

UNIVERSIDADE FEDERAL DE UBERLÂNDIA

INSTITUTO DE ARTES

CURSO DE BACHARELADO EM DANÇA

PAULA POLTRONIERI SILVA

A INSTABILIDADE DA CARNE:

Uma pesquisa acerca do processo criativo em dança pela via do Sensível

Uberlândia – MG

2016

PAULA POLTRONIERI SILVA

A INSTABILIDADE DA CARNE:

Uma pesquisa acerca do processo criativo em dança pela via do Sensível

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado ao Curso de Bacharelado em Dança da Universidade Federal de Uberlândia como requisito parcial para a obtenção do título de Bacharel em Dança.

Orientador (a): Prof.^a Dr.^a Daniella de Aguiar

Co-orientadora: Prof.^a Dr.^a Carla Andrea Silva Lima

Uberlândia – MG

2016

A INSTABILIDADE DA CARNE:

Uma pesquisa acerca do processo criativo em dança pela via do Sensível

Prof.^a. Dr.^a. Daniella de Aguiar (IARTE/UFU – orientadora)

Prof.^a. Dr.^a. Carla Andrea Silva Lima (EBA/UFMG – coorientadora)

Prof. Dr. Alexandre José Molina (IARTE/UFU)

Prof.^a. Ms. Vivian Vieira Peçanha Barbosa (IARTE/UFU)

AGRADECIMENTOS

Gostaria de dedicar os agradecimentos desta monografia a minha mestra, coorientadora e amiga Carla Andrea Lima, pelo seu cuidado em conduzir um princípio artístico que nascia dentro de mim; por ter comigo longas conversas sobre a vida, a arte, a política e sobre qualquer outra coisa que nos visitava nas diversas mesas em que o encontro se fazia.

Obrigada pelo prazer da conversa! Por não ter respondido as minhas perguntas como eu queria que fossem respondidas o que, na maioria das vezes, fazia com que a ausência dessas respostas já esperadas me deixassem no caos.

Obrigada por me ajudar a permanecer no caos!

Pela generosidade de estar junto sem “passar a mão na minha cabeça”, e principalmente, pelo seu carinho dedicado a minha pesquisa.

É um prazer aprender com você, até mesmo quando, sem perceber, você me ensina!

Agradeço também a Daniella por aceitar fazer parte dessa pesquisa mesmo com seu adiantado percurso.

A Prof^a Ms. Cláudia Müller por conceder a entrevista que serviu como uma das referências utilizadas para realização deste trabalho.

Ao Prof. Dr. Alexandre Molina e à Ms. Vivian Vieira pelo aceite em fazer parte da defesa dessa monografia.

RESUMO

Esta monografia trata a prática escrita como partícipe do processo criativo que a autora desenvolve em sua prática artística. As investigações e problematizações imersas neste conteúdo escrito partem do interesse acerca do saber da arte pela via da experiência sensível. Embora este processo não tenha como resultado uma prática dançada, ele revela em seu bojo questões que também a envolvem por meio do convite a pensar o processo criativo como lugar em que se desenvolve a prática corporal na medida em que se cria/recria/descria e ainda se constrói/reconstrói/desconstrói uma corporeidade. Para tais práticas sugere-se aqui nos abirmos para o atravessamento da não-certeza, para a experiência do Sensível enovelada pelo silêncio, pelo acontecimento, pelo “instante-já” que marca qualquer reflexão a respeito da presença. Corporeidade esta que tem como proposta se revelar pela instabilidade da carne, no próprio recorte da autonomia e singularidade de cada corpo criador. Problematizações a respeito da técnica e da relação entre público, obra e artista permeiam a escrita com intuito de enriquecer a discussão proposta acerca do processo criativo em dança. Por isso, o que escrevo não é para ser conclusivo. É relato de “algo” da ordem de investigação de princípios metodológicos e epistemológicos que tangenciam a criação e investigação em arte e não a proposição de um método de um fazer específico. Movimentos tecidos/operados pela *artesanía* de estar/se colocar em movimento.

Palavras-chave: Dança Contemporânea; Processo Criativo; Corporeidade; Sensível

ABSTRACT

This paper addresses the writing practice as part of the creative process which the author develops in her on artistic practice. The investigations and questionings within this written piece come from an interest in knowing the arts through a sensitive experience. Although this process does not result in dance practice, it reveals in its scope matters that also involve dancing by creating an invitation to think about the creative process as a place to develop a corporeal practice in which is possible to create/recreate/decreate and also to build/rebuild/destroy a corporeity. For those practices it is suggested here that we be open to being crossed by the non-certainty, by the experience of the Sensitive enveloped by the silence, by happenings, by the “instant-now”, which marks any reflection about presence. This corporeity proposes to reveal itself through the instability of the flesh, in the very cutout of each creative body’s autonomy and singularity. Questionings about the technique and its relation to the audience, work and artist cross the text with the intention of enrich the discussion suggested about the creative process in artistic dance. Therefore, what I write does not intend to be conclusive. It is a report of “something” related to the investigation of the methodological and epistemological principles that touch the creation and investigation of art, instead of being a proposition of a method for any specific creation. Movements weaved/operated by the art of being in movement.

Keywords: Contemporary Dance; Creative process; corporeality; Sensitive

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 – Sem nome. Foto: Nevam Doyle.....	2
Figura 2 – Aprendendo a florescer. Foto: Agnes Cecile	13
Figura 3 – Sem nome. Foto: Silvia Pelissero.....	13
Figura 4 – Evocation. Foto: Shirin Abedinirad.....	23
Figura 5 – Sem nome. Foto: Edgard de Souza.....	29
Figura 6 – Crazy Woman. Foto: Lisa Lara Bella.....	36
Figura 7 – Sem nome. Foto: Trini Schultz.....	44
Figura 8 – Sem nome. Foto: Lygia Pape	59

SUMÁRIO

1. O COMEÇO	1
2. O CONTORNO	12
3. O TRAJETO	22
4. O RECORTE	28
5. O ACONTECIMENTO, O INSTANTE-JÁ E A CARNE	35
6. A NÃO-CERTEZA	43
7. PALAVRAS FINAIS: O QUE FICA... ..	58
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	66

O QUE ME CHAMA?

DIÁRIO DE BORDO – 07/11/2013

O COMEÇO

"Não quero ter a terrível limitação de quem vive apenas do que é passível de fazer sentido. Eu não: quero é uma verdade inventada"

Clarice Lispector



Outro dia me fizeram a seguinte pergunta: Como você quer dançar? Pausa. Diante dessa pergunta, respiro... Respiro tendo a clareza de que a única coisa que não vou fazer no presente momento é responder com certeza o que me foi perguntado. Decido organizar com cuidado as milhares de palavras que me passam na cabeça. São essas mesmas palavras que se repetem agora nessa introdução. O intuito é o de exterioriza-las de forma clara, coerente e generosa, buscando alguma lucidez na minha total confusão, afinal, esta é a pergunta que tem me acompanhado e me inquietado por dois anos, desde o começo da escrita deste texto que, com certeza, não começou com essa frase.

Entrei na faculdade de bacharelado em Dança da Universidade Federal de Uberlândia (UFU) em 2010, integrando a 1ª turma do curso. Antes, a minha experiência com dança se resumia a coreografias copiadas dos vídeos do *youtube* e de bandas que passavam na TV. Não sabia nada acerca das técnicas de movimento e alongamento que estavam sendo executadas, não tinha consciência corporal das formas que o meu corpo alcançava no espaço e tampouco noção de contagens (Ex.:1,2,3,4,5,6,7 e 8) para organizar os “passos de dança” em coreografias, pois naquele momento elas eram organizadas pela batida da música. Era a isso que se restringia a minha relação com a prática de dançar. De repente, “por estar em um curso de dança”, todas essas informações começaram a me chegar e a me ocupar pela sua importância. Padrões e clichês de dança que só os conhece quem fez/faz algum tipo de aula ou teve algum tipo de formação, como: ter ou não alongamento; seguir a contagem, pois “bailarino sabe contar até 8”; executar um *pliê*; ativar o centro; puxar a ponta do pé... Todas essas informações eram novidades e me chegaram como pré-requisito para dançar!

Uma ressalva sobre esse período: o curso de dança estava no início, alunos e professores estavam entendendo juntos, ou não, do que se tratava o curso, qual era seu papel na universidade, o que eram as disciplinas e como elas chegavam para nós. Para mim, o que vivemos foi um período de resistência, nos dois sentidos da palavra. Resistimos por um lado às novas informações que nos chegavam, no sentido de rejeitá-las, absurdados que estávamos com o fato de o curso não ter nem aula de balé e nem qualquer outra disciplina que se aproximasse da noção de dança que tínhamos e, por outro lado, resistimos insistindo no curso, pois acreditávamos em uma formação em dança em âmbito acadêmico como via para legitimar o nosso papel na sociedade, no

sentido de estudo e pesquisas teórico-práticas que abririam nossa perspectiva sobre o fazer em dança.

No tocante à primeira acepção do verbo resistir, não tive problemas que se prolongaram ao longo do curso pois, para mim, ter ou não aulas de balé, por exemplo, não fazia muita diferença, haja vista que eu nem sabia do que o mesmo se tratava. Tudo era novidade, inclusive os padrões e clichês da dança.

A proposta do curso de Dança da UFU não era a de termos aulas de técnicas específicas que se encontravam disponíveis na maioria das academias e escolas de dança ou centros culturais da cidade, mas sim de passarmos por disciplinas que problematizassem diferentes entendimentos de corpo na contemporaneidade colocando em questão o que é o movimento dançado e, conseqüentemente, as formas de conceber e criar dança. Assim surgiram em mim as primeiras noções e problematizações acerca da dança contemporânea. Me lembro dos dois primeiros vídeos que assisti na faculdade: *O Banho* e *Vestígios*, ambos da Marta Soares. Mais do que os vídeos, me lembro da minha sensação de desespero, pensando: “O que eu estou fazendo aqui?”. Essa primeira pergunta me acompanhou por um bom tempo durante a minha formação. Talvez a minha resistência tenha vindo desse primeiro atravessamento, como se eu estivesse a buscar uma justificativa para permanecer, pois eu não tinha uma formação de dança anterior ao curso e não concordava, de forma alguma, que aquilo que eles estavam me mostrando era dança, já que para mim até então existiam apenas “tipos de dança”, modalidades que se categorizavam pelos tipos de movimento corporal. Decidi que, se aquilo fosse dança, eu não dançaria daquele jeito. Então, durante um momento de meu percurso comecei a me perguntar: por que permaneci?

Ao olhar agora para o percurso feito, constato que talvez o que tenha me feito permanecer tenha relação com certo desprendimento, uma vez que percebo que fui privilegiada pela falta de apego às diferentes opiniões acerca de “como se deve dançar”. Soma-se a isso o fato de que, na medida em que o curso de Dança se aprimorava, amadureciam com ele todas aquelas informações que eram colocadas antes como “pré-requisito” para dançar. Eu percebia que a rejeição de outrora a respeito de um novo pensamento de dança acabara se diluindo e que novas possibilidades de pesquisa, investigação e amadurecimento como estudante surgiam para mim ao compreender a efemeridade das opiniões quando se trata de compreender, praticar e nomear dança contemporânea. Pouco a pouco a palavra “contemporânea” para mim deixou de tratar de

uma modalidade ou estilo de fazer, passando a ser um entendimento que se constrói no fazer.

O início da minha formação em dança se fez na faculdade e lá as técnicas eram tomadas como uma espécie de gatilho para proporcionar um entendimento do corpo e seu funcionamento e não tomadas como modelos nos quais eu devia organizar minha dança a partir de um formato. Importante sinalizar que, embora esse se configurasse o direcionamento predominante no curso, em muitas aulas que tive na faculdade ele entrava em contradição com o saber da técnica uma vez que, nessas experiências, o aprendizado da técnica acabava por vir nessa perspectiva de modelo. Entretanto, sabemos que é próprio da faculdade oferecer pontos de vista diferentes, para os quais você pode escolher se direcionar ou não. Não pretendo com essa fala deslegitimar um ponto de vista contrário ao meu, mas afirmar qual o tipo de proposta que não me interessou durante o início da minha formação, tendo em vista a minha trajetória de dança e a opção por não seguir um caminho que, sob meu ponto de vista, (subsidiado pela escolha dessa trajetória e não de outra), me privava de dançar. Eu não sei acompanhar contagem, não sei fazer “abertura em *en dehors*” e não sei copiar a estética de um movimento em um período curto de tempo, mas eu sei dançar, eu posso dançar e eu vou dançar!

Em 2014, participei da disciplina de Estágio, ministrada pela professora e artista Claudia Müller, que previa a concepção de um espetáculo dentro de um ano e meio, em que os alunos seriam criadores do próprio espetáculo, sendo um ano inteiro voltado só para a criação e o último meio ano voltado para ensaios e circulação dos trabalhos. Depois de ter desistido de ser bailarina profissional, visto que não tinha técnica e nem talento para tal, tive a oportunidade de vivenciar um processo criativo e entender o que de fato era “estar em processo criativo”.

Percebo que um artista precisa de bons mestres, não pelo graduado currículo desses mestres, mas pelo cuidado de ensinar, respeitando a especificidade de cada ser humano/aluno. Eu tive o privilégio de ter vários mestres na faculdade, que tiveram todo carinho no ensino sobre dança, arte e vida, respeitando o lugar de onde venho, assim como minhas precariedades nesse universo de novidades e descobertas. Uma delas foi exatamente a professora e artista Cláudia Muller, que conduziu a disciplina de estágio e trouxe de volta em mim a vontade de dançar. Através dessa disciplina, descobri o valor de uma sala de ensaio assim como percebi a importância de considerar e respeitar as

ideias do outro. Aprendi também a me acostumar com o caos, a me desapegar do que eu achava que era interessante durante o processo e a ter apreço por criar e amor por compartilhar.

Desenvolvi nessa disciplina um trabalho com Brenda Ferraz por termos em comum a vontade de nos propormos a experienciar a criação. Engajamo-nos no processo a partir de todas as questões que nos inquietavam e, aos poucos, fomos aprendendo a lapidá-las através do trabalho diário, entendendo juntas o que era estar em um processo criativo. Assim nasceu o espetáculo [F] OCO.

Para mim, é muito importante falar, como introdução de meu trabalho final, desse espetáculo trazendo todo esse histórico pessoal e específico com a dança construído a partir dele, tendo em vista que é por meio desse mapeamento que direciono uma escolha e construo, com a ajuda desses mestres/professores, um entendimento de dança na contemporaneidade, concluindo que cada corpo tem o seu jeito de dançar. O espetáculo [F] OCO não tem coreografia embasada em uma técnica, não cobra do meu corpo alongamento e não é dividido por contagens rítmicas. Não tem música, entretanto tem movimento e tem trabalho. Por meio dele, propomos uma relação com o público, com intuito de causar pensamento crítico e reflexivo, de despertar comentários que iam além de: “gostei” ou “não gostei”. Muita gente não gostava, muita gente riu, muita gente saiu achando que tinha entendido tudo e muita gente disse que não entendeu nada. A nossa satisfação era ver que o espetáculo não era indiferente a quem o assistia e que, de alguma forma, ele chegava ao público.

Se antes eu não sabia o que eu estava fazendo em um curso de dança, faz-se importante ressaltar que é um alívio, agora que debruço um olhar crítico sobre minha trajetória, descobrir o desdobramento da minha permanência. Entretanto é igualmente relevante confessar que a mim continua sendo conflitante o fato de que algumas perguntas não tenham realmente uma única resposta. A partir do estágio as perguntas passaram a ser outras e a necessidade de continuar também. O público! Como atravessá-lo? Como compartilhar com ele uma criação na mesma hora em que essa se apresenta sendo eu, como artista, colocada no lugar de testemunha do que chega a ele? A relação público-artista começou a ser a minha questão por um bom tempo, com um entendimento de que, na criação, possa haver possibilidades de troca e não propostas unilaterais de estímulos e de estética.

É a partir dessa questão que surge o recorte proposto nesse trabalho, o de entender dança contemporânea a partir de um lugar epistemológico que a pensa como uma prática que inclui em seu escopo a alteridade e a diferença, não reduzindo-a somente ao campo da representação e da cópia. O recorte aqui proposto como espaço de investigação não nega as técnicas, mas entende-as como um caminho a partir do qual várias outras possibilidades podem surgir, inclusive aquelas que da técnica se distanciam, pensando, seja por meio das técnicas de dança ou não, o trabalho de cada corpo no respeito e busca de suas especificidades, do que o move. Não se exclui a um *corposujeito* a possibilidade de dançar por este não ter domínio de movimentos específicos, pois se entende que a dança contemporânea, mesmo tendo essa questão como contingente de seu fazer, tangencia algo para além dessa contingência, mostrando que há outras perspectivas de exploração do movimento assim como outras formas de se colocar em trabalho para que ela aconteça.

Dentro desse recorte e paralelamente a todas as questões relatadas, tive a oportunidade de participar, na universidade, do grupo de pesquisa *Litura – Mapeamentos poéticos do corpo-afeto*, coordenado por Carla Andrea Silva Lima, coorientadora dessa pesquisa, que me trouxe outra perspectiva de processo criativo, movimento e corporeidade e que reverberaram para mim em um novo direcionamento de pensar a dança. Começo, a partir daqui, a me preencher de questões e desiludir-me de respostas para elas, visto que o intuito não era o de procurar uma solução para essas questões. Mas não encaro isso como algo negativo, uma vez que faz parte desse processo as interrogações. Nas práticas do Litura, por exemplo, elas ficam cada vez mais evidentes, tendo em vista que a finalidade no trabalho não está em atingir objetivos específicos, alcançar resultados estabelecidos, desenvolver um tipo de capacidade corporal ou trazer habilidades para o nosso movimento, mas alimentar uma prática em que o que será desenvolvido, tanto quanto os resultados e habilidades que se podem conquistar, se revelam no próprio fazer. O Litura é para mim o lugar onde eu aperfeiçoo os meus questionamentos, renovo os pontos de interrogação e entro em trabalho por caminhos que só descubro por intermédio das práticas propostas. Foi nesse grupo de pesquisa que eu vi e vivi outras perspectivas de estar em movimento. Percebo que a reverberação das práticas e das discussões que tínhamos no grupo começaram também a modificar o meu olhar para outros atravessamentos que me ocorriam cotidianamente.

