

# Ação cultural como pensamento contemporâneo de dança, educação e pesquisa acadêmica

Fernando Davidovitsch

Professor Adjunto de Dança na UFS  
Doutorado em Artes Cênicas pela USP  
Mestrado, Especialização, Licenciatura e  
Bacharelado em Dança pela UFBA  
Licenciatura e Bacharelado em Letras pela UFOP  
Email: fernandodavidovitsch@gmail.com

Recebido: 02 ago. 2023

Aprovado: 29 out. 2023

**Resumo:** Este artigo aborda uma pesquisa teórico-prática, que se desenvolveu através de uma ação em campo. Reconheceu-se que princípios conceituais sobre *ação cultural* alicerçavam tal realização. A atual compreensão sobre ação cultural cunha de que o agente não deve chegar com uma proposta pronta, que vise um produto final já estabelecido, mas que este apenas dê um ponto de partida para o início de um processo com o grupo com quem ele resolveu trabalhar, buscando uma relação mais horizontal e acompanhando os caminhos artístico-criativos que acontecerão a partir de então. Contém, assim, um *modus operandi* que se assemelha e/ou dialoga com princípios fundamentais dos fazeres contemporâneos na dança e na educação.

**Palavras-chave:** Ação cultural. Pesquisa em campo. Dança contemporânea. Educação.

**Abstract:** This article addresses theoretical-practical research, which was developed through action in the field. It was recognized that conceptual principles on cultural action underpinned this achievement. The current understanding of cultural action suggests that the agent should not arrive with a ready-made proposal, which aims at an already established final product, but which only provides a starting point for the beginning of a process with the group with whom he decided to work. , seeking a more horizontal relationship and following the artistic-creative paths that will take place from then on. It thus contains a *modus operandi* that resembles and/or dialogues with fundamental principles of contemporary practices in dance and education.

**Keywords:** Cultural action. Field research. Contemporary dance. Education.

**Resumen:** Este artículo aborda una investigación teórico-práctica, que se desarrolló a través de la acción en campo. Se reconoció que principios conceptuales sobre la acción cultural sustentaban este logro. La comprensión actual de la acción cultural sugiere que el agente no debe llegar con una propuesta ya hecha, que apunta a un producto final ya establecido, sino que sólo proporciona un punto de partida para el inicio de un proceso con el grupo con el que decidió trabajar, buscando una relación más horizontal y siguiendo los caminos artístico-creativos que se desarrollarán a partir de entonces. Contiene así un *modus operandi* que se asemeja y/o dialoga con principios fundamentales de las prácticas contemporáneas en danza y educación.

**Palabras clave:** Acción cultural. Investigación de campo. Danza contemporánea. Educación.

## Introdução

O projeto inicial para o meu doutorado tinha como proposta aprofundar a pesquisa desenvolvida durante o mestrado, cujo estudo se desenvolveu a partir da análise de um trabalho solo artístico, de autoria própria (*Rikud Vira-Lata*), visando identificar como a ideia de atravessamentos de fronteiras entre a tradição da dança israeli e abordagens contemporâneas em dança foi metaforizada através do corpo, do movimento e de soluções estéticas para uma configuração coreográfica (Davidovitsch, 2014). Para a pesquisa de doutorado pretendia-se prosseguir numa proposta nesta linha, porém com a intenção de adentrar um novo foco de abordagem, que era o olhar do diretor/coreógrafo na preparação de corpos educados e treinados na dança israeli para uma experiência em dança contemporânea.

A princípio, uma das poucas coisas que se tinha bem definido era que tal trabalho se desenvolveria a partir de uma ação em campo com alguma comunidade judaica (ainda não se sabia ao certo se seria em São Paulo), que teria como objetivo uma montagem de uma peça contemporânea com praticantes de dança israeli. Aguardava-se o início do processo de campo para saber o que emergiria como ponto, que se tornaria o, então, objeto de pesquisa. Havia apenas algumas premissas que motivavam a proposta da ação artística. A proposição estava explicada no projeto da seguinte forma<sup>1</sup>:

Através de um estudo de caráter teórico-prático, com vivência em campo, almeja-se observar que tipos de estratégias pedagógicas um diretor/coreógrafo teria que recorrer para preparar corpos, educados e formados em uma dança tradicional como a dança israelita, para vivenciar um procedimento e modo de fazer contemporâneo em dança (...) Reconhecendo que judeus que vivem em meio às comunidades judaicas de algumas grandes cidades do Brasil constituem-se por um modo de vida híbrido judaico-brasileiro-tradicional-contemporâneo, com fronteiras culturais borradas, anseia-se estudar como essas informações se traduziriam em metáforas cênicas a partir das investigações corporais que os intérpretes implicados nesse processo seriam conduzidos a experienciar.

