

Sobre os limites do corpo

ICLE, Gilberto¹

ROSA, Tatiana Nunes²

Universidade Federal do Rio Grande do Sul

No começo era o movimento

[...] No começo não havia pois começo

José Gil

RESUMO: Sobre os limites do corpo - Este texto procura sintetizar algumas formulações em dança para circunscrever a noção de corpo sem limites. São problematizadas as relações entre a criação em dança e a própria escrita como poética. Apresentam-se elementos oriundos da dança pós-moderna americana, em especial, do trabalho de Trisha Brown, que corroboram para a ideia de um corpo sem limites definidos. Discorre-se, ainda, sobre o conceito operacional de corpo algodãozado, proveniente de práticas poéticas em dança e ferramenta para pensar outras possibilidades teórico-práticas para o corpo. Assim, desenham-se relações entre corpo, sujeito e cultura, na companhia de diversos autores, em particular de Michel Foucault e José Gil.

Palavras-chave: Corpo. Dança. Dança pós-moderna. Trisha Brown. Criação.

ABSTRACT: *On the limits of the body – this text seeks to synthesize a few formulations on dance to inscribe the notion of unlimited body. It questions the relations between creation in dance and writing as poetics. We present elements from American Postmodern dance – especially the work of Trisha Brown – which corroborate the idea of unlimited body without. It also talks about the operational concept of cottoned body, from poetic dance practices and a tool to reflect on other theoretical and practical possibilities for the body. Thus, we present relations between body, subject and culture, having as our companions several authors, like Michel Foucault and José Gil.*

Keywords: Body. Dance. Postmodern dance. Trisha Brown. Creation.

1. Gilberto Icle é graduado em Teatro, Mestre e Doutor em Educação pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul onde é professor no Programa de Pós-graduação em Educação, no qual coordena o GETEPE-Grupo de estudos em educação, teatro e performance e, ligado a esse, a UTA-Usina do Trabalho do Ator, grupo de investigação e produção de espetáculos. É editor-chefe da Revista Brasileira de Estudos da Presença e autor de diversos artigos no Brasil e exterior, além dos livros Teatro e Construção de Conhecimento, pela Editora Mercado Aberto; O ator como xamã, pela Editora Perspectiva; e, Pedagogia Teatral como cuidado de si, pela Hucitec.
E-mail: gilbertoicle@gmail.com

O corpo foi pensado, ao menos no âmbito do senso comum ainda o é, como abrigo de alguma coisa, de alguma forma separada, que lhe serve de amparo. Separação e fenda aberta pelo discurso de uma racionalidade há muito constituída em nós. Uma concepção substantivamente diferente dessa tem emergido nas práticas em dança desde o século XX e tem colocado questões sobre o alargamento dos limites do corpo. Limites antes ditos como estáveis, circunscritos e constituintes de identidades fixas.

Este texto pretende, assim, discutir uma determinada concepção de corpo para poder subsidiar pesquisas e debates que enlacen possibilidades outras de pensar o corpo na criação e na pedagogia da dança. Com efeito, enfatiza-se no decorrer deste trabalho a possibilidade de pensar o corpo para além de conceitos fechados e, sobretudo, evitando pensá-lo como receptáculo, como substância, como dualidade.

UM CORPO SEM COMEÇO, UM TEXTO SEM INÍCIO, ENTÃO...

Ao dizer *então*, que marca um *agora*; declarando a impossibilidade de marcar o limite de um movimento através de uma citação em sua materialidade – na presença da voz de outrem –; buscamos iniciar este texto problematizando o seu começo. O fazemos não como um paralelo ou como uma ilustração do conceito que opera na nesta pesquisa³ em dança, mas como um desdobramento da mesma. Um texto é sobre algo, ou podemos pensá-lo como o desdobramento do corpo, do movimento ou de uma dança? Ou ele mesmo como uma dança? Existe um limite *a priori* que separa corpo e texto?

O recurso de colocar *então* como a primeira palavra procura evidenciar o fato de que o presente texto não existe por si mesmo, mas é uma marca no agora que afirma, portanto, um *antes*, o de pessoas no tempo e no espaço que compartilham este texto. O *então*, pensado dessa forma, é assim utilizado pelo Yoga Sūtra de Patañjali, como primeira palavra – o que foi explicado a um de nós pela professora Nazaré Cavalcanti. O *então*, o *Atha*, é uma benção e a palavra que, proferida pelo princípio criador, fez surgir mundos. *Atha yogānuśāsanam* (*então começa a instrução autorizada sobre yoga*) é o primeiro sutra desse texto clássico indiano. Ele carrega três elementos: *Atha*, então, representando o aluno; *anuśāsanam*, o professor, o conhecimento; *yoga* a união, a relação. O *Atha* marca um agora para o aluno, é para ele que o aprendizado e a vida do texto estão começando. O conhecimento não existe por si mesmo. É o aluno que faz com que o professor se torne professor e o texto se torne presente. O então localiza o texto que o segue, retira do texto seu caráter de pura informação ou registro, presentifica-o, procura torná-lo uma possibilidade de relação entre aquele

