

Urdimento

REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS
E-ISSN 2358.6958

O que diz respeito ao pinheiro, aprenda do pinheiro; o que diz respeito ao bambu, aprenda do bambu

Paloma Bianchi
Ana Krein

Para citar este artigo:

BIANCHI, Paloma; KREIN, Ana. O que diz respeito ao pinheiro, aprenda do pinheiro; o que diz respeito ao bambu, aprenda do bambu. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 3, n. 48, set. 2023.

 DOI: 10.5965/1414573103482023e0104

Este artigo passou pelo *Plagiarism Detection Software* | iThenticate



A Urdimento esta licenciada com: [Licença de Atribuição Creative Commons](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/) – (CC BY 4.0)



O que diz respeito ao pinheiro, aprenda do pinheiro; o que diz respeito ao bambu, aprenda do bambu¹

Paloma Bianchi²

Ana Krein³

Resumo

Pa. está em Florianópolis, A. em São Paulo. As duas decidem escrever um artigo acadêmico sobre dramaturgia da dança. As alunas de Pa. estão confusas. O que é ser dramaturgista? Pa. responde que dramaturgia é prática. Pa. conta para A. que fez alguns exercícios práticos de dramaturgia com as alunas, deu errado. Nas aulas, as alunas ou davam ordens, ou davam dicas, ou diziam se gostavam. Isso fez com que A. tivesse uma ideia para o título do artigo: Ordem, dica ou gosto? Os desvios e equívocos do trabalho de dramaturgistas. Pa. se interessa mais pela primeira resposta que deu para as alunas: dramaturgia é prática. Pa. e A. decidem que esse artigo seria decorrência de uma prática à distância em que A. e Pa. seriam artistas e dramaturgistas uma da outra.

Palavras-chave: Dramaturgia da dança. Processo em dança. Prática dramaturgical. Ferramentas dramaturgical.

From the pine tree, learn of the pine tree; from the bamboo, learn of the bamboo

Abstract

Pa is in Florianópolis, A. in São Paulo. Both decide to write an academic paper about dance dramaturgy. Pa.'s students are confused. What exactly does it mean to be a dramaturgist? Pa. answers that dramaturgy is a practice. Pa. tells A. that she conducted some dramaturgical practices with her students, but it went wrong. In class, students either gave orders, tips, or said whether they like it or not. That led A. to come up with an idea for the title of the paper: Order, tip or taste? The deviations and misconceptions of the work of dramaturgists. Pa. is more interested in the first answer she gave to her students: dramaturgy is a practice. Pa. and A. decide that this paper would be the outcome of a remote practice in which A. and Pa. would be artists and dramaturgists of each other.

Keywords: Dance dramaturgy. Dance process. Dramaturgical practice. Dramaturgical tools.

¹ Revisão ortográfica, gramatical e contextual do artigo realizada por Elisabeth Hargrave da Silva Bianchi, graduada em Letras pela Universidade Santa Ursula (RJ).

² Doutora em Teatro na Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC), com período sanduiche na Universidad de Zaragoza, Espanha. Mestre em Teatro pela UDESC. Graduação em Comunicação das Artes do Corpo pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC/SP). Professora-colaboradora no curso de Bacharelado em Dança na Universidade do Estado do Paraná (UNESPAR). Artista da dança professora e pesquisadora. Participa do Coletivo Mapas e Hipertextos desde 2013. ✉ bianchi.paloma@gmail.com
 <http://lattes.cnpq.br/0602271354700034>  <https://orcid.org/0000-0003-2983-0465>

³ Mestre em Estudos Coreográficos: pesquisa e representação pelo Centro Coreográfico Nacional de Montpellier-FR em parceria com a Universidade Paul Valéry III. Possui Bacharelado e Licenciatura em Dança pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). É artista e pesquisadora independente. ✉ ana_krein@yahoo.com.br
 <http://lattes.cnpq.br/6660495004449470>  <https://orcid.org/0009-0003-5721-427X>



Lo que se refiere al pino, aprende del pino; lo que se refiere al bambú, aprende del bambú

Resumen

Pa. está en Florianópolis, A. en São Paulo. Las dos deciden escribir un artículo académico sobre dramaturgia de la danza. Las estudiantes de Pa. están desorientadas. ¿Qué significa ser dramaturgista? Pa. responde que la dramaturgia es una práctica. Pa. cuenta a A. que ha hecho unas prácticas de dramaturgia con las estudiantes y le han salido mal. En clase, las estudiantes daban órdenes, indicaciones, o decían si les había gustado. A A. se le ocurrió una idea para el título del artículo: ¿Orden, indicaciones o gusto? Los desvíos y equívocos del trabajo de dramaturgistas. A Pa. le interesa más la primera respuesta que dio a las alumnas: la dramaturgia es una práctica. Pa. y A. deciden que este artículo sería el resultante de una práctica a distancia en la que A. y Pa. serían artistas y dramaturgistas una de la otra.

Palabras clave: Dramaturgia de la danza. Proceso en danza. Práctica dramaturgica. Herramientas dramaturgicas.



AVISO - guia de navegação

Esse texto é feito de um processo que teve início nos primeiros dias de fevereiro de 2023, quando A. e Pa. decidiram que não iriam escrever sobre dramaturgia, como se ela fosse um objeto de estudo a ser investigado a partir de ambiente controlado e distanciado. Se a dramaturgia da dança se dá em processo, mais justo seria se dispor a entrar em um processo para que ela emergisse dele. Durante esses meses, A. e Pa. descobriram diferentes procedimentos e formas de lidar com o que aparecia. Esse artigo tenta não trair o processo ao transformá-lo no formato escrito. Pela investigação ter se dado em diferentes camadas, apresentar o trânsito entre elas se faz fundamental para dar conta da experiência.

- a. O que se lê a seguir combina realidade e ficção;
- b. Os elementos propostos para este artigo são possibilidades de ferramentas dramáticas;
- c. As capturas de tela de *WhatsApp* indicam o envio de proposições entre A. e Pa.;
- d. As imagens com texto entre [colchetes], denominadas como *dramaturgia paralela*, são inserções que se descolam do corpo do texto, ao mesmo tempo que incidem sobre os assuntos tratados; isto é, simultaneamente pertencem e não pertencem ao texto. Os termos que dão título a essas inserções têm origem nesse processo de investigação em específico;
- e. Todas as imagens são documentações do processo, de autoria de A. e de Pa. Então, fazem parte de seus acervos pessoais.

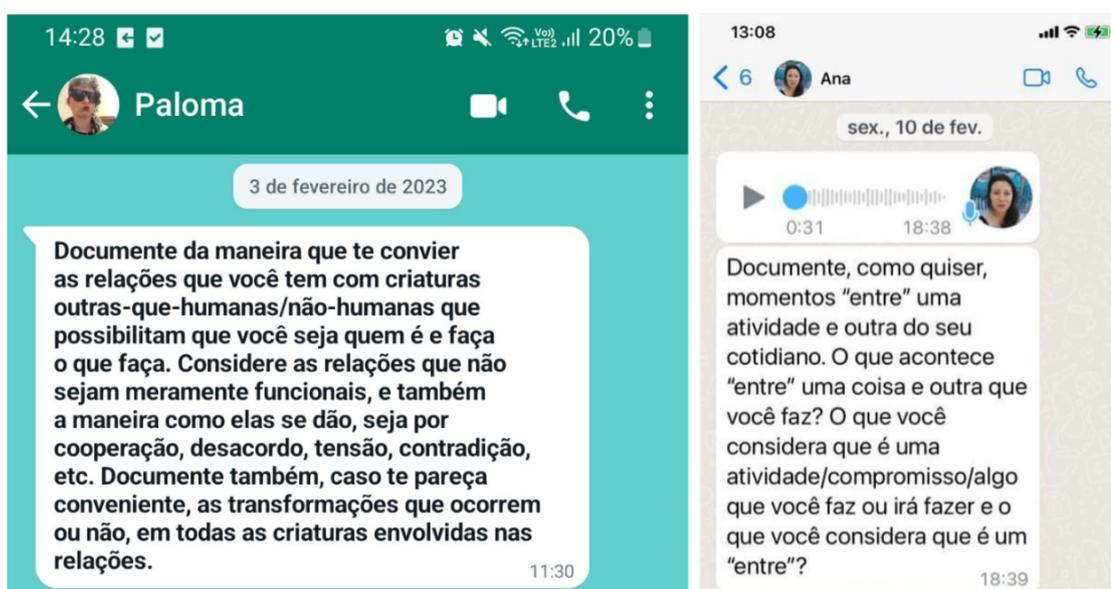
Proposições

02 de fevereiro de 2023, primeiro encontro entre Pa. e A. Ainda não começou o carnaval. Durante 4 meses, as duas pretendem desenvolver práticas artísticas e produzir documentações para pesquisar as dramaturgias envolvidas. Pa. pergunta para A.: como começar quando a intenção não é um resultado artístico, mas a investigação de um processo dramático? As duas escolhem e apostam em começar a prática por meio de proposições.

De Florianópolis a Baía Norte de Biguaçu

Como começar um processo dramatúrgico? Se você espera uma resposta certa, sinto muito informar que essa pergunta não tem resposta, cabe apenas a escolha de um percurso.