Em 2016 me mudei para Belo Horizonte com o intuito de dar continuidade a essa pesquisa e voltar com as práticas do Litura, que passaram a ser combustível para um novo processo criativo: a escrita. Ao entender processo criativo de forma ampla, o que estou ponderando é que esta pesquisa é também meu processo criativo a partir do momento em que as questões que começo a desenvolver na escrita só se apoderam de concretude e clareza quando coadunadas às experiências de prática artística e teórica realizadas no *Litura* e também fora dele, ao fazer oficinas e assistir espetáculos.

Tais práticas se tornam fundamentais tendo em vista que se somam à prática teórica e de escrita num movimento que se faz em rede, em que à prática de pesquisa articula-se a prática artística que se articula, por sua vez, à prática teórica esclarecendo para mim o percurso tangenciado pela escrita e me mantendo em escrita. A escrita desse processo se amadurece no dia a dia, ela ocupa o meu corpo onde essas diferentes práticas e meu convívio com o outro têm relação, direta ou indiretamente, com o que escrevo. Faz-se necessário aqui pontuar que, mesmo que esses “esclarecimentos” não estejam todos transpostos para o papel, tendo em vista a impossibilidade da prática da escrita abarcar o todo dessas outras práticas, eles se presentificam em meu corpo e nas experiências que produzo e que me produzem. É no cotidiano que busco esclarecer o que eu quero dizer e que se traduz naquilo que tenho para escrever. É na convivência, nas leituras, escutando música e até mesmo lendo jornal que muito do que me atravessa se faz pelo recorte da dança contemporânea e algumas de suas problematizações. Desse modo, durante muitos momentos, a escrita se organizará também em rede, muitas vezes de forma não linear, tal como se deu o percurso dessa prática de pesquisa.

Além dessas diferentes práticas aliadas ao meu cotidiano, trago aqui como referências da pesquisa a oficina que participei, ministrada por Carla Andrea Silva Lima e Tatiana Motta Lima; o livro *Água Viva*, brilhantemente escrito por Clarice Lispector; as práticas do *Litura: grupo de pesquisa e criação em dança e teatro*, o texto *O Espelho* de Guimarães Rosa, as reflexões feitas através dos espetáculos que assisti (com ênfase dada aqui ao espetáculo *Help, I need somebody* de Claudia Müller) assim como de obras que experienciei, tais como a *Cosmococa* de Helio Oiticica e de artistas brasileiros da dança contemporânea, como Tuca Pinheiro. Todas essas referências serão tratadas no decorrer da escrita como gatilhos para reflexões engendradas a partir do fazer artístico de cada artista, obra ou experiência e sua relação com o recorte tratado no capítulo. Essa mistura pode parecer estranha e/ou excessiva, mas representa, da melhor forma possível,

o propósito dessa pesquisa, visto que são artistas e obras que atravessaram e ainda atravessam a minha formação em dança e trazem em seu bojo algumas problematizações coerentes e anteriores às minhas, das quais me alimento em meu percurso como artista e pesquisadora.

A pesquisa tem como referenciais teóricos, além dos referenciais já apresentados, autores como Jorge Larossa Bondía, Jacques Rancière, Marcel Duchamp, Rodrigo Guernón, Vladimir Safatle e Cassiano Sydow Quilici. As referências teóricas chegaram na medida em que os conceitos apareciam no processo das diferentes práticas e precisavam ser mais esmiuçados e melhor explicados, pois esses conceitos, quando articulados com a arte e em específico com a dança, correm o risco de se mostrarem frágeis. Esse risco se apresenta tendo em vista sua complexidade e o fato de que ainda são poucos os textos que tratam dessas possíveis articulações. Esses autores chegaram, cada um em um momento diferente da pesquisa, para embasar as questões que fui descobrindo ao longo do meu trajeto de escrita e vida.

No tocante ao início da escrita, faz-se necessário frisar que eu tinha a necessidade de discorrer sobre o que seria pesquisado, entretanto isso só se dava por uma via negativa, ou seja, a partir do que eu não queria tratar a respeito de dança contemporânea. Nesse movimento eu expunha os argumentos do porquê de eu não compartilhar tais conceitos sem saber realmente o que eu queria desenvolver, eu só sabia o que eu não queria! Ou seja, no início eu ainda não sabia em qual lugar eu queria chegar, ou a respeito do que eu queria tratar especificadamente.

Tudo se principiou, portanto, com o que eu não queria abordar, ou o que eu não acreditava ser a questão para mim relevante naquele momento. Foi aos poucos que fui conhecendo o lugar que estava transitando e quais eram os autores e artistas que estavam tratando de conceitos próximos aos que eu desejava me aprofundar e, com o tempo, a pesquisa começou a ganhar centro, pernas e braços até o momento que começamos a nos movimentar juntas sem saber onde chegaríamos. Aos poucos fui aprendendo a organizar as palavras de acordo com o que eu realmente queria discorrer e a buscar argumentos para defender o que eu acredito no momento.

Não discordo do que é proposto, ou já foi proposto por outros artistas e pesquisadores de dança no que diz respeito ao processo criativo, à corporeidade ou ainda às técnicas de dança. Entretanto, minha opção foi a de me ocupar de uma outra

proposta, ou melhor, de uma outra via, para pensar nos conceitos que a dança contemporânea problematiza e que, ao meu ver, têm como foco um fazer que não limitam o dançar mas que, antes, o amplia sob novas perspectivas e ressonâncias que me permitem dançar, sem que isso soe egoísta. Afinal, como eu quero dançar?

Essa pesquisa está estruturada sob a forma de 5 enodamentos, ou melhor, pontos de capitonê¹ que podem ser entendidos, se assim o desejarmos, como os 5 capítulos que a compõem.

O CONTORNO propõe uma reflexão acerca da prática artística por meio da articulação das diferentes noções e conceituações sobre estética e os regimes da arte propostos por Rancière, tangenciando nessa relação o lugar da construção de um saber ancorado na experiência sensível.

O TRAJETO é construído tendo como base a reflexão proposta por Duchamp e também por Oiticica acerca da arte e a relação espectador-obra para afirmar o espectador como partícipe da experiência artística através da problematização de seu lugar em relação à construção de uma obra de arte tendo em vista a maneira em que ele constrói suas próprias experiências. Desenvolve-se com base nesses autores uma reflexão acerca da relação artista-espectador na dança contemporânea tangenciando nessa operação o fato de que, tanto artista quanto público se colocam como testemunhas do ato criador e coparticipantes da obra em criação. Ou seja, a obra não preexiste necessitando do testemunho tanto do artista quanto do público para se conceber.

O RECORTE trata do pensamento contemporâneo de dança pensado como aquele que debruça seu olhar sobre a experiência singular do artista como possível caminho para a criação, problematizando nessa operação o saber representacional como decalque que, durante muito tempo, foi tomado como base para a construção do movimento dançado.

O ACONTECIMENTO, O INSTANTE-JÁ E A CARNE são tentativas de atar e desatar laços e práticas reflexivas acerca do processo de criação sob a vertente de um trabalho sobre si lançando a hipótese de que essas práticas artísticas não estão distantes de uma espécie de prática de despersonalização, uma vez que, ao se debruçarem sobre o

¹ A expressão “ponto de capitonê” está sendo usada tendo como base seu uso pela teoria psicanalítica, principalmente se tomarmos como base a acepção que dela faz Lacan em sua segunda clínica. A referência aqui é ao nó borromeano, em que o real, o imaginário e o simbólico estão sobre o mesmo plano. Trata-se não mais de um simbólico dominando ou recobrindo o real, mas de tentar apreender como esses três registros se desenlaçam ou se enlaçam entre eles. Ou seja, o foco aqui incide sobre o sistema de atar — ponto de capitonê. Cf. MILLER, 1988.

sujeito e seus vazios, resistências e recalcitrâncias, sobre isso que nos estranha, acabam por colocar em operação aquilo que está além das construções sociais e de determinado plano de visibilidade, estranho que não só habita nosso corpo como também o constitui. Neste momento proponho também como possível enodamento pensarmos na experiência do Sensível como outra via de atravessamento que também opera algo no corposujeito por intermédio dessas práticas de dança que se constituem como práticas de si.

A NÃO-CERTEZA incide seu olhar sobre o momento da criação e sobre as diferentes formas de se direcionar no processo criativo em dança tendo como base a perspectiva de um pensamento contemporâneo que se pauta por uma prática metodológica que se debruça no corpo como autor de seu próprio movimento, sobre a construção de uma corporeidade que se faz no aqui-agora das práticas criativas sob a perspectiva de um trabalho sobre si.

Nas palavras finais, intitulada como O QUE FICA, a opção não foi de chegar a uma amarração final, haja vista que cada ponto de capitonê é uma amarração. Esses pontos constituem-se como amarrações precárias, não no sentido de não terem qualidade, mas no sentido de serem sempre marcados pela parcialidade do saber que nos constitui, uma vez que são resultantes não de uma construção de saber abstrata, mas de percurso do sujeito na cadeia significativa. Desse modo, a opção aqui foi a de deixar rastros do que ficou, seja por ser dito, seja como material de questões ainda a serem descobertas. São registros de experiências da prática artística, da prática escrita e da prática teórica que perpassaram e ainda perpassam por este corpo que vos escreve e que não deixa de continuar direcionando a esse que o escuta um chamado.

É importante sinalizar aqui que no decorrer desta prática escrita toda vez que a palavra Sensível for grafada com a primeira letra maiúscula, denota-se a noção de Sensível desenvolvida por Vladimir Safatle tendo como base a teoria psicanalítica.

DIÁRIO DE BORDO – 21/07/2016

"Então escrever é o modo de quem tem a palavra como isca: a palavra pescando o que não é palavra. Quando essa não palavra - a entrelinha - morde a isca, alguma coisa se escreveu" (LISPECTOR, 1973 p. 23)

Água Viva foi o primeiro livro que deu concretude às minhas inquietações, foi através dele que conheci a literatura de Clarice Lispector e que me dei conta de como o conteúdo escrito por ela ganha propriedade no modo de ver a vida e viver as experiências que a mesma nos proporciona. Muito do que foi escrito pela artista me fez pensar no fazer dança. Essa citação, por exemplo, só teve sentido para mim na oficina que Carla e Tatiana ministraram, quando entre as práticas de "achar o fluxo" e "encontrar o circuito" do corpo me dei conta que toda essa busca se resumia exatamente à pesca proposta por Clarice, sendo a isca o movimento pescando o que não é movimento e a entrelinha o fluxo (para a Carla) ou o circuito (para a Tatiana). Eles se caracterizariam como caminhos para abordar este "algo" que morde a isca. Este "algo" aparece como o que não é movimento por se iniciar de um lugar que subverte a vontade de se movimentar, onde o princípio dessa "vontade" é capturado pela espera do que não se espera.

Na pesca existe o momento da espera até que "algo" morda a isca, ao mesmo tempo, quem pesca não sabe qual peixe vai morde-la. Do mesmo modo, existem práticas que colocam o corpo em movimento na espera de que, "algo" aconteça, mesmo sem saber o que de fato possa acontecer. O trabalho, nesta perspectiva de movimento é se manter com a vara de pescar na mão, ou seja, permanecer em movimento até que algo morda a isca e o coloque em outro lugar de entendimento do que é se movimentar, onde o desejo é diluído junto a expectativa deste "algo" que pode ou não acontecer. Quando algo morde a isca, este outro lugar de entendimento é a escuta do próprio corpo ao encontrar nele o fluxo ou circuito que se prontifica como o que não é movimento (por não ser introduzido pelo próprio desejo, entendido como vontade racional), mas por outro gatilho (um outro desejo, poderíamos pensar, que inclui o inconsciente em sua trama significativa) que produz no corpo impulso de estar em movimento.

O CONTORNO

“[...] eu que sou tudo isso, devo por sina e trágico destino só conhecer e experimentar os ecos de mim, porque não capto o mim propriamente dito”

Clarice Lispector



É sabido que a arte contemporânea pressupõe, antes de tudo, a formação de um pensamento crítico, pautado em uma prática reflexiva que inclui em seu bojo a observação e a experiência. A arte contemporânea propõe ao espectador diferentes percepções e múltiplas leituras, muitas delas pela via do estranhamento. Seria ela capaz de pôr em xeque a maneira preestabelecida a partir da qual nos colocamos diante de uma obra de arte (no caso da dança, pautada numa estética preestabelecida que se quer comum a todos os corpos) propondo uma experiência artística pautada na singularidade do sentir, sendo singular para cada corpo tomado em sua perspectiva afetiva e sensível subvertendo planos de visibilidade e legibilidade comumente convencionados como experiência estética?

A esse pressuposto proponho articular os conceitos desenvolvidos por Jacques Rancière em seu livro *A Partilha do Sensível: estética e política*, onde ele sintetiza a estética e a política como formas de organização do sensível. Para o autor:

A multiplicação dos discursos denunciando a crise da arte ou sua captação fatal pelo discurso, a generalização do espetáculo ou a morte da imagem são indicações suficientes de que, hoje em dia, é no terreno estético que prossegue uma batalha ontem centrada nas promessas de emancipação e nas ilusões e decepções da história (RANCIÈRE, 2009, p. 11).

Segundo Rancière, essa organização do sensível teria como pressuposto, ou melhor, implicaria o tornar comum determinadas condições de perceber, experimentar e se organizar no corpo social e político. O filósofo nos atenta para seu objetivo que é o de “elaborar o sentido mesmo do que é designado pelo termo estética: não a teoria da arte em geral ou uma teoria da arte que remeteria a seus efeitos sobre a sensibilidade, mas um regime específico de identificação e pensamento das artes” (RANCIÈRE, 2009, p. 13). No que ele conclui: “um modo de articulação entre as maneiras de fazer, formas de visibilidade dessas maneiras de fazer e modos de pensabilidade de suas relações, implicando uma determinada ideia da efetividade do pensamento” (RANCIÈRE, 2009, p. 13). O autor sinaliza ainda que o objetivo de sua reflexão é o de definir as articulações desse regime das artes, os possíveis que elas determinam e seus modos de transformação.

Considerando a arte como *prática estética*², pelo fato de que ela faz visível, constituindo um plano de visibilidade a partir de modos de fazer a eles coadunados,

² “É a partir dessa estética primeira que se pode colocar a questão das ‘práticas estéticas’, no sentido em que entendemos, isto é, como formas de visibilidade das práticas da arte, do lugar que ocupam, do que

proponho relacionar as diferentes transformações do pensamento artístico com as transformações no conceito de estética.

O recorte que interessa aqui se dá na direção de uma reflexão acerca da maneira como o conceito de estética, no decorrer dos séculos, se associa ao pensamento e fazer artísticos, no tocante às suas formas de criação e contemplação, constituindo o que o autor denomina como “formas de partilha estética” segundo as divisões dos regimes da arte, a saber: o *regime ético das imagens*³ que apresenta como proposição de estética comum ou forma de organização do sensível, a análise das imagens e seu “teor de verdade”; o *regime poético*⁴ (ou representativo) que se caracteriza por ter como partilha estética o “princípio mimético”, e por último, o *regime estético*, no qual a arte tem “um modo de ser sensível próprio aos produtos da arte” (RANCIÈRE, 2009, p. 32).

Para Rancière esses diferentes regimes remetem a um “tipo específico de ligação entre os modos de produção das obras e das práticas, formas de visibilidade dessas práticas e modos de conceituação dessas ou daquelas” (RANCIÈRE, 2009, p. 28). Tal associação dos diferentes regimes da arte propostos por Rancière com as transformações do conceito de estética fica evidente quando nos debruçamos sobre o regime poético (ou representativo), tendo em vista que ele, tal como o conceito de estética, definido por Hume e Kant no século XVIII (transformado de teoria do belo para teoria do gosto), ainda segue sustentado por esse pressuposto do tornar comum, tendo em vista que o regime poético “se desenvolve em formas de normatividade que definem as condições segundo as quais as imitações podem ser reconhecidas como pertencendo propriamente a uma arte e apreciadas, nos limites dessa arte, como boas ou ruins, adequadas ou inadequadas” (RANCIÈRE, 2009, p. 31).

Nesse sentido Rancière ainda sinaliza sobre o regime poético:

Denomino esse regime poético no sentido em que identifica as artes – que a idade clássica chamará de “belas artes” – no interior de uma classificação de maneiras de fazer, e consequentemente define maneiras de fazer e de apreciar

‘fazem’ no que diz respeito ao comum. As práticas artísticas são ‘maneiras de fazer arte’ que intervêm na distribuição geral das maneiras de fazer e nas suas relações com as maneiras de ser e formas de visibilidade”. In: RANCIÈRE, Jacques. A Partilha do Sensível. São Paulo: Editora 34, 2009, p. 17.

³ “Neste regime, “a arte” não é identificada enquanto tal, mas se encontra subsumida na questão das imagens. Há um tipo de seres, as imagens, que é objeto de uma dupla questão: quanto a sua origem e, por conseguinte, ao seu teor de verdade; e quanto a seu destino: os usos que têm e os efeitos que induzem.” In: RANCIÈRE, Jacques. A Partilha do Sensível. São Paulo: Editora 34, 2009, p. 38.

⁴ “Este identifica o fato da arte – ou antes, das artes – no par *poiesis/mimesis*. O princípio mimético, no fundo, não é o princípio normativo que diz que a arte deve fazer cópias parecidas com seus modelos. É, antes, um princípio pragmático que isola, no domínio geral das artes, (das maneiras de fazer), certas artes particulares que executam coisas específicas, a saber, imitações.” In: RANCIÈRE, Jacques. A Partilha do Sensível. São Paulo: Editora 34, 2009, p. 30.

imitações benfeitas. Chamo-o representativo, porquanto é a noção de representação e de mimesis que organiza essas maneiras de fazer, ver e julgar. Mas, repito, a mimesis não é a lei que submete as artes à semelhança. Não é um procedimento artístico, mas um regime de visibilidade das artes (RANCIÈRE, 2009, p. 31)

Ainda apoiado à ideia de estética da arte como capacidade de representação, o regime poético considerava “Belas Artes” as práticas artísticas fundadas em uma “maneira de fazer” e que só eram legitimadas quando alcançavam a concretude da forma predefinida por essa estética, tal como podemos pensar o Balé Clássico. Nessa perspectiva, tanto o fazer artístico quanto a contemplação do público se fundamentava a partir de um sensível partilhado, onde a valorização da arte estava relacionada a técnicas desenvolvidas para afirmar a teoria do gosto e só assim serem aceitas pelo meio.