Identifica-se atualmente que na raiz desse projeto estava uma pesquisa sobre metodologia. A metodologia que se inventaria é que conduziria à identificação do objeto e da hipótese do trabalho. Na imersão do campo é que estes seriam descobertos.

A grande angústia de um artista-pesquisador/pesquisador-artista da área contemporânea é justamente estar aprisionado a modelos metodológicos já consagrados e fechados. O que estava sendo proposto ia de encontro com normas canonizadas para a escrita de um projeto, que prevê uma metodologia estabelecida de antemão e que, a partir de um objeto definido, permita confirmar ou falsear a hipótese levantada.

Tratava-se de uma pesquisa aberta à experiência em campo, onde se desenvolveria um processo de criação com praticantes de dança israeli, tendo em vista uma montagem cênica contemporânea. Era uma proposta de estudo de metodologia sobre investigação artística em dança e, ao mesmo tempo, sobre metodologia para pesquisa acadêmica em dança. Ambas fundidas e inseparáveis. As palavras de Velardi elucidam bem tal proposta e ação:

Procuramos modos e métodos que operacionalizem a pesquisa em Artes, mas, antes disso, é preciso nos darmos conta de que método é, antes de tudo, forma de pensamento. Adotar um método deveria significar estudarmos os estudos dos métodos (etimologicamente compreendida como os estudos sobre os caminhos para investigar). Ou seja, estudarmos os modos como os métodos foram construídos e identificarmos se como pensamos e agimos está intrinsicamente relacionado àquele método que optamos por utilizar. Para isso seria fundamental nos indagarmos: como nós pensamos, como nossos pensamentos sobre as coisas foi construído e se construindo ao longo de nossa biografia? Sabemos sobre isso ou somos impelidas a formular problemas, objetivos e delimitarmos objetos antes mesmo de sabermos como pensamos sobre o que vemos, vivemos e lemos? Nós sabemos como pensamos quando pensamos em escolher métodos como forma de proceder e de fazer acontecer a pesquisa que faremos? (...) Nessa perspectiva somos, essencialmente, metodologistas. E para que isso se instaure é preciso que declaremos como nós pensamos, como nos organizamos, como tropeçamos, o que descartamos, como estamos fazendo para investigar e narrar ou comunicar ou trazer à tona aquilo o que investigamos. Contar para as pessoas como estamos fazendo, falar das idas e voltas, performar os diálogos e que estabelecemos, as linhas que traçamos, as malhas que tecemos. Por esse caminho a pesquisa é arte e seria, por assim dizer, uma pesquisa sobre método, sobre como pesquisar nas Artes. Na verdade, fazer pesquisa nessa perspectiva é contar histórias sobre como fizemos a nossa pesquisa. (VELARDI, p. 48 e 52, 2018)

No decorrer da tese muito se contou sobre os detalhes do processo, as mudanças de rota nos planos do projeto e de como emergiu o objeto da pesquisa durante a investigação artística, que visava uma criação coreográfica contemporânea com dançarino(a)s de dança israeli, da comunidade judaica de São Paulo. Um fato importante, que se tornou o divisor de águas dentro do trajeto da criação cênica com esse elenco, foi ter-se como meta que tudo se desenvolvesse a partir de laboratórios investigativos de movimento, embasados em exercícios de improvisação, para extrair os devidos materiais coreográficos. Tal proposição, todavia, não se apresentou profícua.

