



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
INSTITUTO DE CULTURA E ARTE
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

THIAGO MOTA TORRES

**I UM TRAMAR DE SI I A ESCRITA NOS CADERNOS DE CRIAÇÃO COMO
RASTRO PARA UM DRAMATURGISMO EM DANÇA.**

FORTALEZA

2020

THIAGO MOTA TORRES

I UM TRAMAR DE SI | A ESCRITA NOS CADERNOS DE CRIAÇÃO COMO
RASTRO PARA UM DRAMATURGISMO EM DANÇA.

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Artes do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial a obtenção do título de Mestre em Artes. Área de concentração: Poéticas da Criação e do Pensamento em Artes.

Orientadora: Profa. Dra. Patrícia de Lima Caetano.

Coorientadora: Profa. Dra. Francimara Nogueira Teixeira.

FORTALEZA

2020

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação
Universidade Federal do Ceará
Biblioteca Universitária

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

T649t Torres, Thiago Mota.
Um tramar de si : a escrita nos cadernos de criação como rastro para um dramaturgismo em dança / Thiago Mota Torres. – 2020.
126 f. : il. color.

Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de cultura e Arte, Programa de Pós-Graduação em Artes, Fortaleza, 2020.

Orientação: Profa. Dra. Patrícia de Lima Caetano.

Coorientação: Profa. Dra. Francimara Nogueira Teixeira.

1. Caderno de criação. 2. Dança. 3. Dramaturgismo. 4. Escrita. 5. Rastro. I. Título.

CDD 700

THIAGO MOTA TORRES

I UM TRAMAR DE SI | A ESCRITA NOS CADERNOS DE CRIAÇÃO COMO
RASTRO PARA UM DRAMATURGISMO EM DANÇA.

Dissertação apresentada ao Programa de
Pós-graduação em Artes, do Instituto de
Cultura e Arte da Universidade Federal do
Ceará, como requisito parcial a obtenção
do título de Mestre em Artes.

Aprovada em __/__/__

Banca examinadora

Profa. Dra. Patrícia de Lima Caetano (Orientadora)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

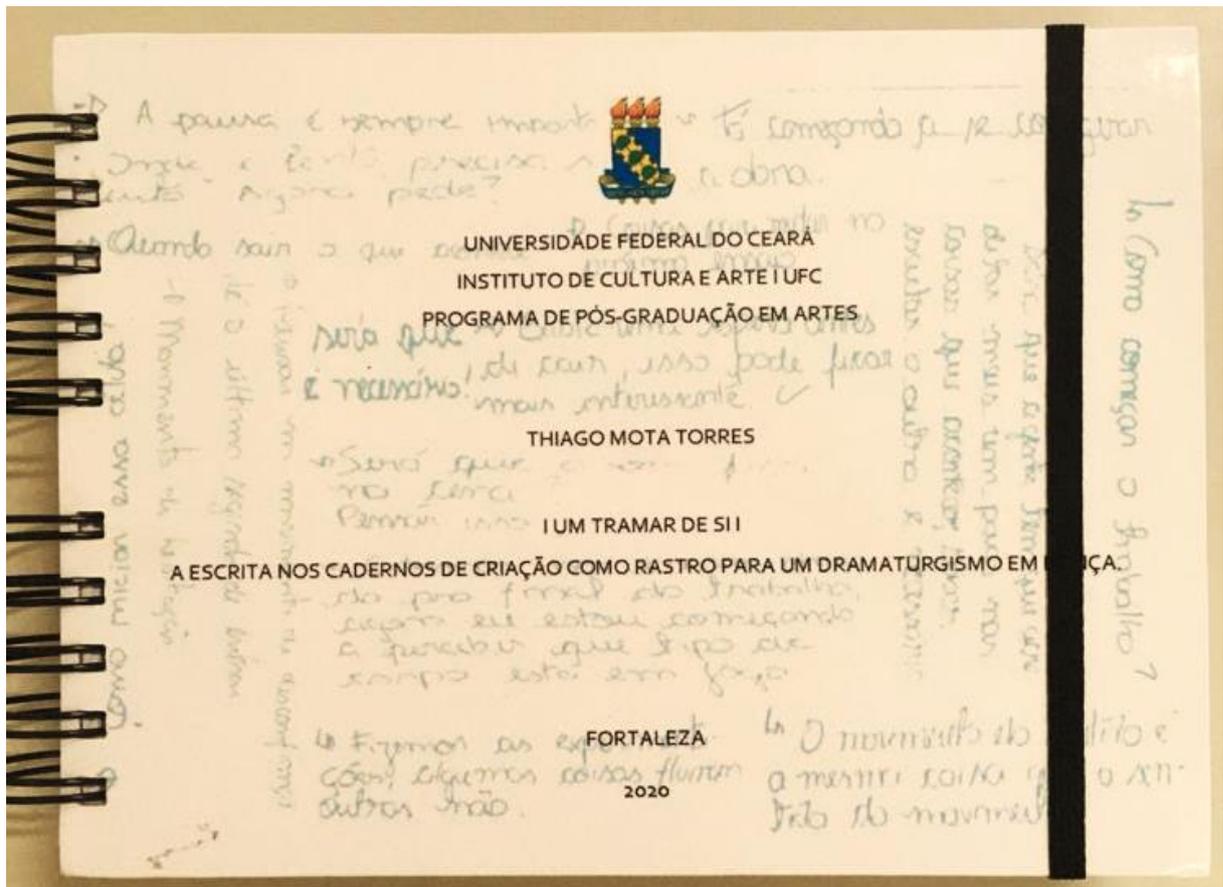
Profa. Dra. Francimara Nogueira Teixeira (Coorientadora)
Universidade Federal da Bahia (UFBA)

Profa. Dra. Jo A-mi (Joelma Rodrigues da Silva)
Universidade da Integração Lusofonia Afro-Brasileira (UNILAB)

Profa. Dra. Thereza Cristina Rocha Cardoso
Universidade Federal do Ceará (UFC)

NOTA EXPLICATIVA

Este material foi adaptado às normas da Biblioteca da Universidade Federal do Ceará - UFC, porém seu formato original compreende 01 (um) caderno com 260 páginas (impressas verso e anverso) de tamanho A5 (21,0 cm de largura por 14,8 cm de altura) de modo paisagem, confeccionado em capas duras (capa e contracapa recobertas com desenho autoral), encadernado com arame tipo Wire-o e fechado com elástico preto; miolo em papel offset branco 120g, margens superior e inferior de 2,0 cm e margens esquerda e direita de 2,0 cm. A fonte original utilizada foi corbel tamanho 12, entrelinhas 1,5 e parágrafo justificado para as partes *O meio do começo no começo do caderno* e *Danscrituras*. Já em *Errância*, *Sussurro* e *Tropeço* foram alinhados respectivamente: à direita, à esquerda e ao centro. Seguem fotos do formato original desta dissertação.



Esta dissertação é dedicada às pessoas dramaturgistas que me antecederam, às que compartilham deste tempo e às que, por ventura, se aventurarão neste caminho.

AGRADECIMENTOS

À minha família, em especial ao meu irmão 'filósofo' Thales de 8 anos, pelo incentivo e apoio durante toda essa jornada acadêmica em dança.

À minha segunda família formada por Janaína Bento, Indira Brígido, Raquel Maria, Ed Rodrigues e Hortência Cavalcante pelo carinho, a atenção e insistência desde a graduação em dança e depois dela.

Às minhas orientadoras, mulheres-pesquisadoras-artistas, Patrícia Caetano e Fran Teixeira por todo apoio, acolhimento e atenção durante esta trabalhosa jornada de pesquisa que passamos.

A Capes/CNPq pelo fomento da bolsa durante um ano de mestrado e que nos últimos tempos estas mesmas bolsas vêm sendo cortada por um grande projeto de sucateamento da educação pública no Brasil, ridicularmente arquitetado pelo atual desgoverno.

Ao PPg em Artes – UFC pela vivência destes intensos dois anos de pesquisa. Em especial à equipe de gestão 2018/2019 e à Amanda pelo auxílio e suporte indispensável durante o curso.

À minha turma (Debochada em Artes) pela convivência amorosa, calorosa e respeitosa durante o percurso. Quinze artistas de vários lugares do Brasil e do mundo que se encontraram para caminhar juntos no mestrado. Agradecimento em especial a Ítalo Rui, Rhachel Martins, Marcos Paulo, Marllon Tamboril, Ícaro Tavares e Regis Torquato pelo carinho de vocês e atenção pela minha pesquisa, vocês fazem parte disso.

Aos professores que convivi durante este período de mestrado e toda sua atenção e respeito ao meu percurso. Em especial agradeço por ter encontrado e convivido com Wellington Jr. (Tutunho), João Vilnei e Jo A-mi, artistas-pesquisadores que fazem parte do meu mundo de pessoas que posso me inspirar a lutar e buscar uma poética pedagógica neste país.

À banca de qualificação e defesa constituída por Jo A-mi e Thereza Rocha pelo respeito, amor, carinho e cuidado ao receber o percurso da minha pesquisa. Seus

apontamentos dramaturgicos foram necessários para a atual composição textual-corpórea do trabalho.

Ao grupo de estudos 'Dramaturgia: o que quer e o que pode o corpo?', criado no mesmo período de meu ingresso no mestrado. Em especial Thereza Rocha e Andrei Bessa pelo nosso encontro explosivo de uma geminiana, um ariano e um escorpiano que gostam desse negócio de dramaturgia.

À Roxo Amor Ateliê pela arte do caderno e ao Porto Iracema das Artes / Teatro Universitário por abrigarem parte de minha pesquisa.

À Di Li, Érica Martins e Robert Bernardo (UM coletivo SÓ de experimentação em dança-teatro-multimídia) pelo imenso/intenso apoio na criação desta dissertação em todo seu percurso.

Aos professores das Graduações em Dança/UFC pelo carinho e incentivo à pesquisa que me levou a seguir como um dos primeiros de muitos alunos dos cursos a ingressar num mestrado.

À minha diva, parceira de pesquisa/trabalho, provocadora, Thereza Rocha. Suas ações fazem parte de uma trama que, em suspenso, age em meu corpo fazendo com que eu teime (como um escorpiano que sou) com essa coisa de fazer dramaturgia da dança.

A Márcio Medeiros pelo encontro dramaturgico regado por chá, biscoitos e geleia de amora.

Ao ex-presidente Luís Inácio Lula da Silva e a ex-presidenta Dilma Vana Russeff pelo investimento na cultura e na arte deste país e que fizeram um garoto de escola pública ter a oportunidade de cursar uma Universidade Federal e um Mestrado em Artes em sua vida.

RESUMO

Como podemos pensar um fazer dramaturgismo que, em trânsito, fabule sentidos do movimento escrito-dançado como possíveis rastros de um pensamento, considerando a escrita nos cadernos de criação e a sua relação sensível na construção de sentido no/do corpo dançante? Esta pesquisa parte do conceito de *autoetnografia no processo de criação* (FORTIN, 2014) para compor uma conversa possível entre os também conceitos de *escrita de processo* (ROCHA, 2012) e *dramaturgismo* no processo de criação. Assim, convoca-se um olhar específico às questões que emergem entre os modos de se pesquisar os sentidos em dança e os modos como escrevemos acerca de seus percursos, não como suporte ou justificativa, mas, uma ação que tece sentido entre ambas. A pesquisa trama um diálogo possível – não *sobre* – mas, *em* dramaturgia da dança como um conceito operativo da própria dissertação. Deste modo, convido a tramarmos também uma escrita em que o sentido da palavra na dança e seu processo dramatúrgico criam um diálogo possível entre movimento e escritura. Assim, sussurro, tropeço, errância e danscrituras são algumas palavras-provocações que trago durante a pesquisa para pensarmos essa relação de sentido no fazeres da dramaturgia contemporânea em dança.

Palavras-chaves: Caderno de criação. Dança. Dramaturgismo. Escritura. Rastro.

RESUMEN

¿Cómo podemos pensar en un dramaturgismo que, en tránsito, fabula los sentidos del movimiento escrito-danzado como posibles pistas de un pensamiento, considerando la escritura en los cuadernos de creación y su relación sensible en la construcción del significado en el cuerpo danzante? Esta investigación parte del concepto de la *autoetnografía en lo proceso del creación* (FORTIN, 2014) para componer una película posible entre los también conceptos del *escrita del proceso* (ROCHA, 2012) y *dramaturgismo* en el proceso del creación. Así, convoca-se un mirar específico a los problemas que emergen en los medios del se investigar los sentidos en danza y los medios como escribamos acerca de sus rutas, no como soporte o justificación, pero, una acción que teje sentidos entre ambos. La investigación trama un diálogo posible – no *acerca de* – pero, *en* dramaturgia de la danza como un concepto operativo de la disertación. De esto modo, invito a tramarnos una escrita en que lo sentido de la palabra en la danza y su proceso dramático crear una película posible entre movimiento y escritura. Así, susurro, tropezo, errância y danscritura son algunas palabras-provocadoras que traigo durante la investigación para pensarnos esta relación del sentido en los haceres de la dramaturgia contemporânea en danza.

Palabras claves: Cuadernos del creación. Danza. Dramaturgismo. Escritura. Pegada.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Caixa-dissertação feita por Ícaro Tavares.-----	15
Figura 2 – Caixa-dissertação aberta.-----	16
Figura 3 – Cadernos-dissertação feitos pela artista Rebeca <i>do Roxo Amor Atelier</i> .- 16	
Figura 4 – Apresentação da pesquisa.-----	22
Figura 5 – Apresentação da pesquisa.-----	23
Figura 6 – Escrita em processo coletivo.-----	23
Figura 7 – Escrita de processo coletivo.-----	24
Figura 8 – Cadernos das disciplinas na Graduação em Dança.-----	28
Figura 9 – Anotações da disciplina de Introdução à composição coreográfica em 2013.-----	28
Figura 10 – Anotações da disciplina de Dança Investigação Técnica: Percepções em 2015.-----	29
Figura 11 – Apresentação do trabalho <i>De todas as cores somos</i> em 2015.-----	40
Figura 12 – Antes Só.-----	41
Figura 13 – Do Que Não Foi Feito Pra Durar.-----	41
Figura 14 – Quantas danças dura um Café?-----	42
Figura 15 – Cadernos de criação coreográfica de Janaína Bento.-----	47
Figura 16 – Desenho coreográfico de Janaína em aula no ano de 2014.-----	48
Figura 17 – Desenho coreográfico atual de Janaína.-----	48
Figura 18 – Encontro com Márcio Medeiros.-----	49
Figura 19 – Escrita de Márcio em seus cadernos.-----	51
Figura 20 – Caderno do trabalho “Feio” de Márcio.-----	52
Figura 21 – Encontro com Márcio em sua casa.-----	52
Figura 22 – Da esquerda para direita: caderno de processo do Antes Só, caderno 1 do processo de Quantas danças dura um Café? e caderno 2 do processo de Quantas danças dura um Café?-----	53
Figura 23 – Cadernos de criação.-----	54
Figura 24 – Caderno-dança fechado - Primeiro protótipo.-----	59
Figura 25 – Caderno-dança aberto - Primeiro protótipo.-----	59
Figura 26 – Caderno-dança e suas folhas.-----	60
Figura 27 – Caderno-dança com folha costurada - Primeiro protótipo.-----	60
Figura 28 – Escritura de dança feita por Arbeau.-----	96

Figura 29 – Notações de Feuillet.....	98
Figura 30 – Notação por Rameau.....	98
Figura 31 – Performance Escritas dançadas.....	100
Figura 32 – Performance Escritas dançadas.P.....	100
Figura 33 – Performance Escritas dançadas.....	101
Figura 34 – Performance Escritas dançadas.....	101
Figura 35 – Parte das escritas em notas adesivas.....	102
Figura 36 – Notas adesivas de Escritas dançadas.....	104
Figura 37 – Ensaio de Érica Martins.....	107
Figura 38 – Diário de porta na Sala 109.....	114
Figura 38 – Diário de porta na Sala 109.....	115
Figura 40 – Desvio Padrão. Performance de Tieta Macau.....	119
Figura 41 – Pedras Portuguesas. Performance de Ana Carla e Inélia Brito.....	119
Figura 42 – Ação Rio-Pretense #4: troco tudo. Performance de Eleonora Fabião.-	120
Figura 43 – Dança contemporânea em domicílio. Performance de Cláudia Muller.-	120

SUMÁRIO

1 O MEIO DO COMEÇO NO COMEÇO DO CADERNO 	14
 Dramaturgia da dança: um encontro às cegas 	26
 O sentido da continuidade... 	43
 As camadas em processo de escritura 	56
2 ERRÂNCIA 	63
 Sussurro 	73
 Tropeço 	82
3 DANSCRITURAS 	92
4 ERRÂNCIAS, TROPEÇOS E SUSSURROS FINAIS 	117
BIBLIOGRAFIA	122

1. | O MEIO DO COMEÇO NO COMEÇO DO CADERNO |

Fortaleza, 05/03/19 | Numa das minhas idas ao cinema do Dragão do Mar, solitariamente, decido assistir ao documentário *Lembro mais dos corvos* (2018) dirigido por Gustavo Vinagre. Em seu quase monólogo cinematográfico a atriz e diretora transexual, Júlia Katharine, desabafa sobre suas crises de insônia, sua vida, seus sonhos e medos por ser uma mulher que se aut nomeia *transtornada*.

Algo se constrói naquela narrativa que, diante de sua atuação, beira uma dúvida: são fictícios ou verídicos os fatos que conta? A minha questão segue até o final do documentário. Em uma determinada cena, Júlia se aproxima da janela de seu apartamento e chama insistentemente o diretor para filmar algo: “Filma isso, vem cá”. A câmera, meio trêmula, desloca-se em direção à janela e se estabiliza diante da paisagem. Júlia e diretor se encontram por detrás da câmera. O que se passa diante das lentes e me é apresentado na tela do cinema é o amanhecer na cidade de São Paulo. Neste momento, escuta-se apenas a voz de Júlia: “Agora eu vou dirigir o sol: ação!”, e bate palma fazendo referência à claquete ainda utilizada nas gravações de trabalhos audiovisuais. O que se apresenta daí em diante é o lento amanhecer na São Paulo cor de cinza. Pela janela da atriz, mostra-se o sol surgindo por entre as nuvens e as suas delicadas variações de tonalidades do céu. Fim do documentário.

O que beira o absurdo do sentido nesse documentário? Para mim, a frase dita por Júlia ao final do filme. As palavras usadas pela atriz subvertem toda a noção de tempo cronológico e, sutilmente, criam uma noção de espaço-temporalidade cujo sentido nasce na/da frase “Agora eu vou dirigir o sol: ação!”. A imagem do amanhecer torna-se um início dentro do que já havia sido apresentado como sendo ‘o início’ ou, poeticamente falando, *um começo que emerge do começo*. Neste sentido, desejo aqui me apropriar das palavras de Júlia e que enunciam exatamente o momento em que este processo dissertativo se encontra sob feitura: Estou operando enquanto dramaturgista dessa dissertação. Ação!

Fortaleza, 27/02/19 | Chego ao Teatro Dragão do Mar às 14 horas para a minha apresentação logo à noite. Entro no camarim, ligo a luz e o ar-condicionado. Deito no chão frio e me coloco em modo decúbito dorsal (com as costas viradas para

o chão) de tal maneira que meus pés, bacia, escápulas e crânio estejam devidamente alinhados. Retiro minha dissertação – meus cadernos – da caixa e a coloco em cima do peito. Fecho os olhos e respiro de modo lento, vou entregando meu peso ao chão deixando a gravidade atuar no corpo. Uma leve tontura surge e tudo parece girar. Foram duas horas de conversas na qualificação, naquele momento, entregue ao chão – que tão parceiros somos – tudo fazia sentido ao mesmo tempo em que nada fazia sentido algum para a pesquisa e para mim.

Figura 1 – Caixa-dissertação feita por Ícaro Tavares.

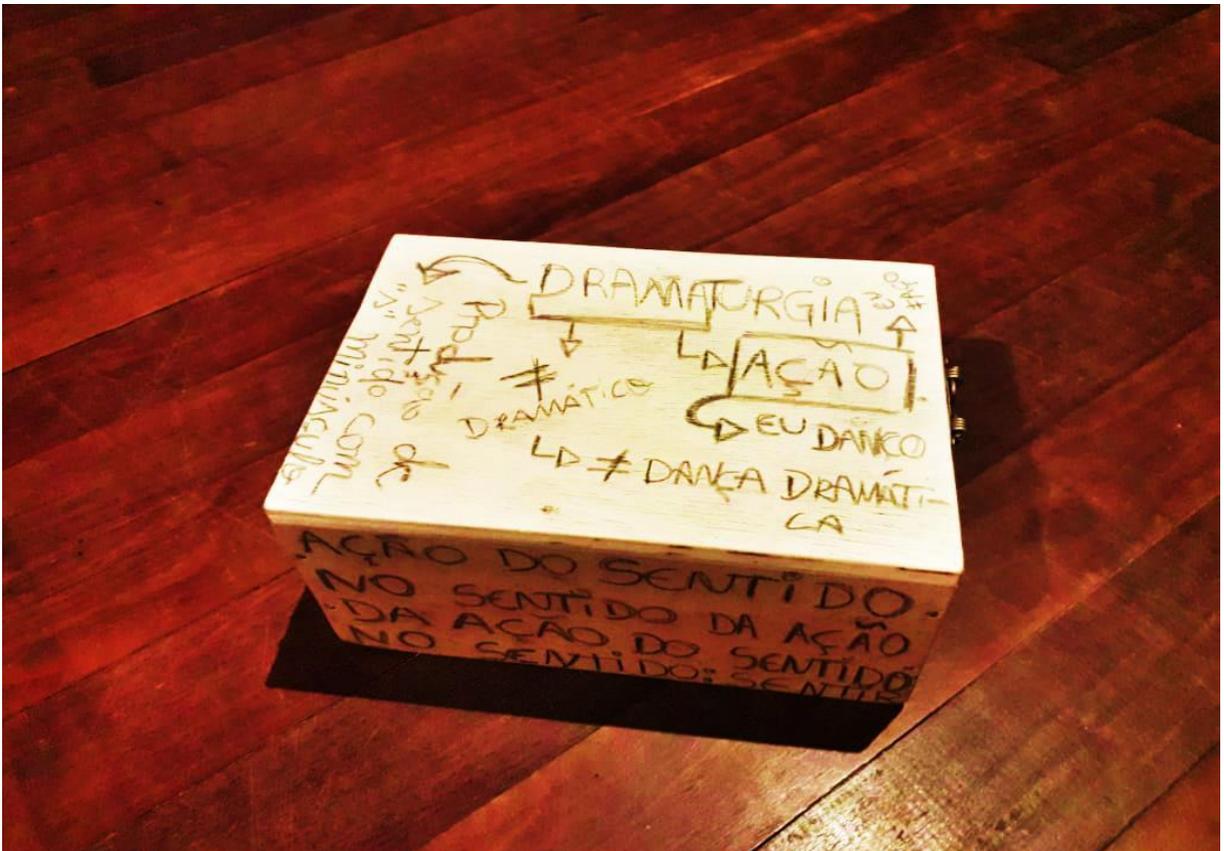


Foto: Robert Bernardo (2019).

Figura 2 – Caixa-dissertação aberta.



Foto: Robert Bernardo (2019).

Figura 3 – Cadernos-dissertação feitos pela artista Rebeca do Roxo Amor Atelier.



Foto: Robert Bernardo (2019).

Abre-se uma fenda na construção de sentido do que vinha fazendo como pesquisa e no que levei para a qualificação. Palavras lindas foram ditas pela banca, Thereza Rocha e Jo A-mi, e incorporadas por mim. Não é preciso reescrever a dissertação! É preciso ir ao limite do meu corpo no corpo da escrita. Existe aí uma transição no modo de escrever que atua fortemente no gesto da pesquisa: atravessa-se de uma escrita *sobre* dramaturgia para uma escrita *em* dramaturgia. Isso não é apenas um modo peculiar para “enfeitar” a poética da escrita, pelo contrário, abarca-se uma mudança espaço-temporal cuja narrativa da investigação pede-me uma contorção daquilo que quero apresentar, explorando, pelo próprio fazer, uma investigação no que faço.

Tateando esta mudança, há que se pensar na condição em que meu corpo escreve. No caso, estar disposto a viver o *em escrita* implica a constante mudança e a invenção do fazer da dança que provoca possíveis estados para a própria escrita. Sobre isso, Mia Couto (2016, p. 3), escreve: “A construção de uma narrativa implica estar disponível. E para estar completamente disponível há que deixar de saber, há que deixar de estar ocupado por certezas”. É pela incerteza do momento que a construção desta dissertação se mostra como uma dramaturgia não linear. Ela deseja percorrer um trajeto ainda por fazer, uma fabulação de sentido onde as ideias estão no ir e vir de um pensamento em dança. Tentar habitar um pequeno caos onde, para mim, é muito difícil estar.

Antes dessa experiência, o desejo e o costume de fazer uma escrita partindo de um sentido linear tornou-se uma prática já incorporada e quase inquestionável por mim. Eis então que, neste momento, a dramaturgia aparece e me pergunta: continuar assim ou enfrentar o caos dentro de você? Escolho tentar escrever *em* e habitar, assim, outros lugares de pesquisa para a dissertação. Ainda sobre os modos de se apresentar esta dissertação, acredito nas palavras de Mia Couto (2016) acerca da escrita científica (ainda mais dentro de um mestrado em Artes):

O que se passa na narrativa literária acontece na narrativa científica. Espera-se da ciência a confirmação de um cosmos ordenado e possível de ser controlado. Sabemos que, no fundo, essa ideia corresponde a uma ficção. Mas preferimos essa mentira, porque ela reitera a ideia de que somos o centro do Universo (COUTO, 2016, p. 5).

Longe de considerarmos aqui o corpo como o centro do pensamento, para mim, *um tramar de si*, corrobora apreender as múltiplas linhas de sentido que perpassam o corpo. Este, já não é mais o foco central do acontecimento, antes, tenta conviver com a constante fabulação e invenção de mundo – neste caso entre dança, escrita e dramaturgismo – que permite esmiuçar as memórias de mundo como matéria na fabricação de sentido na qual a ordem e sentido não estão dados de antemão, mas, como nos sonhos, imbricam-se entre si:

Os nossos sonhos, esse território que não comandamos, são sujeitos a uma releitura controlada quando deles lembramos. Os sonhos são uma janela aberta para esse universo de ausência de ordem e de sentido. Devíamos estar mais disponíveis a entender nossos sonhos não o que eles dizem, mas a impossibilidade de se dizer, no nosso idioma, aquilo que pertence a uma outra racionalidade (COUTO, 2016, p. 5).

Entrar assim no território incerto da pesquisa e poder traçar sentidos na medida em que escrevo, atribuindo às incertezas do movimento da escrita, uma dramaturgia em dança que mais provoca do que convoca fabular sentidos: “[...] a incerteza é um abraço que damos ao futuro. É uma ponte entre o que somos e os outros que seremos” (COUTO, 2016, p. 6).

Fortaleza, 26/03/19 | Caro(a) leitor(a) você está começando pelo meio do processo e justamente hoje começo a escrever esta dissertação novamente após a qualificação. Estou sentando na Biblioteca do Centro de Humanidades da UFC, está calor e não tem ar-condicionado faz dois anos, fruto do desmonte que a educação vem sofrendo no país. Ao meu lado direito tenho o livro da autora Noemi Jaffe intitulado *Livro dos começos*. Nele, conversa-se sobre começos por meio de cartelas, cada uma delas propõe um começo; cada cartela é um começo e a leitura pode ser iniciada quantas vezes quiser, sem ordem definida.

Por onde começar? Posso escolher qualquer cartela entre as que existem dentro do livro, mas não sei qual. Ao meu lado esquerdo tenho uma espécie de cordão para identificação que recebemos da biblioteca no momento em que guardamos nossas coisas. No cordão está escrito o número três, escolho então a terceira cartela na ordem em que estão dispostas para começar o começo no meio desta dissertação. Jaffe (2016, s/p) escreve:

Não comece. Depois de começar, você se dará conta que não existe mais caminho de volta. Mesmo que você retorne e tente apagar as pegadas dos

passos já dados, eles nunca serão desfeitos. [...] Elas foram dadas e, se não há restos aparentes no chão, em você, ao menos, elas nunca mais se apagaram.

E agora? Já começamos. Contudo, eis que os rastros desta escrita ainda permeiam a feitura da dissertação. Não é sobre jogar fora tudo o que já fora escrito para o exame de qualificação, pelo contrário, voltar a escrever começando novamente pelo que já há escrito, pois, outrora, já fora vivido e nunca mais se apaga. Ao escolher o ponto de partida para a escrita, suponho que se opera um sentido onde já subverto e questiono os modos os quais considerava como início. Isso é um começo, mas, ao mesmo tempo não é ou “Será como se você não só tivesse já começado, mas como se estivesse no meio” (JAFFE, 2016, s/p).

Um começo no meio do processo e um meio de começar em processo de escrita são pertinentes à feitura deste trabalho. As memórias então começam a emergir e a se engendrar como quem solicita que eu as escute. Deste modo, resgato uma escrita de Thaís Gonçalves a mim no ano de 2012:

Thiago, para fazer arte é preciso perder-se, encontrar-se, tornar a se perder e encontrar nos outros que nos povoam os universos de referências a nos mover os sentidos. Faça da sua dança um lugar de potência, de força, de fluxo, de intensidades, de afetos (no sentido usado por Espinosa) [...] Afirmar não é demarcar território, não é criar um pedestal. É antes dar força a seu desejo, dar passagem para o que te move. Abrir porosidades, expor-se a contaminações. Me parece que é disso que a sua dança vem se fazendo. As ideias estão no chão, dizem os Titãs, e você tropeça e acha a solução. Estão no nosso plano cotidiano, na nossa vida diária, micropolítica. Encontre sua micropolítica dançarina! E nos convide para dançar com você! Descubra micro corporeidades, micromovimentos, micro possibilidades. Mudanças se fazem muito mais no cotidiano do que em grandes acontecimentos. Nijinsk soube bem aproveitar isso em sua paragem¹.

Nada está dado de antemão, para isso confabulamos possíveis sentidos no momento em que estamos sendo tomados pela ação. Levemos isso como uma oportunidade dramaturgic que já ousa traçar sentido ao que se passa nesta escrita e que seguiremos nas folhas subseqüentes no exercício de confabular *como* posso lhe apresentar esta pesquisa sobre dança.

No período em que Thaís Gonçalves me endereçou a sua escrita, eu estava com 18 anos, recém-ingresso na Universidade, ainda com os rastros do

¹ Escrita de Thaís Gonçalves enviada a mim pelo trabalho “Minha história na dança dançada por mim”.

ensino médio. Essa mesma passagem reverbera agora sob outra condição imersiva: um processo de pesquisa para o título de mestre em Artes. Nesta dissertação, tentarei traçar algumas provocações acerca de um corpo que dança e escreve seu próprio percurso engendrado num processo de dramaturgismo em dança, talvez uma *escrita de processo*² (ROCHA, 2012).

Thais provoca-me com seu recado. Tal como ela, convido-lhe a dançar comigo. Assim, caro(a) leitor(a), seja bem vindo(a) a esta escrita que também se faz com dança, compondo um pensamento cujo movimento de escrever se encare como movimento expandido nos fazeres da dança e o que se pode compreender dela. Para chegar até aqui muitas coisas já se inscreveram e ainda irão se inscrever no percurso desta dissertação, no entanto, cabe a você tentar fazer a trama que lhe convém com a bagagem que tiver indo ao encontro (ou de encontro à) da bagagem de experiência que carrega esta pesquisa: *uma espécie de mostra o teu que eu mostro o meu.*³

Convido-lhe a apreciar essa leitura e assumir uma temporalidade na qual você já se encontra imbricado(a), como ressalta o escritor, semiólogo e filósofo francês Roland Barthes (1915 – 1980) em seu livro *O prazer do Texto*, por favor, “[...] não devorar, não engolir, mas pastar, aparar com minúcia, redescobrir” (2015, p. 19). Aqui é possível ousar da curiosidade para traçar outros sentidos ainda possíveis pela força da invenção. Assim, proponho que sejamos como *Alice no país das maravilhas*, possibilitando traçar o próprio caminhar operado pelos sentidos que surgem no meio do caminhar. Com isso, acreditando que estamos como Alice, podemos seguir o rumo da viagem de tal modo que “[...] metida num buraco, por força da curiosidade e da ousadia, parece operar uma fissura no tempo, vivendo, sabe-se lá quanto tempo, um outro tempo que lhe permite criar outra vida” (BARROS; MORSCHEL, 2015, p. 61). Esta dissertação deseja se apresentar assim, traçando seu(s) sentido(s) a partir de uma força vital que opera enquanto um corpo que dança

² Como coloca a autora em sua tese, conceber a escrita de processo como uma escritura que seja contemporânea aos modos como dá-se o processo de composição, neste caso, em dança. Escrita de processo porque seu caráter experimental torna possíveis as articulações intrínsecas entre dança-pensamento; palavra-gesto; corpo-escrita.

³ Subtítulo de conversa sobre dramaturgia do corpo entre Marcelo Evelin e Thereza Rocha no ano de 2015 pelo programa Amarrações Estéticas oferecido pelos Laboratórios de criação de Teatro e de Dança da escola Porto Iracema das Artes.

e escreve os seus percursos de criação, deixando por uma proposital consequência de escolha, seus rastros por onde esteve e está dançando nessa viagem.

