

Quando fazer é pensar e pesquisar: andanças epistemológicas

Resumo

A dança vem se expandindo de modo significativo no ambiente acadêmico. O que pressupõe investimento considerável em pesquisa, sublinhando a demanda de formular a epistemologia do fazer prático que caracteriza a experiência da dança. A pesquisa em dança, assim, não se restringe ao conhecimento científico, mas com ele dialoga, compondo o conhecimento acadêmico que emerge da articulação/revezamento teoria e prática no ambiente investigativo da universidade.

Palavras-chave: Dança na universidade. Pesquisa artística. Pesquisa em dança.

When to do is to think and research: epistemological wanderings

Abstract

The dance has expanded significantly in the academic environment. This presupposes considerable investment in art research, underlining the demand to formulate the epistemology of practical making that characterizes the experience of dance. Research in dance thus not restricted to scientific knowledge, but dialogues with it, composing the academic knowledge that emerges from the integration of theory and practice in university investigative environment.

Keywords: Dance in the university. Artistic research. Research in dance.

Joubert de Albuquerque Arrais

é artista-pesquisador e crítico de dança. Doutorando em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica (PUCSP), mestre em Dança Universidade Federal da Bahia (UFBA) e bacharel em Comunicação Social/Jornalismo Universidade Federal do Ceará (UFC) com formação e estágio artísticos pelo centro em movimento – c.e.m (Lisboa). Coordena, desde 2011, os trabalhos de comitê temático sobre produção crítica em dança, da Associação Nacional de Pesquisadores em Dança (ANDA). E-mail: joubertarrais@gmail.com.

Dançar no revezamento teoria e prática é engenhar no e pelo corpo, que se organiza como dança, um entendimento de pesquisar dança como processo de articulação do conhecimento em propostas de onde emergem “práticas teóricas” e “teorias práticas” enquanto possibilidades de articulação/revezamento entre o fazer prático (a prática) e o fazer teórico (a teoria).¹ A universidade é um ambiente que potencializa tais acontecimentos.

A relação arte/universidade pressupõe um trânsito de informações com a sociedade e, também, um movimento investigativo de transformar, por meio da curiosidade e obstinação, muitas das informações generalistas/generalizadas em conhecimento específico que se especializa na continuidade investigativa. Conhecimento este que nos torna capaz, em certa medida, de conhecer o que conhecemos para, nesse movimento reflexivo, destruímos certezas que enrijecem e que nos tornam acrílicos. “A dúvida, aliada à curiosidade, é o berço da pesquisa, portanto de todo conhecimento sistemático.” (FLUSSER, 2011, p. 22)

Pesquisar, movido pela curiosidade, expande a experiência de estar pesquisando. Trata-se de uma aliança entre a descoberta e a busca, aquilo com que nos relacionamos e aquilo que emerge a partir dessa relação. Contudo, seguindo com Flusser (2011), se a dúvida e curiosidade operam separadas, uma impossibilitando a outra de se mover na ação de pesquisar, perde-se a escuta daquilo que pode nos chegar como *novo*. Deixa-nos com percepção engessada, passamos a ser reativos, o que nos mantém nas “certezas autênticas”, estas que, ao não serem atravessadas pela dúvida, viram crenças racionalizadas, forjam um corpo sem porosidade para trabalhar com o realidade. “Em estado destilado, no entanto, [a dúvida] mata toda curiosidade e é o fim de todo conhecimento.” (FLUSSER, 2011, p. 22)

Na prática acadêmica do estar na Universidade, confluem vários saberes, embora o científico continue sendo considerado por muitos como o sinônimo do fazer acadêmico. No nosso caso, cabe lembrar que o artístico também pertence ao conjunto dos saberes que produzem conhecimento, dada a complexidade e diversidades epistemológicas de contextos culturais. A universidade é um local possível para que os interessados no conhecimento artístico encontrem formas e jeitos de lidar com as suas inquietações, mas não é o único, muito menos primeira ou última opção. Se a universidade traz essa potência, devemos habitá-la enquanto espaço investigativo e acolhedor, colaborando para que ela também seja habitada e acolhida por aquilo que está fora dela em coexistência no mundo.

