



Recebido em:  
21/06/2017  
Aprovado em:  
22/06/2017  
Editor Respo.: Veleida  
Anahi  
Bernard Charlort  
Método de Avaliação:  
Double Blind Review  
E-ISSN:1982-3657  
Doi:

## PESQUISA EM DANÇA ENQUANTO (DE)FORMAÇÃO

BRUNO PARISOTO

EIXO: 16. ARTE, EDUCAÇÃO E CONTEMPORANEIDADE

Resumo: Este artigo tem por objetivo traçar algumas conexões entre questões filosóficas e de produção artística em dança contemporânea, com enfoque em modos de pesquisa acadêmica que compreendam a prática enquanto pesquisa. Para tanto, pauta-se em uma reflexão sobre os contextos da modernidade e pós-modernidade e das perspectivas pós-positivista e pós-estruturalista, com intuito de encontrar suas ressonâncias na leitura de abordagens instauradas por coreógrafos como Merce Cunningham. Reconhece-se a produção artística em dança contemporânea como um processo de produção de subjetividades, visto seu caráter processual, estético e político. Proponho, por fim, o reconhecimento de processos de pesquisa-criação enquanto potências de (de)formação.

Palavras-chave: Prática-Pesquisa. (De)Formação. Subjetividade.

Résumé: Cet article a pour but tracer des liens entre les questions philosophiques et la production artistique en danse contemporaine, en mettant un focus sur les modes de recherche académiques qui comprennent la pratique comme recherche. Pour cela, cet article est guidé dans une réflexion sur les contextes de la modernité et la post-modernité et des perspectives post-positiviste et post-structuraliste, afin de trouver leurs échos dans la lecture des approches amenée par des chorégraphes comme Merce Cunningham. On reconnaît la production artistique en danse contemporaine comme un processus de production de subjectivités, étant donné son caractère procédural, esthétique et politique. Je propose, enfin, la reconnaissance des processus de recherche-création comme une potence de (de)formation.

Mots-clés: Practice-Recherche. (De)Formation. Subjectivité.

## MODERNIDADE E A TORÇÃO PÓS-MODERNA

Homem, branco, europeu, referência a mais de 350 anos na produção de conhecimento. Reflexo de muitos cenários acadêmicos na contemporaneidade. René Descartes (1596-1650), nascido em Touraine, estudou direito na universidade de Poitiers, filosofia e humanidades no colégio dos Jesuítas de La Flèche. Fez parte do exército holandês. Sua reflexão pauta-se na não admissão de nada que não seja absolutamente evidente, na subdivisão do problema, ordenação do pensamento, enumeração dos dados e revisão dos elementos de modos a certificar a veracidade da solução. Emerge-se a todas suas propostas o cogito: penso, e que, na medida em que penso, existo. Esta afirmação não tem anterior, é o princípio primeiro. É evidente porque não têm como colocá-la em dúvida, no sentido que se nos questionarmos sobre ela já estaremos pensando, isto é, para duvidar do pensamento é preciso pensar, portanto existir. Apreendo minha própria existência pelo ato de pensamento, o que equivale a dizer que sou uma natureza unicamente pensante. E esta verdade, como sendo o princípio primeiro, é a regra para todas as outras verdades. Assim se reafirma, na modernidade, o binarismo corpo-mente.

A consequência transcendente do binarismo corpo-mente é expressa em diferentes epistemologias, das quais

destaco: Platão e o estabelecimento de um mundo das ideias em contrapartida ao mundo dos sentidos (material), onde a verdade torna-se algo que transcende o homem, isto é, a verdade não é acessada pelos sentidos materiais. Em Sócrates, pensava-se a idéia de cosmos como algo ao qual a alma se ajusta, em busca do que se chama de harmonia. No cristianismo, percebemos que as doutrinas de conduta, postas pelos mandamentos, por exemplo, conduzem a vida do ser. Em Descartes, a razão. O ser humano têm, portanto, vivido de forma a pautar sua vida em verdades em transcendem a ele mesmo.

