

Educação de um corpo: dançar, movimentar e pensar

Resumo

Este texto busca levantar questões acerca da educação do corpo e das possibilidades de criação e constituição de corpos nos diferentes movimentos de vida. Esses movimentos são tomados como processos educativos em que o corpo se constitui entre regras, modelos, representação e as possibilidades de invenção de uma vida artística. Tem-se a dança como disparador para pensar o corpo, e não como campo a ser analisado. Para isso, traça-se um breve percurso do corpo constituído pela dança cênica, (não)disciplinado, que se torna dançante, para assim pensar outros modos de se tornar um corpo dançante na perspectiva do pensamento da diferença.

Palavras-chave: corpo, educação/criação, dança, movimento, pensar

Wagner Ferraz

UFRGS

wagnerferrazc3@yahoo.com.br

Pensar a educação de corpos é pensar os efeitos de diferentes práticas que os constituem, tendo o movimento como constitutivo de si, num fluxo de ações experimentadas que produzem conhecimentos, e que não fixam os corpos como um estrato, como algo definido, esgotado, pronto, mas como dançante¹. Não se trata de firmar as possibilidades de representação do corpo, mas as possíveis constituições em

¹ A dança é tomada como “intercessor” neste texto. A ideia de intercessores é tomada de Deleuze, que diz que “sem os intercessores não há criação. Sem eles não há pensamento”. Os intercessores fazem pensar, busca-se intercessores para pensar com eles. Então usamos a dança para pensar o corpo educado com ela.

diferentes condições, encontros e práticas/pensamentos. Um corpo como condição para vida e morte, que se afeta e que é afetado, que vive as experiências² tanto pelas formalidades morais e regras culturais como pelas condições que se tem para possibilidades éticas de constituição de si.

É pelo e com o corpo que conduzimos a nós mesmos e encontramos possibilidades de conduzir as condutas dos outros, é no corpo que se dá a vida, é no corpo que o próprio corpo acontece. É com o corpo que se produz a si mesmo, é com o corpo e no corpo que se encontra ou se vive as possibilidades de liberdade e resistência. É com o corpo que se tem condições de exercer e/ou estabelecer relações de poder sobre outros corpos. É com o corpo que se vem a realizar atos políticos. É no corpo que tudo isso se dá, mas o corpo não “é”, o corpo “vem a ser”³.

A educação de um corpo pode ser pensada nas diferentes atividades que o constituem. Por isso, nesse texto tomamos a dança como atividade para pensar essa educação que incide sobre as condutas de um corpo, como também uma educação de si como possibilidade ética de existir. Mas de que dança se trata?

Inicialmente, com a dança cênica, pensamos as danças⁴ ditas, reconhecidas ou até convencionadas como de estética contemporânea. Muitas vezes, estas produzem estranhamento e colocam a pensar, por se distanciarem das fadas, príncipes, princesas e faunos dos repertórios clássicos de balé, produzindo um corpo dançante que se afasta da ideia de corpo como espaço para uma moral da dança. Entende-se por moral, na dança, as regras a serem seguidas por todos, deixando poucas possibilidades para a criação.

(Des)organizar essas regras e estruturas, no ato de dançar ou de criar em dança, conduz a pensar o corpo de diferentes formas, um corpo que desacomoda, que se perturba, que é posto no movimento de constituição se diferenciando. A sensação de desconforto dos formatos estáveis perturba, provoca estranhamento por não produzir a

² A experiência é tomada aqui “como um Acontecimento, um aqui e agora vivido por um corpo, um instante que se escreve no corpo sem que nós tenhamos um conhecimento imediato.”. Conforme propõe SILVA, 2008, p. 04, ao falar de experiência com Deleuze.

³ BELLO e FERRAZ, 2013, p. 255-256.

⁴ Criações em dança classificadas como Dança Contemporânea que são criadas com suas especificidades, pois uma dança, mesmo sendo classificada como dança contemporânea, tem seu posicionamento nessa categoria por convenções, e não por questões técnicas específicas, como no caso de muitas outras danças. Por isso pode-se falar de muitas danças contemporâneas.

sensação “romântica” de conto de fadas. Mas, assim, cria condições de possibilidades para outras criações, para um movimento que pode ser tomado como dança das possibilidades, dança essa que é convencionalizada como Dança Contemporânea, uma possibilidade ética de viver essa arte. Essa não é a dança em que se pode tudo, mas a dança com a qual se pode variar os modos de dançar, se pode produzir séries de corpos, sem compromisso com os regramentos. É uma dança que dá condições para pensar os modos de ensinar e aprender e a singularidade da criação artística de cada um, mais do que os modos preestabelecidos de dançar, sendo essa dança uma atividade de espetáculo, uma atividade cênica.

