



REVISTA DE ESTUDOS EM ARTES CÊNICAS  
E-ISSN 2358.6958

## Pesquisa em artes da cena: os dilemas do método, os desafios da escritura e a relação arte e dor na dança

Rafael Henrique Viana Sertori

Para citar este artigo:

SERTORI, Rafael Henrique Viana. Pesquisa em artes da cena: os dilemas do método, os desafios da escritura e a relação arte e dor na dança. **Urdimento** – Revista de Estudos em Artes Cênicas, Florianópolis, v. 1, n. 54, abr. 2025.

 DOI: 10.5965/1414573101542025e123

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)



## Pesquisa em artes da cena<sup>1</sup>: os dilemas do método, os desafios da escritura e a relação arte e dor na dança<sup>2</sup>

Rafael Henrique Viana Sertori<sup>3</sup>

### Resumo

Tratou-se de pensar e refletir sobre o campo configurado pelas pesquisas acadêmicas em artes cênicas na atualidade, partindo-se de três perspectivas; a saber: os dilemas enfrentados por pesquisadores e pesquisadoras em relação às diretrizes metodológicas que, por vezes, refletem as dificuldades enfrentadas na produção e mobilização do dito conhecimento científico no campo das artes, o embate diante dos paradigmas escolásticos que, até hoje, permeiam a construção dos saberes nas universidades e, por último, os desafios impostos pelo exercício doloroso de se tentar escrever sobre o corpo na arte da dança.

**Palavras-chave:** Dança. Método. Corpo. Arte e dor. Escrita da dança.

## Research in performing arts: the dilemmas of method, the challenges of writing and the relationship between art and pain in dance

### Abstract

This work aimed to think and reflect on the field shaped by academic research in performing arts today, from three perspectives: the dilemmas faced by researchers regarding methodological guidelines, which sometimes reflect the difficulties in producing and mobilizing so-called scientific knowledge in the arts field; the clash with scholastic paradigms that still permeate the construction of knowledge in universities; and finally, the challenges posed by the painful exercise of attempting to write about the body in the art of dance.

**Keywords:** Dance. Method. Body. Art and pain. Dance writing.

## Investigación en artes escénicas: los dilemas del método, los desafíos de la escritura y la relación entre arte y dolor en la danza

### Resumen

Se trató de pensar y reflexionar sobre el campo configurado por la investigación académica en las artes escénicas en la actualidad, desde tres perspectivas: los dilemas que enfrentan los investigadores en relación con las directrices metodológicas, que a veces reflejan las dificultades para producir y movilizar el llamado conocimiento científico en el campo de las artes; el enfrentamiento con los paradigmas escolásticos que aún hoy impregnan la construcción del conocimiento en las universidades; y, por último, los desafíos impuestos por el doloroso ejercicio de intentar escribir sobre el cuerpo en el arte de la danza.

**Palabras clave:** Danza. Método. Cuerpo. Arte y dolor. Escritura de la danza.

<sup>1</sup> Boa parte desse artigo é resultado das reflexões apresentadas na tese de doutorado de Rafael Henrique Viana Sertori, denominada: “Dança, corpo e dor”, defendida na Universidade de São Paulo em 2024.

<sup>2</sup> Revisão ortográfica, gramatical e contextual do artigo realizada por Guilherme William Udo Santos. Doutorado em Artes pela Universidade de São Paulo (USP). Mestrado em Comunicação pela Universidade Paulista (UNIP).

<sup>3</sup> Doutorado em Estética e História da Arte pela Universidade de São Paulo (USP). Mestrado e Licenciatura em Artes Cênicas pela USP. Professor no Centro Universitário Belas Artes de São Paulo.

 rafael.sertori@gmail.com

 <http://lattes.cnpq.br/9624724264905648>  <https://orcid.org/0009-0004-0916-1238>



## Introdução

A princípio, este artigo foi pensado partindo-se de um desejo de contribuir com a instauração de novas maneiras que a arte da dança possui para interrogar e revelar a dinâmica de reinvenção interminável que é o corpo. Nesse sentido, desde que iniciei meus estudos e pesquisas no campo das artes, em meados de 2010, sempre me interessaram os modos pelos quais a arte da dança é capaz de interpelar a si mesma como manifestação artística e estética, por meio do seu fazer e do seu pensar, além de colocar em suspensão os sentidos do gesto e do movimento como signos poéticos, ultrapassando os regimes da linguagem verbal e da comunicação. Se olharmos por essa perspectiva, a arte da dança passa a emergir como campo potencialmente micropolítico, agenciador de novas formas de trabalharmos e mobilizarmos materialmente o espírito – e espiritualmente a matéria –, ampliando as possibilidades de manifestação, de construção (poética e expressiva) e de reelaboração do corpo e do humano.

Acredito que a reflexão e o exercício contínuo de tentar formular uma escrita teórico-crítica no interior de tal campo podem contribuir significativamente com a produção de novas estratégias para pensarmos as relações entre arte, vida e política, bem como de novas maneiras de sentirmos ativamente as afecções suscitadas por uma experiência estética, por exemplo. Afinal, o interesse aqui é tentar perceber como essas relações e operações instauradas pelas artes podem ser capazes de agir nas estruturas arraigadas dos processos de subjetivação que se tornaram dominantes, desestabilizando-os e levando nossa percepção e nossa estrutura sensível a pensar e a manifestar o impensado, isto é, aquilo que ainda há por pensar ou por fazer (Sertori, 2024).

E, no que diz respeito à arte da dança, acredito que ainda há muito por fazer e por pensar, sobretudo porque o corpo tem sido, atualmente, um dos maiores lugares onde disputas, de todas as ordens, têm acontecido de maneira acirrada e irrefreável. Porém, como escrever sobre a dança e o corpo sem reduzi-los às teorias e às regras acadêmicas já consagradas? Como realizar pesquisas em um campo que nos lança diretamente para um terreno tão movediço, oscilante e continuamente em transformação, permeado por uma ambiguidade

insolucionável e misteriosa que nos é aberta todas as vezes que nos colocamos diante do corpo?

Logo, antes de tratarmos detidamente dessas questões específicas, iniciarei expondo algumas reflexões sobre os sentidos das palavras *método* e *pesquisa* em campo artístico, pois penso que esses são assuntos que merecem nossa atenção, sobretudo quando consideramos que “o método nunca está completamente separado do contexto em que opera e, mais ainda, que não existem métodos válidos em qualquer domínio” (Fernandes, 2024, p. 3), da mesma forma que a condição de possibilidade de uma pesquisa nada mais é do que “a história das formações discursivas, dos saberes e das práticas, ou seja, um determinado campo epistemológico” (Fernandes, 2024, p. 3).