Esta dicotomia corpo-mente vem estruturando um modo de pensamento dito da modernidade, noção na qual vários autores tem se debruçado. Opto, dentre esta grande variedade, por duas idéias:

De acordo com a primeira, o termo refere-se aos movimentos artísticos dos meados do final do século XIX; a segunda acepção é histórica e filosófica, fazendo referência ao termo “moderno” e significando “modernidade” – a época que se segue à época medieval. Existe, obviamente, uma relação entre os dois sentidos, que se expressa pela ideia de que o “moderno” envolve uma *ruptura autoconsciente* com o velho, o clássico e o tradicional, e uma ênfase concomitante no novo e no presente. Nessa ideia está também envolvido o pressuposto de que, em certo sentido, o moderno, em contraste com o classicismo e o tradicionalismo, é melhor que o velho, simplesmente porque, na sequência do desenvolvimento histórico, ele vem depois. Filosoficamente falando, o modernismo começa com o pensamento de Francis Bacon na Inglaterra e o de René Descartes na França (PETERS, 2000, p.12).

É necessário ressaltar que não nos cabe uma visão hierárquica sobre períodos históricos, mas sim de mudança de paradigmas científicos, conceitos filosóficos e movimentos artísticos. Essas áreas de conhecimento sustentam as tendências que virão a constituir nomes – modernidade, pós-modernidade, são exemplos destes. É preciso compreender que os significados dos conceitos “modernidade” e “pós-modernidade” não são estáveis, constituem-se de componentes que se (re)inventam a todo instante, ou seja, suas nomenclaturas são constantes, mas, seus componentes são vivos.

Se tomamos a definição de Jean-François Lyotard (1984, p.79), dada em seu ensaio “Resposta à pergunta: o que é o pós moderno”, seremos levados a aceitar que o pós-modernismo não é “o modernismo no seu estado terminal, mas no seu estado nascente, e esse estado é constante. Eu disse e direi outra vez que o pós-modernismo significa não o fim do modernismo, mas uma outra relação com o modernismo”. O que ele está sugerindo é que o pós-modernismo como um movimento nas artes é *uma continuação do modernismo por outros meios* – a busca por um experimentalismo novo e a ideia de *avant-garde* continuam. Isto é, o pós-modernismo mantém uma relação ambivalente com o modernismo, considerado como uma categoria estética. E ele define um estilo, uma atitude ou um *ethos* e não um período (isto é, algo que vem *após* o modernismo) (PETERS, 2000, p.18-19).

A partir da análise de Peters sobre a proposição de Lyotard, duas questões se tornam bastante instigantes: 1) o que é a pós-modernidade 2) quando acabou a modernidade e começou a pós-modernidade O leque de respostas é imenso, indo desde a revolução francesa (1789), passando pela revolução comportamental (maio de 1968), início da era pós-industrial (por volta dos anos 1950), fim da segunda guerra mundial, etc. Quanto à primeira questão, Lyotard em seu livro intitulado *A condição pós-moderna* – tradução direta do francês, na versão em português foi publicado como *O pós-moderno* (1988) – propõe que a ideia de verdade construída lentamente pelos modernos se desestruturou. A verdade torna-se apenas uma possibilidade. A questão é: como ter certeza que uma teoria é válida ou não Pois, tudo que produzimos enquanto verdade é, apenas, uma narrativa.

Simplificando ao extremo, considera-se “pós-moderna” a incredulidade em relação aos metarrelatos. É, sem dúvida, um efeito do progresso das ciências; mas este progresso, por sua vez, a supõe. Ao desuso do dispositivo metanarrativo de legitimação corresponde sobretudo a crise da filosofia metafísica e a da instituição universitária que dela dependia.

A função narrativa perde seus atores (*functeurs*), os grandes heróis, os grandes perigos, os grandes périplos e o grande objetivo. Ela se dispersa em nuvens de elementos de linguagem narrativos, mas também denotativos, prescritivos, descritivos etc., cada um veiculado consigo validades pragmáticas *sui generis*. Cada um de nós vive em muitas destas encruzilhadas. Não formamos combinações de linguagem necessariamente estáveis, e as propriedades destas por nós formadas não são necessariamente comunicáveis. Assim, nasce uma sociedade que se baseia menos numa antropologia newtoniana (como o estruturalismo ou a teoria dos sistemas) e mais numa pragmática das partículas de linguagem (LYOTARD, 1988, p.xvi).

