

PISTAS PARA UM CONHECIMENTO EM MOVIMENTO**Bruno Parisoto¹****Cibele Sastre²**

Resumo: Este artigo é resultado da compilação de alguns fluxos de pensamento que permearam à elaboração de uma monografia de conclusão de curso de graduação em dança: licenciatura na Universidade Estadual do Rio Grande do Sul, no semestre de 2015.2. A pesquisa propunha um processo criativo em dança que compreendesse a prática enquanto pesquisa e suas possibilidades de articulação e notação na produção dos ambientes acadêmicos. Pautou-se, para tanto, em um diálogo entre dança e filosofia, na qual dá-se destaque à Gilles Deleuze, Friedrich Nietzsche, José Gil, Gerda Alexander e Antonin Artaud. Buscou-se compreender a potência dos conceitos em movimento a partir das ideias de corpo-sem-órgãos (LINS, 2011) e plano de composição (DELEUZE, 2010). Sendo assim, a monografia contou com uma composição em dança, nomeada *La Voix du Chat Noir*. Reconhecendo o processo criativo enquanto pesquisa, percebe-se seu caráter (de)formativo, isto é, sua potência de (re)invenção da vida e, logo, de produção de subjetividades. Por fim, propôs-se a ideia de pesquisa somático-poética enquanto uma pista para entendimento de movimento enquanto pensamento e tomada de posição estético-política.

Palavras-chave: corpo-sem-órgãos, plano de composição, somática e (de)formação.

SOMÁTICA ENQUANTO CAMPO DE CONHECIMENTO

No primeiro semestre, da Graduação em Dança: Licenciatura, na Universidade Estadual do Rio Grande do Sul (UERGS), tive um componente curricular chamado Improvisação e Análise do Movimento em Dança I onde estudávamos o eixo Corpo do Sistema Laban/Bartenieff e diferentes abordagens somáticas. Desde este momento e no decorrer do curso me atraiu, de forma mais particular, a Eutonia de Gerda Alexander.

Gerda Alexander (1908-1994) nasceu em Wuppertal. Seus pais eram ligados às práticas do método de Dalcroze (eurythmy) e é deste lugar onde surgem seus interesses pelo movimento. Seu método, chamado de Eutonia, começa com investigações pessoais em virtude de patologias.

A eutonia compreende educação, terapia e arte do corpo. Seu objetivo é despertar e cultivar a consciência da unidade psicofísica de cada

¹ Universidade Federal da Bahia (UFBA) – bruno.parisoto1@gmail.com.

² Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) – cibsastre@gmail.com.

indivíduo e proporcionar, por meio de sua pedagogia, uma infinidade de recursos para o desenvolvimento pessoal e artístico. Criada, nos anos de 1940, por Gerda Alexander a partir de questionamentos sobre a utilização de movimentos antinaturais na dança, a eutonia chegou ao Brasil nos anos de 1980, introduzida pelas eutonistas Joyce Riveros do Chile e Berta Vishnivetz da Argentina (DASCAL, 2008, p.25).

A Eutonia é, portanto, um método empírico, de aprendizagem, com intuito de explorar o repertório corporal a partir de uma visão integral e princípios estabelecidos. Eutonia quer dizer “bom tônus” que é uma tensão adequada à ação que está sendo realizada, sob uma lógica do menor esforço. “Nas práticas da eutonia, buscamos a regularização, a igualação e a normalização do tônus, possibilidades qualitativas para adquirir um tônus adequado a cada situação, a cada momento que se vive” (DASCAL, 2008, p.63).

Os princípios fundamentais que tangem a abordagem da Eutonia são a Conscientização Superficial e Profunda da Pele, a Conscientização do Volume do Espaço Interno, a Conscientização dos Ossos e o Contato Consciente. Pode-se, ainda, traçar alguns princípios específicos, dos quais: o Tato Consciente e o Transporte Consciente. Todos estes princípios trabalham sobre a Função Tônica³ com intuito de chegar ao Movimento Eutônico.