Conseguir que tais dançarinas<sup>ii</sup> se disponibilizassem a adentrar um processo sem a aparente previsibilidade de resultado para o produto do espetáculo, já era em si uma conquista muito importante. As vivências artísticas de todas as três integrantes do elenco estavam marcadas pelo costume de dançar ao ritmo de músicas hebraicas, com passos dos códigos técnicos da dança israeli e coreografias prontas para serem aprendidas e executadas. Para elas, era uma vivência muito diferente atuarem como intérpretes-criadoras de um espetáculo, que se construiria processualmente na medida em que fossem surgindo os materiais para a composição. Querer, além disso, que se entregassem a uma experiência incomum, de improvisar experimentando movimentos não habituais e diferentes de tudo o que elas sempre fizeram corporalmente em dança, se apresentou como uma exigência excessiva.

Válido ressaltar que o projeto não dispunha de cachês, não tinha vínculos institucionais com as participantes (apenas o pesquisador era quem tinha compromisso com um programa de pós-graduação da USP), nem atendia os anseios pessoais artísticos delas (nenhuma jamais tinha tido interesse antes na relação da dança israeli com a dança contemporânea) e tampouco tinha anteriormente relações de amizade com o pesquisador. Acredita-se que a aceitação delas ao convite para participar da montagem desse espetáculo tenha ocorrido pela apresentação do seu currículo (professor universitário em um curso de dança e doutorando em Artes Cênicas na USP), que as fez inicialmente se sentirem honradas por serem chamadas. Começado o processo, nada as manteria no projeto se não fosse o verdadeiro interesse e envolvimento afetivo pela obra que se estava propondo produzir. Nada as manteria se elas não estivessem curtindo o que se estava fazendo.

Devido a essa situação problema, o procedimento para criação e montagem de tal peça de dança contemporânea precisou, com considerável urgência, ser completamente revisto e foi dessa situação que surgiu a identificação do objeto da pesquisa. O processo deixou de lado a ideia de se debruçar sobre improvisações e experimentações de movimentos e encontrou um outro caminho para a concepção de um espetáculo de dança contemporânea, que foi a partir da construção de depoimentos que trouxessem histórias das vidas delas na dança israeli. Falar sobre suas histórias pessoais era algo que elas se sentiram estimuladas a fazer. Como proposta para a peça, elas trariam verbalmente suas autonarrativas intercalando-as com execuções de trechos coreográficos que já haviam dançado em outras ocasiões. Era uma investigação contemporânea em dança, não embasada na investigação de movimento, mas na investigação da cena. Esse é um tipo de

configuração coreográfica bem recorrente dentro do campo da dança contemporânea. Nas últimas duas décadas, muitos coreógrafos contemporâneos, brasileiros e de outros países, vêm apresentando peças nesse formato, como, por exemplo, Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Denise Stutz, Dudude Herman, Jorge Alencar e Neto Machado, dentre outros. Trata-se de obras cujas autonarrativas expostas oralmente pelos dançarinos são o elemento principal em cena e os movimentos tornam-se de importância secundária, preenchendo pouco do conteúdo dramático-coreográfico.

### **Realizando uma ação cultural**

Antes de abordar diretamente as questões ligadas à compreensão do que seja ação cultural para falar sobre o trabalho desenvolvido no campo desta pesquisa, vale traçar um breve histórico do debate na área da política cultural que levou ao entendimento atual (ainda em construção) sobre tal termo. Há de fato bastante confusão sobre as diferenças entre os termos *democratização cultural*, *mediação cultural* e *ação cultural*, principalmente por parte daqueles que não se voltam para esse assunto em específico.

Pupo (2015) aponta a França como o lugar de referência onde germinaram os primeiros projetos de política cultural<sup>iii</sup>. A primeira iniciativa na França descrita pela autora foi a de André Malraux, em 1959, através do Ministério da Cultura, que tinha como missão tornar acessíveis as obras capitais da humanidade ao maior número de franceses, garantindo um amplo público ao patrimônio cultural e favorecendo a criação das obras de arte (Pupo, 2015, p. 133). Foi incentivada a construção de centros de cultura em diversas cidades francesas, descentralizando os investimentos antes voltados apenas para a capital, Paris. Malraux na sua proposta, porém, descartava qualquer noção de pedagogia, pois partia da crença que apenas a relação física e o contato direto com a obra, isso apenas, já era suficiente para proporcionar o choque estético, a fruição e o desejo de novas descobertas sobre a arte.