Um corpo de uma dança cênica

A dança cênica é aquela produzida, pensada, pesquisada, criada e ensaiada para uma cena artística, que acontece nessa cena, seja em um palco italiano⁵ (caixa preta), espaço público, arena, rua, casa, em um espaço destinado para as artes, mesmo que temporariamente. Independente de técnica, estilo, escolha estética dançante, a dança cênica é essa que não está na ordem de uma dança social que se dá em festas realizadas por diferentes motivos, sendo que o mais comum é a diversão. Seja o balé clássico, a dança moderna, a dança contemporânea, as danças folclóricas, a dança jazz, as danças de salão com o intuito de apresentação cênica e tantas outras, podemos entender todas como danças cênicas, todas com condições de produzir um corpo que poderíamos chamar de corpo cênico, com possibilidades de variação, mas o que interessa aqui é o processo de educação de um corpo.

Um corpo educado na e pela dança se constitui em aprendizados específicos, como com o balé (dança clássica). Essa dança se caracteriza, além de outras coisas, por regras e pela codificação de movimentos corporais que são reconhecidos em qualquer lugar do mundo. Da Itália do século XV, em Florença, em festas nos palácios, ao século XVIII, passou por modificações disciplinares nas quais, até hoje, pode-se perceber uma

⁵ Palco tradicional onde o público assiste ao espetáculo em frente ao palco. Normalmente possui três lados fechados, como se fosse um caixa, e se mantém tudo no escuro para poder trabalhar com a iluminação.

organização do poder sobre o corpo⁶. Pierre Beauchamp⁷ (1636-1705) criou cinco posições básicas dos pés para esta dança: todo e qualquer passo e movimentos iniciam ou terminam nas respectivas posições. São regras com suas verdades aplicadas à anatomia humana, uma disciplina dos gestos, das atitudes, do uso do espaço e de cálculos de tempos. Para os braços e cabeças também foram codificados movimentos específicos para acompanhar as posições e movimentos de pés. No todo, trata-se de um rigoroso adestramento de corpos – um treinamento, um modo de educá-los para essa arte –, mas, ao mesmo tempo, trata-se da construção de uma dança acadêmica com uma estética admirada até os dias de hoje e, automaticamente, da produção de um determinado tipo de corpo útil para essa arte.

É uma dança idealizada para corpos específicos que realizem os movimentos dançantes⁸ regidos pela técnica, o que, de certa forma, com base nos ideais que se busca atingir, restringe alguns corpos, posicionando-os em um lugar de não adequados para esta. É tradicional, e se deve ensiná-la e aprendê-la do modo como foi criada, pois é essa sua proposta. Um corpo que realiza de formas diferenciadas a dança clássica, que não consegue alcançar o que foi idealizado na proposta desta, pode ser até considerado não adequado para essa atividade. Não é capacitado para esta arte, mas pode buscar viver intensamente o treinamento, com o intuito de se adequar a uma dita normalização do corpo, construindo um corpo pela padronização de movimentos dançantes.

É preciso tornar-se um corpo em que as “técnicas de adestramento⁹” produzam efeitos nos comportamentos, aprender a representar essa técnica, chegar o mais próximo possível do modelo tomado como verdadeiro. Existem propostas que buscam

⁶ O poder aqui é, pensando com Foucault, um poder não hierárquico, mas um poder que se dá nas relações ou, como podemos dizer, relações de poder. Não se trata de um poder de alguém que decide e outros obedecem, mas de relações de poder em que se busca fazer com que os outros desejem o que se quer que eles desejem.

⁷ Charles-Louis-Pierre de Beauchamps foi um dos principais nomes na elaboração de uma codificação da dança clássica.

⁸ Movimentos dançantes são diferentes de movimentos cotidianos. Uma pessoa caminhando na rua não está executando movimentos dançantes, mas a movimentação dessa caminhada pode servir de inspiração para a produção de uma cena artística, pode ser coreografada. Um caminhada, quando é ensaiado para ser apresentado, quando se define ritmo, intensidades, dinâmicas, direções e intenções, pode se tornar um movimento dançante.

⁹ Entendo por técnica de adestramento as técnicas ou práticas de diferentes ordens que atuam diretamente nas condutas de um corpo.

outras possibilidades no próprio balé, pensando os corpos de forma diferenciada, mas nem sempre são reconhecidas e legitimadas: são criadas por professores que buscam produzir um balé clássico tendo como preocupação a potência de cada corpo, pensando-os nas suas singularidades. Porém, para se reproduzir o balé como foi criado, precisa-se investir no controle do corpo, para que este se torne força útil e, ao mesmo tempo, produtivo e submisso – precisa-se educar o corpo para essa prática.

A busca por realizar outras formas de dança, não o balé, na tentativa de possibilitar que outros corpos, ditos diferentes, pudessem dançar, abriu espaço para a criação de outra dança/técnica com suas regras: A Dança Moderna¹⁰. A dança moderna (ou as danças modernas) surge, cronologicamente, depois da dança clássica. Apesar de ser efeito do pensamento de uma determinada época no sentido de dar possibilidades para criações, também tem como forte característica a codificação de alguns movimentos que se dão através de exercícios que constituem as técnicas dessas danças. Mas, ao mesmo tempo, dão condições para compor com seus códigos e com a criação de outros movimentos, apontando sempre para os chamados princípios, com exceção da precursora Isadora Duncan (1877–1927), que trabalhava com movimentos que ela chamava de livres, tendo como referência a natureza. Martha Graham (1894–1991) desenvolveu uma técnica que tem como princípios “contração e relaxamento”. Outras bailarinas/coreógrafas/professoras de dança também criaram seus modos de dançar e ensinar essa dança, como: Dóris Humphrey (1895-1958), que aponta para “queda e recuperação”; Loie Fuller (1862–1928); Ruth St Dennis (1879–1968); Emile Jacques Dalcroze (1865–1950); Mary Wigman (1866–1973) e Rudolf von Laban (1879–1958). Todos criaram suas especificidades em suas danças, trabalhando com o corpo e sobre o corpo e suas forças, intensificando sua utilidade, sua docilidade, sempre precisando de sua submissão¹¹ para a realização dessas danças.