Já o regime estético pressupõe a valorização do fazer artístico que não depende desse sensível partilhado, ou seja, tanto a criação do artista, quanto a contemplação do público é posta em xeque quando a estética não define o modo de fazer, ser e sentir, mas sugere autonomia estética pelo próprio fazer, pela própria experiência e própria existência da obra. A reflexão aqui se desdobra tendo em vista que, ao favorecer a estética do próprio fazer, a arte contemporânea pode se considerar partícipe deste regime da arte, por ser provocadora da reconfiguração estética preestabelecida no campo de experiência do espectador, uma vez que a relação do mesmo com a obra, que antes se limitava à contemplação tendo como base um sensível partilhado, passa a ser proposta por outra via, por uma provocação que, ao invés de se apresentar como algo balizado por esse comum partilhado passa a se situar no lugar de um estranhamento.

Diante do exposto, convém ressaltar que a ideia de estética adotada por este regime, tal como sinaliza Rancière, “não remete a uma teoria da sensibilidade, do gosto ou do prazer dos amadores da arte. Remete, propriamente, ao modo de ser de seus objetos” (RANCIÈRE, 2009, p. 32). O autor ainda ressalta que:

No regime estético das artes, as coisas da arte são identificáveis por pertencerem a um regime específico do sensível. Esse sensível, subtraído a suas conexões ordinárias, é habitado por uma potência heterogênea, a potência de um pensamento que se tornou ele próprio estranho a si mesmo: produto idêntico ao não produto, saber transformado em não-saber, logos idêntico a um *pathos*, intenção do inintencional, etc. Essa ideia de um sensível tornado estranho a si mesmo, sede de um pensamento que se tornou ele próprio estranho a si mesmo, é o núcleo invariável das identificações da arte que configuram originalmente o pensamento estético [...] (RANCIÈRE, 2009, p. 32-33).

Nessa perspectiva, o autor indica uma mudança de compreensão, sinalizando uma transição de um sistema que se constituía pela valorização da obra aliada a técnicas

que colocavam a criação à mercê de determinados parâmetros definidores do que se caracteriza ou não como uma obra de arte para a de um fazer que problematiza esses mesmos parâmetros e os enquadramentos resultantes deles. Sob esse prisma, pensar uma estética sob o regime estético, do modo de ser dos objetos de arte, pressupõe pensar que cada obra opera a construção e concepção da própria estética com seu propósito particular que sugere sentido e provoca o sensível, resignificando também a experiência da criação do próprio artista na travessia das fronteiras da representação e do modo de fazer já consolidados e naturalizados como comuns a qualquer experiência artística.

Para Rancière o regime estético das artes é, antes de tudo, um novo regime de relação com o antigo. O filósofo sinaliza ainda que: “Se o conceito de vanguarda tem um sentido no regime estético das artes, é desse lado que se deve encontra-lo: não dos destacamentos avançados da novidade artística, mas do lado da invenção das formas sensíveis e dos limites materiais de uma vida por vir” (RANCIÈRE, 2009, p. 43).

Ao distanciamento de determinado modo de ver arte e de concebê-la se coadunam novos modos de fazer artísticos que enfatizam novas formas de pensar a criação, os processos e os produtos oriundos deles.

Interesso-me aqui por deslocar essa reflexão articulando-a com a relação artista-obra-público, tendo em vista que esses novos modos de fazer colocam em questão a experiência do público. O público, ao compartilhar uma estética singular à criação de cada artista e não mais promovida por parâmetros predeterminados (uma vez que o foco aqui recai sobre a especificidade de cada fazer artístico e dos modos de ser de seus objetos), começa a se relacionar com o que é visto para além dos parâmetros estéticos de contemplação. Tendo essa construção de Rancière como ponto de partida, busco aqui problematizar a arte contemporânea, e mais especificamente a dança contemporânea, indagando-me a princípio sobre a relação desta com o espectador, tendo em vista que ele encontra na arte contemporânea não só o prazer de admirá-la, mas prioritariamente a proposta de, a partir dela, produzir suas próprias reflexões, relações e sensações, construindo assim sua própria experiência diante da/juntamente com a obra.

Sobre o saber da experiência, Jorge Larrosa Bondía afirma que ele “é um saber particular, subjetivo, relativo, contingente, pessoal”. O autor demarca a experiência não somente como o que acontece, mas sim como **o que nos acontece** (grifo meu) salientando que “duas pessoas, ainda que enfrentem o mesmo acontecimento, não fazem a mesma experiência. O acontecimento é comum, mas a experiência é para cada qual sua, singular e de alguma maneira impossível de ser repetida.” (BONDÍA, 2002, p.27).

Desse modo, na acepção de Bondía, a experiência se caracteriza como aquilo que nos “atravessa”, quando o sujeito encontra na relação com o Outro⁵ algo que é singular e que tem como resultante um atravessamento que o desenquadra, diferente do que o é habitual, rotineiro. Poderíamos pensar, em diálogo com o autor, que a escassez dos atravessamentos tem a ver com determinados fatores que operam no meio social e que acabam por pautar uma política de organização do sensível planificadora que coloca, por sua vez, o corpo em fluxo de uma experiência “generalizada”. Tal como salienta Cassiano Sydow Quilici, que colocamos aqui em diálogo com Bondía: o “cotidiano torna-se assim o lugar de um esquecimento, um perder-se nas ocupações” (QUILICI, 2006, p. 3). Convém sinalizar, tendo como base o exposto, que também o corpo se encontra seduzido por padrões que o enquadram, enquadrando também um horizonte baseado em um sensível comum referente ao cotidiano no qual ele se insere.

Bondía pontua ainda que o saber da experiência nada tem a ver com acesso à informação. Para ele, as informações do dia a dia, as quais o corpo se detém por já serem ofertadas a ele na imediatez do cotidiano vivido, obliteram o saber da experiência, fazendo com que não tenhamos escuta para o que de fato nos acontece. Esse excesso de ocupações anula a capacidade de reflexão do sujeito, tornando seu corpo incapaz de se afetar pela vertente do acontecimento que constitui a experiência. Como se o sujeito escolhesse mascarar a própria experiência em benefício de uma maneira de sentir que já está colocada, mapeada pelo Outro ao invés de encontrar o fluxo do próprio sentir e se dar o trabalho de tecer sua experiência no tecido da vida, construindo, nesse alinhar, um saber.

Nessa perspectiva, arrisco aqui dizer que o saber da experiência pertence à dimensão do sujeito, mas também do corpo, de um “corposujeito”, capaz de produzir conhecimento por meio das sensações, percepções, relações e reflexões que se situam para além do recorte dado pelas informações que o meio já oferece. Esse além do recorte se configura tendo em vista que esse “corposujeito” necessita de um tempo e espaço mais dilatado que não corresponde à praticidade dessas informações ofertadas, mas se faz na produção de algo que não é oferecido por esse sensível comum. Tendo como base o exposto, constata-se que, tangenciando esse além, fundado pelo próprio recorte, essa experiência acaba por tocar uma espécie de saber singular. É a esse saber

⁵ O Outro, na teoria lacaniana, diz respeito à dimensão simbólica que está na origem da divisão do sujeito. Trata-se aqui, então, de um lugar situado para além de qualquer pessoa e onde se situa o que é anterior ao sujeito e que, entretanto, o determina.

que proponho dirigir minha atenção, articulando-o à noção de saber da experiência postulado por Bondía.

Podemos pensar que a experiência, mesmo sendo singular, constrói sensações, percepções, relações e reflexões que podem, por sua vez, ser pautadas por um sensível comum, mas que podem não nos chegar como algo generalizado se, nesse movimento, se instaura uma desacomodação em relação a esse mesmo comum que o constitui.

Nesse ponto vale retomar a diferença, demarcada pelo autor, entre experiência e informação ao associar a experiência a um atravessamento que produz uma desacomodação, uma vez que é “incapaz de experiência aquele a quem nada lhe passa, a quem nada lhe acontece, a quem nada lhe sucede, a quem nada o toca, nada lhe chega, nada o afeta, a quem nada o ameaça, a quem nada ocorre” (BONDÍA, 2002, p.27), nada lhe incomoda, nada o tira do lugar, a quem nada se questiona, nada o desconforta ... A experiência é concebida como produção de conhecimento resultante do que nos acontece, inserindo o corpo nessa esfera do acontecimento e, ainda que se manifeste pela via de um sensível comum, essa mesma experiência reconhece nesse e faz nesse um atravessamento singular uma vez que esse saber da experiência, desenvolvido por Bondía, implica um estranhamento, o lidar com certa desacomodação de um saber já instituído.

Propõe-se aqui uma articulação entre o saber da experiência proposto por Bondía e o conceito de estética desenvolvido por Rancière referente ao regime estético. Se por um lado, as “Belas Artes” propõem uma relação com o *expectador* - expressão criada para fazer alusão a uma expectativa criada pelo espectador e uma forma de relação com a obra tendo como base uma certa expectativa balizada por esse sensível partilhado - por experiências de contemplação, por outro a arte contemporânea propõe diferentes vias de atravessamento que não estão restritas à experiência do que é visível e passivo de fazer sentido, ou seja, de um plano de visibilidade e inteligibilidade previamente estabelecidos, mas que, antes, explora esses regimes de visibilidade e inteligibilidade. Desse modo, a estética produzida pelas práticas artísticas na contemporaneidade estão fundamentadas em uma estética outra, que presume outra relação com o sensível.

Entendo que essa outra relação com o sensível difere do sensível partilhado de uma estética comum, haja vista que busca provocar o espectador no sentido de “desmascarar” essa experiência “generalizada” mostrando a ele outras possibilidades de partilha. Nesse processo, a relação entre espectador e obra se reconfigura, tendo em

vista o reconhecimento de que a obra atravessa cada um de forma singular, o que implica também no reconhecimento da autonomia do espectador em tecer suas próprias reflexões e percepções na relação com a obra a partir do que o atravessa.

No tocante à experiência aventa-se, tendo em vista a articulação proposta por Bondía, que ela, mesmo sendo singular, ainda implica, por sua vez, a produção de sentido. Rancière, por sua vez, circunscreve sua reflexão na esfera de uma *Partilha do Sensível* pensada por ele como sendo o meio construído por relações físicas, afetivas, sociais e etc. norteadas por um “ser sensível”, ou formas de sentir. Formas de sentir que, na visão do filósofo, são preestabelecidas por uma estética anterior a própria experiência singular. Essa “estética anterior”, entendida como “experiência estética politizada” (FREITAS, 2006, p.215) construída pelo próprio meio, se configura como condição de organizar o comum. Desse modo, convém ressaltar que a maneira com que a sociedade se organiza parte desse sensível partilhado que, como vimos, se constitui como campo de condições para a significação da experiência cotidiana.

Nesse viés, cabe afirmar que existe uma vertente da experiência que, mesmo se configurando como um atravessamento singular centrada no sentir de cada corpo, segue determinada pelo Outro, por uma rede significativa que condiciona a experiência por meio de sensações e percepções. Sabemos que, desde quando o ser humano nasce, ele já se encontra fígado por essa rede significativa, que circunscreve um horizonte de experiência e de partilha. Ou seja, as relações já estão colocadas, *a priori*, numa ordem simbólica, o que conduz o corpo a uma experiência também recortada por essa ordem simbólica.

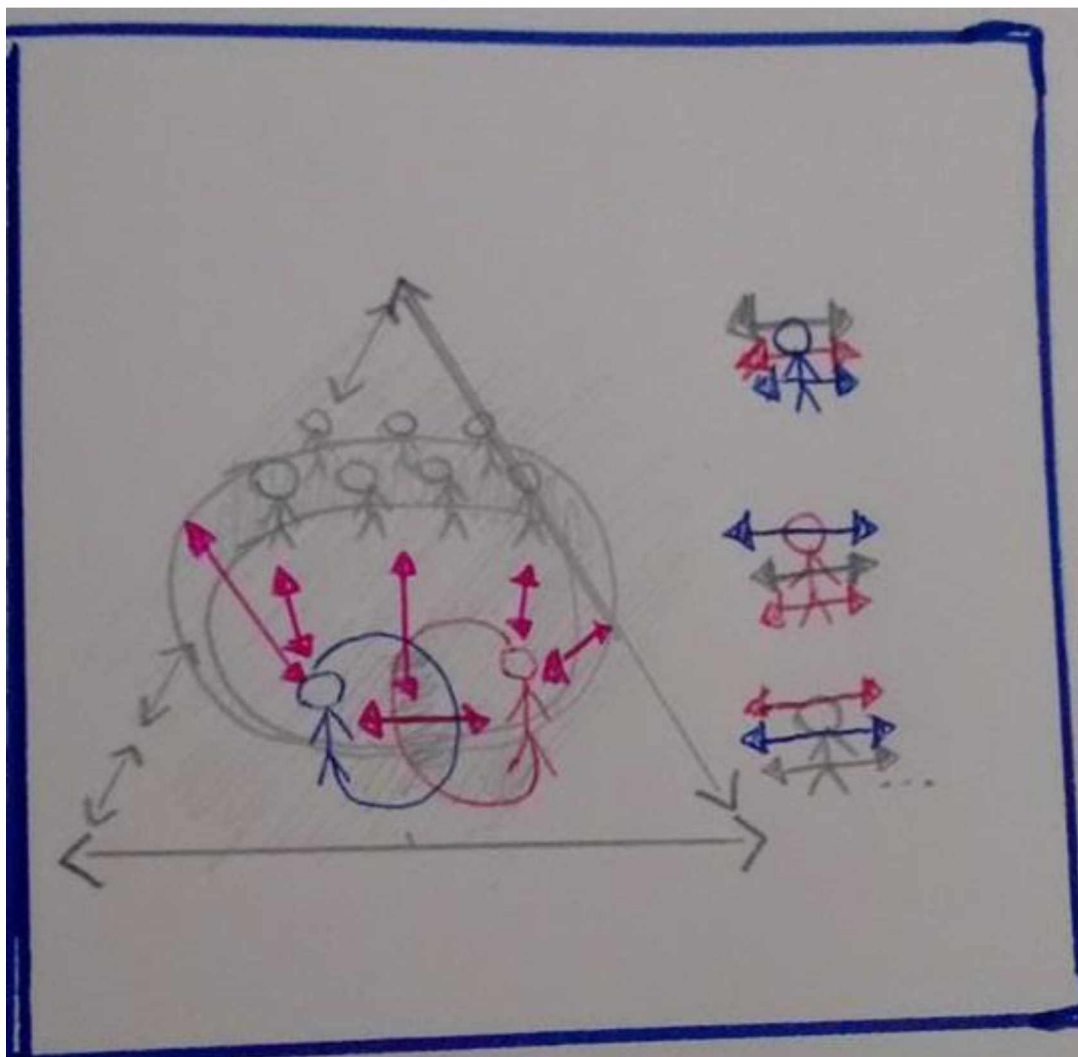
No entanto, vimos o quanto a arte contemporânea pode se mostrar problematizadora do campo da experiência tendo em vista que rompe com a valorização de uma estética primeira determinante do que é ou não arte, abrindo-se para espaços de potência. Tal postura implica dar possibilidade a outros meios de relação com a obra que estão muito além da noção de julgamento que tem como base padrões de gosto pautados em uma determinada noção de sensível partilhado. Nesse viés, a produção da experiência não será mais construída por uma estética comum, mas pela realidade da sensação que é o próprio corpo que produz, e que, mesmo que fígado pela ordem simbólica, produz nela desconfortos e estranhamentos. O importante a se demarcar aqui primeiramente é que esse sensível do qual nos aproximaremos pouco a pouco, provoca uma espécie de rasura nessa ordem simbólica causando, portanto, uma espécie

de interferência nesse sensível comum. Como se a experiência fosse constituída pelos ecos de um sensível que nós não conseguimos captar inteiramente.

DIÁRIO DE BORDO – 21/07/2016

Oficina com Carla Andrea Lima e Tatiana Motta Lima

ENTRE FLUXOS, CIRCUITOS E ATRAVESSAMENTOS:



O corpo não tem como **contorno** somente sua estrutura física, pois esse contorno implica também toma-lo em sua relação com o mundo, o que implica pensa-lo também na sua extensão e de acordo com o seu **trajeto**. O corpo é **recorte** de suas relações, sempre em devir, num vir-a-ser constante. Corpo é espaço, corpo é relação com outro, com o Outro que nos ocupa, é entre e, neste caso, é também o público, o meio.

O TRAJETO

“E os próprios olhos, de cada um de nós, padecem viciação de origem,
defeitos com que cresceram e a que se afizeram, mais e mais”.

Guimarães Rosa



Tendo como base o desenvolvido, podemos dizer que a arte contemporânea se alicerça numa reflexão sobre a relação espectador-obra para além dos regimes de visibilidade e legibilidade conformados, direcionando o artista a pensar em como o público compartilha e se relaciona com o que foi criado e em como pode atravessá-lo, atravessando também esses planos de uma forma “estranhada”⁶, como uma operação que sempre comporta um resto e não um encontro complementar entre significante e significado, entre público, artista e obra.