É importante ressaltar que escolho e trabalho constituindo sentidos, dando a ver aqui um corpo preenchido por marcas. São marcas dançadas, marcas de um corpo que está o tempo inteiro se fazendo enquanto dança e é, neste movimento, atento aos acontecimentos, que solicitam uma atenção ao que se passa e se inscrevem em seus percursos como disparadores e materialidades de investigação nesta pesquisa. No entanto, para tal escolha é preciso estar aberto e se dispor aos acontecimentos enquanto constantes reconfigurações dessas marcas que atuam, também, enquanto configuradoras de sentido. Assim,

Assumir a temporalidade da relação é instaurar a memória no campo da dramaturgia. Um pouco como a poeira que, suspensa, parece reter na névoa o tempo que sucede ao agito de uma superfície, e depois se deposita em finas camadas, pequenos acúmulos, memórias musculares, predisposições psíquicas, zonas de permanência, matéria tenaz do vivido constituído como experiência. Aquilo que insiste em mim a cada esquecimento, a cada apagamento, que insiste como poeira/sopro. Um corte, uma interrupção, um intervalo, um silêncio... [...] Pensar uma dramaturgia de *pequenos acúmulos* é considerar o que se constrói como *configuração sensível* na relação com a obra (VERAS, 2010, p. 16, grifo nosso).

Ao perceber essas marcas, ou pequenos acúmulos, e pensar em como escrevê-las nesta dissertação, escolho partir de um começo sempre ainda por começar. É como se a cada vez que me deparasse com a escrita deste trabalho abrisse uma nova fenda, abrindo-se a outro lugar. Um ponto de partida carregado em si de memórias, por isso, não se faz vazio, ou o que me faz lembrar também do documentário a que assisti no ano de 2014 dirigido por Marcelo Masagrão chamado *O zero não é vazio*⁴ (2005). Nele, o diretor apresenta algumas pessoas e suas relações com a escrita (dos modos mais informais), indo em direção à intimidade com o gesto da escrita como invenção de um universo singular, um mundo possível entre a palavra e a vivência, marcado pela poética dos modos de fazer, desse exercício que é escrever, um gesto de criação.

Ainda tateando a questão do começo que não é vazio, o nome desse documentário ressurgiu a partir de uma conversa-apresentação no começo deste

⁴ Link de acesso ao documentário: <https://www.youtube.com/watch?v=Uk6KFsxP4Y4>. Acesso em 07/ out./2019.

processo de pesquisa, na disciplina Arte e processo de criação: poéticas contemporâneas da qual fiz parte no mestrado em Artes como aluno ouvinte no ano de 2017. Ao final da apresentação, pedi para que as pessoas colocassem um nome para aquele momento que estávamos vivendo e a profa. Patrícia Caetano, professora da disciplina na época, logo citou o título desse documentário que, por sua vez, fizera sentido com o que se referia à minha relação entre corpo e escrita no processo de criação em dança. Deste modo, cada palavra que você aqui vê e lê reverbera um modo singular de compor um pequeno infinito universo entre escrita, cadernos de criação e dramaturgia da dança⁵.

Figura 4 – Apresentação da pesquisa.

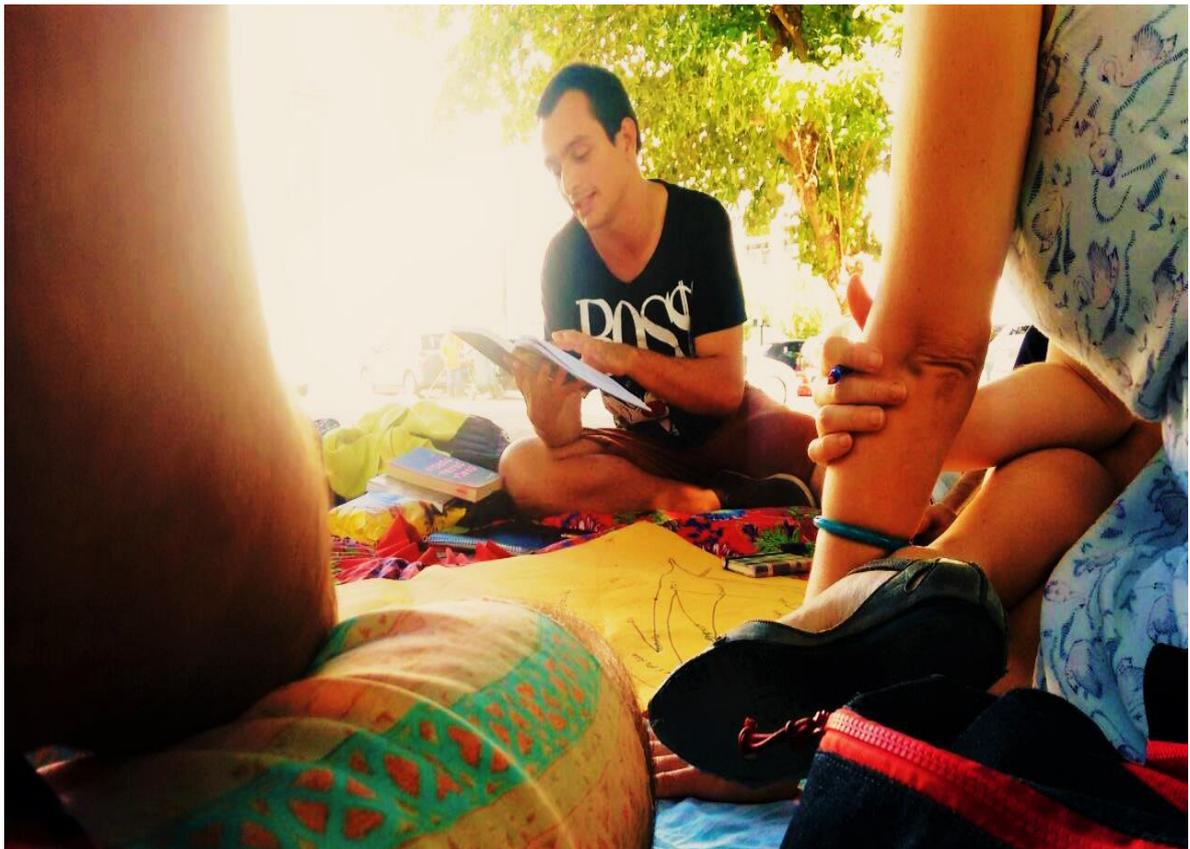


Foto: Janaína Bento (2017).

⁵ Mais adiante esses conceitos retornarão às especificidades de cada assunto que estamos tratando.

Figura 7 – Escrita de processo coletivo.

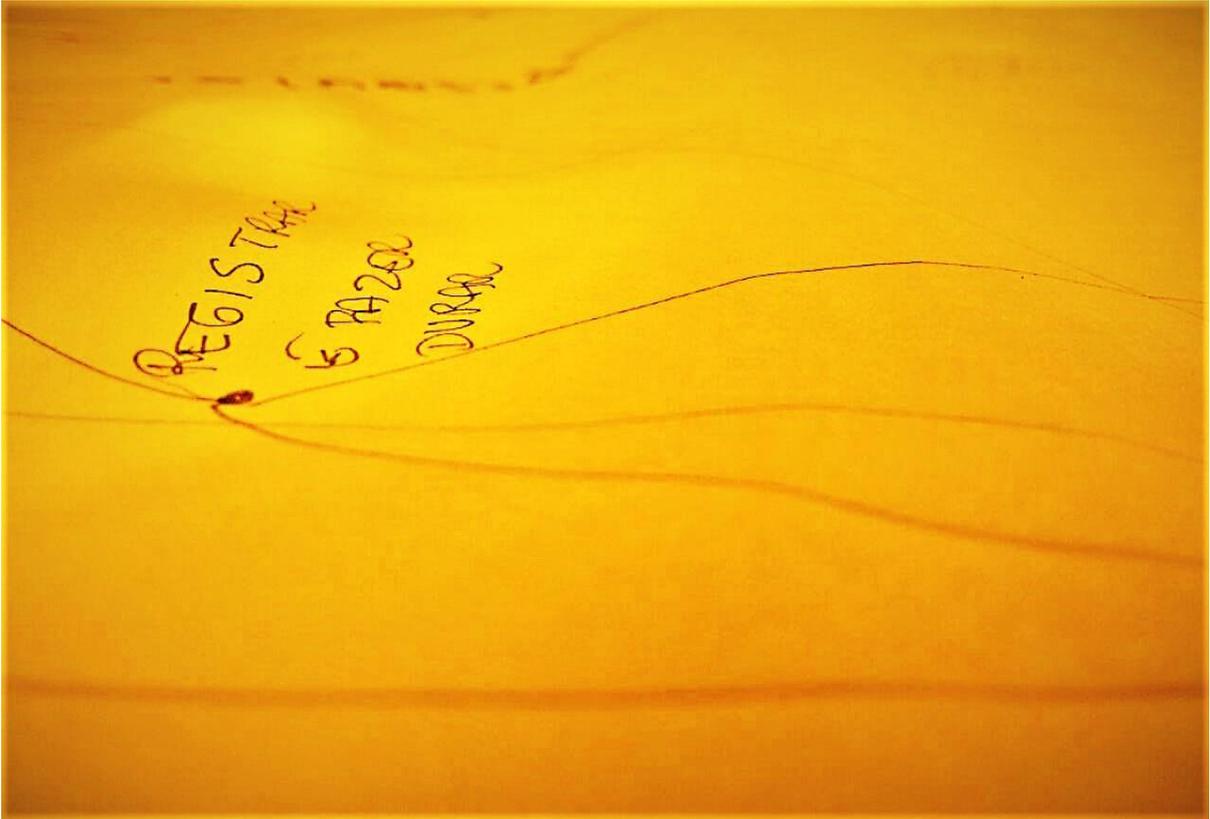


Foto: Janaína Bento (2017).

Dito isto, adentrando um pouco mais neste buraco para penetrar por camadas mais profundas é preciso que você saiba um pouco por onde dancei e para onde desejo ir com essa dança enquanto escrita. E já digo de antemão: a dança que escrevo aqui, muitas vezes, ocorrerá tão mais relacionada aos acontecimentos no/do cotidiano do que, até mesmo, um acontecimento para alavancar reflexões cênicas. Talvez, uma mudança brusca no que vinha pesquisando acerca da dramaturgia até pouco tempo, quando a relacionava a uma questão voltada mais para cena. Agora interessa-me saber seus bastidores, aquilo que supostamente não foi dito, o que foi deixado para trás. Isso é apenas um desejo de que todas as materialidades do processo de criação possam ser percebidas e trabalhadas de modo imbricado e que, possamos perceber em nosso próprio fazer cotidiano, um território para os acontecimentos poéticos possíveis no pensamento em arte: viver em pesquisa para dançar a vivência para pesquisar a dança para...

Consideremos a importância de se pensar o corpo e suas relações no mundo, neste sentido, o modo como danço reverbera também nas práticas que

exerço no cotidiano. Este que está a todo o momento sendo atravessado por pessoas, situações, escolhas, acidentes e isto é um modo político o qual a dança imbrica em seu fazer. Com isso é importante ressaltar que não podemos então desvincular tais processos formativos que emergem em nosso fazer dança cotidianamente como se estes também não se apresentassem enquanto um modo possível de pensamento pela dança. É impossível, desculpe! Precisamos dar credibilidade à ação que está se constituindo em corpo, permitir-se habitar aqui, a escrita e a dança como um campo de invenção e enunciação onde se pense que “Dançar é inaugurar no corpo uma ideia de dança. [...] Cada ideia de dança inaugura no corpo uma técnica: um modo específico de operação de descontinuidade, de trânsito, entre o passado e o futuro” (ROCHA, 2016, p. 31).

Continuando neste fluxo, as imagens ficam e insistem. Tudo se mostra intenso e penetra nas camadas da memória corporal: assim está sendo o meu corpo. Este que em 2019 completou quinze anos dançando, já passou por cias, grupos e coletivos da cidade e se experimentou por algumas das linguagens que se encontram na dança (danças populares, dança de salão, jazz, sapateado). Deste modo, o meu corpo já se inscreve cheio de marcas dançantes e estas também são memórias que impregnam nos músculos, abrem o corpo às outras possibilidades de experimentação e que deixam rastros por onde se instauram. Como cita Suelly Rolnik (1993, p. 2) acerca dessas marcas,

[...] são exatamente estes estados inéditos que se produzem em nosso corpo, a partir das composições que vamos vivendo. Cada um desses estados constitui uma diferença que instaura uma abertura para a criação de um novo corpo, o que significa que as marcas são sempre gênese de um devir.

Por essas vias, acabo por tomar partido de um pensar *em* dança e não *sobre* dança, nesse exercício acaba por se deixar rastros escritos e estes expõem e compõem outros pensamentos acerca do processo de criação entre dança e escrita. Tal como pensa Thereza Rocha (2012) pensar que todo corpo que escreve sobre dança é trabalhado por ela, ainda complemento: e nela se faz sentido.

I Dramaturgia da dança: um encontro às cegas I

Paris, Teatro da *Champs-Élysées*, 1913 I O público da alta sociedade parisiense sai de suas casas para uma apreciação artística no teatro. Mais um encontro de pessoas que se reunira para se deter àquilo que tendia ser uma demonstração da então dança erudita que ali se fazia. As luzes do Teatro se apagam e abrem-se as cortinas, em cena, corpos contorcidos realizando, em seu tempo, movimentos trêmulos que mais lembravam espasmos. Ao invés de corpos verticalizados, apresentam-se bailarinos em movimentos horizontalizados, trêmulos e conduzidos por uma música composta por harmonias distorcidas com mudanças bruscas de frases curtas e de transferências em contrastes do ritmo composicional. Assim se apresentara *A Sagração da Primavera*⁶ de Vaslav Nijinsky⁷ (1889 – 1950) cuja mista reação entre espanto e indignação surpreendeu o público que assistia à apresentação. Encontro, podemos supor, inesperado aos desejos do que os olhos dos presentes poderiam imaginar. Em parte, um encontro às cegas, na medida em que o sentido produzido por Nijinsky desestrutura, até então, o que se considerava naquele século como uma dança tradicional ligada aos movimentos coreográficos executados pelos corpos dançantes.

Fortaleza, 14/03/19 I Mais um encontro no grupo de estudo em dramaturgia, *Dramaturgia: o que quer e o que pode o corpo?*⁸. Sentados no chão de madeira da sala de Teatro do Porto Iracema das Artes, Thereza e Andrei formulam, no momento da discussão, uma questão interessante sobre o grupo de estudos: “nós sabemos que estaremos aqui, que esse encontro semanal existe, mas, não sabemos quem e o que virá!” Partindo desse devaneio, acredito que se deparar com a dramaturgia da dança pode ser pensado como um possível encontro às cegas.

⁶ Cena do filme *Coco Chanel & Igor Stravinsky* (2009). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=mvAj2cOh1s4>. Acesso em 07/out./2019.

⁷ De origem russa, Nijinsky foi um dos principais bailarinos e coreógrafos do início do século. No balé clássico passou pela companhia de Serguei Diaghilev onde teve notória divulgação no mundo da dança. Com suas obras reconhecidas internacionalmente, Nijinsky é diagnosticado com esquizofrenia e em 1950 morre aos 61 anos.

⁸ Grupo de estudo criado em 2018 coordenado por Thereza Rocha e co-coordenado por mim e Andrei Bessa (coordenador dos Laboratórios de Teatro) com apoio do Porto Iracema das Artes e dos cursos de dança da UFC. O grupo se reúne semanalmente para discutir o termo dramaturgia em seus vários âmbitos e processos de criação.

Estamos lá, no exercício do dançar, constituindo o seu fazer, mas, não sabemos o que virá ou de onde aparecerá e muito menos como se dará esse encontro (...) existem aí possíveis enunciados que se tateiam e um descobrir que somente se saberá seu sentido no momento que se der o encontro. Após o acontecido, não haverá mais saída, haverá outro encontro às cegas a cada movimento que o processo de criação realizar.

Fortaleza, 09/03/12 | Um importante encontro às cegas acontece: ingresso no curso de graduação em dança – Bacharelado na UFC. Neste curso posso dizer que fui revirado pelo avesso do avesso do corpo⁹, no sentido de me fazer re-ver, re-pensar e re-dançar outras condições que ainda não havia percebido – sem juízo de valor – na dança que habitava em mim. Formação que ousou dizer, invejável, ao nível de contato com pessoas que dificilmente poderia encontrar em outras situações.

Talvez possa confabular que foi nessa experiência onde comecei a escrever sobre meus estados de dança em aula. Ainda no primeiro semestre, logo nos primeiros dias de aula, escrevia (e descrevia) sobre as chamadas “aulas de corpo” como educação somática, aulas de teor mais técnico corporal, sem o(a) professor(a) solicitar esse diário de bordo. Era importante para o meu processo formativo escrever acerca de tudo o que acontecia naquelas aulas não somente para resgatar posteriormente como material de pesquisa, mas para, além disso, constituir uma espécie de percurso no pensamento em dança: compreender um modo no mover escrevendo sobre o como esse modo do mover inaugura em corpo, um sentido de mover. Há ainda por ressaltar que esta escrita se mostrava mais descritiva das aulas, intercaladas por palavras que nomeavam, estranhamente, o sensível da experimentação do corpo. Até hoje guardo esses muitos cadernos de todas as componentes curriculares das quais cursei e que, neste momento, retornam-me como fragmentos escritos cujo sentido só se apresentou anos depois, mas, nunca tarde demais.

⁹ Aqui referencio o livro *O avesso do avesso do corpo – educação somática como práxis*, organizado por Cristiane Wosniak e Nirvana Marinho no Seminário de dança de Joinville (SC), 2011. Livro disponível em: <http://www.ifdj.com.br/site/index.php/seminarios-da-danca/livros-dos-seminarios-de-danca/>. Acesso 07/Out./2019.

Figura 8 – Cadernos das disciplinas na Graduação em Dança.



Foto: Arquivo do autor (2018).

Figura 9 – Anotações da disciplina de Introdução à composição coreográfica em 2013.

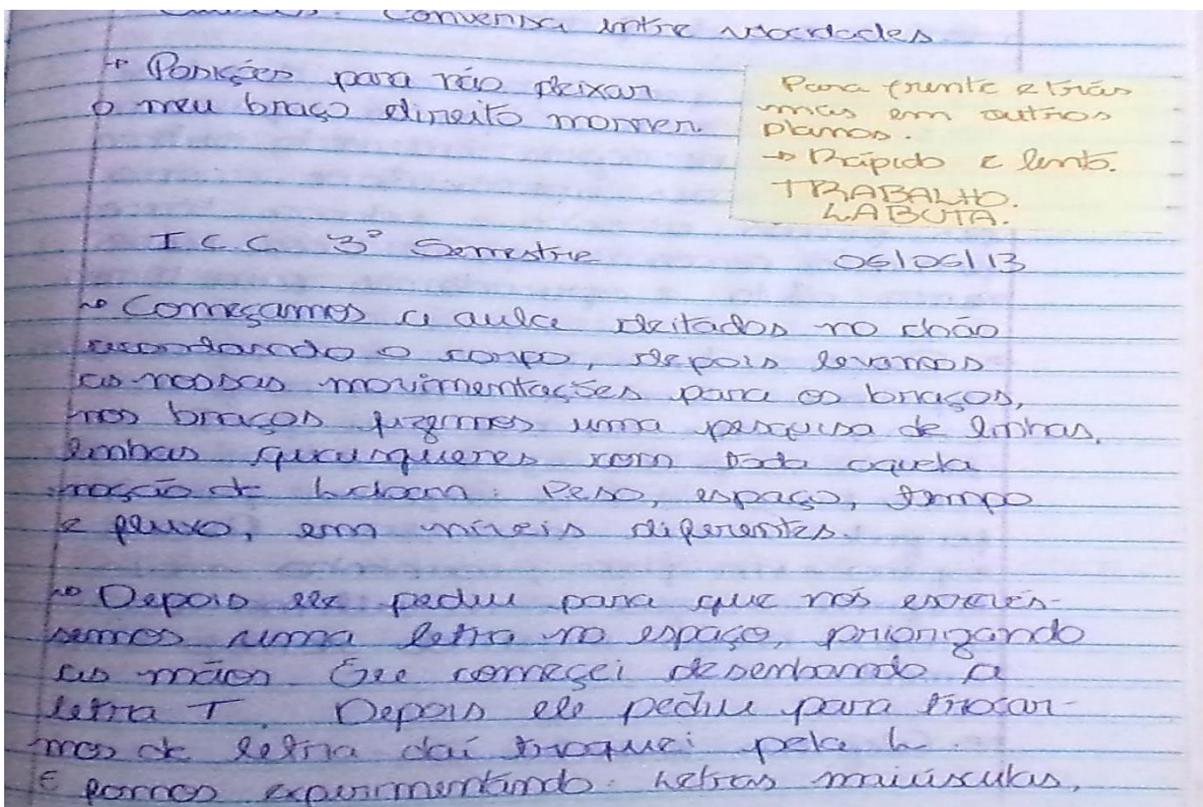


Foto: Arquivo do autor (2018).

Figura 10 – Anotações da disciplina de Dança Investigação Técnica: Percepções em 2015.

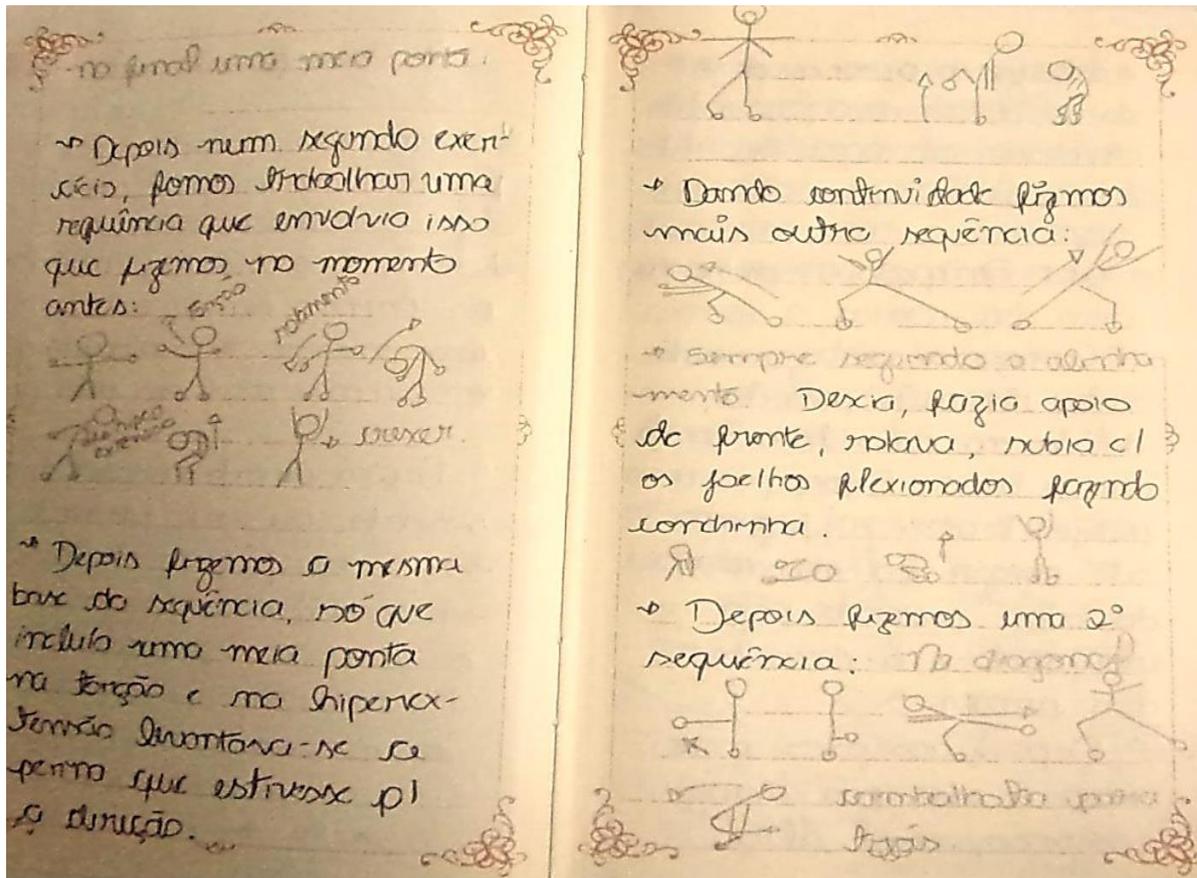


Foto: Arquivo do autor (2018).

Fortaleza, agosto de 2014 | Ao iniciar o quinto semestre da graduação, deparei-me com outro encontro às cegas, a disciplina chamada Dramaturgia da dança: passagens ministrada pela professora e amiga Thereza Rocha (futuramente viria a ser minha orientadora de TCC, futuramente viríamos a trabalhar juntos). Preciso dizer que o termo mais coerente para este momento foi “de encontro” ao invés de “ao encontro”, pois me deparar com a dramaturgia na/da/em/sobre dança foi/é uma ação violenta, não se sai ileso à sua manifestação, quando solicitada. Naquele momento, Thereza nos apresentou o conceito de dramaturgia pela sua contextualização histórica na dança e seus modos poéticos, políticos e estéticos de operar no processo de criação. Disciplina que também teve suas experimentações de criação prática, exercícios para o corpo onde se levantaram questões voltadas à cena e suas produções de sentidos.

Fortaleza, 07/03/18 | Retorno às graduações em dança, agora para realizar meu estágio docência pelo mestrado em Artes. Volto à disciplina que cursei

e me deparo com um estado de dramaturgia/dramaturgista em docência ao lado de Thereza: um encontro às cegas. Mas, como dar aula de dramaturgia da dança quando a mesma já subverte o pressuposto lugar de ensino e planejamento de ensino? Foi durante a disciplina que, conversando com a então professora, fomos pensando que o suposto plano de aula se daria, literalmente, a cada aula.

Para Thereza, a dramaturgia da dança questiona também os modos pedagógicos de se ministrar essa aula, pois não se trata de como pensamos aula nos moldes convencionais, mas, de outra coisa que ainda não tem nome. Acompanho Thereza desde 2014 e nessa disciplina tomamos que os supostos encontros em Dramaturgia da dança podem ser de modo teórico com abordagens e discussões de textos; práticas com abordagens mais voltadas aos exercícios corporais baseado na consciência de movimento de Angel Viana; teórico-prático quando se estabelece um fluxo que permeia o entre essas abordagens; ou a chamada *nem nem*¹⁰ – *nem* teórica *nem* prática – mas de outra natureza que não está anteposta ao acontecimento da aula, ou seja, um modo de operação que leva em consideração o próprio percurso e, neste sentido, o que se dá a cada encontro não pode prever assim uma listagem de conteúdos: o conteúdo da aula emerge da própria dinâmica de criação dos alunos.

Cada aula seria então um encontro às cegas? O que alavancar de materiais para estudo? O que cada aluno deseja trabalhar operando no fazer do seu processo e não sobre ele? Eis que a dramaturgia acaba por perguntar aos seus integrantes o modo pelo qual ele está trabalhando para então podermos falar no sentido que aquilo exerce na construção da disciplina. Uma pedagogia do sentido que desloca o próprio sentido pedagógico.

Fortaleza, depois de 2014 I No que consiste ainda ao encontro às cegas com a dramaturgia da dança, ao me deparar com a mesma, pensava que o termo dramaturgia estava ligado e pertencia somente ao Teatro. Estava eu enganado. Nos estudos contemporâneos sobre dramaturgia em dança, podemos falar – e até ousar destacar nesta dissertação – da abordagem de uma especificidade da dramaturgia da dança sem essa estar submissa ou à sombra da história do Teatro. Existe uma

¹⁰ Termo falado por Thereza Rocha em nossas conversas no grupo de estudos e que carrega um pensamento na filosofia de Jacques Derrida. Mais na frente conversarei com você acerca deste termo e como ele traz um conceito para pensarmos a dramaturgia na dança.

história do corpo na dança que perpassa, num ir e voltar de linhas do tempo, inúmeras circunstâncias entre o que se concebera por movimento dançando à sua época, e para onde o seu sentido se configurara como também um pensamento político em corpo. Deste modo, acaba por emergir uma *corporeidade dançante* (BERNARD, 2001), da qual esta transfigura o seu papel de corpo sujeito, hierarquizado, codificado, para um pensamento de corpo que coloca em pauta estas questões criticando também o próprio modo de se pensar a dança. Essas idas e vindas de uma historicidade da dança possibilita que hoje possamos conceber por dança, corpo e sentido do movimento sem estarmos presos às amarras de uma narrativa do movimento pautada na mimese e sua subjugação.

Nesse sentido a pesquisadora em dramaturgia da dança, Heidi Gopin (2016, p. 144) escreve, “Que ferramentas podemos usar para compreender esse ‘texto’ quando ele não é simplesmente um trabalho escrito de literatura dramática representando um teatro, mas uma produção envolvendo uma quantidade tão grande de meios”. Trazendo essa provocação que, na época do meu encontro com a dramaturgia era estranha a mim, percebo hoje o quão sutil é trabalhar com a produção de sentidos no/do corpo na dança. O que percebemos algumas vezes em trabalhos de dança de carácter mais tradicional é uma demonstração como “narrativa legenda” alocada, por exemplo, nas necessidades de explicação do que está acontecendo em cena de forma dramática, o que muito se apresenta ainda na relação dos balés clássicos e de repertório: uma forte ligação da linha expressiva dramática do corpo que acaba, por sua vez, limitando a dança às suas necessidades técnicas, virtuosas e demonstrativas.

França, entre os séculos XVII e XVIII I Nos aproximamos dos movimentos que surgiram ainda nos balés de corte, dando a suma importância à métrica de uma dança alinhada ao corpo, cujo modelo centralizado e hierarquizado estava ligado ao poder político da figura de Luís XIV. Ainda com essas fortes premissas na constituição do corpo que dança, os balés de ação dedicaram-se em exaltar a forte ligação desse corpo ao conceito de belo, natural e narrativo. Por sua vez, revela-se a então figura de grande importância para o pensamento da dança, Jean-George Noverre¹¹. Por meio de suas hoje famosas cartas, Noverre

¹¹ Mestre de dança e de pensamento iluminista, Noverre se apresenta como um nome importante para a história dança ocidental. Em 1760 escreve a primeira edição das cartas sobre o balé ou *Letters*

problematizou o que estava se apresentando enquanto um pensamento de dança relacionado aos balés que realizavam. Noverre propôs uma reformulação de algumas questões centrais, caras à época, como a representação do movimento dançado e a questão principal da dança em expressar uma emoção. Um pensamento crítico à problematização sobre técnica x emoção: “Noverre trazia a questão de que a dança precisaria estar para além de uma sucessão de passos, e essa discussão permaneceu latente nos séculos seguintes e até os dias de hoje” (MACEDO, 2016, p. 27).

Mesmo séculos após a publicação de suas cartas, alguns balés clássicos ainda se sustentam na premissa de sua fidelidade à origem. Ainda carregam um pensamento de narrativa que se calca na então linearidade do tempo e na representação do homem e da natureza com suas grandes estruturas cênicas, onde a primazia se estabelecia com relação a uma estética do belo como símbolo da virtuosidade. Nestes balés, há uma estruturação cênica relacionada intrinsecamente à narratividade de uma história seguida por uma mimese representativa composta de passos e poses, características dos próprios balés de repertório mais tradicionais.

Fortaleza, 02/04/19 | O que tento realocar como pensamento de uma narrativa em dança não é subverter o corpo, o movimento ao fazer representativo (mimético) da ação. Mas, como estes, em vias de um pensamento contemporâneo em dança, convocam, pelo próprio fazer, modos de instaurar sentidos que não se apoiem numa justaposição de passos e “legendas” que os acompanham. Apostar numa dramaturgia da dança que inaugure um sentido que, segundo a professora e pesquisadora em dança Maaiker Bleeker (2016), não se apresente como uma ideia representada, mas se detenha no conjunto de relações entre os elementos de um processo coreográfico. Deste modo, compreender o pensamento não é codificar, mas captar pelo sensível o que está se propondo a dramaturgia do trabalho.

Considerar seus elementos e as relações produzidas por estes, nos convoca a pensar os modos do fazer em dramaturgia como espaço-tempo desse encontro às cegas cujos acontecimentos tecem uma organização do processo em si. É partindo desses encontros que ainda podemos pensar uma relação de construção

sur la Danse, uma série de reformulações ao balé da sua época onde se fazia críticas e proposições estéticas ao corpo e a dança que se praticava.

de sentido onde, segundo a dramaturgista Synne K. Behrndt (2016), o desenvolvimento de novas formas de dramaturgia e de processos dramáticos não se torne específico como uma disciplina. Assim, ainda segundo a autora, podemos propor uma construção de sentidos na qual as novas abordagens de colaboração emergentes do processo e seus modos de produção de materiais possibilitem trazer uma natureza contextual e circunstancial da dramaturgia para um nítido foco.

Neste sentido, tomaremos a palavra *poética* para nos referirmos ao movimento da criação de sentidos dos processos, como cita a crítica e teórica da dança Laurence Louppe (2012), um modo de fazer cujas singularidades pertencem a cada artista e a cada fazer desse artista. Assim é importante, aos fazeres da dramaturgia, ressaltar aqui as questões levantadas pela dança considerando a mudança no foco de um pensamento centralizado e rígido para um pensamento em dança no qual “O corpo não é um recipiente neutro de ‘pura’ (não) expressão abstrata; é preciso considerá-lo como uma proposição dramática que é simultaneamente inscrita e performativa” (BEHRNDT, 2016, p. 253).

Fortaleza, fevereiro de 2015 | A dramaturgia e eu tivemos outro encontro às cegas. Recebo o título de bacharel em dança com meu TCC¹² escrito-dançando. Acompanhado a escrita, apresentei um trabalho cênico, cuja dramaturgia assinei, chamado Antes Só¹³. Após um intenso percurso formativo de pesquisa em dança – sempre nesse fluxo teórico-prático – é que embarco de forma imersiva na, ainda desconhecida, dramaturgia da dança. Contudo, chego num determinado momento do percurso e ousou fabular dizendo: quero ser DRAMATURGISTA.