### Para pensarmos novamente a questão do método na pesquisa em artes

Em 1963, a artista brasileira Lygia Clark cria e propõe uma obra radicalmente inovadora no campo das artes (mas sem ficar restrita a ele), provocando uma verdadeira expansão em vários aspectos que envolvem o fazer artístico: desde os nossos modos de percebermos as obras de arte, seus regimes formais, poéticos e estéticos, suas condições de produção mediante os contextos de instauração, até as maneiras pelas quais as práticas coletivas e colaborativas se deram no interior das manifestações artísticas até hoje, abrindo caminhos para que o diálogo com a realidade cotidiana, social e política efetivamente passasse a se estabelecer. Nessa perspectiva, a obra à qual faço referência chama-se *Caminhando*, constituída materialmente apenas por uma tira de papel, uma tesoura e o corpo de quem se disponibiliza a interagir com ela.

De modo geral, a obra é constituída por uma fita de *Moebius* que surge ao se juntar uma das faces da tira de papel ao avesso da outra, fazendo emergir uma superfície topológica ambígua, pois não se pode distinguir, com ela em mãos, qual das faces é o lado direito e qual delas é o avesso. Nesse sentido, essa superfície topológica passa a se apresentar como um espaço caracterizado pela indeterminação, assim como pela indiscernibilidade. A partir daí, e com a tesoura em mãos, escolhe-se um lugar para iniciar um corte longitudinal sobre a fita. Após

feita a primeira incisão, a proposta é que a pessoa permaneça “caminhando”, agindo sobre o papel – sobre a constituição da obra – e só finalize a cesura quando já não houver mais superfície por onde a tesoura possa deslizar livremente, ou seja, o corte deve ocorrer continuamente sem encontrar-se com nenhum dos pontos escolhidos anteriormente. Diante dessa premissa, tanto a forma quanto a experiência se multiplicam “numa variação contínua que somente se esgota quando já não resta superfície alguma para recortar. A obra se efetua na repetição do ato criador de diferença e nele se encerra” (Rolnik, 2018, p. 44).

Em outras palavras, em *Caminhando*, Lygia Clark (1964) propõe a dissolução da crença de que o objeto artístico estático é imprescindível para haver obra de arte e a obra, propriamente dita, acontece, existe e passa a se constituir através do corpo, durante o próprio ato de cortar; ou seja, a obra em si efetiva-se por meio da concretização da própria experiência realizada pelo “espectador-agente”, e instaura-se mediante a preservação das condições para a sua realização. Com isso, além da artista brasileira “ativar a potência clínico-política da arte, sua potência micropolítica, então debilitada por sua neutralização no sistema da arte” (Rolnik, 2018, p. 40) durante os anos 1960 e 1970, acredito que *Caminhando* ainda reverbere muito em nossos dias ao evidenciar-nos, também, a importância de algo que acredito ser profundamente caro e indispensável no contexto da pesquisa em artes, a saber, a experiência do *processo criativo* e potencialmente criador de diferença, bem como aquilo que ele demonstra acerca dos sistemas de pensamento que constituem artistas, pesquisadores e pesquisadoras, todos eles inseridos e emaranhados num determinado contexto social, cultural e num determinado tempo histórico.

Tendo isso em vista, acredito que a riqueza de podermos observar os detalhes e de sabermos ler a potência que emerge de um *processo* consiste, entre outras coisas, em reconhecermos que o que configura, ou melhor, o que constitui aquilo que chamamos de *método* na pesquisa em campo artístico poderia ser entendido a partir de vários ângulos, sendo alguns deles, por exemplo, a maneira pela qual uma pessoa organiza, registra e estrutura seu sistema de pensamento no desenvolvimento de seu estudo; as escolhas que realiza para a criação e formulação poética de algo; o modo como sua autonomia é exercida nas



dinâmicas de elaboração e organização do conhecimento; sua postura crítica e sua ação criadora diante dos diversos desafios e saberes abertos pela pesquisa; as condições materiais e subjetivas existentes para que algo seja feito ou concretizado no mundo; a malha de relações e de sentidos que se constitui a partir de uma obra, por ela e em torno dela etc.

Neste momento, contudo, é importante ressaltar que a possibilidade de aceitarmos afirmações como estas emerge com a “recém-entrada” das Artes no universo acadêmico e científico, inserção esta que fez com que nos deparássemos com vários desafios. Dentre eles, destaco uma situação que é, no mínimo, paradoxal: de um lado, o pensamento que nos diz que as maneiras pelas quais as Artes produzem, organizam e mobilizam os conhecimentos devem ser autônomas e independentes, afastando-se ao máximo das exigências metodológicas que estruturam, prescrevem e definem o que é considerado e legitimado como “conhecimento científico”. De outro, nos confrontamos com os modos de “investigação que exigem posturas e métodos acadêmicos capazes de garantir que a nossa pesquisa se vinculará à seriedade e à confiabilidade garantida pelas fórmulas consagradas de fazer Ciência” (Velardi, 2018, p. 44).

Diante desse contexto paradoxal, o que passamos a notar e a perceber mais intensamente foi que, para além de uma profunda transformação que começou a ser instaurada nas maneiras tradicionais de compreendermos o que podem ser métodos e metodologias de pesquisa no contexto das Artes, “houve também um abalo irreversível provocado nos modos hegemônicos do pensamento se constituir e se difundir, exigindo de nós coragem para instaurarmos novas dinâmicas de produção do conhecimento e novas formas de pensar” (Sertori, 2024, p. 102). No entanto, vale dizer que o surgimento destas transformações não aponta para um abandono indiscriminado da escrita, tampouco sugere que a forma de organização e articulação teórica dos resultados de uma pesquisa em artes não seja válida e legítima. O professor de *Teoria da Pesquisa nas Artes*, Henk Borgdorff, também pesquisador da Universidade de Leiden, na Holanda, nos diz que

No debate sobre a pesquisa nas artes, há um desacordo sobre o que ou até onde os produtos artísticos da pesquisa [...] devem ser discursivamente abordados – ou seja, acompanhados de uma contextualização, um aporte teórico, uma interpretação ou reconstrução

da documentação gerada no processo de investigação. Esse é um dos tópicos que demarcam o debate fundacional. Defendo que a translação discursiva é necessária. [...] Renunciar a isso implicaria em um desligamento com a academia. [*Porém*], as formas discursivas nas quais essas abordagens podem ser feitas são altamente variáveis. Elas não se confinam ao discurso acadêmico convencional (Borgdorff *apud* Velardi, 2018, p. 45).

Com isso, constantemente as Artes nos convidam a caminhar em direção à reformulação dos conhecimentos já produzidos e, igualmente, nos impulsionam rumo aos novos horizontes que se abrem a partir da realização de uma pesquisa em campo artístico, pois “a arte não busca replicar formas acabadas e já estabelecidas, seja enquanto imagens na mente ou objetos no mundo. Ela busca se unir às forças que trazem à tona a forma” (Ingold, 2012, p. 26). Nessa perspectiva, penso que conhecer o *método* que estrutura e que circunscreve a realização de uma pesquisa em Artes não significa simplesmente conhecer uma determinada técnica eficaz de elaboração do conhecimento ou uma forma específica de se reproduzir algo já estabelecido, mas, sim, significa ter acesso e desenvolver maneiras de se aproximar das forças que deram início ao processo de sua formação.