O corpo sempre foi a condição para se dar a dança, e sempre foi o próprio corpo a condição para se pensar e criar outros modos de dançar, rompendo com a dominância de

¹⁰ A Dança Moderna emergiu nos últimos anos do século XIX e se destacou nos primeiros anos do século XX. Existem várias danças modernas com intenções distintas. Os bailarinos, em algumas dessas danças, dançam descalços, trabalham movimentos de contração, torção, desençaixe etc.

¹¹ Submissão é pensada aqui como a condição de se submeter a uma prática para se tornar útil a esta.

uma determinada dança tomada como a verdade e como modelo em diferentes momentos históricos. E assim se deu a necessidade de criar outra dança, surgindo então a dança contemporânea, criada historicamente depois das danças clássica (balé clássico) e moderna, como outra forma de investimento no corpo para a produção da arte da dança, com mais espaço para o exercício ético, para a produção de diferentes estéticas, buscando se diferenciar das danças tradicionais que regiam o “mundo” da dança até então.

Dança contemporânea: a dança das possibilidades

Por mais que se trate de pensar períodos históricos da ascensão de cada dança, o que fica muito evidente são suas particularidades, sendo as danças reconhecidas e classificadas por suas características técnicas e seus modelos a serem representados. Tanto a dança clássica como as danças modernas são técnicas de normalização dos corpos em que o controle se dá através de seu exercício - mas não só isso -, que apontarão para determinados resultados estéticos propostos por cada uma, constituindo suas identidades que podem ser percebidas em diferentes lugares e tempos, podendo haver pequenas alterações em suas características. Mas isso vai se embaralhar com a invenção¹² da já mencionada dança contemporânea. “A dança contemporânea não é uma escola, tipo de aula ou dança específica, mas sim um jeito de pensar a dança.¹³” Um jeito de pensar a dança diferente a cada dança criada, um jeito de pensar a dança criando diferença que chamaremos aqui de dança das possibilidades. Pensar essa dança como a dança das possibilidades abre espaço para pensar processos de criação com essa arte que apresentarão singulares resultados cênicos e que muitas vezes estão em devir.

¹² Uso o termo invenção fazendo referência a Foucault, que tomou este termo de Nietzsche. Em *Verdade e as Formas Jurídicas*, 2002, p. 16., Foucault dirá que o “O conhecimento foi, portanto, inventado. A ideia de invenção se contrapõe à de *origem*: dizer que o conhecimento foi inventado é dizer que ele não teve origem e que, portanto, não há no conhecimento uma adequação ao objeto, uma relação de assimilação, mas sim uma relação de dominação”. Quando algo é inventado, trata-se de dizer de um pequeno momento de emergência, e não de algo que já estava lá. E assim penso que em algum momento a dança contemporânea teve sua emergência e a estética que se diferenciava de tudo o que era produzido até então foi tomada como verdade, e isso foi entendido como Dança Contemporânea.

¹³ TOMAZZONI, 2006.

“Faz-se dança contemporânea no Japão, em Taiwan, na França, na Alemanha, na Holanda, na Bélgica, nos Estados Unidos e no Brasil. Em cada um desses países há coreógrafos de características distintas que realizam trabalhos corporais conhecidos como dança contemporânea, mas que poderiam ser classificados de forma diferente.”¹⁴.

Com criações de diferentes danças de estética contemporânea, produzem-se modos do dançar, sem se fixar (em muitos casos), podendo-se pensar em algo transitório, em devir provocando estranhamentos. É através do estranhamento que é possível sair do lugar comum e de costume, de possível fixação, onde os modos de fazer dança, desenhados pelo corpo, já aparecem estruturados e traduzidos em receitas. Então, de acordo com o que foi apresentado sobre essa dança, os corpos que se dão dançantes, aí, podem ser entendidos como corpos não formatados por códigos dançantes. No entanto, por mais que se pense nas possibilidades de constituição de diferentes corpos com essa dança, ainda assim é possível produzir corpos dóceis. “Foucault nos diz que um corpo é dócil quando pode ser submetido, utilizado, transformado, aperfeiçoado, exercitado¹⁵”. E isso é possível com o balé clássico, com a dança moderna, com a dança jazz, com danças folclóricas e também com a dança contemporânea, além de muitas outras.