O movimento eutônico se caracteriza pela leveza na execução, pelo emprego mínimo de energia, mesmo em um trabalho de força. Ele acontece quando todas as fixações do tônus são suprimidas e os músculos que não participam do trabalho têm o mesmo tônus de base. O movimento então adquire fluência e é realizado sem esforço, a pessoa vive sua unidade psicossomática, e esta qualidade de movimento é por ela sentida e apreciada pelas outras pessoas como um movimento leve, agradável de ser visto; tal integridade do corpo em movimento projeta uma estética! (DASCAL, 2008, p.106).

As abordagens somáticas vêm se construindo sob o conceito de Soma, apropriado e desenvolvido por Thomas Hanna, que propõe uma nova perspectiva ao contexto corpo e mente no século XX. Têm-se, assim, a noção de Soma enquanto matéria em movimento e, portanto, um constante jogo de forças culturais, históricas, políticas, religiosas, estéticas, etc. O Soma é (re)inventado a todo instante e, portanto, não está dado a priori como algo a ser “descoberto”, seus limites são, constantemente,

³ A função tônica tem a propriedade de regular a atividade permanente do músculo, condicionando nossa postura e fazendo com que a musculatura esteja preparada para responder rapidamente às múltiplas solicitações da vida (DASCAL, 2008, p.66).

(re)criados. Essa capacidade de transformação pressupõe um núcleo (ou um “eu”) instável, ou seja, que se reinventa nos encontros com a vida. O Soma é, portanto, multiplicidade e, na perspectiva aqui a ser trabalhada, um Corpo sem Órgãos (CsO) (ARTAUD, 2006). CsO que inventa o mundo pela sua epiderme, seu suor. CsO é a maneira de escapar do juízo, como projetado em Nietzsche. Um corpo em devir, em intensidade. É um corpo vibrátil que tem como premissa existencial o acontecimento.

Esse corpo é tanto biológico quanto coletivo e político; é sobre ele que os agenciamentos se fazem e se desfazem; ele é o portador das pontas de desterritorialização dos agenciamentos ou linhas de fuga. O corpo sem órgãos varia (o da feudalidade não é o mesmo que o do capitalismo). Se o denomino corpo sem órgãos, é porque ele se opõe a todos os estratos de organização, tanto aos da organização do organismo quanto aos das organizações de poder (DELEUZE apud LINS, 2011, p.56).

Um CsO é processo e, enquanto processo, só pode ser povoado por intensidades. “O corpo sem órgãos é também um deserto – que é contrário da prisão, do convento [...] O deserto é por sua vez o corpo sem órgãos: o não-lugar, a não-estabilidade [...]” (LINS, 2011, p.59). CsO torna-se uma tomada de posição molecular, que traça linhas de fuga dentro das estruturas molares, e cuja ação ressoa em toda estrutura.

CsO torna-se uma grande questão para discutir a dança. Artistas como Merce Cunningham, Trisha Brown, Maguy Marin, Dominique Dupuy, Kazuo Ohno, Tatsumi Hijikata, dentre outros, por mais distantes geograficamente que estejam, passam a traçar novos valores em seus processos de criação. (Re)inventar-se é, neste momento, modificar as formas de se relacionar com o mundo. A dança passa a ser compreendida não, simplesmente, como a organização de passos sequenciais, mas enquanto uma (re)invenção de si, isto é, uma efervescência das intensidades do CsO.

Tanto na vida cotidiana como em cena, percebo uma variação incontável do Tonus, isto é, um processo de constante ajuste da organização corporal em movimento. Todavia, em cena esta percepção, para mim, é muito mais dilatada. A atenção que dedico ao movimento em cena é muito diferente daquela das ações diárias. O mesmo percebo quando faço um aquecimento sozinho ou, ainda, quando faço uma aula. O tempo toma novas proporções, como se o relógio não fizesse mais sentido. A percepção pressupõe outro tempo que, não necessariamente, estabelece uma relação direta com o

tempo do relógio. Este estado me propõe um borramento do que usualmente chamo de passado e futuro. Me detêm no presente.