Marcel Duchamp, em seu texto *O ato criador* se debruça sobre essa questão problematizando essa relação, por ele nomeada de “coeficiente artístico”. O artista inicia seu texto alertando para o fato de que, quando se refere ao “coeficiente artístico”, é importante se manter atento ao fato de que ele não se refere à grande arte, mas que está tentando descrever o mecanismo subjetivo que produz “a arte em estado bruto – à *l'état brut* – ruim, boa ou indiferente” (DUCHAMP, 1957, p. 2). O artista define então o “coeficiente artístico” na seguinte passagem:

No ato criador, o artista passa da intenção à realização, através de uma cadeia de relações totalmente subjetivas. Sua luta pela realização é uma série de esforços, sofrimentos, satisfações, recusas, decisões que também não podem e não devem ser totalmente conscientes, pelo menos no plano estético. O resultado desse conflito é uma diferença entre a intenção e a sua realização, uma diferença de que o artista não tem consciência. Por conseguinte, na cadeia de relações que acompanha o ato criador falta um elo. Esta falha que representa a inabilidade do artista em expressar integralmente a sua intenção; esta diferença entre o que quis realizar e o que na verdade realizou é o “coeficiente artístico” pessoal contido na obra de arte. Em outras palavras, o “coeficiente artístico” é como uma relação aritmética entre o que permanece inexpresso embora intencionado, e o que é expresso não intencionalmente (DUCHAMP, 1957, p. 2).

Gostaria de propor de pensarmos, tendo como base o percurso realizado por Duchamp, a experiência artística na dança contemporânea como um *quiasma*⁷ entre a recepção do público e o trabalho do artista que se dá por meio de seu processo criativo, em que a criação do artista é tomada como uma espécie de isca que viabiliza determinados atravessamentos com o público fisingando-o por alguma via de relação que o próprio artista desconhece ou não conhece inteiramente.

A criação do artista, por esse viés, não se torna “refém” da expectativa do público, pois o intuito do artista não é agradá-lo (tendo como base uma estética predefinida como horizonte de partilha do sensível), uma vez que para o próprio artista

⁶ Essa expressão faz alusão ao conceito de estranho tal como o fundamenta Freud em seu texto “O estranho”.

⁷Entrelaçamento, segundo Merleau-Ponty.

algo permanece inexpressão, embora intencionado por ele, assim como algo se expressa mesmo que não intencionado. Desse modo, o que Duchamp pontua é a própria incapacidade do artista de saber o que o todo de sua experiência representa tanto para si mesmo quanto na relação com o público.

O quiasma acontece, portanto, quando público e artista se desassossegam, ao renunciarem à própria reciprocidade entre intenção e expressão, assim como a intenção de aprovar e ser aprovado, e cedem ao momento de troca, que se presentifica no encontro do que é visto com quem vê.

Essa troca implica colocar público e artista numa relação de horizontalidade, na posição de testemunhas do que foi criado, uma vez que nem o público e nem o artista sabem inteiramente o que aquela obra representa. Embora tenham funções diferentes na experiência artística ao testemunharem a obra, é essa troca mútua que se institui como produtora da obra assim como da experiência singular que ela coloca em operação. Experiência que se circunscreve aqui como promotora desse quiasma.

Tal como salienta Duchamp:

A fim de evitar um mal-entendido, devemos lembrar que este “coeficiente artístico” é uma expressão da arte em *l'état brut*, ainda num estado bruto que precisa ser “refinado” pelo público como açúcar puro extraído do melado; o índice desse coeficiente não tem influência alguma sobre tal veredito. O ato criado toma outro aspecto quando o espectador experimenta o fenômeno da transmutação; pela transformação da matéria inerte numa obra de arte, um transubstanciado real processou-se, e o papel do público é de determinar qual o peso das obras de arte na balança estética. Resumindo, o ato criador não é executado pelo artista sozinho; o público estabelece o contato entre a obra de arte e o mundo exterior, decifrando e interpretando suas qualidades intrínsecas e, desta forma, acrescenta sua contribuição ao ato criador (DUCHAMP, 1957, p. 2).

Neste sentido, o atravessamento aqui é seta com duas pontas, pois o público também cria – a partir de seu testemunho, aliado as suas próprias sensações, percepções e reflexões – a obra. Artista e público criam relações próprias ao mesmo tempo que essas relações criadas recriam a experiência do público, do artista e a obra. A obra não é a mesma que foi produzida pelo artista depois do testemunho do público, haja vista que esse “veredito” não é geral, mas específico a cada corpo partícipe da experiência artística.

Uma referência nessa perspectiva é a própria arte conceitual de Duchamp sobre os *readymades*⁸, quando ele diz que “a escolha destes "readymades" jamais foi ditada por deleite estético. A escolha foi feita com base em uma reação de indiferença visual e ao mesmo tempo em uma total ausência de bom ou mal [sic] gosto.” (DUCHAMP, 1961). Tendo em vista o exposto por Duchamp, em se tratando dos *readymades*, percebe-se que esse lugar da criação ultrapassa o olhar técnico e tradicional, ao propor um tipo de atravessamento que convida não só o olhar, mas também a pensar, a questionar, a refletir e deixar-se afetar. A criação é problematizada portanto num lugar de atravessamento com o público para que, quando compartilhada com ele, ela se “refine”, tal como diz Duchamp, a partir do testemunho de cada “corposujeito” que a compartilha.

Importante salientar aqui o foco que Duchamp concede ao público, onde a função do mesmo passa de espectador (que só assiste) para partícipe (que faz parte) da obra. Partícipe que, embora não tenha se engajado na criação, é por meio do seu testemunho que a relação se estabelece e que a obra se consolida como proposta artística.

Por outra via, pode-se pensar no experimentar, no sensibilizar, no perceber e, mais uma vez, no deixar-se afetar da *Cosmococa* (1973) de Hélio Oiticica, um dos artistas brasileiros que revolucionaram a experiência artística ao propor, por intermédio de suas obras, a interação física com o público provocando com esse o contato para além do plano de visibilidade comumente aferido às artes visuais. A proposta da *Cosmococa* não é o olhar de fora do ambiente que o artista cria, mas as variadas propostas sensoriais que ele determina dentro do ambiente criado. O quiasma acontece nessa obra quando o público se propõe habitar o ambiente criado e testemunhar, através da sensação, esse lugar que lhe foi proposto. A obra só existe se dentro dela acontecem recíprocas experiências e com ela a produção de um saber que Bondía configura como saber da experiência.

O atravessamento é o princípio do quiasma, quando a partir do que o atravessa, o público começa a criar sua própria experiência, suas próprias relações, ao mesmo tempo que todos esses atravessamentos não só fazem parte, mas passam a compor a

⁸ Significa confeccionado, pronto. Expressão criada em 1913 pelo artista francês Marcel Duchamp para designar qualquer objeto manufaturado de consumo popular, tratado como objeto de arte por opção do artista. “Uma característica importante é a breve frase que eu ocasionalmente inscrevo no "readymade". Esta frase, em vez de descrever o objeto como um título, pretende conduzir a mente do espectador para outras regiões mais verbais” (Duchamp, 1961);

obra como, em alguns casos, tornam-se a própria obra. A Cosmococa, por exemplo, não é só a estrutura, nem tampouco somente a proposição de estímulo, é também o que nela acontece, e, trata-se aqui de acontecimento com quem a compartilha. Caso não tenha, como parte da obra, as experiências que se fazem dentro dela, seria ela apenas uma construção vazia.

Vemos, tendo como base o exposto, que a experiência se dá por diferentes vias, no caso da Cosmococa, por uma via física e sensitiva, no caso dos *readymades* de Duchamp, por uma via mais conceitual e reflexiva. O que interessa frisar aqui é o fato de que ambas as experiências artísticas tornam-se provocadoras de reflexões e sensações que se dão nesse quiasma, uma vez que são criadas por artista e público de forma não separada.

Essa noção de quiasma vinculada à experiência artística nos direciona a uma reflexão acerca da dança na contemporaneidade, em que o quiasma se concretiza nos atravessamentos pelo corpo do público e pelo corpo do bailarino e que, diferente da Cosmococa de Oiticica e dos *readymades* de Duchamp, a obra pela qual o testemunho se faz é o próprio corpo do artista, pois a dança tem como obra/criação o corpo em movimento.

A experiência artística, pela perspectiva da dança contemporânea, propõe ressignificar a relação público-artista através da proposta do artista de aproximar cada vez mais o público da sua própria criação. Essa relação, antes hierarquizada pelo distanciamento, tendo o público na posição de contemplação, se aproxima da horizontalidade de troca, em que o público é convocado como partícipe, construindo conjuntamente com o artista o testemunho desse atravessamento.

Antes a hierarquia estava ancorada numa certa imobilidade do papel do artista e do público, fixados ambos na posição de mostrar e assistir, respectivamente, o que foi criado. A horizontalidade proposta pela dança contemporânea está na desconstrução desses “papéis”, em que a criação se sustenta a partir de uma possível troca com o público. O artista atravessa e é atravessado sem ordem de prioridade e, num certo sentido, de propriedade pelo que foi criado.

Na dança contemporânea, a criação abre espaço para o surgimento de várias outras vias de atravessamento que desassossegam o corpo do artista e do público e que não estão, por sua vez, organizados pela estética politizada do recorte de um plano de visibilidade já definido, ou ainda pela capacidade virtuosa de se realizar um “passo de dança”.

DIÁRIO DE BORDO – 01/12/2015

Trago a experiência de um sensível que atravessou meu corpo no lugar de espectadora, assistindo ao espetáculo "Escabelo" dirigido por Carla e criado e interpretado pelas alunas do estágio da segunda turma do curso de Dança.

Antes de assistir "Escabelo", a expectativa sobre o espetáculo já estava em mim. Expectativa de não saber o que eu ia ver/assistir e de não saber também o que podia sentir, se sentiria algo. De alguma forma, eu desejava sentir algo e perceber esse algo que sentiria.

Então o espetáculo aconteceu, e me aconteceu.

Não sei se o que me fez, no instante do espetáculo, sabia o que eu senti. Eu não sei o que senti, e também não sei se o que me fez foi sentir.

A medida que as partituras do espetáculo apresentavam-se no instante, elas logo me capturavam. E o que eu capturava nestes atravessamentos não se explica em palavras, porque eu não capturei o suficiente para configura-los, entender como eles me ocupavam.

Depois de ter assistido, ou melhor, de ter me envolvido, eu não sei o que ficou, o que ainda fica e o que eu deixei escapar...

O RECORTE

“Não decore passos, descubra o caminho”

Klauss Vianna



A dança é uma das linguagens artísticas que tem como potência o corpo em movimento, levando em consideração todas as extensões de corpo e de movimento. Sendo assim, podemos afirmar que o trabalho do bailarino está no próprio corpo.

Existem técnicas (que podem ser codificadas ou não) no fazer em dança que direcionam a prática de criação e trabalho corporal. É sabido que essas técnicas perpassam o trabalho corporal do bailarino/artista desde épocas anteriores ao pensamento contemporâneo. As técnicas não-codificadas ganham espaço na contemporaneidade. Considerando-se que se constituem como investigações de movimento a partir da singularidade de cada corpo, o que se apresenta nessas práticas não são técnicas cujo movimento represente a capacidade corporal do bailarino ao executá-lo em determinada estética, mas técnicas que se sustentam na exploração dos caminhos que o corpo escolhe para colocá-lo em movimento, em que o corpo possa experimentar outras possibilidades da sua própria organização. No entanto cada técnica, independente da característica de operação por uma via mais singular, propõe direcionamentos, ancoragens e modos de fazer que organizam os corpos de determinadas maneiras. Tais maneiras podem ser mais abertas e podem operar a partir de uma certa singularidade dos sujeitos, mas sempre direcionam o corpo para um certo tipo de tônus, de encadeamento de movimentos, de percepção, enfim, de organização corporal.

A técnica de contato-improvisação desenvolvida pelo bailarino e coreógrafo americano Steve Paxton, pode ser apresentada como exemplo de técnica utilizada por muitos dançarinos contemporâneos por romper com uma “estética primeira” que limitava o corpo a certos tipos de movimentação, formas e criação. Nessa técnica o foco incide no autoconhecimento da organicidade do próprio corpo e no que ele opera para estar em contato com o outro. Os movimentos surgem, a partir do contato, no instante da investigação e proporcionam ao bailarino autonomia para criar a partir deles e também da própria experiência. Experiência consolidada aqui de forma singular ao momento da investigação.

O que podemos aventar é que, essa técnica de dança, tal como algumas técnicas de Educação Somática bastante utilizadas por bailarinos contemporâneos, não restringem o bailarino na criação de movimentos a partir de uma única proposição, mas se oferece como campo de investigação calcado numa escuta de si. Essa proposição amplifica a possibilidade do próprio artista em seu processo de criação, no momento da

investigação, uma vez que os movimentos explorados a partir dessa perspectiva não se estabelecem pela busca por um único resultado estético.

A dança contemporânea inaugura, nessa vertente, novas formas de reflexão sobre pensar e fazer dança. Em uma entrevista para *Danza Sur*⁹, Tuca Pinheiro diz que "não é a dança que é contemporânea, é o pensamento que é contemporâneo", ou seja, a dança é uma das perspectivas de arte contemporânea que tem como proposta ultrapassar os limites técnicos e estéticos, propondo tecer uma experiência singular e reflexiva sobre o pensar e o fazer dança enovelado à criação de trabalhos que desenvolvam uma estética que lhes sejam próprios e resultantes de seus processos e não predefinidos. Entendendo-a na amplitude de suas infinitas possibilidades, vale ressaltar que o recorte de dança contemporânea que faremos aqui vai em direção de afirmá-la como expressão artística que tem como experiência de criação um propósito de estética que ultrapassa os parâmetros preestabelecidos pelo sensível partilhado.

Uma ressalva importante neste momento da escrita: Bailarino/dançarino será referido também como artista, sem a intenção de deslegitimar as nomenclaturas anteriores, mas de problematizar o fazer específico deste profissional que toma desenvolvimento de seu processo criativo e do trabalho corporal como *artesanía*¹⁰, em que o corpo não é tomado apenas como instrumento de trabalho, mas torna-se próprio trabalho do artista artesão.

Nesse viés, convém ressaltar que, ao meu ver, a composição dos espetáculos se dão com mais flexibilidade quanto aos padrões hierárquicos de criação, antes representado pela lógica do diretor ou coreógrafo haja vista que esses eram vistos como únicos responsáveis pela criação e restava aos bailarinos o papel de serem coreografados. Tais padrões diretivos são problematizados pelo pensamento contemporâneo de dança, visto que o bailarino passa a ter a autonomia de criar a partir de seu próprio corpo dentro de uma perspectiva singular. Abre-se também a ele, portanto, a possibilidade de exercer a *artesanía* de seu próprio trabalho.

⁹ "DANZA SUR- Cena Contemporânea" é um documentário realizado entre 2013 e 2014 sobre o estado da dança contemporânea na América do Sul. (Fonte: <http://www.danzasur.org/pt/home>)

¹⁰ Tatiana Motta Lima, no artigo ““*Cantem, pode acontecer alguma coisa*”: em torno dos cantos e do cantar nas investigações do Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards”, para a Revista Brasileira de Estudos da Presença, salienta uma “relação estreita entre artesanias (modos de fazer) e modos de existência (ou de subjetivação).” E completa dizendo que “Para Grotowski, na impecabilidade ou não daquilo que se faz, estaria o indicador de uma lucidez frente à chamada investigação interior. Impecabilidade do artesanato não é preceito moral ou virtuosismo, diz respeito à luta que é preciso empreender exatamente contra os muros da percepção e das forças a que nos referimos mais acima. A competência é, ao mesmo tempo, uma competência artesanal e uma competência de si.”

Além de superar essa lógica hierárquica, o pensamento de dança contemporânea que nos interessa aprofundar problematiza também as narrativas e composições coreográficas que oferecem um único formato de atravessamento ao público e dispõem de certo controle no que diz respeito à experiência “singular” de cada espectador. Anterior à criação do espetáculo, percebo na dança um padrão estético muito ligado à vaidade, que intenciona agir sobre o público e ter a função de beleza. Entretanto, vale ressaltar que não é sobre esse tipo de perspectiva criadora que se debruça meu olhar, uma vez que entendo a dança contemporânea como propositora de experiências singulares e como provocadora de pensamento crítico e reflexivo tanto do artista, ao criar, quanto do público, ao tecer seus próprios sentidos.

Essa busca por novas investigações corporais trazem em seu bojo uma problematização acerca das diferentes formas de nomear e conceber o corpo que dança, formas estas que surgem na contemporaneidade e que resultam do hibridismo presente no pensamento contemporâneo da dança. Se o que interessa aqui é propor um pensamento crítico por meio da dança em que o artista possa criar a partir do entendimento de que cada corpo tem seu jeito de fazer dança problematizo, nessa prática teórica, o lugar da criação como espaço de reflexão sobre si assim como sobre a fronteira entre experiência e estética. Desse modo, cabe ao artista uma problematização do lugar da experiência com vistas a construir uma estética singular, pautada em suas reflexões e relações sensíveis, uma vez que busca-se aqui romper com a lógica de dispositivos de controle do sensível e de padrões de trabalho corporal estimulados pelo viés de pensar a técnica apenas como treinamento físico/motor.

Cabe a pergunta: de qual corpo e de qual movimento estamos tratando quando olhamos para estes dispositivos?

O fazer dança, sob este recorte, se configura como um questionamento constante da noção de corpo assim como do movimento dançado, onde os mesmos não reproduzem uma estética de controle do sensível, seja da própria experiência, seja da experiência de quem assiste. Sendo assim, o artista contemporâneo é aquele que se coloca em trabalho corporal em uma perspectiva pautada no processo criativo como base para um entendimento de corpo e de movimento que tem como viés práticas de si¹¹ que têm como apoio o próprio corpo. Desse modo o corpo torna-se questão e ponto de partida para criação, ou seja, o trabalho corporal desenvolvido durante o processo de

¹¹ Essa expressão faz alusão às investigações acerca da noção de “cuidado sobre si” apresentadas por Michel Foucault em seu texto “A Hermenêutica do sujeito”.

criação se dá na investigação do próprio corpo do artista cujos sentidos e amarrações se enovelam a partir da experiência, *a posteriori* e não mais a partir de uma técnica dada *a priori*.

Proponho então que pensemos no *saber da experiência*, tal como o concebe Bondia, como sendo sujeito da experiência aquele que em processo criativo permite colocar-se como “um ponto de chegada, um lugar a que chegam as coisas, como um lugar que recebe o que chega e que, ao receber, lhe dá lugar.”¹² O artista que cria através das questões do próprio corpo recebe a experiência como “o que chega” e tece, nesse processo, o exercício da generosidade do olhar, exercitando uma abertura para, ao entrar em contato com o que lhe chega perguntar: O que ressoa?