Porém, em algumas danças de estética contemporânea, o corpo passa a ser pensado nas suas possibilidades e potências, e não em modelos criados para se encaixar nesse corpo. Há menos atenção para uma disciplina rigorosa sobre o corpo e mais, talvez, uma busca por um olhar para si mesmo, um cuidado consigo – “a finalidade é ocupar-se consigo¹⁶” –, um inventar o seu modo de criar danças e de dançar, de disciplinar a si mesmo do seu modo.

Corpo (não)disciplinado na dança

As danças mais disciplinares são como a imagem de uma garrafa com uma forma bem específica, em que será um bom sujeito da dança aquele cujo corpo, com seus

¹⁴ SIQUEIRA, 2006, p.107.

¹⁵ CARDIM, 2009, p. 135.

¹⁶ VALLE, 2012, p. 283.

gestos, movimentos, condutas e comportamentos, se encaixa perfeitamente dentro da garrafa. Já em muitas danças contemporâneas é como se se pensasse o corpo como criador de sua própria garrafa, criando uma garrafa a cada ato de dançar, não se tratando mais de regras e formatos a serem repetidos, mas de regras e formatos que são criados, de forma diferenciada, o tempo todo para cada dança e que, em muitos casos, deixam de valer a cada nova proposta ou a cada dia.

A dança contemporânea é produzida pelo corpo que se constitui nas experiências dessa própria dança, nas experimentações de seus modos de dançar, modos esses que se dão em cada proposta e em cada coreografia. Pois a dança, quando compreendida como possibilidade de composição de movimentos dançantes, de composição de um corpo que se dá dançante, se produz no entre o que se compreende por dançar (vir a ser/em ato) e dança (efeito do dançar), um entre de infinitas possibilidades, onde o dançar e a dança são desfeitos para se refazer. Isso como tentativa de não correr o risco de viver o dançar como algo fixo, como um caminho certo e acomodável, que facilmente pode se tornar o lugar do estrangulamento, o lugar do fim, um lugar sem possibilidades de desdobramentos.

Essas danças, como possibilidades do dançar, indicam modos de movimentar/pensar/criar danças, um ato de pensar¹⁷ que se dá como ato de criação, um pensar da não representação, um pensar que produz um pensamento que dança, que produz um corpo que dança, um corpo que varia em si mesmo, que se diferencia de si na experiência, que acontece, que é efeito de toda sua construção e ações. Um dançar no ato de pensar que se dá como constituição de corpo, podendo, assim, ser pensado e vivido fora da cena artística da dança, que pode ser pensado na vida e nas diferentes

¹⁷ “O que nos força a pensar é o signo. O signo é o objeto de um encontro; mas é precisamente a contingência do encontro que garante a necessidade daquilo que ele faz pensar. O ato de pensar não decorre de uma simples possibilidade natural; é, ao contrário, a única criação verdadeira. A criação é a gênese do ato de pensar no próprio pensamento. Ora, essa gênese implica alguma coisa que violenta o pensamento, que o tira de seu natural estupor, de suas possibilidades apenas abstratas. Pensar é sempre interpretar, isto é, explicar, desenvolver, decifrar, traduzir um signo. Traduzir, decifrar, desenvolver são a forma da criação pura. Nem existem significações explícitas nem ideias claras, só existem sentidos implicados nos signos; e se o pensamento tem o poder de explicar o signo, de desenvolvê-lo em uma ideia, é porque a ideia já estava presente no signo, em estado envolvido e enrolado, no estado obscuro daquilo que força a pensar.” DELEUZE, 1987, 96.

práticas, um ato de pensar dançante, uma cambalhota do pensamento¹⁸, uma constituição de um corpo que se faz dançante.

“A dança pode ser entendida como uma potência do pensamento, um pensamento em ato, e pensar por si só nos permite potencializar a própria vida. Pensar por movimento é pensar o próprio pensamento, desenvolver suas próprias experiências de pensamento, pois somente o movimento efetua o pensamento. E pensar é exatamente esse movimento que se opõe à paralisia da criação, às opiniões generalizantes, ao corpo alinhado e obediente. Nesse contexto, pensar por movimento é engendrar esse movimento em dobras e desdobras, abrindo caminhos para que o pensamento possa dançar, criar e poetizar”¹⁹.

Pensar o próprio pensamento, cuidar de si, é tomar-se objeto de ação e do conhecimento, com regras de conduta e princípios que precisam ser conhecidos, para, dessa forma, buscar se singularizar através da valorização de si próprio e do conhecimento de si. Se conhecer, através do cuidado de si, é se constituir como sujeito de suas verdades, sejam essas verdades efeitos de uma ou outra dança.

“... é preciso ir em direção ao eu como quem vai em direção a uma meta. E esse não é mais um movimento apenas dos olhos, mas do ser inteiro que deve dirigir-se ao eu como único objetivo. Ir em direção ao eu é ao mesmo tempo retornar a si: como quem volve ao porto ou como um exército que recobra a cidade e a fortaleza que a protege”²⁰.

E essas verdades se reinventam ao repetir uma experiência de si²¹ num corpo que se constitui no dançar, no movimento dançante, que se repete e se refaz constantemente, que repete diferentes modos de viver, diferentes técnicas, que repete o que vive, para se reconhecer como um corpo de alguns instantes, talvez um corpo que dança a vida, muitas vezes, de variados modos. O vir a ser de um corpo no movimento do dançar – do pensar, do agir, que se produz como arte, arte de si, arte da experiência de si,

¹⁸ GIL, 2004, p. 133.