Na relação dança-universidade, a importação de saberes é histórica:

¹ Na década de 70, defendeu Gilles Deleuze, em conversa com Michel Foucault, intitulada “Os intelectuais e o poder” (FOUCAULT, 1979, p. 69-70), que: “A prática é um conjunto de revezamentos de uma teoria a outra e a teoria um revezamento de uma prática a outra.” O filósofo francês, nesta conversa, reforça a coexistência entre prática e teoria: “Nenhuma teoria pode se desenvolver sem encontrar uma espécie de muro e é preciso a prática para atravessar esse muro.” (FOUCAULT, 1979, p. 69)

O ensino universitário em dança no Brasil foi implantado em 1956, na Universidade Federal da Bahia, com a criação da Escola de Dança. Foram contratados professores e coreógrafos da Europa, estabelecendo então os primeiros conhecimentos da dança moderna, especificamente a dança expressão, proveniente do expressionismo alemão. (AQUINO, 2004, p. 7)

Uma vez que a “[...] prática artística é a materialização do pensamento de um artista e a arte é um instinto de nossa espécie.” (AMORIM, 2003, p. 19), temos como histórica também a contribuição epistemológica dos artistas de dança:

O movimento pensante-coreográfico que nos anos 60 tentou desligar a dança do seu auto-isolamento disciplinante e reconectá-la com o mundo social e com novas idéias de corpo e mobilização, deixou frutos e se radicalizou com mais firmeza e beleza nos trabalhos de coreógrafos e bailarinos na Europa e Estados Unidos nos anos 70, 80 e 90. Na Alemanha, em meados dos anos 70, Pina Bausch re-equaciona o problema da dança e sua relação com estruturas de comando ao revolucionar a ética de ensaio. Partindo de um entendimento democrático de que o corpo do bailarino não deve ser relegado à mudez nem subordinado à vontade mono-vocal da coreógrafa, Bausch abre radicalmente o campo expressivo da dança ao repensar o que constitui o trabalho do bailarino. Seu *tanztheater* é a mais potente revolução no modo da dança entender seu chão ontológico e sua proposta ética. (LEPECKI, 2006, p. 7)

Seguindo esse traço histórico e evolutivo, temos que, na primeira década do novo século, constatamos uma situação que pede um olhar adequado, pois a dança vem se expandindo de modo significativo no ambiente acadêmico. Com a criação do primeiro mestrado específico em dança do Brasil, na Escola de Dança da Universidade Federal da Bahia (UFBA), que iniciou suas aulas em março de 2006, pudemos começar a mudar a situação anterior, a das pesquisas em dança em nível de pós-graduação estarem pulverizadas em programas de outros saberes que, felizmente, acolheram a dança. Isso foi e ainda é importante, uma vez que o país é enorme e o Programa de Pós-graduação em Dança da UFBA continua sendo o único Mestrado Acadêmico em Dança do Brasil.

Apesar de estrategicamente indispensável, essa dispersão, mesmo com todo o esforço dos pesquisadores que fazem da dança o seu obje-

to de investigação, implica em uma questão de natureza epistemológica: pertencendo oficialmente a outros campos de conhecimento, a dança faz acordos que, em certa medida, são positivos, pois funcionam como respiros. A permanência e extensão dessa condição produziu um traço epistemológico, que também é histórico e se caracteriza como uma espécie de migração bibliográfica produtiva, na medida que é articulada num ambiente específico da/e dança.

Em outra medida, porém, esses mesmos acordos inter e transdisciplinares podem também nos manter tão à mercê de outras referências bibliográficas que, enquanto “pesquisadores de dança” e “dançantes pesquisadores” – considerando nestas terminologias o revezamento entre teoria e prática; e a articulação do artístico no/com acadêmico –, passamos a trabalhar fora do que lhe é específico, afastando-se para a margem. Assim, o que circunstancialmente chega como bons respiros podem acabar sufocando e nos tirando a liberdade para experimentar outros ares, se não atentarmos para o fato que todo trânsito e deslocamento pressupõe ajustes, perdas e ganhos. Nada sai ileso.

Afirma Katz (1998), e que vem se confirmando nestas duas primeiras décadas do século 21, que quem trabalha com dança e escolhe lidar com ela atentando para a natureza cognitiva do corpo, precisa se manter muito alerta às imposturas que se efetivam no exercício do reducionismo interteórico (CHURCHLAND, 1998 apud GREINER, 2006). Esta postura metodológica coloca-nos a possibilidade de deslocamentos cujos desdobramentos tem implicações epistemológicas decisiva e que podem sim ser produtivos, expansivos, ou simplesmente, não. Não há garantias, por isso, mostra-se potente para quem pesquisa dança. O risco está no demonizar ou glorificar, sem perceber os interstícios existentes e, muitas vezes, desconsiderado por serem desconhecidos.