É importante se ater aqui ao fato de que, se ocupar de algo que o atravessa não significa entender o que esse algo está querendo dizer, como também não significa reagir a isso que se imagina estar dizendo, provocando forçosamente um diálogo. O sentido da experiência se faz corpo, torna-se corpo e é com esse corpo, já atravessado, que o trabalho corporal se desenvolve. O atravessamento abre espaço para que se cheguem, por meio dele, as provocações, as inquietações e as sensações que acabam por colocar o corpo em movimento.

Nesse sentido ser sensível implica problematizar o próprio estatuto da experiência, tendo em vista que corpo entra em trabalho a partir do que o atravessa e pelas relações criadas por ele mesmo.

Ao retornar ao exposto acerca dos atravessamentos que são organizados pelo sensível comum, em sua vertente de configuração de sensações, percepções ou reflexões produzidas por cada corpo sensível no tocante à singularidade das experiências, o que se espera dessas experiências, ao contrário de um sensível comum, são atravessamentos que escapam à ordem significante, operando nela um estranhamento.

O que proponho como reflexão é pensar em um recorte de experiência que atue nessa espécie de fronteira entre Real e Simbólico, no fio da meada. Nesse fio da meada, aquilo que escorrega, ressoa, não faz sentido imediato, fratura compreensões e resulta em resistências, não é abandonado, mas torna-se também espaço de investigação. Mesmo com o risco de tentar capturar, ou seja, mesmo sendo atravessado por um sensível e diante dele tentar encerrar rapidamente um sentido, a própria experiência tem

¹² BONDIA, Jorge Larrosa. Notas sobre a experiência e o saber da experiência. Universidade de Barcelona, Espanha. Trad.: João Wanderley Geraldi, 2002. Pág. 24;

brechas que escapam à organicidade do sentir desse emaranhado de sentidos já postos e é nessas brechas que “algo” não capturado por uma rede significativa, se nos acontece.

O propósito não é desqualificar as sensações, percepções e reflexões, nem as propostas de dança contemporânea que apresentam sentidos, como também não se trata aqui de afirmar que a dança contemporânea não tem que fazer sentido algum. O que interessa é refletir sobre as possibilidades de uma experiência artística que, durante um processo criativo, desconstrói certos dispositivos de controle que acabam pondo em xeque “representações ilusórias de sua própria estabilidade e identidade” (QUILICI, 2006, p.2). Importante ressaltar que essa desconstrução se dá através do trabalho corporal do artista quando ele se propõe a práticas de si que implicam uma “abertura para outras possibilidades de ser” (QUILICI, 2006, p.2). Aqui é o próprio si que é colocado em questão. De que si se trata?

Tais práticas de si se organizam a partir da estrutura de cada corpo que a compartilha, problematizando as construções sociais do corpo político que a constitui e que não operam apenas na investigação de sua estrutura motora. Trata-se de se debruçar e se indagar sobre as experiências de um corpo sensível, que passa a se reconhecer no lugar de experiência, entre o campo simbólico e aquilo que nele causa rasuras, entre pessoal e impessoal, entre subjetivo e coletivo. Entre não saber o que é meu e o que é do outro ou o que vem de mim e o que vem do outro. Práticas que colocam o artista em experiências que não são somente estabelecidas por esses dispositivos de controle que dão estabilidade, mas que se caracterizam como que acessam outros tipos de dispositivos, que decorrem de uma dessubjetivação. Desse modo, o ser sensível é operado por outra noção de consciência através do trabalho corporal do próprio artista e implica uma estabilidade/instabilidade de sua própria estrutura enquanto sujeito. Chegamos portanto ao Sensível que nos interessa pouco a pouco problematizar no trabalho artístico!

DIÁRIO DE BORDO – LITURA – 19/07/2016

É aquele momento que você abre mão de entender o que está acontecendo no seu corpo e permite, mesmo sem saber, que algo o aconteça. A percepção de corpo, tempo e espaço se reconfiguram como "instante-já", como se todas essas dimensões, externas e internas, fossem captadas como uma só.

Do meu corpo pingou suor, saliva, catarro e muitas lágrimas. Lágrimas que, caindo agora, acabam por me lembrar, neste instante-já da escrita, que ele já não será o instante-já da leitura.

Difícil explicar o que me ocorreu e o que aqui se escreve de forma manca, porque escrita-experiência, escrita-processo, escrita queda num Sensível que, em uma das práticas do Litura, me pertenceu, mas me pertenceu num instante-já, já perdido e sempre a lembrar.

Não sei porque naquele dia o meu corpo pingou, só deixei acontecer e me mantive acontecendo, suportando cada momento que meu corpo só sentia o não sentido, ou melhor, não racionalizava o que era sentido, até o instante em que algo começou a fazer sentido. Apossar-se do "é da coisa" não significa ter domínio e controle do que me atravessa, mas arriscar perde-los pelo caminho, dando lugar à singularidade desconhecida de mim mesma, como um acontecimento.

O ACONTECIMENTO, O INSTANTE-JÁ E A CARNE

"O que há por trás de mim?"

Guimarães Rosa



Chegou o momento de definir o que aqui chamo de experiência do Sensível em processos criativos, entendida como uma das possíveis experiências impetradas pelo artista pela via da criação. Ao considerar o conceito de experiência desenvolvido por Bondía como algo que *nos acontece* (2002, p.24), percebo que a noção de sensível comumente usada, a despeito do pontuado pelo autor, segue atrelada a percepções que já estão enraizadas no corpo, como se a capacidade de perceber partisse de uma estética sensível construída pelo meio e pelo próprio corpo, tornando assim toda a experiência passiva de ser capturada pelo sentido. Diluir a relevância de sentir “algo” que possa ser rapidamente percebido e classificado pelo próprio corpo pode ser um possível recorte dentro da perspectiva de saber da experiência proposta por Bondía, não pela falta de sentido, mas por ser outra via de entendimento do que é sentir, onde a noção de sensível se reconfigura como experiência na qual este Sensível é sugerido como aquilo que faz questão, ou como aquilo que resiste ao sentido.

Chamaremos de *acontecimento* essa via de entendimento de “ser sensível” que é divergente daquela que se caracteriza pelo entendimento dos mecanismos do próprio corpo que interpreta o sentir pela imediatez da percepção dando, por vezes muito rapidamente, sentido a este “algo” que nos atravessa.

A experiência do Sensível a que nos interessa aproximar, implica em dar lugar a “algo” que não está ainda assimilado pelo sujeito por um dispositivo de representação¹³. Este “algo” é *acontecimento*, pois corresponde ao tempo dilatado que substitui a urgência do “fazer sentido” pela permanência do não sentido, a certeza pela não-certeza, é também o atravessamento do inesperado, do ainda não descoberto ou ainda não classificado pelos significados do meio.

Na experiência do Sensível, o *acontecimento* é o ponto em que o “corposujeito” tece um tempo singular em relação ao que o atravessa, tempo que subverte nossas próprias noções de temporalidade, tal como salienta Clarice Lispector ao falar do *instante-já*:

¹³ “Sabemos com a psicanálise que ‘o saber da experiência não garante que o sujeito ‘conheça’ o que sua experiência representa’(KEHL, 2001, p. 15). Onde pressupomos que o que se compartilha não está exclusivamente do lado do reconhecimento nem tampouco do entendimento, mas do lado do que é velado, não entendido, não representado. Ainda segundo Ana Costa: 1A experiência não pode ser reduzida exclusivamente à referência a um símbolo abstrato, ou a uma imagem, ela precisa passar pelo corpo em sua relação com o semelhante e com o real [...]. É somente essa natureza mais extensa da experiência que produz um registro que a teoria lacaniana chamou de saber. Como se pode depreender, o saber aqui se diferencia da informação e do conhecimento, na medida em que ele é necessariamente corporal e, por isso, também inconsciente”’. In: (LIMA, 2012, p. 18).

Eu te digo: estou tentando captar a quarta dimensão do instante-já que de tão fugidio não é mais porque agora tornou-se um novo instante-já que também não é mais. Cada coisa tem um instante que ela é. Quero apossar-me do é da coisa (LISPECTOR, 1973, p. 01).

Apossar-se do “é” da coisa implica em conceber este “é” como *acontecimento* e apossar-se dele não é captura-lo numa rede significativa, mas deixa-lo ressoar, deixar que algo do lugar da não-certeza também o acesse.

Através da “categoria de sensível”, proposta por Vladimir Safatle em seu texto *Uma clínica do sensível: a respeito da relação entre destituição subjetiva e primado do objeto*, norteia-se de forma mais precisa para essa investigação a noção de saber da experiência proposto por Bondia, sendo a experiência do Sensível aqui interrogada como uma das possíveis vias de trabalho corporal do artista quando ele se coloca em processo criativo.

A vertente da psicanálise lacaniana, adotada por Safatle, é embasada, obviamente, na situação do *setting analítico*, que pode ser constatada quando Lacan propõe uma discussão a respeito do que é o objeto no Real e o caracteriza “[...] como tentativa de especificar os modos de incidência do Real na experiência clínica [...]” (SAFATLE, 2005, p.124). No entanto, é importante salientar que esta pesquisa não propõe a discussão dessas questões tendo em vista o processo de análise, mas sim as coloca em operação para pensar determinadas questões acerca do processo criativo em dança. Por isso o conceito de objeto e Real em Lacan não serão aprofundados. O que nos interessa é pensar a incidência do Real como uma manifestação do Sensível na experiência artística.

Para isso, ao transferirmos essa discussão trazida por Safatle para o universo da dança contemporânea, tenho como objeto de minha pesquisa o “corposujeito” em processo criativo na dança. Aqui o recorte incide no trabalho corporal pautado como abertura para incidência do Sensível e não por um recorte clínico.

Safatle define Sensível como:

[...] aquilo que aparece como operador de resistência ao esquematismo do pensamento categorial. Ele é o que impede que o entendimento hipostasie seu conceito por meio de um procedimento de totalização. Assim a experiência do sensível deve ser pensada principalmente de maneira negativa, da mesma forma que o Real em Lacan só pode ser pensado de maneira negativa como “impossível” que *aparece* no limite dos processos de conceitualização, e não como positividade da experiência imediata.” (SAFATLE, 2005, p.125).

A relação entre corpo em processo criativo e a noção de Sensível apresentada por Safatle pressupõe que “cada um de nós é um símbolo que lida com símbolos” (LISPECTOR, 1973, p.96). Sob esse viés, a incidência do Real implica uma certa resistência a essa captura do “corposujeito” nessa lógica de símbolos, que Lacan preferiu problematizar como cadeia significante. A hipótese aqui é a de que a experiência, quando atravessada pelo Sensível, revela algo próximo de um atravessamento do Real, operando como um *acontecimento*. Algo relacionado à realidade poetizada por Clarice em sua escritura, quando ela menciona que “a realidade não tem sinônimos” (LISPECTOR, 1973, p.96) por se tratar da experiência de existência pessoal, autônoma, instantânea, singular e exclusiva a cada *instante-já*.

O Sensível, para Safatle, opera nas experiências que atravessam o corpo pela via negativa, no sentido de resistir aos mecanismos de classificação que o sujeito produz no campo da linguagem, sendo inomináveis, visto que resistem a esse hipostasiar por meio da totalização de sentido. Nesse viés, tais experiências se constituiriam numa espécie de “fronteira significativa”, sempre fragmentária. Operar nessa fronteira exige uma generosidade com o próprio corpo, uma vez que se faz necessário o exercício de, ao esbarrar com a urgência de dar sentido, resistir a esse imperativo de categorização do corpo e daquilo que o atravessa, abrindo espaço para o informe, tal como o concebe Cassiano Sydow Quilici. Tal operação pressupõe a busca de “uma nova qualidade de consciência e de comunicação” (QUILICI, 2008, p.3) que só atua quando não nos apropriamos de forma apressada de relações que ainda estão em vias de se construir.

Sob esse recorte, o Sensível aparece como dispositivo de *despersonalização*¹⁴ das experiências, quando elas não se remetem a um sensível comum, mas sim ao atravessamento de “algo” cuja percepção não está “ancorada numa possibilidade de totalização do saber”¹⁵ e que, talvez por isso mesmo, nem chegue a se configurar como percepção, pois a relação com este “algo” torna-o impessoal, no sentido da impossibilidade de categorização desse atravessamento por meio de representações ou nomeações que o enquadrariam na própria individualidade. Tendo em vista que essa pretensa “individualidade” do sujeito é construída pelo Outro, a experiência singular

¹⁴ “Pois o desvelamento do ser do sujeito como falta a ser pressupõe uma certa despersonalização resultante da abertura à transcendência negativa do desejo. O que pode explicar porque Lacan, desde o *Seminário I*, compreende o progresso analítico como um ‘declínio imaginário do mundo e uma experiência no limite de despersonalização’ (Lacan, 1975b, p. 258)” In: SAFATLE, Vladimir. Uma clínica do sensível: A respeito da relação entre destituição subjetiva e primado do objeto¹. 2005, p. 131.

¹⁵ Anotações realizadas pela autora tendo como base palestra proferida pela pesquisadora Dr^a Carla Andrea Silva Lima no II Seminário CRIA, realizado nos dias 03, 04 e 05 de outubro de 2016.

deste “indivíduo” pode ser lida a partir de um sensível comum e portanto, personificada pelos apegos de sua própria singularidade.

Nessa perspectiva, uma pergunta me colocava em trabalho tendo como base o estudo do texto de Safatle: se a imagem é vinculação essencial que opera no Imaginário e o significante é a vinculação essencial que opera no Simbólico, seria o Sensível uma possível vinculação que opera no Real?

No texto, Safatle apresenta uma reflexão tecida a partir de uma passagem de Sartre, que diz respeito ao “corpo despersonalizado”, ao afirmar que:

Após um longo comércio com uma pessoa, sempre aparece um instante no qual as máscaras se desfazem e eu me encontro diante da *contingência pura de sua presença*: neste caso, sobre seu rosto os outros membros do corpo, eu tenho a intuição pura da carne. Esta intuição não é apenas conhecimento; ela é apreensão efetiva de uma contingência absoluta (SARTRE *apud* SAFATLE, 2005, p.140).

Podemos pensar, com a ajuda de Safatle, mas também de Guimarães Rosa, que o *rosto externo*¹⁶, aquele que o outro enxerga, é a máscara que nos protege da instabilidade da nossa própria existência. O que não se mostra, ou melhor, o que se esconde nos escondendo, é o que fica “atrás” da máscara, o que fica no desfazimento daquilo que nos personifica. A isso Sartre chamou “intuição pura da carne”, algo que não é nosso, porque se fosse, esbarraria no recorte da representação de nós mesmos. Algo que só se mostra no desfazimento daquilo que nos personifica, quando a máscara cai. Como se o corpo se despisse, por algum momento, tal como aponta Guimarães Rosa em seu conto, de toda roupagem que nele foi colocada pelo Outro. Pode-se pensar que também a experiência corporal, quando operada pelo *Sensível*, se dá nesse encontro com esse “corpo estranho” como contingência pura de presença, presença que, por sua vez, abarca algo de uma ausência de si.

Essa nudez funciona aqui como metáfora operatória, revelando que a “carne é aqui figura do advento do sensível” (SAFATLE, 2005, p.140). *Sensível* que se configura como esse “algo” que está por “trás” da máscara que só é revelado quando a experiência não circula pela ficção da representação, da produção de sentido, mas por um dispositivo de despersonalização. Circula, portanto, no campo da presença, daquilo que

¹⁶ “Concluí que, interpenetrando-se no disfarce do rosto externo diversas componentes, meu problema seria o de submetê-las a um bloqueio “visual” ou anulamento perceptivo, a suspensão de uma por uma, desde as mais rudimentares, grosseiras, ou de inferior significado.” ROSA, Guimarães. “O espelho”. p. 2.

se concretiza no *instante-já*, que carrega consigo o acaso e o não-sentido, na eventualidade do *acontecimento* que torna-se impronunciável.

Acionar o dispositivo de despersonalização do corpo no processo criativo não significa ativá-lo por vontade própria, pois trata-se de algo que nos acontece e que carrega em sua dimensão algo da ordem do acaso. O que pode ser feito é o encontro com um campo de potencialidades, para que essa via do acaso possa ser ouvida no trabalho do artista, desenvolvido no próprio processo criativo, onde a experiência do corpo se enraíza nele mesmo. Esse tipo de acesso ao próprio corpo parte de práticas que operam por uma via negativa, da não-certeza, do que não se espera, mas que se presentifica em ato.

Imerso em práticas que acolhem a experiência sem apego ou aversão, o corpo entra em processo de despersonalização quando, ao ser atravessado por esse “algo” que escapa ao sentido dado por uma imagem, por um significado ou ainda pela insistência de nomear este “algo”, se presentifica no “instante-já” da experiência. Posterior a esse atravessamento podem vir a ocorrer ou não outro acaso em que “algo” atravessa, assim como imagens, sentidos ou sensações, que também fazem parte e contribuem para essas práticas, mas não se caracterizam mais como dispositivos de capturas, mas sim como fluxos, campos de força que ora necessitam ganhar forma ora insistem como potência muda.

No tocante à experiência do Sensível, o artista da dança, durante o processo criativo, se coloca num lugar de “não-saber” do que suas experiências significam, restando desta o traço, o rastro de sua presença e constrói, a partir deles, uma estética própria radicada por um processo de investigação que se aproxima de uma despersonalização.

Habitar os espaços informes, diz Quilici. Sob esse viés pode-se afirmar que, quando o Litura traz a pergunta “O que te chama?” isso não implica ter que responder à pergunta “achando” ou “identificando” o que te chama. A procura está em permanecer com ela, ocupar-se dela.

Contudo, sabemos que a experiência artística na contemporaneidade não concerne apenas à criação do artista, mas também à própria relação deste e da obra com o público. A experiência do Sensível pode acontecer neste quiasma, ou seja, atravessar esse entrelaçar da experiência artística de ambos os lados, durante o processo criativo do artista e na recepção do público.