Trabalhar com proposições, para elas, tem a ver com lançar um convite para outra pessoa de maneira precisa, mas ao mesmo tempo aberta. Não é tarefa fácil, porque pode se tornar uma prisão ou, pior, pode deixar a pessoa tão livre a ponto de tudo poder acontecer, ou nada. Uma proposição não é uma pergunta a ser respondida, mas algo a ser vivido, um algo que não se sabe onde vai dar, mas que cria parâmetros para um caminho. Dessa forma, A. fez uma primeira proposição para Pa. e vice-versa.



Quando A. fala sobre o entre atividades cotidianas, ela delimita um campo: não é em qualquer momento, é justo naquele momento quando se termina algo e outra coisa ainda não se iniciou. Nesse momento muita coisa pode acontecer, mas não tudo. O entre também é um convite para entender o tempo e o que se faz com ele; há um compasso de espera, mas quando o convite é lançado para perceber essa espera, ela deixa de ser espera e se torna atenção. Pelo menos foi assim que Pa. sentiu: convidada a ficar atenta na espera e perceber o que ocorre ou não



nesse espaço/tempo.

Da mesma maneira, ao convidar A. para atentar para as relações que ela possa vir a ter com criaturas não-humanas, Pa. delimita um campo. Não é qualquer encontro, também não é com qualquer existente. A. passa a ter um direcionamento de escuta e olhar, descentraliza a hierarquia e centralidade do ser humano, entende que os elementos a serem trabalhados podem ser de diferentes naturezas. A. escolheu trabalhar com algo inanimado, um glitter para testar o que ele poderia desencadear como material, materialidade e seus agenciamentos.

Com vidas próprias

Dramaturgia é entender que tudo que é posto em jogo em um processo de criação adquire vida própria e, por consequência, agência.

Uma proposição coloca em jogo uma situação que não precisa, talvez nem deva, ser resolvida. Nesse sentido ela restringe - porque não se trata de "vale-tudo", - porque não possui um objetivo específico e final; uma proposição indica rotas possíveis, mas não define um ponto de chegada. Talvez por isso seja tão importante a escolha das palavras usadas em uma proposição. A. (2023) fala que a escolha demanda ética e cuidado, pois há uma linha tênue entre contorno e agência:

Como ter um procedimento que dê contorno suficiente e que dê agenciamento o suficiente? Com as proposições, dá para fazer muitas coisas diferentes, mas vai ter contorno. Não é que o imprevisível não possa surgir, mas não é propondo uma maçã que vai sair um melão.

Palavras geram coisas, elas possuem performatividade e produzem efeito, como já disse Austin (1962). Em um trabalho de arte, uma proposição e as palavras contidas nela deixam marcas e desenham o próprio trabalho.



Como olhar para o que foi produzido?: Ferramenta 1

No dia 02 de março, uma quinta-feira à tarde, elas se encontraram pela segunda vez. Pa. falou de sua surpresa com a primeira documentação de A.. Ela sabia que seria algo sobre o carnaval, mas não previu que teria o glitter como protagonista, tampouco que a documentação seria um texto ficcional sobre a agência onipresente do glitter. Como algo tão minúsculo pode dominar um período do ano de modo tão avassalador?

no chão do carnaval: glitters
criaturas com vidas próprias,
aparentemente inofensivas
é assim que histórias começam
5 dias de carnaval virei colecionadora.
assim eu pensava,
não achei graça quando encontrei
glitters nos legumes
nem quando eu descobri
que eles suportam altas temperaturas da
frigideira
glitters no metrô, sim, glitters andam de metrô
e contaminam senhoras intactas, elas resistem
invejo as senhoras intactas
gostaria de responder aqui, e aquele glitter
dourado? morreu.
não dá, ainda encontro glitters
procriando nas camadas profundas do
sabonete
alguém me falou:
brilhos descontrolados exigem procedimentos.

Para dar conta da empreitada, em vez de olhar para o texto como um todo, Pa. foi observando as palavras escritas, selecionou algumas, selecionou outras mais. Percebeu que poderia criar categorias com elas, pois havia coisas em comum. Primeiro separou os verbos – categoria *verbos*. Depois percebeu que havia palavras

que caracterizavam algo ou outorgavam qualidades; como não queria usar o termo adjetivo, nomeou a categoria como qualidades e características. Também notou que algumas delas poderiam ser definidas como afirmações – então categorizou dessa forma: *afirmações*. Havia uma pergunta, portanto: perguntas. Para evitar a categoria substantivo e abarcar aquelas outras palavras que sobravam (sempre sobram palavras), Pa. entendeu que elas poderiam ser pistas para o futuro – categoria *outras pistas*.

Enquanto Pa. categorizava, A. fez uma lista de nomeações de tudo que aparecia nas documentações de Pa. As produções de Pa. foram de diferentes mídias e naturezas: vídeo, texto, áudio, gif e fotografia. A. se perguntou quais eram as relações entre todos os materiais. O que aparecia de comum entre eles? Quais eram as especificidades de cada um? As palavras entre e cotidiano da proposição foram o chão dos materiais produzidos: desde a panela de pressão, passando pela própria Pa., a pausa para o cigarro, até a barata.



**Uma duração
que não é a sua**

A dramaturgia é um encontro de durações de diferentes elementos.

Subir e descer

Não hierarquizar os elementos e movimentos do processo.

A. conta para Pa. que, quando empregou a palavra *entre* na primeira proposição, já estava pensando que ela poderia gerar algo já inscrito na lógica da dramaturgia. A. diz que “o *entre* é um lugar dramaturgicamente; o trabalho da pessoa dramaturgista atua exatamente *nos entres*.”

entre. prep.: Expressa a relação de lugar no espaço que separa duas pessoas ou coisas; [...] Exprime a preferência de uma coisa em relação a outras; Indica alternativa na escolha de um ou dois termos opostos; Estabelece a ideia de fatos mal observados em meio a uma manifestação barulhenta; [...] Indica reciprocidade de ação; [...] Exprime o intervalo de tempo que separa dois fatos ou duas épocas; Mostra a diferenciação de qualidades; Expressa a parte de uma totalidade (Michaelis, 2015, s/p).

Na conversa daquela tarde, A. e Pa. descobriram que a estratégia de nomear, listar e categorizar era também uma ferramenta de trabalho dramaturgicamente: observar o que estava acontecendo nas documentações, dar nomes, categorias e visualidades para esses acontecimentos. Elas criaram um documento *online* específico para a inserção de palavras que viam, descobriam, observavam, identificavam e presumiam de cada documentação. Ao longo de todos os meses de pesquisa, o documento foi sendo alimentado com palavras que aludiam às operações que ocorriam nas documentações. Assim apareceu a ferramenta que chamaram de *dramaturgia paralela*.



palavras de A. selecionadas por Pa. 07 de março	
verbos subir e descer suportar andar invejar morrer	afirmações é assim sempre não achei graça
qualidades e características nervoso coleccionadora intacta inofensivas com vidas próprias descontrolados	perguntas o que fazer com seus fantasmas?
	outras pistas criaturas histórias lacuna aparentemente travar batalhas exigir procedimentos

palavras de Pa. selecionadas por A. 03 de abril	
substantivos mapa linha direção paradas árvores mar rio caminhões, carros, motos, avião estrada área translado escape duração arte ficção mecânicas janelas varandas beira de estrada	verbos atravessar andar viajar contar ler perguntar sinalizar analisar acompanhar
	números 2.000 metros 49 lugares com uma ou mais bananeiras 10 minutos
	de___até___ de setembro a outubro de Florianópolis a Baía Norte de Biguaçu de Florianópolis a Curitiba de uma bandeira do Brasil até outra bandeira do Brasil

A princípio A. e Pa. não sabiam como acionar a *dramaturgia paralela*: incluiriam nas proposições ou documentações? Seria ferramenta de análise, ou apenas a

documentação da memória do processo? Poderia ser tudo isso ou nada disso. Sabiam que a *dramaturgia paralela* é o *outro daquilo*, pois todo *aquilo* gera um *outro daquilo*. Parece confuso e não é. Imagine que *aquilo* é o que se escolhe fazer voluntariamente. Nesse fazer, esse aquilo ganha forma, se materializa em um certo arranjo. No entanto, como menciona Elizabeth Povinelli (2016, p. 420), "todo arranjo instaura seus próprios possíveis desarranjos e rearranjos", isto é, o *outro daquilo* ou, nas palavras de Povinelli, *aquilo-outro*. A. e Pa. sabem que não se podem descartar elementos que emergem do processo apenas porque ainda não possuem uma forma ou lugar definidos. Elas sabem que nada é descartável para a dramaturgia.

Encontrar o fantasma

Não é a dramaturgia que encontra os fantasmas, são os fantasmas que encontram a dramaturgia. Os fantasmas é o que ainda não possui materialidade.

O que fazer com os fantasmas?