A partir daí, antes de relacionarmos o que chamamos de *método* a uma técnica usual ou a uma determinada prática que já tenha sido consagrada no meio acadêmico – as quais, inclusive, serviriam apenas para serem replicadas com a finalidade de reproduzirem resultados tradicionalmente aceitos –, deveríamos compreendê-lo e relacioná-lo, primeiramente, a uma *forma de pensamento*, a partir da qual forças e fluxos emergem para instaurarem e darem forma ao impensado, ao desconhecido, ao enigmático (Sertori, 2024, p. 103).

Aqui, é evidente que essa forma de pensamento também se fundamenta em determinadas práticas e ações, as quais só são possíveis quando se consideram as condições sociais, culturais e históricas que caracterizam a sua produção e realização. Nessa medida, ao considerarmos o processo de configuração e “escolha” de um *método* para se fazer uma pesquisa como parte estruturante de uma maneira de agir, de criar, de sentir e de pensar, seria muito mais proveitoso, instigante e desafiador se, ao invés de agirmos como quem vai ao supermercado selecionar um produto que já foi criado, comercializado e certificado como válido, nos fizéssemos as seguintes questões:

como nós pensamos? Como o nosso pensamento sobre as coisas foi construído e se construindo ao longo da nossa biografia? [...] Como dizem para eu pensar? Rompo ou aceito? E quando penso, observo e descrevo um processo artístico ou pedagógico que estou (vi)viendo, como descrevo e escrevo? Atuo na escrita? (Velardi, 2018, p. 48).

Além disso, também não deveríamos nos indagar a respeito do que constitui nossos sentimentos e de como nós sentimos? Como nós construímos conhecimento a partir daquilo que sentimos? Quem pensa e sente em nós quando pensamos e sentimos algo? Dito de outra maneira, antes de recorrermos aos métodos e às metodologias de pesquisa preexistentes e já consagradas, seria melhor nos abrimos para o desconhecido e “seguirmos as provocações que vêm de toda parte no desafio que é viver e escrever” (Velardi, 2018, p. 51). Neste momento, parafraseando o filósofo Merleau-Ponty (2013), diria que *é oferecendo seu corpo ao mundo que o pesquisador transforma o mundo em conhecimento*<sup>4</sup>, isto é, entrelaçando-se com ele e não se separando inadvertidamente dele para depois torná-lo sua propriedade, pois, “imerso no visível por seu corpo, ele próprio visível, o vidente não se apropria do que vê; apenas se aproxima dele pelo olhar, se abre ao mundo” (Merleau-Ponty, 2013, p. 19), instituindo a visão como abertura, e não como consumo indiscriminado.

### Crise e crítica dos velhos paradigmas nas formas da escrita acadêmica

Contudo, neste momento poderíamos nos perguntar como é possível realizarmos um trabalho acadêmico – ou dialogarmos com a produção do conhecimento feito no contexto do ensino superior – sem recorrermos aos métodos científicos tradicionais e já consagrados, os quais vêm sendo historicamente considerados como critérios imprescindíveis na realização de uma pesquisa? Em outras palavras, como poderíamos tensionar e problematizar a subordinação do pensamento ao dito discurso lógico, científico, universalmente válido? Como questionarmos aquilo que é classificado como uso correto da técnica formal do conhecimento, isto é, o justo emprego das formas e métodos

---

<sup>4</sup> A conhecida afirmação de Merleau-Ponty encontra-se no ensaio O olho e o espírito, originalmente assim formulada: “É oferecendo seu corpo ao mundo que o pintor transforma o mundo em pintura” (Merleau-Ponty, 2013, p. 18).

que produzem o dito rigor científico na realização de uma pesquisa acadêmica?

À luz dessas questões, não seria equivocado considerarmos que as universidades ocidentalizadas têm nos ensinado, já há bastante tempo, a fazer pesquisas de determinadas maneiras *método-lógicamente* padronizadas, as quais estão estruturadas a fim de dificultarem o aparecimento de algo novo e provocador – embora seja inegável e considerável o aumento das produções universitárias e acadêmicas no Brasil, sobretudo nas últimas duas décadas. No entanto, cabe a pergunta: “não estaremos assistindo a uma timidez muito grande no modo como os jovens pesquisadores abordam seus temas?” (Ribeiro, 1999b, p. 189). Penso que, como humanidade, avançamos a passos lentos em nossas formas de tentar buscar e construir um mundo novo pois, por um lado, para os jovens pesquisadores, o medo de enfrentar a autoridade acadêmica pode ser, por vezes, paralisante e espantoso. Por outro, além de nossa realidade social nos impulsionar a viver incessantemente buscando a pretensa estabilidade oferecida pelo hábito, pelo *status-quo* e pelas formas tradicionais da linguagem, ela – paradoxalmente – também não cansa de nos surpreender com acontecimentos e desafios complexos, exigindo daquelas pessoas que tentam pensá-la de maneira crítica e implicada – para além de criatividade –, cada vez mais tempo, escuta e trabalho do pensamento (Sertori, 2024).

Todavia, é isso o que estamos, de fato, conseguindo praticar em nossos modos atuais de se fazer pesquisa? Não estaria ocorrendo “um esvaziamento do desejo de pensar? A Universidade não deveria incentivar, nos alunos, o espírito de risco, em vez do anseio de acomodação?” (Ribeiro, 1999b, p. 189). E não seria exatamente isto aquilo que aproximaria, em certa medida, o fazer científico do fazer artístico? Na paixão pelo saber, se somos colocados diante daquilo que nos causa, a um só tempo, temor, espanto e pavor, por um lado, e atração, desejo e encanto por outro, quase sempre tendemos a procurar por terra firme e por terreno conhecido, supostamente oferecidos a nós por métodos que parecem eficazes, esclarecedores, seguros e libertadores, nos livrando da agonia do desconhecido. “Mas será correto, será, sobretudo, *enriquecedor*, esvaziar de pronto o temor, a dificuldade, a ansiedade que um tema em nós suscita?” (Ribeiro, 1999b, p.190).

De maneira geral, sabe-se que aquilo que constitui boa parte dos repertórios acadêmicos e universitários de jovens pesquisadores são ensinamentos e conhecimentos transmitidos por fórmulas e métodos que devem ser, incansavelmente, seguidos e reproduzidos por quem deseja ingressar no universo científico. O fato é que, ao se reproduzir e replicar tais métodos, quase sempre chegamos aos mesmos lugares já instaurados e construídos de antemão pelas fórmulas ensinadas. Outro fator agravante que dificulta a saída dessa lógica é que o conhecimento intuitivo, ancestral e perceptivo, assim como os modos de acesso a eles, foram historicamente negados, suprimidos e radicalmente deslegitimados no contexto da produção científica e acadêmica. E nós sabemos qual foi o destino que esse conhecimento teve no Ocidente. Em outras palavras, tal destino, por exemplo, foi “a perseguição e a morte de bruxas, adivinhos e alquimistas na Idade Média; a segregação da loucura a partir da Idade Clássica; o fuzilamento de poetas, artistas e anarquistas nos regimes comunistas” (Avelino, 2013, p. 27).