A experiência do Sensível aqui é mostrada como um processo de despersonificação, na qual o corpo é atravessado por outra via que não está hipostasiada pelos registros do Simbólico e Imaginário, mas que resiste a elas, só se fazendo operar nas fissuras de seu tecido, no revelar da carne.

Ao relacionar essa experiência ao processo criativo de um artista de dança, reconheço esse lugar de investigação acerca da criação de dança como algo que traz o corpo como questão sob a perspectiva de um trabalho sobre si. Mas, como verticalizar o trabalho corporal em uma concepção que atravesse o público, quando se tratando de um trabalho sobre si? Como criar um trabalho que parte do trabalho do próprio corpo, mas não se trata só do próprio corpo? Como desenvolver um trabalho sobre si que não seja “umbiguento”?

DIÁRIO DE BORDO – LITURA – 11/04/2016

Me sinto corpo, como nunca senti. Não pela sensação de consciência corporal, que sente os músculos, as articulações, os alinhamentos. Foi mais do que sensação, mais do que corpo físico, do que emocional. Foi forte e extremamente excitante. Como se o coração, registro que nos “mantém vivos”, ganhasse outra configuração e dimensão, deixasse de ser órgão. Pulsão. De dentro para fora, ou de fora para dentro? Existia esse limite? Pulsão. Da raiz mais interna até a ponta externa de todos os meus pelos e cabelos. Sempre muita vontade de chorar, aliás, derramar lágrimas. Tudo que “faz parte do corpo” vira unidade, que vibra como um fio desencapado cheio de eletricidade.

TODOS OS POROS DILATADOS, TODOS

Até os que eu não percebo!

E um negócio, não sei, por hora. Uma bola, quicando ininterruptamente nas arestas que se formam em “instantes-já” e definem a direção que o movimento segue. Eu não sei pra onde ele vai seguir e só descubro no momento em que ele acontece.

No meu registro de sensações já construídas, parece que estou desequilibrando, sem medo de cair.

E um outro negócio, além da bola, por hora, “surfando na onda”¹⁷ – que me mantém no fluxo da bola, de não saber qual será o próximo movimento e de sentir esse fio desencapado, soltando faíscas de eletricidade, em cada porção que me é. Seja ela parte externa de mim.

¹⁷ É uma expressão usada por Carla Andrea Silva Lima como metáfora operatória nos trabalhos para tratar exatamente desse limiar, dessa fronteira entre Real e Simbólico. Trata-se, no trabalho do ator, de construir uma travessia por meio da insistência de uma escuta que opera nesse limiar.

A NÃO-CERTEZA

A experiência não pode ser comunicada se os laços de silêncio, de desaparecimento, de distância, não mudam aqueles que ela coloca em jogo.

George Bataille



Quando o recorte do processo criativo em dança contemporânea é radicado numa noção de corporeidade que pressupõe uma metodologia de criação que se baseia ou opera com a especificidade de cada corpo, vê-se que, nesse viés, o entendimento de corpo dançante não se restringe à capacidade mecânica de pensar o movimento a partir da cópia e da representação. O movimento do bailarino, por muito tempo, é recortado, na sua formação, por técnicas de dança, ou ainda pela ideia de coreografia como um apanhado de passos de dança, em que a metodologia para realizar determinado movimento acontece por intermédio de uma estética comum dada pela própria técnica. Dessa maneira, pode-se dizer que os caminhos que o corpo acessa estão preestabelecidos por um determinado horizonte cujo resultado é a produção de um movimento comum aos outros corpos, partícipes dessa mesma dinâmica, desse mesmo regime de partilha. Sendo assim a estética do movimento de cada artista da dança se enraíza em um comum, onde o corpo escolhe caminhos sob a égide de já saber o que procura.

Rancière, em uma entrevista para a revista Cult, afirma que:

A partir do momento em que tudo é representável, não há mais especificidade. A especificidade não será dada, enfim, pela técnica em particular, mas pelos códigos de apresentação (RANCIÈRE, 2010)

Na perspectiva apontada por Rancière, podemos pensar que o corpo, se capturado nessa vertente da representação, não cria movimento, mas reproduz, de forma mecânica ou não, a produção de uma estética que já existe. Desse modo, a especificidade será da técnica e não do próprio corpo.

Ao resgatar as definições dos regimes da arte apresentados no primeiro capítulo, nota-se que a representação tomada nessa acepção, integra o *regime poético*. Nesse regime, a criação é pensada a partir de pressupostos miméticos que direcionam determinado fazer artístico assim como o veredito do público, que é dado tendo como base qualidade estética do que lhe foi apresentado. A partir deste resgate, arrisco a dizer que, em se tratando do regime poético, a experiência artística não acontece nesse quiasma entre a criação do artista e a recepção do público, pois a obra, neste caso, “já está pronta” em certo sentido, uma vez que nela o espectador não se coloca como partícipe da obra. Existe uma cisão quase que hierárquica que separa a experiência do artista da do espectador.

Desse modo, quando a criação em dança se debruça sobre uma única intenção de atravessamento que corresponde ao compartilhamento do belo/virtuoso/espetacular e a experiência do público já está posta neste lugar de contemplação a partir de uma estética comum percebe-se que essa estética acaba por realizar um recorte de experiência que deixa restrita a possibilidade de outros tipos de atravessamentos. Tais atravessamentos outros poderiam colocar a própria obra em vias de “se estranhar”, abrindo espaços para questionamentos e inventividades advindas deles.

Mas, como o artista/bailarino cria a partir da perspectiva de uma corporeidade que lhe é singular? Como criar sem a pretensão de predeterminar quais atravessamentos podem ocorrer?

Posterior ao *regime poético*, tal como salienta Rancière, “as coisas da arte são identificadas por pertencerem a um regime específico do sensível” (RANCIÈRE, 2009, p. 32). O *regime estético*, pode ser pensado, no tocante à criação em dança, como sendo quando as práticas que colocam o corpo em movimento partem de modos de fazer que evidenciam a especificidade do corpo, do movimento e do seu lugar de experiência. Deste modo, não são os passos de dança definidos pela especificidade da técnica que determinam o que coloca o corpo em movimento, tendo em vista que a noção de movimento se refaz quando o que está sendo problematizado em um processo de criação não é mais o “como executar”, mas “a partir do que” o corpo se movimenta.

Neste sentido, o corpo se reorganiza por intermédio de práticas que constroem redes de experiências que, por meio dessas mesmas práticas, acabam por apontar caminhos que mantêm o corpo em constante criação, por meio do contato com um fluxo de movimentos que se criam no instante da experiência, pertencente aquele processo de criação e ao que ele engendra como campo de possíveis.

A ideia de movimento se refaz pois os caminhos acessados não estão somente pautados na cópia e na representação, são também mapeados os movimentos que aparecem como impulso, acaso... Sendo assim, a voz é movimento de dança, estar visivelmente “parado” é dançar, sacudir, pular, olhar, respirar... Estar! É dança, é processo, é movimento, desde que algo esteja em trabalho ali, desde que algo seja colocado em operação e resulte em seus próprios modos de apresentação.

Ao ultrapassar essa fronteira de “passos de dança”, a ideia que se propõe é a criação como lugar da reorganização do próprio corpo quando essa se ocupa por problematizar o que o coloca em movimento. Neste recorte, o artista se formará na dança contemporânea tendo como perspectiva cada processo criativo, sendo o corpo

proponente e expoente de questões e experiências que conduzem o trabalho corporal do artista ao desenvolver determinada corporeidade dançante¹⁸ a partir da construção, desconstrução ou reconstrução do próprio corpo em processo. Nesse sentido, o trabalho corporal é a experiência do artista em processo criativo, onde desenvolver uma corporeidade, neste recorte, tem a ver com a ocupação do artista em se refazer.

Este movimento do corpo de se reorganizar através das questões, inquietações e provocações que o atravessam compete à metodologia de criação de cada artista, compete ao modo como ele opera a própria experiência artística e a conduz no campo da criação. O corpo, quando encontra a necessidade de estar em movimento ou encontra algo que o coloque em movimento, opera e é operado por este “algo” que o modifica e o faz modificar. Não existe, portanto, um formato que seja único para estar em processo criativo se o foco incide sobre o trabalho autoral de cada corpo/artista e a singularidade de seus inúmeros atravessamentos, sendo o corpo, autor do próprio movimento.

Tomando o corpo como “um sistema inserido em um outro sistema” (TOURINHO E SILVA, 2006, p. 127), ou melhor, inserido em vários outros sistemas que estão em constante relação, constata-se que existe um leque de possibilidades para a criação em dança, e que o artista tem vários caminhos que podem direcionar seu processo criativo tendo como perspectiva o corpo como via de experiência artística. Ao evidenciar esse saber da experiência relacionada direta ou indiretamente ao processo de criação, alguns artistas têm como ponto de partida questões do meio que o atravessam podendo gerar reflexões, angústias e problematizações.

Os processos de criação se dão de diversas maneiras, todavia, pressupõe-se a existência, por parte do artista, de concepções aprofundadas sobre o que está sendo criado. A dança contemporânea, por não se apresentar como prática corporal com movimentos específicos e exclusivos da própria técnica tomada como estética, corre o risco de cair na contradição de que “tudo pode” e “tudo vale” na criação. Corre, portanto, o risco de ser tomada como algo sem critério. Tendo isso em vista, percebe-se que essas afirmações devem ser tratadas com certo cuidado para não banalizar o trabalho do artista contemporâneo, uma vez que essas concepções aprofundadas se configuram como trabalho específico e reflexivo do próprio corpo com o que engendra

¹⁸ “É isso que Michel Bernard exprime sob o conceito de ‘corporeidade dançante’. A tonalidade própria do corpo-dançante não emana de uma matéria corporal vista como uma substância, mas, ao contrário, é resultado de sua porosidade, ou seja, de sua faculdade de captar forças. Trata-se de uma corporeidade instável, que produz fissuras, abre espaços para outros modos de relação. O corpo-dançante é, portanto, flexível e precário, poroso e intensivo”. In: PRIMO, Rosa. Anais do VII Congresso da ABRACE, 2012, p. 3.

o processo criativo, onde as estruturas de criação, movimento e composição seguem outra lógica, diferente da lógica das técnicas corporais codificadas, da preparação física direcionada à técnica e das narrativas lineares de composição coreográfica. Assim sendo, o pensamento contemporâneo de dança não anula a existência de estruturas de movimento, de preparação corporal e lógicas de composição, desde que elas estejam pautadas numa corporeidade desenvolvida pelas questões do próprio corpo. Consequentemente, o que é levado ao público são estruturas que permeiam o artista durante o processo e ainda permeiam.

Cláudia Muller, quando apresenta o espetáculo *Help, I need somebody* levanta questões políticas sobre o papel do público, sendo esta uma das questões recorrentes em seus outros trabalhos, mas que não permanecem sendo as mesmas, por não terem o mesmo formato ou as mesmas problematizações, pois elas (as questões) se transformam e atualizam-se em cada processo criativo da artista.

No espetáculo, o percurso dos corpos, durante o processo criativo, é retomado em cena, não como um informativo do procedimento de criação de tudo que foi investigado, mas como o que ressoa em cada corpo a partir de todos esses procedimentos. Em vista disso, o percurso dos corpos aparece também nas maneiras de estar, específicas de cada artista em cena.

O processo criativo da artista não é pesquisa, se tomarmos como pesquisa o processo que se dá em busca de um resultado específico. A questão em seus trabalhos vai sendo processada, transformada, testada e repensada, ao mesmo tempo em que os interesses que a norteiam também vão se modificando. É como Cláudia Müller diz: “Às vezes, esse interesse inicial produz materiais que modificam o próprio interesse inicial”¹⁹. O corpo aqui não sai em busca de algo que o atravesse, ele, por si só, já é permeado pelo meio.

É no processo criativo que a rede de questões e o que mais que ressoa no corpo, se forma e se transforma em material de trabalho que norteiam, por meio da metodologia de cada artista, a construção de uma determinada dramaturgia, de um determinado interesse ou até mesmo uma determinada corporeidade. Sendo assim, o processo criativo é desenvolvido a partir da experiência de cada corpo criador.

Pode-se depreender, a partir do exposto aqui, que o processo criativo não se restringe ao período de criação de um espetáculo e à composição cênica dele, mas

¹⁹ Frase proferida pela artista em entrevista realizada pela autora no dia 13/09/2016.

começa a partir do momento em que o “corposujeito” se coloca em trabalho, seja pela via das inquietações, problematizações ou questões do que o atravessam, ou até mesmo pela escuta e problematização dos processos que o atravessam com mais frequência, esses que visitam o corpo com certa “insistência”.

Por conseguinte, as práticas de criação se desenvolvem de maneira a dar lugar aos processos de atravessamento, ou seja, o trabalho corporal não é pensado aqui como algo separado da criação, pois não se trata de uma preparação anterior às práticas que serão desenvolvidas no processo, ele é a própria prática criativa que se desenvolve no processo.

A construção/desconstrução do corpo no/pelo trabalho não é aqui imposta por algo que se antecede a ela, mas é impetrada pelo processo, durante o trabalho corporal, na prática que se constrói na medida em que se põe a caminhar. O artista não tem que estar pronto para executar/criar, não se estabelece aqui uma prática de preparação, mas práticas/trabalhos que ofereçam ao artista a possibilidade de escutar o que nele próprio já se põe em movimento.

O pensamento contemporâneo propõe, neste sentido, uma noção de corporeidade, onde a construção do corpo, durante o processo criativo, se refaz a partir do que o atravessa e o coloca em movimento. É a partir da corporeidade²⁰ que o movimento chega, e não ao contrário. O que está sendo ponderado como trabalho corporal não são as técnicas corporais desenvolvidas como treinamento, com finalidade de desenvolver no artista disciplinas corporais para qualificar o próprio repertório de movimento, mas a própria prática de criação, que busca, sobretudo, “uma problematização radical do sujeito” (QUILICI, 2008, p.1) por intermédio de atravessamentos que se revelam de uma concretude estranha, mas que não produzem necessariamente uma representação simbólica que o reafirme na condição do Eu²¹.

O trabalho corporal estimulado pelo fazer do artista no instante da criação se direcionará através de uma auto reorganização do sensível, que por sua vez implica processos de dessubjetivação.

Segundo Rodrigo Guéron:

²⁰ Michel Bernard define corporeidade como: “(...) uma rede plástica instável, às vezes sensorial, motora, pulsional, imaginária e simbólica que resulta de uma interferência de uma dupla história: de uma parte, aquela coletiva da cultura a qual pertencemos e que forjamos nos primeiros hábitos de nutrição, de higiene, do andar, de contatos, etc., e aquela, essencialmente individual e contingente, de nossa história libidinal que modelou a singularidade de nossos fantasmas e de nossos desejos”. (BERNARD, Michel, 1990: 68). In: PRIMO, Rosa. Anais do VII Congresso da ABRACE, 2012, p. 3.

²¹ Toda vez que for usado ao longo do trabalho a noção de Eu tendo como base a teoria psicanalítica, a palavra será grafada com a primeira letra maiúscula.

Relacionar arte e política, inclusive desde um olhar filosófico como faz Jacques Rancière e outros autores, é, em primeiro lugar, o reconhecimento dos pressupostos estéticos da política e da vida e, em segundo lugar, uma atenção para as intervenções guerrilheiras que o melhor da arte contemporânea faz no comum: impactos estéticos que podem potencializar o próprio pensamento, reorganizar a partilha do sensível, e liberar novos sentidos para a vida. (GUÉRON, 2012, p. 45)

No tocante ao sensível, a arte contemporânea firma seu interesse no confronto com o público para deslocá-lo do sensível comum. Se entendermos a política, assim como a estética, como maneiras de organizar o sensível no modo de perceber, de ver e entender as coisas do meio em que se está inserido por intermédio de uma estética preestabelecida, pode-se depreender que essa pré-organização “esvazia a capacidade de apanharmos o acontecimento” (GUERÓN, 2012, p.45), visto que controla o modo de ser sensível aos atravessamentos, determinando, a partir de um recorte já configurado, o como perceber, como ver e como entender o que nos passa. Desse modo, o sujeito da contemporaneidade está fadado a se organizar de acordo com a política do próprio meio e impossibilitado de inventar uma nova política.

Para Cassiano Sydow Quilici, o sujeito tem “o desejo de apossar-se das experiências” (2006, p.3) para viver de forma estável e segura, sem ter a preocupação de se esbarrar com aquilo que é estranho e/ou desconhecido. O “corposujeito” recusa esse tipo de experiência que não é comum e habitual por não saber se colocar no lugar do não controle, afinal, não se pode controlar algo que não se conhece. Por conseguinte, a experiência fantasmagórica, que produz sentido a partir das interfaces herdadas do meio, acostumou o sujeito à conformidade do “é” da coisa a um plano de visibilidade, traduzindo-o a partir desse recorte fantasmático sem levar em consideração que este “é” tem algo que faz corte nesse recorte configurando dentro desse algo de impessoal, impermanente e incessantemente inapreensível.

Assim sendo, o sujeito, na perspectiva apontada pelo autor, insiste em proteger-se do desconhecido, pois “a estabilidade dos hábitos e das representações cotidianas implicaria também num “recoo em relação a nossa própria obscuridade” (QUILICI, 2006, p.3) e evitaria o caos que representa a complexidade do “é” da coisa, haja vista seu desestruturar a organização que o corpo já acessa, conhece, se conforta e se conforma. Do contrário, teria o sujeito que conviver com a instabilidade que colocaria em risco seus modos de representar-se e reconhecer-se no mundo. Sem os parâmetros de

uma estética sensível preestabelecida, o sujeito teria que lidar com a concretude do silêncio, com aquilo que não se ancora nos barulhos do pensamento, enquadrado pelo sistema das representações.

Sob esse viés, pode-se depreender que o corpo, do artista ou do público, se encontra, na contemporaneidade, culturalmente “organizado” (QUILICI, 2008, p. 1). Sua vida cotidiana se alicerça na herança dos hábitos e informações já colocados pelo contexto social, político e cultural em que o “corposujeito” se percebe inserido. Essa influência do Outro, estabelece relações, sensações e percepções que antecipam a produção de sentido. Entender o meio como sendo parte desse Outro, nos aproxima da contextualização do universo simbólico para Lacan, quando este afirma que:

“[...] o significante produzindo-se no campo do Outro faz surgir o sujeito como sua significação. Mas ele só funciona como significante (à n'entre plus qu'un signifiant), ao petrifica-lo através do mesmo movimento que o chama a funcionar, a falar como sujeito [...]” (LACAN *apud* SAFATLE, 2005, p.127).

