corpo que só poderiam existir na singularidade dos acontecimentos de dança. “Porque conhecer dança exige uma descrença básica em formas definitivas. Sendo dança semiose permanente, o que nos cabe é a tarefa de empreender séries de séries de séries de aproximações.” (KATZ, 2005, p. 43). Essas palavras não querem – nem poderiam – carregar os pesados estigmas da ciência moderna e de seu conhecimento verificável, que persistem na organização

burocrática de nossas universidades, e que impõem às pesquisas mecanismos de controle e pretensões de neutralidade e de aplicabilidade.

Essas palavras querem se aproximar das danças que se querem contemporâneas. Espelho que essa aproximação signifique mais uma disposição ao diálogo e ao compartilhamento, embora sejam tantas as adversidades e as hierarquias a serem reconsideradas. Quando insisto, teimosia de não repetição, para que minhas palavras se aproximem da dança, é porque as quero corporalizadas, vivas, à beira do abismo. “Nós estamos presos dentro da roda gigante autorreferencial de signos incessantemente anunciando a eles mesmos; apesar disso a cada momento eles são outros que já não eles mesmos” (MERRELL, 2012, p. 304). Aqui escrevem-se palavras, mas infinitos são os signos (danças!) que as fizeram possíveis.

Quando o processo de composição de uma dança não se orienta pelo cumprimento de objetivos prévios que delimitam os códigos de movimentos, os deslocamentos no espaço, os discursos etc., podem ser experimentadas possibilidades outras que emergem da própria ação. “A relação entre aleatório e não aleatório torna a construção de organismos com mentes aptas e capazes de se manter em flutuações: acordos contínuos de sobrevivência” (BITTENCOURT, 2012, p. 55). Os repertórios de cada corpo se atualizam, retornam a um presente não antes habitado, e outras formas de mover, outras questões, surgem na relação com o ambiente – estratégias para permanecer, estratégias para seguir dançando.

Fluxo entre natureza e cultura – outra ideia que partilhamos? A dança seria, então, uma corporalização – deliberada ou não – do improvável, do imprevisível e do não controlável? Dança seria, então, a resultante das insistências mútuas entre

corpo e ambiente, sempre presentificadas? Talvez. Mas, também talvez, não seja entendida assim sempre. Há quem insista em tratar a dança como uma realização de previsibilidades.

Uma dança que indaga sobre si mesma – série de acionamentos cognitivos e motores que a configuram como pensamento. Um texto que se indaga sobre si mesmo – série de acionamentos cognitivos e motores que o configuram como pensamento de dança. Dúvidas e especulações que permanecem em operações geradoras de outras palavras e outras danças, como possibilidades de existência e como tentativas de criação de configurações críticas, mas que não se façam a partir de uma negação gratuita dos sistemas tal como se apresentam nem com desejo de uma sistematização inédita, inaugural. “Nem o fantasma do velho, nem o fetiche do novo” (ROCHA, 2016, p. 30).

O desafio está em assumir o risco de investigar a dança enquanto possibilidade singular de investigação acadêmica sem negligenciar sua existência como coparticipe dos sistemas artísticos, educacionais, políticos etc.; sem lhe negar sua complexidade. “O desafio está, ainda, em mostrar na dança aquilo que já foi amplamente utilizado nas demais artes, especialmente na literatura e nas artes plásticas, isto é, seu incessante diálogo com a sua própria história.” (LAUNAY, 2011, p.92). Investigar a contemporaneidade na dança seria um retorno ao que nunca existiu e ao que a dança sempre foi?

Considerações finais ou E agora?

Essa escrita poderia ser feita como um questionamento de nossa capacidade de partilhar. Essa escrita poderia ser feita como um exercício de partilha de questões acerca de uma (hipotética ou evidente) contemporaneidade na dança. Essa escrita poderia ser. E dentre suas possibilidades de existência, se configura como uma evidência do inevitável fracasso de toda e qualquer escrita – é um emaranhado de signos que fluem para devires (sentidos) incontroláveis.

Essa escrita poderia emergir em ambientes cujos entendimentos de corpo e de dança são pré-estabelecidos, codificados, teimosos – e, em alguma medida, eles sempre serão. Essa escrita poderia ser um retorno ao agora que, no instante mesmo de sua realização, já é outro – assim como são os corpos, assim como são as danças. Essa escrita poderia, a cada acontecimento (leitura), desfazer os determinismos (técnicos, poéticos, estéticos) – seja por ação deliberada dos corpos leitores e das articulações que se fazem possíveis ou por buscar desvios que revelam outras formas de continuidade. Essa escrita poderia ou deveria ou necessitaria se aproximar de uma contemporaneidade (na dança).

Poderia essa escrita ser entendida como uma resultante dos esforços de criação de outras metodologias, embora ainda persistam entendimentos hegemônicos sobre *o que é* e sobre *o que não é* pesquisa? Poderia essa escrita ser entendida como uma resultante de processos que explicitam os modos de operação do corpo como estratégias de criação? Essa escrita se projeta ao abismo, corre o risco de ser desmascarada ou, embora cheia de interrogações, não se encontra disponível em perguntar?

Uma dança que se quer contemporânea indaga sobre si mesma, é uma série de acionamentos cognitivos e motores que a configuram como pensamento? Um

texto que, pretensiosamente, indaga sobre si mesmo, poderia ser resultante de uma série de acionamentos cognitivos e motores que o configuram como pensamento (de dança)?

Essa escrita poderia ser como a dança: um pode ser que nem sempre é.

E agora?

Referências

AGAMBEN, Giorgio. **O que é contemporâneo? e outros ensaios**. Trad. Vinícius Honesko. 3. ed. Chapecó-SC: Argos, 2012.

BITTENCOURT, Adriana. **Imagens como acontecimentos**: dispositivos do corpo, dispositivos da dança. Salvador: Edufba, 2012.

CALCANHOTTO, Adriana. Por que você faz cinema?. Intérprete: Adriana Calcanhotto. *In*: _____. **A fábrica do poema**. [S.l.]: Sony Music, 1994. 1 CD. Faixa1.

KATZ, Helena. **Um, dois, três**: a dança é o pensamento do corpo. Belo Horizonte: FID Editorial, 2005.

LAUNAY, Isabelle. A elaboração da memória na dança contemporânea e a arte da citação. (2009). **Dança**, Salvador, v. 2, n. 1, pp. 87-100, 2013.

MERRELL, Floyd. **A semiótica de Charles S. Peirce hoje**. Ijuí, RS: Editora Unijuí, 2012.

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

SETENTA, Jussara. **O fazer-dizer do corpo**: dança e performatividade. Salvador: Edufba, 2008.

SILVA, Anderson. **Palavras de dança**: matéria, signos e acontecimento. 2015. 86 f. Dissertação (Mestrado em Dança) – Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia, Salvador. 2015.

VELOSO, Caetano. O nome da cidade. Intérprete: Adriana Calcanhoto. *In*: CALCANHOTO, Adriana. **Senhas**. [S.l.]: Sony Music, 1992. 1 CD. Faixa 11.

¹ Anderson Marcos da Silva é artista e pesquisador. Doutorando em Artes Cênicas e Mestre em Dança pela Universidade Federal da Bahia. Bolsista Capes. Atua na área de Artes, principalmente nos seguintes temas: pesquisa e criação em arte contemporânea, estudos do corpo e criação em dança, performance e artes do vídeo. E-mail: anderson.mrcs@gmail.com.