Se, por um lado, o que resulta disso, hoje, é uma possível limitação e um acanhamento tanto dos meios de produção do conhecimento quanto dos processos de criação de novas linguagens e de novos saberes, por outro, poderíamos pensar que, potencialmente, deve haver uma força que empurra o conhecimento para fora dos diversos limites que o cerceiam, fazendo com que o pensamento tenha que abandonar os mecanismos e procedimentos que não deixam de reproduzir o passado, avançando para áreas, ambientes e direções misteriosas e ainda desconhecidas (Sertori, 2024). Com isso, “é claro que não se espera de ninguém que reinvente a roda: os autores que nos precederam deram passos formidáveis, e deles nos devemos valer para avançar. Mas é preciso que eles sejam ajudas, e não muletas” (Ribeiro, 1999b, p. 190). Além disso, também é preciso que eles sejam pares, e não autoridades amedrontadoras e intocáveis.

A respeito dessa discussão, o professor da Universidade Federal da Paraíba, Nildo Avelino, elaborou uma interessante reflexão acerca daquilo que ele chamou de “feudalismo acadêmico”. Recorrendo ao comportamento e ao vínculo de “obediência terrivelmente voluntária e pessoal” do vassalo em relação ao senhor feudal, em seu texto, cujo título é justamente *Feudalismo Acadêmico*, Avelino (2013) irá nos mostrar como a relação estabelecida com o saber e com a produção

do conhecimento, desde as origens da Universidade na Idade Média, sempre esteve vinculada não a uma organização corporativa do saber simplesmente, mas, sobretudo, a “uma operação no pensamento, um tipo de funcionamento da razão, um tipo de prática específica do saber” (Avelino, 2013, p. 25) que nos condiciona a obedecer (voluntariamente) certa normatização do intelecto e a descartar tudo aquilo que não for produzido por um discurso dito científico, ou seja, tudo aquilo que for considerado como discurso retórico ou poético. Tal prática específica da razão ou operação metodológica do pensamento é, precisamente, a *lógica*, isto é, uma maneira de proceder que herdamos inteiramente da Escolástica<sup>5</sup>, a qual instituiu métodos, regras e técnicas que invariavelmente deveriam ser seguidas e cumpridas, a fim de organizarem e sistematizarem a produção de um saber universitário fechado sobre si mesmo. Nesse sentido,

A Escolástica fez da lógica o princípio diretor, o princípio de autoridade que impõe práticas de submissão, de respeito, de veneração, de reverência. Em outras palavras, a lógica impõe práticas de vassalagem toda vez que se estiver frente a certos textos, a certos autores, a certos discursos, a certas verdades por ela consagradas. [...] toda vez que a verdade estiver consagrada pela lógica, pelo método, seja quem for que a sustente, o fará a partir de uma relação de vassalagem (Avelino, 2013, p. 27).

No que diz respeito a essas práticas de submissão, de respeito, veneração e reverência, ou seja, um modo específico, cultural, ideológica e historicamente construído de lidarmos com o ambiente acadêmico e universitário, tenho percebido, tanto como pesquisador quanto como professor, que o *medo* e o excesso de receio têm sido afetos constantes na realização de novas pesquisas e no exercício com a produção do conhecimento – afetos esses, aliás, muito difíceis de serem enfrentados e superados nas mais diversas instâncias. Isso aparece nos estudantes, por exemplo, como medo de errar, medo de pensar, como receio das *auctoritates*, receio de sentir-se convocado demais à atividade do pensamento e

---

5 De modo geral, “[...] a Escolástica é o exercício da atividade racional (ou, na prática, o uso de alguma filosofia determinada, neoplatônica ou aristotélica) com vistas ao acesso à verdade religiosa, à sua demonstração ou ao seu esclarecimento nos limites em que isso é possível, apresentando um arsenal defensivo contra a incredulidade e as heresias. A Escolástica, portanto, não é uma filosofia autônoma, como, p. ex., a filosofia grega: seu dado ou sua limitação é o ensinamento religioso, o dogma. Para exercer essa tarefa, não confia apenas nas forças da razão, mas chama em seu socorro a tradição religiosa ou filosófica, recorrendo às chamadas *auctoritates*. *Auctoritas* é a decisão de um concílio, uma máxima bíblica, a sentença de um padre da Igreja ou mesmo de um grande filósofo pagão, árabe ou judaico. O recurso à autoridade é a manifestação típica do caráter comum e supraindividual da investigação Escolástica, em que cada pensador quer sentir-se apoiado pela responsabilidade coletiva da tradição eclesiástica.” (Abbagnano, 2007, p. 344).

de errar ou paralisar, medo de não se sentir convidado ou adequado ao trabalho de reflexão e, simplesmente, abandoná-lo etc.

Se, por um lado, poderíamos pensar que esse “medo” pode até ocasionar um suposto aprofundamento no processo de estudo, bem como gerar um compromisso e um envolvimento maiores com o trabalho de pesquisa – por mais que haja vários outros caminhos, muito mais saudáveis e inventivos, para se desenvolver esse estado de comprometimento –, por outro, ele tem condicionado um sem-número de (jovens) estudantes e pesquisadores a abandonarem seus impulsos inventivos e a se enquadrarem ou limitarem-se às regras, às normatizações acadêmicas e ao modo de pensar tradicionalmente considerado como “correto” –, ainda que, atualmente, esteja crescendo o número de professores, de professoras, de pessoas inquietas, críticas e questionadoras do modelo escolástico que têm pesquisado e orientado o desenvolvimento de novos estudos, pesquisas e investigações, fora dos padrões “coercitivos”<sup>6</sup>.

Em vista disso, se é mesmo a inovação, a criatividade e a descoberta de novos caminhos aquilo que configura o que temos tentado construir no trabalho universitário, “a via do enquadramento e da normatização de nossos estudantes não é a mais adequada. Ela serve para torná-los sérios, cedo demais – e esse peso, essa gravidade, essa ponderação de *seniores* precoces se nota com tristeza” (Ribeiro, 1999b, p. 193). Em contrapartida, penso que o que deveríamos estar nos perguntando, constantemente, é apenas uma coisa: “como aproveitar o que a pesquisa traz de bom, de inovador”? (Ribeiro, 1999b, p. 193). Imersos na lógica, haverá perspicácia, intuição e inteligência suficientes para percebermos quando algo novo aponta no horizonte? Logo, ainda com Renato Janine Ribeiro (1999b, p. 191), podemos pensar que

[...] a ruptura com a autoridade não precisa ocorrer só depois de um interminável rol de ritos de iniciação e ascensão acadêmica, isto é, não é