Tal proposta trazida por Malraux é hoje denominada de *democratização cultural*. Anos mais tarde, já na década de 70, reconheceram-se fragilidades nessa proposição pelo fato de não se ter conseguido alcançar a amplitude almejada em relação ao público para a arte (este continuou sendo basicamente o mesmo durante todos esses anos depois dessa iniciativa).

Identificou-se que havia uma “fratura a ser reparada entre obra e público” (Pupo, 2015, p. 134), o que desencadeou o início das iniciativas sobre *mediação artística*, que tem em vista fazer a intermediação entre o indivíduo e a criação artística.

Coelho (2012, p. 70) fala que o sistema de produção cultural tem quatro fases básicas:

1. A produção (feitura) do bem cultural;
2. Sua distribuição aos pontos nos quais essa poderá ser acessada pelo público;
3. O seu momento de troca (dinheiro, na maioria das vezes);
4. A do consumo e do uso efetivo e de apropriação do bem artístico pelo seu público.

Por essa ótica, a proposta de Malraux teria deixado de alcançar a quarta fase, visto que, mesmo com as obras produzidas, distribuídas e colocadas a acesso gratuito ao público (chegando assim à terceira fase), este indivíduo, se não conseguisse de fato se apropriar (“usar”) das mesmas, não faria da arte um lugar de produção de conhecimento e de significação para a sua vida. “Uso”, nesse contexto, é o “termo que só se deveria empregar quando o processo por ele coberto implicasse a apropriação plena do bem pelo sujeito, na exploração de todo seu potencial, na integração entre bem e sujeito” (Coelho, 2012, p. 78). Reconheceu-se, assim, que essa quarta fase requisitaria, muitas vezes, a ação de um mediador cultural. A mediação cultural ocorreria quando um mediador assumisse o papel de intermediar a relação entre público e obra, possibilitando a fruição e “uso” (no entendimento de Coelho, supracitado) do primeiro para com a segunda. Mediação cultural teria como foco, pois, criar o elo entre a obra e o público, e seu resultado pretendido seria a plena fruição pelo público da obra de arte.

Permitir ao fruidor abrir-se ao universo da obra é a perspectiva da atuação dos profissionais envolvidos em aventuras de mediação, o que, como vimos, configura procedimento distinto da mera transmissão de informações em torno da criação artística (Pupo, 2015, p. 148).

*Ação cultural* diz respeito a uma ação direta realizada em determinado grupo social, que permite que os sujeitos implicados vivenciem a experiência artística, descobrindo mais sobre si, sobre o(s) outro(s) e sobre seu meio. Coelho ressalta a diferença entre os termos *fabricação* cultural e *ação* cultural. Como o autor expõe, por fabricação entende-se um processo com etapas bem estipuladas, que tem um início e um fim bem definidos. Em contraponto a isso, a ação traria o entendimento de um início

claro, mas sem um ponto de chegada específico, nem com etapas rígidas pelas quais um determinado processo tem que passar.

Ação ou fabricação cultural? Os bons modos, ou a utopia, mandam que se opte sempre pela ação. Neste caso, o agente apenas daria início a um processo cujo fim ele não prevê e não controla, numa prática cujas etapas também não lhe são muito claras no momento de partida (Coelho, 2012, p. 14).

O termo fabricação, conforme explicado pelo autor, significa como num de seus sentidos originais em latim *engano, intriga, artifício, dolo*. Logo, Coelho defende que se tem de apostar na ação cultural para que se realmente alcance resultados de transformações significativas e duráveis nos indivíduos envolvidos na proposta de determinado projeto. A ideia hegemônica sobre projeto é o que, muitas vezes, aprisiona a proposta de uma ação cultural a um modelo que se organiza em uma lógica temporal sequencial fechada, com todas as etapas bem estipuladas e com prazos definidos para cada uma, fazendo-a cair na armadilha da fabricação cultural. Conforme explanado por Katz (2011), a noção de projeto advém do campo científico, cujo sucesso do seu modelo lógico do mundo acadêmico atravessou os muros da universidade e passou a pautar o viver em sociedade de forma geral, perpetuando um determinado entendimento de tempo e de vida, nas circunstâncias sociais mais diversas. As regras que estabelecem como qualquer projeto deve ser estruturado carregam severas ferramentas de controle.

