

XV ENCONTRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS DO NORTE E NORDESTE e PRÉ-ALAS BRASIL. 04 a 07 de setembro de 2012, UFPI, Teresina-PI.

**GT 3: Sociologia e Antropologia das Emoções**

Dança-mundo: conexões e desconexões entre pensar e mover-se

Thaís Gonçalves

Cursos de Bacharelado e Licenciatura em Dança do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará (ICA/UFC)

thgoncalves@hotmail.com

**Resumo:**

Para a pensadora Hannah Arendt, o homem moderno havia perdido a capacidade de pensar e agir, no que corroborou o bailarino Rudolf Laban, seu contemporâneo, ao afirmar que teria, este homem, perdido ainda a capacidade de se mover. Uma vida sensorial empobrecida com a revolução industrial. Diferentes vertentes da dança moderna, na Europa e nos Estados Unidos, dedicaram-se à integração do homem consigo mesmo. Entre as estratégias, aliar movimento e respiração a partir de técnicas corporais do Oriente, como a Yoga. A bailarina americana Martha Graham desenvolveu uma técnica própria a partir do uso da respiração conectada ao movimento. Saber mover, sentir, pensar, agir e perceber a si e ao mundo. Quanto o uso do corpo pode inferir sobre o modo como somos influenciados pelas narrativas do poder hegemônico? Como podemos produzir, hoje, uma dança em conexão com a vida, uma dança-mundo?

**Palavras-chave:** pensar, mover, memória, dança-mundo

As relações entre pensar e mover-se encontram no corpo, em meados do século XX, um lugar de questionamentos em torno de um mundo que se constitui por um tempo moderno, uma vida moderna, um homem moderno. Diferentes estudos, nas áreas das artes, da filosofia e das ciências em geral, parecem interessados na unidade entre corpo e mente, consciente e inconsciente, vida interior e exterior, gesto e percepção de mundo. Um corpo, no entanto, a se evidenciar desconectado e esgarçado numa tensa disritmia: por um lado, um novo tempo histórico que impõe um ritmo mais acelerado; por outro e simultaneamente, um corpo que almeja reencontrar uma harmonia e uma unidade outrora perdida.

Coabitam nesse mesmo tempo e espaço, um corpo socialmente construído e silenciado pelo processo civilizatório, apto a obedecer regras e modelos previamente definidos e, concomitante a ele, um corpo que se percebe abalado por um velocidade e uma urgência incongruentes a uma impressão sensorial

de mundo até então arquivada como experiência vivida. Os tempos modernos, como nos lembra Charles Chaplin, em sua referenciada obra cinematográfica homônima, imprimem um compasso acelerado e ainda inédito a um mundo que deixa a vida campesina e encastelada dos feudos para submeter-se ao ritmo frenético das máquinas e das cidades, abandonando este novo homem à responsabilidade pessoal pelas próprias decisões.

Nesse contexto, um novo processo de subjetivação é instaurado, modificando as relações entre corpos na ordem do vivido. De acordo com a pensadora Hannah Arendt, as questões que atravessam as pessoas desse novo tempo histórico já não encontram respostas. “Os homens perderam a capacidade de sentir e de pensar”, diz Hannah Arendt (1989, p. 526). Contemporâneo da pensadora, o artista Rudolf Laban, acrescenta que este homem teria também perdido a capacidade de se mover.

Pesquisador das danças folclóricas, Laban percebia que a experiência comunitária foi substituída por hábitos de ações esvaziadas, com repetições mecânicas e desconectadas das esferas social, política, religiosa, econômica. Com olhar vazio e cheio de medo, para Laban este homem se desconectou da sua experiência, que por sua vez perdeu o sentido (LABAN, 1978). Laban buscava despertar este sentido com o trabalho artístico em dança, favorecendo o novo, o impensado, colocando o pensar e o agir em uma mesma medida de importância.

A velocidade da vida moderna não só mostra-se pouco adequada a uma tranqüila contemplação, como o próprio senso dos valores parece estar se atrofiando constantemente. Muitas das antigas instituições que se empenharam em guardar o tesouro moral dos valores das leis eclesiásticas e civis estão atualmente desacreditadas, fazendo com que o indivíduo se veja mais e mais abandonado às suas próprias decisões, para trabalhar o desenvolvimento de sua responsabilidade pessoal (LABAN, 1978, p.159).

Assim, Laban defendia, já no início do século XX, que seria por meio da experimentação sensorial que as pessoas poderiam dar novos sentidos às suas vidas. Um novo mapa de sensações que teria no corpo um lugar privilegiado para conectar o pensar, o sentir e o agir. Conexões que também

orientaram métodos e técnicas que atualmente fazem parte da chamada Educação Somática. Afinal, as ciências, na virada do século XIX, já vinham anunciando uma diversidade de ritmos neurológicos, orgânicos e afetivos, ao constatarem que toda percepção, antes da tomada de consciência de uma sensação, dispara descargas motoras que alteram o tônus muscular, a respiração e o sistema cardiovascular. Portanto, são ritmos que alteram o sentido do movimento, a cinestesia (SUQUET, 2009), e assim o modo de se perceber no mundo.