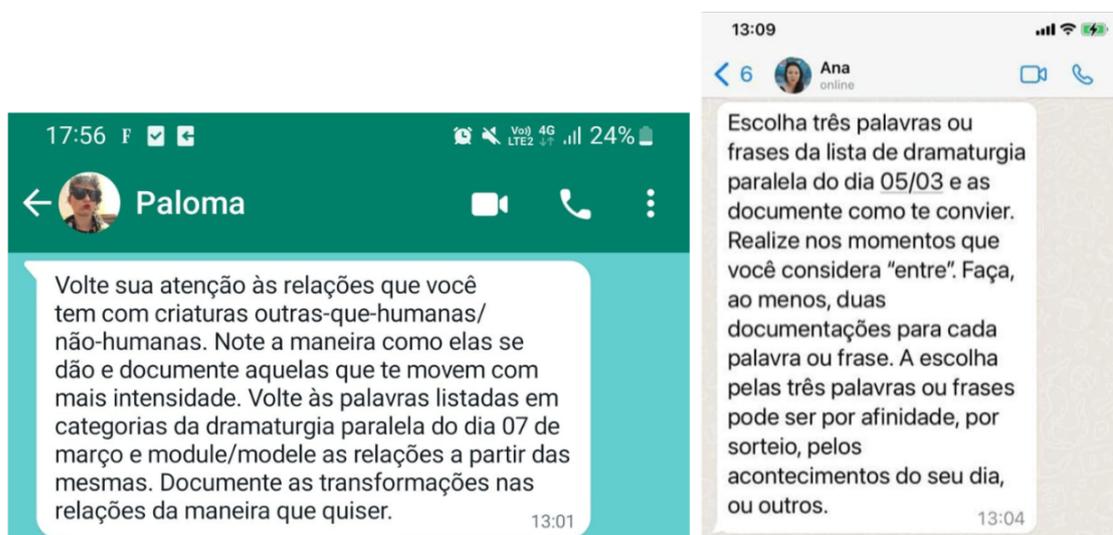
Deixá-los existir como são, observá-los. Inibir a necessidade de defini-los. Inibir a vontade de ignorá-los. Entender que podem, a qualquer momento, desaparecer por si mesmos. Se insistem em permanecer, vão dizer ao que vieram.

Outro-daquilo, *aquilo-outro*, *fantasmas*, são termos que podem nomear o que emerge de sobra durante os processos. Sobra não é lixo, é resíduo que pode se atualizar em situações que ainda não se revelaram. Na culinária essa situação aparece com frequência. Sobrou arroz? Bolinho de arroz. Sobrou frango assado? Salada de frango. O pão velho se transforma em farinha de rosca, e assim por diante. O ingrediente original se transforma preservando aquilo que é, sendo outro: *outro-daquilo*, *aquilo-outro*. Rita Lobo (2022, s/p) denomina esse processo de reaproveitamento para evitar desperdício e até comenta sobre a possibilidade das sobras planejadas: "Quando você vai preparar uma refeição, já aproveita que está com a mão na massa e adianta alguma etapa de outra receita. Quem cozinha uma batata, cozinha duas. Se vai assar um frango, aproveita e já manda uns legumes de carona pro forno". Na dramaturgia, trabalhar com as sobras não é algo tão simples e direto, é preciso ter calma e observar. Observar mais um pouco, colocar à margem sem perder de vista, sem esquecer. Aguardar o momento oportuno para que as sobras recobrem relevância. O planejamento, então, não consiste em

"adiantar alguma etapa" do processo, mas em saber que sobras vão existir, e que é necessário atentar para que não se desperdice uma oportunidade. A *dramaturgia paralela* aparece como outro do processo, um descolamento que diz sobre o trabalho e ao mesmo tempo abre a possibilidade para outros desdobramentos.

Retrabalhar a proposição: Ferramenta 2

Ainda naquele 02 de março, elas decidem relançar as proposições incluindo os termos e as categorias da *dramaturgia paralela*. Dias depois, A. envia uma proposição para Pa. e vice-versa. Nessa operação, a *dramaturgia paralela* se torna ferramenta nos processos de criação e também material que modula as experimentações. Na proposição enviada a A., Pa. insistiu nos encontros entre humanos e não-humanos e incluiu as palavras que apareceram na primeira documentação de A. como material para A. transformar os encontros. Por outro lado, em sua proposição para Pa., A. manteve o espaço do *entre* como lugar de habitação incluindo diretivas mais concretas e precisas orientadas por palavras e frases documentadas na *dramaturgia paralela*:



Como resultado, Pa. produziu 18 documentações diferentes a partir dos termos *pensar/ver ver/pensar, ócio, duração de algo* da *dramaturgia paralela*:

BANANA

Preço de banana: muito barato.

Banana: pessoa mole ou fraca; sem atitude ou coragem; sem energia ou ânimo.

Qual é a área de escape da arte?
 Qual é a área de escape da ficção?

Em vez de aderir por completo à proposição de Pa., A. formulou parâmetros a partir da proposição, uma espécie de orientação de como mover a proposição original: 1. *Fazer derivas em São Paulo e filmar ou fotografar a partir da proposição de Pa. para A.*; 2. *Legendar essas imagens/vídeos somente com as palavras de A. selecionadas por Pa.*, isso resultou em 15 documentações que entrelaçam texto, imagem e vídeos curtos.



andar
com vida própria
sempre
lacuna



subir e descer
é assim
andar



coleccionadora
inofensiva
de vidas próprias

De quem são essas vozes?

A dramaturgia é um trabalho de escuta. No entanto, não se trata de escutar apenas as pessoas. Há de se escutar os materiais que estão em jogo e perceber como esses materiais se relacionam entre si na produção de sentidos. Palavras e imagens estáticas (ou quase) são os materiais de trabalho de A. A. compõe palavras criando frases-poemas; A. compõe frases-poemas com imagens para desdobrar sentidos. De quem são essas vozes? São de A. Sim. Também são das palavras, das imagens e das relações entre elas.

Teria sido o procedimento de A. uma desobediência? No processo de A. e Pa., que tem por objetivo pesquisar o fazer dramaturgógico, a resposta às proposições, tanto nas estratégias de documentar, como nas próprias documentações, é também uma possibilidade de investigar e de desenvolver a própria proposição. Pa. (2023) diz: "Quando você olha muito para uma coisa, quando você olha muito para algo, aquilo vai desprendendo fios. Aí você vai soltando esses fios. Então não é necessariamente uma desobediência, talvez seja abrir a trama do que a gente nem sabia que tinha para ver o que se desprende". Para A., a desobediência se torna relevante quando seu movimento é compreendido como lugar de agenciamento dentro da proposta, E A. (2023) pergunta: "Como que a gente se entende dentro desse contorno da proposição, o que que a gente tem de mobilidade dentro do que foi proposto?"



As posições de Pa. e A. são complementares. Se por um lado é necessário um certo tipo de escuta para que a proposição ganhe vida e se desdobre, por outro há o lugar de manuseamento da artista, um mover junto com a proposição. Então, não se trata exatamente de uma desobediência, mas de reconhecer que tanto a proposição como a artista são agentes da relação.

Como fica evidente por essas segundas documentações, A. e Pa. não estão trabalhando em um ambiente relativamente controlado de uma sala de ensaio. O que fazem, fazem no cotidiano, nas suas casas, nos seus trânsitos entre um lugar e outro, em viagens de trabalho e de descanso. A natureza da condição do trabalho marca o próprio trabalho. Pa. está em deslocamento entre duas cidades e roda ao menos 700 km por semana. Parte da pesquisa ocorre nesse trânsito de espaço-tempo. É nele que aparecem, por exemplo, as bananas, o mapa e a placa área de escape. A proposição de A. para Pa. convida Pa. a escolher termos da *dramaturgia paralela* para ela documentar em momentos *entre*. Enquanto estava no caminho entre Florianópolis e Curitiba, abordou o termo *pensar/ver ver/pensar*. Pa. viu uma bananeira, pensou que a banana é uma das frutas mais comuns no Brasil. Decidiu contar quantas bananeiras veria ao longo de 10 minutos do trajeto. Foram 49 bananeiras ou conjunto de bananeiras - é difícil uma bananeira estar sozinha. Documentou o trajeto, documentou as bananeiras, buscou expressões idiomáticas e frases feitas com o termo *banana*. Pensou que a banana faz parte da dieta brasileira. Pensou no Brasil, viu uma bandeira, viu outra bandeira e outra e outra e uma mais. Documentou as bandeiras também. Pensou o quanto havia de coerência em ver tantas bandeiras brasileiras nas varandas, nas janelas, nos postos de gasolina, hasteadas em indústrias, no trajeto entre Santa Catarina e Paraná⁴.

A. está fazendo malabarismos entre três trabalhos diferentes, rodando a cidade de São Paulo em um mesmo dia. É nos intervalos entre cada um dos trabalhos que há espaço para as experimentações desse processo. Por isso ela decidiu fazer derivas pela cidade e ativar um olhar atento para com as criaturas não-humanas. Escadas rolantes, elevadores, árvores, relógios e aparelhos de som, criaturas

⁴ Os estados de Santa Catarina e Paraná representam uma parcela grande das pessoas que votaram no ex-presidente Bolsonaro em 2022. A bandeira, nos últimos anos, foi usada como elemento ideológico pela parcela da população que apoia as ideologias propagadas pelo então presidente do Brasil.



moventes cada uma a sua maneira, com ritmos próprios, se relacionando com outras criaturas moventes.