2.
Tatiana Nunes da Rosa é bailarina e coreógrafa. Foi bolsista ApArtes/CAPES na Trisha Brown Company, em Nova York, EUA, de 1999 a 2000. É mestre e doutoranda em Educação pelo Programa de Pós-graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, na qual participa do GETEPE-Grupo de estudos em educação, teatro e performance. Foi professora da FUNDARTE-Fundação Municipal, de Artes de Montenegro no curso de Graduação em Dança: Licenciatura da UERGS-Universidade Estadual do Rio Grande do Sul, de 2003 a 2012 e professora substituta da Licenciatura em Dança da Universidade Federal do Rio Grande do Sul em 2012. Participa do Coletivo de Artistas de Dança da Sala 209 da Usina do Gasômetro - Porto Alegre (RS). Foi uma das criadoras do CONEXÃO SUL- Encontro de Artistas Contemporâneos de Dança da Região Sul, realizado de forma itinerante e cooperativada entre Porto Alegre, Florianópolis e Curitiba de 2002 a 2007.
E-mail: tatidarosa@gmail.com

3.
A pesquisa que deu origem a este artigo encontra-se situada no âmbito do GETEPE-Grupo de Estudos em Educação, Teatro e Performance da

que entrega o conhecimento e aquele que o ouve. O estudo do Yoga Sūtra não compõe a “parte teórica” de uma aula de ioga, mas é considerado uma prática de escuta que pressupõe tempo de desenvolvimento e convivência, sem pressa ou esforço, para que seus conteúdos assumam “uma ressonância mais profunda [...] mais relevante, mais reveladora” (Desikachar, 2007, p. 216). Do professor, espera-se a clareza produzida pela prática, pelo auto-conhecimento e pela entrega.

Vemos aqui sintonia com a proposta de Zumthor, para quem a leitura é performance e o corpo de quem lê tem um papel na percepção do literário. Nas suas palavras, “o texto vibra; o leitor o estabiliza, integrando-o àquilo que é ele próprio. Então é ele que vibra, de corpo e alma” (Zumthor, 2007, p. 53). Zumthor percebe que há um movimento e uma reverberação entre a palavra escrita e o leitor, e que essa distância cria volume, admite o corpo jogado no espaço, no tempo, na experiência e, portanto, na mutabilidade. Um texto passa a ser um ponto de referência para uma experiência que é maior que ele, ele deixa de ser lei, não admite mais ser visto como um objeto fixo.

Com efeito, aqui, com alguém dizendo então para quem lê agora, procuramos abrir uma marca arbitrária de um início que, portanto, ilumina um antes e coloca a nós e a ti – leitor – no tempo e no espaço. Mas há uma diferença importante aqui, pois o texto que apresentamos é, bem ao contrário de um texto clássico, errante.

Trata-se de pensar a dança na sua apropriação, de certa tradição em dança, para poder criar a partir dela, lembrando que essa apropriação envolve sempre o compartilhar de experiências com outras pessoas – parceiros de criação e de reflexão, alunos, público – e, também, o risco e a fortuna de ter tais papéis confundidos. Também a exemplo do Yoga Sūtra, podemos compreender os papéis no fazer da arte e da dança como feitos das ações que lhes dão vida.

Este talvez seja o convite mais importante da tradição em dança a que nos referimos, a dos artistas da geração da Judson Church, ou dança pós-moderna norte-americana dos anos 1960: o convite explícito para que as práticas e papéis em dança e em arte possam ser revisitados, revisados e criados a partir da necessidade de quem propõe uma dança – e formas de viver em sociedade –, em lugar de hábitos de nominação (do que é um “bailarino”, “dança”, “arte”, “professor”, “coreografia”, “movimento”, “corpo”, “pesquisa”, “espetáculo”, “técnica” e tantos outros) que podem ter perdido seu poder formativo (Pareyson, 1993), isto é, seu poder operativo na criação. Perguntar-se dos limites do movimento e do corpo significa olhar para o que está agregado nesses conceitos, nessas palavras, tocá-los, e, por isso, movê-los, abrindo a possibilidade de mover junto outras categorias e delas nos apropriarmos.

Universidade Federal do Rio Grande do Sul e deu origem a dissertação de mestrado intitulada “A Pergunta sobre os Limites do Corpo como Instauradora da Performance: propostas poéticas – e, portanto, pedagógicas – em dança” (Rosa, 2010).

OS LIMITES DO CORPO NO CORPO DE TRISHA BROWN⁴

Portanto, tal qual este texto, onde começa e termina o movimento? Onde começa e termina o corpo? Essa pergunta atravessa o campo da dança no século XX e encontra nos artistas da Judson Church respostas e articulações paradigmáticas. Dentre eles enfocaremos mais especificamente o trabalho de Trisha Brown.

Os artistas desse movimento - Trisha Brown, Steve Paxton, Yvonne Rainer, Lucinda Childs, Deborah Hay, Robert Rauschenberg, Robert Morris, entre outros - ocorrido nos Estados Unidos, entre 1962 e 1964 na Igreja batista Judson, em Nova Iorque, inquiriram o corpo na sua amplitude, como um campo mais vasto que o dos corpos constituídos pelas técnicas de dança hegemônicas até então no mundo ocidental (o ballet e a dança moderna). Tal operação decorre da herança imediata da parceria entre John Cage e Merce Cunningham e, também, de Anna Halprin. Pondo em cheque as marcas e limites tradicionais do que era o corpo e o movimento na dança e, assim, de quem pode ser um bailarino, esses artistas foram fundamentais na construção de poéticas e práticas articuladas em torno do questionamento da política do espetáculo. Propuseram obras que moveram a relação com o público, o espaço performático e os limites de uma obra de arte, aprofundando a noção de processo como obra, de desnudamento do fazer artístico e das estratégias de sedução do espectador e das possibilidades da improvisação ao vivo, engendrando de maneira central o que ao longo dos anos 1960 e 1970 foi sendo constituído como Performance Art (aqui no sentido estrito, cunhado no campo das artes). Trata-se de atores de um momento profícuo de borramento do limite entre as artes, através, entre outras coisas, da proposição de formas de criação colaborativa e participativa.