Brasil, entre 1990/2000 | A dramaturgia na contemporaneidade da dança emerge como uma possibilidade que surge em meados dos anos 1980 na Europa e disseminada no Brasil no início dos anos 90, com mais influência entre Rio de Janeiro e São Paulo. Nomeia-se a pessoa que lida e compete aos fazeres do dramaturgismo em dança como dramaturgista (pessoa que trabalha com a

¹² A monografia apresentada para o curso chamou-se *NDO: imbricações poéticas de uma dramaturgia da dança no/do tempo-gerúndio*. Depois esse trabalho se transformou na publicação de um artigo, disponível em: <https://informec3.weebly.com/ediccedilotildees.html>. Acesso em 07/Out./2019.

¹³ Trabalho em dança-teatro que acompanhou a monografia também em 2015. Pertencentes ao UM coletivo SÓ, do elenco faziam parte: Efferson Mendes, Érica Martins, Elidiana Lima, Jane Batista, Rayane Messias, Radmila Frota, Robert Bernardo e Thiago Torres. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=yMgpo3YvJGs&t=852s>. Acesso em 07/Out./2019.

dramaturgia da dança). Não somente compete lidar com a narratividade (sentido mais ligado ao texto teatral), porém, com o sentido mais amplo da dramaturgia atrelada ao corpo. Hoje, contamos com esses ofícios: dramaturgo e dramaturgista, sendo que este último ainda questionado sobre suas funções no processo criativo (nem sempre ligados à dança), operando de maneira talvez a questionar como possível primeiro crítico do processo, ao lado dos diretores, intérpretes-criadores e coreógrafos, de suas obras e os modos estéticos, políticos e éticos darem a ver em cena.

É necessário começarmos a pontuar que o termo dramaturgista é uma tradução para o português da palavra em alemão *Dramaturg* que nos anos 1980/1990 habitava as fichas técnicas. Nesta tradução para o português o termo existente, *Dramatiker*, assumiria então o nome dramaturgo, aquele que escreve os textos teatrais. Crise epistemológica que o próprio nome já traz como revela Marcelo Evelin,

Ouvi pela primeira vez a palavra *dramaturg* pronunciada em língua alemã. No Brasil, a tradução da palavra virou polêmica, e foi adotado o termo dramaturgista, ainda estranho a mim que continuo usando e usarei aqui a minha tradução ao pé da letra: dramaturgo (EVELIN apud Ribeiro, 2010, p. 31, grifo da autora).

Deste modo cabem ainda mais algumas problematizações sobre o que o/a dramaturgista faz e – como ou do que – se ocupa do processo de criação. Ao ler textos sobre dramaturgista, deparo-me com uma possível lista de funções organizada em tópicos como: escrever textos para os programas dos espetáculos, interlocução entre os membros que fazem a obra, mediador crítico com colocações de questões sobre o processo de criação, dentre inúmeros outros. Mas, há que se questionar acerca das pontuações em tópicos sobre os fazeres do dramaturgista, talvez a pergunta não seja “o que um dramaturgista faz aqui?”, mas “o que pode fazer um dramaturgista estando aqui?”.

Proponho pensarmos aqui com a ajuda de alguns autores sobre como provocamos essa questão acerca da figura do(a) dramaturgista no processo de criação em dança. A pesquisadora e dramaturgista portuguesa Ana Pais (2004) explicita que o dramaturgista trabalha numa ambiguidade entre o dentro e o fora da obra e que ainda nesse trânsito do processo de criação “[...] um bom dramaturgista é

incómodo (sic) porque o cerne da sua função é questionar, e questionar causa perturbações” (PAIS, 2004, p. 29). Para André Lepecki (2004, p. 9) “[...] a sua presença surge como resultado claro da viva interdisciplinaridade que caracteriza o momento actual (sic) de produção artística e cultural”. Já para a dramaturgista brasileira Fátima Saadi (2010), o dramaturgista em diálogo com o diretor, cenógrafo, coreógrafo, músicos, bailarinos, atores, videoasta, dentre outros, acompanha essa estruturação de sentido que ali se configura com seus elementos segundo os parâmetros para aquela obra.

Com esses pensamentos sobre dramaturgia da dança vale ressaltar que ela só começa a ser instaurada no Brasil na década de noventa e início dos anos 2000 principal e mais fortemente no eixo Rio de Janeiro – São Paulo, ou seja, momento ainda muito recente se compararmos a todo o panorama histórico da dramaturgia do teatro. A dramaturgista e crítica de dança Silvia Soter, por exemplo, começa assinar os trabalhos da Lia Rodrigues Companhia de Danças no ano de 2002 em sua parceria com Lia Rodrigues no trabalho em homenagem a Oscar Schlemmer.

Em um primeiro momento a colaboração de Silvia Soter esteve mais relacionada à pesquisa teórica, que traria elementos para a pesquisa de movimento feita em cada ensaio. Lia Rodrigues convidava Silvia para ir até os ensaios explicar um pouco melhor Schlemmer para os intérpretes e, assim, proporcionar maior diálogo entre o que estava sendo criado pelo grupo, em termos de movimento, com os materiais levantados na pesquisa teórica. De acordo com Silvia, foi entre a pesquisa teórica, as conversas com Lia e as visitas aos ensaios que a colaboração foi criando forma (RIBEIRO, 2012, p. 35).

Europa, início do século XX I Os acontecimentos da arte na segunda metade daquele século sofreram fortes influências políticas a exemplo das duas grandes guerras mundiais e o terror acometido pelo surgimento do nazismo e o holocausto. O coreógrafo alemão Kurt Jooss¹⁴ (1901-1979) um dos percussores da dança-teatro, por exemplo, estreia em 1932 nos palcos a obra *The Green Table* (A mesa verde), trabalho com uma forte crítica ao capitalismo e os modos operativos da

¹⁴ Kurt Jooss foi aluno de Laban e um dos principais coreógrafos difusores da chamada “dança-teatro” alemã pelo mundo. Em 1932 estreia sua obra significativa *The Green Table*. Foi perseguido pelo Nazismo e seus bailarinos se espalharam pelo mundo fugindo da ditadura Nazista, dissolvendo a então companhia. A mesa verde disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=QxJslTxObU4&t=564s>. Acesso em 07/Out./2019.

política alemã na época. Nota-se a interlocução da dança com outros movimentos emergentes de sua época, uma forte ligação entre o fazer dança e os acontecimentos na mudança de perspectiva social, assim, o movimento do corpo começa então a se aproximar de uma crítica da/na/pela arte explorando e esgarçando as relações com outras linguagens artísticas como o teatro, artes visuais e a performance. Deste modo, novas experimentações começariam a surgir anos mais tarde a partir de outros artistas como, por exemplo, Yvone Rainer, Merce Cunningham e Trisha Brown. Nomes que trariam ao corpo outras perspectivas políticas e estéticas ao que podemos chamar de movimento da dança contemporânea. O corpo na dança começa a se questionar acerca de seus sentidos, colocando em xeque o suposto sujeito dançante e sua narrativa, concebendo o movimento do corpo que dança como um espaço que move toda uma questão histórico-social à sua época.

Wuppertal (Alemanha), anos de 1970 | A figura da diretora e coreógrafa alemã Pina Bausch (1940 – 2009), artista muito cara a mim, surge como um nome marcando para sempre a história da dança ocidental. Com Pina, surge mais fortemente o termo em alemão *Tanztheater* ou dança-teatro em português e suas obras são reconhecidas por transitar no entre das duas poéticas. Na *Tanztheater Wuppertal Pina Bausch*, sua companhia, Pina começa a questionar o lugar da narrativa, criando a partir de então uma dramaturgia pautada no movimento. Neste caso, as obras de Pina, ou peças, caracterizam-se pela imbricação da dança e do teatro não chegando a uma definição do que seria dito como a “dança” e o “teatro”. A dramaturgia que se constitui em cena não passa por uma ordem do sentido lógico dos acontecimentos, mas pelo próprio acontecimento enquanto motivação dramática na dança. Com Pina e suas proposições, o conceito de dramaturgia já vai se abrindo às multiplicidades nos modos de experimentação cênicas menos ligadas ao texto e mais ao sentido do movimento e suas articulações com o mundo.

O corpo, naquele momento, passa ainda mais a se interligar com a subjetividade acerca do modo de fazer dança no mundo, ou seja, um modo possível de conceber um sentido do *como* ao corpo. Com a mudança da pergunta “O que move?” para “Como mover?”, atribuímos então, ao movimento onde, segundo Meyer (2006), não se tratava mais de imitar a natureza, assim como faz um retratista frente ao seu modelo, mas sim de expressá-la a partir das sensações do corpo. Ainda

podemos pensar essas mudanças de sentido como uma *apresentação* ao invés do termo representação na qual a narratividade das ações e a criação de sentido não resgatam a mimese clássica, pelo contrário, conseguem apresentar uma expressão do/no corpo que não caía em uma representação pautada na imitação.

Tanztheater Wuppertal Pina Bausch, anos de 1980/90 | É nesse período também que a figura intrusa de Raimund Hogne começa a adentrar os processos de criação e que, com Pina Bausch, surge na ficha técnica de seus trabalhos nomeando-se como dramaturgista. Raimund Hogne, ao lado de Pina, conversava durante seus ensaios trazendo considerações sobre o que ali acontecia no momento da criação de suas peças. Mas, o que essa figura ou esse corpo estranho fazia ao observar os ensaios? O que ele fazia ali, se não era diretor, coreógrafo, intérprete, figurinista, músico? O que tanto falava aos ouvidos de Pina e que ela o escutava atentamente? O encontro às cegas do dramaturgista com os participantes da obra coloca em questão justamente o que ali se pode fazer com as materialidades que dali emergem e confabulam a obra no momento de sua feitura. É justamente por isso que esse termo dramaturgista até hoje causa grandes polêmicas e não vou aqui tentar explicá-lo de tal forma a encontrar uma espécie de caixinha para essa função com a qual se tentaria apaziguar a situação, não é sobre apaziguamento de sentidos que se trata aqui.

Fortaleza, hoje (04/04/19) a 1999 | Ora, como ser dramaturgista aqui na cidade de Fortaleza? A questão se apresenta às cegas no encontro. Esta é uma pergunta a qual me faço hoje e farei daqui a pouco, daqui a duas horas, à tarde, antes de dormir, amanhã... Uma questão delicada, pois, os estudos dramaturgicos (levando em consideração a aparição desse nome) começam ainda muito recentes, a exemplo da cena contemporânea cearense da qual faço parte. Neste caso, os estudos sobre o termo dramaturgia em dança já se apresentavam como componente curricular na formação de artistas cearenses no extinto Colégio de Dança do Ceará no final dos anos noventa, como ressalta Ernesto Gadelha¹⁵. Anos mais tarde, podemos também notar a presença do seu estudo nos projetos pedagógicos do Curso Técnico em Dança e das Graduações em Dança, onde nesta última, por

¹⁵ Enciclopédia Itaú Cultural – Colégio de Dança do Ceará, disponível em: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/instituicao115449/colégio-de-danca-do-ceara?fbclid=IwAR3b5eN4OVqg04dSt1h6zj1NAqZvSk0a3N06NSyFvjmNzLjJo5TwszEnQ>. Acesso em 07/Out./2019.

exemplo, são oferecidas dois componentes curriculares: Dramaturgias da dança: passagens e Dramaturgias da dança: dispositivos.

Exatamente vinte anos após, percebe-se a atenção dada aos estudos dramáticos e aos grandes debates proporcionados pela Bienal Internacional de Dança do Ceará. Como fruto da investigação sobre dramaturgia da dança no Estado do Ceará, encontramos hoje, duas publicações de livros sobre dramaturgia cujo teor é precioso para quem estuda nessa área. O primeiro se refere à publicação *Tecido Afetivo*¹⁶ (2010) organizado por Andrea Bardawil com textos de vários autores colaboradores, já o segundo e mais recente se refere ao *Dança e Dramaturgia[s]* (2016), organizado por Paulo Caldas e Ernesto Gadelha, reunindo textos de autores brasileiros e textos traduzidos para o português de outras personalidades que também trazem reflexões acerca do tema. Ainda podemos citar as pesquisas elaboradas em inúmeras frentes como o grupo de estudo Dramaturgia: o que quer e o que pode o corpo? criado por Thereza Rocha, Andrei Bessa e eu no ano de 2018.

A pergunta “como ser dramaturgista em Fortaleza?” joga às cegas a possibilidade do encontro, quando este pode ser solicitado, esbarrado acidentalmente ou negado. Contudo, nasce de uma provocação a sua insurgência nos fazeres da arte quando, por exemplo, a entidade do dramaturgista questiona os discursos éticos, poéticos, políticos pertinentes não somente aos modos como trabalha a obra, mas, a condição em que esta se instaura no mundo. Talvez, posso substituir a pergunta “Como ser dramaturgista?” por “Por que ser dramaturgista em Fortaleza?” ou “Por onde ser dramaturgista em Fortaleza?”.

Fortaleza, entre o dia que você está lendo a 2015 | Foi por essas contaminações e na vontade de me ocupar enquanto dramaturgista de processo criativo que me provoquei a habitar esse território onde nada está posto de antemão: *nem* o momento em que nós nos encontraremos, *nem* o lugar onde fico, por exemplo, na sala de ensaio. Essas são questões já dramáticas e que, com o passar da dissertação, ainda se apresentarão constantemente nesta escrita.

É importante ressaltar que ainda hoje são raras as oportunidades em que encontramos nas fichas técnicas o termo dramaturgista, isso reflete pontualmente outra questão, a de que a figura do dramaturgista não está necessariamente ligada a

¹⁶ Disponível em: <https://vimeo.com/79048545>. Acesso em 07/Out./2019.

uma obrigatoriedade de presença. Como disse Thereza Rocha dentro do encontro no grupo de estudo Dramaturgia: o que quer e o que pode o corpo? “não é sobre instituir uma espécie de sindicato dos(as) dramaturgista(s)”, pois se isso acontece estamos atribuindo um lugar ditatorial e um pedestal aos fazeres do processo e que só compete ao dramaturgista lidar com isso. O que de fato torna o dramaturgista uma figura ambígua.

E nessa indeterminação constante aos fazeres do dramaturgista, gosto de estar como essa pessoa que anda ao lado de outras e que lida com suas artimanhas para saber o que o processo de criação solicita enquanto criação de sentido: uma escuta ao sensível, um provocador de questões em movimento e que, neste momento do meu percurso acadêmico, vejo que estou mais ligado às questões processuais em dança. O dramaturgista pode ser uma figura que observa muito e fala pouco, que está *nem* dentro do processo, *nem* fora dele. Um corpo que não está dado de antemão, é uma figura relativamente insuportável, sua presença incomoda no processo, logo, eu me apaixonei por essa situação.

E assim fui. Trabalhei – e ainda trabalho – como dramaturgista em alguns processos de dança, incluindo os meus – o que aí nos levará a outra questão que mais tarde iremos tratar: o intérprete-criador como um possível dramaturgista do seu próprio processo. Neste último caso, reitero a constante atenção, delicadeza e a fineza na/da sensibilidade no olhar do(a) criador(a)-intérprete que atua como dramaturgista de sua obra. Está em jogo uma figura de alteridade no sentido de perceber pelo próprio corpo que está em ação, com o que o processo de criação conversa e do que dele emerge como sentido. Um corpo trabalhado em estar à escuta dos sentidos e que, a partir deles, toma conhecimento da crítica surgida do trabalho sem apego ao ego, muito menos à origem do assunto que a obra apontou.

Como dramaturgista, comecei com o espetáculo de dança-teatro *Antes Só* (2015), em seguida na obra *De todas as cores somos* (2015) em parceria com o Pibid-Dança¹⁷, no ano seguinte com o trabalho *Quantas danças dura um Café* (2016), *Do Que Não Foi Feito Pra Durar* (2017).

¹⁷ O Programa Institucional de Bolsas de Iniciação à Docência (PIBID), criado ainda no governo Lula, reúne bolsistas que trabalham com dança na educação pública de ensino regular básico e médio. Na época trabalhei com os bolsistas Edcleiton Rodrigues e Hortência Cavalcante.

Figura 11 – Apresentação do trabalho *De todas as cores somos* em 2015.



Foto: Davi Leão (2015).

Figura 12 – Antes Só.



Foto: Luciana Gomes.

Figura 13 – Do Que Não Foi Feito Pra Durar.



Foto: Arquivo do autor (2017).

Figura 14 – Quantas danças dura um Café?



Foto: Luiz Alves (2018).

Digo que andar por esse território, cujas placas tectônicas estão se movendo a todo o momento, é aceitar viver em instabilidade (inclusive financeira) por não estar pré-determinado o que a pessoa do dramaturgista irá fazer na sala de ensaio, ou se não for na sala de ensaio e quem dirá se houver ensaio. Por acreditar que o caminho se faz ao caminhar, acredito também que lidar com o processo de criação é, de alguma maneira, tecer a coisa conforme os materiais vão surgindo. Podemos assim brincar com o jogo dos sentidos conforme as regras e lembrar que estas não estão postas de antemão. Para isso a dramaturgia e sua tessitura, nos lembra Pais (2004), é complexa por não se tratar de mera acumulação ou soma das partes, mas, que nos coloca em realidades outras que promovem e renovam as articulações de sentido em cada nova enunciação. Sempre lembrar: nada está definido.

| O sentido da continuidade... |

Fortaleza, hoje 08/04/19 para mim e, para você, qual dia? ___/___/___ | Continuar escrevendo, aqui estou no exercício da escrita. Sentando na Biblioteca do Centro de Humanidades da UFC, com o *notebook* ligado e vários cadernos espalhados pela mesa. Por um momento, neste dia, percebo o quão cansativo está se fazendo a escrita deste texto. É um cansaço de quem caminha intensamente há um ano desde o ingresso no mestrado. Mas, existe um desejo de que você continue a leitura também. Caso assim o faça, acredito que podemos, nesta dissertação, adentrar mais ainda uma camada deste processo, assim como faz um dramaturgista cuja ação é penetrar nas camadas profundas, andar pelas bordas no/do processo de criação. Deste modo, também escolho continuar como dramaturgista, fazendo minhas criações e estudando acerca do assunto.

Fortaleza, novembro de 2017 | Ingresso no Programa de Pós-graduação em Artes da UFC. Por pensar a pesquisa em artes como campo de criação-invenção, eis que foi pertinente levar adiante o assunto dramaturgia em dança para um mestrado em Artes. Talvez porque o lugar de pesquisador em dança também me interesse bastante em consonância com a docência nas instâncias formativas em Artes. Então passei dois anos em processo de escrita para um projeto de mestrado. Foram dois intensos anos e eis que, em 2017, eu ingresso para a turma 2018 do Programa de Pós-graduação em Artes da UFC com a pesquisa intitulada na época por:

INSTANTANTES FRÁGEIS: por uma dramaturgia da dança e suas confabulações poéticas entre corpo e escrita no processo de criação¹⁸.

Um artista-pesquisador, artista da dança, um dramaturgista que leva essa questão para uma investigação na Universidade inventando meios para que a dança também possa ser apresentada em escrita: estamos tentando.

Para a constituição de uma metodologia da pesquisa em artes, deve-se considerar a ausência de parâmetros técnicos e estéticos universais e, por

¹⁸ Título inicial do projeto de pesquisa enviado ao programa. Na qualificação a pesquisa se intitulava *Instantes Frágeis: a escrita nos cadernos de criação como rastro para uma dramaturgia da dança*.

isso, a necessidade de que uma autoria artística englobe também, e principalmente, a poética do processo como paradigma para as operações que tecerão a metodologia e o próprio objeto. Toma-se a premissa da pesquisa artística como lugar de não saber permanente, de dúvida, incompletude, insatisfação. O artista-pesquisador seria, nessa acepção, um potencial agente de transformação, indo em direção a algo que ele não vê, que ele não sabe, algo que ele não está (FERRACINE, 2013, p. 195).

Fortaleza, fevereiro de 2018 | Escolhi trazer a escrita e a dramaturgia em dança para serem vividas durante esses dois anos. Logo nos primeiros meses de mestrado fui tomado por várias questões acerca dos meus modos de relação com a escrita nos cadernos de criação e no fazer dramaturgico em dança. Mas, uma decisão importante naquele o momento foi tomada: quero poder escrever em dança e em dramaturgia da dança. Quero escrever. É sobre escrever em dança. É disso que se trata! É pelo caminho do movimento no corpo que dança e também escreve que então adentro outras possibilidades de falar em dramaturgismo da dança na feitura desta dissertação. Aqui, caro(a) leitor(a), perceba uma frase muito importante. Uma escolha por se movimentar sob outras condições. Condições essas: escritas.

Fortaleza, 09/04/19 | É pela vontade da escrita que proponho seguirmos na viagem onde você já está a tecer comigo o que podemos pensar acerca de uma dramaturgia da dança e, assim, poder pensar *com* os fragmentos escritos dos meus cadernos de criação que surgem, não para ilustrar um pensamento, mas, como escritas que saltam e se colocam a compor um pensamento ocupando um lugar neste processo dissertativo. Um vasculhar onde as páginas rabiscadas por um corpo e sua dança apresentam o próprio processo crítico na construção de sentido pelo dramaturgismo em dança no momento do seu fazer.

Mas para concebermos o próprio *meio do fazer* como procedimento de escrita em artes, a pesquisa se apropria de uma metodologia proposta aqui a partir do conceito de autoetnografia no processo de criação, da pesquisadora em dança canadense Sylvie Fortin. Neste caso, para Fortin (2009) é importante levar em consideração a corporeidade do pesquisador, suas sensações e suas emoções no campo da pesquisa em dança, o que me instiga a conceber aqui a escrita dos meus cadernos de criação e como estes se mostram como material de processo compositivo da escrita que venho fazendo. As escritas dos cadernos, como ainda explicita a autora, integram a pesquisa e compõem com elementos de horizontes

múltiplos o que, neste caso, está longe de se acomodar como uma simples justaposição.

Fortin ainda demonstra a importância da escrita através da experiência no fazer da obra sobre o processo de criação em dança. Tomemos então o pensamento que articula a relação da escrita como parte integrante de um processo de criação em Artes onde, segundo Fortin (2009, p. 82) esses materiais,

[...] não fazem como as imagens e os símbolos dados de experimentar fora da tomada de contato com a produção artística, mas pela consignação dos detalhes da prática as quais, relatadas e examinadas minuciosamente desencadeiam um jogo da visão interior e confirmam ao leitor uma compreensão baseada sobre a experiência de pesquisador em presença íntima com a coisa a ser compreendida.

Assim, parafraseando Fortin (2009), a escrita nos cadernos de criação se mostram como uma parte visível da minha prática artística em dança, mas, como também, a invisível (intuições/pensamentos/emoções) que afloram na/da prática do dramaturgismo em dança. Por assim conceber a relação entre corpo, sentido e escrita nesta pesquisa, atentemo-nos aqui ao modo como compreendemos uma dramaturgia da dança e como esta se mostra mais atenta em tramar os acontecimentos de um corpo que dança e escreve em processo de criação. Este corpo ocupa um lugar, não de suposto saber, mas de uma desconfiança à própria trama que acontece em dança e que, ainda por uma questão de registro e confabulações de sentido, escolhe a palavra como marca e rastro deixados numa folha de papel.

Enquanto dramaturgista possuo um grande apreço por cadernos e anoto tudo o que diz respeito àquele momento do processo. Posso dizer que, aos poucos, fui ganhando prazer em escrever durante o processo de criação e, também, por uma necessidade de registro do caminhar como um modo de organização dramatúrgica em dança. Thereza Rocha também coincide comigo nesse pensamento:

Sou habitual colecionadora de coisas, pela escrita. Sem metodologia qualquer que me seja dada a priori, recolho notas diariamente. Sou, também por isso, costumaz colecionadora de cadernos [...] Cadernos podem ser anotários de alguém que estabelece um dado percurso e vai recolhendo recados, pequenas iscas de um pensamento-composição, constituindo, do mundo e ali, um imaginário se produz pela justaposição qualquer dos dados, admitindo a indeterminação e o não-saber como autores de uma composição em aberto (ROCHA, 2012, p. 110).

Assim, o exercício que envolve escrita, dança e pensamento dramaturgico aparece também em sintonia com outros artistas que levam em consideração nas suas pesquisas em dança essa relação da escrita como matéria compositiva em seus trabalhos. Dudude Herman, por exemplo, artista da dança mineira e com quem tive contato, aproxima a escrita em seus cadernos de anotações como poética para a cena. Dudude possui um livro neste assunto onde traz os escritos de suas experimentações organizados em estações do ano. As escritas poéticas emergem do seu movimento realizado nas praças de Belo Horizonte e possibilitam a sua insistência no que se refere a pensar e refletir as questões da vida como proposição dos sentidos em danças e vice-versa.

Fortaleza, de março de 2012 até o momento desta leitura | Ao iniciar a graduação em dança me encontro com Janaína Bento¹⁹, amiga de turma, de vida e companheira de criação em dança. Até aqui já são sete anos de intensa cumplicidade artística, cênica e de pesquisa acadêmica. Ao lado de Janaína criei trabalhos como *Mandala* (2012), *[EN]LINHAS* (2013), *Amor* (2014), *Um Xis* (2015) e *Eu só trabalho com referência* (2019). Além disso, juntos fomos coordenadores e professores do projeto #Corpóreos Laboratório de pesquisa de movimento e trabalhamos juntos como bolsistas Capes/CNPq no projeto Mapeamento da Dança coordenado por Lúcia Mattos da UFBA. Nesses anos de produções, um acompanha intimamente o outro na pesquisa dividindo não somente o cotidiano, mas as reflexões acerca do processo de criação em dança. Acompanhei Janaína e seu interesse pela escrita em dança desde o seu procedimento coreográfico no Trabalho de Conclusão de Curso no qual participei como criador-intérprete, até a sua titulação de mestra em Artes no ano de 2019, ajudando na concepção entre conversas e mais conversas acerca dos cadernos de criação.

Aqui a artista se faz presente por aproximação da escrita na dança através dos desenhos e esquemas coreográficos anotados em seus cadernos. Inspirada pela coreógrafa belga, Anne Teresa de Keersmaeker, Janaína se detém

¹⁹ Artista, mestra em artes e bacharela em dança pela Universidade Federal do Ceará. É pesquisadora, bailarina e coreógrafa em dança. Janaína desenvolve uma pesquisa desde a graduação com a relação entre dança e desenho e este reverberou na sua pesquisa de processo na pós-graduação em artes, concebendo, ao final de seu percurso, a dissertação intitulada *DESENHAR A DANÇA | DANÇAR O DESENHO: traçando possíveis em composição coreográfica na dança contemporânea*.

nesse material como recurso para pensar uma possível dramaturgia espacial à coreografia e que está intimamente relacionada ao sentido construído pelo corpo em movimento. Ainda segundo a pesquisadora essa relação entre a dança que realizava e os desenhos que fazia no diário de bordo, “[...] possibilitava pensar estratégias de articulação de movimentos já pesquisados com seus possíveis desdobramentos. [...] fazia uso de um caderno, no qual escrevia tudo o que achava ter relação com o trabalho que estava em curso” (BENTO, 2019, p. 25).

Para Janaína, a sua relação com o desenho no processo de criação e este sendo fabulado a cada escrita no diário de bordo, produzia um sentido ao que vinha se constituindo então no jogo de composição em dança. A relação do desenho que, inscrito na folha de papel, atualiza-se na sua dança faz, assim, o movimento do ir e vir entre desenhar as coreografias e dançar seus desenhos. Neste caso, para Bento (2019), sua ação de sentido propõe um dançar e escrever onde se inaugura uma dramaturgia da dança cujas imagens do movimento se apresentam também como imagens coreográficas de pensamentos.

Figura 15 – Cadernos de criação coreográfica de Janaína Bento.

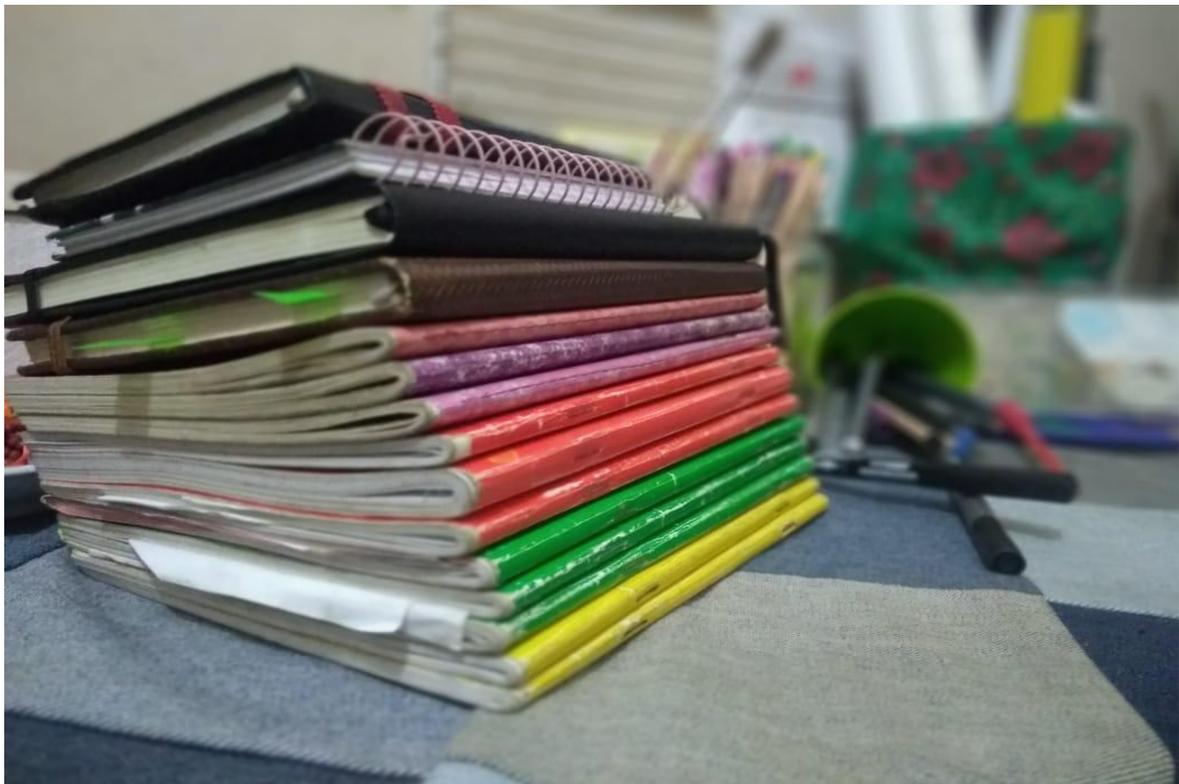


Foto: Janaína Bento (2019).

Figura 16 – Desenho coreográfico de Janaína em aula no ano de 2014.

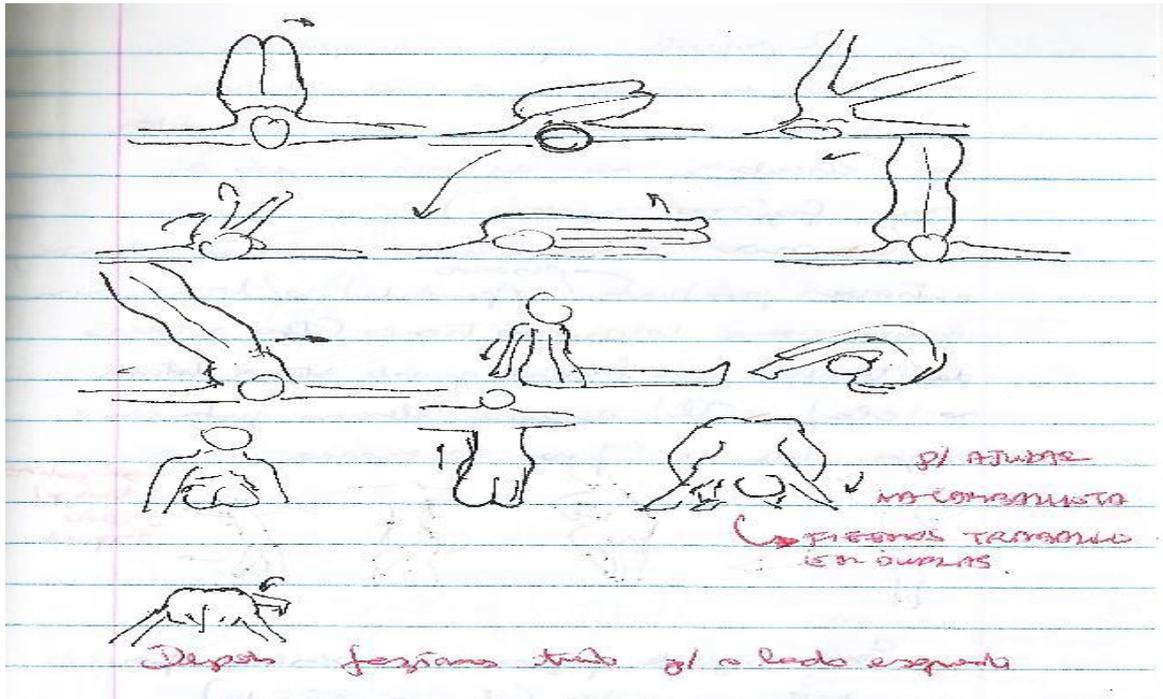


Foto: Janaína Bento (2019).

Figura 17 – Desenho coreográfico atual de Janaína.