O conhecimento torna-se produto, passa a ser produzido para ser vendido. Juremir Machado da Silva comenta, em uma palestra no programa café filosófico<sup>1</sup>, o posicionamento de Michel Maffesoli que aborda a pós-modernidade como uma sinergia entre a tecnologia de ponta e o arcaico (tudo aquilo que é da ordem do sentimento, do afetivo, do não-racional – amor, a paixão, os desejos, etc.). Acredito que a grande questão da pós-modernidade elaborada por Lyotard e comentada por Juremir (com outras palavras) é: - *o que prova que uma prova é uma boa prova* O contrário de uma verdade não é necessariamente um erro, mas, provavelmente, outra verdade.

O cenário pós-moderno é de crise (e a crise não possui, necessariamente, sentido de queda, de perder-se, mas uma crise que nos leva ao complexo, a (re)invenção de componentes que dizem respeito ao pensamento, à política, a economia, etc.). A crise pós-moderna é diferente daquela à qual o oriente passa até então, ela não está somente nas respostas, mas nas próprias questões. A pós-modernidade é uma decadência do futuro e um reforçamento do tempo presente, visto que os valores que nos prendiam – as metanarrativas – acabaram. É uma crítica ao idealismo. É uma crítica à ideia de progresso evolutivo linear e inexorável a um mundo necessariamente melhor. É uma crítica a ideia de fundamento. Pós-modernidade não é a não-modernidade, mas uma torção, dobra.

#### PÓS-POSITIVISMO E A PESQUISA PÓS-ESTRUTURALISTA

A ideia de pesquisa positivista visa provar ou desaprovar uma hipótese, enquanto a pós-positivista busca interpretar ou entender um contexto particular de pesquisa. Na pesquisa positivista,

Nós aprendemos que a boa ciência é objetiva, livre de valores, e sujeita a verificação por outros. Nós aprendemos como definir termos operacionalmente então nós poderíamos quantificar aquilo que nós queríamos estudar, como desenvolver e testar uma hipótese, como selecionar uma amostra e generalizar nossas descobertas para população à qual estas foram desenhadas, e como evitar o máximo de erros e viés possível. Este tipo de pesquisa é usada para responder algumas questões importantes, particularmente relacionadas a aspectos fisiológicos do treinamento em dança; por exemplo, questões como por que práticas tradicionais de dança são altamente correlacionadas com lesões de dança (GREEN; STINSON, 1999, n.91. tradução do autor)<sup>2</sup>.

Todo tipo de pesquisa propõe uma tomada de posição frente a questões políticas, sociais, etc. Em Green e Stinson (1999), a pesquisa positivista tem suas relevâncias e contribuições para dança. É necessário torcer a noção de pós-positivismo, compreendendo-o “[...] como um termo guarda-chuva para descrever uma variedade de abordagens para pesquisas que surgiram em resposta a um reconhecimento das limitações da tradição positivista em pesquisa” (GREEN; STINSON, 1999, p.92. tradução do autor)<sup>3</sup>.

O pesquisador interpretativo quando imerso às questões educacionais irá se caracterizar, praticamente, como um etnógrafo, isto é, irá trabalhar a partir da observação e análise. São ferramentas muito usuais a este tipo de pesquisador a entrevista e a coleta de dados. É necessário que este pesquisador tome uma espécie de identidade como, por exemplo, observador, observador-participante (em virtude, principalmente, de questões éticas). Já os pesquisadores emancipadores, embora também trabalhem com a observação – como os interpretativos –, seu foco está, principalmente, alerta a questões sociais e políticas, como gênero, raça, classe social, etc. Visa, com o produto e com o processo, promover uma melhora<sup>4</sup> nos participantes ou mesmo na sociedade. É, portanto, produtor de

conhecimentos que se põem em resistência aos sistemas de discursos dominantes. Por fim, o pesquisador desconstrutivista não trata de um método, mas, segundo Green e Stinson (1999), “mais uma maneira de pensar, muitas vezes corporificada através de uma forma literária, que reflete o pensamento pós-moderno. [...] o pesquisador desconstrutivista busca maneiras de exibir múltiplas realidades” (GREEN; STINSON, 1999, p.108-109. tradução do autor)<sup>5</sup>. A partir destas três sínteses de posicionamentos de pesquisadores pós-positivistas podemos analisar que