Os recortes do cotidiano documentados por A. se acumulam em imagem e vídeo. A. olha para a lista de palavras da *dramaturgia paralela*. Como colocar essas palavras nessas imagens? Como colocar essas imagens nessas palavras? Como colocar as mesmas palavras em imagens diferentes? A. se interessa pela investigação em como as palavras transformam o sentido das imagens, o modo de percebê-las e vice-versa. Foi nesse jogo de quebra-cabeça entre imagens e palavras que o tempo passou e A. não conseguiu realizar tudo o que precisava fazer naquele dia.

O trabalho do trabalho

Parece óbvio dizer que todo trabalho deve considerar as circunstâncias de vida das pessoas envolvidas nele. No entanto, geralmente o óbvio é percebido apenas como entrave para o trabalho, e não como sendo a própria condição de realização do trabalho. Não ter tempo, não ter energia, não conseguir cumprir compromissos, ter outras urgências, outros trabalhos, outros problemas, são condições comuns para quem trabalha com arte. Não é glamuroso; ao contrário, é efeito dos métodos contemporâneos da flexibilização e precarização do trabalho e da informalidade predominante na área. A dramaturgista Bojana Kunst (2015) discute esses temas em seu livro *Artist at Work, Proximity of Art and Capitalism*, no qual discorre sobre as políticas do trabalho de artistas: não o resultado artístico, mas os modos de trabalho do campo da arte, que, para ela, estreitam a relação entre arte e capitalismo.

Mas isso tem a ver com dramaturgia da dança? Sim. Por um lado, à dramaturgia da dança cabe a responsabilidade de encontrar aberturas para que o mundo entre na obra, a incumbência de considerar as implicações políticas e sociais imanentes ao trabalho e a descoberta dos modos possíveis de essas implicações se materializarem na carne do trabalho.



Janelas, varandas e beira de estrada

Uma é uma abertura para a entrada de luz, um vão para a circulação de ar e um espaço que viabiliza a extensão do olhar de dentro para fora e de fora para dentro. A outra é um espaço de transição entre dentro e fora e possui uma certa indeterminação, i.e., sua função não é predeterminada. A última é a margem, onde tudo que ocorre e existe nela está em função do trajeto.

Por outro, também cabe à dramaturgia da dança compreender qual é o trabalho do trabalho, que vai desde entender como se dão as relações entre as pessoas que participam do processo até considerar as condições de trabalho do trabalho. E aí o "bicho pega", pois a contradição é intrínseca e incontornável. A. (2023) fala que é preciso entender os jeitos porque "jeito é trabalho. Não é 'jeitinho'". Nesse processo não cabe o "troféu tudo-de-si".

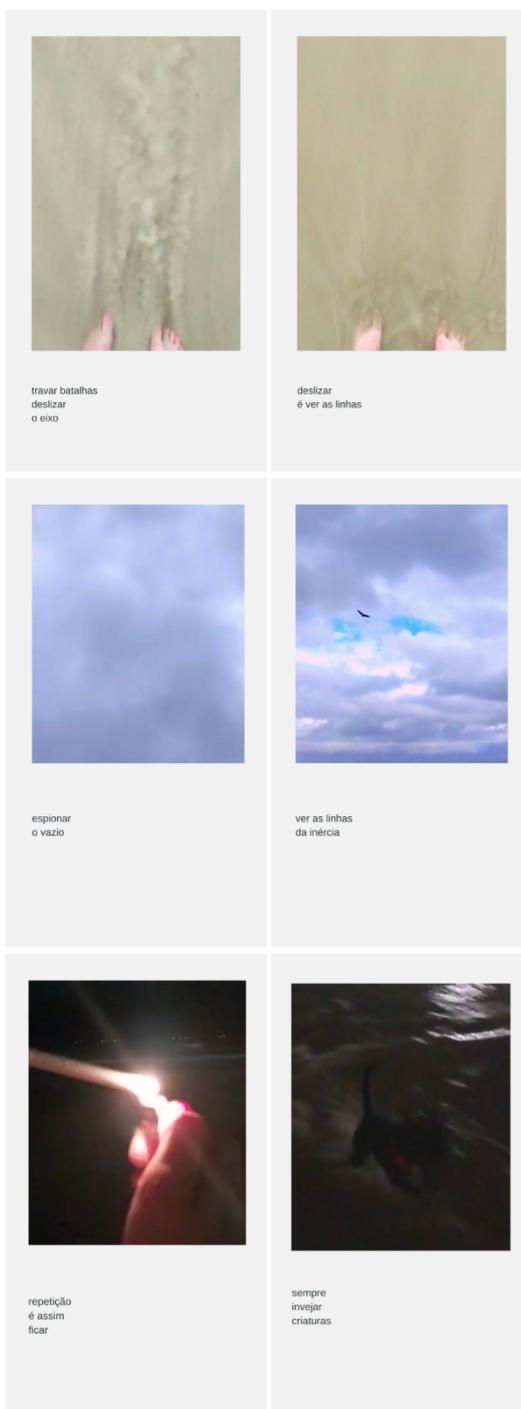
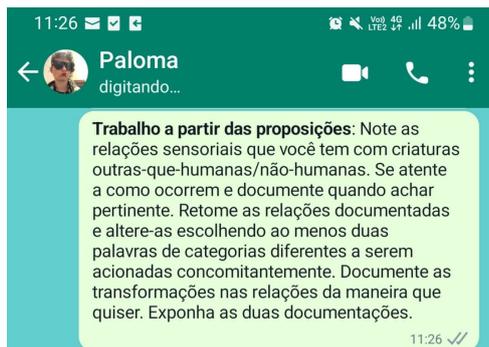
Travar batalhas

O cotidiano dos processos de criação é uma batalha entre tentar fazer o melhor trabalho e manter a saúde mental. Não é jeitinho, é compreender o que é possível diante das condições de vida.

Linhas de desdobramentos: Ferramenta 3

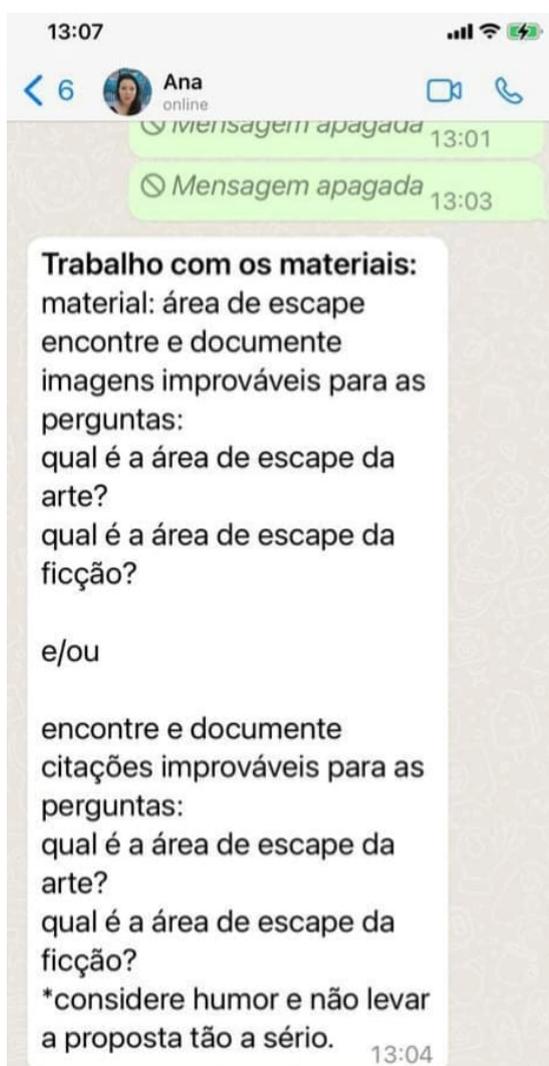
É abril. Pa. está em Curitiba e da sua janela dá para escutar o piano e os gritos da professora de balé que dá aula em uma academia de dança vizinha a seu apartamento. A. continua em São Paulo e está escrevendo projetos. A. e Pa. pensam juntas nos próximos passos. Com o intuito de pesquisar possíveis desdobramentos das proposições dramatúrgicas, elas decidem fazer uma divisão: A. desenvolverá uma nova proposição a partir dos materiais produzidos por Pa., Pa. desenvolverá uma nova proposição trabalhando a própria proposição anterior. Isso aponta para dois caminhos: olhar para o que foi produzido ou olhar para o que foi proposto; trabalhar a partir dos resultados ou a partir das indicações.