Em seus diversos recitais, propunham, entre outras coisas, tarefas como, por exemplo, carregar tijolos como movimentos e obras de dança válidos, apresentados na sua crueza, prescindindo do treinamento tradicional em dança e do aparato espetacular. Seu sentido era revelar o processo, mostrar o corpo cotidiano, o corpo que não inaugura um lugar de sonho, mas que – nas palavras de Yvonne Rainer, uma de suas participantes, permanece presente depois que desligamos a televisão (Rainer, 1999, p. 41). Com isso, quebravam com a hierarquização por intermédio do corpo formado em uma técnica tradicional de dança – o que não quer dizer que os processos de elaboração e sofisticação do movimento estivessem abolidos, muito pelo contrário. Eles procuravam ampliar o que poderia ser entendido como dança a partir do corpo como passível de infinitos diálogos – não só pela subordinação à música, ao drama e à formação do bailarino. Não queriam lançar sistemas pedagógicos e estéticos, mas sim destrinchar e expor as relações de poder, os acordos sociais tácitos inscritos inclusive nos

4. É importante ressaltar aqui que a maior parte dessas informações e considerações são oriundas diretamente de observações de aula, empreendidas por um de nós ao longo de estudos na Trisha Brown Company, durante os anos de 1999 e 2000, por meio da bolsa ApArtes/ CAPES. Não remetem, portanto, a nenhuma fonte bibliográfica.

hábitos corporais que estabeleciam os valores em dança, o corpo e o movimento de um bailarino segundo parâmetros hegemônicos. Isso interessava mais do que afirmar um fundamento, uma ontologia, configurada até o modernismo na dança como um princípio que parecia guardar um segredo.

Os procedimentos corporais consagrados por eles, (que lhes eram anteriores e que não estavam consagrados na dança), solicitados pela necessidade de investigação e observação do movimento, foram sendo difundidos lentamente ao longo das últimas cinco décadas. Trisha não à toa é conhecida como ligada a essa abordagem, conhecida pelo nome genérico (e impreciso) de técnica de release. Tal nome passou a se configurar mais tarde como um conjunto de conhecimento intitulado hoje, também, como Educação Somática (Fortin, 1998). Tal denominação inclui estudos e sistemas como o Body-Mind Centering; os estudos de Irmgard Bartenieff a partir de Rudolf Laban; a Técnica de F. M. Alexander; o método Feldenkrais; entre muitos outros. Esse campo de estudos inclui também artes marciais orientais como o Aikido e o Tai-Chi-Chuan e sistemas tradicionais como o da Ioga (vale ainda a investigação do quanto esses dois eixos estão imbricados, considerando o interesse do mundo ocidental pelo orientalismo já desde o século XIX) (Wheeler, 1987-88, p. 15-17). Por partirem da percepção e da subjetivação do movimento, esses materiais instrumentalizaram os artistas da Judson Church para a investigação a partir da experiência de qualquer indivíduo sobre qualquer movimento, especialmente os que nos constituem cotidianamente.

Trisha Brown, desde os anos da Judson, focou a sua investigação coreográfica no diálogo do corpo com a gravidade. Entre suas performances estão as emblemáticas *Man Walking down the Side of a Building*, de 1970, na qual um bailarino, literalmente, caminha na parede de um prédio suspenso por um cabo, ou *Spiral*, de 1973, na qual bailarinos, também suspensos, caminham em torno de pilares cilíndricos de uma galeria ou de troncos de árvores (Goldberg, 1999).

Ela não queria criar uma técnica específica de dança, não queria um corpo que se diferenciasse para executar outras habilidades. Ao contrário, seu trabalho termina por mostrar como o corpo cotidiano é também construído, é um arranjo social e individual. Ao caminhar na parede, o bailarino fazia uma ação fora do habitual, mas no contexto do seu trabalho isso era visto como uma variação a mais, nas tantas que o corpo cotidiano pode viver, já que é a relação com o chão que organiza todos os nossos movimentos de maneira indistinta: vamos aprendendo a permanecer em pé empurrando o chão, experimentando as trocas entre o empurrar e o ceder, o engatinhar, o acocorar, o sentar, o levantar e o caminhar. Esses caminhos podem ser vários. Portanto, a suspensão na parede não é vista como um virtuosismo, mas como uma tentativa de clarear o que é próprio do movimento.

Sua pesquisa do corpo em relação à gravidade e com a arquitetura terminou por engendrar, no meio dos anos 1970, um repertório de movimentos que inclui membros claramente articulados, movimentos sequenciados pelo corpo que não procuram reter uma posição, iniciações em diferentes extremidades (dedos das mãos, cotovelos, calcanhares, etc.), gerados, principalmente pela precipitação do corpo no *off-balance*, fora do equilíbrio. É importante entendermos que esse *off-balance* é composto de uma relação sutil entre ossos e outros órgãos e que pode já estar sendo promovido dentro do que reconhecemos como posição ereta. É isso que a *small dance* de Steve Paxton, também participante do movimento da Judson e criador do *Contact Improvisation*, enfoca: os pequenos ajustes que o corpo promove para se manter em pé sem comando consciente. À luz da experiência da observação sensível e lenta da posição ereta torna-se impossível determinar um ponto fixo e estável para o corpo. É por essa mesma forma de observação que se pode perceber o corpo contraindo-se ativamente (o que não é sinônimo de conscientemente) mesmo quando deitado, descansando. Essa investigação sobre o que possa ser fundador no movimento e no corpo não cessa e não logra seu objeto.