A maior parte das diferenças entre pesquisa positivista e pós-positivista tem a ver com dois conceitos principais: ontologia, ou como nós olhamos para realidade, e epistemologia, ou como nós sabemos. Geralmente, positivistas tendem a afirmar que realidade é encontrada – que há uma verdade real ou grande verdade que nós podemos conhecer. Pós-positivistas, por outro lado, tendem a acreditar que realidade é socialmente construída – que nós construímos a realidade de acordo com como nós estamos posicionados no mundo, e que esta maneira como nós vemos a realidade e a verdade é relacionada com a perspectiva a qual nós estamos olhando (GREEN; STINSON, 1999, p.93. tradução do autor)<sup>6</sup>.

A proposta pós-estruturalista “[...] tem que ser compreendida, em parte, por suas filiações com o pensamento de Nietzsche. Em particular, com sua crítica da verdade e sua ênfase na pluralidade da interpretação [...]” (PETERS, 2000, p.32). E ainda, [...] o pós-estruturalismo mostra um renovado interesse por uma história crítica, ao se concentrar na análise diacrônica, na mutação, na transformação e na descontinuidade das estruturas (PETERS, 2000, p.38-39). O pós-estruturalismo enquanto pensamento-movimento não é uma teoria, método ou escola, mas um contínuo questionamento e, portanto, infinita (re)invenção dos métodos, tal qual é a dança contemporânea (LOUPPE, 2012).

A pesquisa em arte, segundo Sílvio Zamboni (2012), possui um problema definido, hipóteses, expectativas existentes, observação, processo de trabalho, seus resultados são multi-interpretativos e a interpretação é pessoal. Apesar desta perspectiva trazida por Zamboni, percebe-se, nos processos de dança na contemporaneidade, em especial àqueles guiadas pela composição / improvisação em dança, alguns pontos que a pesquisa em arte não abrange. Tendo em vista o contexto pós-moderno e pós-estruturalista para pesquisa em dança, torna-se bastante complexo definir e estabelecer elementos *a priori*, exatamente porque o processo criativo lida com uma inversão da ideia de metodologia, isto é, não se trata mais de um caminho a trilhar, mas de um caminho que se traça ao caminhar. E, portanto, as proposições sobre o futuro do projeto não são pertinentes, visto o engajamento do pesquisador às necessidades presentes da pesquisa. Como resposta a estas problemáticas, algumas abordagens vem surgindo nos ambientes acadêmicos, tal qual a prática-pesquisa.

O problema de pesquisa instaurado na prática-pesquisa não é nem definido ou não definido, mas ele emerge com a própria pesquisa, isto é, não há uma projeção, haverá o que Brad Haseman (2006) chama de “um entusiasmo de pesquisa”<sup>7</sup> (tradução do autor). Visto a articulação da prática-pesquisa ao devir, ela não apresenta hipóteses, mas não quer dizer que não esteja se (re)avaliando a todo momento a ponto de lidar com possibilidades e resultados, todavia seu foco não está nisto e, sim, no processo e nas escolhas tomadas pelo pesquisador.

Prática como Pesquisa implica em uma associação estreita e inerente entre pesquisa, criação e realização, como processos simultâneos e interdependentes de procedimentos, metodologias e construções de conhecimento, gerando ou não um resultado artístico (encenação, performance, iluminação, exposição etc.). Numa pesquisa de doutorado como prática, os processos e resultados, bem como análise, discussão e defesa pública, incluem criações artísticas e seus modos de operar como parte do contexto de investigação acadêmica. Por outro lado, precisamos ser cautelosos para que a prática artística não se torne apenas um modo de ilustrar teorias ou procedimentos aparentemente baseados na prática, mas que, de fato, usam-na mais uma vez como objeto para consolidar outras fontes e formas de conhecimento (e poder). Nesses casos, a pesquisa não se baseia na prática, mas se utiliza dela como instrumento de sua própria desvalorização (FERNANDES, 2013, p.25).