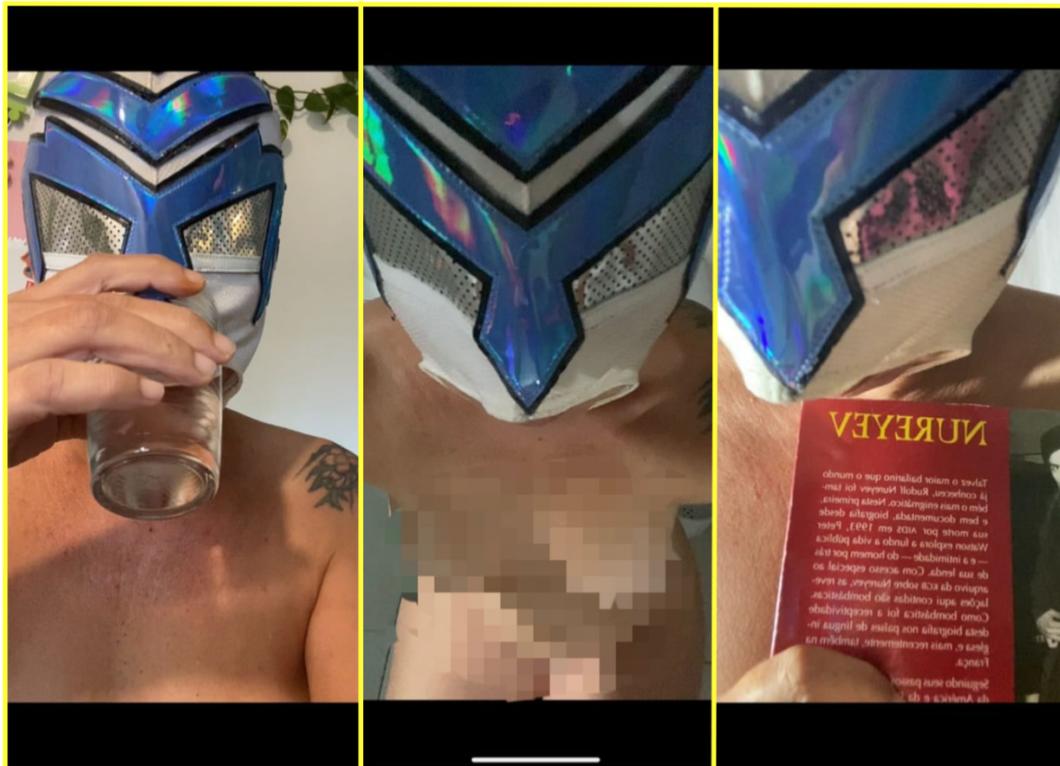
Trabalhar a partir das proposições:



É possível observar o quanto as proposições estão presentes no desenho das documentações. As indicações dramatúrgicas se tornam visíveis. As proposições de Pa. para A. percorreram um caminho contínuo do começo ao fim, se aprofundaram e se desdobraram em nuances e detalhes. Dessa forma, as documentações de A. são contínuas, as variações aparecem das repetições.

Trabalhar a partir dos materiais:





A natureza
figura como refúgio, como área de escape, como espaço externo,
o fora da cidade acolhedor. a natureza está em extinção.

A fórmula faz eclodir um surto
produtivo nunca visto. A experiência de trabalhos cooperativos não dá certo e [] abandona este sistema,
passando a se beneficiar de existência []. A []
brasileira, depois das inúmeras reviravoltas, encontra sua área de escape no []. A busca de novas formas de
expressão e uma característica que pode ser generalizada para toda []

Abandonada a esse sistema

Embora conceda enorme potencial, a experiência de trabalhos cooperativos não dá certo pois o objeto escolhido é plenamente arbitrário e precisa ser referendado para existir. Lidar com essa dificuldade, e equacioná-la, não é um mérito menor. A experiência brasileira, depois de inúmeras reviravoltas, encontra sua área de escape no espaço externo, o fora da cidade acolhedor. No entanto, a busca de novas formas de expressão é uma característica que pode ser generalizada para toda a humanidade.

A natureza está em extinção

A natureza do amor é imaginária ou uma realidade imaginada em que a fábula funciona como área de escape? A natureza figura como refúgio, como área de escape, o que faz eclodir um surto produtivo nunca visto.

Ao trabalhar com os materiais, A. lançou uma proposição com base em uma das documentações de Pa.: *área de escape*. O trabalho no *entre* ainda existe, mas se



tornou vestígio. Os desdobramentos que Pa. realizou para o material criado anteriormente foram surpreendentes, com novos elementos, como a máscara, a nudez, a água, que provocam outras camadas de sentidos.

Vocabulários no campo da dramaturgia: Ferramenta 4

Pa.: Você acha que a dramaturgia é uma linguagem?
A.: Boa! Eu acho que sim.
Pa.: Eu também.
A.: Por quê?
Pa.: Eu não sei porque, mas eu acho (Bianchi; Krein, 2023).

Pa. e A. se conheceram em 2021, em um grupo de pesquisa sobre dramaturgias na dança. Elas são dramaturgistas há alguns anos e começaram a conversar sobre como cada uma trabalha. Constataram que, nos processos dramaturgícos de cada uma, um vocabulário específico foi sendo desenvolvido ou reapropriado de outros contextos – vocabulários que se tornaram ferramentas de trabalho aplicáveis em processos de criação diferentes.

Elas insistem que palavras também dão forma aos trabalhos e que precisam ser escolhidas a dedo. Composição é diferente de improvisação, restrição não é a mesma coisa que parâmetros de conduta. Palavras geram sentido e sentido é dramaturgia. Palavras têm história e contexto. Por isso, quando transformam essas palavras em modo de trabalho, A. e Pa. se preocupam em referenciar, contextualizar e acessibilizar o porquê da escolha desses termos. Alguns deles referenciam conceitos criados por pesquisadoras(es) de diferentes áreas de conhecimento, como, por exemplo, Possibilitância⁵ de James J. Gibson, e Parentesco, de Donna Haraway.

Pa. e A. fizeram uma lista do que cada uma utiliza como vocabulário em suas aulas e trabalhos dramaturgícos. Nessa lista, há palavras que as duas usam com o mesmo sentido, palavras em comum que usam com sentidos diferentes e palavras específicas de cada uma. Pa. (2023) fala para A.: "Eu acho que a dramaturgia da dança tem pressuposto e tem ferramentas. A questão é que não essas são compartilhadas em nível global, como técnicas de dança ou modos de

⁵ *Affordance* no inglês.



dirigir, coisas mais sistematizadas". A. e Pa. não têm a intenção de criar verdades ou sistematizar uma linguagem para a dramaturgia da dança. O seu intuito é compartilhar como cada uma trabalha.

Agência: Todos os materiais, materialidades, temas, sujeitos, coisas, narrativas, artista, dramaturgista, obra, entre outros, são elementos constituintes de agência, ou seja, são dotados de ações e intencionalidades. As agências de cada elemento podem ser de naturezas distintas, mas se relacionam entre si. Considerar o agenciamento dos elementos de um processo de criação corresponde ao trabalho da pessoa dramaturgista.

Ferramentas: São os meios, instrumentações, recursos que uma pessoa dramaturgista pode acessar, desenvolver, recorrer para realizar um determinado trabalho de dramaturgia. As ferramentas criadas podem ser aplicáveis a diferentes processos de criação.

Filiação: 1. É o que diz respeito à formação artística de quem está criando a obra. Ex.: uma artista possui formação em Danças Urbanas e Butô, e desse modo seus trabalhos poderão conter rastros dessa formação. 2. A obra/trabalho/espetáculo/performance pode ter filiação estética/poética/política com outras obras/referências/artistas que não estão diretamente relacionados com formação. 3. É situar na história da arte/dança/performance onde essa artista ou trabalho está.

Linhas de intensidade: A curva dramática clássica teatral segue a ordem início, complicação, clímax, resolução e conclusão em um gráfico que corresponde ao tempo de intensidade X tempo da obra. Ao excluir a curva dramática clássica, e pensar em linhas de intensidade, é possível trabalhar na dramaturgia da dança com o gráfico tempo de intensidade X tempo da obra.

Material: É o que é produzido no processo de criação, a parte pelo todo. Ex.: material coreográfico, material de improvisação, objeto, texto, etc. Não necessariamente vão estar todos presentes ou **visíveis** no produto artístico final.



Materialidade: 1. Do que é feito cada material? Da qualidade, característica ou da natureza do material. Ex.: os objetos cênicos são de plástico rígido; o material coreográfico é feito de movimentos cotidianos. 2. Da concretude da criação, o impalpável vira palpável. Ex.: dar materialidade para uma ideia. 3. Materialização de um elemento através de outros formatos. Ex.: a materialidade de um texto pode estar presente como leitura, como legenda, como fala, etc.

Movimentos do trabalho:

Horizontal: quando a pessoa dramaturgista trabalha na relação entre elementos, pessoas, objetos, coisas, materiais, materialidades, redistribuindo hierarquias, trabalhando com diferentes possibilidades de conexões.

Vertical: quando a pessoa dramaturgista, junto com outras pessoas do processo, decide aprofundar determinado elemento, material ou tópico da criação.

Espiral: 1. quando a pessoa dramaturgista se movimenta em torno de um ponto, sem se fechar, se distanciando e se aproximando. 2. quando a pessoa dramaturgista utiliza o recurso do retorno e, cada vez que retorna a um ensaio, a um material, a uma referência, considerando a ação do tempo, outras perspectivas são levantadas. Pensar o tempo espiral tem como referência a autora Leda Maria Martins (2021).

Mundo entrar na obra: Em um processo de criação é preciso que a pessoa dramaturgista atente para como a obra conversa com o mundo. Quais são as implicações políticas do trabalho? Como questões sociais aparecem no trabalho? Como uma questão pessoal de uma artista, por exemplo, incide para além da própria artista? A máxima de que tudo que é pessoal é político precisa ser observada, pois, para que ocorra a transição entre essas duas instâncias, é necessário o manuseio meticuloso do material.