No mundo dos pesquisadores, o termo ‘reducionismo’ pode servir a Deus ou ao Diabo. Para alguns, representa o melhor caminho para o trato dos assuntos científicos; para outros, indica uma atitude que empobrece aquilo que se estuda e, portanto, deve ser combatida. Na área das humanidades, campeia a segunda opção, e a primeira vive bem entre físicos, biólogos moleculares, químicos. Evidentemente, a maior turbulência ocorre nas zonas de fronteiras entre as duas tribos. (KATZ, 1998, p. 7)

O reducionismo – este que opera no trânsito, nem sempre tranquilo, de uma teoria à outra –, dialoga com a *indisciplina*. A postura “indisci-

plinar” refere-se à outra construção teórica (GREINER, 2006) que problematiza as relações corpo-ambiente e mídia&cultura. (SODRÉ, 2006) Assim, o que definimos como “interstício indisciplinar” desfaz o sentido coloquial de entender-se indisciplina como um descumprimento de regras. Indisciplinar refere-se ao transitar por diferentes áreas de conhecimento que mantêm alguma forma de sintonia, fazendo dos atravessamentos possibilidades de reducionismo interteórico. Não é suficiente, para lidar com o corpo, a tentativa esforçada de buscar conhecimentos em disciplinas ali, aqui, lá e acolá, somente para serem colados como/nos discursos do corpo, pois a transdisciplinaridade não dá conta, muito menos a interdisciplinaridade, por não serem competentes o bastante. (KATZ; GREINER, 2009) Por isso, as autoras propõe a abolição da moldura da disciplina em favor da indisciplina que caracteriza o corpo, em especial, o que dança e o que move o pesquisar em dança.

Nesse sentido, é possível acessarmos abordagens teóricas que discorrerem sobre cultura, conhecimento e evolução, enquanto escolha assertiva se quisermos evitar dualismos e maniqueísmos que imobilizam o *campo* da dança, transformando-as em bibliografia básica para pesquisadores e artistas de dança que buscam uma oxigenação de ideias a respeito do funcionamento do corpo que dança. Não se trata, pois, da biologização da arte, como alguns acusam ou temem, mas de uma prática epistemológica sem “um decifra-me ou te devoro” ou “abre-te sésamo”, se entendemos conhecimento como uma trama tecida de saberes que travessam a já obsoleta separação entre disciplinas. Tais escritos, que considerem a complexidade da epistemologia do corpo, possibilitam-nos outros instrumentos teóricos, inclusive para “ler” os fenômenos culturais, desvinculados de ideias universalizantes, que separam corpo e mente de forma hierárquica. Ou ainda, que fortaleçam a “crença” de que qualquer pessoa pode dançar, simplesmente por que “ter” um corpo.

Tudo isso precisa ser levado em conta quando se trata da demanda de formular a epistemologia do fazer prático que caracteriza a experiência da dança e que se manifesta no investimento considerável no fazer pesquisa que vem acontecendo. “Em diferentes momentos da história ocidental, a atividade prática foi menosprezada, divorciada de ocupações supostamente mais elevadas.” (SENNETT, 2009, p. 31) Pois, se “[...] o artifício é especial por se mostrar engajado como ser humano, nem por isto suas aspirações e dificuldades deixam de espelhar essas questões mais amplas do passado e do presente.” (SENNETT, 2009, p. 31) A dança que acontece na Universidade nos coloca para refletir sobre as práticas na

medida que as problematiza como objeto de estudo ou sistematização de procedimentos para compreender o que chamamos de práticas teóricas e teóricas práticas.

Tanto que, no contexto do mestrado em Dança da UFBA, já são hoje mais de sessenta mestres em dança certificados, com suas dissertações defendidas, um número significativo que traz uma pergunta intrigante: quantos desses mestres acadêmicos são artistas atuantes que escolheram estar na Universidade produzindo reflexão crítica a partir de suas práticas artísticas? E outra, que nasce dela: quais destas pesquisas acadêmicas tiveram como objeto de investigação, pesquisas artísticas desenvolvidas fora da universidade ou que optaram por um trabalho apenas de articulação teórica? Cabe refletir sobre as práticas de dança e perceber nelas a potência de uma investigação que evita as armadilhas da alcunha da arte inefável.

Nas universidades temos grande experiência no setor [educacional], o ensino de dança tem outros objetivos. São também centros de excelência artística, mas com papel diferenciado na sociedade: ali são realizadas pesquisas, aprofundando estudos artístico-crítico-teóricos que estimulam o desenvolvimento da dança como linguagem artística. (AQUINO, 2004, p. 7)

Não queremos, com isso, defender a supremacia do conhecimento empírico/vivido, comumente colocado em oposição ao científico/acadêmico, mas, pelo contrário, considerar que ambos estão envolvidos na produção deste conhecimento. O que cabe é desestabilizar os lugares-comuns que colocam a dança como a arte do sentir bem ou aquilo que todos fazem naturalmente, desde que nascem, porque desconsideram a especificidade do fazer da dança enquanto arte, linguagem e conhecimento.