Entregar o peso do corpo à gravidade para que o movimento seja ampliado é uma tarefa paradoxal, para usar um termo de José Gil (2004), pois exige que o bailarino dialogue constantemente com seus hábitos motores – também perceptivos –, presentes como tensões musculares, uma vez que são esses hábitos e conceitos que nos subjetivam cotidianamente - a ação e a reação habituais ao peso, a ação das imagens e conceitos sociais, expectativas do dar-se a ver, de noções do espaço e da alteridade em ação na memória muscular - que resistem a essa entrega ao espaço, que interferem nessa resposta do corpo à gravidade. Os conceitos e imagens de uma pessoa a respeito do próprio corpo não são passíveis de serem traduzidos em movimento, pois já são movimento (Alexander, 1992). Essa resistência exige ser abordada pela percepção dela mesma, por um não-fazer, por uma observação suave de um corpo (proporcionada a esses artistas pelos métodos somáticos) que, experimentado, não se contém no peso e na concretude (ainda que não os negue). Com isso se deflagra um processo de refinamento da observação – e da criação - contínua. A observação, o investigar de hábitos, limites e mudança passa a ser a elaboração mesma, o trabalho, no lugar da noção tradicional de treinamento de uma musculatura pela repetição em busca de uma forma desejada. A noção de domínio se inverte: a atenção estará voltada para deixar o movimento acontecer e não para conduzi-lo. Refinar a percepção é ampliar a capacidade de responder a imprevistos. Um trabalho para jogar e não para executar a coreografia. Para que um bailarino de formação tradicional possa entregar seu movimento à gravidade, os desafios se mostram tão árduos

quanto para qualquer pessoa admitida como iniciante, já que é o seu hábito – de movimento, de identidade – que se interpõe à entrega. Aquecer-se passa a ser, principalmente, voltar a atenção para como tornar um movimento dinâmico, ter consciência da série de adaptações que o corpo como um todo faz para mover-se.

Com isso se desfazem as categorizações de formação/ensaio/performance. Não se está trabalhando apenas uma maneira de mover-se, mas se está desenvolvendo uma determinada visão do que possa ser um bailarino (ou performer): alguém de quem é exigida uma disposição para a experimentação, para a adaptação também em cena. O momento de elaboração, aquele que não é assumido como obra, não é tomado como ensaio no sentido tradicional, como uma preparação prévia, mas como um campo de experiências, um continuum. As várias ocorrências não são rejeitadas como erros – no estúdio ou em público –, mas acolhidas como dados para o refinamento de uma informação corporal, até porque a percepção desses eventos por parte do performer nunca será fixa e repetível. Todo bailarino sabe, enfim, que o palco não é sempre o lugar das melhores ocorrências.

A observação sempre deflagra um processo sem fim. O movimento ensaiado não será encontrado igual no ensaio seguinte, nem no palco. Uma sensação detona uma lembrança, o movimento traça um caminho para uma ideia nova quando uma tensão muscular é percebida. Ao colocarem o corpo e o movimento como pergunta à percepção, Trisha e seus contemporâneos tornaram não só suas coreografias e obras, mas a própria noção de corpo e de dança, arranjos provisórios e arbitrários.

Um corpo algodãozado, um corpo sem limites

Se compreendermos que ideias e imagens se dão muscularmente, isto é, que não estão nunca apartadas do corpo (Alexander, 1992, p. 25) e são idênticas a nossos movimentos, que existem como materialidade, como ação; se compreendermos que há ação – aquilo que é permeado pela vontade (Nunes, 2003) – no corpo humano, mesmo quando ele parece em repouso; que essa ação desenha nosso tônus e nossas identidades, uma vez que o biológico não se reduz a um campo neutro, impessoal e imaculado pela cultura; se admitirmos que a memória e a sensação do corpo também não são fixas ao longo do tempo, pois a cada vez que observo minhas sensações não encontro a referência exata do que havia sentido no dia anterior; se aceito que meus movimentos são produzidos tanto por aquilo que nomino como minha vontade, mas também pelo que é involuntário e por forças que não partem de meu corpo, como a gravidade ou forças de outrem; se percebo nos movimentos que repito no dia-a-dia o jogo do dar-me a ver, do

projetar, do performatizar, da produção de um papel social, para fora de mim; se compreendo que o limite entre o que é percebido e o que é imaginado não é claro, não encontro, portanto, o corpo como um fundamento estável, como limite biológico e garantia do real, nem como polo para a articulação de dicotomias.

Esta última noção norteia toda a noção de que cada vez mais é difícil estabelecer limites para o corpo. De alguma maneira, uma confiança no corpo, em uma sabedoria do corpo, numa entrega ao corpo foi se consagrando como um esteio para artistas cênicos e performáticos. Aqui mesmo podemos lograr entrar na feitura deste texto através do ato de declarar, de evocar um poder do corpo e a possibilidade de escutá-lo. Entretanto, o que a experiência atenta desse corpo mostra é essa instabilidade, um campo que se abre, se desdobra, se amplia, se multiplica, se move e move com ele significados estabelecidos. Encontra uma realidade de ossos que têm luz fosforescente por dentro, que são curvos, úmidos e plásticos ao mesmo tempo em que alavancam forças físicas inelutáveis ou interdições simbólicas que podem doer; a realidade do corpo vivido, do limite articular, da sensação, que se desdobra em imagens, memória, movimentos, palavras e desejos, em que as palavras “ossos”, “curvos”, “úmidos”, “plásticos” podem perder seu poder de referência. Assim, chegamos a problematização do corpo sem limites, desse “significante supremo que recobre um vazio” (Gil, 1997, p. 14).