Parentesco: Relaciona com a concepção da cosmovisão indígena e também com o conceito de *fazer parentesco* de Donna Haraway, onde não há a matriz tradicional de hereditariedade e de árvores genealógicas, mas uma concepção de família rizomática, de multiespécies e não sanguíneas, pautada por relações de alianças, comunidade, entre outras. Na dramaturgia, *fazer parentesco* pode ser



considerado relacionar artistas e obras que não necessariamente possuem ligações diretas, mas em que há possibilidades de identificação, alianças, contribuições e colaborações mútuas, e também aproximar do que não é familiar.

Margem: Nos momentos de ensaio, a pessoa dramaturgista pode atentar para o que está acontecendo à margem do trabalho: como estão os corpos quando não estão em performance? Quais são os assuntos tratados nas conversas antes ou depois do ensaio? Nos intervalos dos ensaios o que ocorre? O que está acontecendo no corpo de quem observa o ensaio? Tudo que está à margem, ou seja, fora do que se entende por o *trabalho*, pode ser material a ser observado e, talvez, incluído nele.

Possibilitância: Possibilitância, *affordance* em inglês, termo cunhado por James J. Gibson, se refere à concepção de que cada ambiente contém inscrito em si seus modos de uso e manuseio, suas possibilitâncias, suas *affordances*. Da mesma maneira, todo objeto tem inscrito em sua forma suas possibilidades de uso. Assim, não há necessidade de atribuição de sentido, pois o sentido já está contido na própria coisa. Essa concepção busca sair da lógica da interpretação, da tentativa de outros sentidos para além daqueles que já existem na própria materialidade. Em um trabalho artístico, há de se considerar as possibilitâncias de cada elemento, sejam materiais ou conceituais. O que o elemento já possui inscrito em sua forma? Isso não quer dizer que se deve obedecer às suas possibilitâncias, é possível transgredi-las, desde que se saiba que estão sendo transgredidas.

Problema: A dramaturgia não tem como objetivo resolver problemas presentes na criação, mas eles podem impulsionar ou se desdobrar em potencialidades para a criação. *Coreografando problemas*, de Bojana Cvejic (2015) e *Ficar com o problema*, de Donna Haraway, são referências para pensar como lidar com o *problema* dentro da dramaturgia.

Relação: Quais são as relações entre os elementos do trabalho? O que o encontro produz? Mais do que considerar cada elemento em separado, pensar na relação é compreender que nenhum elemento existe por si mesmo: seu sentido se constrói em relação. Relação também diz respeito a como a obra se implica com o mundo.



Segredo: O segredo é da ordem do processo de criação, fundamental para que a obra/espetáculo/performance exista, mas é uma escolha das pessoas envolvidas no processo não dar acesso ao público. É algo que pode dar complexidade e sustentação para o trabalho criado.

Sobras: As sobras, diferentemente do segredo, são o que não entrou nas escolhas para o produto final da criação, o público não terá acesso, mas poderia ter. As sobras também podem sempre ser revisitadas, podem ser descartadas ou reaproveitadas.

Tônus: Relaciona-se com a abordagem de educação somática Eutonia, para a qual todos os organismos vivos possuem tônus, estados de transição e movimentos entre contração e distração. Na dramaturgia é possível pensar que todos os elementos do trabalho em relação possuem tônus. O tônus está em quais elementos? Na performance, na luz, no som? É um trabalho com tônus alto ou baixo, ou que modula? Como o tônus do trabalho mobiliza o público?

Inventário de operações: Ferramenta 5

“Chega um momento, em que o momento chega” – A. manda para Pa. a figurinha no *WhatsApp*. É tempo de festa junina. Para a construção de um pensamento dramaturgício, elas entendem que precisam olhar para as produções como um todo: as documentações, as proposições, as conversas, as anotações, os modos de trabalho, as múltiplas operações envolvidas em cada processo. Como fazer isso? Elas realizaram uma última proposição: Pa. irá re-ver / re-ler / re-visitar / re-lembrar todas as documentações que A. desenvolveu e as conversas que tiveram sobre o trabalho artístico em processo. A. irá fazer a mesma coisa para Pa., a artista, e para o trabalho de Pa. Se em momentos anteriores a preposição *entre* foi foco de algumas proposições, no momento atual a preposição para ganha relevância no que as duas chamaram de *inventário de operações*.

para. prep.: Indica destino para um local; Indica direção; Indica proximidade espacial ou temporal; Indica intenção; [...] Indica propriedade específica; Indica utilidade ou finalidade; Indica período de tempo; Indica capacidade ou qualificação; Indica avaliação ou conjecturas a respeito de condições, qualidades



etc.; Indica resultado desfavorável; Indica restrição; Indica proporção entre dois termos; Indica tendência [...] (Michaelis, 2015, s/p).

Como a artista opera? Como o trabalho artístico que está sendo desenvolvido opera? O que pode um dizer sobre o outro? E como esse mapeamento pode apontar direções para seguir?

Mapa
Visualizar o todo,
se localizar,
ver pra onde ir.

Pa. e A. combinaram um encontro no dia 02 de junho para apresentar uma *para a* outra os *Inventários de operações*. A. não teve tempo de terminar o *inventário*, então este dia foi um encontro de Pa. para A.

Inventário de operações para A.

A primeira ação de Pa. foi listar tudo que percebeu nos trabalhos de A., para em seguida categorizar a partir de perguntas.

Categorias possíveis do que se nota:	
O que têm? vídeos de curtíssima duração enquadramento fixo (câmera parada ou quase) olhar para cima (céu) / olhar para baixo (chão) som ambiente documentação do detalhe organização gráfica constante composição de palavras composição entre imagens e palavras repetir imagens/trocar textualidade legendagem	O que produz? cria sentidos / muda sentidos / abre sentidos nomeia sem definir conta histórias, sem contar histórias
Como está acontecendo? recorte de instantes observação e acompanhamento de mundo manter distância simplicidade mínimo presença na ausência (ou quase) presença como vestígio ponto de vista: primeira pessoa do singular	O que pode a partir do que tem? Possibilitâncias: documentação da intimidade haikai re-conhecer mergulhar o que veio primeiro? o ovo ou a galinha?
	Desejos da dramaturgista de A. mudar de ponto de vista: O que aconteceria se você não fosse o sujeito do ponto de vista?



Proposições para o futuro:

opção 1

___ para ___ sentidos
(verbo) para (verbo) sentidos

intensificar
nomear
repetir
retornar
mudar a ordem
combinar
parar
se tornar invisível
observar
acompanhar
transformar
trocar
inverter
esgotar
criar distância