O estado de presença acontece quando a atenção e a intenção para o momento que estamos vivendo se encontram “no aqui e no agora”. Nesse estado, encontramos-nos completos na ação que realizamos, não fazemos julgamento do certo ou do errado, do bonito e do feio, somos o que somos; talvez esse seja o estado de pura consciência (DASCAL, 2008, p.76).

Os conceitos de amor fati e eterno retorno, de Nietzsche (2011), me auxiliam a pensar este estado de presença. Nietzsche (2012) dá valor à vida em oposição ao niilismo, isto é, sistemas que pautam a vida em verdades que transcendem a ela mesma, como, por exemplo, os mandamentos cristãos, a luta de classes marxista, dentre outros. Desta forma – sem futuro, sem ideal, sem paraíso – é possível amar o agora, isto é, a vida como ela é. Tal forma de amar é chamada por Nietzsche de amor fati. Amando o agora e eliminado a ilusão do ideal, em detrimento da complexidade de cada momento, posso me permitir jogar e, nas relações, colocar-se em um estado de eterno retorno, ou seja, um momento no qual eu poderia viver infinitas vezes.

Convidado por Franz Kafka em seu texto O Artista da Fome (2012), escolho, como um artista-jejuador, a não me alimentar do que é dado para comer, “porque não pude encontrar comida que me agradasse. Se a tivesse encontrado, podes acredita-lo, não teria feito nenhuma promessa e me teria fartado como tu e como todos” (KAFKA, 2012, p.65).

CsO e presença são possíveis pontos para pensar o conhecimento em movimento. O CsO é rizomático e, logo, não pressupõe relações dualistas – como mente que pensa e corpo que sente. A entrega pressupõe um estado hipersensível⁴, consciente e, portanto, submetido a escolhas constantes. A escolha não é passiva, mas uma tomada de posição. Estas relações promovem uma desconstrução da fôrma, isto é, das linhas

⁴ Abrir o corpo é torna-lo hipersensível, despertar nele todos os seus poderes de hiperpercepção, e transformá-lo em máquina de pensar – quer dizer, reativá-lo enquanto corpo paradoxal, o que todos os regimes de poder sobre o corpo procuram apagar, esforçando-se por produzir o corpo unitário, sensato, finalizado das práticas e das representações sociais que lhes são necessárias. “Escutar a própria época” é procurar zonas de turbulência, zonas de caos, onde os movimentos sutis, ainda inclassificáveis, tomam origem. É procurar penetrar nessas zonas de risco e desposar o seu movimento – e devir, e criar (GIL, 2009, p.159-160).

limítrofes que dizem o que é o “eu”. Fazer escolhas, tomar posições, inventar, são ações que formam o CsO. Enquanto em processo formativo, o CsO constitui lógicas inerentes a ele próprio. Se mover é, nesta perspectiva e nestas condições, uma forma de produzir conhecimento, visto que para se manifestar um estado hipersensível, uma tomada de posição, uma escolha, é necessária a pesquisa. O formativo pode ser lido aqui enquanto (de)formativo, visto suas dinâmicas de transformação.

O processo (de)formativo pressupõe que nada está pronto, que permanecemos em constante movimento e, portanto, em contínua transformação da forma. Um processo que desinforma. Desta maneira, não podemos determinar um “eu”, pois a idéia de unicidade e estabilidade se esvaem, dando espaço a multiplicidade e a instabilidade, território propício à criação. “Não somos livres. E o céu ainda pode desabar sobre nossas cabeças” (ARTAUD, 2006). Enquanto multiplicidade e instabilidade não predisponho de liberdade, pois este conceito só seria possível se eu me tornasse um em relação ao mundo. A unicidade é uma ilusão. Por exemplo, um bailarino só vai dançar porque todas as condições expostas lhe permitiram, isto é, não se machucou no dia, não estava doente, o teto do teatro não caiu, não faltou luz em toda cidade, etc. Um movimento do CsO só existe enquanto complexidade. CsO é potência, é desejo, uma arma de guerra, uma resistência as metanarrativas universais, aos discursos de poder. CsO é diferença, por excelência.