O apanhado de verificações em torno da pergunta sobre os limites do corpo, surgidas durante nossos estudos, acabou ganhando, no âmbito dessa pesquisa, o nome de corpo contínuo ou algodãozado. Sendo acima de tudo uma imagem, essa noção tem, para nós, um potencial operativo e formativo, isto é, um potencial que constitui nosso trabalho artístico.

O corpo algodãozado faz pensar em corpos imersos no espaço, misturando-se com o espaço como algodão que vai sendo esgarçado, tornando-se menos denso e se espalhando em todas as dimensões, para dentro e para fora do meu corpo, em relação. Nesse espaço, meu ponto de vista imerge e é esgarçado junto, se multiplicando. A imagem do corpo algodãozado não acrescenta nada que a da Banda de Moebius já não tenha trazido para as noções de relações dinâmicas entre o espaço interno e externo do corpo e entre outros fatores no Sistema de Análise do Movimento de Rudolf Laban (Sastre, 2009; Fernandes, 2007) ou na educação somática (Fortin, 2003). Pelo contrário, é tributária dessa segunda imagem, por força das referências que a construíram. Entretanto, foi a imagem do corpo algodãozado, nascida no âmbito de nossa pesquisa, que carregou suas intuições e sua forma específica, sua poética.

Assim tomada, a discussão sobre os limites do movimento transborda para este texto, não somente como análise conceitual, mas como operação ao produzi-lo. Não se busca aqui uma emprei-

tada estilística e formal no campo da literatura, mas sim uma sugestão, uma forma de encarar e considerar o texto, mantendo sua produção aberta para esses desdobramentos, convidando a olhá-lo como mais uma produção simbólica, metafórica, como um jogo entre imagens, palavras, conceitos e movimentos. Assim um corpo algodãozado torna o texto, um texto algodãozado. Pareyson, falando sobre sua teoria estética, diria que o seu

[...] ponto de partida [...] não foi um sistema filosófico pressuposto, mas o recurso direto à experiência, assim também seu ponto de chegada não poderia ser uma concepção geral da arte que se apresentasse como fechada e definitiva, mas um conceito por assim dizer operativo: um conceito que, longe de pretender encerrar e esgotar de uma vez por todas a essência da arte, servisse como princípio regulador e orientador na experiência artística [...] (PAREYSON, 1993, p. 11).

Portanto, como já dito, a pergunta sobre os limites do corpo não é aqui apresentada como um conceito, mas como uma noção de corpo contínuo ou algodãozado que opera construindo uma obra e uma trajetória. Essa noção está atravessada pela proposição de Pareyson de que “formar [uma obra] significa fazer inventando ao mesmo tempo o modo de fazer” (1993, p. 12-13). Algodãozar o corpo é colocar a experiência e a escuta como o foco principal de um formar.

Desistir. Escutar, levar em conta o corpo que já está no espaço, antes de qualquer noção de preparação, nos coloca em experimentação, em jogo, na vertigem das forças. Dessa escuta emerge a tensão da impossibilidade de se apontar onde começa o corpo e a dança. Trata-se de tensionar a noção de corpo, tornando-o algodãozado. E essa tensão opera formando dança.

Como a observação miúda do corpo esgarça a distinção entre o que é próprio e o que é culturalmente aprendido e entre o que é imaginado e o que é sentido, determinar o lugar do eu no corpo passa a parecer uma possibilidade de escolha. Na pesquisa que reportamos aqui, isso levou a revisar outros pontos de estabilidade no fazer da dança, outros pontos de partida dados. Se sempre há um antes (Gil, 2004, p. 13-25), um desdobrar para o antes, posso ver o chão do teatro ou da sala de dança não necessariamente como ponto de partida ou condição para a criação de obras de dança, mas como uma escolha possível entre outras superfícies ou fatores, como um recorte arbitrário. O mesmo raciocínio se estende, por exemplo, para a primeira posição do ballet, para o sentar em borboleta da dança moderna e para o deitar do chão da dança contemporânea, todos eles tradicionais pontos de partida. O esgarçar do corpo trazido pela observação (daquilo que nos constitui) problematiza começos.

Antes de se tornar uma imagem e um conceito operacional, o

esgarçar do algodão foi uma prática literal. Reunir pessoas para desfiar quadradinhos de algodão, do tipo que são vendidos em pacotes em farmácias e supermercado tornou-se simbólico no percurso desta pesquisa. Como propiciar um contato com a experiência, com o corpo? Um dos recursos mais usados é, no caso de uma prática orientada em dança, solicitar que os participantes se deem no chão, de maneira confortável, e permitam que o seu peso seja entregue para o chão, para a terra, para o espaço, para as possibilidades que variam, assim como variam as visões de mundo. Aquilo que parece pura física newtoniana já está em movimento.

Quando começamos nossa experiência docente com esse material, optamos por não iniciar o processo pedagógico-coreográfico convidando para que os outros bailarinos entregassem o peso, mas sim para desfiar longamente quadradinhos de algodão. A intenção (ainda que ingênua, no primeiro caso) era tentar contornar dois problemas: o do método de investigação que tende a se tornar uma (mesma) coreografia e o da capacidade de propiciar entrega, a necessidade da relação de escuta com o movimento.