---

<sup>6</sup> Como exemplo, destaco todas as pessoas que têm estruturado e empreendido estudos e investigações acadêmicas no campo configurado pelas *Pesquisas Radicalmente Qualitativas* ou pelas chamadas *Arts Based Research*, por exemplo, do qual fazem parte, entre outros, a expoente Escola de Chicago, o *International Institute of Qualitative Inquiry*, da Universidade de Illinois, o Grupo de Estudo e Pesquisa ECOAR, da EACH/USP, coordenado pela Profa. Dra. Marília Velardi, e os professores e pesquisadores Norman K. Denzin, Tim Ingold, Brad Haseman e Svend Brinkmann. Além desses, também destacaria os trabalhos de bell hooks, Donna Haraway, Anna Tsing e Isabelle Stengers, por exemplo, no que diz respeito aos seus modos revolucionários de escreverem e de produzirem conhecimento, integrando e conectando as contradições e os seres que fazem vida no mundo, muito mais do que separando-os ou segregando-os.

preciso primeiro fazer a iniciação científica, em seguida as teses, aí os concursos, para, depois de bem cooptado pelo sistema, de bem legitimado em sua trajetória, de bem normatizado em suas condutas e mesmo nos modos de sentir, o pesquisador se perceber autorizado a ousar. Porque quem nunca se atreveu pode ter dificuldades de, em algum momento, começar a ousar.

É claro que, com isso, não estou querendo desconsiderar a validade e a relevância dos longos e necessários processos de formação universitária ou dizer que o letramento e o domínio das técnicas do fazer científico não sejam importantes – até mesmo porque é preciso conhecer algumas técnicas, os modos de colocá-las em prática, bem como os regimes de racionalidade engendrados por elas, para conseguirmos ultrapassar os limites do pensamento hegemônico, ensaiar a criação de outros conceitos e imaginar novos modos de interpretarmos um mundo que “não cessa de não se escrever” (Lacan, 1985, p. 127). Contudo, no caso das pesquisas em Artes e em Ciências Humanas, este *fazer* e esta *prática* se dão muito mais no sentido da “*práxis* – e, portanto, ação dos homens sobre si mesmos – do que *techné*, ou seja, ação dos homens sobre as coisas” (Ribeiro, 1999a, p. 14), revelando-nos que é mesmo constante e interminável, nesses casos, o nosso inacabamento e nossa mutabilidade enquanto modos de ser e de estar no mundo. Com isso, acredito que alguns caminhos passam a ser criados em direção à reinvenção do trabalho de reflexão acerca da cultura e da história, ainda que incertos, duvidosos ou tateantes.

Uma outra característica interessante no contexto do trabalho com as humanidades é a maneira como determinadas particularidades e, sobretudo, como necessidades específicas dos campos investigados devem ser levadas em consideração na produção do conhecimento. Dito de outro modo, é inegável que o próprio campo é que apresenta as ferramentas e estratégias necessárias para melhor compreendê-lo e estudá-lo, exigindo das pessoas que o pesquisam disponibilidade para escutá-lo e para se abrir ao desconhecido. Em suma, se compreendermos que, quando se pesquisa, estuda e investiga nesta área do conhecimento, o que se cria e se produz é, em última instância, o próprio ser humano e, ainda,

[...] que o grande desafio ao conhecimento, em nossos dias, reside na reflexão, no conhecimento que o homem tenha de si, e nas ações que isso implique - então, o papel das Humanas, longe de confinar-se na

defesa de procedimentos tradicionais ou na preservação de algum espaço ameaçado, deverá ser cada vez mais positivo, definindo novas agendas para a comunidade científica enquanto tal e também para a sociedade como um todo (Ribeiro, 1999a, p. 15).

Entretanto, aqui cabe a pergunta: as condições de possibilidade para a realização de pesquisas em Ciências Humanas, de maneira geral, e nas Artes, de modo específico, têm sido favoráveis à criação, ao surgimento e à instauração de novas perspectivas epistemológicas que estejam à altura dos problemas enfrentados por nós na atualidade? E, por mais que existam tentativas louváveis e necessárias sendo empreendidas nas últimas décadas, sobretudo no que diz respeito aos conhecimentos vindos das mais diversas matrizes culturais e cosmologias indígenas, por exemplo, as crises epistêmica, social, cultural, psíquica, econômica e ambiental que temos enfrentado parecem nos evidenciar que nossas formas tradicionais de pensar a realidade, até então, não têm dado conta de ampliar a diversidade da vida e de instaurar o novo (Sertori, 2024).

É nesse sentido que vale pensarmos, ensaiarmos e praticarmos, cada vez mais, a pluralidade de possibilidades que a pesquisa em Artes nos abre em relação a esses desafios. Mas isso não significa que essa seja uma tarefa fácil e isenta de dilemas e de contradições. Como exemplo disto, a partir de agora aprofundarei a reflexão sobre alguns dos paradoxos que a escrita acadêmica no campo da dança pode fazer emergir, assim como alguns conflitos que podem ser colocados diante de nós pelo exercício de se praticar o trabalho de reflexão por meio da dança. Para tanto, trarei à tona uma questão que é inerente a essa prática artística, mas pouco comentada, a saber, a questão da dor.

### Desafios da escrita na pesquisa em dança

Quando conseguimos ultrapassar a relação com a dança que se estabelece desde sua dimensão espetacular, vista apenas como forma de lazer ou entretenimento, e passamos a encará-la como área de conhecimento e, ainda, como uma prática capaz de instaurar outros modos de existência, não habituais ou desconhecidos, é possível nos defrontarmos com a necessidade ou com a urgência de se criarem aberturas e ampliações nos campos da epistemologia e da ontologia. Por conta disso, podemos nos perguntar: o que vem a ser a arte da



dança? Qual mundo pode ser aberto, diante de nós, através do ato de dançar? Qual a natureza e o sentido do corpo que a dança revela e que passa a existir, seja através de sua prática ou por meio de sua fruição? Talvez, por último, como interpretar e garantir que os conhecimentos apresentados, construídos e produzidos pelo corpo que dança tenham existência no mundo material?

A princípio, querer enfrentar o desafio de se debruçar sobre tais perguntas pode parecer muito ambicioso, sobretudo quando levamos em consideração a complexidade inerente ao universo misterioso e enigmático proposto e apresentado por elas. Além disso, caso a reflexão seja construída de maneira apressada, caso ela esteja fundamentada em métodos rígidos demais ou, ainda, caso esteja pautada na busca por respostas deterministas e tão somente factuais, corre-se o risco de se produzir formulações generalistas, que se pretendem universais, o que irá corroborar a propagação de conhecimentos ideológicos e elaborações teóricas reducionistas.

Para evitar tais problemas, muitos podem pensar que bastaria optar por explicar e analisar, dentre muitos, apenas um ou outro aspecto suscitado pela arte da dança – como, por exemplo, o pensamento envolvido em uma determinada composição coreográfica; ou os meios e modos engendrados em um processo de criação; ou as técnicas desempenhadas e realizadas pelos corpos dançantes; ou os elementos que constituem e organizam o trabalho da encenação; ou, ainda, o funcionamento dos signos contidos em uma obra etc. –, acreditando que, com isso, a partir do recorte operado pelo pensamento analítico e pelo sujeito do conhecimento científico, teríamos a produção de uma parte facilmente analisável e decifrável. Algo como uma amostra de onde tiraríamos dados passíveis de estudo e observação científica, conduzindo-nos a uma pretensa representação e compreensão do todo.