Agrada a muitos enunciar que a dança é a linguagem universal do homem, uma vez que todos os homens dançam desde que se entendem por homens, em todas as regiões do planeta. Mas quem se detiver nessa justificativa da dança como linguagem universal, perceberá o quanto ela tem de simplória, como acontece aos frutos de convicção e não de descoberta. Dizer que *todos os homens dançam*, esclarece muito pouco, de fato. Quem cabe nesse *todos*? E nesse *dançam*? (KATZ, 2005, p. 43)

Sendo o pesquisador de dança um fazedor de inquietações, podemos considerá-lo um artífice. Propor tal relação nos interessa, uma vez que temos como pressuposto fundamental que a dança é pensamento do corpo. (KATZ, 2005) E por não se tratar de uma evidência, tomamos pressupomos ainda que a arte é um tipo de conhecimento:

Às vezes as pessoas olham a artes como se fosse algo meio estranho ou distante... mas que a principio seria uma espécie de luxo intelectual. Eu não concordo com isto. Eu acho que a arte é um tipo de conhecimento e todas as formas de conhecimento têm como direção a sobrevivência da espécie humana. Ou seja, nós precisamos conhecer para sobreviver. Ninguém conhece por luxo, esporte ou por distração. As pessoas conhecem porque necessitam. Neste sentido, a arte é necessária e não pode ser encarada como luxo ou algo supérfluo. (VIEIRA; RAY, 2009, p. 12)

Ser artífice tem um caráter prático, porém, não é um trabalho que visa somente um jeito para alcançar uma finalidade ou meta. O trabalho manual e artesanal, que caracteriza o artífice, capacita pela prática corporal, e com um *fazer* que é *pensar*. A palavra *artífice*, nesse movimento, evoca imagens que podem ser da rotina de uma carpintaria: “Olhando pela janela da oficina de um carpinteiro, vemos lá dentro um homem de idade cercado de aprendizes e ferramentas” (SENNETT, 2009, p. 19); ou a de um laboratório de dissecação: “Nele, uma jovem técnica franze as sobrancelhas diante de uma mesa na qual estão estendidos seis coelhos mortos, tendo voltadas para cima as barrigas abertas” (SENNETT, 2009, p. 19); ou mesmo, como descreve o autor, sobre um ensaio de música:

Um terceiro artífice poderia ser ouvido na sala de concertos da cidade. Uma orquestra ensaia com um regente convidado; ele trabalha obsessivamente com a seção de cordas, repetindo interminavelmente uma passagem para fazer com que os músicos ataquem as cordas com seus arcos exatamente na mesa velocidade. Os violinistas estão cansados, mas também felizes, pois o som ganha coesão. O regente da orquestra se preocupa; se o regente convidado continuar, o tempo do ensaio será excedido e terão de ser pagas horas extras. O maestro não está nem aí.

Na dança, tais imagens artífices remetem-nos ao corpo em movimento, movido pela curiosidade da descoberta e na dúvida da incerteza, e

que faz surgir gramáticas e sintaxes, na medida que investe nesse desafio de ser potência de dança:

[...]o afastamento da experiência quotidiana dos ofícios, da delicadeza ou brutalidade do trabalho manual, do cheiro da terra, da construção de um conhecimento experiencial que implica o corpo em movimento pode ter nos afastado do ritmo tremendo que caracteriza a vida, a importância do entendimento das diferenças-semelhanças pode ter-nos afastado da capacidade de perceber a passagem entre universos sem o esforço do estilhaço, da segmentação, no entanto[...] não nos impermeabilizou completamente o sentir, de vez em quando um de nós inclina um pouco a cabeça, franze as sobrancelhas, contorce-se de espanto e abre-se a desconfiança de que estes hábitos que criam formas de vida têm outras configurações possíveis. (NEUPARTH, 2011, p. 15)²

Propondo, assim, a figura do “pesquisador-artífice” como filosofia de trabalho do pesquisador em dança - que não se restringe ao ambiente acadêmico, mas com ele e nele pode coexistir -, temos que tal alcunha refere-se ao fato que ele manuseia materiais, desenvolve procedimentos, encara problemas cotidianos que pedem e clamam por soluções não definitivas e provisórias. No almejar a construção – que se alinha com desenvolvimento, compreensão e transformação – do seu objeto de busca, ele tem que lidar, de um jeito específico, com forças competitivas, certas frustrações e, ainda, buscas obsessivas, explorando, assim, dimensões recorrentes que se referem à habilidade, ao esforço/empenho e às valorações/avaliações. (SENNETT, 2006) Sendo a dança o que move o trabalho do pesquisador-artífice, é no corpo e no trabalho corporal que ela se especializa, mesmo que isso não pareça tão evidente ou óbvio.