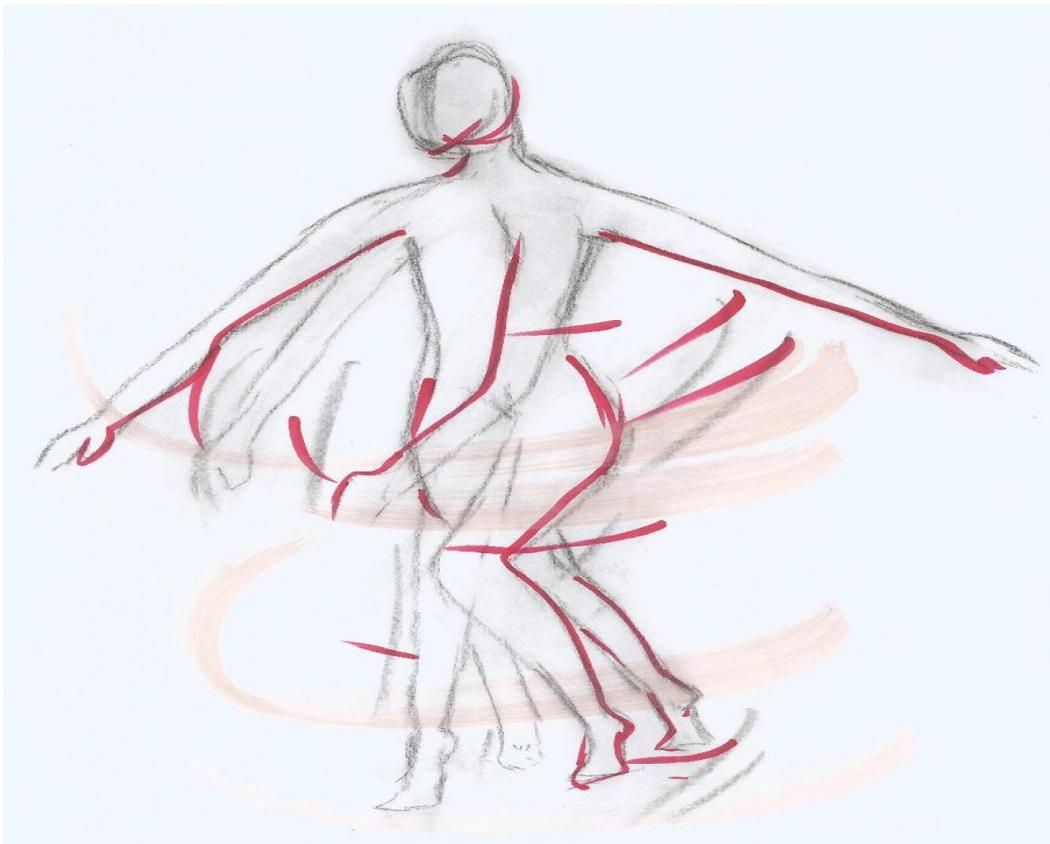


Foto: Janaína Bento (2019).

Fortaleza, início de 2012 ou outubro de 2016 ou 19/11/ 19 ou 13/04/19 I

Um chá e bolachas com geleia de amora. Biscoitos doces, tremores e pequenas pausas. Espalhados na mesa, vários livros. Parte do melhores. Todos são muito sacralizados. Escrever é um ato de dar-se ao outro, ultimamente. Falar de um lugar específico, não é para todos o lugar da compreensão. Fujo do preconceito da escrita. Quero a liberdade da escrita como uma criança brincando no quintal. O encontro foi, além de tudo, sobre pequenas grandes descobertas. Percepções coincidentes e reconhecimentos a partir dos relatos de si. Quando tento me explicar e me fazer entender acabo criando outro de mim, uma ficção que também vai se tornando verdade.²⁰

Figura 18 – Encontro com Márcio Medeiros.



Foto: Arquivo do autor (2019).

²⁰ Escrita de Márcio Medeiros em um de nossos encontros para falarmos acerca dos pensamentos dramaturgicos que norteiam nossos trabalhos. Márcio é Bailarino, coreógrafo, criador-intérprete em dança contemporânea. É técnico em dança formado pelo SESC/Senai (CE) e ator integrante do grupo Teatro Máquina. Atualmente estuda Licenciatura em Teatro pelo Instituto Federal de Educação do Ceará (IFCE).

As palavras foram rabiscadas por Márcio Medeiros em meu caderno da dissertação. Márcio é o encontro fértil daquilo que mais me aproxima acerca do que estou pensando por escrita nos cadernos de criação como um possível dramaturgismo em dança. Para nós, as palavras são preciosas em nossos percursos de criação, elas fabulam possíveis sentidos e inauguram em corpo pensamentos de dança a serem dançados. Aproximei-me de Márcio nos últimos tempos e é compondo com ele que me demoro em conversas descompromissadas sobre dramaturgia da dança, escrita e sobre a vida. Conversações que mais parecem troca de segredos onde há uma espécie de confiança entre nós. Márcio lê meus cadernos, eu leio os dele. A cada palavra que ele fala há um “eu também” da minha parte, a cada fala minha há um “eu também, também” de Márcio que, escutando o som da minha voz, leva seu olhar de forma perdida para outros lugares da casa pensando sobre cada palavra dita por nós.

Nosso primeiro contato, por sinal, foi pela escrita. Li um texto seu no livro *Tecido Afetivo* chamado *O cheiro perigoso da liberdade* (2010), na época, não sabia quem era e, tempos mais tardes, somos apresentados pelo dramaturgismo da vida. O encontro entre dois escorpianos não poderia ser mais enigmático, há sempre uma desconfiança boa entre Márcio e eu. Numa dessas conversas, ao pegar e abrir um de seus cadernos, Márcio hesita e seu corpo paralisa com um olhar firme para minhas mãos: “Esse não! tem coisa aí que não pode ver” disse Márcio. É aí que mora a dramaturgia, penso. O que não se pode ver? O que não se pode ler? As palavras escritas num processo em dança permeiam e são, de maneira literal, a extensão do corpo e seu movimento: começo a acreditar em Roland Barthes quando ele diz que a escrita é a extensão do nosso corpo.

Figura 19 – Escrita de Márcio em seus cadernos.

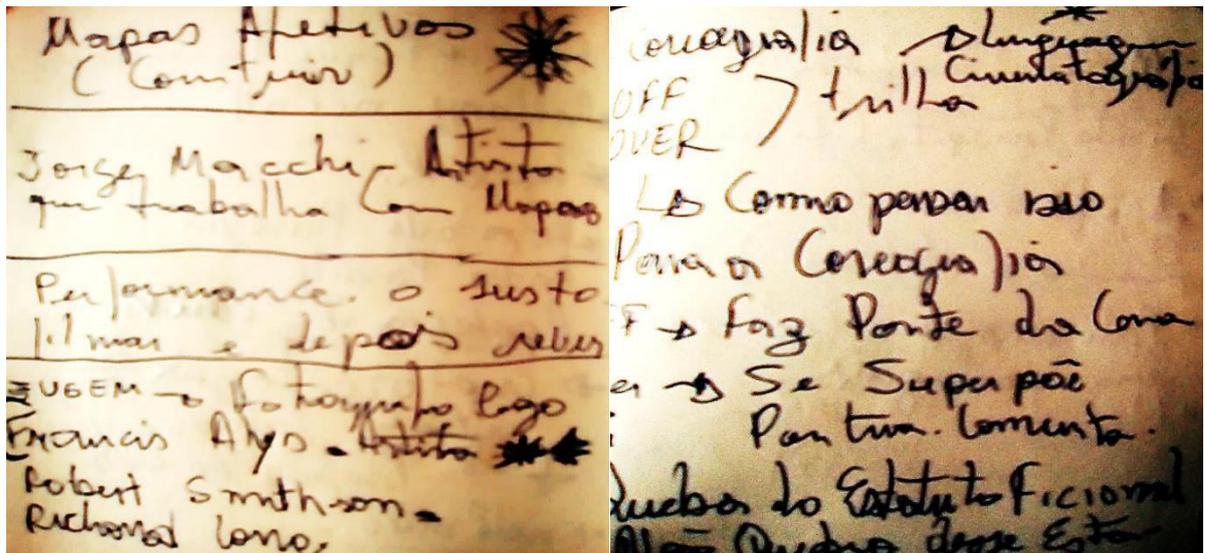


Foto: Arquivo do autor (2019).

No primeiro encontro chamo Márcio para conversar na minha sala de ensaio. No segundo, Márcio propõe que a conversa seja em sua casa. Há uma dramaturgia operando, um sentido para tal proposta: acolho sua ideia. Adentrar os cadernos de criação é invadir a intimidade de corpo, sendo assim, quer a casa senão o melhor lugar sobre nossas intimidades? Talvez não se trate aqui de uma invasão, mas, provocação. Falar de dramaturgia da dança é adentrar as entrelinhas do que se passa no processo de criação à procura daquilo que não se vê, não se percebe, mas, está lá, latente. Eis então que nosso encontro dramaturgico opera neste sentido, o de encontrar nas entrelinhas o sentido da dança cujos rastros de escritas do pensamento são jogados no chão da sala de ensaio, como faz Márcio ou então como os Titãs já disseram: você tropeça e acha a solução. Dos nossos encontros nasceu uma publicação conjunta se chamará *Caderno de trocar: Thiago fabula Márcio que fabula Thiago que fabulam possíveis dramaturgismos*.

Figura 20 – Caderno do trabalho “Feio” de Márcio.



Foto: Arquivo do autor (2019).

Figura 21 – Encontro com Márcio em sua casa.



Foto: Arquivo do autor (2019).

Fortaleza, 15/04/19 | Concebo os cadernos de criação ou diários de bordo como membro importante do processo artístico e acompanhante do percurso composicional do pensamento em dança. Nesta pesquisa os processos de criação nos quais exerci a função de dramaturgista compõem parte da tessitura desta dissertação. Os cadernos de criação, aqui, começam a alavancar um pensamento possível de uma *escrita do corpo no corpo da escrita*. Acompanhando o sentido do pensamento, como descreve Cecília Salles (2013, p. 109),

Ao falar dos recursos criativos, estamos na intimidade da concretude desta relação entre forma e conteúdo, na medida em que são esses procedimentos que atuam um sobre o outro, com as características do modo de ação de cada artista. Se tomarmos como exemplo as anotações ou registros de pesquisas, desenvolvidas pelos artistas ao longo do processo de criação, encontradas tão comumente como documentos de processo, os recursos seriam os mediadores responsáveis pelas modificações que as anotações sofrem ao entrar no universo em criação.

Figura 22 – Da esquerda para direita: caderno de processo do Antes Só, caderno 1 do processo de Quantas danças dura um Café? e caderno 2 do processo de Quantas danças dura um Café?



Foto: Arquivo do autor (2019).

Figura 23 – Cadernos de criação.

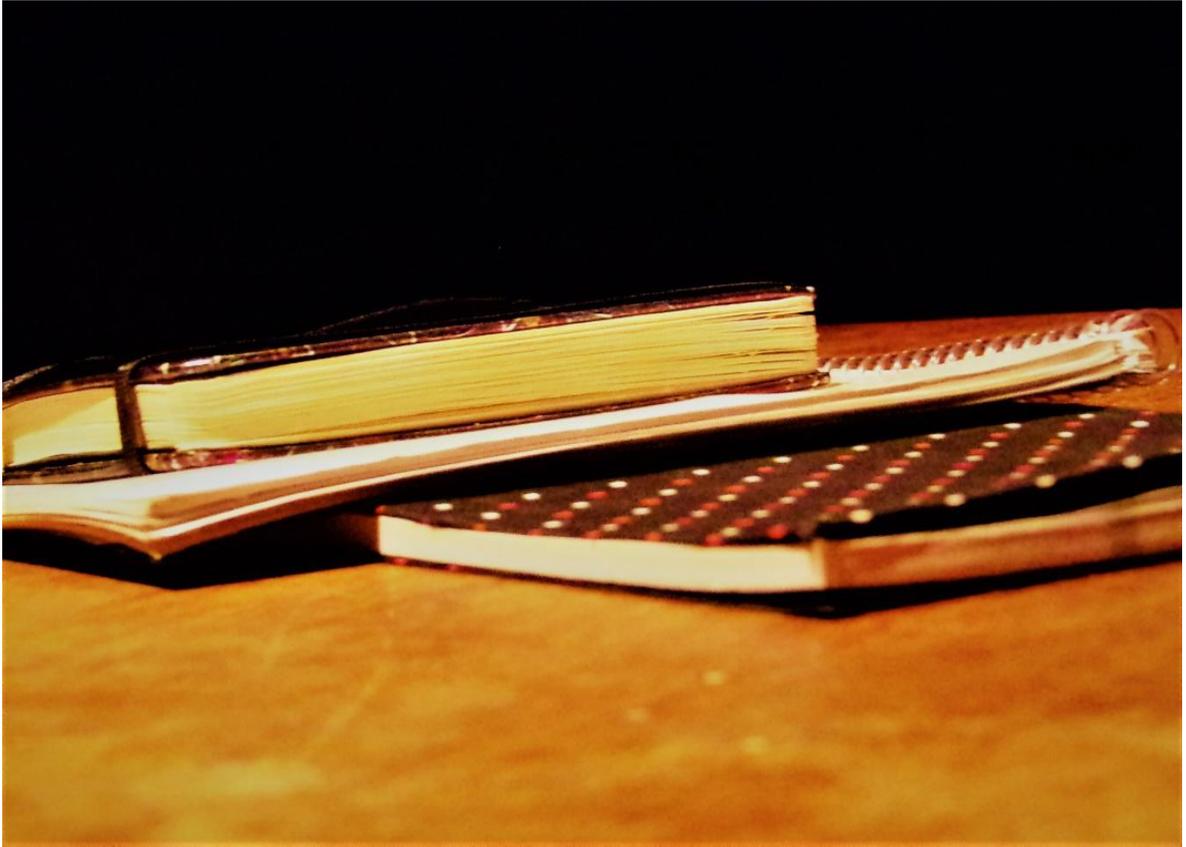


Foto: Arquivo do autor (2019).

Existe também, na constituição da temporalidade desta escrita, lapsos de memória (ROCHA, 2012) que se compõem enquanto rastros de pensamentos acerca do meu fazer dramaturgico. Esse termo, rastro, é importante para a pesquisa, pois considerar a escrita, no mais, a palavra no processo de criação dramaturgico em dança é considerá-las enquanto rastros que vou deixando na folha de papel. Esta imagem já estabelece uma tensão onde segundo, Jeanne Marie Gagnebin (2006, p. 114), “Ao exemplo do ladrão que, querendo apagar seus rastros, deixa outros que não quis [...] o rastro pode se voltar contra aquele que o deixou e até ameaçar sua segurança”.

É preciso desconfiar das coisas e de como elas nos chegam, assim como um dramaturgista que desconfia de tudo o que já está posto de antemão. Fazer esta dissertação tecida por outras escritas de pensamento ao compormos uma dramaturgia em dança é possibilitar que estas façam do corpo que dança um lugar do acontecimento, ou talvez, um microacontecimento.

[...] é deixar que esse movimento lhe diga o que e por onde fazer, como se utilizar das agitações para percorrer as invenções da pesquisa sem tomar um rumo à toa. Modos como acompanhamos processos micropolíticos, que dizem respeito ao modo como (de)compomos nossas práticas nas relações com o mundo e com a produção de subjetividades. Agir é um movimento encharcado de sentido. Para além da pesquisa, são forças que movem a vida (CARVALHO; LAZZAROTTO; SOUZA, 2015, p. 35).

Micro no sentido de perceber as micropolíticas da vida que estão imbricadas no fazer da dança e que são tão mais dramatúrgicas do que o próprio sentido do acontecimento cênico – não querendo aqui agregar juízo de valor, mas, uma maior atenção ao ‘como danço’ do que ‘ao que danço’. E essa atenção requer uma ação do meu corpo que dança-escreve-dança.

É me aproveitando dessas situações que surgem durante o caminho com imagens, movimentos e textos que vou traçando escrituras sobre dramaturgia da dança. Neste texto, a palavra ganha força e estabelece uma importante relação para pensarmos o encontro da escrita com o processo dramatúrgico. As palavras podem propor-se ao corpo como coisas a dançar e pensar o sentido da dança e é neste caminho onde também te instigo a estar como dramaturgista e, ao seu modo, mover pelo entre desta leitura. Aqui, os autores também podem dançar! Os conceitos são moventes. Convido-te a ocupar seu lugar de ação. Vamos remexer o que aqui se apresenta como um micropolítica dançante no mundo, um modo de pisar no chão ao mesmo tempo em que se inscreve nele, perceber que esse movimento em si “[...] é um tecido ininterrupto de palavras e de marcas, de narrativas e de caracteres, de discursos e de formas” (FOUCAULT, 2000, p. 55).

I As camadas em processo de escritura I

Fortaleza, abril de 2018 | Escritura. Naquele momento e a partir de então, nesta pesquisa, adoto este conceito para nos referirmos aqui ao tecido das palavras que chegam a nós e também ao modo como vou trazendo e pensando os meus escritos nos cadernos de criação. Adoto o presente conceito, pois a sua compreensão muito interessa ao que estamos fazendo, lidar com a escritura na fabricação de sentido do/no corpo que juntamente à dança vem possibilitar outras maneiras de se fazer dramaturgismos no processo de criação.

O conceito de escritura do qual me aproximo aparece em Roland Barthes no livro *O prazer do texto* (2015), o autor faz uma série de proposições teóricas diferenciando a escrita da escritura. Assim, segundo Barthes (2015), tomemos escritura como um modo possível de subverter as técnicas já tão cristalizadas da linguagem e que por séculos caracterizam e ditam os modos como se escreve ou os modos com os quais nos são destinados a escrever na sociedade (até mesmo esta dissertação). Barthes também nos provoca, já propondo como *escrevente* – não mais escritor – a pessoa que se coloca no texto tecendo palavras numa espécie de fruição no corpo do texto imbricando-o assim ao corpo de quem escreve.

[...] Que corpo? Temos muitos; o corpo dos anatomistas e dos fisiologistas; aquele que a ciência vê ou de que fala: é o texto dos gramáticos, dos críticos, dos comentadores, filólogos (é o fenotexto). Mas nós temos também um corpo de fruição feito unicamente de relações eróticas, sem qualquer relação com o primeiro: é um outro corte, uma outra nomeação; do mesmo modo o texto: ele é senão a lista aberta dos fogos da linguagem (BARTHES, 2015, p. 24).

Trazendo esse questionamento sobre as possibilidades da escrita e de como dar a ver os acontecimentos, Barthes (2015) ainda compara o corpo do texto ao corpo humano e seus prazeres. Ora, não podemos reduzir o texto a seu funcionamento gramatical, como o prazer do corpo também é irredutível às suas necessidades fisiológicas. Neste sentido, ousa até complementar seu pensamento: não podemos reduzir a dança às suas sequências de passos seguidas numa lógica linear dos acontecimentos.

É para tanto que, na presente dissertação, aproveito-me desse pensamento para irmos colocando questões para a escrita na dança – ou *escrita de processo* (ROCHA, 2012) – como possibilidades de abertura ao campo da pesquisa em Artes. Surge então um questionamento: “Como é que um texto, que é uma linguagem, pode estar fora das linguagens? Como *exteriorizar* (colocar no exterior) os falares do mundo?” (BARTHES, 2015, p. 39). Isso também me causou uma angústia ao me questionar: como vou escrever acerca da dramaturgia da dança? E da dramaturgia em minha dança? Como essa pesquisa deseja se apresentar? Levando em consideração que a palavra texto para Barthes (2015) quer dizer *tecido* e que conforme vamos tecendo um texto, trabalhando nele por um entrelaçamento perpétuo, vamos desfazendo o sujeito nessa textura, penso que conforme vou tecendo essa pesquisa – e a escrevendo – vou me desfazendo no seu próprio fazer. Uma escritura que possibilita desfazer o sujeito de sua dança indo em direção a uma dramaturgia do corpo, do movimento ainda e sempre a ser tecida.

Como cita Javier Laranjo com as palavras de Ítalo Calvino (2013, p. 7),

AS palavras unem a impressão visível com a coisa invisível, com a coisa ausente, com a coisa desejada ou temida, como uma frágil ponte improvisada estendida sobre o vazio. Por isso para mim o uso justo da linguagem é o que permite aproximar-me das coisas (presentes e ausentes) com discrição e atenção e cautela, com o respeito àquilo que as coisas (presentes e ausentes) comunicam sem palavras.

Para mim, estar na fronteira do processo de criação é lugar muito difícil. Estar no entre da dramaturgia da dança e no modo de escrevente ainda dentro de uma perspectiva da pesquisa em artes me colocou questões que, por um momento, paralisaram-me. Mas é preciso considerar que ao caminharmos juntos vamos construindo um pensamento importante para a dramaturgia da dança no que se refere à escrita de processo. Jacques Rancière (1995, p. 7) coloca que “antes de ser um exercício de competência, o ato de escrever é uma maneira de ocupar o sensível e de dar sentido a essa ocupação”. Talvez seja justamente sobre o atual momento que estou nas criações em dança e suas dramaturgias ou até mesmo na escrita desta dissertação. Dançar e escrever são atos políticos dos sensíveis, reconfiguram os modos de pensamentos com o mundo e o encontro destes, mudam as posições. Inscreve-se então no sensível “[...] uma relação entre os modos do fazer, os modos de ser e os de dizer; entre a distribuição dos corpos de acordo com suas atribuições

e finalidades e circulação de sentidos; entre a ordem do visível e do dizível” (RANCIÈRE, 1995, p. 8).

Deste modo, em meio à constante reconfiguração de sentido dessa pesquisa e de sua escritura é importante citar que para chegar até este caderno e o modo de apresentar a dissertação, tive que escutar como essa pesquisa queria se mostrar. E foi durante o primeiro semestre do mestrado nas disciplinas de Seminário de pesquisa em Arte e Ateliê de criação II ministradas respectivamente pelos professores Héctor Briones e Wellington Jr., juntamente com João Vilnei e Eliézer do Nascimento, que despertei para uma possibilidade que vinha já sendo desenhada para a atual dissertação.

Fortaleza, 13/04/18 | Hector me provoca indagando: se como dramaturgista utilizo-me da escrita nos cadernos como também fabulação de sentido e estes são tão caros a mim, então por que a minha dissertação não poderia ser um caderno-dança? Foi assim que passei o semestre trabalhando em Ateliê de criação II na construção do primeiro protótipo de caderno. Assim fui escolhendo as folhas, o modo primeiro de apresentar, o modo como estava amarrado, as cores e a escritura. Foram três meses de intensos trabalhos e caminhadas pela cidade atrás de material como também de ajudas. Neste período Janaína Bento, meus pais e o coletivo no qual atuo me ajudaram a escolher as folhas, contribuindo na costura do material do caderno e na montagem. Um trabalho de mestrado que mobilizou outras forças para compor outras dramaturgias. Assim, as pessoas iam perguntando e compreendendo o que desejava mostrar.

Figura 24 – Caderno-dança fechado - Primeiro protótipo.



Foto: Arquivo do autor (2018).

Figura 25 – Caderno-dança aberto - Primeiro protótipo.



Foto: Arquivo do autor (2018).

Figura 26 – Caderno-dança e suas folhas.

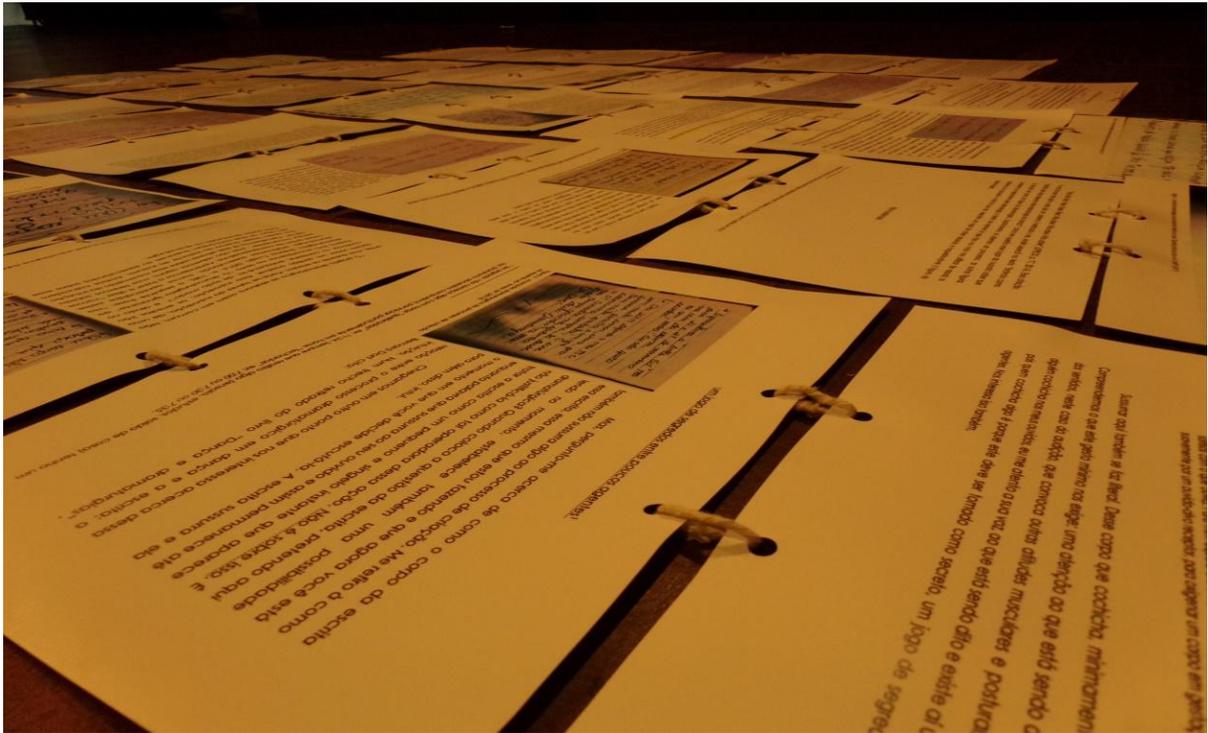


Foto: Arquivo do autor (2018).

Figura 27 – Caderno-dança com folha costurada - Primeiro protótipo.

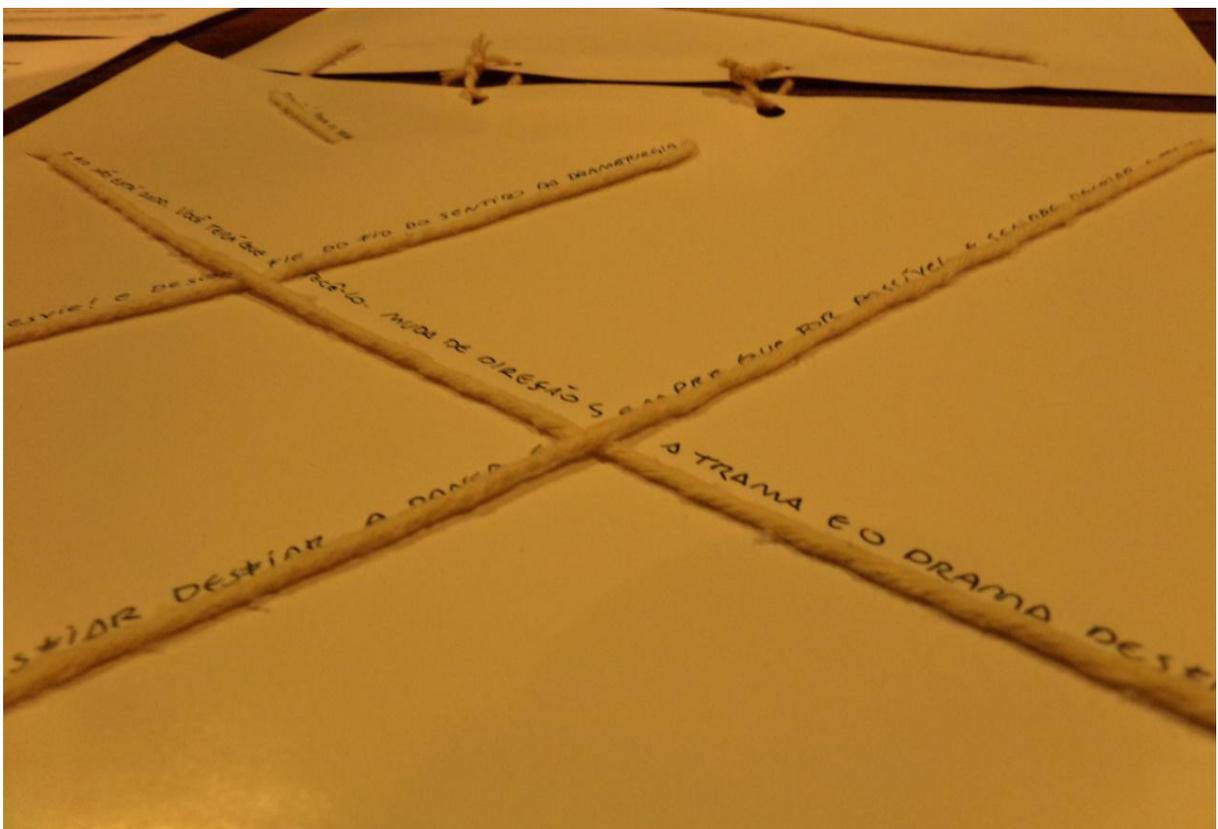


Foto: Arquivo do autor (2018).

Fortaleza, 16/04/19 | Assim construí, naquele ano, o primeiro protótipo do caderno-dança, o primeiro esboço pensado para esta dissertação. Mas, para chegarmos hoje na atual composição houve novamente um processo de criação e por que não, dramaturgico. Como dramaturgista também neste trabalho atentei, durante o processo, que algumas condições eram ambiciosas demais para o curto período de mestrado e que *reduzir* seria o verbo mais necessário. Reduzir. Por uma poética da redução, possibilitei criar novas condições de apresentação. Reduzir o tamanho do caderno, reduzir as folhas, imagens, os espaços, reduzir o desejo.

Com isso é importante lembrar a situação que o trabalho habita: não se situa nos moldes cristalizados do que a pesquisa científica rígida concebe por dissertação, desvia, em seu tempo, das condições de uma escrita acadêmica. Mexer na escrita da dissertação foi o ponto de partida mais importante para compor (entre datas, escrituras, corpo e dança) seus dramaturgismos. Não se tratava mais do material que compunha um caderno, mas o sentido da materialidade de minha escritura.

Vale ressaltar o quanto foi difícil chegar nesta escolha, pois, por um momento não queria abrir mão de fazer essa escrita-dança, mas, também não queria que fosse apresentada como mais um suporte, afinal nem este caderno suporta meu corpo. Para isso tive que inventar o meu caminho, com a ousadia e curiosidade de Alice que constrói aos poucos aqui a sua dramaturgia em dança.

Os acontecimentos em dramaturgia da dança onde a escrita se fez e está se fazendo presente trazem, nesta dissertação, textos, imagens, rabiscos, depoimentos, memórias. Tudo o que remete e também não remete – mas já remetendo – ao que podemos considerar ainda como práticas expandidas do dramaturgismos em dança ou até mesmo a escrita como extensão da minha ação na sala de ensaio. Partindo daqui você encontrará nas seguintes páginas o que escolhi nomear como:

Errância | Sussurro | Tropeço | Danscrituras.

Sussurrar como ação da intuição, a palavra que intui no corpo um sentido sempre por vir. Tropeçar como a queda do sentido, o titubear do corpo no convívio entre palavra e sentido dramaturgico. Errar como um conceito de errância (LEPECKI, 2016), um não-saber, a dúvida que o processo dramaturgico inaugura e instaura no

corpo e Danscrituras como ação escrita-dançada cujos rastros confabulam uma dramaturgia da dança que permeia estes dois campos, considerando corpo, palavra e movimento em outras vias de acesso pelo filósofo Jacques Derrida (1974) em consonância com o pensamento de Antonin Artaud.

Caro(a) leitor(a), a partir daqui se seguem três partes (errância, sussurro e tropeço), elas estão dispostas por uma ordem escrita que fui fazendo durante a dissertação, mas, as mesmas não possuem uma linearidade pré-estabelecida de leitura. A partir daqui, você poderá tropeçar para em seguida errar; ou errar para em seguida tropeçar e depois sussurrar para no final errar. Eis sua oportunidade de, enquanto dramaturgista neste caderno, descobrir por onde deseja tramar a tessitura da dissertação.

2. | ERRÂNCIA |

Fortaleza, dezembro de 2018 | Eis uma dúvida que me obrigou a parar no momento que antecedeu a qualificação. Parar para poder me dar o tempo de girar em torno do problema, ruminar as palavras, respirar um pouco.

Fortaleza, 17/04/19 | “Errar. Errar. Errar. Fazer. Fazer. Fazer. Não saber. Não saber. Não saber” (LEPECKI, 2016, p. 77). Este caderno é sobre o erro e, sendo mais específico, sobre o que considero como sendo uma errância no processo de criação dramatúrgica em dança. Errância, pensada aqui, pelos modos com os quais vamos trabalhando e, à medida que trabalhamos, configura-se um curioso estado do *não saber* ou como acredito ser: um espaço da dúvida, da incerteza, da suspensão.

O que pode o erro se não nos afastar de nossa condição vivente a fim de atender um propósito contrário: o acerto. Somos o tempo todo arrebatados por práticas discursivas dualistas onde errar acaba por criar um lugar o qual ninguém deseja habitar, pois, ninguém gosta de errar. Isso impregna de tal maneira as memórias corporais que nos leva, por consequência, a não cometê-lo, ou seja, estamos por essas vias reproduzindo corpos condicionados num determinado modo de vida operante no qual não se pode errar e muito menos demonstrar o erro: a instituição mundo onde o fracasso não é bem vindo, muito menos bem visto e recebido. Pensar que tudo isso não passa de um utópico modelo de vida cujo ensinamento acaba por condicionar o corpo a seguir certas vias rígidas da exatidão para uma execução de sua performance.

Mas, como falar do erro no processo de criação dramatúrgica em dança? O que está se operando nessa circunstância? O que está acometido ao erro de que a dramaturgia se aproxima para então falar de um sentido errante dramatúrgico? São por essas provocações que permeiam as práticas em dramaturgia e tencionam os processos criativos em dança que, justamente, trago para esta parte um modo outro para se conceber o termo processo de criação como esse terreno aberto aos erros nos/dos acontecimentos.