A sua divisão em etapas sequenciais e claramente descritas favorece o exercício do controle, mas não somente o controle da sua realização (...). No centro desse controle encontra-se o conceito de ordem atado aos de previsibilidade e de estabilidade (Katz, 2011, p. 68).

Tal noção sobre projeto tende a condicionar que se aprisione como fabricação cultural aquilo que se pretendia que fosse uma ação cultural. Ação cultural só funciona de fato na natureza de sua proposta, caso se assume como um lugar de atitude contemporânea, adentrando no escuro para desviar o olhar daquilo que se percebe no óbvio da claridade (Agamben, 2009), permitindo que a identificação do não antevisto potencialize a produção do conhecimento crítico. A ação cultural dialoga com as teorias contemporâneas da educação, ao valorizar pedagogicamente um conhecimento que se produz mais a partir de perguntas potentes do que de respostas definitivas, mais a partir de incertezas do que de certezas, mais a partir de relativizações do que de rótulos sobre certo ou errado.

Ação cultural propõe um trabalho, cuja pedagogia deve propiciar que os participantes implicados no projeto oxigenem seus olhares políticos, percebendo de forma crítica discursos hegemônicos produzidos a partir das relações de poder na sociedade. Muito do que rege os fazeres em dança contemporânea segue esse mesmo propósito crítico. Por isso, há uma combinação quase simbiótica entre ação cultural e dança contemporânea. O pesquisador André Lepecki (2010) apresenta uma visão muito interessante sobre a “política do chão”, trazida pelo filósofo Frantz Fanon (2008)<sup>iv</sup>, interrelacionando tal abordagem com as ações compositivas, para pensar o fazer coreográfico contemporâneo. Em meio a tantas marcas históricas colonialistas doloridas, nada no funcionamento discursivo-social contemporâneo está assentado e bem resolvido. Não existe um “chão” estável, terraplanado<sup>v</sup>. Em todo terreno discursivo há rachaduras e a dança contemporânea é uma forma de expressão artística bem interessada em cutucar esses espaços e esgarçá-los, a fim de evidenciá-los e tratá-los.

Jogando com as possibilidades de sentido denotativo e conotativo da palavra “chão”<sup>vi</sup>, Lepecki (2010) ressalta que este em sua natureza nunca é liso, mas tem seus relevos e acidentes de terreno, e a sua transformação em terraplenagem deriva de um ato de violência à natureza, com a utilização de maquinaria pesada, suor de operários e gritos de topógrafos administradores da obra. O chão se torna liso, colocando-se pisos sobre ele, deixando recalcadas suas marcas históricas (assim como também fazem os colonizadores para apagar as crueldades que foram por eles praticadas sobre civilizações exterminadas ou escravizadas). Lepecki explica que desde o renascimento o acontecimento da dança cênica, branca, só era possível após se realizar esta terraplenagem, após o piso ficar bem lisinho nos salões da corte para o bailarino poder executar sua coreografia.

Ele fala sobre a obra de Raoul-Auger Feuillet, *Chorégraphie*, de 1700, que fazia notações de dança colocando em folhas de papel desenhos da coreografia que registravam todas as direções por onde os dançarinos futuramente passariam e os movimentos que eles fariam. Tal qual aquela folha de papel, o chão deveria também ser uma superfície lisa para o bailarino dançar. Nessa relação entre os planos bidimensional (o papel, suposto chão) e o tridimensional (bailarino imaginário sobre esta superfície), realizava um modo de produção coreográfica que se fundava no controle, na ordem e no pré-estabelecido, sem abertura a acasos e acidentes de terreno. Antes de qualquer apresentação tudo já estava desenhado, planejado e previsto. Lepecki faz, dessa maneira, uma analogia desse chão liso, dessa terraplenagem, com os procedimentos coreográficos e as políticas que se estabelecem dentro do meio da dança. Esse sistema coreográfico não considerava

qualquer circunstância subjetiva do dançarino, pautando-se no entendimento de um corpo-máquina.