Como foi falado anteriormente, o sujeito não é só um significante pois nele também opera algo de ordem Real. Todavia, o que o Lacan nos coloca é que para se “classificar” sujeito, o mesmo usa de um significante estabelecido pelo Outro. Dessa forma, as relações, sensações e percepções se dão de forma imediata, pois a produção delas já está predeterminada no campo do Outro pela cultura e seus discursos de poder. O corpo, na condição de sujeito, tem uma “produção incessante de representações” (QUILICI, 2006, p.3) por estar em constantes relações com o meio e constituído no campo do Outro.

Tal como salientado por Bondía acerca do saber da experiência, no cotidiano somos bombardeados por informações instantâneas e por uma maior ocupação do tempo através do excesso de afazeres. A velocidade dos acontecimentos, constantemente substituídos por outros acontecimentos, dificultam os atravessamentos, e por vezes, a singularidade da experiência é substituída pela representação do sentir, quando o corpo se ocupa de urgência de sentido no lugar de se ocupar de silêncio ou ainda do que nele se opera.

Tendo como base o exposto, pode-se conjecturar aqui que “*saber representacional*” (SAFATLE, 2005, p.127) configura a experiência a partir de uma certa imediatez da percepção. Esse tipo de imediatez acaba por solidificar as sensações,

no sentido de fixá-las a nomeações, ao traduzi-las pela palavra ou pela imagem que se apropriam do sentir. Pode-se dizer que a experiência, neste sentido, se fixa a uma certa representação de corpo ao invés de ser compreendida como processo passageiro, que, de fato, atravessa.

Os trabalhos de dança contemporânea tendem a “atravessar” o público por vias reflexivas por meio da experiência do instante-já do espetáculo sendo essa reflexão construída de forma concomitante, por artista e público, tendo como base as situações que ali estão sendo colocadas. Entretanto, o que se percebe, na maioria das vezes por parte do público, é uma resistência a esse lugar de partícipe por meio da insistência de retenção e captura de sentido pela racionalidade.

Mesmo que cada corpo produza suas próprias relações com o que está sendo apresentado a ele, existe “algo”, ainda que não evidente, que captura o público, embora as relações feitas pelo mesmo transitem no lugar de procurar um sentido, um nexos ou até mesmo uma narrativa dentro do que foi apresentado. “Mas o que será que a artista está querendo me dizer?”, perguntam.

O público espera que algo seja dado, que por trás de tudo aquilo exista uma única linha de ligação, amarrando todas aquelas questões em uma só. “Agora entendi o que a artista está querendo me dizer!”, comemora feliz. Como se o artista tivesse a pretensão de manipular a experiência do público. Entretanto é próprio do artista contemporâneo não oferecer ao público uma linha de sentido único que amarra todas as questões que o atravessam, uma vez que, como vimos, a proposta incide no fato de que a construção dessa linha não linear e marcada pelo fragmentário é feita nas relações criadas por cada corpo/espectador.

Sendo assim, o pensamento contemporâneo de dança que se pretende avizinhar aqui recai sobre o momento da criação do artista, na perspectiva adotada por Quilici, ao pensar que “as técnicas não serão mais voltadas para a criação de um mundo ficcional a ser observado por um espectador” (2008, p.2).

Quilici demarca uma proposta teatral cuja ficção pode ser aproximada das representações técnicas que contornam o território da dança, separada por “modalidades” que se diferenciam pela codificação dos “passos de dança” específicos de cada técnica, e que estão ancorados pela construção de um saber representacional.

No tocante à relação público-artista, o autor salienta que “[...] trata-se de pensar a situação teatral como uma estratégia de confrontação e contaminação do público [...]” (QUILICI, 2008, p.2), o que sugere tirá-lo do lugar de *expectador*. Nesse sentido, a obra

desloca o espectador de sua expectativa pela experiência de um saber representacional e passa a ocupá-lo de atravessamentos singulares balizados pelo saber da experiência, cujo confronto é lidar com o estranhamento e a desacomodação de sentidos que a obra coloca em operação.

Na dança, o que está posto em questão é a corporeidade do artista, capaz de atravessar o público por alguma outra via que coloque também seu corpo em questão, onde o público possa ser físgado por experiências que o incomodam pela complexidade dada pelo encontro com o inesperado e pelo confronto com processos que levam a uma planificação da experiência por meio da estabilidade das categorizações.

Se pensarmos em uma das possíveis vias de atravessamento do público como sendo a experiência do Sensível, pode-se pensar que as relações criadas por cada corpo/espectador transitarium à deriva, sem procura de sentido e de prender-se em conexões que enredam a experiência artística. O atravessamento não estaria restrito a uma reflexão racional atada ao pensamento, mas à entrega da experiência ao *instante-já*, onde as relações são criadas e ao mesmo tempo dissolvidas.

Já está posto para o sujeito um sistema de representações radicado pelo universo dos símbolos e das imagens, que se estabelecem dentro de uma estética anterior a nossa própria experiência. A arte contemporânea, em seus processos de atuação, propõe buracos nessa estética preestabelecida que pressupõe a construção de uma estética singular a cada obra. Seria ela capaz de “burlar”, mesmo que momentaneamente, o destino do sujeito sobre a sua própria experiência por meio da captura delas num universo estético estabelecido *a priori*?

Artaud define “o teatro como o próprio lugar da gênese de um outro corpo para o homem” (QUILICI, 2006, p.1) na perspectiva da busca da desconstrução de um corpo configurado por essa noção de experiência preestabelecida resultante do imperativo de se pôr em questão a própria construção do sujeito. Neste recorte, o público, ao ser atravessado pelo espetáculo e pelas reflexões e inquietações que se produzem, pode ou não se questionar sobre a própria condição de sujeito através do estranhamento de algo que o atravessa e que ele mesmo não consegue dar sentido que totalize o que essa experiência mobilizou, ou seja, colocou em operação.

Quando o artista se coloca no lugar de desconstrução, ou reconstrução, em busca deste outro corpo proposto por Artaud, o trabalho corporal desenvolvido tem como canal o próprio artista, tendo em vista que “não estou no meu corpo, eu sou o meu corpo”. Desse modo, não é o corpo do artista que devemos considerar e sim o próprio

artista, pois o corpo não pertence a ele, é ele. Nesse viés, o que deve ser considerado é o corpo criativo que, a partir de sua singularidade, é também o corpo que vive, que é afetado socialmente e construído politicamente, sendo desta forma atravessado, constituído e constituinte de diversas experiências sendo também, a partir de todas as suas interfaces, um corpo que cria. Portanto, traremos o foco para a experiência do artista.

Quilici introduz a ideia de trabalho sobre si como um possível caminho de despersonalização do artista ao “conduzir a dissolução da própria representação do “sujeito”” (QUILICI, 2006, p.4) abrindo espaço para uma experiência inédita a partir do momento que essa se propõe a acessar o caminho do que não se conhece.

No tocante à travessia da estética predeterminada pela política do meio, Rancière a compara a uma revolução: “[...] é uma ruptura na ordem do que é visível, pensável, realizável, o universo do possível [...]”²², onde todas essas percepções se reconfiguram pelo distanciamento do sentido.

Ao tornar o trabalho sobre si como uma das possíveis vias de trabalho corporal do artista no campo da criação, a proposta de reconstrução do corpo acaba por se confundir com o próprio processo criativo.

A maneira com que esses atravessamentos se desdobram no processo de criação implica protocolos de criação que se desenvolverão no modo de fazer, experimentar e investigar de cada artista onde a reflexão de trabalho corporal está na singularidade de cada corpo em desenvolver sua escritura. Ou seja, cada artista usa de uma metodologia própria para entender os caminhos que devem ser acessados para entrar em trabalho de desconstrução das experiências personificadas, embutidas de sentido e categorização de sentir.

Um outro exemplo de trabalho sobre si que se relaciona com a despersonalização é o processo que Marina Abramovic nomeia de “*limpar a casa*”, caracterizado como prática de esvaziar-se, o que não significa necessariamente pegar toda noção de corpo já construída por outros processos e “jogar fora”. Corresponde, por outro lado, a não se prender a qualquer outra noção de corpo que não seja a de passagem, a não se atar a qualquer tipo de pensamento que coloque o corpo em processos de racionalização, identificação e justificativas, a não segurar o que atravessa e não impedir o que insiste em atravessar. Limpar a casa é limpar a mente, deixar ela

²² Entrevista para a Revista CULT, Edição 139. 2009.

livre de barulhos causados pela suposição do representável, pelo autojulgamento e autocontrole. Esvaziar a mente, deixar que ela se ocupe de silêncio não é o mesmo que pensar em nada, mas se permitir pensar em fluxo. E, se usarmos como metáfora a imagem de uma flecha, condiz aqui em deixar ela passar, deixar que ela de fato, atravesse.

Nesse mesmo viés, Quilici propõe, como processo de despersonalização a experiência da “não-forma” como desconstrução do corpo cotidiano:

O corpo informe se mantém no fluxo contínuo de sensações, afetos, percepções, que aparecem e se dissolvem incessantemente, sem querer agarrá-las ou rejeitá-las. (QUILICI, 2006, p. 3)

A noção de corpo informe proposta pelo autor pressupõe um certo desapego do sentir, do ser sensível que não nega a sensação, mas a toma pela via negativa do Sensível, opondo-se à forma tida como fórmula. Ao retomar o conceito de “Sensível” em Safatle como o “impossível que aparece no limite dos processos de conceitualização”, a ideia é a de resistir ao mecanismo do próprio sujeito de conceitualizar de forma imediata a experiência. É preciso que um outro caminho se faça para que esse mecanismo opere no limite tênue do conceito e do não-conceito.

Não se quer aqui dizer que o corpo tenha que se defender de uma estética estabelecida pela imagem, palavra ou outros processos de conceitualização. Esse outro caminho não nega os processos de nomeação, representação e subjetivação, mas opera com eles numa outra perspectiva, a partir de uma escuta que não busca negar o inconcluso, o intervalar, o que excede, mas que opera também a partir deles.

Se por um lado temos a experiência comum, ou ainda a fantasmagórica, que segue pela via do “saber representacional”, onde a mesma é tida como ficção por ser acessada a partir das representações produzidas pelo sujeito constantemente atravessado por sistematizações preestabelecidas pela via do Imaginário, por outro temos, no corpo, “algo” que opera a articulação entre o Real e a experiência do Sensível. Neste recorte, é necessário trazer novamente a ideia de acontecimento como sendo este “algo”, o “é” *da coisa*. Apossar-se desse “instante-já” não quer dizer negar a aprendizagem da experiência comum acerca das sensações e percepções que o corpo já conhece ou tem a necessidade de re-conhecer, classificar ou entender, como também não significa negar o significativo, a linguagem, nem tampouco as imagens que colocam o pensamento no

movimento de racionalização da experiência. Pelo contrário, a implicação aqui consiste no exercício de um certo trânsito, de movimento no lugar onde havia fixação.

Trata-se, portanto, de permitir que todo esse mecanismo de dar sentido e de projeção faça atravessamento. Trata-se também de permitir, ou melhor, afinar a escuta para as fissuras, para a rasura, para os momentos em que, nessa operação de “dar sentido”, algo se perde. É importante ter em conta que, nesse movimento, algo escapa. Trata-se, portanto de deixar vir, mas também abandonar, deixar ir.

A questão que trago é se essa espécie de silêncio tem ressonância com a pergunta que o Litura trás: Como é dançar com o desconhecido?

Se pensarmos no fluxo dos atravessamentos, nesse corpo informe, tal como o apresenta Quilici, em que o fluxo contínuo de sensações, afetos e percepções exigem “o desprendimento progressivo do “diálogo interior”” (QUILICI, 2006, p.3), percebo em mim que, durante as práticas do Litura, no ato da experiência, meu pensamento é fisgado por uma conversa dele com ele mesmo, na procura de justificativas para o fazer, que acabam por solidificar relações e sistematizações que cortam exatamente aquilo que se faz e que não tenho total noção do que representa. Sem perceber, a experiência se rende à ficção e à fixação do pensamento racional. É nessa hora que o atravessamento perde o silêncio, é quando o diálogo interior começa a fazer barulho demais.

Por outro lado, quando o pensamento deixa de fazer barulho pela via da fixação e o corpo encontra o fluxo dos seus atravessamentos, o artista permanece na impermanência das coisas, que são constantemente superadas por outras coisas, até que virem “algo” que dissolve certa noção de tempo e de corpo, já comumente em nós. Dançar com o desconhecido seria talvez dançar com o imprevisível, com “algo” que escapa e que talvez nem se perceba. Dançar com o desconhecido é dançar com o risco, na instabilidade causada pela falta de barulho, de instrução, de aprisionamento. Dançar com o desconhecido é dar um passo sem saber, ou sem planejar, como e quando será o próximo passo. Dançar com o desconhecido talvez seja dançar com este “algo” que constantemente se renova e portanto, não se estabelece.

Esse diálogo interior faz uso de todas as relações construídas a partir do corpo com ele mesmo, com o olhar do grande Outro e com todas as outras interfaces do meio que se mantém em constante relação com ele. Esses atravessamentos são, ou se tornam, produto das representações do universo Simbólico e Imaginário que fazem parte do “corposujeito”. O trânsito em práticas informes ou na experiência do Sensível o coloca em um lugar de atravessamento por meio da via negativa, do não saber e da não-certeza.

No lugar da fixidez de um diálogo interior, interessa-me aqui abrir a escuta para o silêncio e confiar no que ele tem para dizer, ou melhor, no que ele tem para ser, no que ele é. O “instante-já” desse silêncio é enquanto durar o atravessamento no ininterrupto desprendimento do diálogo interior. É também acontecimento o impossível apossar-se do “é” da coisa, o lugar do não controle, o que não significa falta de controle, pois um corpo em trabalho é antes de tudo um corpo presente. É também pensamento, emoção, medo e sensação que chega e que não se rejeita. Mas, se tudo que ocorre, corre, escorre e, se o corpo nada agarra e nada rejeita, o que fica?

O corpo é o que fica! Fragmentário. Como resto dessa operação.

Dentro das possibilidades de processos criativos pautados em um trabalho sobre si, destacamos a experiência da não-forma, sugerida por Quilici, em que as questões sobre a construção social do sujeito na contemporaneidade são problematizadas de modo a se questionar o fazer do artista.

No recorte da dança, este processo de escrita buscou problematizar o corpo e o movimento assim como o próprio processo do artista, concebendo o processo criativo, numa articulação mais próxima à noção de Sensível, como sendo a própria experiência artística, em que a ideia de movimento está pautada na singularidade e autonomia do próprio corpo para criar a partir de questões que ele mesmo gera e problematiza. Tal direção me parece mais interessante tendo em vista todo o pensamento de desconstrução do sujeito, corpo cotidiano e corporeidade que já foi desenvolvido até aqui. Em confluência a esta retrospectiva tangenciei um pouco a noção de corporeidade, não como conceito ou nomenclatura usada para classificar algo, mas como um possível “resultado” de trabalho corporal desenvolvido em um processo criativo de dança, onde desconstrução e/ou reconstrução do corpo cotidiano dá proveniência a ela.

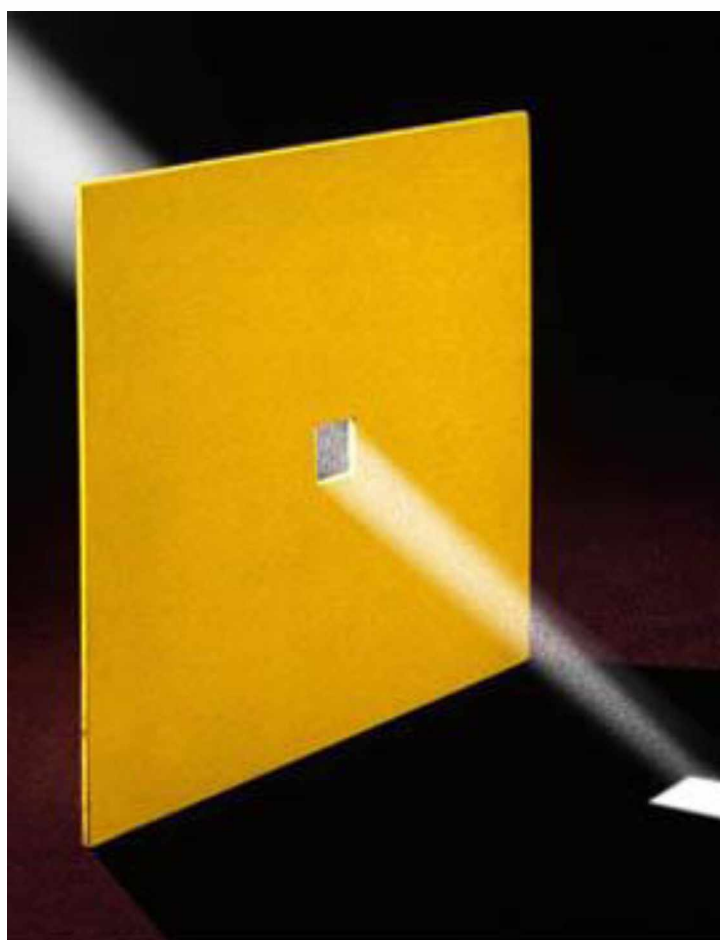
DIÁRIO DE BORDO – 22/07/2016

A dinâmica se inicia em duplas conectadas pelo ponto onde se localiza o processo xifoide através de um bastão. A orientação era abrir espaço para a chegada do outro ao mesmo tempo que você se doa também para este outro corpo, de maneira que os dois corpos mantenham um tipo de relação que não seja pela conversa e nem restrita ao olhar e então a nova orientação dada por Carla era que a dupla se movimentasse sem deixar o bastão cair. Feito isso, o bastão passa do processo xifoide para a palma de uma das mãos de cada corpo, até que a relação se refaça. A partir daí, a orientação dada à dupla é que mais uma vez se movam sem deixar o bastão cair. Depois outra dupla chega para dividir um segundo bastão, tendo cada corpo as duas palmas de suas mãos ocupadas por bastões, até todas as duplas se tornarem um único grupo e entre cada corpo um bastão. No mais tardar Carla retira os bastões e a orientação que chega é que a movimentação continue a partir do fluxo estabelecido pelo grupo.