Essa tensão muito específica cria – tanto quanto diagnóstica – um enorme problema para a dramaturgia da dança, que está profundamente ligado à questão do *saber*, mais especificamente à reivindicação do saber sobre o

processo de composição de uma obra que desde o início se apresenta estranhamente em aberto (LEPECKI, 2016, p. 64, grifo do autor).

Acredito que, não somente citando os aspectos dos cotidianos em nossas vidas, mas também, ao imergirmos num processo de criação, o que mais se comete em seus percursos são os supostos erros. Vamos trabalhando certas coisas, experimentando determinadas situações e só com o decorrer do processo perceberemos se elas condizem com a circunstância de sua feitura e da apresentação que o próprio processo, no momento da criação, solicita.

Ora, a dramaturgia do trabalho de dança não está dada, ela não está pré-concebida e muito menos pré-formatada: ela se apresenta no acontecimento da dança pela/na/em sua feitura, cuja trajetória poética se inscreve no momento da ação que ali realizará. Seu movimento de criação atua numa constante transfiguração do acontecimento, assim, o movimento do sentido que emerge do trabalho dramaturgico – ou seja, o seu trabalho de complexificação – acaba por transitar entre os corpos dançantes num processo de criação indo em direção aos sentidos do movimento em dança e estes, por sua vez, acabam por engendrar constantes dramaturgias ainda e, por vezes, incertas.

Assim, por pensarmos errância como esse processo de exercício em dramaturgia da dança capaz de pôr em questão o próprio modo do fazer dramaturgico é que podemos pensar essa atividade como uma possível tomada pela ação do erro cuja oportunidade de encontro, não seria possível “premeditar” seu acontecimento, como, por exemplo, o *saber* do sentido que acontecerá durante os processos de ensaios: por quais vias irão seguir, quais corpos aparecerão, quais sairão, o que estaria certo ou o que teria que ser abdicado, etc.

Talvez, pensarmos aqui a errância como exercício dramaturgico do/no/sobre o próprio trabalho nos leve a compreender o jogo de sentidos que se passa no processo de criação, tirando o peso que se cobra ao, por exemplo, saber o que se fará naquele dia ao adentrar o espaço de ensaio. O “não saber”, neste caderno, compreende muito mais do que um conceito para pensar a dramaturgia da dança, mas, uma atitude possível do corpo que, no momento da criação em dança, lança mão do seu ego criador e passa a perceber o que acontece na trama de seu processo. Neste sentido, tomemos o cuidado para não nos tornamos um

“exterminador do futuro” onde o resultado da missão já antecede todo um percurso ainda por vir e, por vezes, dizimado com a seguinte frase: *isso tem que acontecer...* ou como cita Thereza Rocha (2016, p. 298) criar “[...] uma delimitação de campo (de possíveis) em que o que se entende como dança não seja exterminador de futuros”.

Fortaleza, 22/04/19 | Hesitar. Como um típico escorpiano, a dúvida caminha ao meu lado e se faz minha companheira constante. Por esse caminhar, o movimento do questionamento acaba por colocar todos os elementos de uma composição em dança sob estado de suspeita. Dramaturgia talvez tenha muito a ver com o verbo suspeitar. Não essa suspeita que julga de antemão a situação, mas, refiro-me aqui à suspeita que acompanha uma mudança no movimento de criação e que retira o lugar pensado como rígido, fixo instaurado nas coisas. É da frase acima citada, indo ao encontro do pensamento sobre errância aqui já abordado, que a dramaturgia da dança escolhe então operar, por seu plano de composição, como um estado de suspeita em suas tessituras e seus engendramentos nos/dos sentidos abertos aos acontecimentos. Talvez, o que estamos tentando confabular neste caderno – e por vias escrituradas – seja mais próximo de um modo de convivência – (*viver + com*) – com o erro no processo de criação do que o próprio erro como dispositivo²¹ principal para criação em dança.

Talvez, a dramaturgia se ocupe disso neste meu momento do processo, se dar o lugar da dúvida como potência na criação de sentido: confabular possíveis planos, camadas, tessituras de composição em dança que permitam ao corpo se abrir ao erro e, por assim, compor com ele.

O plano de composição nunca está dado de antemão. Por onde então começar a composição? Uma vez começada, como continuar? O que escolher? Quais são os critérios que permitem dirimir entre um movimento significativo outro não significativo para a composição, esta ainda e sempre uma virtualidade? Ao escolher entre o que reter e o que dispensar, antes ainda, ao notar em meio ao emaranhado de movimentos, na atualidade nascente do gesto, um que parece comparecer à *constituição* de sentido que *vai se constituir* no trabalho, como sabê-lo? (ROCHA, 2016, p. 291, grifo da autora).

André Lepecki no texto *Errância como trabalho: sete notas dispersas sobre dramaturgia da dança* (2016) coloca em questão a errância como um trabalho dramaturgicamente do qual o *não saber* se configura como sendo um importante momento

²¹ “Dramaturgia não é dispositivo” (ROCHA, 2016, p. 287).

dentro de um processo dramaturgico em dança, justamente por colocar em questão toda uma estrutura de trabalho, por vezes, premeditada. No mesmo texto, Lepecki também faz considerações acerca da figura do dramaturgista nesse lugar do *não saber* quando literalmente lhe é solicitado um saber (até mesmo de sujeito do suposto saber)²² acerca da obra que está acompanhando, como se coubesse à tarefa do dramaturgista já adentrar o processo de criação com suas certezas sobre tudo o que ocorrerá no decorrer do caminho, evitando ao máximo seu erro: dramaturgista não é adivinha! Dramaturgista não se comporta como um oráculo.

A partir dessas considerações, como que se pode apresentar então um *não saber* para um dramaturgista? Vários questionamentos me chegam no meio deste processo de escrita e reflexão acerca do dramaturgismo na dança e que, como dramaturgista, trago para pensá-las como errâncias disparadoras: por que a obra precisa de um dramaturgista? E se precisa, onde ficará (especialmente) este corpo no ensaio? De onde assistirá? O que ele saberá até ali sobre o processo? Em que situação do processo ele chega? No início, meio ou fim? Ou só no início e no fim? Ou só no final? Até quando fica? Qual sua relação com os outros corpos do processo quando estes questionam o próprio dramaturgista? São por essas inquietações que retornamos à frase: não sabemos!

A partir do momento que instauramos tais provocações colocamos em pauta uma possível maneira de pensar o processo de criação como um processo que já se coloca apresentando questões pertinentes à própria produção dramaturgica do trabalho antes mesmo do seu acompanhamento dramaturgico solicitado. “A noção de que o dramaturgista pode criar um espaço de dúvida parece uma proposição muito instigante, por apontar um aprofundamento na investigação que não é sobre correções, mas talvez uma suspensão da solução mais fácil” (BEHRDT, 2016, p. 258).

São por esses modos de pensar que já adentramos a instabilidade ou o terreno movediço que o processo de criação em dança nos causa e, por caminhar nele, vamos desbravando possibilidades ao exercício da experimentação, como

²² Lepecki (2016) se utiliza da expressão formulada por Lacan *sujet supposé savoir* na expansão dos conceitos da psicanálise onde ele faz essa analogia da transferência desse conhecimento ao sujeito que dele se ocupa.

pensa Raimund Hoghe: “O início desta busca, o espaço vazio, território inseguro, sem meta, sem direção” (FOUCAULT apud Rocha, 2016, p. 273).

É por estar nesse terreno constantemente instável que acabo por corroborar aqui o pensamento de Lepecki (2016) quando ele aponta que a dramaturgia já decorre da aceitação de como esses elementos (pessoais, corporais, objetuais, textuais, atmosféricos) poderão estar já criando eventos. Assim, o campo da experimentação nessa/dessa dramaturgia atua como o motor cuja errância faz parte de seu movimento, ou seja, o realizar da ação (o fazer) como lugar do processo onde apenas saberemos – no próprio instante – o que poderá se dizer da obra e sua feitura.

Mas, vamos retornar à pessoa do dramaturgista. É importante ressaltar que sua aparição parece carregar um lugar antecipadamente já realizado dentro do processo. Ao adentrar uma criação em dança, as outras figuras envolvidas já competem ao responsável pela dramaturgia do trabalho a possível tarefa de resolver – e aqui não vou mais me utilizar de aspas – os problemas do processo de criação. E mais do que isso, acabam por depositar um lugar de saber absoluto e inquestionável à figura do dramaturgista, quando, para mim, no próprio *estar* como dramaturgista, instauro em meu corpo, um questionamento acerca do como me fazer sentido dentro do processo de criação do qual fui solicitado.

Parece que ao falarmos e ressoar nos ouvidos das pessoas a frase: Eu sou dramaturgista, já se pré-formata toda uma circunstância da figura que surge no espaço de ensaio e, por assim dizer, cria-se para ela um suposto *status*. Até mesmo quando se encontra na ficha técnica a função dramaturgista, dramaturgismo, concepção dramaturgista, consultoria dramaturgista, etc, supostamente já se pensa que aquele processo contou com uma pessoa que não vai deixar que aquela obra “erre”.

[...] essa tensão é iniciada não pela dramaturgia, mas pelo dramaturgista, alguém cuja simples presença (uma presença que começa antes mesmo da sua chegada ao estúdio de dança para o primeiro dia de ensaio) coloca em questão a estabilidade da autoria daqueles que supostamente deveriam saber o trabalho-por- vir (LEPECKI, 2016, p. 65).

É como se sua aparição viesse acompanhada da seguinte frase dita pelo criador(a) do trabalho: “O trabalho ainda não está pronto...”, quase sempre

acompanhada de um sorriso meio sem graça. Tem-se ainda um pensamento de que a necessidade em se apresentar o processo de criação em dança pressupõe um acerto de contas para com o público presente e que este vai então suprir as necessidades do conceito de *dramaturgia do trabalho* (mesmo que em processo). É aí então perguntamos: mas se não posso ver hoje, quando então estará pronto? Daqui a duas horas? No final do dia? No final do ensaio? Amanhã? Estas são questões temporais acerca da criação em dança e que regem – confundidas erroneamente com prazo – a relação entre processo e dramaturgista.

Fortaleza, 24/04/19 | Falar a frase “eu não sei” é trabalhosa. Para mim, enquanto dramaturgista, dizer esta frase tem sido um exercício que busco praticar todos os dias e pela qual posso dar um passo atrás para com a dança que ali se apresenta a mim. Quando dou esse *passo dançado* para trás, crio uma fissura naquilo que se mostra como já estabelecido dentro de um trabalho em dança. Abre-se um espaço aonde insisto na desconfiança do processo de criação e que, por sua vez, acabo por solicitar um momento de atenção ao que se passa como, por exemplo, pela questão: o que é mesmo esse trabalho?

A dramaturgia supõe um insistir sobre a obra. A obra – a futura obra sobre a qual nada se sabe (única noção de obra que interessa) – tem suas próprias estruturas cujas regras guiam as escolhas. Procurar então esse rigor de deambulação. Sem dimensão do futuro. (ROCHA, 2016, p. 281).

É importante ressaltar que essa prática dramaturgica contemporânea, que tomo como exercício de vida, não se apresenta enquanto uma cartilha em que, conforme vamos trabalhando os trabalhos, marcamos o que está certo e o que está errado. Não é sobre verificar os acertos da criação ou muito menos criar uma lista de receita com o título “10 passos para se criar uma ótima dramaturgia para seu trabalho”. Talvez seja isso que se espere de uma dramaturgista quando solicitado, uma entidade trabalhada em solucionar questões. Ninguém sabe ao certo o que pode acontecer quando se está no processo de criação em dança, nem mesmo eu. O que temos que acreditar é no movimento pulsante da criação e que, a partir dela e nela, podemos até intuir²³ suas maneiras de confabular sentidos: “Buscar no que

²³ Caso você não tenha lido a parte ‘Sussurro’, você pode pausar essa leitura e partir para a página 73 onde trato especificamente acerca da intuição como modo de criação dramaturgica.

acontece o seu acontecer. É isso também fazer dramaturgia”. (ROCHA, 2016, p. 296).

Errar para dar espaço às outras condições de vida e fazer assim novos sentidos. É desejável aqui que sigamos em errância. A escrita desta dissertação de alguma maneira também se faz errante, pois, para chegar até aqui tive que me deixar ser invadido pela dúvida que o processo de criação faz emergir. Lidar com dramaturgia talvez possa ser um modo onde vamos lidar com a maior porcentagem de erros possíveis, pois é pelo e no seu fazer que vamos experimentando um corpo cuja dança não está concebida de antemão, instigando-nos a cada ensaio, por exemplo, a errar mais. Assim, habitando esse lugar da incerteza podemos dar *um passo atrás*, estar aquém do processo em dança e, por tal oportunidade, questionarmos sobre a situação apresentada: “Permanecer neste estado. Estado de/em composição. Estado sempre aquém da composição” (ROCHA, 2016, p. 298). Isso é muito importante, viver a dúvida, o não saber, o desconfiar para poder sentir em corpo a existência de vibrações mínimas e que, porventura, existam no campo do dramaturgismo.

Praia de Iracema, 24/04/18 ou hoje 24/04/19 | Sentados na areia da praia com uma forte ventania fria e ao som das ondas do mar que arrebentavam nas pedras da praia de Iracema, eu e meu suposto caso amoroso tivemos uma intensa e arrebatadora conversa de teor afetivo-sentimental-amoroso (mais especificamente uma discussão de relacionamento). O meu suposto caso amoroso me fez a seguinte pergunta: e o que você vai fazer com isso? Subitamente respondi olhando em seus olhos (coisa que não faço): Não sei! E o silêncio adentrou por alguns minutos o ambiente (...) dando a escutar somente as ondas que arrebentam nas pedras e as batidas aceleradas do meu coração.

Hoje, por ironia de um dramaturgismo da vida, faz exatamente um ano do acontecido e cá estou eu escrevendo esta dissertação e justamente no momento em que se toca no assunto do não saber: eu continuo não sabendo o que fazer. Refletindo sobre o texto de Lepecki, pude me observar nessa situação e por assim perguntar: O que seria um *estado de incerteza*, um *estado de errância*? Tive, talvez, a partir da tal situação uma dramaturgia do fim de relacionamento – que não havia nem começado – uma experiência corporal, porque não, dançante, acerca da errância. Se Lepecki (2016) diz que o erro nos proporciona uma abertura aos novos

sentidos, hoje, digo que o não saber pode escolher operar num estado na/da constante atualização dramatúrgica do trabalho. Deste modo o que se compreende por sentido dramatúrgico do corpo pode se renovar a cada gesto dançado, a cada palavra escrita, não abandonando o que se passou, mas sabendo compor com ele possíveis desconfianças.

Neste sentido, quando respondo que não sei, acabo por provocar um estado de indefinição que condensa e adensa toda a circunstância ali descrita e vivida. Nesta situação, nada anda: nem para frente, nem para trás, nem para um lado, nem para o outro. A sensação é de estar empacado no espaço-tempo, de girar em torno de si tentando digerir e ruminar aquela situação para não somente “entendê-la”, mas, encontrar outros rumores de vida pela incerteza. É preciso então parar – tal como a paragem na dança contemporânea – uma paragem que reverbera em direção ao movimento mínimo de uma dramaturgia mínima do corpo: “Meu corpo está de fato em outro lugar” (FOUCAULT apud Rocha, 2016, p. 295).

Bingo! Mas não é isso que estamos confabulando? Para chegar até aqui, e também adentrando por entre meus fazeres como dramaturgista, que essa errância me convoca a parar, girar em torno de si, ruminar sem pressa, trabalhando num estado de corpo no qual não havia chegado tão forte. Acredito que, assim, possamos também pensar um processo dramatúrgico em dança, uma criação de sentido ocasionada pela ação do *não saber*. Este momento da errância se propõe a possibilidade de assumir que não se sabe para onde ir, não se sabe sobre o que se coloca em cena, quais elementos, quais músicas, quais corpos. Não sabe por quê? Porque não se propõe colocar nada dramaturgicamente. Propõe-se retirar: “Estar aquém e permanecer aquém, é isto também o *menor*” (ROCHA, 2016, p. 274).

Fortaleza, 13/02/19 | Reduzir até ficar maior: as abordagens técnicas do corpo como um possível pensamento estético em dança. Este foi o nome que dei para a aula que tive que ministrar na última etapa da seleção para professor substituto dos cursos de dança da UFC. Com o tema sorteado “Técnica e estética na criação em dança” levei para aula de dança um exercício de criação onde o caminho abordado se dava na redução (dramatúrgica) do que a pessoa desejava pesquisar em dança e que, partindo dessa redução, fossem então alavancados outros rumores para sua pesquisa tendo como ponto de partida o próprio corpo.

Depois de uma primeira abordagem técnica-somática nas alunas presentes, mais especificamente no último momento da aula, cada pessoa – de pé – tinha um determinado tempo para falar palavras que tinham a ver com suas pesquisas em dança. A repetição do exercício ocorreu cinco vezes: na primeira, a pessoa falava durante 60 segundos, numa segunda rodada a pessoa tinha 20 segundos, depois 10, 5 e 1 segundo para falar as palavras que vinham em sua memória. A cada rodada, o intervalo de uma pessoa para outra, bem como o fluxo de palavras ditas, acelerava. Deste modo, abri uma possibilidade para que o corpo da aluna não racionalizasse o sentido que iria se produzir ao dizer sua pesquisa pelas palavras, mas, pela própria ação do sensível no corpo, ela pudesse deixar emergir o que a pesquisa em dança *não sabe* acerca dos rumores menores e mínimos de uma dramaturgia do corpo. Ao final, as alunas ficaram apenas com uma palavra e a pergunta era: Por que dentre tantas palavras ditas nesse exercício você escolheu dizer esta como sua última palavra? Qual o sentido produzido a partir dessa redução do desejo?

Neste sentido, furta-se algo daquilo que estamos fazendo. A errância possivelmente tem a ver com furto, o roubo da certeza e das pré-condições existentes no processo de criação. Quando se tira algo, quando se retira alguma coisa, implica-se aí uma possível, menor e frágil – mas nem por isso fraca – operação na/da reinvenção do seu sentido. Eis que a dramaturgia é ladra. Ela rouba e te tira, por um instante, toda a possibilidade de concretude do processo de criação em dança assim como fez comigo quando me tirou a certeza de compor um trabalho dançado cenicamente para esta dissertação, assim também como me furtou a certeza da possibilidade do: sim, eu sei o que vou fazer com isso e das alunas quando se viram diante da redução da pesquisa:

Exatamente porque o conceito de dramaturgia não está dado, dado o conceito ainda está se fabricando, que ela interessa tanto aos fazeres compositivos em dança. Talvez ela nomeie um fazer que permanecerá sempre aquém de sua própria definição e captura. Na dramaturgia, um fazer menor, minoritário (ROCHA, 2016, p. 285).

É preciso dar crédito ao erro no processo de criação, mesmo que ele tome outros rumores. Acreditar num plano de composição onde se precise questionar e furta a soberania das coisas. Nada está dado de antemão. Partindo dessas considerações, como conceber a escrita nos meus cadernos de criação,

sendo esta, uma possível camada de sentido a compor esse processo errante do dramaturgismo em dança? Antes disso, Lepecki (2016, p. 63, grifo nosso) instiga:

Se a relação entre *escrita e ação física* tem sido difícil (nos níveis tanto de sua teorização quanto de sua implementação ou performance, como a história da notação coreográfica demonstra desde os primeiros manuais renascentistas), essa relação torna-se ainda mais complicada ao entrarmos no campo da dramaturgia da dança. [...] o exercício de questionamento que a dramaturgia vai estabelecer para cumprir sua promessa de colaborar com a composição não é entre *escrita e ação física*. Na verdade, o que nutre a dramaturgia para dança e na dança é a tensão estabelecida entre os múltiplos processos de pensamentos não-escritos, difusos errantes e múltiplos processos de atualização desses pensamentos.

Neste momento, dentro dessa errância – e isso se apresenta ainda bem confuso para mim, começo a concordar com Lepecki quando ele apresenta essa tensão entre o corpo que dança ou o processo de criação em dança que vai acontecendo e também os múltiplos processos de atualização desses pensamentos, sendo assim, gosto de pensar que os meus cadernos de criação compõem essa camada compositiva que, pela *escrita de processo*, apresenta-se também como sendo um desses múltiplos processos de atualização: “Neste contexto, a dramaturgia pode ser entendida como dramaturgismo: um fazer de interstício; um tecido de mediação; uma escrita de processo de criação” (ROCHA, 2016, p. 291).

Entre o gesto de realizar um dramaturgismo em dança e o de escrever meus percursos dançados é que me volto nestes rastros para confabular o sentido do processo. Justamente pela errância, vou caminhando com essa feitura dissertativa – mas que não é somente dissertação: é dança também. É pelo não saber que vamos caminhando pela dúvida que surge nessa fenda dramátúrgica do processo: se a minha escrita nos cadernos de criação não se apresenta como textos de encenação dramática, nem como uma partitura coreográfica, muito menos somente registro de processo para análise, o que pode ser essa ação?

| Sussurro |

Sussurrar; Fazer ruído, como o do vento na folhagem; Dizer em voz baixa; Segredar. Dentre essas possibilidades apresentadas, a palavra sussurro se mostra neste contexto dramático em dança, como a capacidade de tecermos sentidos estando imersos numa escuta ao sensível no acontecimento das coisas. Mas, há que pensarmos como nós também somos produtores de sussurros e que, por essa ação, também produzimos um sensível. Este fabrica sentido se apresentando dentro do processo de criação e colocando, em movimentos mínimos, a intensa teia de sentidos dramáticos em dança.

Tomemos essa capacidade que chamamos aqui de sussurrar como uma possibilidade de se colocar em estado de atenção aos pequenos movimentos dos processos e como estes solicitam, por sua vez, novos estados de percepção ao corpo e, por via deste, sussurros inventivos para outros dramaturgismos. Talvez, esteja querendo me referir aos micros acontecimentos de sentidos no/do corpo e como podemos pensar um estado de dramaturgismo em dança cuja ação é pequena, mas não frágil, num mundo onde o macro acontecimento já está, cada vez mais, saturado.

Fortaleza, 06/12/18 | Era noite de quinta-feira e fui sozinho assistir ao trabalho *Cavalgada Selvagem*²⁴, dos criadores-intérpretes Diogo Braga, Natália Coehl e Thales Luz. Ao adentrar o Porto Dragão (antigo Sesc Iracema) sento-me num banco para esperar o trabalho começar. Estou lá, sozinho, silencioso e observador em minha solidão quando Nathália Coehl chega próximo de mim e senta ao meu lado olhando calmamente em meus olhos.

Oi! Tudo bom? Como é seu nome? O meu é Natália! Você veio assistir ao trabalho? Fala Natália olhando para mim com uma voz pausada, suave, de tom baixo, quase como se fosse uma conversa íntima. Eu que não era íntimo dela, olho para seus olhos e, sem suspeitar de nada, respondo com a mesma gentileza. Não sabia que Nathália participava do trabalho, ou se sabia havia esquecido. Mas, seu modo de chegar sussurrando ao meu lado é o próprio dramaturgismo do trabalho

²⁴ Trabalho elaborado dentro do Laboratório de criação em dança do Porto Iracema das Artes no ano de 2018 e que contou com a tutoria de Marcelo Evelin durante o processo de criação.

operando no sensível do corpo e que, de tudo o que vi da obra, marcou tal acontecimento mais do que a própria apresentação no espaço cênico do teatro: a sutileza do movimento convoca, por sua vez, um movimento de sutileza.

A imagem de alguém que sussurra ao ouvido de uma pessoa é bem vinda para pensarmos que a dramaturgia e, por sua vez, o dramaturgista, também se mostram como essas entidades as quais não sabemos quem são e que estão, entretanto, caminhando ao lado – não à frente e nem atrás – da pessoa que está envolvida no processo de criação. Assim, neste momento da dissertação, proponho pensarmos uma dramaturgismo em dança que pode escolher sussurrar ao invés de gritar. Ela pode escolher falar baixinho no seu ouvido ao invés de fazer grandes ruídos na sua frente. Um movimento sutil, mas, nem por isso, escasso de forças sensíveis que compactuam para o acontecimento da dança.

Neste gesto de quem sussurra algo para alguém, gosto muito de uma passagem na qual o dramaturgo Marcelo Evelin relata sobre Raimund Hoghe, dramaturgista de alguns trabalhos da coreógrafa alemã Pina Bausch. Em seu texto *Acasos são rastros ao contrário* comenta,

Raimund estava ali como dramaturgo, falava pouco, mas observava tudo, e às vezes trazia a todos algumas histórias relacionadas, de forma não literal, com algum material que aparecia nos ensaios. Muitas vezes cochichava no ouvido de Pina sem que pudéssemos ouvir. Ela lhe voltava uma atenção demorada e esboçava pequenos sorrisos com o que ouvia. Para mim aquela era uma dramaturgia do sussurro, através de palavras que entravam suavemente por um ouvido-alvo receptor, para oxigenar um corpo em gestação (EVELIN, 2010, p. 31).

Sussurrar aqui pode ser um gesto mínimo que nos exige uma atenção ao que está sendo dito, uma readequação constante do sensível que convoca outras atitudes ao corpo que não cessam de confabular possíveis sentidos ao acontecimento da dança. É interessante pensarmos que existe nesse movimento de fluxos sensíveis, uma espécie de segredo em jogo, pois, ao cochichar-se algo é porque este deve ser tomado como secreto, o que nos encaminha a uma trama às escondidas, um jogo de segredos entre poucos agentes: isso nos interessa. Um jogo de segredo entre poucos agentes.

Neste jogo de segredos possíveis e que nos provoca em termos dramaturgicos do processo de criação em dança, é interessante nos aproximarmos

um pouco do que vem a constituir essa *escuta* que o sussurro aqui está nos proporcionando. Neste momento, aproximo para compor esse meu pensamento acerca da dramaturgia da dança, o filósofo francês Jean-Luc Nancy. Em sua análise poética no texto *À escuta* (2013), Nancy promove algumas reflexões acerca do corpo na condição do ato de escutar e dos modos sensíveis que isso opera no processo de criação das sonoridades do mundo. Aqui então faço uma apreensão de alguns desses pensamentos para confabularmos como o conceito de escuta pode operar no campo do dramaturgismo em dança e no mais, como essa operação se relaciona com a escrita nos cadernos de criação.

Nancy (2013) propõe que a escuta à sonoridade do/no mundo está diretamente tensionada com uma questão do “entender”. Porém, essa compreensão do corpo não está interessada em pensar a partir do *logos* ou de um sentido racional definida por uma verdade que pousa e dispensa outras camadas de sentido, pelo contrário, essa escuta outra, propõe um alargamento, dissolução, uma amplitude de sentido daquilo que está se passando no corpo em seu campo de relações. Assim, temos um primeiro desdobramento para então pensarmos como essa conversa chega à dança e cria para si outros modos de conceber o sentido.

Talvez, quando ele descreve o corpo e sua escuta numa constante relação de atenção ao que se passa e como esse movimento se modifica a cada momento, penso que neste sentido a dramaturgia da dança provoca uma atenção alargada, dissolvida e ampla acerca do processo de criação. Essa ampliação provoca outras relações que se constituem durante o processo dramaturgico em dança, conferindo assim, uma atitude atenta ao movimento da criação de sentido. Essa atitude, por sua vez, convoca pensar a dança e seus sentidos a partir de uma escuta que evita, no seu fazer, o *logos* racional, o raciocínio de uma suposta pré-estrutura que corresponde a um sentido concebido como ação e reação ou causa e consequência. A dramaturgia, neste caso, pode não escolher operar por essas vias, mas, como já vimos no início deste texto, por outras vias corpóreas que sugerem ao movimento dançado uma constituição de sentido no constante campo da ação: um corpo que dança se apresenta enquanto um corpo que age. Algo está acontecendo naquele momento: Ação!

O autor também brinca com a dimensão dessa escuta quando ele escreve, “Queremos aqui *estender a orelha filosófica* [...] para fazer com que ela tenda na

direção daquilo que sempre em menor medida solicitou” (NANCY, 2013, p. 16, grifo do autor). Isso é muito interessante para pensarmos nas pequenas condições de criação dramaturgica, pensar nas pequenas ações dançadas e, por sua vez, como citei no caso de Nathália Coehl, pensar que a dramaturgia pode escolher sussurrar ao invés de fazer grandes ruídos.

Deste modo, estar atento aos micromovimentos seja, talvez, ampliar a partir da perspectiva do dramaturgismo – da ação do sentido – um pensamento em dança que se apresenta pelas vias de pequenas ações no processo de criação, deste modo, “A dança compõe-se de sucessões de micro acontecimentos que transformam sem cessar o sentido do movimento” (GIL, 2002, p. 51).

Necessito que retornemos um pouco ao que foi citado no início desta escrita acerca do segredo. Raimund Hoge, ao sussurrar nos ouvidos de Pina, gera então uma espécie de segredo dramaturgico. Esse segredo me inquieta para pensar o dramaturgismo em dança. Ainda me referindo às questões relacionadas à Nancy sobre *à escuta*, o autor explicita

“Está à escuta” foi uma expressão de espionagem militar antes de retornar, por meio da telefonia, ao espaço público, não sem antes também, com o registro telefônico, um motivo de confiança ou de segredo roubado. Um dos aspectos de minha questão será, então: de que segredo se trata quando alguém *escuta* propriamente, isto é, quando alguém se esforça para captar ou para surpreender muito mais a sonoridade do que a mensagem? Que segredo se revela? (NANCY, 2013, p. 162, grifo do autor).

Esta é a questão de Nancy. A minha questão conversa com a dele no sentido de pensar que a dramaturgia da dança se constitui como um tecido de segredos que vai sendo agenciado durante o processo de criação. E que esse segredo, esse sussurro, opera de maneira não mais como algo a se revelar, ou algo a se captar e decifrar. Não se trata de resolver o enigma ou de descobrir o segredo, pelo contrário, a dramaturgia possibilita *escutar* o movimento entre o que se diz acerca do discurso secreto e o que habita no processo de criação em dança, neste caso, atentemos que “[...] dançar é, não ‘significar’, ‘simbolizar’, ou ‘indicar’ significações ou coisas, mas traçar o movimento graças ao qual todos esses sentidos nascem. No movimento dançado o sentido torna-se ação” (GIL, 2002, p. 73).

E ainda por entre esses pensamentos acerca da escuta de Nancy (2013) ou ao discurso dramaturgico em dança, precisamos pensar que estar em ação no

regime dessa *escuta* pode estar ao mesmo tempo no fora e no dentro, estar aberto de fora e de dentro, portanto de um a outro, e de um no outro.

Caminhando próximo ao pensamento que se esboça dramaturgicamente na presente dissertação, a dramaturgista Ana Pais também vai estabelecer essa relação paradoxal do dentro e fora em termos dramaturgicos contemporâneos. Para Pais (2004), há um movimento incessante entre esse possível dentro e fora da obra que constituiria o seu discurso invisível nas bordas do visível, “A dramaturgia é, em rigor, o outro lado do espetáculo, o aspecto invisível de toda a extensão do visível” (PAIS, 2004, p. 70). Ainda, segundo Pais (2004, p. 77), “Sendo invisível, mas constituindo-se como um modo de dar a ver, a dramaturgia ocupa um lugar especialmente ambíguo, quer nas suas práticas quer na sua participação em qualquer espetáculo”. Trata-se de pensar esse fluxo de movimento bem como o duplo paradoxal “visível e invisível” que, concordando com a autora, não se excluem, mas, operam também dessa maneira no processo em dança.

Todavia, retornando à discussão da escuta do sensível que provoca o deslocamento corporal e discursivo na criação em dança, ainda me incomoda a necessidade de habitar, toda vez que falamos em dramaturgia da dança, esse dentro – fora, discurso visível – invisível, o avesso – verso da coisa. Acho pertinente ainda trazer o termo dramaturgia *nem nem* – que citei no início da dissertação – para aqui traçarmos uma via escapatória quando queremos, neste momento, confabular um *nem dentro nem fora*, mas em outro lugar que ainda não sabemos onde vai se encontrar ou onde se perder.

Pensar que a *escuta* ao discurso dramaturgico é criarmos uma possível dramaturgia *nem nem* cuja operação tenta se distanciar dessa dualidade. Escapar por um momento do trânsito entre o já concebido território do dentro e fora quando, por sua vez, não sabemos sequer onde o dramaturgista se encontra, espacialmente falando, na sala de ensaio, se o processo conta com um(a) dramaturgista ou até mesmo se precisa de ensaio? Precisa de sala de ensaio? O que pode ser um ensaio? O que pode vir a ser uma sala de ensaio? Essas são apenas algumas questões que sussurram neste momento da escritura e, que como falei, segredam alguma coisa, um enigma.

Até aqui falei do sussurro e suas condições sensíveis – um corpo que escuta, um corpo que sussurra – como operadoras na criação e, também, como algo que emerge a partir do processo dramaturgico em dança se apresentando enquanto sentido à criação. Mas, pergunto-me e pergunto-lhes: o corpo da escrita também sussurra algo ao processo de criação? Sendo mais específico, refiro-me a como essa escritura que faço nos meus cadernos de criação estabelece uma possibilidade dramaturgica, uma operadora de sentido em dança. Quando coloco a questão da escritura nos cadernos de criação, pretendo aqui não justificá-la como tal operadora dessa ação, por exemplo, justificar a dança pelo que emerge da palavra ou subverter palavra pelo que surge da dança. Não é sobre isso, tento aqui fugir um pouco de movimento dualista.

Pensar a relação entre escrita e dança no processo de criação como confabulações de um dramaturgismo no/do processo (isso inclui até esta dissertação) é aproximar esses campos distintos, abrindo ao modo como eles podem perspectivar entre si uma conversa, uma poética – um modo do fazer – neste caso, entre o dramaturgista e o mundo. Parafraseando Ana Pais (2004), tentar pensar que a palavra e o gesto dizem e fazem mutuamente uma noção de discurso como formação continuada de subjetividade, ou seja, como movimento discursivo do processo dramaturgico em dança que está diretamente implicada aos acontecimentos do mundo. Sendo assim, pensar que a palavra, o gesto e o sentido apresentam um discurso dramaturgico ao que está sendo vivido espaço-temporalmente e que descobrimos por esses movimentos outros sussurros de sentidos.