Tal modo de conceber uma coreografia está atrelado a um modo de pensar positivista, do iluminismo (cultura dos europeus, povos colonizadores). O sociólogo Boaventura de Souza Santos (1987) já havia apontado que o campo do conhecimento foi por séculos impregnado por aquilo que ele denominou como paradigma dominante, o qual valorizava um racional científico em detrimento do conhecimento não científico e estudos humanísticos. O paradigma dominante estabelece uma distinção dicotômica entre ciências naturais e ciências sociais, assentando uma concepção mecanicista da matéria e da natureza. Neste, há uma dissociação do corpo, enquanto matéria física, com os seus aspectos subjetivos, culturais, cognitivos, sexuais, psicológicos etc. (compreensão maquinal sobre o corpo). Funda-se na dicotomia entre mente e corpo, que implementa um entendimento separatista entre natureza e cultura. Tal visão contraria toda a ideologia pedagógica contemporânea que respalda uma ação cultural, assim como também contraria o atual pensamento sobre o corpo para a dança contemporânea. O modo clássico compositivo da dança de Feuillet, que já deixava desenhado na folha de papel a coreografia completa e os percursos que os dançarinos teriam que realizar, desconsiderava qualquer acidente, ou impedimentos subjetivos singulares daquelas “máquinas moventes”. Tudo estava previsto para acontecer perfeitamente. Aquele jeito de fazer coreográfico estava diretamente relacionado com a lógica do paradigma dominante na produção de conhecimento.

A dança contemporânea e a ação cultural articulam suas produções de conhecimento com o que Boaventura de S. Santos (1987) denominou como paradigma emergente<sup>vii</sup>. Como exposto por este sociólogo, o conhecimento do paradigma emergente é fundado na não dicotomia, mas na superação das distinções entre natureza/cultura, natural/artificial, vivo/inanimado, mente/matéria, observador/observado, subjetivo/objetivo, coletivo/individual, animal/pessoa e outros (Santos, 1987, p. 39-40). Tanto a ação cultural, quanto a dança contemporânea, reconhecem que as pessoas não são corpos máquinas e sim sujeitos com suas singularidades cognitivas, psicológicas, culturais, sociais, emotivas etc. As práticas na dança contemporânea e na ação cultural geralmente estão atentas a esses não dualismos que o paradigma emergente aponta. Valorizam, por isso, não apenas o produto, mas o processo, reconhecendo que a construção dos saberes se dá em caráter evolutivo. Para estas, tal fato se torna algo de caráter prioritário em seus fazeres. Conforme descreve Teixeira Coelho:

Mas, o que é vital à ação cultural é a operação com os princípios da prática em arte, fundados no pensamento divergente (identificado por Gaston Bachelard como o “princípio do diagrama poético”, que consiste em aproveitar, para o processo, tudo que interessar, venha de onde vier, na hora em que for necessário, sem o recurso a justificativas claras e precisas) e no pensamento organizado, e movido pela possibilidade, pelo vir a ser. É nesse tipo de pensamento e essa modalidade de prática, em parte privilegiada também pela ciência mais criativa, que permite o “movimento” de mentes e corpos tão privilegiado pela ação cultural. É esse na verdade o tipo de pensamento que altera os estados, transforma o estado em processo, questiona o que existe e o coloca em movimento na direção do não conhecido. A proposta, portanto, é usar o modo operativo da arte – livre, libertário, questionador, que carrega em si o espírito da utopia – para revitalizar laços comunitários corroídos e interiores individuais dilacerados por um cotidiano fragmentante (Teixeira Coelho, 2011, p. 32-33).

A dança contemporânea não se atém a uma terraplenagem para a elaboração de uma dança (como o tradicional modelo compositivo coreográfico que dá primazia ao produto sobre o processo). Ela enfrenta os acidentes do terreno e o escuro, jogando com estas condições para descobrir materiais para a confecção da obra. A ação cultural se desenvolve a partir das mesmas crenças e ideologias, crendo no poder da arte como lugar de potência político-social transformadora. Por esses motivos supracitados, o casamento entre dança contemporânea e ação cultural é tão auspicioso. Segundo Lepecki (2010, p. 15), “Pergunta ético-política para o plano de composição da dança contemporânea: que chão é este em que danço? Em que chão quero dançar?”. Trata-se de um jeito de questionar que muito se aproxima com o da ação cultural, como pode se ver nesta colocação: “A ação cultural surge assim para responder à pergunta ‘O que fazer?’ com a cultura e a arte hoje, neste tipo de sociedade a que chegamos.” (Teixeira Coelho, 2012, p. 11). Tais indagações, advindas tanto da epistemologia da ação cultural quanto da dança contemporânea, foram eixos mobilizadores para todo o desenvolvimento do trabalho que se realizou com as dançarinas de dança israeli implicadas no processo desenvolvido no campo dessa pesquisa (Davidovitsch, 2022).