opção 2

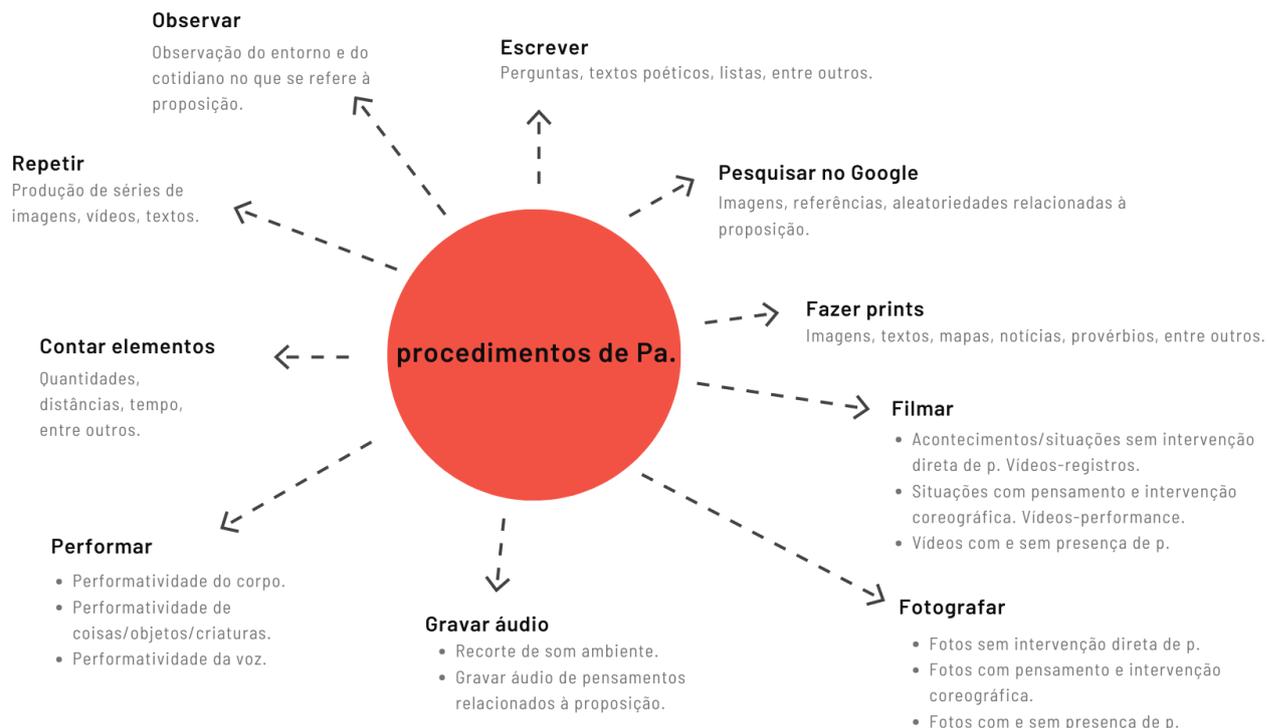
trocar imagens/repetir textualidade

opção 3

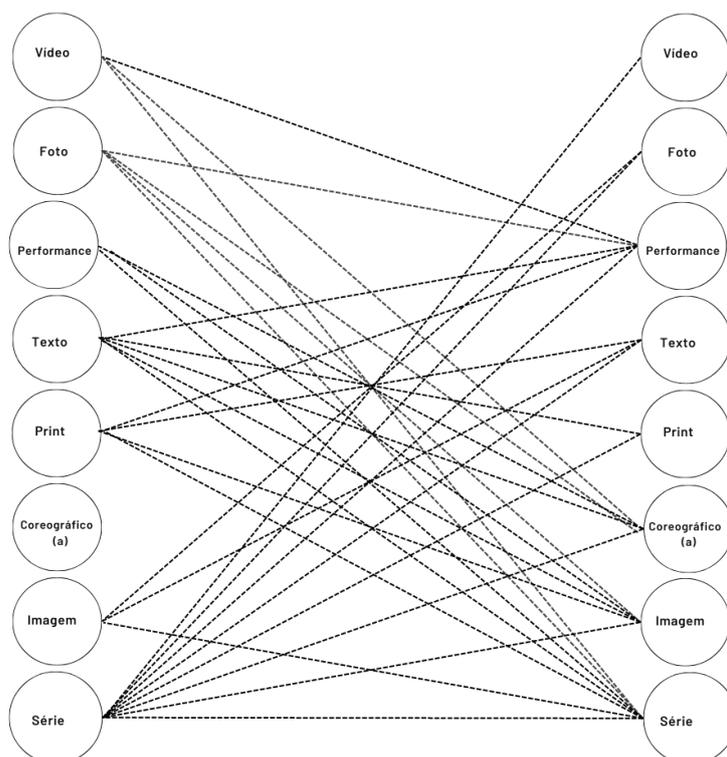
O que diz respeito ao pinheiro, aprenda do pinheiro;
o que diz respeito ao bambu, aprenda do bambu.

Além do que foi listado acima, Pa. lançou outras proposições para o futuro, apresentou referências e indicou possíveis parentescos e as filiações do trabalho de A.

Na mesma semana, elas marcaram outro encontro, dessa vez seria um dia de A. para Pa., A. fez o Inventário de operações a partir de outra lógica de organização, que contém imagens e gráficos. Ao contrário de A., o trabalho de Pa. possui uma grande diversidade de modos de fazer, materialidades e mídias. A. entendeu que o Inventário de operações, específico para Pa., "pedia" a visualização do conjunto dos elementos em relação. O gráfico 1 corresponde a como Pa. opera na produção de materiais para as suas documentações:



A imagem abaixo relaciona o conjunto e a justaposição de linguagens e mídias presentes nas documentações: qual é o trânsito em que o trabalho de Pa. se situa?





A imagem 3 nomeia e explicita as lógicas de agenciamento de Pa. na realização da proposição 3.



- procedimento série 1.

Vídeos-performances com os elementos: corpo, nudez, máscara em diferentes situações cotidianas que envolvem água.

O que escapa do procedimento:
Substituir do conjunto anterior o elemento água para o elemento livro. Inserir voz.

- procedimento série 2.

Fazer print de textos que contenha a frase "área de escape". Fazer intervenções nesses prints apagando palavras e/ou sentenças.

O que escapa do procedimento:
Prints de notícias e da própria pesquisa do Google.

pesquisa:

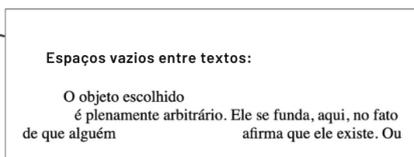
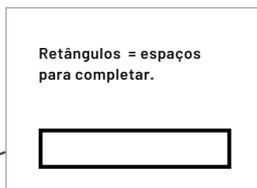
o extraordinário dentro do infraordinário

quando o conteúdo vira prática, forma e estética.

O gráfico 4 mostra as escolhas de Pa. no processo de criação da série prints performativos e evidencia modos similares de operação de outras documentações desse processo.

área de escape
série 2.
prints

procedimentos de intervenção nos prints:



o quê escapa? as palavras

o quê escapa? os espaços vazios

o quê escapa? a definição

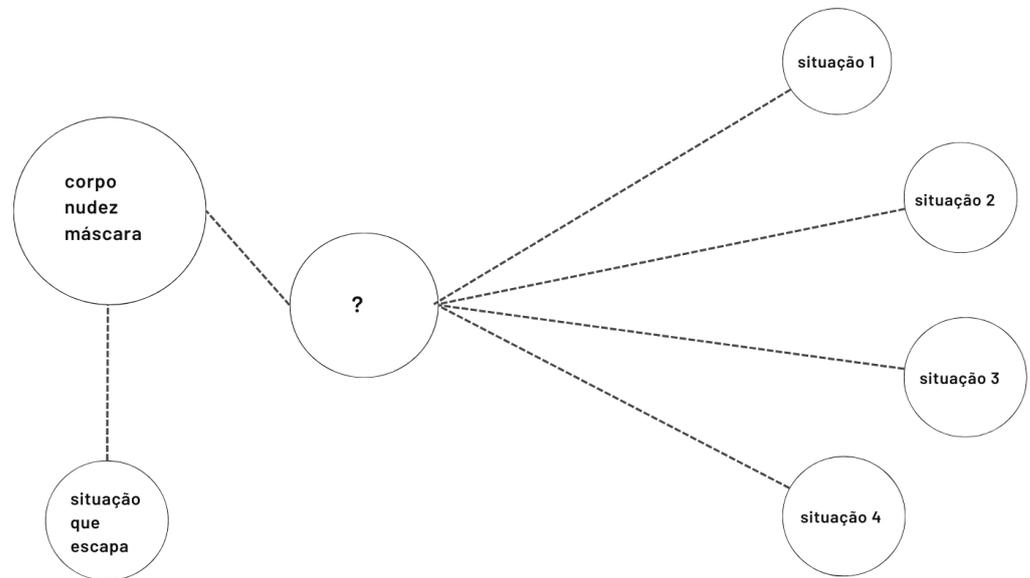
o quê escapa? os espaços de manobras dentro da forma

o quê escapa? os espaços de manobras dentro da narrativa

O gráfico 5 coloca em imagem como Pa. trabalhou na série de vídeos-performances. Considerando que o trabalho de Pa. se organiza em séries, A. propõe a mesma lógica para uma possível continuidade do trabalho.

área de escape
 série 1.
 vídeos-performances

proposições:



Além dos itens listados acima, A. oferece referências e afiliações do trabalho de Pa. Cada uma organizou, nomeou, materializou, situou, deu outras visualidades, fez relações, ofereceu sugestões de referências e possibilidades de caminhos para continuidade. Tudo em um só documento. Elas comentam que foram surpreendidas pela ferramenta pois, mesmo já tendo atuado como dramaturgistas em diversos trabalhos, elas nunca haviam produzido nada parecido com isso. Pa. (2023) diz:

Nos últimos dois encontros, quando eu compartilho os seus procedimentos e você os meus, foi inesperado o que surgiu [...]. De alguma maneira, mais do que qualquer outra vez, eu consegui ver coisas que não identificava com tanta clareza em outros trabalhos. Tem um lugar que é diferente. Uma evidência muito grande que eu não estava esperando.

Há uma discussão recorrente entre dramaturgistas sobre a invisibilidade do trabalho das pessoas dramaturgistas. Em um dos primeiros textos sobre dramaturgia da dança, Marianne Van Kerkhoven (1994) diz que o trabalho de dramaturgia se dissolve no processo e se torna invisível. Ana Pais (2016) coloca que a invisibilidade da dramaturgia da dança é estranha e desconhecida, e que seu regime de visibilidade



está incrustado na encenação. A. e Pa. têm dificuldade em afirmar que a dramaturgia está associada à invisibilidade. Para A. e Pa., talvez seja estranha e desconhecida a sua visibilidade, e não sua invisibilidade. Estranha porque não adquire forma única: ela se mostra de maneiras singulares em cada processo. Desconhecida por não ser possível afirmar onde está ou onde não está. Elementos como figurino, design de som e de luz, direção, coreografia são visíveis e identificáveis. A dramaturgia da dança não, pois ela se torna vestígio que se dispersa como linhas que se entrelaçam formando a trama do trabalho.

Ver as linhas

As linhas são o que mantêm as estruturas vazadas, não-maciças, unidas. Os espaços vazados/vazios são lugares de convite.

O Inventário de operações, por exemplo, é a visibilidade das possibilidades do trabalho da pessoa dramaturgista. Por um lado, ele evidencia a quantidade de materiais e operações mobilizadas pelas artistas. Por outro, trazem possíveis desdobramentos para o que foi feito, ao incluir referências de diversas ordens - os parentescos -, relações com outros trabalhos artísticos - as filiações -, bem como reflexões sobre outras possibilidades de sentido. O Inventário de operações olha para a artista: o que ela faz, como ela faz, quais são os materiais recorrentes. Ele olha para a obra: o que a obra move, quais são seus pontos de fuga, o que ainda está em estado embrionário.