Sobre esta experiência o que fica é a nitidez de um circuito/fluxo compartilhado, o que não quer dizer que o que consegui mapear de fluxo seja o mesmo que os outros colegas conseguiram. O fluxo é coletivo não por ser o mesmo, mas pela dependência que o meu corpo criou em relação ao outro, como se ele tivesse ganhado uma extensão que não só alcançava o corpo do outro e preenchia o espaço, mas também era espaço, era outro e era acima de tudo movimento interminável e ininterrupto. Quando a relação se estabeleceu em alguns momentos, desde o início da dinâmica, notei que o que se cria não é a partir de mim, não é a partir do outro e não é o bastão, assim como ao movimentarmos com o bastão, não é receber e nem propor comando de movimento. Em vários momentos me senti conduzida e condutora do movimento, mas nos raros momentos que não senti nenhum nem outro era quando o fluxo dentro-fora de fato acontecia.

PALAVRAS FINAIS: O QUE FICA ...

" Mas se eu esperar compreender para aceitar as coisas - nunca o ato de entrega se fará. Tenho que dar o mergulho de uma só vez, mergulho que abrange a compreensão e sobretudo a incompreensão. E quem sou eu para ousar pensar? Devo é me entregar. Como se faz? Sei porém que só andando é que se sabe andar e - milagre - se anda." – Clarice Lispector.



A proposta desta escrita-processo não teve a intenção de determinar uma única maneira de pensar o fazer artístico na dança contemporânea, mas de sinalizar a pluralidade da produção artística em suas diferentes abordagens sobre corpo e movimento, sendo elas trabalhadas e desenvolvidas pela metodologia de cada artista como autor de seu próprio processo criativo. Sobre isso, a conclusão desta escrita/processo transita em anonimato, na experiência de um corpo capaz de encontrar nele mesmo os caminhos que o levem à criação, onde o método para tal feito se descobre a cada processo.

Nesta condição, a escrita norteia ao mesmo tempo que é norteadada pela problematização do fazer artístico, cuja metodologia se revela paulatinamente através da experiência da artista no tocante às relações cotidianas, artísticas e específicas de um trabalho corporal, além das leituras que chegaram em instantes diferentes para elucidar toda a minha confusão sobre corpo e movimento, o que ainda estou a descobrir.

Qual ideia de corpo que se encontra implicada nesse processo de que me aproximo? Percebam que o intuito desta escrita/processo não é responder as questões que estão sendo levantadas, mas aperfeiçoá-las para que a busca, durante o processo criativo, não seja direcionada de um único tema (ponto de partida) tampouco a um resultado (ponto de chegada). A redescoberta do fazer dança, nesta perspectiva, não condiz a uma teoria, técnica, método ou conceito, ela se aproxima muito mais de um estender o campo de entendimento de corpo e movimento na experiência artística, onde a busca se renova a cada instante e a metodologia do trabalho corporal se reconstrói a partir de cada experiência singularizada que ele mesmo produz.

Desse modo, a proposta aqui apresentada foi a de pensar a própria experiência do artista como condutora do processo criativo, experiência em que o corpo entra em trabalho a partir da perspectiva do acontecimento de algo que o coloca em movimento. Sendo assim, o corpo pode ser compreendido como lugar de passagem em dois sentidos. Primeiro por ele estar exposto à todas as informações que o cercam e o influenciam enquanto corpo partícipe de uma sociedade. Segundo por estar na eminência de ser atravessado por “algo” que o transforma, o deforma.

Nesse sentido, o que foi apreendido acerca do processo artístico é que ele começa quando o artista se reconhece em trabalho, ao modificar/ser modificado por “algo” que o atravessa, sendo o corpo em trabalho esse lugar de transformação/transfiguração. A experiência do artista é colocada aqui como o próprio

processo criativo, onde isso que o atravessa possa ser considerado indício para a construção de uma corporeidade.

Diante do exposto, constata-se que é o trabalho corporal que define a corporeidade e não o contrário, ou seja, não há uma estética corporal preestabelecida na dança contemporânea colocada em reflexão no percurso desse trabalho, uma vez que o percurso aqui analisado se constrói na perspectiva de um trabalho sobre si, onde a investigação como espaço de invenção de corporeidades se faz a partir de práticas que colocam o próprio corpo em questão.

O trabalho sobre si, sob o viés do recorte aqui desenvolvido, não é intimista. Ele parte das questões do próprio corpo, mas não se restringe à relação íntima do artista com ele mesmo, haja vista que desenvolver um trabalho sobre si não significa produzir um espetáculo sobre o Eu do artista, mas encontrar possibilidades e caminhos advindos do próprio corpo que promovam uma certa dissolução deste “Eu”, desta intimidade tão concreta, enrijecida e enclausurada pelas construções simbólicas e sociais.

É a partir dessa concepção de trabalho sobre si que se esclarece o segundo sentido, a saber, o do corpo como lugar de passagem, quando “algo” o atravessa sem o pertencer e sem nele permanecer. A passagem desse “algo” conta com o “instante-já” de chegada e de partida e o que fica é o que se presentifica neste entre, neste intervalo entre o que foi e o que ainda não é. As questões, inquietações e provocações também são passageiras e instalam a investigação nessa espécie de limiar.

A prática teórica aqui proposta, se fez no sentido de resistir às caixinhas que enquadram os conceitos que definem e categorizam o que existe assim como o que é capturado pela nossa percepção. Importante reafirmar que essa resistência não implica a anulação do universo simbólico e imaginário, até porque tal interdição não seria possível, visto que também faz parte do sujeito estes registros. No entanto, o que pode ser problematizado é a maneira com que esses registros enovelam o corpo quando este se põe em trabalho.

Com Tatiana Motta Lima, percebi que todos esses atravessamentos não me pertenciam, no sentido de não alimentar a pretensão de guarda-los só comigo, além disso, eles não eram produtos só do meu corpo, mas parte do todo que me constitui. A alternativa foi a de abrir espaço para que eles passassem por mim, ao mesmo tempo em que precisava ser generosa em deixá-los partir e, para que este espaço intervalar se dê e o atravessamento de fato aconteça era necessário que a percepção dessa experiência não

tivesse conscientemente uma forma predefinida por mim, que não fosse capturada por essa espécie de “máquina interna” de dar sentido.

Para que essa experiência se presentificasse, era fundamental que o trabalho corporal procurasse sua verticalidade ao mesmo tempo em que colocasse em operação, no corpo, um certo esvaziamento em relação ao pensamento que se precipitava. Como bem colocado por Clarice Lispector, era necessário colocar-se “[...] livre a um ponto que ao próprio pensador esse pensamento parece sem autor [...]” (1973, p. 108), como se ao pensamento não fosse revelada sua origem e não se soubesse ao certo o como e o porquê ele nos chega.

Tal como o presente que se refaz intermitentemente, como experiência do Sensível, o pensamento, quando é livre, se despede, transforma, deforma ou se dilui no mesmo instante-já que se presentificou.

Ainda segundo Clarice Lispector (1973, p. 107):

“[...] o pensamento primário – enquanto ato de pensamento – já tem forma e é mais facilmente transmissível a si mesmo, ou melhor, à própria pessoa que está pensando; e tem por isso – por ter forma – um alcance limitado.”

Podemos pensar com Clarice que, quando o atravessamento é capturado pelo pensamento, já traz em seu bojo um enquadramento do acontecimento, tendencioso a direcionar o percurso da experiência pelo limite que o qualifica naquele enquadramento.

Na oficina deixei que o pensamento viesse sem tentativa de domá-lo até que me foi possível entrar em fluxo, corpo e pensamento, sem ordem hierárquica e dicotômica, acamados pela mesma noção de escuta. Nesses breves momentos de experiência, surgiam sequências de movimentos, ora capturados pelo desejo, ora pelo julgamento, alguns promovidos pelo impulso e uns que não sei explicar até agora como surgiram, mas que se conectam a um fluxo mapeado pelo próprio corpo. Corpo que, por sua vez, colocava em recorrência certos tipos de atravessamentos que não são produzidos por quaisquer dicotomias, onde a escuta se faz no aqui-agora e não pela divisão e ordenação significativa das coisas.

Se o corpo se torna refém do pensamento ao direcionar uma busca no trabalho corporal, essa busca vira autora de uma experiência que deixa de ser Sensível, tornando experiência que gera estabilidade por se limitar a organização das sensações e percepções que o atravessam.

O que busquei, nesse percurso de escrita, foram as práticas de trabalho sobre si que colocam o corpo em questão, o conduzindo sobre uma perspectiva de experiência do Sensível onde o atravessamento nem sempre se organiza como totalidade. São esses instantes de atravessamento que o trabalho aqui desenvolvido aproximou de um processo de despersonalização.

A multiplicidade desses atravessamentos está na fronteira do significado e do acontecimento, tendo o corpo a possibilidade de ocupar-se de sentido ou de ser passagem da não-certeza, “escolha” nem sempre voluntária. Desse modo, o que opera nessa fronteira é a capacidade do corpo de estar no lugar de escuta e de procura, sendo essa escuta não só receptiva, mas também ativa.

O trabalho corporal aqui é como um rio que corre e renova sua passagem a cada instante, a água que nele corre não é a mesma, assim como o nosso corpo não é o mesmo, pois ambos estão em constantes relações de ressonância. Neste momento, quando o corpo expira esses atravessamentos por não os pertencerem, não significa aqui coloca-los para fora, mas deixar que o rio corra na direção que o “instante-já” sugerir. Expira-lo no sentido de manter o fluxo do rio através da entrega de “algo” que não se sabe o curso que pode levar e trazer de volta.

Entretanto, convém aqui frisar que me manter nesse trabalho ainda é difícil, haja vista que ele acontece na fissura das sensações, da rede significante e do pensamento e, que a abertura para tal fissura é um acidente, pois quando não se espera, “algo” me acontece e logo em seguida me perco por não saber o que se foi, o que passou.

Quando me prendo, seja em pensamentos seja em significações, percebo que isso está relacionado a uma categorização das experiências que me atravessam e que sigo insistindo em “algo” que o rio já levou embora e eu nem percebi tentando retomar o perdido porque me encontro na necessidade de explicações. Quando tomo consciência disso o que me captura é a cobrança em acertar e a rigorosidade do julgar-se quando se erra. Libertar o pensamento através do desapego aos atravessamentos também se relaciona com uma certa generosidade do artista durante seu trabalho corporal permitindo-se errar²³ e aproveitar o erro, sendo a errância também um tipo de atravessamento que pode ser entregue ao rio. A obrigatoriedade de acertar tira o corpo do trabalho, pois nesta perspectiva não existe caminho certo para atingir ou ainda um único formato de experiência.

²³ Aqui se joga com os dois sentidos da palavra errar.

O caminho construído no aqui-agora se encontra no trânsito do próprio corpo entre se perder e se achar, espaço intervalar que chamamos de “surfear na onda” e é neste limite tênue que acontece o acidente. Surfar na onda no sentido de não ter fixo um ponto de partida ou um lugar de chegada como objeto de fetiche de uma autoconsciência exagerada, mas de se manter acontecendo.

Uma outra dificuldade vivida por mim nos processos de trabalho corporal do Litura que também se enquadra em um tipo de dicotomia é o olhar do outro que me chama e me aprisiona. Grosso modo, o receio de entrar em trabalho baseado num Eu que se influencia por uma cultura de massa tem a ver com o medo do julgamento, onde esse incômodo adquirido pelo corpo é nó formado pelo próprio autojulgamento. As questões que surgem a partir desse registro são: Como subverter o olhar do outro para que atravesse meu corpo estando com ele e não para ele? Como permitir-se olhar e ser olhada sem existir cobrança?

No que se refere ao trabalho corporal, o que discorre é maneiras de estar e se manter em movimento a partir do circuito do próprio corpo em relação a essa outra via de experiência que inclua o olhar do outro, assim como qualquer outro tipo de atravessamento, ou seja, o olhar do outro como passagem.

Aqui pensaremos no contorno do corpo que não corresponde somente a músculo e pele, pois o circuito de atravessamentos que o coloca em trabalho só consegue ser mapeado quando a dicotomia dentro e fora é diluída e os limites desse corpo se estende muito além deste contorno, até que o espaço físico, social e o Outro seja/esteja (n)este mesmo corpo. Assim o circuito deixa de ser propriedade deste contorno e passa a ser rio que conecta todos os campos de experiência de forma rizomática. Portanto esse circuito não é meu, pois “transforma tudo que sou em alguma coisa minha que fica fora de mim” (LISPECTOR, 1973, p.27) que também me é.

Neste sentido, o trabalho sobre si não é intimista assim como o circuito de atravessamentos mapeado como Sensível não é privado. O singular da experiência é único e exclusivo do instante-já, o que não quer dizer que seja privado, pois não é constituído de dentro para fora, mas “dentro” junto ao “fora”, ou seja, corpo aqui não é capsula guardiã do trabalho corporal, ele é um dos fatores confluentes da experiência que instaura o instante-já, sem ter “algo” que queira proteger. O limite tênue, o ponto intervalar dessa fronteira dentro e fora está nas maneiras que o corpo encontra de tornar visível seu circuito, onde a relação que se estabelece não é a partir da composição com o

espaço e com o corpo do outro, mas na perspectiva do que Grotowski chamou de encontro, de estar com o outro, estar com o espaço e estar com o próprio corpo.

Pode-se depreender diante do exposto que a rede simbólica e outros processos de personificação que mascaram a nossa existência é também, paradoxalmente, o que nos permite existir. Nessa perspectiva, desvencilhar-se, por algum momento, desses processos buscando o que nele faz rasura, descontinuidades para que seja possível tecer um trabalho corporal pautado na experiência do Sensível não significa torná-los inimigos da criação artística.

Desse modo essa pesquisa se construiu no esforço de pensar uma experiência criativa que tem como propósito a fissura desses processos capturados pelo sentido revelando em seu tecido um recorte de trabalho corporal que se configura como prática de si. Tal pesquisa, teve como isca o corpo e o movimento, como elementos a serem burilados e fundamentais para o pensamento contemporâneo de dança desta escrita-processo.

No tocante à criação esta pesquisa segue nos encontros do Litura, na descoberta de um rio que corre, mas que ainda não se revela, e que resultará num trabalho artístico futuro. Neste rio aos poucos eu mergulho, às vezes eu me afogo, me apavoro, tomo fôlego e continuo. O que me guia é a paixão pela não-certeza, o desejo de redescobrir seus trechos e mergulhar cada vez mais fundo na busca de tudo, menos da verdade, até que eu encontre em seu leito a necessidade do “instante-já” de flutuar nas suas águas e deixar que seu fluxo me leve, sendo testemunha do algo que já existe e se foi!

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

BONDÍA, Jorge Larrosa. **Notas sobre a experiência e o saber de experiência**. Tradução: João Wanderley Geraldi. Universidade de Barcelona. Barcelona, 2002.

DUCHAMP, Marcel. **O ato criador**. Texto apresentado à Convenção Federal Americana de Artes em Houston. Texas, 1957.

FREITAS, Artur. **O Sensível Partilhado**: estética e política em Jacques Rancière. História: Questões & Debates, Curitiba, n.44, Ed. UFPR, 2006.

GUÉRON, Rodrigo. **Arte e Política**: Estudos de Jacques Rancière. Revista UERJ, 2012. Disponível em: <<https://revistas.ufrj.br/index.php/Aisthe/article/view/289/309>> Acesso em 20 de outubro de 2016.

LIMA, Carla Andrea. **Corpo, pulsão e vazio**: uma poética da corporeidade. 269 f. Tese (Doutorado). Escola de Belas Artes, Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2012.

LIMA, Tatiana Motta. **“Cantem, pode acontecer alguma coisa”**: em torno dos cantos e do cantar nas investigações do Workcenter of Jerzy Grotowski and Thomas Richards. In: Revista Brasileira Estudos da Presença, v.3, n.1. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 2013.

LISPECTOR, Clarisse. **Água Viva**. Edição integral Copyright, 1973.

MULLER, Cláudia. **[Sobre criação em Dança Contemporânea]**. 13 setembro 2016. Entrevista concedida a Paula Poltronieri Silva.

PINHEIRO, Tuca. In: **Documentário DANZA SUR- Cena Contemporânea**. 2013/2014. Disponível em: <<http://www.danzasur.org/es/interviews/Brasil/Tuca%20Pinheiro>> Acesso em 20 de outubro de 2016.

PRIMO, Rosa. Anais do VII Congresso da ABRACE, 2012.

QUILICI, Cassiano Sydow. **A experiência da “Não Forma” e o trabalho do Ator.** PUC-SP – UNICAMP, 2006. Disponível em: <<http://kinokaos.net/tfc/geral20061/pdf/cquilici.pdf>> Acesso em 20 de outubro de 2016.

QUILICI, Cassiano Sydow. **O Treinamento do Ator/performer e a “Inquietude de Si”.** V congresso da ABRACE, out 2008.

RANCIÈRE, Jacques. **A Partilha do Sensível.** São Paulo: Editora 34, 2009.

RANCIÈRE, Jacques. **In: Revista Cult.** Edição 139. 2010. Disponível em: <<http://revistacult.uol.com.br/home/2010/03/entrevista-jacques-ranciere/>> Acesso em 20 de outubro de 2016

ROSA, João Guimarães. **O Espelho.** Ficção Completa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.p.437-442. (Primeiras Estórias)

SAFATLE, Vladimir. **Uma clínica do sensível:** A respeito da relação entre destituição subjetiva e primado do objeto¹. Interações, v.10, n.19. São Paulo, 2005.

TOURINHO E SILVA, Lígia Losada e Eusébio Lobo. **Estudo do movimento e a preparação técnica e artística do intérprete de dança contemporânea.** Artefilosofia, n.1, p.125-133. Ouro Preto. 2006.