O que vê então o espectador? Se não contempla a dança, é porque ele próprio entra na imanência do sentido do movimento. Não vê unicamente com os seus olhos; recebe o movimento dançado com o seu corpo inteiro. Assim, não “compreendemos” a dança, porque ela não é feita para ser “compreendida”. Não se compreendem os seus signos por si próprios, e a sua “linguagem” reduz-se a uma técnica: são gestos, posturas que engendram o movimento, que absorvem os signos, que criam a imanência. Cada coreógrafo tem a sua maneira de o fazer: falamos então da “sua linguagem” (GIL, 2009, p.91).

A arte propõe outra forma de estabelecer relação e, logo, outro tipo de compreensão que não é, exclusivamente, da ordem da compreensão simbólica, mas da sensação. “A sensação não é menos cérebro que o conceito” (DELEUZE, 2010, p.249). Susan Foster vem a chamar esta ressonância entre espectador e bailarino de empatia cinestésica, que é quando

O corpo do espectador, apesar de estar tranquilamente em seu assento, sente o que o corpo dançante está sentindo – os momentos de tensão ou expansividade, flutuação ou impulso que compõe o movimento do dançarino. Então, já que tais sensações musculares são inextricavelmente conectados à emoção, o espectador também sente as intenções do coreógrafo (FOSTER, 2010, p.72).

POR UMA PESQUISA SOMÁTICO-POÉTICA

Todo conceito tem componentes e remete a problema(s), estes porventura justificam seu discurso e, por conseguinte, sua história. Percebo assim, que não há conceito simples, pois todo conceito é uma multiplicidade e, logo, uma complexidade. O conceito diz o acontecimento, não a essência ou a coisa. Conceitos existem em um plano de imanência, tendo em vista que “o plano de imanência é essencialmente um campo onde se produzem, circulam e se entrecrocavam os conceitos. Ele é sucessivamente definido como uma atmosfera [...], como informe e fractal, como horizonte e reservatório, como um meio indivisível ou impartilhável” (PRADO JÚNIOR apud GALLO, 2013, p.44). Tal qual o conceito, a dança é complexa e múltipla, se constitui no devir e diz o acontecimento, não a essência ou a coisa. A dança é exercício de presença. Então,

o que é o plano de imanência da dança? É um plano de movimento. [...] Para construir um tal plano dançado, requerem-se pelo menos duas condições: a) que o pensamento e o corpo façam um só movimento (a “fusão” de que Cunningham fala); b) que o movimento do corpo seja infinito, o que implica que possa agenciar-se com outros corpo dançantes (GIL, 2009, p.99).

O plano de imanência da dança, que José Gil menciona, se refere ao que aqui, segundo Deleuze (2010), vou chamar de plano de composição. Um plano no qual o CsO traça suas linhas de fuga. Um plano de afectos e perceptos⁵. Uma de suas qualidades, que também se mostra característica marcante da dança e das produções corporais da contemporaneidade, é a efemeridade. Lidamos no plano de composição com intensidades nômades. Oposta a esta espécie de lógica dos perceptos e afectos – que se estabelece na infinidade de possibilidades – está a lógica dos functivos que, segundo

⁵ Os perceptos não mais são percepções, são independentes do estado daqueles que os experimentam; os afectos não são mais sentimentos ou afecções, transbordam a força daqueles que são atravessados por eles. As sensações, perceptos e afectos, são seres que valem por si mesmos e excedem qualquer vivido. Existem na ausência do homem, podemos dizer, porque o homem, tal como ele é fixado na pedra, sobre a tela ou ao longo das palavras, é ele próprio um composto de perceptos e de afectos. A obra de arte é um ser de sensação, e nada mais: ela existe em si (DELEUZE, 2010, p.193-194)

Deleuze (2010), são os limites e as variáveis que estabelecem a finitude no caos. A lógica dos functivos é, portanto, de desaceleração do infinito, para lidar com o finito.