Mecânica 1

Trabalhar com dramaturgia é operacionalizar através do comportamento de sistemas

O *Inventário de operações* foi a última etapa do processo. Isso não significa que o processo terminou por completo. Em certo aspecto, o processo de criação pode estar se iniciando agora. Pesquisas não têm fim. Para que se encerrem, é preciso que se escolha terminar, uma decisão, seja porque algo foi alcançado até aquele



ponto, isto é, um trabalho suficiente e satisfatoriamente coerente, seja pela interferência do tempo. No caso desse processo, o tempo foi fator decisivo. O foco de A. e Pa. não era criar um trabalho de dança acabado, configurado, com começo, meio e fim. Elas se dispuseram a investigar o processo dramaturgico e olhar para o que aparece enquanto transcorre. De fevereiro a junho, A. e Pa. lançaram proposições, fizeram documentações, investigaram cada etapa. Elas poderiam – podem – seguir, tanto investigando o processo do fazer dramaturgico, como desenvolvendo seus trabalhos artísticos, ou ambos. Reelaborando Leda Maria Martins (2022), a dramaturgia, “aqui, é uma coreografia de retornos”.

O que diz respeito ao pinheiro, aprenda do pinheiro; o que diz respeito ao bambu, aprenda do bambu.

A frase que dá nome a esse artigo é atribuída a Matsuo Bashô, poeta japonês do estilo Haikai, e é uma das referências de Pa. para A. no *Inventário de operações*. De maneira sintética e poética, Bashô coloca que para conhecermos algo, para aprendermos algo, temos de nos dispor a um tipo de relação em que a distância entre sujeito e objeto quase inexistente. Eduardo Viveiros de Castro (2015) apresenta a mesma questão de outra forma quando discute os modos de conhecer ameríndios. Se nas epistemologias ocidentais conhecer é objetivar, coisificar, ver de fora e reduzir a intencionalidade do objeto ao máximo, nas epistemologias ameríndias conhecer é atribuir o máximo de intencionalidade ao que se quer conhecer. Nessa lógica, a relação se estabelece entre dois sujeitos com agência, e não entre sujeito e objeto. A. e Pa. se dispuseram a estar em um processo em que a dramaturgia da dança não é objeto de estudo, mas sujeito com agentividade. A. e Pa. conduziram o processo, mas também foram conduzidas por ele. Nada do que ocorreu ao longo desses meses se deu de modo arbitrário. Houve escolhas, mas essas se deram a partir do que ocorria. *O que diz respeito à dramaturgia da dança, aprenda da dramaturgia da dança*. Essa é uma das possibilidades para compreender o processo de A. e Pa.

O que diz respeito ao pinheiro, aprenda do pinheiro. Aqui, a palavra *respeito* aparece também como pista: há de se respeitar os processos de criação e tudo aquilo que os constitui. Respeito é marco zero da dramaturgia da dança: respeitar



o desejo de artistas, respeitar os materiais, as materialidades, e as agentividades de todos esses elementos. Para respeitar é preciso que a pessoa dramaturgista se disponha a mudar de ponto de vista, sair da própria perspectiva e realizar um deslocamento de seus próprios pressupostos sobre dança para se desvencilhar de seu gosto pessoal. No entanto, respeitar não é estar refém do desejo de artistas, dos materiais e das materialidades. Dramaturgistas também são sujeitos do e no processo, portanto possuem agentividade para questionar, problematizar, inquirir e propor.

Mecânica 2

É do próprio mecanismo do processo dramático fazer escolhas. O importante é se atentar para como essas escolhas são feitas.

Outra possível pista dessa frase concerne às ideias de parentesco e de filiação. Ao pensar especificamente sobre processos de criação, entendendo que uma obra de dança é a construção de mundo que comporta certas coisas e outras não, devido as suas condições inerentes, Pa. (2023) propõe uma analogia:

Eu estava pensando que não dá para ter nada alienígena. Por exemplo, na Terra. O que pode existir na Terra? O que ela dá conta que tenha? As condições, quais são as condições? Eu acho que vou aprender pouco do pinheiro se eu for pensar no tubarão. Se eu pensar no tatu bola, talvez eu aprenda algo sobre o pinheiro, por proximidade, considerando que possivelmente compartilham um bioma. Tem algum lugar que pode ser... O tubarão vai ser mais difícil, apesar de que o ecossistema da Terra é uma loucura, tá tudo-junto-misturado.

Para A. (2023), essa frase é o drama das pessoas dramaturgistas. Por um lado, a profissão *dramaturgista da dança* ainda não é tão reconhecida, o que acarreta uma esparsa circulação de conhecimento e compartilhamento de modos de fazer. Por outro, se cada trabalho é um trabalho, há uma dificuldade em produzir procedimentos genéricos que possam ser transpostos de um processo a outro:

Eu vejo que o drama do dramaturgista é que a gente tem as ferramentas, mas cada trabalho é cada trabalho. Sempre. Por mais que a gente fale: "é isso". Como faz? Como estuda? Como aprende? Cada criação é uma coisa. Isso é complicado, como é que se estipulam parâmetros? Que é o que estamos tentando fazer o tempo todo. Eu sinto que é um pouco

disso. A gente vai aprender fazendo, olhando para a coisa, que é AQUI.

A. e Pa. se dispuseram a entrar em um processo para investigar o fazer de dramaturgistas da dança, uma operação metalinguística: usa a própria linguagem para investigar a linguagem. Durante esse tempo, descobriram e desenvolveram ferramentas de trabalho: proposições, documentações, conversas, entrevistas mútuas, *dramaturgia paralela*, *inventário de operações*. A. e Pa. também descobriram e desenvolveram operações, por exemplo, quando decidiram que A. iria trabalhar a partir de proposições, enquanto Pa. trabalharia com os materiais. Cada um desses caminhos abre perspectivas distintas. Se A. trabalhasse a partir dos materiais, possivelmente a produção resultante se constituiria com outra formatação. O mesmo iria ocorrer se Pa. trabalhasse a partir de proposições, e não com os materiais. Por sua vez, a *dramaturgia paralela* é tanto ferramenta de trabalho, quanto operação, pois seleciona, nomeia, transpõe; é ferramenta que incide e opera o próprio trabalho. A *dramaturgia paralela* extrapolou o processo e se tornou elemento linguístico deste artigo.

O que diz respeito ao pinheiro, aprenda do pinheiro; o que diz respeito ao bambu, aprenda do bambu. A última conclusão possível para o enunciado de Bashô é: o que diz respeito ao trabalho, aprenda do trabalho. A última conclusão também foi o último ato desse processo. O *Inventário de operações* é um mergulho no trabalho para extrair o que ele tem de visível, o que ele tem de invisível, o que ele tem de futuro. Olhar para cada elemento, cada operação, cada escolha para aprender com ela o que ela é. Também é a abertura para outros possíveis, desdobramentos de futuros por vir.

Referências

AUSTIN, John Langshaw. *How to do things with words*. London: Oxford University Press, 1962.

BIANCHI, Paloma; KREIN, Ana. *Entrevista mútua* (não publicada). Florianópolis; São Paulo, 2023.

CVEJIC, Bojana. *Choreographing Problems: Expressive Concepts in Contemporary Dance and Performance*. New York: Palgrave Macmillan, 2015



HARAWAY, Donna. *Staying with the Trouble: Making Kin in the Chthulucene*. Durham: Duke University Press, 2016.

KERKHOVEN, Marianne Van. Writing without a pencil in the hand. In: Van Kerkhoven, Marianne (org.), *Theaterschrift 5–6, On Dramaturgy*. Brussels: Kaaithheater, 1994. pp. 140-148.

KUNST, Bojana. *Artist at Work: Proximity of Art and Capitalism*. Winchester: Zero Books, 2015.

LOBO, Rita. Sobrou pro chef!. *Panelinha*. [S.l.], 09 ago. 2022. Disponível em: <https://www.panelinha.com.br/blog/ritalobo/cozinha-pratica-sobrou-pro-chef>. Acesso em: 21 jun. 2023.

MARTINS, Leda Maria. *Performances do tempo espiralar, poéticas do corpo-tela*. Rio de Janeiro: Editora de Livros Cobogó, 2021.

MICHAELIS, Dicionário Brasileiro da Língua Portuguesa. [S.l.], Melhoramentos, 2015. Disponível em <https://michaelis.uol.com.br/moderno-portugues/>.

PAIS, Ana. O crime compensa ou o poder da dramaturgia. In CALDAS, Paulo; GADELHA, Ernesto (org.). *Dança e dramaturgia(s)*. Fortaleza; São Paulo: Nexus, 2016.

POVINELLI, Elizabeth; CUNHA, Adriana Miranda da (trad.); BIANCHI, Paloma (trad.). Geontologias do otherwise. *Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 2, n. 27, p. 418-422, 2016. DOI: 10.5965/1414573102272016418. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/8749>. Acesso em: 21 jun. 2023.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. *Metafísicas Canibais: elementos para uma antropologia pós-estrutural*. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

Recebido em: 30/06/2023

Aprovado em: 09/09/2023