Com uma tarefa clara e ainda fora da atenção no corpo – ainda no algodão – julgávamos que a atenção poderia ficar mais facilmente conectada em um ponto, o que talvez permitisse que quem a realizasse pudesse passar a perceber o fluxo dos pensamentos e percepções, a deixar a musculatura menos tensa e, portanto, a tornar-se mais receptivo ao processo de observação do corpo – e, assim, de criação. Propiciar esse devaneio de fiandeiras foi uma estratégia alternativa ao solicitar um foco fixo no peso ou na respiração, tarefa mais complexa do que pode parecer. Dizer “relaxe”, “se entregue”, numa condução de prática é muitas vezes ansiogênico, pois ressalta também a dificuldade de deixar de fazer. Seguir algodãozando o corpo é acolher essa dificuldade, apenas observá-la.

Assim, o termo algodãozar foi cunhado. Ele corresponde à condição de entrega buscada para que se possa perceber o corpo-imaginação, o fluxo e a construção das percepções a partir dos quais a criação se dá. É pela entrega, pela experimentação, é ao admitir que dançar é sempre viver – experimentar – de novo, pelo contato com o corpo, que esse tipo de pesquisa poética (assim como tantas outras) se constrói.

Corpo sem sujeito: o corpo não é dentro, não é fora

A imagem do corpo esgarçado, algodãozando, procura dar conta desse corpo no qual o dentro e o fora são nebulosos – a gravidade atinge os ossos na medula, a receptividade permite ser movido pelo outro. Gil diz que “a tarefa dos bailarinos” (2004, p. 60) é encontrar maneiras de fazer a interioridade do corpo, a confusão entre órgãos, sentimentos e afetos, ser plena projeção no espaço,

plena exterioridade desde dentro. A noção de exterioridade aparece em Foucault (Foucault, 2008, p. 53) e em Deleuze (a partir de quem Gil fala) como forma de colocar em jogo a unidade do sujeito, sua interioridade, sua intimidade, sua autenticidade, seu fundamento. Os três autores auxiliam a pensar um corpo em processo, se proferindo sempre, sendo criação e invenção, articulado, tensionado pela cultura. Exatamente como na compreensão da dança como processo, como o proferir de si mesma, trazida por Valéry (apud Gil, 2004), como o eu que sou outro que sou eu, sem que exista uma fundação última em representação.

Podemos aglutinar a essa discussão o termo performatividade, como proposto por Schechner (2002, p. 110). Ele o propõe como um termo amplo que abrange tanto as manifestações artísticas cênicas, quanto outras que possam ser vistas “como performance” (2002, p. 110), ou seja, daquilo que é realizado, atuado, socialmente. Para a performatividade, a interioridade interessa como possibilidade de atuação, de ação no mundo. Assim, esse conceito engloba inclusive a constituição de identidades (como a de gênero), por exemplo, como performatizadas, realizadas, acionadas, fazendo colapsar as categorias da arte. É importante salientar que a emergência das teorias de Schechner é fruto de um mesmo ambiente e momento histórico que gerou o movimento da Judson Church e os happenings. Sua proximidade com esses artistas indica o tipo de demanda conceitual que gerou sua noção de performatividade. Por esse ponto de vista, o que eu sinto interessa como imediatamente performatizado. Quando Steve Paxton propôs um simples ficar em pé como performance (Novack, 1990, p. 61-62), no qual ele buscava estar atento às menores variações de seu equilíbrio, ele estava convidando a inclusão da nossa escuta (bem como propunha John Cage) no mundo compartilhável.

Como sugere Wiles (2003, p. 7-8), “a ênfase de Foucault no espaço está relacionada com sua análise do presente”. Para quem busca refletir e legitimar o pensamento e o conhecimento a partir do corpo, a obra de Foucault fornece a virada necessária para um olhar horizontal: o de corpos que olham corpos e que, no dia-a-dia, constituem corpos. Entretanto, sua obra propõe um espaço de forças em jogo no agora, de possibilidades de ação. O corpo pensado a partir de Foucault não é o de uma presença pacífica, não é capaz de manter-se alheio a tudo o que é da imaginação e dos poderes. O corpo proposto por ele é negociação, é impermanência e tem contornos mutáveis; um corpo que não serve para afirmar o sujeito, que “desfaz a fantasia do sujeito (dançante)” (Lepecki, 2005, p. 11), e não mais aquele corpo que a dança quer quando se pensa naturalizada, quando não articula em seu pensamento o jogo de enunciados que utiliza para construir sentido.

Ao se referir ao sujeito como uma fantasia associada ao corpo que dança, Lepecki (2005) está olhando para a obra *O último espe-*

táculo do coreógrafo francês Jérôme Bel, de 1998. Nessa obra, coreografia, nome do autor, a própria função autor (na medida em que coloca a pergunta sobre quão autor é um intérprete, no ato da dança) e intérprete são dissociados por intermédio do recurso da repetição da obra por diferentes bailarinos. O espetáculo cita a obra *Wandlung*, da coreógrafa alemã Suzanne Linke. Além disso, ao início de cada execução da coreografia referência, cada bailarino diz “eu sou Suzanne Linke”, referindo à artista autora da coreografia.

Por fim, a coreografia é executada atrás de um pano, sendo dado ao espectador somente a música. A obra quebra, assim, a noção de corpo como a afirmação necessária para que exista dança (Lepecki, 2005).