Desacelerar é colocar um limite no caos, sob o qual todas as velocidades passam, de modo que formam uma variável determinada como abcissa, ao mesmo tempo que o limite forma uma constante universal que não se pode ultrapassar (por exemplo, um máximo de contração) (DELEUZE, 2010, p.140-141).

A criação não é uma exclusividade da arte. Os conceitos precisam ser inventados, assim como os functivos. Segundo Deleuze (2010), o pensamento é criação e não vontade de verdade, e reforça afirmando que “a filosofia é devir, não história; ela é coexistência de planos, não sucessão de sistemas” (DELEUZE, 2010, p.72). A filosofia vive em crise. A coexistência de planos pressupõe uma multiplicidade de conhecimentos que, em movimento constante, se (de)formam e (re)inventam modos de viver, logo, modos de dançar.

[...] das frases ou de um equivalente, a filosofia tira conceitos (que não se confundem com ideias gerais ou abstratas), enquanto que a ciência tira prospectos (proposições que não se confundem com juízos), e a arte tira perceptos e afectos (que também não se confundem com percepções ou sentimentos). Em cada caso, a linguagem é submetida a provas e usos incomparáveis, mas que não definem a diferença entre as disciplinas sem constituir também seus cruzamentos perpétuos (DELEUZE, 2010, p.32-33).

Estas formas de pensamento – a arte, a ciência e a filosofia – sempre buscam traçar linhas de fuga – desejos – no caos, estabelecendo, assim, um plano. É neste plano e em seus componentes que se constitui a consistência de cada singularidade de pensamento. Embora cada uma destas formas possua suas singularidades e lógicas específicas de criação, elas permitem o trânsito entre si. Todavia, vê-se, desde René Descartes, que a produção de conhecimento acadêmico se detém, em especial, às dinâmicas finitas, projetivas e progressistas. Desta forma, percebo que tais características condizem, mais diretamente, a produção de conhecimento científico, visto que os prospectos e functivos delineiam o caos e propõem finitude. Este contexto condiciona, muitas vezes, a arte e a filosofia aos discursos validadores da ciência. A partir desta situação, reconheço que a segmentação e a unicidade ainda prevalecem na universidade, em vários discursos acadêmicos e nas normas de conduta estabelecidas por instituições de pesquisa, ainda que já tenhamos presenciado, neste e em outros

espaços, relações extremamente criativas entre as diferentes formas de conhecimento. Bons exemplos nos dá o século XX com suas experimentações em dança, as pesquisas psicanalíticas e da neurociência – em relação aos conhecimentos do corpo –, as filosofias que tomam a vida e a potência enquanto pressupostos da ação, os movimentos sociais – de respeito à diferença, por exemplo – e as inovações tecnológicas que colocam em jogo nossos delineamentos sobre o corpo e seus fluxos existenciais.

Estamos em uma zona de indeterminação. “Só a vida cria tais zonas, em que turbilhonam os vivos, e só a arte pode atingi-la e penetrá-la, em sua empresa de cocriação [...] O eterno objeto da pintura: pintar as forças” (DELEUZE, 2010, 45 p.205-215). A arte, em zona de indeterminação, traça um plano de composição no caos e constitui suas consistências pelos afectos e perceptos. Perdura enquanto obra, enquanto (de)formação da experiência de quem vê e, por empatia cinestésica (FOSTER, 2010), (re)inventa modos de viver. Sua efemeridade se conserva em sensação. “Se a arte conserva, não é à maneira da indústria, que acrescenta uma substância para fazer durar a coisa. [...] O que se conserva, a coisa ou a obra de arte, é um bloco de sensações, isto é, um composto de perceptos e afectos” (DELEUZE, 2010, p.193).