¹⁹ MUNHOZ, 2011, p. 29.

²⁰ FOUCAULT, 2010a, p.192.

²¹ “E a experiência de si (...) é a de um prazer que se tem consigo mesmo. Alguém que conseguiu, finalmente, ter acesso a si próprio é, para si, um objeto de prazer. Não somente contenta-se com o que se é e aceita-se limitar-se a isso, como também ‘apraz-se’ consigo mesmo.” FOUCAULT, 1985, p. 70-71.

do impensado, dos modos de se fazer corpo nas relações consigo mesmo e com as verdades – é se inventar.

“Ao perder a consciência o corpo pensa em sua mais potente intensidade. O pensamento surge no movimento e se desloca em uma infinidade de gestos que cortam o tempo, as fronteiras, os limites, aceleram a intensidade. O pensamento convocado às categorias de uma vida dançante torna-se ação e criação. Desse modo, o pensamento não é separado do corpo, mas se engendra por meio do movimento, em uma multiplicidade de sensações que levam o pensamento a dançar. O pensamento, então, é o movimento de sua própria intensidade, efetuando-se em si mesmo, tornando-se corporal²²”.

O corpo não é mais o obstáculo que separa o pensamento de si mesmo, aquilo que se deve superar para conseguir pensar: “É, ao contrário, aquilo que ele mergulha ou deve mergulhar, para atingir o impensado, isto é, a vida²³”. O corpo não é apenas o local da disciplina dos movimentos, gestos e das condutas, mas é a condição para se disciplinar a si mesmo na necessidade de cada ação vivida.

Um corpo dançante

Um corpo dançante, pensando a partir das artes cênicas, pode ser entendido como aquele que se constitui através de práticas²⁴ no âmbito da dança, um modo de vida que nem sempre está restrito apenas à execução de uma técnica específica dessa arte do corpo, mas no viver a dança em diferentes possibilidades e potencialidades.

A dança se dá no corpo, por meio e através deste, é ela “que mostra que o corpo é capaz de arte²⁵”. O corpo que dança, que executa o que se compreende como dança, academicamente, tecnicamente ou historicamente, é potente para questionamentos sobre o que pode um corpo, sobre a potência de agir, sobre a experiência e a (des)organização na constituição de um corpo que varia de si mesmo no ato de dançar. O

²² MUNHOZ, 2011, p. 26.

²³ DELEUZE, 2007, p. 227.

²⁴ “... Foucault entende por práticas a racionalidade ou a regularidade que organiza o que os homens fazem (‘sistemas de ação na medida em que são habituados pelo pensamento’), que têm um caráter sistemático (saber, poder, ética) e geral (recorrente) e, por isso, constituem uma ‘experiência’ ou um ‘pensamento’ “ (CASTRO, 2009, p. 338).

²⁵ BADIOU, 2002, p. 94.

corpo dançante vem a ser efeito dos modos de dançar e, em muitas pesquisas sobre dança cênica, é compreendido como treinado pela e para a dança.

Para, inicialmente, pensar esse treinamento pela e para a dança, tradicionalmente pensando nas produções dessa arte, se faz importante olhar para a proposta de Dantas (2011), a qual, numa perspectiva fenomenológica, busca “ancorar reflexões teóricas” sobre o corpo dançante na prática coreográfica contemporânea. A autora, no artigo “O corpo dançante entre a teoria e a experiência: estudo dos processos de realização coreográfica em duas companhias de dança contemporânea”, descreve “concepções de corpo” elaboradas nas obras “Aquilo de que somos feitos” (Lia Rodrigues Companhia de Danças) e “Marché aux puces, nous sommes usagés et pas chers” (Dona Orpheline Danse), que se deram através de um estudo dos processos de realização das duas coreografias.

Com a fenomenologia de Merleau-Ponty, Dantas esclarece que esta filosofia possibilita abordar o corpo dançante a partir da experiência dos bailarinos e dos coreógrafos, fazendo pensar sobre as relações que os bailarinos estabelecem com seu corpo e os modos como eles os vivem. Os possíveis tensionamentos entre o corpo concebido como objeto e o corpo concebido como experiência (ou corpo vivido) “mantêm-se quando se aborda a construção de corpos dançantes, ou seja, o tornar-se bailarino”²⁶.

Ao analisar o espetáculo “Aquilo de que somos feitos”, a autora constatou “a presença de diferentes concepções de corpos dançantes, que foram elaboradas pelos bailarinos e pela coreógrafa e que são convocadas para dar vida à coreografia”²⁷. O corpo dançante é atento e cultiva suas características pessoais, é um corpo em estado de alerta, pois “as concepções do corpo dançante como corpo treinado, heterogêneo e autônomo se referem à formação e ao treinamento de cada intérprete em cada companhia”²⁸. Isso se dá em uma construção de corpo a partir de diferentes experiências, podendo envolver balé, dança moderna, butô, danças africanas e afro-brasileiras, educação somática,

²⁶ DANTAS, 2011, p. 07.