Nessa direção, podemos entender a experiência cotidiana do corpo que dança como a de um corpo dançante que constrói um conhecimento a partir do experiencial, o que implica em um corpo em movimento com a vida e seus ambientes relacionais:

[...] o fazer e fruir artístico abre-me o desdobramento de possibilidades de relação e, assim, de reflexão e ação. Somos seres relacionais e os laços e afectos que tecemos ao longo da vida não se restringem ao universo humano, desde o princípio do desenvolvimento embrionário, quando o zigoto se lança no caminho ao longo do útero materno, já entramos em contato com o acontecimento que tantos têm identificado como ser o não ser. O mesmo agregado de células em

2 Sofia Neuparth é uma artista portuguesa que coordena, desde 1992, o Centro Em Movimento (C.E.M), espaço interdisciplinar que dirige com Margarida Agostinho e que investe nos estudos do corpo e movimento, na investigação e formação artísticas, com ênfase no trabalho entre pessoas e lugares em bairros de Lisboa. Desde 2005, promove uma formação intensiva acompanhada, além de aulas regulares e colaboração de pesquisadores acadêmicos, como também o evento artístico Pedras D'Água.

movimento dá origem ao humano e o seu ambiente imediato [...].
(NEUPARTH, 2011, p. 15)

Seguindo com a linhagem iluminista,³ quase todos nós podemos nos tornar “bons artífices” se houver a representação de uma condição humana especial, a do *engajamento*. “Todo bom artífice sustenta um diálogo entre práticas concretas e ideais; esse diálogo evolui para o estabelecimento de hábitos prolongados, que por sua vez criam um ritmo entre a solução de problemas e a detecção de problemas.” (SENNETT, 2009, p. 20) A possibilidade do engajamento de uma forma prática artesanal (que não é sinônimo de uma prática instrumental) faz do fazer artífice uma ação de cunho investigativo, na medida em que demonstra habilidades no solucionar problemas diante de situações reais.

Não é da noite para o dia. A aptidão se desenvolve por horas e horas de experiência, que se fazem necessárias a cada tipo de situação. Para um corpo produzir conhecimento, precisa especializar-se a fazer determinada ação ou atividade com competência e sabedoria. E isso toma um longo tempo até se realizar.

Toda habilidade artesanal baseia-se numa aptidão desenvolvida em alto grau. Uma das medidas mais habitualmente utilizadas é a de que cerca de 10 mil horas de experiência são necessárias para produzir um mestre carpinteiro ou músico. Vários estudos demonstram que, progredindo, a habilidade torna-se mais sintonizada com os problemas, como no caso da técnica de laboratório preocupada com o procedimento, ao passo que as pessoas com níveis primitivos de habilitação esforçam-se mais exclusivamente no sentido de fazer as coisas funcionarem. Em seus patamares mais elevados, a técnica deixa de ser uma atividade mecânica; as pessoas são capazes de sentir plenamente e pensar profundamente o que estão fazendo quando o fazem bem. (SENNETT, 2009, p. 30)

Na dança, essa dinâmica se dá, inclusive, em espaços formais e não-formais, com habilidades desenvolvidas por um fazer prático da dança que, quando entendido como fazer artífice de dança, acaba por se articular com outros saberes práticos e também teóricos:

Para formar um dançarino são necessários muitos anos de estudo, que não se limita ao treinamento técnico. Uma série de informações constrói seu universo de conhecimento. Aspectos da filosofia e his-

3 O artífice, para Richard Sennett, é o símbolo do Iluminismo, mantendo certo vínculo com os pressupostos desse movimento filosófico ocorrido, em especial, na França, no século 18 (“século das luzes”); dentre os quais, um vai ao encontro do que o autor propõe: a valorização do questionamento, da investigação e da experiência como forma de conhecimento tanto da natureza quanto da sociedade, política ou economia.

tória da arte, as interfaces da dança com a música, as artes plásticas e o teatro vão se consolidando ao longo dos anos como conhecimento, de forma não sistematizada, principalmente, pela prática artística durante os ensaios e as montagens de espetáculos. Essa forma de aprendizagem é a tradição de nossa história com relação à formação em dança. Também, o professor de dança, oriundo dessas academias – dançarino, que por vocação ou não, resolve assumir a transmissão de conhecimento específico –, tem sua formação pedagógica pouco sistematizada. Porém, mesmo sem formação sistematizada, esses professores têm amplo lastro cultural em relação a sua área de atuação. [...] Os centros de excelência e os professores das academias são os responsáveis pela formação do artista que, aos 18 anos, atua no mercado. Portanto é indiscutível a importância dessa formação pré-universitária: é nesse âmbito que se formam os grandes artistas. (AQUINO, 2004, p. 7)