Merce Cunningham (1919-2009) foi um bailarino e coreógrafo norte-americano que atuou como solista na companhia de Martha Graham e posteriormente fundou seu próprio espaço, chamado Merce Cunningham Dance Company. Entre seus colaboradores figuram: John Cage, Andy Warhol, Robert Rauschenberg e Jasper Johns. Cunningham, que viveu um período bastante turbulento – o fim da primeira guerra mundial, os movimentos das vanguardas artísticas, os movimentos sociais, a inovação tecnológica, a ascensão da neurociência e da psicanálise, etc. – estabeleceu alguns traços gerais bastante característicos de suas coreografias, dentre eles: o descentramento do espaço cênico, uma relação diferenciada entre música-dança, uma atenção à poética da respiração, a utilização do acaso na coreografia, um redimensionamento da idéia de tempo, etc. Percebe-se que os modos de agir de Cunningham refletem na (re)invenção de questões que tangem à concepções de mundo e, portanto, de subjetividades. (Re)inventar complexidades é mexer em todas suas conectividades e, portanto, (de)formar.

Em Cunningham, se os movimentos do corpo invadem todo o espaço da consciência e do pensamento, já não podemos dizer que os movimentos são vazios: a consciência dos movimentos transformou-se por seu turno em movimento da consciência, de tal modo que deixa de haver hiato entre o pensamento e o corpo. O pensamento já não descreve como pensamento do corpo, mas como corpo de pensamento, quer dizer, tendo a mesma plasticidade, fluência e consistência que os movimentos corporais. Assim como, doravante, é o movimento que desencadeia o movimento; é o movimento que orienta o movimento; é o movimento que dá o sentido ao movimento (GIL, 2009, p.41-42).

Tendo em vista a produção artística contemporânea em dança (LOUPPE, 2012) compreende-se uma poética constituída não pelo acúmulo de “passos”, mas por um pensamento crítico do corpo em movimento, expressado em artistas como Isadora Duncan, Martha Graham, Merce Cunningham, Trisha Brown, e outros. A dança passa a ter sua elaboração nas questões que tangem o corpo em movimento e não, exclusivamente, no domínio técnico e nas composições coreográficas que pressupõem este domínio para articulá-lo em sequências de movimento. A dança estaria, neste sentido, interessada no corpo em movimento e na sua potencialidade de problematização de questões diversas. Isto não quer dizer, necessariamente, um afastamento do domínio técnico – pelo contrário, afinal todos os artistas citados possuem modos de fazer bastante particulares – mas uma nova abordagem de composição. Toda composição pressupõe uma poética própria e, logo, técnicas (de)formativas próprias. Nenhuma técnica prepara o corpo para todas as possibilidades compositivas. A composição pode ser vista, então, enquanto um processo de escolhas e, logo, de tomada de posição, caracterizando-se, assim, como um modo de produção de subjetividade que é, necessariamente, política.

[...] as abordagens de pesquisa com prática artística transformam o ato da criação artística no próprio mérito da pesquisa, atravessando todas as etapas com a imprevisibilidade e autonomia inerentes ao processo artístico. Como nas pesquisas pós-positivistas, o percurso das pesquisas com prática artística se constrói *durante* seu processo, porém, nesta última modalidade, durante processo(s) *artístico(s)* (FERNANDES, 2013, p.23).

As peculiaridades de cada processo de criação vão propor novas conexões e, deste modo, pode-se traçar um paralelo entre a produção artística contemporânea em dança e as abordagens de pesquisa pós-positivista, compreendendo-se, assim, um ponto de articulação entre a produção artística, a pesquisa acadêmica e os processos (de)formativos. Acredito que este grande panorama apresentado pode trazer algumas reflexões para pensar a produção artística contemporânea em dança enquanto (de)formadora e, enquanto tal, produtora de subjetividades, engajando-a, deste modo, nos discursos crítico-políticos do corpo proporcionados pela composição em dança.