É conceber a escritura nos cadernos como um modo pelo qual a palavra sussurra e segreda algo ao corpo criando possíveis condições sensíveis pela/na/para dança que se cria. Assim, gosto de pensar que os meus cadernos são uma espécie de *dramaturgista do dramaturgista*: onde, segundo Pais (2004), se cruzariam essas linguagens e materiais potenciadores de relação de sentido. Neste caso, a palavra deixada nos cadernos de criação, sussurra, como cita Luciano Bendin da Costa, “[...] a reserva incondicional de um segredo originário o qual não poderá ser revelado sob risco de nosso próprio desmoronamento [...] é uma rumoração deste segredo primeiro” (COSTA, 2017, p. 28).

Rumores entre dança e palavra sugerem um sentido possível. Um rumor cujo próprio fazer dramático nos cadernos de criação as põe numa sugestão de que algo está por vir, uma intuição. Quando a palavra marca a folha de papel, o gesto de escriturar inaugura também um possível outro corpo, o gesto de escrever em processo de criação fabula uma conversa mínima entre o que cronologicamente já passou, o seu presente e o que está por vir. Mas, longe de apreendermos e nos apegarmos na noção de tempo cronológico aqui, acredito que a escritura nos cadernos bem como o retorno de suas leituras acaba por sua vez e, a cada vez, criando outro de si, uma rumoração no/do sentido.

Chegamos noutro ponto que se mostra pertinente: falarmos um pouco acerca dessa relação que se constitui aqui entre o sussurro, a escuta, o sentido do processo dramático em dança e a escritura nos meus cadernos: a intuição. Sobre isso, Bernard Dort cita “O projeto dramático se elabora assim em comum. Não antes, mas durante os ensaios. Parte-se talvez da suposição, de uma aposta sobre um sentido possível. Essa suposição, os ensaios irão confirmar ou contestar, enriquecê-la, de todo modo”²⁵.

E ainda no mesmo livro no texto *O dramaturgista ignorante* da dramaturgista, Bojana Cvejic, encontramos o seguinte pensamento: “Na dramaturgia, praticamos especulação. Somos apreendidos pelas coisas antes de compreendê-las. Aprendemos a fazer e dizer ‘vamos pensar novamente’, pois não sabemos agora, mas teremos sabido até lá” (CVEJIC, 2016, p. 108). Percebemos aí olhares semelhantes acerca desse movimento da intuição que quero trazer para o sussurro. Ambos coincidem em algo: os dois concordam (supondo e especulando) sobre esse forte poder da intuição na dramaturgia como confabulações possíveis.

Pensar o intuir como um verbo de ação pelo qual o movimento é engendrado pelos inúmeros e múltiplos corpos envolvidos no processo de criação em dança. Fazer dramaturgia se mostra, assim, uma ação que cria rumores possíveis ao corpo cujo sentido não está assentado como verdade fixada. É perceber que a cada movimento dançado brota-se dele o rumor do sentido, assim como em movimento paralelo, quando escrevo nos meus cadernos de criação, as

²⁵ A publicação foi traduzida por Rosa Ana Druot no livro *Dança e Dramaturgia*. O texto original encontra-se em *L'état d'esprit dramaturgique* (THÉÂTRE PUBLIC. Dramaturgie, n.6-7, 1986, p.10).

palavras acabam por criar rumores de sentido no momento de sua escritura. Poder pensar que a cada movimento dançado e a cada rastro escrito, confabulam-se novos sentidos em regimes de mutualidade pelos quais os próprios elementos dirão como desejam ser colocados em proximidade.

Desejo pensar a intuição por vias da proximidade dos elementos dramáticos entre si como um processo de composição. A ação de compor, por exemplo, esta dissertação, não necessariamente condiz como uma mera justaposição de seus elementos constituintes, mas, uma intuição daquilo que sempre poderá vir a ser. Tecer um sentido para a pesquisa, num movimento cujo sentido a mesma também confabula algo para mim. No metálogo²⁶, as autoras Jussara Xavier e Sandra Meyer (2006) discutem acerca dessa intuição no campo do pensamento das artes e da dança. Já eu o trago para pensarmos essa proposição acerca da dramaturgia que sussurra algo.

Sandra Meyer nos conta que “Intuição é a estratégia que impede que o campo do conhecimento se restrinja a um mero reconhecimento ou à teoria do conhecido” (MEYER, 2016, p. 263). Penso nos meus processos dramáticos e como estes emergem e se engendram pelas intuições que acontecem no/do/em corpo. Um processo importante para nós que lidamos com o processo de criação e que, por muitas vezes, achamos que estes pensamentos sensíveis não têm a ver com o que estamos compondo no momento do processo. Nesta circunstância, a intuição ou o movimento sensível surge para compor, por em contato os possíveis sentidos dos corpos que dançam, podendo assim, inaugurar uma relação sensível ao sentido e que lança olhares outros aos modos no/do fazer dramático. Ainda com a autora, pensar o sussurro por vias da intuição é pensar que esta não se mostra como uma faísca repentina que está isolada do contexto da criação dramática, mas, emergiria desse.

Intuir se apresenta nesta pesquisa como essa ação que está a todo o momento provocando uma transfiguração no sentido do processo. Intuir como força inventiva – para trazermos Virgínia Kastrup (2007) – que não é iluminação súbita,

²⁶ O que as autoras propõem no texto *Com + posições = investigações acerca do ato de compor nas artes* é de que o metálogo é uma espécie de conversa onde não se procura um consenso entre as partes envolvidas, mas, a composição de planos em que questões vão sendo produzidas acerca do assunto sempre numa abertura de composição ao outro nessa conversa, um “por em contato”.

não é espontâneo, não veio “do nada”, mas, pelo trânsito das composições que estão em jogo durante o fazer no processo do dramaturgismo da dança.

Nesse sentido, atentemo-nos ao que fomos construindo até aqui para pensarmos essa parte que chamo de sussurro. Colocar em conversa dramaturgismo na dança, escrita nos cadernos de criação e intuição me faz pensar nessa ação de uma pessoa dramaturgista que está à escuta do processo da obra, mas também sussurra algo ao próprio processo de composição da dramaturgia.

Seria a intuição, neste caso, um movimento no/do sensível cuja pertinência da ação se apresenta enquanto um jogo de segredos entre dramaturgista e processo de criação? Quando intuímos algo, o que está em jogo neste momento em que confabulamos um por vir que não sabemos muito bem o que é ou como se apresenta e do que se trata, mas, acreditamos no seu poder de invenção? Seria sussurrar o movimento de cumplicidade entre dramaturgista e processo de criação a fim de uma intuição menos assertiva e mais duvidosa: “Onde nada mais haveria, o que ainda pode haver?” (ROCHA, 2016, p. 300).

| Tropeço |

Fortaleza, 13/05/19 | No meio do caminho tinha um dramaturgista! Parafraseando Carlos Drummond de Andrade em sua poesia “No meio do caminho tinha uma pedra. Nunca me esquecerei desse acontecimento na vida de minhas retinas tão fatigadas. Nunca me esquecerei de que no meio do caminho” (1930, s/p), começo a pensar o dramaturgista ou o dramaturgismo em dança como a pedra incômoda presente no processo de criação. O desconforto, por sua vez, propõe que nesse estado de fabulação dos sentidos, estejamos disponíveis para tropeçar, cair, desestruturar, sermos pegos de surpresa, perdermos o equilíbrio ou, como pensa a dramaturgista Sandra Meyer (2010), que nesse caminho seja possível abrigar a incerteza e instabilidade natural das coisas.

Aqui, acredito que o tropeço é uma situação que nos pega desprezados, nunca estamos em vias de espera ou preparados para tal ação – não faria sentido – pois, o encontro inesperado, neste caso, é muito bem vindo – e talvez, até mais interessante – para tomarmos como *dramaturgismo do tropeço*, uma possível compreensão do sentido em dança. Deste modo, como seria então um tropeçar dramaturgístico? Eis uma pergunta interessante para pensarmos uma atenção sensível ao acontecimento do tropeço, uma vez que, quando ele acontece, já se configura como parte integrante na possível constituição de sentido e criação em dança.

Centro Cultural Bom Jardim, 22/07/18 | Chego com Janaína Bento ao CCBJ²⁷ a convite do diretor Érick Flor²⁸ para assistir ao ensaio do espetáculo *LAR do Laboral Crew*. Um chamado para adentrar a sala de ensaio e poder observar toda a preparação do grupo durante o ensaio. Chego então ao local, entro na sala de dança e sento no chão de madeira, calado e de costas para o espelho na lateral esquerda do espaço. Sinto-me estranho naquele ambiente, o que me resta é observar durante três horas o ensaio do grupo. Eles fazem suas preparações corporais e, ao terminarem essa etapa, colocam inúmeras peças de roupas coloridas no chão.

²⁷ Centro Cultural localizado no bairro Grande Bom Jardim e que abriga diversos projetos de formação artística e cultural para jovens da periferia da cidade de Fortaleza.

²⁸ Artista-pesquisador das danças urbanas, Técnico em dança pelo Porto Iracema das Artes e diretor do grupo Laboral Crew onde juntamente a outros (as) artistas desenvolve pesquisa em danças urbanas no Bom Jardim.

Todos organizam as peças no chão de tal modo que elas acabam por formar uma trilha em diagonal que se estendia de um canto a outro da sala, talvez, uma espécie de trincheira, começo a pensar durante aquele meu momento de silêncio. Depois disso, eles ficam por mais algumas horas repassando as coreografias enquanto a trilha de roupa permanece no chão de madeira dividindo a sala. Olho para aquela imagem, meus olhos focam naquela trincheira de roupa com uma linha sinuosa que, durante horas naquela sala, emergia como campo de batalha naquele espaço da periferia de Fortaleza. Eles passam por cima dela, inúmeras vezes, não olham para o chão, os bailarinos vão e voltam como se nada estivesse ali. “Muito bem, vamos começar a passar o trabalho valendo?” diz Érick ao grupo que, prontamente nas posições, coloca-se perto das paredes como se ali os(as) intérpretes estivessem – já antevendo as coxias de um teatro – escondidos do campo de visão da plateia.

Fim do ensaio. Sento numa cadeira e eles ao redor de mim atentos à minha presença como se da minha boca fosse sair algo extraordinário no sentido, talvez, mais coreográfico do assunto, bem como se debruçou, prontamente, Janaína ao grupo. Olho para eles e falo sobre a trilha de roupas. Digo se não perceberam que, antes mesmo do aquecimento, a primeira coisa que fizeram foi montar a trilha de roupas no chão e que ela permaneceu dividindo a sala durante horas. Ressalto que essa escolha estética dá a ver o espaço como trincheira, espaço de batalha e eles, que pesquisam danças urbanas, provocam uma situação de dança como pensamento já subjugado pela sociedade como periferia: Danças urbanas – batalha – trincheira – Bom Jardim – Periferia – negro(a). Naquele momento, mais um tropeço me acontece – agora como dramaturgista – escolho por não adentrar nessas questões ditas por mim. Na minha condição de pessoa branca e morador de um bairro classe média em Fortaleza, meu lugar de fala – para convocarmos Djamila Ribeiro (2018) – fez com que apenas trouxesse essas questões ao grupo de tal modo que, entre eles, fosse possível se discutir, pela obra, os seus movimentos dançados enquanto discurso do corpo. Todos ficaram se olhando espantados e com um sorriso meio surpreso. Chamo dois intérpretes-criadores, decido ali fazer um exercício: coloco um de costas para o outro, peço para o rapaz que feche os olhos e pergunto: descreva com que roupa sua parceira de trabalho veio ensaiar. O rapaz começa a descrever uma roupa que não tinha nada a ver com o que sua parceira estava vestindo. Todos caem na gargalha e então faço uma nova provocação: como

vocês desejam tratar da relação roupa e memória no trabalho, quando nem ao menos, se dedicam a uma atenção de observar com que roupa vocês estão ensaiando hoje? Todos ali, nitidamente, desestabilizaram-se. A pergunta fez tropeçar, o dramaturgista convidado foi pedra no meio do caminho ou ainda, no meio da dança tinha uma trilha de roupa.

As tais das pedras no caminho: rabanada de vento, queda inadvertida, surgimento de algo inesperado que é perfeitamente adequado ao plano, que faz o plano se adequar a si mesmo: uma ideia ou gesto ou fala que não se sabe de onde veio, mas que, por vir, faz o plano (e a composição) acontecer (LEPECKI, 2010, p. 43).

Tropeçar como algo que surge de surpresa, logo, perdemos a nossa segurança, supostamente, intocável até ali. Talvez estejamos a pensar aqui, segundo Rocha (2014), uma dança cujo chão escapou e cuja base está se configurando em outros termos ainda a serem inventadas. O processo dramaturgico tem dessas coisas, estamos na imersão de nossas pesquisas, articulando as situações, criando sentidos que fazem todo sentido para nós até que, em algum momento, eis então que tropeçamos. Como tropeçar dói. Parecemos perder ali as rédeas das quais não abriríamos mão, sentimos no corpo a reconfiguração do sentido que vai *de encontro* àquilo que o trabalho está solicitando: a dramaturgia retira do artista o seu foco e põe, em evidência de trabalho, a questão acerca dos modos como o processo de criação em dança está, em vias de transformações, escolhendo operar. Talvez, quando escrevo isso, esteja colocando em questão o nosso ego no processo de criação, o que nos coloca dramaturgicamente em perigo, pois, os fazeres do dramaturgismo em dança mexem com questões que, até então, pareciam estar muito bem resolvidas e seguras para nós. Ora, aqui lanço a minha indagação enquanto dramaturgista: Como posso perder o chão logo agora? Como posso seguir depois desse tormento que é cair? Como lidar com isso?

Fortaleza, 14/05/19 | Não existe um manual de instruções para lidar com um possível tropeço dramaturgico. É importante o alerta para nós: essa escrita não se comporta como um manual de instruções. Pelo contrário, o que mais me interessa aqui é saber os tropeços, as quedas, as nossas idas ao chão e como – dançando com ele – sabemos compor e fabular outros sentidos ao processo de criação. Louppe (2012) nos diz que cada obra convoca uma poética própria, um modo de fazer singular que emerge da própria obra. Aqui, posso supor que cada

processo vai *de encontro* aos seus próprios tropeços. São desequilíbrios singulares, maneiras de esbarrar competentes a cada modo de fazer dança, ou seja, desestabilizações de sentidos que surgem para reconfigurar os modos ditos e concebidos como pressupostos na criação de sentido. Como traz Thereza Rocha (2014), é importante repetir que as palavras não são vãs ou ingênuas, é importante questionar até o talo, o que carrega a palavra ‘chão’, ou mais especificamente, a palavra “base” na dança.

O que ainda posso conversar aqui com você são maneiras de tomar como pensamento para um dramaturgismo em dança o que, neste momento, chamo de *meus tropeços de sentidos*.

Vamos ser o outro em nossos próprios termos. (...) E essa noção de “ser outro em nossos próprios termos”, (...) envolve, na minha percepção, uma enorme disponibilidade para rever a própria noção de eu, eu-artista ou eu-identidade; um desapego, um aceitar perder/ceder/dar pedaços para acoplar outros. Um aceitar tecer... (EUGÊNIO, 2010, p. 11).

O encontro inesperado? Sim, posso dizer. É uma possibilidade aqui levantada e como tal, ele não te mostrará onde vai aparecer ou como se dará e quando será, simplesmente acontece. A saída inesperada de um integrante do processo de criação, a perda do local de ensaio, o figurino que não saiu como planejado, a iluminação que não acendeu ou a música que não tocou no momento estrategicamente pensado, o ‘não’ dito em resposta inesperada ao flerte, a chinela que quebra no meio da rua, são possíveis situações-tropeço que me chegam. Aqui, tropeçar nos acontecimentos de nosso cotidiano pode reverberar também no processo dramático em dança, pensar essa relação como um plano de composição onde a tessitura emerge da condição de dança em nossa própria política de mundo,

Dramaturgia: plano dinâmico (...) plano de composição aberto, inventando mas também invocado pelas múltiplas forças-vontades autorais que se agenciam no plano, bem como pela forças agregantes/perturbantes/dispersantes da *coisa*, que sempre criam inesperadas singularidades, ou eventos, no plano (LEPECKI, 2010, p. 43, grifo do autor).

Mas, por outro olhar, tropeçar nos revela algo: a ampliação dos sentidos. Quando tropeçamos é possível percebermos algo até ali não vislumbrado. Ativamos

outras condições no corpo que nos conduzem a perceber o que, pelo tropeço, ficou e reverberou em nosso exercício de constituir sentido. Perceber esse espaço criado no corpo nos coloca em jogo no dramaturgismo em dança e, por ela, reestruturamos a apresentação do sentido daquilo a que se atenta o trabalho de dança ou “Como também pensar que existem pistas quase sutis, transformações mínimas e também disparos impressentidos, desvios de caminho e longos silêncios. (...) *Atenção, percepção requer envolvimento*” (TORRES, 2010, p. 59, grifo nosso).

É interessante pensarmos que esse tropeço poderá ter alguma relação com uma *política do chão*, onde, segundo Lepecki (2013, p. 77) em consonância com Carter,

a política do chão nada é mais do que isto: um atentar aguda às particularidades físicas de todos os elementos de uma situação, sabendo que essas particularidades se coformatam num plano de composição entre corpo e um chão chamado história. [...] os modos como as danças fincam seus pés no chão que as sustentam; e como diferentes chãos sustentam diferentes danças transformando-as, mas também se transformando no processo.

Essa ampliação do sentido ocasionado pelo tropeço, atenta para outras circunstâncias, outros encontros e percepções que esbarram nos excessos de desejos dentro da organização segundo qual o processo de criação está se constituindo. Um tropeço dramaturgico reverbera por todo processo, até que se esbarre novamente em algo, alguém ou alguma coisa e tropece novamente. Assim como na dramaturgia da dança, na vida, tropeçar possibilita ao corpo perceber por quais outras vias você ainda pode dançar, não necessariamente se resumindo às execuções de movimento, mas, por exemplo, escrevendo, como é o caso deste momento em que me encontro na dissertação. Parafraseando Thereza Rocha (2014), estamos falando de um sentido que não quer principiar propriamente as coisas, mas, encantar-se desde sempre com a potência do desvio.

Para chegar até aqui tive que tropeçar, cair, desestabilizar e, literalmente, perceber meu corpo no chão. Retomo a memória de quando cheguei ao camarim do Teatro Dragão do Mar, deitado no chão e com a minha dissertação sobre meu corpo, horas depois da minha qualificação. Tive que olhar para os lados e saber por onde usar meus apoios para começar a mover novamente. Pegar o caderno e computador para tentar começar a escrever outra vez, diferente em si mesma.

Dramaturgicamente, tive que me ausentar por um momento da frase ‘eu estou seguro’; Para, ‘eu tropecei’, e agora? Como continuar depois disso?’ Repito: tropeçar e cair dói, machuca e você chora! Porém olhemos para os lados e percebamos o que de dramático tem nessa ação, pois, “Não há chão sem acidentes, rachaduras, cicatrizes de historicidade. É na rachadura e seu vazio plenamente potente, é no acidente que todo chão sempre já é” (LEPECKI, 2013, p. 56).

É importante que saibamos compor com o tropeço, pois é acerca disso que o dramaturgismo em dança também vem nos provocar aqui. Perdermos nossos referenciais pela bruta desestabilização com o outro, seja esse um objeto, uma imagem, uma palavra, um gesto, uma pessoa: No meio do caminho tinha um dramaturgista!

Fortaleza, 20/05/19 | No meio do caminho fiquei doente. Pelo dramaturgismo da vida, ao falar do tropeço em meio à intensa escrita desta dissertação, é quase fazer sentido ser arrebatado pela pausa que uma doença me fez passar. Tive que me ausentar cerca de uma semana sem pegar no material da pesquisa, mas, o sensível provocado pela experiência da interrupção fez sentido em meu corpo. Esse cair me fez pensar acerca da ocorrência do encontro inesperado e, por sua vez, no desvio que esta ação provocou. Desviar como atitude na mudança de direção: mudar a rota, alterar o percurso, seguir por outros rumos que até então estavam despercebidos. O desvio como uma condição de reorganização das coisas estabelecida pelo movimento do processo de criação e pela qual podemos traçar outras rotas de sentido. Estas confabulam novos rumores durante o processo de constituição da dança, reorganizam a possível trama dramática que está sendo tecida. A desestruturação no meio do processo de criação como condição pertinente de sentido e cujo fazer permite abrir *no* corpo uma fissura, por exemplo, pela pergunta: o que é o seu trabalho? Questão que muitas vezes ouvi nas aulas de dramaturgia seguidos por olhares perdidos dos alunos com suas vozes trêmulas e arrebatados por um “perder o chão”, até então estável e intacto sobre a criação de um trabalho em dança.

Para mim, a queda da certeza, no sentido dramático em dança, convoca um possível desvio daquilo que o processo de criação vinha trabalhando. Um desapegar da origem, abrir mão do pensamento de que, ao iniciarmos um processo temos uma espécie de dívida com o início, quando, por outras vias,

podemos aceitar compor com os desvios que o trabalho solicita e que a dramaturgia então se ocuparia em trabalhar os sentidos emergentes.

O que seria então desviar dramaturgicamente em dança? Há desvios e desvios! Acredito na imagem das pequenas rotas que alavancam grandes turbulências. Quando, por exemplo, neste processo de escrita da dissertação, escolho não dançar cenicamente – leia-se aqui como criar um espetáculo constituído por cenas com séries coreográficas – é porque me permiti desviar de percurso e ouvir outra via de sentido emergente da própria matéria que a dissertação solicitou e que, para mim, está se fazendo dançante com a palavra. Neste meu exemplo, o encontro com a *escrita em dança* fez com que meu corpo despencasse num buraco – ainda então desconhecido – desestruturasse o que vinha fazendo-pensando como pesquisa em dramaturgia, para que então, desviasse daquilo que estava certo como sendo a escrita desta pesquisa: Bagunçar o corpo para se permitir abrir espaços e, conceber neles e por eles, outras composições e regimes do fazer dramaturgismo em dança.

O tropeço é iminente e inevitável. A hesitação, a topada, o titubeio; o escorregão, o deslize, o errar, o vacilar, cambalear, enfraquecer, cair, conformam entre si um errar dos pés que convocam uma dança, e porque não, um modo de existência movido por outros verbos, por outros motivos (ROCHA, 2014, p. 53).

É importante perceber este momento do desvio sem medo. É precioso saber escutá-lo e, pelo sensível do corpo, descobrir as possibilidades existentes nele. Deste modo, cada uma dessas possibilidades gerará outras condições possíveis de existência no processo de criação. Cada obra solicitará para si seu desvio ou sua condição de mudança dramaturgica, deste modo, como pensa a dramaturgista Maaiker Bleeker (2016), pensar o processo em dança, processo de criação dramaturgica na sala de ensaio como oportunidade de experimentação das mudanças: Qual a quantidade de pessoas para assistir? O público está distante ou perto? É com ou sem música? É dentro de um teatro ou na rua ou no seu quarto ou na sua casa? Que horas acontecerá? Perguntas dramaturgicas que geram pequenos-grandes desvios e que convocam determinadas circunstâncias para o acontecimento do corpo que dança.

Começamos nosso processo A e apresentamos Z. No meio desse caminhar percebemos nossos tropeços como oportunidades de desvios que surgem com as questões emergentes do processo de criação. Desviar é se permitir indagar por quais condições escolhemos apresentar, neste caso, a dança. As condições não estão dadas de antemão e é por isso que a dramaturgia será convocada para traçar essas rotas. Talvez, isso nos convoque a fazer uma rearticulação entre o que já foi jogado e o que está se jogando, num movimento de constante atenção ao sensível do corpo que está dançando. Para isso, é importante desconfiar sempre das facilidades das coisas! Nem sempre o caminho mais fácil para lidar com um problema dramaturgico – ou tropeço – é o que faz mais sentido para o processo. Talvez só esteja abdicando de conceber o problema como investigação para tratá-lo como tarefa a ser resolvida, ou talvez, um descrédito à própria dança. Quando estiver fácil demais, desconfie! E não tentemos fugir do problema, pois é aí que mora a dramaturgia. Não para resolver tal questão, mas para fazer constituirmos as ferramentas poéticas possíveis para que possamos criar nossos meios de dançar pelo próprio dançar.

Fortaleza, 22/05/19 | Tropeço. Tropeçar nas palavras. Danço e titubeio em processo de escrita desta dissertação. As palavras são armadilhas, como referenciado por Gagnebin (2006), ameaçam nossa segurança e podem se voltar contra nós. Trago novamente a imagem de Márcio Medeiros que, pego de surpresa, desestabiliza-se ao me ver abrindo seu caderno de criação. Penso como as palavras podem fazer o corpo cair, provocar o desabamento da certeza que, neste caso, encontra-se ao mesmo tempo entre o corpo que dança e que escreve nos diários de bordo. As palavras me fazem tropeçar, assim, a escrita de processo convoca pensar em como a escritura (essa tessitura textual corpórea e suas maneiras poéticas) reverberam sentidos dramaturgicos no corpo que dança, não somente fabulando sentidos, mas, furtando a estabilidade no/do processo de criação. Talvez, pensar esta proposição escrita – palavra – corpo, segundo Costa (2017), como uma operação de sentido cuja escrita e suas relações com os regimes de liberdade/sujeição se fazem através dos encontros, por exemplo, desta escrita.

Fortaleza – Centro Cultural Banco do Nordeste, 27/10/17 | Tropeço mais uma vez. Pela segunda vez assisto ao trabalho *Daquilo de que somos feitos* (2000) da Lia Rodrigues companhia de danças, dentro da programação da XI Bienal

Internacional de Dança do Ceará. Sento no chão com o olhar paralisado, observo tudo aquilo como se fosse a minha primeira vez diante daqueles corpos em movimento. Numa determinada cena do trabalho, um grande quadrado de fita branca é feito no chão do espaço pelos intérpretes e nós, espectadores, estamos do lado de fora colocados ao redor desse limite. Ao fundo, uma música de batidas muito bem marcadas e compassadas, o que me lembrava das marchas do exército, começa a tocar ininterruptamente. Os corpos dos bailarinos pulsavam com suas movimentações súbitas e marcadas ao som da então música repetitiva cuja sonoridade penetrava minha pele como se estivesse rasgando, pelo movimento, aquilo do que fui feito até momentos antes de adentrar naquele trabalho. Num certo momento da apresentação, uma intérprete se dirige a uma das arestas do quadrado, não há mais coreografia como ocorrera antes. A música continua a ecoar pelo espaço repetindo a sua pulsação. A intérprete, com um texto na mão, olha em nossos olhos e cita – o que parecem ser – alguns trechos da Declaração Universal dos Direitos Humanos. Ao final da leitura de um trecho, pergunta olhando firmemente em nossos olhos: “Isso acontece aqui em Fortaleza?” Todos respondem: “não!” A ação se repete e a cada vez que a pergunta é feita, eu começo a chorar como se já estivesse prevendo o que viria acontecer no período das eleições do ano seguinte. Tropeço. A cada palavra dita pela intérprete, uma queda do meu corpo acontece. Minhas pernas tremem. A música ecoa mais do que nunca, as batidas ficam cada vez mais altas. As palavras lidas do documento parecem não mais fazer sentido algum, tropeçamos mais uma vez e mais uma vez e mais uma vez. O que fazer depois disso? Como a palavra, o corpo, a dança pode nos derrubar? A dramaturgia desse trabalho – com todo o respaldo da dramaturgista Sílvia Soter – convoca, deste acontecido, uma queda do meu corpo ao tropeçar nas palavras que não dão conta da experiência e da condição política do Brasil. Paraphrasing Costa (2017): Dançar como quem imprime um futuro estranho ao mundo.

Porto Iracema das Artes, 30/05/19 | Tropeço. Manhã de quinta-feira, não estava preparado para o que iria ver e ouvir de Micheline Torres²⁹. Em sua abertura de processo *Todos nós estamos encarando mudanças – uma série de conferências (algumas dançadas)*, Micheline acaba por dançar as suas condições de vida naquele

²⁹ Artista da dança, coreógrafa. Dançou na Lia Rodrigues Companhia de danças e seguiu pesquisando em sua trilha solo com pesquisa em dança voltada às questões políticas do corpo.

dia num movimento que alia questões políticas do corpo e como a dança, o movimento, faz-se também enquanto possibilidade de existir em vida. Assisto-a com os olhos hipnotizados, não consigo parar de pensar em suas palavras ditas durante a apresentação e como isso conversa com sua dramaturgia do movimento indo de encontro ao que estou escrevendo. Em conversa coletiva depois da apresentação, Micheline nos diz que os textos ditos durante a apresentação são escritos feitos por ela durante um período difícil de sua vida. Ela escreve muito, seus diários contêm muitas anotações importantes e outras nem tanto, mas, que necessita escrever para existir e dançar para se sentir viva. São processos distintos, mas que em algum momento se encontram, relata Micheline em conversa acerca dessa sua relação com a escrita e a dança. Sua força política, entretanto, fez com que cada palavra, escriturada em seus diários de bordo e lançadas como movimento em minha direção, colocasse em meu corpo, um estado de queda. Mais uma vez a palavra no corpo de quem vive nesse trânsito entre dança e escrita fez-se como pedra no meio do meu caminho: Dança-se e “escreve-se para que a verdade do existir se revele – não enquanto atestação de um sujeito [...] – mas como sucessão singular de uma série de adventos – e de partidas – cada qual abrindo-se, de certa forma, ao *infinito do sentido*” (COSTA, 2017, p. 41, grifo nosso).

Que dramaturgia opera aí? O tropeço que Márcio hesita que eu veja em seus cadernos, ou pelos discursos que rasgam a credibilidade do sentido, pelos trechos das declarações lidos pela intérprete da Lia Rodrigues Cia de danças, ou quando Micheline Torres convoca a tomar a palavra como material em potência para fazer seu corpo desabar e constituir assim novos sentidos do movimento, conforme se dança e se escreve. Tropeçar, então, como dramaturgismo, no qual podemos pensar o sentido da relação entre dança e escritura, segundo Costa (2017), como sendo uma aposta crítica dessa relação. Ao invés de percorrer a viela entre o pesquisador e seu texto [ou vice-versa], a dramaturgia do tropeço direciona sua rede de intenções a regiões onde a palavra parece irromper, e de onde só é possível dizer – ou dançar, penso aqui, – realizando-a.

3.1 DANSCRITURAS I

Fortaleza, 22/08/19 | Caro(a) leitor(a), não está nada fácil. Volto a trabalhar na pesquisa e dou início à última parte desta dissertação. Mas, o Brasil não me deixa escrever sossegado. Nesta semana foi difícil voltar, sentar e começar a digitar este trabalho. O país, a cada dia que passa, parece cavar um poço sem fundo e a força para voltar a respirar já não é mais a mesma: escapa-nos o ar. Desastres ambientais sem precedentes, interventor colocado como símbolo de extensão da presidência na Universidade Federal do Ceará, debates de temáticas LGBTQI+ e filmes sendo nitidamente censurados. Está se tornando insuportável viver nesta *dramaturgia do Fascismo* (TORRES, 2019)³⁰.

Mas, tenho que seguir e encontrar outras vias para burlar este sentido que está querendo se impor a nossa atual história. Talvez, escrever neste período opere como ferramenta capaz de atuar como força vital e inventiva para combater com/pelas palavras a produção de pesquisa em arte no Brasil. Escrever esta dissertação é um ato político, pensar essa possibilidade como cita Rancière (1995), onde não se pode desvincular, seu fazer e seu sentido. Escrever como realização do corpo! A mão que traça linhas se prolongando naquilo que escreve, criando e operando relações: “A escrita é política porque traça, e significa, uma re-divisão entre as posições dos corpos, sejam eles quais forem, e o poder da palavra soberana, porque opera um re-divisão entre a ordem do discurso e a das condições” (RANCIÈRE, 1995, p. 8).

Fortaleza, 10/08/19 | É sábado e arrumo as minhas coisas, como de costume, para ir ao ensaio. Ao colocar as coisas na bolsa, um movimento involuntário acontece: pego minha roupa de ensaio e logo a solto. Não irei ensaiar, mas, vou à sala de ensaio trabalhar como dramaturgista no trabalho de Érica Martins. É estranho sair de casa e não levar a roupa de dança, um movimento estranho para alguém cuja vida se dedicou por mais de quinze anos à rotina de insistentes ensaios.

³⁰ Termo que coloquei para nomear tal situação que vivemos hoje e sobre qual escrevi um artigo chamado *Dancinha ou quando o fascismo inaugura uma dramaturgia*, publicado na revista eletrônica Faces da História pela Unesp em 2019. Disponível em: <http://seer.assis.unesp.br/index.php/facesdahistoria/article/view/1272>. Acesso em 07/Out./2019.

Neste caso, visto uma roupa que me coloque em dificuldade ao lugar de corpo dançante: existe aí uma dramaturgia da roupa no dramaturgista.

Adentro a sala de ensaio e sento no chão. Érica e eu começamos a conversar acerca do trabalho e como procederemos ali naquele dia. Depois, ela inicia sua preparação corporal para o processo cênico. Pego uma mesa e sento numa cadeira por três horas. Observo muito e falo pouco, as coisas vão acontecendo muito estranhamente na sala: Érica acaba ficando meio sem graça em algumas partes do seu ensaio ao ver uma figura olhando diretamente para aquilo cujo corpo realiza: atuo como uma figura silenciosa. Ao longo do ensaio, ela dança e eu escrevo quase instantaneamente em meu caderno de criação específico para o seu trabalho. Há ali um movimento interessante: o acontecimento do corpo que dança em convergência ao sentido do acontecimento no corpo que escreve. Minhas anotações começam a se imprimir no papel, ora devagar, ora rápido. Escrevo acerca de um acontecimento em dança que, neste caso, se opera no mesmo espaço físico em que estou. As anotações, para além de um registro de não esquecimento, configuram um sentido *por vir* daquilo que estou vivendo, pela ação de acontecimento em dança que se encontra com a palavra, supondo um futuro já em exercício no corpo da criadora – no corpo do dramaturgista – no corpo do papel.