A ligação do artífice com o seu fazer está entremeadada por um certo entendimento que separa, no senso comum, teoria e prática. “Existem momentos ‘Eureka!’ que soltam as amarras de uma prática que emperrou, mas eles estão incorporados à rotina.” (SENNETT, 2009, p. 49) Pois, diz o autor: “Na medida que uma pessoa desenvolve sua capacitação, muda o conteúdo daquilo que ela repete.” (SENNETT, 2009, p. 49) Na experiência da dança, trabalhamos aguçando a percepção e temos que lidar com os hábitos cognitivos que, assim como o artífice iluminista, está implicado cotidianamente com seu fazer prático repletos de rotinas e repetições, e que pode se engessar caso não perceba os *insights* criativos que movem a criação artística, “[...] que a criatividade desloca o conhecido e a criação se configura no desconhecido.” (NEUPARTH, 2011, p. 19) Por isso, é preciso, tanto como necessidade quanto rigor investigativos, “[...] reconhecer a presença do corpo que dança implica ouvir-lhe a intermitência.” (NEUPARTH, 2011, p. 24) Pois, “é essa intermitência que permite o brilho [da criação].” (NEUPARTH, 2011, p. 24)

Sennett (2009, p. 165) lembra-nos: “Desde as origens da civilização clássica, os artífices são incompreendidos. O que lhes permitiu ir em frente do ponto de vista humano foi a fé no trabalho e no envolvimento com seus materiais.” Logo, produzir conhecimento não é algo só do fazer científico. Aqui se pleiteia o uso do termo “acadêmico”, em sintonia com Katz (2012), para identificar o tipo de conhecimento que a universidade produz, uma vez que ele não restringe apenas ao fazer científico. E, para tal, nos cabe colaborar para a construção das epistemologias que firmem esta proposta.

Nessa sintonia, precisamos caminhar buscando o conhecimento do conhecimento prático, que pode parecer superficial, mas não é. Se todo conhecimento produzido na universidade visa constituir-se em um senso comum com a dimensão utópica e libertadora de que nos fala Santos (2006, p. 88) para ser o “[...] conhecimento vulgar e prático, com o que no cotidiano orientamos nossas ações e damos sentido às nossas vidas”, é necessário “dialogar com outras formas de pensamento deixando-se penetrar por elas.” (SANTOS, 2006, p. 88)

O senso comum é prático e pragmático; reproduz colado às trajetórias e às experiências de vida de um dado grupo social e nessa correspondência se afirma viável e securizante. O senso comum é transparente e evidente; desconfia da opacidade dos objetivos tecnológicos e do esoterismo do conhecimento, em nome do princípio da igualdade do acesso ao discurso, à competência cognitiva e à competência linguística. O senso comum é superficial porque desdenha das estruturas que estão para além da consciência, mas, por isso mesmo, é exímio em captar a profundidade horizontal das relações conscientes entre pessoas e entre pessoas e coisas. O senso comum é indisciplinar e imetódico, não resulta de uma prática especificamente orientada para produzir; reproduzir-se espontaneamente no suceder cotidiano da vida. O senso comum aceita o que existe tal como existe; privilegia a acção que não produza rupturas significativas no real. Por último, o senso comum é retórico e metafórico; não ensina, persuade. (SANTOS, 2006, p. 89-90)

A tarefa não é fácil, pois exige rigor e sensibilidade. Para adentrar no senso comum que empedra a arte da dança e se diferencia deste senso comum “utópico e libertador”, precisamos entender o que seja *sensocomunizar-se* (SANTOS, 2006), isto é, há que identificar a necessidade de construir outros sentidos comuns que ajudem a todos nós acessarmos a experiência da dança *não-regulada* por dizeres inefáveis mas sim, *emancipada* em suas possibilidades enquanto arte e conhecimento, que não se limita ao universo do artista, mas também do seu dito “receptor” ou “destino final”, o espectador, este de quem não podemos desconsiderar a potência de uma acção implicada no fazer artístico. “O espectador também age, como aluno ou o cientista. Observa, seleciona, compara, interpreta. Liga o que vê com outras coisas que viu noutros espaços cénicos e noutro género de lugares.” (RANCIÈRE, 2010, p. 22) E assim: “Compõe o seu próprio poema com os

elementos do poema que tem à sua frente.” (RANCIÈRE, 2010, p. 22) Já a respeito da emancipação, este autor coaduna:

[...] essa começa quando se põe em questão a oposição entre olhar e agir, quando se compreende que as evidências que assim estruturam as relações do dizer, do ver e do fazer pertencem elas próprias à estrutura da dominação e sujeição. A emancipação começa quando se compreende que olhar é também uma acção que confirma ou transforma essa distribuição de posições. (RANCIÈRE, 2010, p. 22)