Penso que os diferentes modos de pensamento – artístico, filosófico e científico –, assim como possuem suas singularidades para criação, deveriam ser questionados, na universidade, por ferramentas avaliativas que condigam aos seus processos, isto é, uma produção artística não pode ser avaliada do mesmo modo que um conceito filosófico ou uma fórmula matemática, por exemplo. Pautado neste argumento verifico – por necessidades da ABNT, por exemplo – que, geralmente, os processos criativos artísticos vêm sendo avaliados a partir de modelos científicos, o que torna a arte enquanto pesquisa um problema na universidade.

Manifesto por uma pesquisa menor⁶.

⁶ Se a educação [pesquisa] maior é produzida na macropolítica, nos gabinetes, expressa nos documentos, a educação [pesquisa] menor está no âmbito da micropolítica, na sala de aula [de ensaio], expressa nas ações cotidianas de cada um. [...] o professor-profeta [pesquisador-profeta] é o legislador, que enxerga um

Por uma pesquisa somático-poética: uma forma-devir de arte-pesquisa que surge de um entusiasmo de pesquisa. Seus objetivos emergem junto à prática e estão, portanto, em constante movimento. O artista traça um plano de composição desprovido de ídolos e de binarismo. CsO enquanto intensidades em constante (de)formação. A desfôrmação de si é a (de)formação do espaço-tempo e vice-versa. Epistemologias da dança enquanto ontologias moventes. Criação de um estado hipersensível, sob condições de amor fati e (re)invenção constante do eterno retorno. Pesquisa somático-poética enquanto pesquisa-fluxo, visto que

O que flui, o que contém o fluxo é também fruto do contágio cinestésico que podemos trazer à luz das ações que se produzem a partir desse fluxo. Quando trazido à tona num instante intenso, o fluxo do pensamento no corpo, ou do corpo em pensamento, produz conhecimento através das conectividades (SASTRE, 2015, p.210).

Resta-nos, enquanto produto, a dança e seus vestígios.

Referências Bibliográficas

- ARTAUD, A. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- DASCAL, Miriam. **Eutonia: o saber do corpo**. São Paulo: Editora Senac SP, 2008.
- DELEUZE, G. **O que é a filosofia?** São Paulo: Editora 34, 2010.
- LINS, D. **Antonin Artaud: o artesão do Corpo sem Órgãos**. São Paulo: Lumme Editor, 2011.
- FOSTER, S. Empatia Cinestésica e Política da Compaixão. **Cadernos do GIPE-CIT**, Grupo Interdisciplinar de Pesquisa e Extensão em Contemporaneidade, Imaginário e Teatralidade – UFBA, Salvador, v.13, n.25, 2010, p.71-78.
- GALLO, S. **Deleuze & a Educação**. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.
- GIL, J. **Movimento total: o corpo e a dança**. São Paulo: Iluminuras, 2009.
- KAFKA, F. **Um artista da fome**. São Paulo: Martin Claret, 2012.
- NIETZSCHE, F. **Crepúsculo dos ídolos**. São Paulo: L&PM Editores, 2012.
- NIETZSCHE, F. **Vontade de potência**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.
- SASTRE, C. **Entre o performar e o aprender: práticas performativas, Dança Improvisação e Análise Laban/Bartenieff em Movimento**. Tese (Doutorado em Educação) – Programa de Pós-Graduação em Educação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2015.

mundo novo e constroi leis, planos e diretrizes, para fazê-lo acontecer; o professor militante [pesquisador militante], por sua vez, está na sala de aula [de ensaio], agindo nas microrrelações cotidianas, construindo um mundo dentro do mundo, cavando trincheiras de desejo (GALLO, 2013, p.65 – colchetes do autor).