No procedimento de criação artística em *O jogo da dança israeli*, a não existência de um foco sobre um produto coreográfico previsto foi um dos pontos de maior choque inicial para essas dançarinas de dança israeli. Tendo o costume de aprenderem coreografias já elaboradas por seus professores e coreógrafos, elas manifestaram no princípio bastante estranhamento, desconforto e insegurança com a proposta de tatear no escuro como ponto de partida. Isto criava um risco concreto delas se desinteressarem pelo projeto e desembarcarem dele. Tal circunstância, então, não dava muito espaço de tempo

para longos laboratórios de investigação de corpo e improvisação, que normalmente demandam um certo tempo para se chegar em um lugar de qualidade fina de movimento (principalmente se o elenco nunca teve experiências com improvisação). Essa urgência impulsionou uma rápida redefinição do caminho compositivo-coreográfico que conduziria o processo de criação do espetáculo dali em diante, o que resultou na descoberta do tema chave da pesquisa: a dança depoimento. A criação de depoimentos como ponto de partida para as elaborações cênicas foi um método compositivo que sustentou a proposta original do caráter processual para concepção do espetáculo, mas que gerava resultados configurativos cênicos mais rapidamente do que se fosse embasando-se na aquisição de qualidades finas de movimento a partir de uma consciência corporal bem investigada e estudada.

### **Considerações finais**

Essa atenção ao processo cognitivo em uma ação cultural e o interesse do agente em trabalhar o refinamento do olhar crítico-político dos participantes envolvidos no projeto faz muitas vezes com que este seja associado exclusivamente a práticas do campo pedagógico. Conforme expressado por Teixeira Coelho, há que se ter cuidado, para não colocar como mesma coisa ação cultural e ação educativa. Ação cultural não é só uma ação educativa, nem, tampouco, só uma ação artística. Ela conjuga ambas. Reconhece-se que esta conjunção foi realizada em campo com as dançarinas de dança israeli. Tratou-se de um fazer artístico, de uma experiência estética que elas foram convidadas a vivenciar, mas com uma proposta implicitamente educativa.

Conforme Morin (2004) discorre sobre o assunto educação (não se atendo ao ambiente de educação formal, escolar ou universitário), o conhecimento só se constitui com pertinência quando informações de lugares diversos são colocadas em conexão, sem fragmentações disciplinares e nem separações entre o conteúdo e a vida real, o aluno e o seu contexto, o certo e o errado (sugerindo as incertezas como mobilizadoras da construção do conhecimento). A experiência desenvolvida em campo atingiu, neste sentido, tanto o artístico como o educativo, o que a situa no consolidado conceito de ação cultural. Adentrar o escuro para uma prática artística contemporânea de dança, tendo um ponto de partida, mas sem um ponto de chegada, disse respeito não apenas a um lugar de atitude artística, mas a um lugar formativo do sujeito. As dançarinas de dança israeli terem

saído dos seus lugares de conforto, se colocando em risco, experimentando o incerto e as incertezas, sem se apoiarem em resultados previsíveis, foi decerto uma experiência transformadora para elas, não apenas dentro do âmbito da arte da cena. Foi transformadora também das suas formas de se perceberem a si mesmas e o ambiente do qual fazem parte.

## Referências

AGAMBEN, G. **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. Chapecó, SC: Argos, 2009.

COELHO, T. **O que é ação cultural.** São Paulo: Brasiliense, 2012.

DAVIDOVITSCH, F. **Rikud vira-lata:** metáforas dos borramentos entre tradição e contemporaneidade na cena da dança. Dissertação– Programa de Pós-Graduação em Dança (PPGD), Escola de Dança, Universidade Federal da Bahia (UFBA), Salvador, 2014.

DAVIDOVITSCH, F. **O jogo da dança israeli:** dança depoimento como alternativa cênico-contemporânea. Tese – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas (PPGAC), Escola de Comunicação e Artes (ECA), Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2022.