²⁷ DANTAS, 2011, p. 09.

²⁸ DANTAS, 2011, p. 13.

práticas esportivas, teatro físico e performance. Com isso, compomos outras noções de corpo dançante utilizando a noção de sujeito, subjetivação e experiência de si proposta por Michel Foucault.

Corpo dançante/sujeito

O corpo dançante referido anteriormente aponta para um modo de constituição de corpo que treina com sua própria dança para se tornar um bailarino/dançarino, mas alargando essa visão de corpo dançante, pensando que se tornar um bailarino/dançarino por meio dessas práticas dá condições para pensar um sujeito da dança, um sujeito dançante ou apenas um dançante. O que vem a ser um sujeito dançante? Não se trata do sujeito transcendental, fonte inesgotável que justifica tudo o que fazemos e o que somos, senhor de toda a verdade, em essência, sujeito conhecedor, mas, sim, dentro de uma perspectiva foucaultiana, de um sujeito que vem a ser uma composição, produto de um jogo de forças, dos jogos de verdade²⁹.

O sujeito: “Não é uma substância. É uma forma, e essa forma nem sempre é, sobretudo, idêntica a si mesma. Você não tem consigo próprio o mesmo tipo de relações quando você se constitui como sujeito político que vai votar ou tomar a palavra em uma assembleia, ou quando você busca realizar o seu desejo em uma relação sexual. Há, indubitavelmente, relações e interferências entre essas diferentes formas do sujeito; porém, não estamos na presença do mesmo tipo de sujeito.”³⁰.

Assim, é possível pensar o corpo dançante treinando para sua dança como modo de constituir a si mesmo no encontro e nas vivências com outras atividades de sua vida, sendo treinado por meio de práticas dançantes, nos saberes e modos de viver a dança, um sujeito de experiências dançantes em diferentes momentos de sua vida. Não se constitui de uma forma fixa, estável ou como resultado de uma essência fundadora, não como construção identitária, mas como efeito do dançar, tendo o ato de dançar como modo de subjetivação, como possibilidade de vir a ser sujeito dessa arte.

²⁹ PEREIRA e BELLO, 2011, p. 101-102.

³⁰ FOUCAULT, 2010, p. 275.

O sujeito dançante produz o seu próprio corpo na sua dança e o corpo dançante é condição para a constituição do sujeito dançante. Os corpos que são autorizados a dançar em determinados meios artísticos, que carregam consigo a dita excelência artística, detentores de códigos específicos de técnicas dançantes tradicionais ou de modos de dançar produzidos para uma determinada criação – são esses que evidenciam uma verdade que se dá pela execução da dança tão treinada. Um corpo que dá conta de todo o aprendizado e adestramento resultante dos treinamentos, das repetições na busca de modos específicos de fazer dança, esse é considerado um corpo dançante, um bailarino/dançarino... Trata-se de uma verdade sobre ser um corpo dançante de uma dança cênica que está na ordem da execução técnica, da criação de outros passos ou cenas, que é produzido e preparado para determinadas situações, que carrega, porta, possui marcas de danças, que dança o que aprende como dança, que é educado para a dança e que muitas vezes não envolve o dançar como: escrever, falar, pintar dança, mas se foca no ato de dançar como verdade para a constituição de si, para se constituir um sujeito dançante.

O corpo dançante é submetido a um modo de vida produzido no encontro com as práticas dançantes no treinamento de uma técnica, nos ensaios de uma coreografia, no processo de criação de um espetáculo, nos anos de preparação em aulas de dança. Um corpo que vai se tornando um corpo para a dança e por esta vai se configurando como um sujeito dessa prática, não de forma fixa, mas encontra nos modos de subjetivação, com a dança, possibilidades para produzir sua vida de movimentos.

Outros modos de se tornar dançante

Outra possibilidade de corpo dançante, ainda na dança cênica, é o corpo que vive a dança de outras formas que não sejam apenas o treinamento para a realização coreográfica, que vive a dança também para além dos treinos técnicos e coreográficos. Um corpo que se faz dança e que faz diferentes danças, que escreve dança, ou que pinta dança, ou que fala sobre dança, que pesquisa dança, que vive a dança fora ou inserido nos treinamentos e ensaios, mas para além desses também, é um pensar a dança, é um pensamento dança. Um corpo que vive a dança de forma diferente do que se diz como

prática de dança. Dantas destaca que uma das dificuldades de se escrever sobre dança é a intensa teorização sobre o corpo. “... como teorizar sobre a dança e sobre o corpo dançante sem se distanciar abusivamente da sua experiência?”³¹.

A partir disso, propõe-se pensar a teorização de corpo como parte de diferentes práticas, um corpo dançante de uma prática-teórica ou de uma teoria-prática – experiência. É um corpo que não vai ao encontro das ideias de corpo em que este é pensado como separado da mente/alma: não se trata de dualidades, como a divisão teoria e prática, nem de uma experiência como sinônimo de experimentação prática, não se trata de um corpo que é representação de um modelo “verdadeiro” a ser alcançado, que é suporte para sua essência. Trata-se de um corpo que se dá matéria pensante, que se dá no ato de pensar, que pensa a si mesmo no próprio ato de dançar, que teoriza suas ações, suas experiências enquanto vivências, e que pratica e experimenta a si ao dançar.