Porém, a operação que o pensamento de Foucault provoca não resulta somente em obras que colocam em xeque o que podemos chamar de dança. Talvez possamos dizer que cada bailarino na gravação em vídeo de *O último espetáculo* não mergulhe as últimas consequências nas forças em jogo no ato mesmo de dançar *Wandlung* – quem sabe, na reversibilidade (Foucault, 2004, p. 266) do poder que o movimento dançante é capaz de pôr em jogo –, o que talvez só seja mesmo logrado, no caso dessa obra, por uma dedicação a uma longa formação requerida por ela - ou que seu efeito talvez esteja inacessível para quem a assiste em vídeo. Ainda assim, a obra de Bel procura colocar em jogo a fantasia do sujeito e do sujeito-carne, e não necessariamente da dança. Ecoa a proposição de Foucault sobre “o fim do homem” (2006a, p. 294), aceitando o sujeito como uma construção e reafirmando a necessidade de um traçado sobre como nossa noção de sujeito tem se constituído.

Foucault nos ajuda a perceber por que a dança persiste. É justamente seu afã em colocar nosso olhar na atualidade do jogo de forças que nos constitui; que nos dá subsídios para compreendermos porque nossa visão corrente de homem, de sujeito, de verdade, de representação, de corpo, faz falhar, na maioria das vezes, as tentativas de comunicação das vivências experimentadas por quem dança. É quase anedótico o embate de bailarinos com as palavras, fazendo com que boa parte das pessoas que constroem dança afirme a impossibilidade de dançar e pensar ao mesmo tempo. Ao mesmo tempo, os esforços em torno do estabelecimento da dança como campo de conhecimento legitimado só estão logrando resultados mais significativos atualmente, em que outras maneiras de falar sobre o corpo têm se avolumado.

As pistas para essa compreensão apontadas aqui foram encontradas mais claramente em torno das proposições tardias de Foucault sobre o sujeito, especialmente na ideia do cuidado de si (2004), cuja presença no pensamento grego é ressaltada. Ele tributa nossa noção de sujeito ao subsequente apagamento dessa noção e à predominância da noção de “conhece-te a ti mesmo”

(Foucault, 2006b, p.5) como o norteador de toda a história da filosofia ocidental, dedicada a procurar um dentro, uma razão oculta, uma ideia apartada das práticas, sobre as coisas. Seria necessário ver o conhecimento de si como uma prática constitutiva entre outras, uma prática de cuidado de si, e não como a direção de uma busca por uma verdade oculta e determinante. Pelo contrário, o cuidar de si na antiguidade pressupunha um fazer prático; um exercitar íntimo do processo de subjetivar virtudes por outros sugeridas, de subjetivar um discurso. Foucault cita práticas da Antiguidade, como as coleções de anotações de virtudes aprendidas e das trocas de correspondência (2000a) como formas que cruzam necessariamente o conhecimento que foi coletado ou sugerido por outro e a necessária elaboração em si dos mesmos.

O sentido desses fazeres não é o de revelar e purificar o ser; “pelo contrário, de captar o já dito [...] com uma finalidade que não é nada menos que a constituição de si” (Foucault, 2000a, p. 137), de contrastar “a autoridade tradicional da coisa já dita com [...] a particularidade das circunstâncias que determinam seu uso” (2000a, p. 141). Essa noção pressupõe então uma relação dialógica, de auto-observação, negociação e construção, e não de uma busca interna de um eu independente do social.

Foucault compreende o desconforto causado por sua proposta ao dizer “como soam aos nossos ouvidos, estas injunções a exaltar-se, a prestar culto a si mesmo, a voltar-se sobre si, a prestar serviço a si mesmo? Soam como [...] a afirmação-desafio de um estádio-estético e individual intransponível” (2006b, p. 16).

O que não nos está dado – e o que o autor oferece – é a noção do cuidado de si como uma prática, como o caminho das ações que nos constituem e nos colocam em ação e em relação com os outros. As práticas aprendidas nos formam e por elas atuamos. Porém, elas podem e devem implicar em uma forma de consciência, de dar-se conta: “o cuidado de si implica certa maneira de estar atento ao que se pensa e ao que se passa no pensamento” (Foucault, 2006b, p. 14). A prática é entendida como exercício e como persistência, repetição acompanhada de autorreflexão.

Assim, desenham-se contornos de um relacionamento entre corpo, sujeito e cultura que não nos confina numa visão de disciplinamento escravizante, vazio de criação. Ao estender esse discurso à dança, criam-se formas de pensá-la que não obrigam ao elogio da individualidade sem vínculos para compreender sua produtividade. Aliás, é justamente na negação das tradições, do compartilhar de processos e saberes, que o fazer da dança se empobrece.

E esse fazer é repetitivo e íntimo. Ele se dá no visitar de gestos de outros; também na surpresa de um bailarino em não reconhecer no seu horizonte perceptivo os caminhos do sucesso do dia

anterior, ou em percebê-los sendo dominados, na surpresa de não reconhecer o mesmo si mesmo no passar dos dias. Ele acontece nas pequenas percepções (Gil, 2004), em deixar-se ser tocado pela materialidade dos movimentos e pensamentos, ser processado por eles, nas “meditações” (Foucault, 2000a, p. 132-134).

O cuidado de si parece dar conta de outra noção de técnica: preciso ver as minhas circunstâncias, aceitar os meus limites, me reconhecer naquilo que é inercial, inconsciente, no sentido do sintoma freudiano (como exterioridade) (Foucault, 2000b), naquilo que resiste, que preciso trabalhar, na ascese diária, para que se incorpore, e não punir-me e forçar-me direta e imediatamente a atingir a forma idealizada, desprezando o negociar diário em meu próprio corpo como mero resíduo.

No discurso corrente sobre a técnica de dança (e que, como já dito aqui, nem sempre dá conta do que é vivido em dança), o aprendizado de formas coreográficas tradicionais é facilmente associado a uma imposição que desvirtua o bailarino de sua expressão pessoal. Por um lado, ou como modelo imutável, compreendida a sua preservação como um fim em si mesmo, em detrimento das atualizações pessoais a cada ato de dança, por outro lado.