Contudo, opções fundamentadas neste raciocínio dificilmente escapam ou resistem à "tentação do ambíguo" (Frayze-Pereira, 1984). Por um lado, poderíamos empreender uma análise minuciosa do funcionamento anatômico do corpo, por exemplo, procurando entender como cada um dos segmentos associa-se à configuração e participa da estruturação do organismo humano, como cada grupo muscular sustenta a estrutura óssea e age na movimentação corporal, ou como o

funcionamento das articulações, cada uma com seus nervos, ligamentos e fluidos particulares, possibilita a relação dinâmica entre as diferentes seções de cada membro, conferindo mobilidade e flexibilidade ao conjunto de partes que organiza a totalidade biológica e material do corpo.

Num estudo dessa natureza, a corporeidade mobilizada pela dança poderia facilmente sucumbir ao objetivismo científico, reduzindo-se a uma visão externa do corpo como um conjunto de partes sem interioridade, como uma simples ferramenta ou instrumento a ser utilizado por uma mente na criação coreográfica e, o movimento, à mecânica dos ossos e das articulações ou à biomecânica presente na fisioterapia, na osteopatia ou na fisiologia, por exemplo, sendo visto como mera consequência física e natural de uma ação externa exercida sobre um "frágil acúmulo de geleia viva" (Merleau-Ponty, 2014, p. 27).

Por outro lado, poderíamos optar por deixar as investigações anatômicas do corpo de lado e mergulharmos nas possibilidades interpretativas dos conteúdos subjetivos mobilizados pelo gesto dançado, pelo movimento, pelos elementos, adereços e objetos empregados na criação cenográfica e na encenação de uma obra, recorrendo a uma análise descritiva e explicativa de como cada aspecto e cada elemento contido na indumentária compõem e instauram um suposto sentido dramático e semântico geral, o qual não estaria nas coisas propriamente ditas, mas, sim, no interior de um sujeito, de uma mente e de um regime de racionalidade doador de significados previamente instituídos e elaborados. Nesse caso, o que teríamos seria a redução do corpo e do mundo da dança à representação subjetiva que uma consciência totalmente presente a si mesma poderia fazer deles, e o movimento seria visto apenas como decorrente de um impulso interno ocasionado no corpo físico pelas necessidades, vontades ou desejos da mente.

Como se sabe, o que está na base de uma concepção dessa natureza é a redução do sujeito ao objeto ou do objeto ao sujeito, o que nos leva à tradição da ciência moderna e de uma forma de conhecimento que historicamente separou sujeito e objeto, provocando uma cisão radical entre corpo e mente, matéria e espírito, mundo e consciência, fato e ideia, natureza e cultura. A partir da redução de um termo ao outro, a constituição do real e da realidade seria instaurada por

meio de uma representação de ambos, fomentados e instituídos por um pensamento de sobrevoo e, assim, “a ciência começou excluindo todos os predicados atribuídos às coisas por nosso encontro com elas” (Merleau-Ponty, 2014, p. 27). Nessa perspectiva, o sujeito do conhecimento deveria estar fora do real para poder melhor dominá-lo, explicá-lo e manipulá-lo, e habitar as coisas, para esta ciência, seria um modo de não se chegar a nenhum conhecimento verdadeiro ou válido para o campo científico. Entretanto, assim como nos ensina o professor e filósofo Renato Janine Ribeiro (1999b, p. 193),

[...] é preciso que o jovem pesquisador se exponha mais a seu objeto de trabalho. Lembre-se que, nas Humanas, *nada é apenas objeto* porque sempre, de alguma forma, tem a ver intimamente com o sujeito que o está estudando. Daí que, em vez de marcar essa exterioridade mecânica do sujeito ao objeto, seja melhor mergulhar fundo, submeter-se ao que meu *corpus* (palavra melhor, esta, que aliás dá um tom *físico* ao que estaremos fazendo) me trouxer de sugestivo. Muito vai surgir de errado, mas algo pode aparecer de novo e enriquecedor. Em suma, é preciso partir para o *corpo-a-corpus*, se me permitem essa expressão.

No entanto, nesse momento alguém pode estar se perguntando se essa questão ou problema ainda é relevante para ser debatido atualmente; se, de fato, merece nossa atenção; ou, ainda, se possui importância quando estamos no campo configurado pelas pesquisas fundamentadas nas artes e na dança, acreditando que, nestes espaços e contextos, essa dicotomia – aparentemente – já estaria totalmente resolvida e solucionada. Diante de tais questionamentos, apresento não mais que alguns outros como, por exemplo, como pensarmos a negligência, a desconsideração ou a inobservância da dor que perturba e ainda atinge tantos corpos dançantes? Se tal negligência ocorrer no universo da dança, o que ela é capaz de produzir nos modos de nos relacionarmos com o corpo? E, além disso, como a dor vem sendo historicamente tratada no interior do mundo da dança e até onde o seu enfrentamento (ou a falta dele) pode nos levar?

Conseqüentemente, não seria estranho se, querendo pensar a partir dessas perguntas, logo recorrêssemos às áreas da medicina e da saúde, sejam elas a ortopedia ou a fisioterapia, como se a dor, para ser decifrada, tivesse que ser instantaneamente direcionada e circunscrita apenas ao corpo físico; como se suas causas fossem exclusivamente materiais e mecânicas; como se sua cura ou alívio estivessem imediatamente relacionados ao restabelecimento biológico, fisiológico

ou anatômico do corpo. Presumo ser precipitado demais acreditar que é raro ou ocasional, atualmente, tratarem a dor, como temática e problema inerentes ao universo da dança, por meio de escolhas e concepções dessa natureza (Sertori, 2024).

Historicamente, na arte da dança é bastante conhecida uma determinada perspectiva, não totalmente declarada e nomeada, mas profundamente praticada, que vê na pessoa que coreografa ou que dirige um espetáculo cênico, por um lado, a figura do *sujeito* – o qual ficaria responsável por dizer, conceber e determinar como (e o quê) o corpo dançante irá desempenhar e realizar – e, no corpo que dança, por outro, a figura do *objeto*, destinado a executar, da maneira mais precisa e refinada possível, aquilo que foi determinado pelo sujeito.

Por muito tempo, essa perspectiva foi difundida e perpetuada ao longo dos diversos processos de ensino, aprendizagem e recepção da dança, produzindo mecanismos de entendimento, de prática e de reprodução desta linguagem artística difíceis de serem desfeitos e superados. Além disso, essa lógica de compreensão, de comportamento e ordenação, assim como esse modelo de criação, também foram responsáveis por uma verdadeira divisão ontológica provocada no interior da arte da dança, divisão esta que separou a *pessoa* – que era considerada a detentora da concepção e da idealização geral da obra –, da *coisa*, isto é, o corpo, o instrumento ou a ferramenta que estaria à disposição para a criação artística.