Um corpo dançante, além de treinado para determinada dança, pode vir a ser um corpo que busca pensar de outros modos os atos de dançar, escrever, desenhar, pintar, falar sobre dança, que vive a dança em condições que nem sempre são a preparação para um processo coreográfico. Corpo, ato de pensar e experiência não são separados no ato de dançar.

Nesse caso, se vem a ser dançante no momento em que se estiver dançando uma coreografia, pensando o que coreografar, estudando dança, ensaiando, pesquisando, falando sobre, ensinando, produzindo um espetáculo, construindo um figurino de/para a dança, pensando dança com a dança ou não, realizando algo ligado aos modos de vida que envolvem essa arte, suas verdades legitimadas e os modos de dançar e pensar o dançar. Sem definir quem é bailarino, dançarino, performer, professor, escritor, pesquisador ou qualquer outra classificação ou nomeação. O dançante faz dança, modos de pensá-la, em diferentes condições, com e sem as especificidades previamente estabelecidas, mas está envolvido nas práticas/pensamentos de dança ou ligado às danças e aos modos de dançar.

³¹ DANTAS, 2011, p. 03.

Corpo dançante e o pensamento da diferença

Tradicionalmente regrados, muitos modos específicos de fazer danças estão na busca de se aproximar ao máximo de modelos e identidades, operando na ordem da representação. Pensar o corpo que dança com o pensamento da diferença – em que a diferença é pensada em si e não por meio da identidade, não por relações de comparação, mas a diferença enquanto potência – é um modo de não se fixar nas possibilidades representativas dessa arte. Deixa-se, assim, de pensar a dança apenas como algo produzido pelo corpo em movimento, por sujeitos detentores de saberes específicos e guardiões de experiências cumulativas. Assim, o corpo que dança é potência para a criação, e não uma estrutura que é tida como produtora de erros ou acertos: é o corpo em que “novas imagens são produzidas e articuladas através da escrita, que é convidada a dançar³²”, da fala que é convidada a dançar, do pensar que é convidado a dançar, do viver a dança e se tornar dançante, criando outros modos de dançar, de se tornar dançante, de pensar a dança violentando as imagens prontas do pensamento.

Pensar um corpo dançante como criador da diferença nas possibilidades em dança, e não um corpo disponível apenas para a representação, indica que este está em constante movimento entre os modos de dançar e as criações em dança. E é nesse entre que o ato de criar acontece e que os dançantes se constituem de forma diferenciada dos corpos treinados somente para e pela dança. Mas os corpos treinados também podem se diferenciar se afastando, tantas vezes, dos resultados cênicos que buscam sempre representar técnicas, repertórios, personagens e/ou formatos de danças nomeados como linguagens e identidades de profissionais e grupos. Não se trata de uma crítica aos modos de dançar que elegem técnicas como verdades, mas sim de indicar que se pense, também, em outras formas dançantes.

“... dizer que o corpo é capaz de arte não quer dizer fazer uma ‘arte do corpo’. A dança aponta para essa capacidade artística do corpo, sem por isso definir uma arte singular. Dizer que o corpo, como corpo, é capaz de arte, é mostrá-lo como corpo-pensamento. Não como pensamento preso em um corpo, mas como corpo que é pensamento”³³.

³² RODRIGUES, 2011, P. 08.

³³ BADIOU, 2002, 94.

A potência artística de cada um vem a ser possibilidade de produzir em si novos modos de dançar, ou modos de desfazer as danças para voltar a criá-las de outras maneiras, abre espaço para o exercício ético, “... como em relação à constituição do indivíduo como sujeito de suas ações supõe aceitar a variabilidade e a diversidade, pensar a ética como criação de e a partir da liberdade e pensar o sujeito como obra, obra de si mesmo, obra de arte.”³⁴

É pelo exercício ético, como modo de cada um fazer sua própria dança em negociação com os modos ditos verdadeiros de dançar, que o corpo “disponível” para essa arte busca condições de fuga dos movimentos codificados “resultantes” de anos de práticas/técnicas de treinos e ensaios, de adestramentos que o constituíram como um sujeito dançante fixo, dado e estável. O objetivo, assim, está em vir a ser um dançante que acione o ato de dançar e crie uma dança que se atualiza no corpo constantemente, uma dança que não se dá somente como movimentação anatômica, mas com todas as possibilidades de vir a ser um dançante.

O corpo, no processo de criação em dança contemporânea, pode ser um local de potencializar as singularidades, pois, no decorrer do processo, esse corpo pode vir a apresentar novas formas de dançar, que não sejam nenhuma forma previsível ou já conhecida, para assim criar o não pensado, compor diferentes formas. Na produção do não pensado/criado em dança, os corpos dos dançantes se tornam arte, produtores da arte, a própria arte a ser admirada, e não um objeto artístico. Um corpo dançante da dança contemporânea se dá em uma configuração ética e estética.