DESCARTES, R. **Discurso do método**. Lisboa: Edições 70, 1979.

FERNANDES, C. Em busca da escrita com dança: algumas abordagens metodológicas de pesquisa com prática artística. **Revista do Programa de Pós-Graduação em Dança – UFBA**, Salvador, v.2, n.2, jul./dez., p.18-36, 2013.

GIL, J. **Movimento total**: o corpo e a dança. São Paulo: Iluminuras, 2009.

GREEN, J; STINSON, S. W. Postpositivism Research in Dance. In: FRALEIGH, S. H; HANSTEIN, P. **Researching**

**Dance:** evolving modes of inquiry. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 1999, p.91-123.

HASEMAN, B. Manifesto for Performative Research. **Media International Australia Incorporating Culture and Policy**. Brisbane, n.118, p.98-106, 2006. Disponível em: . Acesso em: 22

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

LYOTARD, J. **O pós-moderno**. Rio de Janeiro: José Olímpio Editora, 1988.

PETERS, M. **Pós-estruturalismo e filosofia da diferença**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

ZAMBONI, S. **A Pesquisa em Arte: um paralelo entre arte e ciência**. Campinas, SP: Autores Associados, 2012.

<sup>1</sup> Disponível em: . Acesso em: 27 out. 2015.

<sup>2</sup> “We learned that good science is objective, value-free, and subject to verification by others. We learned how to operationally define terms so we could quantify that which we wanted to study, how to develop and test a hypothesis, how to select a sample and generalize our findings to the population from which it was drawn, and how to avoid as much error and bias as possible. Such research is used to answer some important questions, particularly related to physiological aspects of dance training; for example, questions like what traditional dance practices are highly correlated with dance injuries” (GREEN; STINSON in FRALEIGH; HANSTEIN, 1999, p.91).

<sup>3</sup> “We use the term *postpositivism* as an umbrella term to describe the variety of approaches to research that have arisen in response to a recognition of the limitations of the positivism tradition in research” (GREEN; STINSON, 1999, p.92).

<sup>4</sup> O termo melhora propõe, muitas vezes, uma relação de progressão. É importante deixar claro que os pesquisadores emancipadores trabalham com os contextos de cada cultura e não com uma análise hierárquica entre pesquisador-objeto como, por exemplo, a de caráter etnocêntrico. Percebo, portanto, no pesquisador emancipador um posicionamento ativo e ético em relação às lógicas de cada cultura e, desta forma, a ideia de melhora é relativa e deve ser sempre analisada e questionada conforme o contexto em que se insere.

<sup>5</sup> “Deconstructivist research is not really a method but more a way of thinking, often embodied through a literary form, that reflects postmodern thought. [...] the deconstructivist researcher seeks ways to display multiple realities” (GREEN; STINSON, 1999, p.108-109).

<sup>6</sup> “Most of the differences between positivism and postpositivism research have to do with two main concepts: ontology, or how we look at reality, and epistemology, or how we know. Generally, positivists tend to claim that reality is found – that there is a real truth or big truth that we can know. Postpositivists, on the other hand, tend to believe that reality is socially constructed – that we construct reality according to how we are positioned in the world, and that how we see reality and truth is related to the perspective from which we are looking” (GREEN; STINSON, 1999, p.93).

<sup>7</sup> “*an enthusiasm of practice*” (HASEMAN, 2006).

Autor. Licenciado em Dança na Universidade Estadual do Rio Grande do Sul (UERGS). Mestrando em Dança pela Universidade Federal da Bahia (UFBA) com bolsa do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq). Membro do grupo de pesquisa CORPONENTIVOS: Dança / Artes / Intersecções (UFBA / CNPq) e ARTDIFE: Arte, Diferença e Educação (UERGS / CNPq). E-mail: bruno.parisoto1@gmail.com