Nessa perspectiva, à pessoa que coreografava e que dirigia um espetáculo de dança ficavam destinadas, entre outras, as funções de definir a obra estruturalmente, organizar poeticamente os diversos elementos e momentos cênicos, pensar a sua ordenação espacial e temporal e buscar as condições necessárias para a sua criação e realização (Sertori, 2024, p. 42).

Na obra resultante desse processo, portanto, encontraríamos a pretensa liberdade de criação e a expressão poética e artística da mente do sujeito que a concebeu. Por outro lado, o corpo dos bailarinos e bailarinas, inteiramente disponível para concretizar os desejos do sujeito, seria visto como uma *coisa* empregada, usada e trabalhada em favor da criação da obra, coisa essa que, em última instância, após condicionada, treinada e reconfigurada tecnicamente (a



partir das escolhas e determinações poéticas do sujeito, detentor da ideia estruturante da obra), poderia ser alçada à condição de *obra*, isto é, superfície, lugar ou *substância* onde a dança se dava, acontecia e se manifestava enquanto obra coreográfica.

Em meio aos vários problemas e consequências que podem derivar de uma visão como essa, vale dizer que também vem daí a histórica distinção valorativa – e econômica – entre coreógrafos e bailarinos, estes mais facilmente substituíveis do que aqueles, cuja poética própria adquiria e guardava maior valor. A distinção, ainda, também poderia ocorrer no interior de uma pessoa, a qual, muitas vezes, deixava sua *substância* pensante “adormecida” – renunciando a pensar sobre aquilo que fazia –, para que o corpo (a *coisa*) pudesse responder, da maneira mais adequada e ajustada possível, às exigências técnicas do movimento coreográfico. Portanto, quando associada à dor, uma reflexão que nos apresenta problemas dessa natureza também nos conduz a outros pontos interessantes, alguns dos quais passo a trazer à tona neste momento.

Tomados pela lógica neoliberal na qual estamos imersos, e considerando os vários aspectos problemáticos que envolvem o mundo do trabalho atualmente – tais como a falta de tempo para pensar, para criar e para desenvolver um projeto artístico, a falta de condições necessárias para se manter financeiramente uma equipe de artistas implicados com a pesquisa e com a criação artística, a ausência de tempo necessário para se estabelecer uma gramática comum que organize o campo e as possibilidades do que há para ser experimentado, produzido e agenciado etc. –, não é de se estranhar que, ao menor sinal de dor física emergente no corpo (que, no contexto neoliberal, é tomado como ferramenta, objeto ou instrumento para a criação de uma obra de dança), o que quase sempre acontece e é exigido para a continuação e concretização do trabalho é uma profunda desimplicação deste corpo em relação à natureza – agora vista, neste momento doloroso, como hostil e ameaçadora –, bem como um intenso processo de desafecção deste ser vivente, justamente para que ele possa retornar ao seu lugar de objeto e à sua condição de executor dos movimentos que constituem a obra. Ou seja, até as práticas que poderiam nos apresentar possibilidades de saída de uma lógica dominante, expropriadora e neoliberal ficam reduzidas a esta

“metafísica” dicotômica que organiza nossas formas de vida, perpetuando a divisão ontológica entre corpo e mente, pessoas e coisas.

No entanto, ainda que seja possível pensarmos que esse processo não deve ocorrer nessa medida, isto é, de maneira contínua e intransigente, sem dificuldades e sem resistência, parece ser insistente a crença de algumas pessoas de que o sofrimento corporal será banido ou amenizado se nos pautarmos pela visão de que um trabalho muito bem realizado e executado sobre o caráter natural do corpo, ou que um desenvolvimento cada vez mais técnico e que um aprimoramento contínuo de suas qualidades "naturais" – como alongamento, extensão, ampliação da musculatura, da resistência física e da força, por exemplo –, terão a capacidade de domesticá-lo e bem ordená-lo às exigências e prescrições técnicas da obra coreográfica.

Diante dessa crença, devo dizer que o "progresso" da dança não se encontra aí, tampouco no pretensão domínio e controle do corpo físico, do mesmo modo como, igualmente, já constatamos que a noção de “progresso”, por muito tempo difundida em nossa realidade social, política e econômica, fundamentada na dominação da natureza, na acumulação de riquezas e na separação entre pessoas e coisas, só gerou catástrofe, empobrecimento e escassez generalizadas (Sertori, 2024, p. 44).

Muito poderia ser pensado e desenvolvido nesse sentido, sobretudo porque a maneira como a dança se desenvolveu e se estabeleceu como linguagem artística no Brasil e no mundo foi, por muito tempo, solidária a essa lógica e a essa estrutura de criação, fundamentadas nesta espécie de divisão ontológica do corpo (do sujeito), e das funções artísticas no interior dessa arte<sup>7</sup>.

Contudo, também há um outro aspecto que torna essa questão ainda mais interessante de ser analisada, ou seja, o paradoxo insolucionável inerente ao corpo e à dança. Esse paradoxo pode ser acessado ou compreendido, por exemplo,

---

<sup>7</sup> No caso do Brasil, podemos dizer que somente a partir da década de 1990, pelo menos numa cidade como São Paulo, por exemplo, é que alguns setores da política cultural fundamentaram um solo propício para que houvesse o surgimento de novos artistas e, com isso, de novas propostas de dança e de outras maneiras de se pensar, praticar, experimentar e desenvolver a criação em dança. Na cidade de São Paulo, vale ressaltar que em 2005, por força de alguns setores da sociedade, sobretudo da classe artística, houve a criação e a promulgação da Lei Municipal do Fomento à Dança (Lei Municipal n. 14.071/2005), a qual desempenhou um papel fundamental para que novas práticas de dança, de relação com o corpo e de criação artística pudessem ser investigadas, experimentadas e efetivadas, levando-se em consideração as inquietudes sentidas por alguns artistas da época no que tange às normatizações e ordenações que prescreviam a arte da dança naquele momento.



quando voltamos nossa atenção à natureza psicofísica do corpo. No que diz respeito a essa linguagem artística em particular, o trabalho de estruturação e investigação poética e o processo criativo (quase sempre) exigem dos artistas um profundo mergulho no exercício de reelaboração e reconfiguração da estrutura corporal, tanto em relação às suas maneiras de constituir-se fisicamente no tempo e no espaço (maneiras estas que evidenciam as formações estéticas que se dão a partir do gesto e do movimento, por exemplo), quanto em relação aos vários aspectos que organizam as condições e possibilidades para que novas experiências possam surgir, apresentando caminhos para a realização de práticas que visam à sua transformação, reordenação, reformulação e ressignificação.