Parece faltar entre esses dois polos uma noção de jogo e sobrar uma noção de verdade última, de obra acabada. Parece faltar a noção de que a dança só existe enquanto efetivamente dançada, nos muitos corpos que dançam e trocam. Dançar uma matriz pode ser diferente de executar uma matriz. Dançar torna necessário o engajamento do bailarino, a sua imersão na experiência, no seu deixar-se levar (deixar-se observar), deixar-se mudar, abandonar a si, encontrar outra maneira de ser em si e assim sucessivamente.

Por isso persiste a dança: um bailarino é formado pelas coreografias e procedimentos que aprende e pratica em si, a dança forma e reconforma o bailarino, e uma coreografia é sempre reconfigurada por aqueles que a dançam, a cada vez. É no corpo próprio que percebo os movimentos que me movem; que posso dar-me conta das forças que atuam – e assim permitir reversibilidade (Foucault, 2004, p. 266) no jogo de poder que me forma – mas, ao mesmo tempo, esse corpo é mudado a cada dança. Nela, não há corpo que seja só sujeito ou só objeto. As danças vão sendo por intermédio dos bailarinos.

Os corpos, portanto, não tem limites.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- ALEXANDER, F. Matthias. **O uso de si mesmo**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- DESIKACHAR, T. K. V. **O Coração do Yoga**. São Paulo: Jaboticaba, 2007.
- FERNANDES, Ciane. **InterAções Intersticiais: O Espaço do Corpo do Espaço do Corpo**. In: MEDEIROS, Maria Beatriz de; MONTEIRO, Marianna F. M. (Org.). Espaço e Performance. 1. ed. Brasília: Editora da Pós-Graduação em Artes da Universidade de Brasília, 2007, v. I, p. 27-48.
- FORTIN, Sylvie. **Dancing on the Möbius Band**. In: Papers from Laban Research Conference. 19 July 2003. Martin Hargreaves, ed. Londres: Laban Centre, 2003, p. 3-10.
- FORTIN, Sylvie. **Quando a ciência da dança e a educação somática entram na aula técnica de dança**. Pró-Posições. UNICAMP, vol. 9, nº 2, junho de 1998, p. 79- 93.
- FOUCAULT, Michel. **A escrita de si**. In: FOUCAULT, Michel. O que é um autor? Lisboa: Vega, 2000a, p. 129- 60.
- FOUCAULT, Michel. **A ética do cuidado de si como prática de liberdade**. In: FOUCAULT, Michel. Ética, sexualidade, política. Ditos & Escritos V. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004, p. 264-87.
- FOUCAULT, Michel. **A Hermenêutica do Sujeito**. São Paulo: Martins Fontes, 2006b.
- FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso**. São Paulo: Loyola, 2008.
- FOUCAULT, Michel. **Nietzsche, Freud e Marx**. In: FOUCAULT, Michel. Arqueologia das Ciências e História dos Sistemas de Pensamento. Ditos & Escritos II. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000b, p. 20-55.
- FOUCAULT, Michel. **O que é um autor?** In: FOUCAULT, Michel. Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema. Ditos & Escritos III. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006a, p. 264-298.
- GIL, José. **Metamorfoses do Corpo**. 2ª ed. Lisboa: Relógio D'Água, 1997.
- GIL, José. **Movimento total**. São Paulo: Iluminuras, 2004.
- GOLDBERG, Marianne. **Trisha Brown**. In: BREMSER, Martha. (org.) Fifty contemporary choreographers. 1 ed. London : Routledge, 1999. 223 p. p.37-42.
- LEPECKI, André. **Desfazendo a fantasia do sujeito (dançante): 'Still acts' em The Last Performance de Jérôme Bel**. In: PEREIRA, Roberto; SOTER, Sílvia (org.). Lições de dança 5. Rio de Janeiro: UniverCidade Editora, 2005, p. 11- 26.
- NOVACK, Cynthia. **Sharing the dance: contact improvisation and American culture**. Madison: The University of Wisconsin Press, 1990.
- NUNES, Sandra Meyer. **O corpo do ator em ação**. In: GREINER, Christine e AMORIM, Claudia (org.). Leituras do Corpo. São Paulo: Annablume, 2003, p. 119-136.

PAREYSON, Luigi. Estética. **Teoria da formatividade**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.

RAINER, Yvonne. **A Woman Who...Essays, Interviews, Scripts**. Baltimore & London: PAJ Books, 1999.

ROSA, Tatiana Nunes da. **A Pergunta sobre os Limites do Corpo como Instauradora da Performance: propostas poéticas – e, portanto, pedagógicas – em dança**. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Programa de Pós-graduação em Educação. Orientação: Prof. Gilberto Icle. Dissertação de Mestrado. Mestrado e Educação, 2010.

SASTRE, Cibele. **Nada é sempre a mesma coisa**. Um motivo em desdobramento através da Labanálise. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas. Porto Alegre, 2009.

SCHECHNER, Richard. **Performance Studies**. An introduction. London and New York: Routledge, 2002.

WHEELER, Mark. **Surface to experience: oriental influence on modern dance**. Somatics. Magazine-Journal of the bodily arts and sciences. Vol. 4, Autumn/Winter, 1987-1988, n° 3, p. 13-19.

WILES, David. **A Short History of Western Performance Space**. Cambridge: Cambridge U.P., 2003.

ZUMTHOR, Paul. **Performance, recepção, leitura**. São Paulo: Cosac e Naify, 2007.