Ao só nos sentimos artistas apenas se estivermos no palco, que lá acontece algo que precisa ser decifrado por quem está à espera na plateia e o que está fora do palco não importa; caímos na armadilha da legitimação do espaço teatral enquanto arte do espetáculo, que tem a ver com uma visão romantizada da arte pela arte (que se autojustifica) e do espectador passivo (aquele que apenas frui ou está ali só pra receber e ser satisfeito, ou contrariado). Como defende Rancière (2010), trata-se de uma lógica que embrutece a relação entre artista e espectador, um jeito pedagogizante no qual opera uma transmissão direta conteudista, de algo que está de um lado e que deve ser passado para o outro lado, que o autor traz da crítica que nasce na relação entre o mestre e o aluno. Logo, não nos emancipamos e, por conseguinte, mantemo-nos regulados, principalmente se considerarmos o papel do artista enquanto espectador-artífice junto com o artista-artífice. Sobre isso, o autor diz com veemência:

Dir-se-á que o artista, por seu lado, não quer instruir o espectador. O artista, hoje em dia, recusa-se a utilizar a cena para impor uma lição ou fazer passar uma mensagem. Quer somente produzir uma forma de consciência, uma intensidade de sentimento, uma energia para a acção. Mas continua a supor que o que será percebido, sentido, compreendido é aquilo que ele próprio colocou na sua dramaturgia ou na sua performance. Continua a pressupor a identidade da causa e do efeito. Há a distância entre o artista e o espectador, mas há também a distância inerente à própria performance, na medida em que esta se encontra - enquanto espetáculo, enquanto coisa autónoma - entre a ideia do artista e a sensação ou compreensão do espectador. (RANCIÈRE, 2010, p. 24)

O ambiente da universidade pode possibilitar a artistas e não artistas “desvendar” as miríades teóricas do saber prático e as miríades práticas do

saber teórico de dança, priorizando, nesse desvendar, o entendimento do corpo e seu funcionamento no mundo. Sabemos que não há apenas um tipo de dança, muito menos um modo único de dançar e experienciar a dança. Ainda bem. Se o homem se move, tal ação traz a potência de ser dança. Mas o corpo em movimento, para ser dança, especializa-se quando nele faz do movimento um fluxo, que lhe traz possibilidades de entender que quando pesquisamos dança, dançamos.

No exercício da experiência investigativa em dança, a elaboração de hipóteses requer um corpo em condição de questionamento. A condição de questionamento implica a abertura de um corpo para a experiência reflexiva do movimento. O corpo, em estado de investigação, é um corpo capaz de questionar e questionar-se em ação – de refletir sua própria ação enquanto a ação acontece. (TRIDAPALLI, 2008, p.40)

Na dança, bem como em outras artes presenciais, resguardadas suas devidas distinções, há ainda um fosso crescente no entendimento entre o que é o *saber dizer* e o *saber fazer*, entre a teoria e a prática. Se digo que danço, sou coreógrafo, dançarino, bailarino etc., logo sou indagado: que tipo de dança você dança? Se escrevo sobre dança, pesquiso dança na universidade, logo sou acusado: você é da galera da teoria! Por isso, vale lembrar que a força da hierarquia entre teoria e prática se funda na nossa história evolutiva, motivo que nos leva a produzir bons argumentos para, ao mesmo tempo, expô-la e transformá-la: “O desejo de algo mais duradouro que as matérias que se decompõem é uma das explicações, na civilização ocidental, da suposta superioridade da cabeça sobre a mão, considerando o teórico melhor que o artífice porque as ideias perduram.” (SENNETT, 2009, p. 143)

A arte, ao trazer a potência de uma recusa do pensamento cartesiano,⁴ é, antes de tudo, a morada da experiência, sua busca deliberada, compreendendo que a investigação artística, enquanto prática que só se fortalece no fazer contínuo e que não tem um ponto exato de partida ou chegada, “[...] detecta e reconhece essas linhas/manchas, essas configurações efêmeras que são a potência da criação, trabalha-as, manuseia-as, e permite aparecer da forma comunicável a que chamamos a obra.” (NEUPARTH, 2011, p. 19)

A cada leitura, a cada experimento, percebemos procedimentos e jeitos outros de fazer uma mesma coisa, mobilizado pela curiosidade que faz o olhar passear pelo mundo na lógica da descoberta. Nesse âmbito, é que podemos apresentar algumas constatações tendo em vista certas hipóteses

4 O cartesianismo é um movimento filosófico cuja origem é o pensamento do francês René Descartes, filósofo, físico e matemático (1596-1650). O pensamento cartesiano é uma forma de racionalismo que se sustenta na sobreposição hierárquica da mente sobre o corpo. O cartesianismo, como também é conhecido, procura demonstrar que o homem é essencialmente uma coisa pensante e que a mente (o pensamento) regula a existência (o corpo).

sobre o que vem a ser a pesquisa em dança, dentro de um contexto maior, com proximidades e distinções, que é o da pesquisa em artes. “Porque conhecer dança”, esclarece Katz (2005, p. 43), “[...] exige uma descrença básica em formas definitivas”. Ela prossegue. “Sendo dança semiose permanente, o que nos cabe é a tarefa de empreender séries de séries de séries de aproximações.” (KATZ, 2005, p. 43)