Faço minhas anotações, rabisco coisas para dizer à Erica acerca do que vi e vivi em seu ensaio. As palavras emergem no papel como uma dança possível, um sentido que foi pensado singularmente ali. Na folha do caderno, as anotações são revisitadas por mim quando chego para Érica e começo a mostrar minhas escritas. Existe aí uma dramaturgia em ação entre corpos e palavras que dançam. Cada um exerce, da sua maneira, o seu fazer e eu, enquanto dramaturgista da obra, danço com a minhas palavras que saltam à folha de papel afim de um dramaturgismo em dança operado entre o movimento do corpo que dança e o que dali emerge enquanto sentido.

Ao final do ensaio e depois de horas sentado na sala de frente para Érica, a mesma me mostra o seu caderno de criação do projeto que vem desenvolvendo desde o seu TCC no curso de Bacharelado em dança da UFC. Muitas anotações, rabiscos, palavras, desenhos, um diário, como se refere Érica ao seu caderno. Ali se encontram as coisas de cunho pessoal misturadas com coisas de ensaio, um movimento imbricado. Mais uma vez me pergunto sobre a importância da escrita no

processo de criação em dança para além de seu arquivo memorial. No caderno de Érica, estão suas fabulações de sentidos acerca da dramaturgia do seu trabalho, escrito e dançado por ela.

São por esses caminhos que venho pensando o encontro entre *dança-escrita* no processo de criação, mais especificamente focado no dramaturgismo em dança e seus fazeres poéticos. Entretanto, vale ressaltar que este gesto de aproximação, historicamente, já se deu em séculos passados, mas de outra maneira e por uma relação de poder específica no corpo dançante. Numa história da dança onde a escritura do movimento fixa uma ideia de corpo. O que é diferente de meu caso e no que nesta escrita estou investigando. Assim, tomando meus cadernos e também os de outras pessoas com quem tive contato nesse período de pesquisa, é que fui aos poucos sentindo a necessidade de nomear esta ação de/em escrita e que. No decorrer do caminho, venho compreendendo seu termo e do que dele pode emergir enquanto processo de constituição de sentido possível no dramaturgismo da pesquisa.

Paris, entre os séculos XVI, XVII e XVIII I Toma-se aqui o pensamento acerca do corpo como o centro do universo e sua existência enquanto poder estabelecido na relação hierárquica advinda de uma cultura antropocentrista eurocêntrica. A métrica, o passo, o corpo como lugar – literalmente – a ser controlado pelo Estado e como plano cartesiano do acontecimento da dança concebido como erudita. Reporto a você o que, no início desta dissertação, relatei como a produção de dança na Europa – dos balés de corte – e como isso reverberou, enquanto pensamento de/no corpo, durante alguns séculos nas composições de dança. Deste modo, no que condiz ao exercício do corpo dançante, surge uma questão importante para tratar com você aqui: escrever a dança para não perdê-la, eternizar o movimento para reprodução e salvaguarda de uma cultura específica.

E foi assim que nesses séculos alguns homens europeus trataram o movimento do corpo em relação à sua dança e propagação. A escrita – utilizada por estas pessoas na época – propunha uma possibilidade de arquivamento dos modos como as coreografias, ou passos de danças, teriam de ser repassados entre os agentes da dança. A vontade de eternizar, pela escrita, a dança como deveria ser *representada*, corroborou séculos depois no surgimento de uma crítica atenta ao

pensamento da dança como *arte de autoapagamento* (LEPECKI, 2017). Deste modo, como apresenta o autor,

[...] a percepção da dança como arte de autoapagamento é contemporânea à fundação das teorias da dança que inauguraram tanto a coreografia moderna como os estudos de dança. Jean-Georges Noverre, um dos fundadores da concepção moderna de coreografia, assim como daquilo que pode ser denominado como teoria da dança, lamentava em 1760 a posição subordinada da dança em relação às outras artes, provocada pela materialidade específica da dança (LEPECKI, 2017, p. 38).

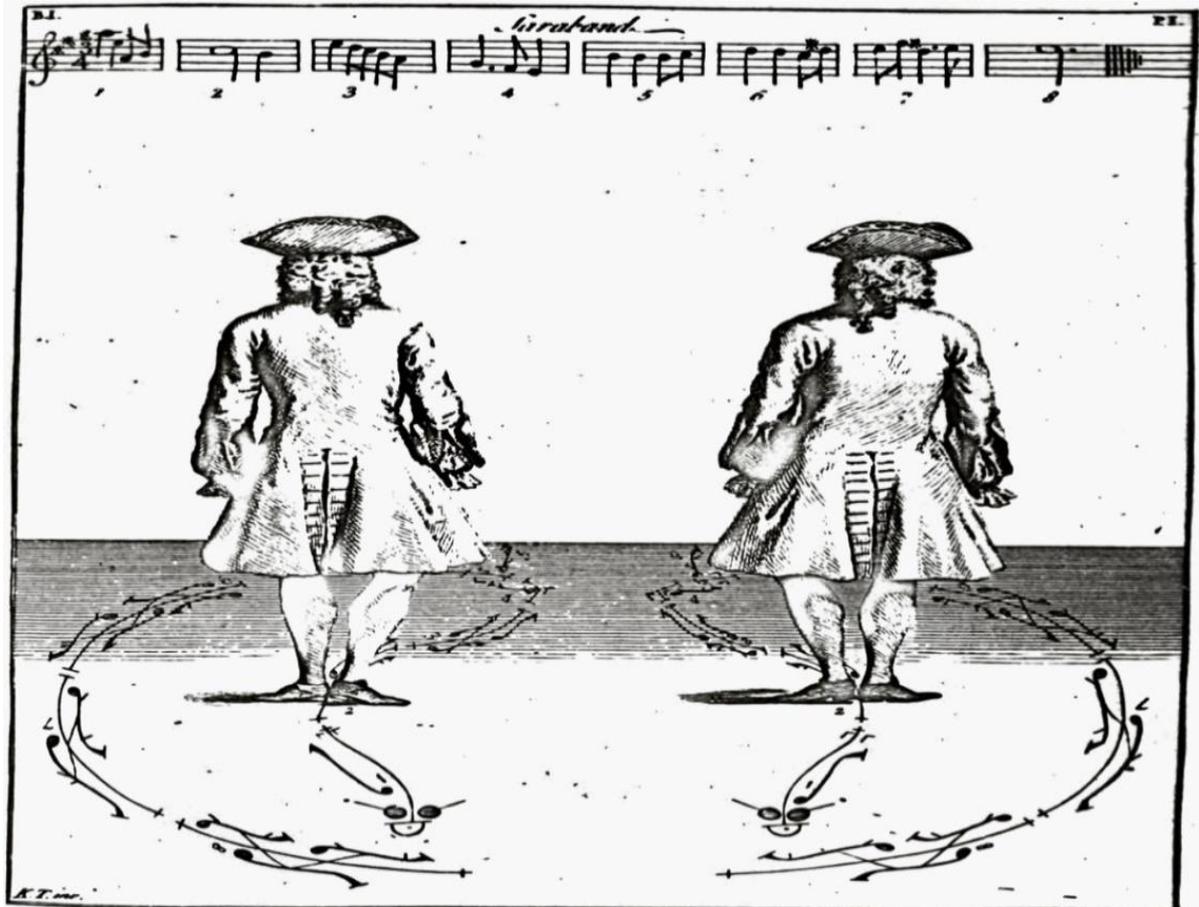
Ainda segundo o autor, Noverre lastimava essa condição da dança e sua percepção acerca do seu acontecimento, ele ressoava as vozes anteriores dos mestres de danças, mas, virando a página da história articulava a dança como uma produção de projeto romântico de modernidade.

É neste sentido que a escrita se aproxima então de modo arquivista e capturador nos corpos dançantes. Toinoit Arbeau (1520-1595), clérigo francês, por exemplo, começa a conceber o modo arquivista da dança como sendo uma ação possível de evitar o seu desaparecimento. Existe, neste sentido, uma relação de masculinidade e feminilidade tratada especificamente por André Lepecki em seu texto e da qual não adentrarei nesta escrita, mas, trago aqui a concepção de um modo escrito da dança que pousa sobre um corpo estabelecido a partir de uma série de passos restritos à sua reprodução na folha de papel. Sobre isso, notemos a seguinte narrativa:

Não permita que isso [a desaparecimento da dança] aconteça, Monsieur Arbeau, uma vez que é de seu poder impedi-la. Marque essas coisas por escrito para possibilitar-me aprender esta arte e, ao fazê-lo, você parecerá estar junto aos companheiros de juventude. (ARBEAU apud Lepecki, 2017, p. 39).

E foi assim que Arbeau criou a *orchesografia* ou escrita do movimento, um modo de notação onde, para Lepecki (2017), seria na simetria e semiótica entre o escrever e o dançar que se passaria um suposto não problemático tráfico de um para o outro. Concebera-se, naquela época, a ilusão de que a escritura e seus signos no papel iriam, sem problema algum, permear a eternidade dos movimentos dançados para um corpo cuja função seria executá-lo em sua primazia técnica obedecendo cada significado pautado pela escrita da dança.

Figura 28 – Escrita de dança feita por Arbeau.



Fonte: Jornal Edição Aberta (2019). Link: <https://journals.openedition.org/diasporas/408?lang=en> (Acesso em 13/Mar./2020).

Mas, a insistência em preservar a dança e eternizá-la com reprodução nos corpos ainda desassossegava, com o passar dos séculos, as personalidades da dança. Outro exemplo é de Raoul-Auger Feuillet (1653-1709), coreógrafo e teórico da dança, que apresenta para nós a tentativa de sacrificar a difusão de passos entre o corpo e a dança no processo escrito. Em seu sistema de notação *Chorégraphie ou l'arte de décrire la danse, par caracteres, figures et signes démonstratifs* (1699), Feuillet adota a escrita como uma ação que precede o dançar, ou seja, as coreografias eram primeiro inscritas na folha de papel, num plano geométrico-cartesiano, e somente depois eram “depositadas” no corpo do bailarino para sua reprodução. Sobre isso, retrata-se o seguinte pensamento entre escrita e dança no século XVII:

Os mestres de dança na cidade estão fechados em salas com papel, escrivaninha, ‘casos matemáticos etc’, como se para uma prova escrita; eles

compõem coreografias [...] que são enviadas para Paris para serem julgadas e classificadas pela academia; só posteriormente vem o teste prático ou a 'execução' (LAURENTI apud Lepecki, 2017, p. 39).

Há, nesse exemplo que trago, uma apreensão da dança excessivamente escrita que se compromete a arquivar os saberes e procedimentos de criação padrão àquela época. Isto, não apenas com a finalidade de resguardá-la para tempos futuros, mas, como um ato político de perpetuação cultural eurocêntrica de um projeto estético dedicado à dança – através de um manual corporal – cuja escrita invade o corpo e perpetua, no movimento dançado, um discurso perigoso de alienação do que poderia ser considerado arte.

Outro exemplo foi o coreógrafo, bailarino e escritor francês, Pierre Rameau (1674-1748). Rameau, décadas antes das publicações de Noverre e suas cartas, elaborou um manual onde demonstrava os movimentos corporais nos quais o corpo dançante deveria se basear:

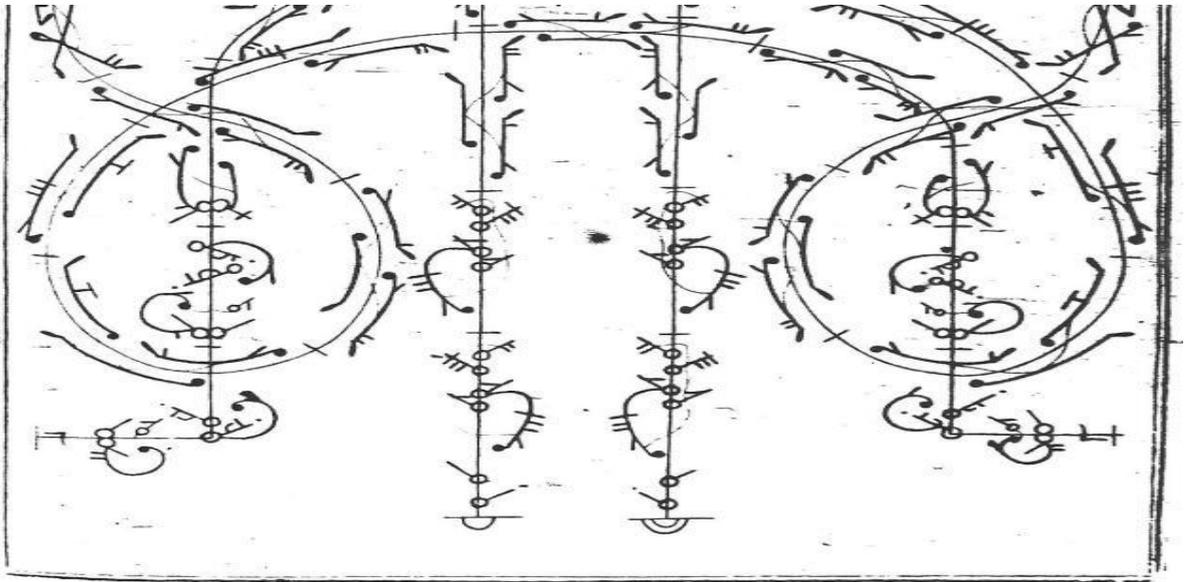
O dancing Master de Rameau é estruturado em torno de uma fragmentação sistêmica, cartesiana tanto para o corpo quanto para o movimento em seus componentes minuciosos. O livro é dividido em várias pequenas seções com títulos tais como “Da Maneira de Segurar o Corpo”, “Da Maneira de Tirar o Chapéu e Colocá-lo Novamente”, “Um Discurso Sobre os Braços e a Importância de Saber Movê-los Graciosamente”, “Sobre a Maneira de Mover o Pulso” e assim por diante (LEPECKI, 2017, p. 41).

Apesar de elaborado, o próprio autor desconfiava de seu pensamento e entrava em crise em certas circunstâncias na feitura de seu manual. A crise da representação com os desenhos e a escrita, já apontava a inadequação daquele modo de aproximação entre escrita e dança que tanto se perpetuou durante os séculos vindouros. Um modo de apropriação e conservação do movimento na folha de papel que representava a circunstância da criação em dança por desenhos e palavras, uma frágil mimese corporal subordinada à condição antropocena daquele período histórico. Noverre, anos depois, começa a apontar alguns questionamentos acerca dessa relação de captura da dança pela escrita. Lepecki (2017) vai apontar que com Noverre, chegamos a um entendimento de dança como presença elusiva, dança como rastro fugaz de uma sempre irrecuperável, nunca plenamente traduzível no movimento: nem em notação, nem em escritura.

A inscrição falha no teste de um novo regime de percepção que anuncia e persegue um novo terreno ontológico para a presença do corpo dançante.

[...] o que testa tanto a visão quanto a inscrição nos seus limites é a presença: presença desdobrada como modo de ser cuja temporalidade escapa ao controle escópico, presença como assombrada pela invisibilidade, presença como condenação à ausência (LEPECKI, 2017, p. 41).

Figura 29 – Notações de Feuillet.



Fonte: Blog O mundo gira, a lusitana roda. Link: <https://trezende.wordpress.com/2012/08/page/2/> (Acesso em 13/Mar./2020).

Figura 30 – Notação por Rameau.



Fonte: Artigo de Gabriella Karl-Johnson. Link: <https://www.journals.uchicago.edu/doi/pdfplus/10.1086/693783> (Acesso em 13/Mar./2020).

Fortaleza, 30/08/19 | Desdobrar o pensamento. Lendo Lepecki chego próximo ao conceito de presença e ausência que o teórico articula profundamente em seu artigo. O que é interessante e pertinente para mim, pois, lembro-me dos ensaios em que observava Érica dançar e o acontecimento da dança que – para além de seu corpo – se dava também e de maneira diferente, em meu caderno, por meio de palavras. Vale lembrar a você que está comigo produzindo este pensamento, a notável diferença entre a escritura que trago na pesquisa e os modos de escritura citados anteriormente, da França dos séculos passados. Não se pode negar seu lugar arquivado, mas, vale ressaltar, as condições pelas quais se pode tratar esse arquivo como elemento de um processo artístico vivo e em transformação. Não é sobre prender e fazer perpetuar a dança tal qual sua forma como observamos anteriormente, mas, trazer as anotações dos cadernos como parte do diálogo singular e processual na construção de sentido da/pela/na/em dança. Lepecki ainda continua a pensar sobre a relação entre presença-ausência que emerge da relação escrita-dança,

Essa presença passageira como aquilo que não vai ficar parado tem informado um enquadramento da visibilidade da dança desde sempre – a constituição de si da dança como uma força-campo entre ausência-presença, [...] É um distanciamento de vinculação tal que provoca e necessita o dançar a continuar construindo pontes em direção à escritura e a escritura em construir pontes em direção à dança (LEPECKI, 2017, p. 43).

Avenida da Universidade, 16/11/18 | Caminhar, deitar, marcar, escrever, dançar, sair. Expandir o corpo e a escrita no chão da cidade. Escrever em dança num chão que atua como também um possível companheiro de dança. Expandir o caderno de criação entre o que fica e o que vai da dança. Esta ação dançada foi apresentada na I exposição *Mapas de um mundo ausente* dentro do I Seminário Internacional *Das Artes e Seus Territórios Sensíveis* e contou com a colaboração de Deisimer Gorczewski, Jo A-mi e Wellington Jr.. O trabalho *Escritas dançadas: notas sobre os instantes que não consigo esquecer* se deu como um desdobramento da pesquisa no processo de mestrado. Compor outros pensamentos em articulação com os estudos contemporâneos da arte foi levando a pesquisa a conquistar outros possíveis caminhos, complexificando o que se vinha constituindo, poeticamente, como dança em parceria escrita. Deste modo, o trabalho se provocou a tomar também a extensão do que concebemos como escrita, como dança, como arte.

Figura 31 – Performance Escritas dançadas.



Foto: Di Li (2018).

Figura 32 – Performance Escritas dançadas.

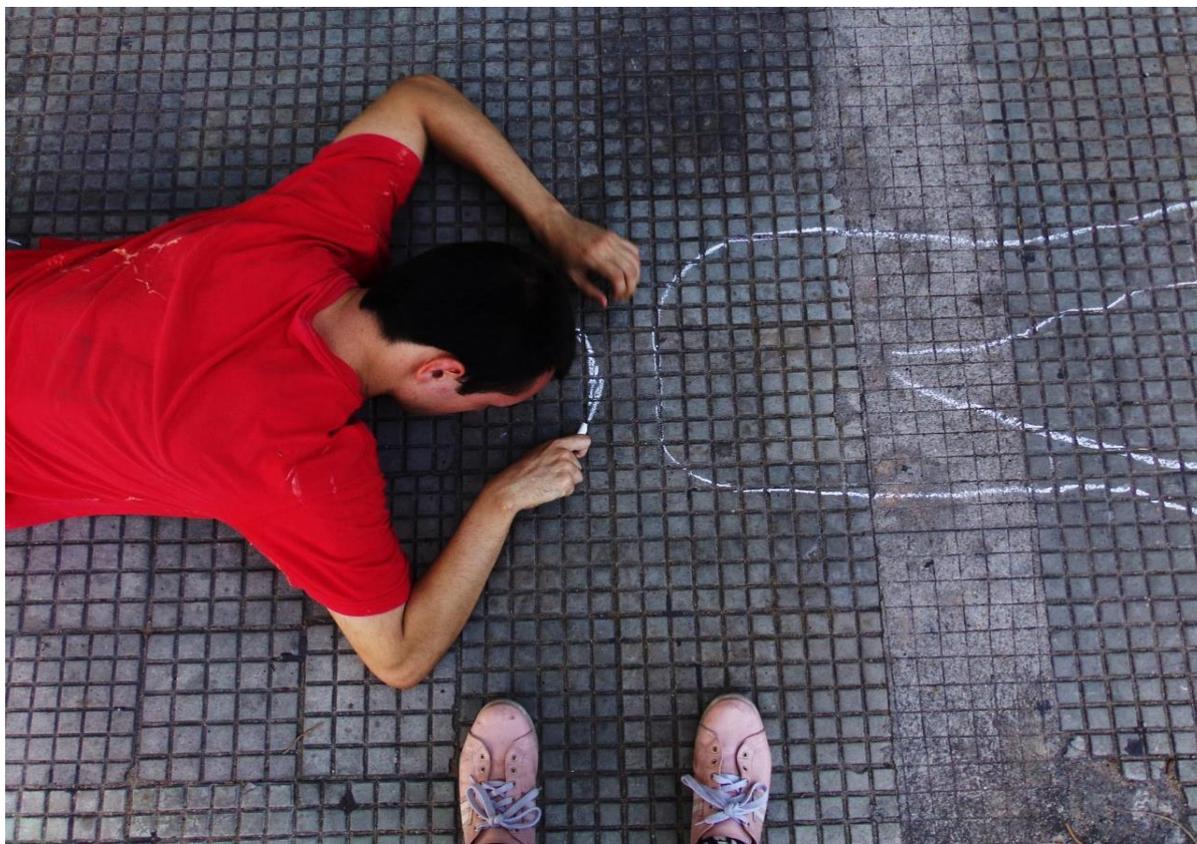


Foto: Di Li (2018).

Figura 33 – Performance Escritas dançadas.



Foto: Di Li (2018).

Figura 34 – Performance Escritas dançadas.



Foto: Di Li (2018).

Figura 35 – Parte das escritas em notas adesivas.



Foto: Di Li (2018).

Pelo movimento de inscrever no chão o corpo que dança, caminho lentamente dois bairros no sentido Centro de Humanidades I da UFC até o MAUC (Museu de arte da UFC), local final da apresentação. Nesse movimento, a dança que ali se apresenta vai, aos poucos, desvanecendo e o que fica são apenas vestígios do acontecimento. Retorno ao ponto de partida já exausto pelo tempo de execução da obra. Chegando ao local começo outra ação: para cada desenho no chão eu vou fazendo uma espécie de diário de bordo – palavra por palavra – daquilo que me está acontecendo, montando um texto naquele momento nas marcas de uma dança já acontecida. Em notas autoadesivas amarelas ou lembretes, escrevo e, ao escrever, vou tentando não esquecer o que já havia colocado na nota anterior. Início um jogo interno de composição textual no próprio diário da dança apresentada. Mas, a memória falha e é aí, talvez, que se ausentifica também a relação corpo-dança-palavra-mundo. Uma tentativa de não esquecimento ao mesmo tempo em que o próprio esquecer se faz presente no corpo: a palavra vai ficando cada vez mais confusa, as frases um pouco sem nexos, a escrita se imbrica no corpo e, pela falha da memória, criam-se rastros de dança.

Fortaleza, 30/08/19 | Expandir, assim, como concebemos dança e palavra num processo escrito, convoca de você outro olhar diante desta suposição. O que ficou, por exemplo, nas calçadas do Benfica, são rastros do próprio acontecimento. Aqui, faço também uma importante ponte que nos conecta aos cadernos de criação. As escrituras nas folhas de papel são rastros que fabulam possíveis sentidos de um corpo sempre em estado de desaparecimento. O que fica são as palavras que, ao serem revisitadas, atualizam-se no processo de criação, deixando vestígios acerca daquilo que o processo desejou ser. Sobre o conceito de rastro, Lepecki trata em seu texto um estudo muito aprofundado acerca do tema e sua relação com a dança em confluência pelo teórico e historiador Mark Franco e conjuntamente com a noção de “rastro”³¹ em Derrida:

Para Derrida, a fim de criticar plenamente a metafísica, para escapar à sua economia e seu discurso circulando sempre em torno da presença, deve-se mais um passo. Esse passo é o do desaparecimento, do (auto)apagamento, o que quer dizer, o passo do rastro (LEPECKI, 2017, p. 45).

Ainda segundo este pensamento, “O rastro é o apagamento do indivíduo em si [self-hood], da própria presença, e é constituído pela própria ameaça e angústia de sua desaparecimento irremediável, da desaparecimento da sua desaparecimento” (DERRIDA apud Lepecki, 2017, p. 45). Estes estudos, por exemplo, estão em confluência com os campos da dança e da performance, como explicita o autor em seu texto: “Os escritos de Rivière, Franco e Phelan sobre o corpo que performa, dança, geram algo diferente do descontentamento ou do desejo de documentar porque reconhecem, sem lamento, o rastreamento efêmero do dançar” (LEPECKI, 2017, p. 46).

Por último, acho importante ressaltar ainda acerca desse pensamento que

A noção de Derrida de escritura como diferença oferece aos estudos de dança um conjunto de “signos” tão esquivos quanto aqueles passos de dança aos quais eles se referem. Ambas escritura e dança mergulham na efemeridade. Com Derrida, a dança finalmente encontra uma forma de escritura que está em harmonia com o atual status ontológico da dança. [...] O retorno à simetria deriva do reconhecimento que ambos, escrever e

³¹ É necessário informar a você leitor(a) que não me atei aqui na profundidade dos estudos que André Lepecki faz acerca do pensamento de rastro em Derrida e seu diálogo com a dança. É importante trazê-lo aqui como uma possível problematização existente à pesquisa enquanto formação de pensamento da palavra “Danscritura” e que isso, no futuro da pesquisa, possa dialogar com mais proximidade ao conceito.

dançar, estão envolvidos no mesmo movimento do rastro: aquele que estará sempre já passado no momento de sua aparição (LEPECKI, 2017, p. 47).

Figura 36 – Notas adesivas de Escritas dançadas.



Foto: Di Li (2018).

Fortaleza, 02/09/19 | Caro(a) leitor(a), cada vez que abro o computador para escrever esta dissertação fico mais nervoso no que se refere a falar sobre o nome que inventei: danscritura. É como se estivesse ainda meio turvo o caminho que vou fazendo, mas, é dramaturgicamente operativo seu sentido. Vou errando, intuindo e tropeçando aqui e ali acerca dos seus possíveis caminhos. Sobre isso, acho que existe um dramaturgismo no modo como escolhi escrever e me apropriar desta dissertação: uma escrita constituída de “aos poucos”, em pedaços de memória, em rastros de corpo cuja linha de sentido é confusa, não retilínea, mas, em múltiplas direções.

Bienal Internacional do Livro, 17/08/19 | Mais um ano de Bienal chega à Fortaleza e eu, como de costume, vou para tentar achar um livro que agrade meu

gosto. Adentro uma editora de sebo e passando o olhar pelas inúmeras prateleiras, vejo um livro da importante atual autora e filósofa brasileira, Márcia Tiburi. Agarro-o e logo compro. Quando abro o livro, surpresa: uma de suas partes escritas é sobre o exercício de dar nomes às coisas. Logo pra mim que, neste período, adentraria a parte final da dissertação, o encontro oportuno teceu um sentido no próprio tempo do fazer na escrita: Dando nome àquilo que estou fazendo e encontrando uma dramaturgia corporal de um processo escrito em dança.

Fortaleza, 05/09/19 | Começa aqui o meu *diálogo* com Márcia acerca de nomear as coisas que estamos fazendo. Sobre isso, a autora, filosoficamente, escreve: “As palavras então vêm servir como material do pensamento, como num desenho cujo traço define seu sentido” (TIBURI, 2008, p. 103). Eu escrevo: as palavras são possíveis provocadoras-convocadoras de sentidos com a dança que ocorre em ensaio e cuja articulação está a todo o momento sendo traçada entre os corpos envolvidos: dramaturgista / criador(a)-intérprete / papel / chão.

Márcia escreve: “O filósofo que escreve pode ser testemunho de um tempo e o trabalhador da memória do pensamento que se tece pela escrita” (TIBURI, 2008, p. 103). Eu escrevo: O corpo dançante-escrevente pode ser testemunho de um tempo e um agenciador da memória no pensamento que se tece em corpo pela escrita-dança. O corpo como um emaranhado de acontecimentos onde as relações de subjetividade convocam um trabalho delicado nos modos de se fazer dança e de se compreender a sua tessitura dramaturgical no mundo.

Márcia escreve:

Quando invento conceitos busco palavras que os expressem. [...] Quando tenho um nome este nome é o acesso que o outro tem a mim, o mesmo vale para as coisas. [...] Porém sem determinar uma verdade que se sujeite à língua. Sem exercitar o nazismo totalitário da língua que pensa em imperar sobre outras tratadas como menores (TIBURI, 2008, p. 134-135).

Eu escrevo: Quando invento a palavra *danscritura*, tento operá-la no próprio fazer da dissertação. Ela também é o acesso que tenho entre meu pensamento acerca de um possível dramaturgismo em dança com o pensamento daqueles que, por ventura, estão entrando em conhecimento de sua existência por esta dissertação: você, por exemplo. Que ela possa emergir da fabulação transversalizada entre dança e escritura nos cadernos de criação, não subordinando

palavra à dança e nem vice-versa. Tente encontrar espaços para invenções de mundo cujo movimento interesse aos sentidos do processo artístico que está sendo realizado.

Por último, Márcia escreve:

Palavras são meios que, enquanto tais, têm a capacidade de justificar e legitimar fins. Sem elas não há ação política, a ação para o bem de todos que não deve ser deixada na mão de profissionais de cada indivíduo. O uso das palavras constitui jargões, jogos, mundos. É pela palavra que se constitui a dominação e a libertação. Os conceitos estão por detrás delas, como intenções por detrás de realizações, portanto, é preciso cuidar das palavras que constituem as ações filosóficas que compartilhamos. A ação cuidadosa com as palavras é ética. A ética é também uma forma de relação entre palavras, por consequências, das ações (TIBURI, 2008, p. 159-160).

Eu escrevo: há, talvez, uma ação política no meu exercício de inventar a palavra danscritura. Perceber as conversações de mundo, aquilo que acontece no cotidiano como também produção de pensamento em dança e que se instaura num possível encontro entre palavra e movimento. Uma *ação do sentido* nas/das relações cotidianamente dançadas cuja pertinência do encontro pode indagar o fazer dramático sobre aquilo que se tem, como tem e quem as tem dentro do processo de criação. Não desejo aqui atribuir um verbo imperativo ao fato de ter um caderno e, por consequência, escrever nele. Mas, um atentar sobre a ação de escrever no processo artístico como uma proposta política possível entre dança-palavra em que o dramaturgismo vem operar de modo provocativo. Tomar conhecimento que escrever pode se apresentar enquanto dança e que a palavra pode provocar o movimento (e vice-versa) como constituidores de pensamentos críticos no mundo. Neste sentido, existe uma intenção – bem como o sentido da palavra drama /ação/ na constituição da dramaturgia – uma ação cuja dança opera de modo crítico no corpo que se apresenta em sua circunstância de arte.

As escritas nos diários de criação podem convocar uma ética na relação caderno-dança, um comprometimento do trabalho e sua memória. Deste modo, podemos compreender os sentidos que as palavras pensam na dança e que a dança pensa no corpo, mas, também, pensa acerca da própria palavra. O processo de criação como campo do desconhecido cuja ética e política estão o tempo inteiro sendo convocadas a tecer sentidos sobre o dramaturgismo do trabalho e que, por

meios danscritos³², também dizem muito sobre onde aquele corpo passou e para onde deseja ir: um jogo de relações.

Teatro Universitário, 13/09/19 I

Figura 37 – Ensaio de Érica Martins.

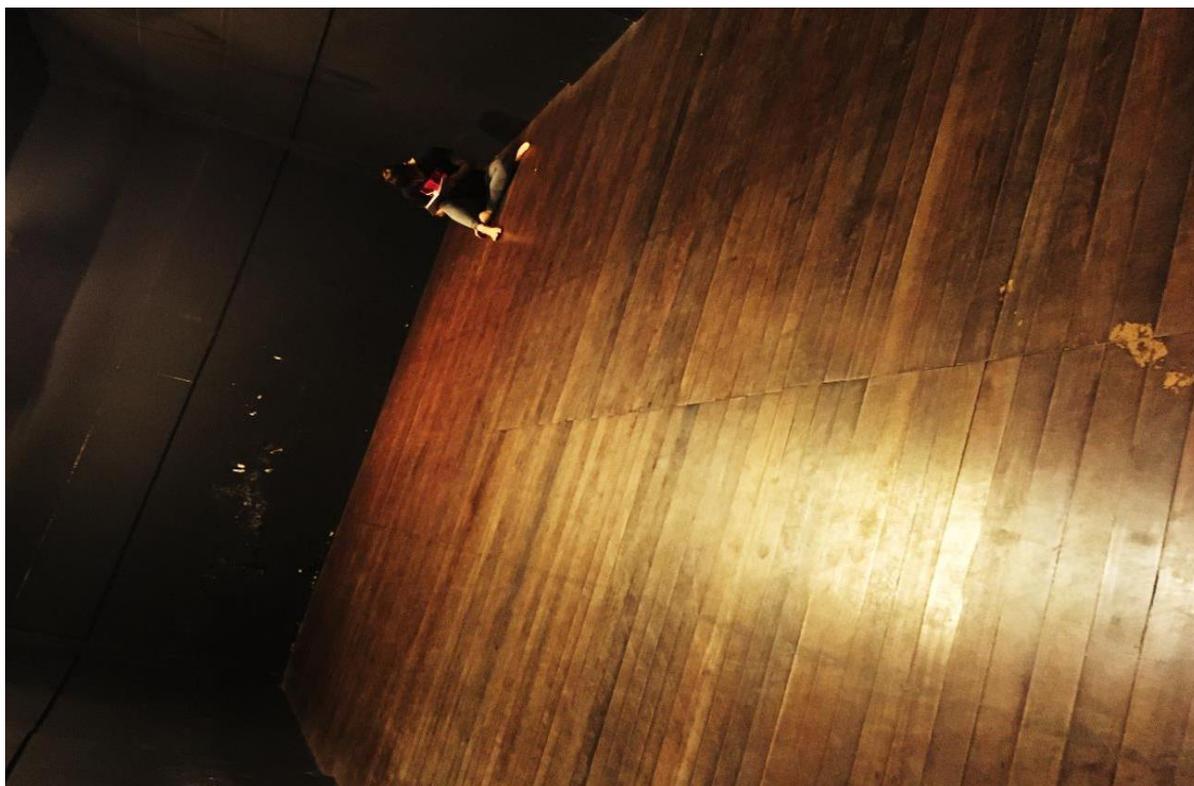


Foto: Arquivo do autor (2019).