Nesse sentido, observa-se que toda atividade (seja ela artística ou não), desenvolvida e constituída majoritariamente por meio do corpo, desempenhada com intensidade, com rigor técnico, com precisão e com uma frequência significativa, inquestionavelmente contribuirá para que o desgaste natural e material do corpo se dê de maneira intensiva, o que pode provocar o aparecimento de algumas dores (de diversas ordens, físicas e psíquicas), localizadas ou generalizadas, crônicas ou passageiras, simples de serem resolvidas ou mais complexas, a depender do tipo de acontecimento, degradação, lesão, fratura, enfraquecimento ou contusão.

No caso da dança, as dores que podem ser geradas pela prática repetitiva e intensa muitas vezes colocam em risco o nosso próprio desejo de autoconservação, fazendo-nos temer a dor da mesma maneira como fomos ensinados a temer o contingente, o que nos ameaça, o que não controlamos, o que nos ultrapassa em termos de força, forma e sentido. Mas, se tentamos controlar ou assegurar a nosso desejo por autopreservação, acreditando que, com isso, obteremos êxito e inovação, nós criamos um afastamento inevitável da arte da dança ou, até mesmo, o seu próprio desaparecimento e enfraquecimento (poético, artístico e estético).

Ora, levando isso em consideração, o que é intrigante nessa jornada especulativa é que a arte da dança parece ter que provocar, pouco a pouco, a destruição gradual daquilo que é estritamente necessário para que ela mesma possa existir e se realizar enquanto arte, ou seja, o corpo. Isso nos faz pensar que,



pela destruição progressiva e involuntária do corpo (de um determinado modo de ser e de existir como corpo), a dança cria e se institui como arte; pela destrutividade da corporeidade própria a uma determinada realidade social – capitalista, violenta e expropriadora –, a dança produz, experimenta e faz emergir novos regimes de corpo e novas gramáticas de movimento capazes de desarticular os sistemas de afetos e os mecanismos de reprodução material engendrados por essa mesma realidade (Sertori, 2024).

Neste momento, é importante ressaltar que essa destruição se dá, pelo menos, em dois níveis – um no campo material e, outro, num campo simbólico –, cuja correlação é evidente. Em outras palavras, é certo que alguns tipos e estilos de dança podem levar um corpo físico à sua deterioração biológica, óssea, muscular ou estrutural, provocando dores derivadas desse processo. No entanto, a destruição material evocada aqui ocorre neste campo ou nesta dimensão porque acredito que a dança possui capacidades específicas de desarticular, primeiramente num nível sensível, simbólico e psíquico, certos mecanismos e dispositivos que nos estruturam por meio da microfísica do poder (Foucault, 2022) que organiza as sociedades capitalistas, os quais acabam contribuindo paulatinamente com a reprodução material de um determinado tipo de corpo (social, cultural, político etc.) e, portanto, com a reprodução material da realidade social vigente.

Então, a partir da desarticulação de determinadas estruturas de poder enraizadas subjetivamente em nossa corporeidade psicofísica – desarticulação essa igualmente dolorosa –, bem como da destruição de determinadas formas de vida que exploram a natureza e buscam o progresso a qualquer custo, a dança abre caminhos para que novos corpos possam surgir, para que novas maneiras de nos relacionarmos com o corpo possam se instaurar, mais plurais, diversas e menos substancialistas. Quem sabe isso provoque a transformação material da vida por meio das alterações geradas em nossos modos de ser, existir e agir – cultural e politicamente – como corpo sensível no mundo.

Nessa perspectiva, quando consegue provocar a aceleração desse processo de desarticulação da normatização corporal e de rompimento daquilo que aprisiona e limita a potência criadora e inventiva do corpo, a dança age como força

crítica e analítica da realidade social vigente, abrindo o presente e operando como campo privilegiado para ensaiarmos novas práticas de configuração de corporeidades, novos regimes de sensibilidade e de produção de afetos, conduzindo-nos às experiências de emancipação que podemos realizar através das artes, ou seja, à construção de uma linguagem em comum, capaz de fazer circular aquilo que ainda desconhecemos ou aquilo que ainda não sabemos que queremos, como organização social, política e cultural. Em outras palavras, uma prática artística capaz de “nos fazer passar da impotência ao impossível” (Safatle, 2015, p.44).

## Referências

ABBAGNANO, Nicola. *Dicionário de Filosofia*. Trad. Alfredo Bosi. 5ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

AVELINO, Nildo. Feudalismo acadêmico. In: GODOY, A.; AVELINO, N.; FIGUEIREDO, G. *Pedagogia, sujeito e resistências: verdades do poder e poderes da verdade*. Curitiba: Appris, 2013.

CLARK, Lygia. Caminhando. In: *Livro Obra*, 1964. Lygia Clark Acervo. Disponível em: <https://portal.lygiaclark.org.br/acervo/189/caminhando>. Acesso em: 22 out. 2024.

FERNANDES, Silvia. Sobre teatros e métodos. *Urdimento – Revista de Estudos em Artes Cênicas*, Florianópolis, v. 2, n. 51, jul. 2024. Acesso em: 20 set. 2024.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. São Paulo: Paz & Terra, 2022.

FRAYZE-PEREIRA, João. *A tentação do ambíguo: sobre a coisa sensível e o objetivismo científico*. São Paulo: Editora Ática, 1984.

INGOLD, Tim. Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 18, n. 37, p. 25-44, jan./jun. 2012.

LACAN, Jacques. *O Seminário, livro 20: mais, ainda*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1985.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito*. Trad. Paulo Neves e Maria E. Galvão. São Paulo: Cosac Naify, 2013.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O visível e o invisível*. Trad. José Artur Gianotti e Armando M. d'Oliveira. 4ª ed. São Paulo: Perspectiva, 2014.



RIBEIRO, Renato J. As humanas e sua aplicação prática: proposta para uma nova leitura da política científica e do desenvolvimento. *Avaliação: Revista da Avaliação da Educação Superior*, Campinas; Sorocaba, SP, v. 4, n. 4, 1999a. Acesso em: 09 set. 2024.

RIBEIRO, Renato J. Não há pior inimigo do conhecimento que a terra firme. *Tempo Social: Revista de Sociologia da USP*, São Paulo, v. 11, n. 1, p. 189-195, maio de 1999b. Acesso em: 09 set. 2024.

ROLNIK, Suely. *Esferas da insurreição*: notas para uma vida não cafetinada. São Paulo: n-1 edições, 2018.

SAFATLE, Vladimir. *O circuito dos afetos*: corpos políticos, desamparo e o fim do indivíduo. 1ª ed. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

SERTORI, Rafael H. V. *Dança, corpo e dor*: experiência estética e experiência política no Tanztheater de Pina Bausch. Tese (Doutorado em Estética e História da Arte) – PGEHA/USP – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2024.

VELARDI, Marília. Questionamentos e propostas sobre corpos de emergência: reflexões sobre investigação artística radicalmente qualitativa. *Moringa – artes do espetáculo*, Universidade Federal da Paraíba, v. 9, n. 1, 2018.

Recebido em: 20/09/2024

Aprovado em: 23/11/2024