“O que me surpreende é o fato de que, em nossa sociedade, a arte tenha se transformado em algo relacionado apenas a objetos, e não a indivíduos ou à vida; essa arte é algo especializado ou feito por especialistas que são artistas. Entretanto, não poderia a vida de todos se transformar numa obra de arte? Por que deveria uma lâmpada ou uma casa ser um objeto de arte, e não a nossa vida?”³⁵

³⁴ NASCIMENTO, p. 02.

³⁵ FOUCAULT, 2010, p. 306.

Um corpo dançante nem sempre está voltado a realizar uma coreografia ou dançar em um salão de festas, mas a colocar o pensamento em movimento. Um dançante pensa a dança no corpo, no ato de dançar, enquanto possibilidade de movimento que mobiliza sua vida e que se dá num corpo que se constitui no dançar.

Referências:

BELLO, Samuel Edmundo Lopez; FERRAZ, Wagner. Estudar o Corpo: do que (não) se trata. In.: FERRAZ, Wagner & MOZZINI, Camila (Orgs.). Estudos do Corpo: Encontros com Artes e Educação. Porto Alegre: INDEPIn, 2013.

BADIOU, Alain. Pequeno manual de inestética. Tradução Marina Appenzeller. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

CASTRO, Edgardo. Vocabulário de Foucault - Um percurso pelos seus temas, conceitos e autores. Trad. Ingrid Müller Xavier. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

CARDIM, Leandro Neves. Corpo. São Paulo: Globo, 2009.

DANTAS, Mônica Fagundes. O corpo dançante entre a teoria e a experiência: estudo dos processos de realização coreográfica em duas companhias de dança contemporânea. Revista CAMHU Ciências e Artes do corpo. vol. 1, No 1 (2011). Disponível em: <http://www.ucs.br/etc/revistas/index.php/docorpo/article/viewFile/1300/925>. Acesso: 02/03/2013.

DELEUZE, Gilles. Proust e os Signos. Tradução de Antonio Carlos Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

FOUCAULT, Michel. História da Sexualidade III: O cuidado de si. 8ª Ed. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.

FOUCAULT, Michel. A hermenêutica do sujeito. 3ª ed. Trad. Márcio Alves da Fonseca e Salma Tannus Muchail. São Paulo, Editora WMF Martins Fontes, 2010a.

FOUCAULT, Michel. Entrevista. In: DREYFUS, Hubert L. e RABINOW, Paul. Michel Foucault, uma trajetória filosófica: para além do estruturalismo e da hermenêutica. Trad. Vera Portocarrero e Gilda Gomes Carneiro. 2ª Ed. Ver. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

DELEUZE, Gilles. Cinema II – A imagem-tempo. Trad. Eloisa de Araujo Ribeiro. São Paulo: Brasiliense, 2007.

FOUCAULT, Michel. Verdade e as Formas Jurídicas. Rio de Janeiro: Nau Editora, 2002.

MUNHOZ, Angelica Vier. Imagens de um pensamento-dança. Caderno pedagógico, Lajeado, vol. 8, n. 1, p. 23-30, 2011. Disponível em:
<http://www.univates.br/revistas/index.php/cadped/article/viewArticle/73>. Acesso: 15/04/2013.

NASCIMENTO, Wanderson Flor do. Nos rastros de Foucault: Ética e subjetividade. Disponível em: http://www.creamundos.net/primeros/artigo%20wanderson%20nos_rastros_de_foucault.htm. Acesso: 24/03/2013.

PEREIRA, Nilton M.; Bello, Samuel Edmundo Lopez. Pensando as artes de si e a produção da diferença em Michel Foucault. In: MONTEIRO, Silas Borges (org.). Caderno de notas 2: Rastros de Escrita. Canela, RS.: UFRGS, 2011.

RODRIGUES, Carla Gonçalves. Currículo movente constituindo forma na ação docente. Artíficos Revista do Diferê, vol. 1, n. 2, dez/2011. Disponível em:
<http://artificios.ufpa.br/Artigos/D%20carla%20Gon%C3%A7alves%20rev.pdf>. Acesso: 20/05/2013.

SIQUEIRA, Denise da Costa Oliveira. Corpo, Comunicação e Cultura: a dança contemporânea em cena. Campinas, SP: Autores Associados, 2006.

SILVA, Fernando Machado. A experiência na construção de um corpo artístico: uma leitura a partir de Derrida e Deleuze. Rev. Filos., Aurora, Curitiba, v. 20, n. 27, p. 385-411, jul./dez. 2008. Disponível em:
<http://www2.pucpr.br/reol/index.php/RF?dd1=2428&dd99=pdf>. Acesso: 04/04/2014.

TOMAZZONI, Airton. Esta tal de dança contemporânea. Revista Idança, online. Disponível: <http://idanca.net/esta-tal-de-danca-contemporanea/>. Acesso: 12/03/2013.

VALLE, Flávia Pilla do. O cuidado de si para pensar a criação em dança. In.: Gilberto Icle. Pedagogia da Arte: entre-lugares da escola – vol. 2. Porto Alegre: Editora da UFRGS, 2012.