Chego à sala para mais um acompanhamento dramaturgico com Érica em seu trabalho. Sento e coloco meu caderno sobre a mesa, começo a escrever e olhar para espaço. Olho para Érica, ela está fazendo sua preparação corporal para o trabalho. Naquele lugar ainda não sei como me estabelecer, sempre fico de frente para ela, mas, às vezes, saio de sala e me experimento desaparecer. Peço à Érica que lembre as coisas que havíamos feito nos ensaios anteriores, então ela começa a dançar e dançar e repetir as sequências. Érica pára bruscamente, olha pra bolsa e caminha em sua direção. Retira o caderno da bolsa e vai ao fundo da sala, senta e começa a escrever. Eu olho para a ação e, sorrateiramente, tiro uma foto.

³² Utilizo-me aqui o nome danscrituras também como uma possibilidade de verbo. Danscrever como uma aposta na ação entre dança e palavra para criação de sentidos, um possível dramaturgismo.

Existe uma tensão dramaturgica aí entre a dança e a escritura: sentar no chão da sala de ensaio para escrever é ocupar um determinado ponto na imensidão daquilo que se apresenta como espaço de criação do movimento. Você percebe a possível dimensão dramaturgica que é para um(a) criador(a)-intérprete em dança, tão acostumado a preencher o espaço de movimento, se perceber ocupado um lugar mínimo de existência em dança enquanto escreve nela? Um ponto entre escritura e movimento no espaço-tempo da dança.

Fortaleza, 16/09/19 | Caro(a) leitor(a), chegamos no ponto mais instigante deste caminho. O que também está sendo para mim o ponto em que mais tenho apreensão de chegar, entretanto, chegou. Aliás, chegamos e vamos aqui tentar articular um pensamento acerca da palavra *danscritura* como operativa de um possível dramaturgismo em dança. Para isso, trago novamente em nossa conversa o filósofo francês Jacques Derrida (1930 – 2004) e sua análise acerca do pensamento de Antonin Artaud³³ (1896 – 1948) em *A palavra soprada* (1971). Em meio a um complexo pensamento pós-estruturalista pertinente à filosofia de Derrida, o que vou apreender nesta parte é como o filósofo começa a pensar, por Artaud, a relação entre palavra – escritura – corpo e como isso se articula enquanto uma possível ação no que chamamos aqui de *danscritura*: uma prática do dramaturgismo em dança que se apresenta entre o corpo e palavra, um sentido operado entre o caderno de criação e a dança, entre o vestígio escrito e o movimento dançado.

Uma questão importante para traçarmos esse sentido é quando Derrida cita, através de Blanchot, a não separação entre pensamento e vida pertinente ao discurso de Artaud. Sobre isso, o filósofo aponta:

[...] Artaud jamais aceitará o escândalo de um pensamento separado da vida, mesmo entregando-se à experiência mais direta e mais selvagem feita da essência do pensamento entendido como separação, dessa impossibilidade que afirma contra si própria como o limite do seu infinito poder (BLANCHOT apud Derrida, 1995, p. 110).

Ainda é neste pensamento de não separação das coisas que Derrida também vai apontar a possível não cisão entre o discurso crítico e clínico que aborda no início de seu texto, uma análise discursiva – com Michel Foucault – em relação aos modos da filosofia do pensamento – por Blanchot e J. La Planché. Deste modo,

³³ Poeta, ator, escritor, dramaturgo, roteirista e diretor de teatro francês.

o caminho que o autor apresenta realiza e articula um pensamento o qual se aproxima de uma forte crítica ao dualismo. Assim, o mesmo Derrida (1971) propõe algo que nos interessa e escapa das leituras e apreensões dualistas da vida: uma proximidade, como ele sugere, no mistério que se estabelece na possível dupla leitura simultânea do acontecimento e que, contudo, não se situa *nem* numa *nem* noutra das duas versões.

Fortaleza, 17/09/19 | Caro(a) leitor(a), você se lembra que no início dessa leitura e, em outras ocasiões, trouxe o termo *nem nem* para tratar como possibilidade dramaturgica? Pois bem, aqui faço o encontro deste termo com o seu autor, pois, ao simpatizar com o pensamento de Derrida percebo como isso acontece e se desestrutura no assunto que trago nesta dissertação. Existe uma questão para mim de como conceber essa escritura em dança que *nem* somente é apenas um registro arquivado de processo e *nem* se fecha no sentido de uma suposta notação coreográfica de criação: ela é uma terceira coisa que ainda não sabemos. Mas, continuemos com as concepções de Derrida acerca de Artaud, pois neles vamos encontrar alguns outros sussurros para esta pesquisa.

Começamos a adentrar na relação corpo – palavra – texto e, para isso, Derrida comenta algo importante para a compressão de sentido no fazer arte para Artaud,

[...] o sentido de uma arte que não dá ocasião para as obras, a existência de um artista que não é mais a via ou a experiência que dão acesso além dela próprias, de uma palavra que é corpo, de um corpo que é teatro, de um teatro que é *um texto porque não está mais submetido a uma escritura mais antiga do que ele*, a algum arquiteto ou arquivalavra (DERRIDA, 1995, p. 115, grifo nosso).

A radicalização de Artaud acerca da relação texto e teatro pode nos interessar no sentido de compreender que as danscrituras nos cadernos de criação são palavras que também são corpos e que o corpo dançante, em *estado de fabricação de sentido*, não opera sobre ou sob sua escritura, mas, no possível entre do movimento. A metáfora do “Quem nasceu primeiro: o ovo ou a galinha?” não nos é importante para pensarmos “Você escreve primeiro e depois dança ou dança para depois escrever?”, neste caso, eu digo: enquanto danço, escrevo e escrevo enquanto danço. Toma-se aqui o sentido de um dramaturgismo expandido na dança

e cuja pertinência da palavra no movimento dançado compõe uma tessitura que não está *nem* de um lado, *nem* do outro: e está aonde, então?

Derrida comenta: “Artaud quis destruir uma história, a metafísica dualista [...] dualidade da alma e do corpo sustentando, em segredo e em dúvida, a da palavra e da existência, do texto e do corpo. [...] Artaud quis proibir que a sua palavra fosse soprada longe do corpo” (DERRIDA, 1995, p. 116). Distante de estabelecer uma relação dualista das coisas, o autor nos propõe ainda a pensar com Artaud a questão do sopro:

Soprada: entendamos *furtada* por um comentador possível que a reconheceria para alinhar numa ordem, ordem da verdade essencial ou de uma estrutura real, psicológica ou de outra natureza [...] Artaud sabia que toda palavra caída no corpo, oferecendo-se para ser ouvida ou recebida, oferecendo-se em espetáculo, se torna imediatamente uma palavra roubada (DERRIDA, 1995, p. 116).

Ao compormos essa relação palavra – corpo – dança em diálogo inicial com Derrida e Artaud, compreendo a questão que o filósofo traz ao tratar a palavra como já capturada quando apresentada. É como se antes mesmo de nos pronunciarmos, algo já estivesse sendo anunciado antes de nós. Estamos, talvez, falando de um furto do sentido? Mas como essa relação chega à dança e como isso se articula com um pensamento dramático em dança? Ainda concebendo as palavras em Artaud, Derrida complementa:

Soprada: entendamos ao mesmo tempo inspirada em outra voz, lendo ela própria um texto mais velho que o poema do meu corpo, que o teatro do meu gesto. A inspiração é, com várias personagens, o drama do roubo, a estrutura do teatro clássico em que a invisibilidade do ponto assegura a diferença e a interrupção entre um texto já escrito por outra mão e um intérprete mais despojado daquilo mesmo que recebe. *Artaud quis a conflagração de uma cena em que o ponto fosse possível e o corpo às ordens de um texto estranho* (DERRIDA, 1995, p. 117, grifo nosso).

Saindo um pouco da perspectiva teatral e adentrando ao pensamento em dança, quando Artaud deseja que esse texto estranho surja do corpo e não antes dele, podemos pensar numa possibilidade dramática em que se evite atribuir ao furto da palavra, um corpo que já está dado por antemão. Deste modo, é como se concebêssemos uma escritura que roube o sentido de uma dança antes mesmo de seu acontecimento num corpo já atribuído, talvez, de sentido. Quem sabe, emergir no/do corpo um texto em que a obra pré-produzida desapareça e possa ser atribuído,

ao seu sentido, um corpo em ação. Este caminho nos leva a aproximar a dança de uma linha de sentido em que sua danscritura possibilite emergir no/do corpo uma perspectiva dramatúrgica na qual a palavra não furte, mas, componha sua escritura-pensamento como dança.

Se para Derrida, o pensamento em Artaud existirá de uma relação em que a palavra é sempre soprada e que esta sempre o furta exatamente daquilo que o põe em contato, o mesmo também vai propor que esta relação se configure de modo que estas ações escritas entre corpo e palavra rompam o pensamento dualista da metafísica e que se abra para novas perspectivas: “Segundo Artaud, produz-se também e em primeiro lugar no meu Corpo, na minha Vida, expressões cujo sentido deve ser entendido para além das determinações metafísicas e das ‘limitações do ser’ que separam alma do corpo, a palavra do gesto, etc.” (DERRIDA, 1995, p. 118).

Fortaleza, 23/09/19 | Ao acompanhar estes autores acerca do furto da palavra, entro numa relação de estranhamento entre o termo apresentado e a palavra no corpo, ainda mais, a palavra no corpo dançante-escrevente. Fico me perguntado: Quando escrevo minhas anotações dramatúrgicas e nelas, também fabulo sentidos, sei que aquelas palavras são preenchidas de significados, mas, não penso que as mesmas sobreponham o meu corpo e pensamento dramatúrgico do processo e sim que eu possa agir como cúmplice (PAIS, 2004) deste roubo. Assim, tento subverter, no movimento dramatúrgico, o sentido do roubo em meu corpo e como isso opera na escritura: sou cúmplice na ação de um crime em que a dança subverte, sorrateiramente, o possível sentido impregnado da escrita.

A palavra proferida ou inscrita, a letra é sempre roubada. Sempre roubada. Sempre roubada porque sempre aberta. Nunca é própria do seu autor ou do seu destinatário e faz parte de sua natureza jamais seguir o trajeto que leva de um sujeito próprio a um sujeito próprio (DERRIDA, 1995, p. 119).

Quando volto em minhas danscrituras, retorno a uma dança que já aconteceu. Quando releio minhas anotações, aquelas palavras me roubam o sentido produzido naquele momento da criação, existe outro sentido ali para além do sintático. Torno-me cúmplice do roubo. Olho, digo e reescrevo: não é mais sobre isso daqui! É sobre outra coisa. Então componho outras fabulações dramatúrgicas em que errâncias/tropeços/sussurros e palavra-corpo-dança estão em processo abertos. O trajeto é sempre outro, seja para quem lê uma dança escrita, seja para

mim mesmo quando volto numa dança já e sempre fugidia de seu sentido escrito. Parafraseando Artaud (apud Derrida, 1995), é preciso reconhecer uma dança cujo sentido se mostra frágil e instável no qual as formas não se alocam.

Para compor este pensamento é preciso localizar que Artaud vai problematizar a questão da relação corpo e Deus – para ele o ladrão maior da história. O autor ainda questiona a relação que temos com o suposto “nosso corpo” e como sempre somos pegos por coisas que antes mesmo de nós nascermos já estão ditas e predestinadas:

Desde que me relaciono com o meu corpo, portanto desde o meu nascimento, não sou mais o meu corpo. Desde que tenho um corpo, não o sou, portanto não o tenho. Esta privação institui e instrui a minha relação com a vida. Portanto desde sempre o meu corpo me foi roubado. [...] E quem pode ser o ladrão se não o grande Outro invisível, perseguidor furtivo por toda parte, isto é, redobrando-me e ultrapassando-me, chegando antes de mim aonde escolhi ir (ARTAUD apud Derrida, 1995, p. 123-124).

Penso que nessa guerra contra Deus³⁴, Artaud nos contempla e convida a pensar num possível sentido furtivo em relação à origem, uma ontologia fundada e buscada nas coisas que se sobrepõem, demasiadamente, ao corpo. Ontologia – ou essa busca pela origem – em conflito com uma dança cuja escrita não a justifica, mas, provoca e compõe o seu desaparecimento. Então não se trata de, pela palavra, conceber uma maneira originária e absoluta de danscritura, mas, partindo de um dramaturgismo em dança, provocar um movimento que constitua um rastro de pensamento em dança sempre em vias de mudanças: a palavra furtada, o corpo enquanto cúmplice do sentido, rastro enquanto pista fulgaz e a dança em desaparecimento:

A minha obra, o meu rasto, o excremento que me rouba do meu bem, depois de eu ter sido roubado por ocasião de um nascimento, deve portanto ser recusado. Mas recusá-lo aqui não é rejeitá-lo, é retê-lo. Para me guardar, para guardar o meu corpo e a minha palavra é necessário que eu retenha a obra em mim, que me confunda com ela para que entre em mim [...] e a impeça de cair longe de mim como escritura (ARTAUD apud Derrida, 1995, p. 127).

³⁴ Caro(a) leitor(a) é importante situar você do pensamento que Artaud construirá em seu texto *Para acabar com o julgamento de Deus* (1947). Uma escrita importante para a história do Teatro, dentre outras artes e que abrirá para criação de um importante pensamento a respeito do Corpo sem Órgãos (CsO) atribuídos pelos filósofos Gilles Deleuze e Félix Guattari no livro *Mil Platôs*, vol 3 (1996).

Se seguirmos nesse sentido da trama, penso que a danscritura, como sugere Artaud, pode reter os rastros de uma dança, mas, ao visitarmos essas escrituras (ou rastros) não podemos pensar o seu sentido dramaturgico longe de um corpo que dança – mesmo que este acontecimento não esteja se dando ali enquanto arte da presença. Danscritura como movimento da palavra-corpo e cujo dramaturgismo tende a conceber esta ação por um viés cúmplice entre escritura-palavra-corpo-dança-desaparecimento.

Sala CS 109, março de 2018 I Durante todo o meu primeiro ano de mestrado, os professores Wellington Jr. e João Vilnei me provocaram a ocupar a sala 109³⁵ como umas das primeiras manifestações no decurso em arte da minha pesquisa. Entrar, assistir a aula, escrever os acontecimentos de meus percursos fazendo da porta (antes branca) o meu diário de bordo. Em meu estado de escritura, dançar e operar a dramaturgia da pesquisa me possibilitou encontrar, pelo fazer, um processo crítico que deslocasse os sentidos até então instaurados na pesquisa ou, para nos apropriarmos de Artaud, roubar o que então já estava prescrito e fazer desse furto uma nova possibilidade existência na arte-vida.

³⁵ Sala inicialmente do mestrado em Artes, mas que agora também compõem espaço para aulas no ICA. Neste ambiente o professor-artista Wellington Jr. propõe uma ocupação artística da sala com obras nacionais e internacionais, uma composição de obras que vão se acumulando em camadas e transformando o sentido compreendido por sala de aula juntamente com a fabricação de obras em múltiplas linguagens. Para saber mais acesse: <https://www.instagram.com/sala109ufc/>

Fortaleza, 24/02/19 | Caro(a) leitor(a) compreendo que fomos em muitos conceitos importantes para esta pesquisa. O temor de ler Derrida se transformou numa força de encontrar, no final desta pesquisa, um vigor para o que estou pensando. Em meio ao cansaço pelo término desta dissertação, acredito nas palavras de Artaud quando ele diz: “Não se trata de suprimir a palavra articulada, mas, de dar às palavras mais ou menos a mesma importância que têm nos sonhos” (ARTAUD apud Derrida, 1995, p. 137). Quer os sonhos um exemplo mais próprio de conceber um sentido dramático do corpo, subvertendo uma linha de narrativa não cronológica, não linear e de espaços-tempos múltiplos?

É preciso então renunciar ao texto e à ditadura do escritor, a certo modelo de palavra e escritura (alfabética) representativa, relata Artaud (apud Derrida, 1995). Então, precisamos fazer da danscritura também o possível campo de investigação dramática no qual as palavras se manifestem como uma possível narrativa que compõe outra narrativa do/no corpo que dança. Tomar as palavras escritas como possível sentido em dança e que estas provocações são rastros, vestígios de um acontecimento que se desvanece e precisa estar, então, sendo, a cada visita, rearticulada com o processo de criação.

4 | ERRÂNCIAS, TROPEÇOS E SUSSURROS FINAIS |

14:03 do dia 10/10/19. A palavra como extensão da sala de ensaio. Caro(a) leitor(a), estamos chegando ao final deste percurso de pesquisa-criação em dramaturgia da dança. Ao mesmo tempo em que o fim desta etapa se aproxima, aumenta o cansaço no corpo diante do exercício que é escrever uma dissertação. Mas, é importante voltarmos o olhar para todo processo de pensamento que fiz acerca da escrita no processo de criação dramaturgical em dança. Perceber esta conversa é dar vazão à possibilidade da escrita se imbricar com a dança, colocando a ação de escrever como uma possível continuação no processo de ensaio. Este, não começa quando adentramos a sala ou qualquer outro espaço, por exemplo, e começamos a nos preparar corporalmente. Muito menos termina quando deixamos o espaço e findamos nossa estadia ali.

O corpo escrevente em dança continua a pensar seu ensaio sob outras condições, as palavras chegam para contribuir por uma conversa dramaturgical entre os(as) fazedores(as) da obra. A sala de ensaio é o mundo em que vivemos, o dramaturgismo é para além do chão que pisamos e a madeira onde se executa gestos de dança. A dramaturgia em dança opera como discurso naquilo que, por exemplo, escolhemos escrever sobre/em/no nosso processo.

Quando, no processo de criação, começamos a escrever, elaboramos uma noção de mundo em que as palavras compõem uma teia de pensamentos. Criam-se sentidos imbricados à dança que está sendo feita em sua determinada condição espaço-temporal. Neste caso, o dramaturgismo é convocado para perceber e operar na fabulação de sentido que, constantemente, está sendo operada na relação escrita-dançada.

14:30 ainda do mesmo dia. O caderno como dramaturgista do dramaturgista. O que escrevo-danço atua no meu corpo ao mesmo tempo em que meu corpo opera naquilo que danço-escrevo. Gostaria de trazer a figura do dramaturgista de volta, só que agora ele está presente enquanto caderno. Penso que as escrituras são possíveis fabulações de sentido em dança, uma conversação em que se tropeça, sussurra, erra algo e que com isso o caderno pode atuar enquanto corpo provocativo. Não podemos esquecer: O caderno não como suporte

da criação. Ele, subjetivamente, não suporta nada. Mas, o caderno como extensão do corpo, como *corpo do corpo no corpo do processo*, o caderno é um possível dramaturgista. Eu olho para ele e lembro: tenho um processo, uma dança habita ali. Ele olha para mim e se *enuncia*, ao mesmo tempo em que me anuncia à constante transformação do sentido da palavra dança na contemporaneidade: O caderno pode ser um *dramaturgista enunciado*.

14:57 do dia 10/10/19. Um rastro sutil de uma dança em desaparecimento: Caro(a) leitor(a), chego aos últimos parágrafos desta dissertação e, no momento de escrita, começo a ser preenchido de emoção/movimento/coragem. Foi um longo percurso até chegar aqui (até mesmo nos estudos para entrar no mestrado). Todo dia sentava, escrevia, conversava, ao mesmo tempo em que deitava, dançava, olhava, tecia e escrevia.

Neste final, acompanhando o pensamento criado acerca das escritas nos cadernos de criação como rastro para um dramaturgismo em dança, percebi em mim o também movimento sutil de uma dança que prefere, neste momento de pesquisa, desaparecer para aparecer em seu outro sentido. Assim, começo a considerar a questão do *desaparecimento do corpo* como possível rastro de um dramaturgismo em dança.

Eis que surgem alguns lampejos, pistas que me chegam acerca dessa relação rastro e desaparecimento. Assim, quando chego à questão do desaparecimento como operador dramaturgístico em corpo, lembro e posso supor o quão interessante seja o encontro desta ação como possível tensionadora da própria escritura que a dança carrega há tantos séculos. Penso: com que materialidades trabalhamos nesta dança cúmplice, talvez, da performance? Como o dramaturgismo opera no campo dos *regimes de visualidade* para podermos falar em seu acontecimento de arte? Como falar de desaparecimento do corpo sem desconsiderar seu viés político em que este é tão caro à história da América Latina e do Brasil especificamente? Quem são os(as) artistas que perpassam pela dança e vão operar seus trabalhos nessa tensão entre rastro-dança-desaparecimento? Lembro-me de artistas como Tieta Macau (MA/CE), Ana Carla e Inélia Brito (CE), Eleonora Fabião (RJ), Cláudia Muller (RJ)...

Figura 40 – Desvio Padrão. Performance de Tieta Macau.



Foto: Arquivo da artista (2018).

Figura 41 – Pedras Portuguesas. Performance de Ana Carla e Inélia Brito.



Foto: Arquivo da artista (2015).

Figura 42 – Ação Rio-Pretense #4: troco tudo. Performance de Eleonora Fabião.



Foto: André Lepecki (2012).

Figura 43 – Dança contemporânea em domicílio. Performance de Cláudia Muller.



Foto: Inês Correa (2015).

São outras condições que os rastros em dança podem tensionar a própria dramaturgia do movimento nos trabalhos citados. Procuro agora uma expansão do sentido da palavra para/em outras materialidades na ação do corpo em movimento. Este que, por sua vez, pode provocar outras errâncias, outros tropeços e sussurros no acontecimento da dança e de sua fabulação de sentido no mundo. Existe aí uma ação na qual a investigação dramática deseja dançar. Enfim, um sussurro final de pesquisa que me joga continuamente na constituição de sua trajetória inacabada. A pesquisa continua...

... e lá vamos nós outra vez.

BIBLIOGRAFIA

- ANDRADE, Carlos Drummond de. **Alguma poesia**. Rio de Janeiro: Ed. Pindorama, 1930.
- ARTAUD, Antonin. Para Acabar com o Julgamento de Deus. In: Willer, Cláudio (Org.). **Escritos de Antonin Artaud**. Porto Alegre, Ed L&PM, 1983.(Col. Rebeldes e Malditos).
- BACON, Jane M.; MIDGELOW, Vida L. Processos de articulações criativas. **Seminário de Pesquisas em Andamento PPGAC/USP**, São Paulo, v. 3, n. 1, p. 55-71, 2015.
- BANYAI, Istvan. **Zoom**/Istvan Banyai; tradução de Gilda de Aquino. São Paulo: Brinque-Book, 1995.
- BARDAWIL, Andrea (Org.). **Tecido afetivo**: por uma dramaturgia do encontro. Fortaleza: Expressão Gráfica, 2010.
- BARROS, Maria Elizabeth Barros de.; MORSCHEL, Aline. Conhecer. In: FONSECA, Tania Maria Galli.; MARASCHIN, Cleci.; NASCIMENTO, Maria Lívia do (Orgs.). **Pesquisar na diferença**: um abecedário. Porto Alegre, 2015. p. 61-63.
- BARTHES, Roland. **O prazer do texto**. 6. ed. São Paulo: Editora Perspectiva, 2015.
- BEHRNDT, Synne K. Dança, dramaturgia e pensamento dramaturgic. In: CALDAS, Paulo.; GADELHA, Ernesto (Orgs.), **Dança e Dramaturgia(s)** . Fortaleza, 2016. p. 243-267.
- BENTO, Janaína. **Desenhar a dança i dançar o desenho**: traçando possíveis em composição coreográfica na dança contemporânea. 2019. 207 f. Dissertação (Mestrado em Artes) - Programa de Pós-graduação em Artes, Instituto de Cultura e Arte, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2019.
- BERNARD, Michel. **De la création chorégraphique**. Centre National de la Danse (CND), Paris, 2001.p.17-24.
- BLEEKER, Maaiker. Pensar o pensamento de ninguém. In: CALDAS, Paulo.; GADELHA, Ernesto (Orgs.), **Dança e dramaturgia(s)** Fortaleza, 2016.p. 149-171.

CALDAS, Paulo.; GADELHA, Ernesto (Orgs.). **Dança e dramaturgias (s)** . Fortaleza; São Paulo: Nexos, 2016.

CARRION, Ulisses. **A nova arte de fazer livros**. Belo Horizonte: C/Arte, 2011.

CARVALHO, Júlia Dutra de.; LAZZAROTO, Gislei Domingas Romanzini; SOUZA, Alice De Marchi Pereira de. . Agir. In: FONSECA, Tania Maria Galli.; MARASCHIN, Cleci.; NASCIMENTO, Maria Livia do (Orgs.). **Pesquisar na diferença**: um abecedário. Porto Alegre, 2015. p.33-35.

COSTA, Luciano Bendin da. **Ainda escrever**: 58 combates para uma política do texto. São Paulo: Lumme Editor, 2017.

COUTO, Mia. Incerteza viva: Processos artísticos e pedagógicos. In: BIENAL INTERNACIONAL DE ARTE DE SÃO PAULO.32. São Paulo. **Anais...** São Paulo, 2016. p. 1 - 18. Disponível em: <http://materialeducativo.32bienal.org.br/>. Acesso em: 17. Out. 2019.

CVEJIC, Bojana. O dramaturgista ingnorante. In: CALDAS, Paulo.; GADELHA, Ernesto (Orgs.), **Dança e dramaturgia(s)**. Fortaleza, 2016. p. 93-109.

DELEUZE, G; GUATTARI, F. **Mil platôs**. São Paulo: Editora 34, 1996. v.3.

DERDYK, Edith. As narrativas nos livros de artista: por uma partitura coreográfica nas páginas de um livro. **Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da escola de Belas Artes da UFMG**, Belo Horizonte, v. 2, n. 3, p. 164-173. , 2012.

DERDYK, Edith. **Entre ser um e ser mil**: o objeto livro e suas poéticas. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2013.

DERRIDA, Jacques. A palavra soprada. in: SILVA, Maria Beatriz Marques Nizza da (Trad.). **A escritura e a diferença**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1995.

EUGÊNIO, Fernanda. Nosso tecido Mais Iscas. In: BARDAWIL, Andrea (Org.). **Tecido afetivo**: por uma dramaturgia do encontro. Fortaleza, 2010.p.11.

EVARISTO, Conceição. **Insubmissa lágrimas de mulheres**. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Malê, 2016.

EVELIN, Marcelo. Acasos são Rastros ao Contrário. In: BARDAWIL, Andrea (Org.).

Tecido afetivo: por uma dramaturgia do encontro. Fortaleza, 2010. p. 31-34.

FABIÃO, Eleonora. Programa performativo: o corpo-em-experiência. **Revista Lume**, São Paulo, n. 4, dez., 2013.

FERREIRA, Glória.; COTRIM, Cecília (Orgs.). **Escrito dos artistas anos 60-70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2006.

FONSECA, Tania Maria Galli.; MARASCHIN, Cleci.; NASCIMENTO, Maria Livia do (Orgs.). **Pesquisar na diferença:** um abecedário. Porto Alegre: Sulina, 2015.

FORTIN, Sylvie. Contribuições possíveis da etnografia e da auto-etnografia para a pesquisa prática artística (trad. Helena Mello). **Periódico Cena**, Porto Alegre, n. 7, p. 77, 2009.

FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. 7 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2008.

FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Ed. 34, 2006.

GIL, José. **Movimento total**. São Paulo: Iluminuras, 2002.

GILPIN, Heidi. Formando espaços críticos: questões da dramaturgia da performance de movimento. In: CALDAS, Paulo.; GADELHA, Ernesto (Orgs.). **Dança e dramaturgia(s)**. Fortaleza, 2016. p. 139-147.

GROSZ, Elizabeth. Corpos reconfigurados. **Cadernos Pagu**, São Paulo, v. 8, n. 14, p. 45-86, 2000.

JAFFE, Noemi. **Livro dos começos**. São Paulo: Cosac Naify, 2016.

KASTRUP, Virgínia. O funcionamento da atenção no trabalho do cartógrafo. **Revista Psicologia e Sociedade**, Rio de Janeiro, p. 15-22, jan/abr. 2007.

LEPECKI, A. Coreo-política e coreo-polícia. **Ilha Revista de Antropologia**, Florianópolis, v. 13, n. 1,2, p. 41-60, jan. 2013.

LEPECKI, A. Errância como trabalho: sete notas dispersas sobre dramaturgia da dança. In: CALDAS, Paulo.; GADELHA, Ernesto (Orgs.), **Dança e dramaturgia(s)** Fortaleza, 2016. p. 63-83.

- LEPECKI, A. Inscrever a dança. Tradução comentada de Sérgio Pereira de Andrade e Lídia Costa Lorangeira. **Revista Vazantes**, Fortaleza, v. 1, n. 1, p. 37-59, 2017.
- LEPECKI, A. Verbetes-afetivos/Verbetes-aflitivos: arremessos verbais movidos pelo encontro em Flecheiras/Fleicheras/Fleixeras em Junho de 2010. In: BARDAWIL, Andrea (Org.). **Tecido afetivo: por uma dramaturgia do encontro**. Fortaleza, 2010. p. 42-46.
- LOUPPE, Laurence. **Poética da dança contemporânea**. Lisboa: Orfeu Negro, 2012.
- MACEDO, Vanessa Paiva de Freitas. **Pulsção da obra: dramaturgia nas práticas contemporâneas de dança**. 2016. 257 p. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.
- MEDEIROS, Márcio. O cheiro perigo da liberdade. In: BARDAWIL, Andrea (Org.). **Tecido afetivo: por uma dramaturgia do encontro**. Fortaleza, 2010. p. 80-81.
- MEYER, Sandra. Tessituras em ação. In: BARDAWIL, Andrea (Org.). **Tecido afetivo: por uma dramaturgia do encontro**. Fortaleza, 2010. p. 35-37.
- MEYER, Sandra; XAVIER, Jussara. Com + posições = investigações acerca do ato de compor nas artes. In: **Tubo de ensaio: composição [Interseções + invenções]**. Florianópolis: Instituto Meyer Filho, 2016.
- NANCY, Jean-Luc (autor); CAPELA, Carlos Eduardo Schmidt; HONESKO, Vinicius Nicastro (trad.). À escuta: (parte I). **Revista Outra Travessia**, Santa Catarina, v. 1, n. 15, p. 159-172, 2013.
- NARANJO, Javier. **Casa das estrelas: o universo contado pelas crianças**. Rio de Janeiro: Foz, 2013.
- PAIS, Ana Cristina Nunes. **O discurso da dumplicidade: dramaturgias contemporâneas**. Lisboa: Colibri, 2004.
- RANCIÈRE, Jacques. **Políticas da escrita**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.
- RIBEIRO, Djamila. **O que é: lugar de fala?**. Belo Horizonte: Letramento, 2017.
- RIBEIRO, Valeska. **A dramaturgia na dança contemporânea brasileira: as experiências de colaboração entre coreógrafa e dramaturgista nos trabalhos de Lia**

Rodrigues e Silvia Soter. 2012. 96 f. Dissertação (Mestre em Artes) - Programa e Pós-graduação em Artes, Instituto das Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012.

ROCHA, Thereza. Balé sobre outras bases ou em que o tango pode ser bom pra tudo. In: INSTITUTO FESTIVAL DE DANÇA DE JOINVILLE (Org.). **A dança clássica**: dobras e extensões. 7. ed. Joinville: Nova letra, 2014.

ROCHA, Thereza. Derivas de um plano de composição em dança. In: CALDAS, Paulo.; GADELHA, Ernesto (Orgs.), **Dança e dramaturgia(s)**. Fortaleza, 2016.p. 269-303.

ROCHA, Thereza. **Por uma escrita de processo**: conversas de dança do espetáculo 3 mulheres e um Café | uma conferência dançada com o pensamento em Pina Bausch. 2012. p. 266. Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.

ROLNIK. Suely. Pensamento, Corpo e Devir: Uma perspectiva ético/estético/política no trabalho acadêmico. **Cadernos de Subjetividade**, São Paulo, v.1 n.2: 241-251, set./fev. 1993.

SALLES, Cecília A. **Redes da criação**: construção da obra de arte. Vinhedo: Ed. Horizonte. 2006.

SALLES, Cecília A. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. 6. ed. São Paulo: Intermeios, 2013.

TIBURI, Márcia. **Filosofia em comum**. São Paulo: Record, 2008.

TORRES, Micheline. Arqueologia de ideias, anotações mínimas e disparos. Ou propostas para exercício. In: BARDAWIL, Andrea (Org.). **Tecido afetivo**: por uma dramaturgia do encontro. Fortaleza, 2010.p. 57-60.

TORRES, Thiago. **NDO**: imbricações poéticas de uma dramaturgia da dança no/do tempo-gerúndio. 2015. 42 f. Monografia (Bacharelado em dança) – Instituto de Cultura e Arte, Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2015.

TORRES, Thiago. Dancinha ou quando o fascismo inaugura uma dramaturgia. **Revista Faces da História**. Assis –SP, v.6, n.1, p. 410-424, jan.-jun., 2019.

VERAS, Alexandre. Pensando onde em mim essas tessituras principiam dramaturgias. In: BARDAWIL, Andrea (Org.). **Tecido afetivo**: por uma dramaturgia do encontro. Fortaleza, 2010. p. 16-19.