FANON, Frantz. **Pele negra, máscaras brancas.** Salvador: EdUfba, 2008.

KATZ, H. Projeto-processo-produto: uma proposta evolucionista para rever o projeto artístico. In: **Arte agora:** pensamentos enraizados na experiência. Org: Sofia Neuparth e Christine Greiner – São Paulo: Annablume, 2011.

LEPECKI, A. Planos de composição. In: **Cartografia.** Rumos Itaú Cultural DANÇA 2009-2010. São Paulo: Itaú Cultural, 2010.

MORIN, E. **Os sete saberes necessários à educação do futuro.** São Paulo, Cortez, Brasília, DF: UNESCO, 2004.

PUPPO, M. L. de S. B. Na berlinda, a mediação artística. In: **Para alimentar o desejo de teatro.** São Paulo: Hucitec, 2015.

SANTOS, B. de S. **Um discurso sobre as ciências.** Porto: Edições Afrontamento, 1987.

VELARDI, M. Questionamentos e reflexões sobre corpos de emergência: reflexões sobre investigação artística radicalmente qualitativa. In: **Revista Moringa:** Artes do espetáculo. João Pessoa: UFPB, V. 9, n. 1, Jan/Jun 2018, p. 43 a 54.

- <sup>i</sup> Trecho extraído do resumo do próprio projeto, submetido à seleção para o doutorado interinstitucional (DINTER) UFS-USP 2018, do PPGAC/ECA/USP.
- <sup>ii</sup> Por questão de circunstância, o elenco acabou sendo integrado apenas por mulheres. Havia um homem que tinha aceitado participar, mas saiu logo no início do processo.
- <sup>iii</sup> Pupo (2015) ressalta que no Brasil, ainda antes da França, já havia ocorrido importantes iniciativas voltadas para a política cultural, como: a de 1935, promovida por Mário de Andrade quando coordenador do Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo, o qual propunha o acesso às manifestações da cultura por setores mais amplos da população, articulando projetos com setores municipais do campo educacional (como, por exemplo, os ônibus-biblioteca, os parques infantis, e outras realizações); em 1937, no governo de Getúlio Vargas, quando se estabeleceu o Instituto Nacional do Livro e da Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico-Cultural, ambos vinculados ao Ministério da Educação.
- <sup>iv</sup> Frantz Fanon (2008) traz uma abordagem sobre a política cinética do tropeço. As reflexões teóricas desse autor sobre tal assunto se iniciaram a partir de um choque de realidade que ele experienciou em sua vida. Passeando pela cidade de Lyon como um bom burguês (na época, era um jovem médico), escutou um dia um grito de uma criança que vinha do outro lado da rua: “Mamãe, olha o preto!” E, de novo: “Mamãe, olha o preto, estou com medo”! Ele relata: “Tropecei. Estilhacei-me. Desde então me movo na horizontal!”. Descobriu, assim, por meio do tropeço, que um chão não é só terreno, mas é sempre composto de atos de fala. E todo ato de fala é um embate no corpo a corpo com a linguagem, em um terreno social que se organiza produzindo e reproduzindo corpos. Mostra como forças e contraforças se articulam na formação de subjetividades e de experiências da imagem do corpo na colônia, na pós-colônia e neocolônia.
- <sup>v</sup> Por exemplo, dizer que racismo ou antissemitismo não existe no Brasil é tentar afirmar um chão liso. Inclusive, durante um bom tempo esse chão liso era um slogan do Brasil: “o país onde todas as raças e etnias convivem em harmonia”.
- <sup>vi</sup> Denotativo é o sentido literal e direto da palavra. Em se tratando de chão, este significa literalmente a superfície onde pisamos. Conotativo é o sentido figurado, logo, neste caso, chão está metaforicamente associado com a base onde estão instaurados os discursos estruturantes das culturas.
- <sup>vii</sup> Ainda que o autor tenha escrito sobre paradigma emergente na produção de conhecimento no final da década de 1980, considera-se que este continua ainda com o mesmo status: emergente. O paradigma dominante ainda dita muitas regras no meio de produção de conhecimento e o paradigma emergente vem tentando gradativamente conquistar mais espaço. O exemplo disso está no próprio modelo de projeto, conforme discutido na introdução desta tese.