Há nisso uma latência. Quando não lidamos com o conhecimento como o conhecimento do conhecimento, parafraseando Santos (2006), acabamos por emperrar muitos movimentos, turvar muitas danças/pensamentos. O sociólogo português afirma ainda que, interessado numa abordagem ecológica que articule saberes diversos, todo conhecimento é autoconhecimento que nasce do exercício epistemológico de “conhecer o conhecimento”, até mesmo reconhecê-lo. Sendo pesquisa movimento de indagação, questionamento, estudo, ações realizadas e vividas cuidadosamente no rigor e na ousadia, recorrentes em todo ato investigativo, há nela a continuidade cíclica na forma de fluxo, que “[...] esse fazer que a investigação artística tonifica aceita que a forma/obra é a parte de um processo de trânsito entre um antes que acontece sempre no agora e um depois que densifica a possibilidade de existência do antes.” (NEUPARTH, 2011, p. 20) Pois, se “duvidamos” do passado, não é para lhe dá uma suficiência que impeça imaginarmos o futuro; e se “vivemos” o presente, não é para lhe dá uma demasia limitante que impossibilite realizar nele o futuro. Daí a importância, na jornada artístico-acadêmica, percebermo-nos enquanto pesquisadores-artífices de dança.

Afinal, a condição epistemológica da dança repercute na condição existencial de quem experiencia a dança como pesquisa. Isso vale para todos, cientistas, artistas, acadêmicos e outros tantos fazeres e pensares.

Referências

- AQUINO, Dulce. *O ensino da dança*. Programa Rumos Dança 2003/04. São Paulo: Itaú Cultural, 2004. (CD-ROM)
- AMORIM, Claudia. A arte como território livre. In: GREINER, Christine; AMORIM, Claudia (Org.). *Leituras do corpo*. São Paulo: Annablume, 2003.
- FLUSSER, Vilém. *A dúvida*. São Paulo: Annablume, 2011.
- FOUCAULT, Michael. *Microfísica do Poder*. São Paulo: Graal, 1979.
- GREINER, Christine. *Corpo: pistas para estudos indisciplinados*. São Paulo: Annablume, 2006.

KATZ, Helena. Entre a heresia e a superstição. In: PROBLEMAS ESTRUTURAIS E SIMILARIDADES CONCEITUAIS NA DANÇA DE BRASIL E PORTUGAL. São Paulo: Editora da Secretaria Municipal de Cultura, 1998. p.1-9.

_____. Pesquisa em dança: entre a circularidade viciada e o mapa de navegação. *Revista da Dança*, Salvador, v. 1, n. 1, p. 94-106, jul./dez. 2012. Disponível em: <<http://www.portalseer.ufba.br/index.php/revistadanca/article/view/7085/4848>>. Acesso em: 16 jul. 2013.

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

KATZ, Helena; GREINER, Christine. Por uma teoria do corpomídia ou a questão epistemológica do corpo. In: GREINER, Christine (Org.). *Corpo: Pistas para estudos indisciplinados*. São Paulo: Annablume, 2005.

LEPECKI, André. O corpo colonizado. *Revista do Centro Coreográfico do Rio*, Rio de Janeiro, n. 2, p. 6-11, jun. 2003.

NEUPARTH, Sofia. Que corpo é este? Que arte é esta? In: NEUPARTH, Sofia; GREINER, Christine (Org.). *Arte Agora: pensamentos enraizados na experiência*. São Paulo: Annablume, 2011.

SENNETT, Richard. *O artífice*. São Paulo: Record, 2009.

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

SODRÉ, Muniz. *As estratégias sensíveis: afeto, mídia e política*. Petrópolis: Vozes, 2006.

SANTOS, Boaventura. *Um discurso sobre as ciências*. 4. ed. São Paulo: Cortez, 2006.

TRIDAPALLI, Gladis. De aproximações e possibilidades: a investigação como uma possível estratégia de aprendizado do corpo que dança. In: FÓRUM DE PESQUISA CIENTÍFICA EM ARTE, 6, 2008, Curitiba. *Anais eletrônicos...* Escola de Música e Belas Artes do Paraná: Curitiba, 2008. Disponível em: <<http://www.embap.pr.gov.br/arquivos/File/Forum/anais-vi/05GladisTridapalli.pdf>>. Acesso em: 7 jul. 2013.

VIEIRA, Jorge Albuquerque; RAY, Sonia. Teoria do Conhecimento e Arte. *Revista Música Hodie*, Samambaia, v. 9, n. 2, 2009. Disponível em: <<http://www.revistas.ufg.br/index.php/musica/article/view/11088/7310>>. Acesso em: 7 jul. 2013.