Considerando que “o modo como os gestos são produzidos e percebidos varia profundamente de uma época a outra” e que é “no gesto que a produção de sentido se organiza” (GODARD, 2000, pp. 12-32), seguimos percebendo os modos como a dança moderna passou a compreender o corpo, uma vez que os dançarinos do século XX dedicaram-se a estudar as possibilidades estéticas das conexões e desconexões entre pensar e mover, ao investir esforços na criação pessoal de estéticas e sequências não convencionais. Período em que a dança moderna era mais comumente denominada de “dança livre” e apostava na cinestesia, na percepção sensorial de si como disparador de processos de investigação artística a criar uma nova relação dos corpos com o mundo. Compreensões que deslizaram conceitualmente para a dança contemporânea, reverberando em processos de criação que mudaram radicalmente as noções de corpo, arte e política e, através dos quais, o pensar e o mover passaram a ser percebidos a partir de uma relação ética e estética com o mundo.

Antes, porém, gostaríamos de apresentar um breve recuo aos séculos anteriores, para analisar o modo como estes deslizamentos conceituais foram sendo impressos ao longo da história, desde a era civilizatória anterior ao século XX. Em seguida, atravessaremos a dança moderna, cujos questionamentos reverberam até a dança contemporânea. Temos como referência, o filósofo Michel Foucault, para quem corpo é:

superfície de inscrição dos acontecimentos (enquanto que a linguagem os marca e as ideias os dissolvem), lugar de dissociação do Eu (que supõe a quimera de uma unidade substancial), volume em

perpétua pulverização. A genealogia, como análise da proveniência, está portanto no ponto de articulação do corpo com a história. Ela deve mostrar o corpo inteiramente marcado de história e a história arruinando o corpo. (FOUCAULT, 2007, p.22).

Em linhas mais gerais, é possível perceber em diferentes momentos históricos que, conforme os interesses hegemônicos em jogo, certas narrativas e discursos tomam corpo, tornando-se normas, padrões, modelos a serem seguidos e que justificam dominações, decisões políticas, comportamentos socialmente aceitos. São territorializações que, embora tentem se constituir como fixas e imóveis, sofrem modificações ao longo da história, em função das relações estabelecidas no campo de forças entre corpos, conforme os fluxos e movimentos que estão agindo num dado contexto.

### **A dança de um único sujeito**

Um recuo ao século XIV nos leva a uma história na qual há um exato dimensionamento do tempo, uma precisa recordação de detalhes, gestos e passos, coordenação harmoniosa dos movimentos dos braços e corpo, as regras de comportamento, a significação de padrões coreográficos segundo os quais se movimenta o bailarino (LABAN, 1978). Período em que o balé clássico foi construído, no âmbito da sociedade de corte, a partir de uma adequação das danças pagãs para o contexto dos palácios.

Alguns autores dizem que sua criação aconteceu na Itália, outros na França, porém foi na corte francesa que sua estética se desenvolveu mais fortemente, a partir do século XV, em consonância com o Renascimento. No início todos dançavam uma sequência de passos metrificada, com regras para o deslocamento no espaço. Com o tempo, parte do bailado era apresentada por um grupo específico e, ao final, todos participavam, até que essa dança passa a ser assistida por um público não mais inserido na execução dos passos e começa a representar um ritual de poder, tanto o de dominar os códigos de movimento (sinal de etiqueta), como o poder em mostrar uma dança que simboliza a suntuosidade de seu monarca. O balé, apresentado por artistas profissionais, serve como propaganda institucional para os Estados-nações.

No contexto do Iluminismo, mercantilização, industrialização, o corpo é compreendido como objeto da ciência e da técnica. O balé clássico no século XVIII é codificado, com movimentos tal como conhecemos hoje, e o corpo ganha força e vitalidade externas com grandes saltos e o equilíbrio em sapatilhas de ponta, numa tentativa de vencer a gravidade, obter leveza e alcançar o etéreo. As silhuetas deixam de ser garantidas pelos espartilhos para terem seus contornos obtidos pelos músculos moldados em atividades físicas. Para os bailarinos, assim como para os atletas, o corpo é um instrumento de trabalho, algo que lhes pertence e deve ser afinado e cuidado. John Locke é um dos grandes apoiadores desta nova concepção de corpo e saúde (GONÇALVES, 2011).

A dança metrificada, assim, passa a contribuir para o processo civilizatório do homem moderno. Segundo David Le Breton: “A sociedade de corte é o laboratório onde nascem e a partir do qual se difundem as regras de civilidade que hoje adotamos em matéria de convenções de estilo, de educação dos sentimentos, de colocação do corpo, de linguagem” (LE BRETON, 2006, p. 21). Em sua obra Norbert Elias pontua o controle das emoções e o progressivo silenciamento do corpo, de seus ruídos, impulsos e movimentos ao descrever as sociedades e seus costumes, em especial a vida na corte (ELIAS, 1994).

Conforme Stuart Hall (2006), o sujeito do Iluminismo, em que o homem era unidade de medida de todas as coisas, baseava-se na concepção do indivíduo centrado, unificado, dotado de capacidades de razão, de consciência e ação. Não à toa, o balé clássico era caracterizado por bailarinos solistas e bailarinos do corpo de baile. O centro da cena era o lugar mais importante a ser ocupado. Um único centro, uma única formação, um único objetivo, uma única identidade. Regras definidas pela exatidão e precisão de movimentos e comportamentos. Havia um modelo ideal a ser seguido, cujo foco estava na forma. Os objetivos educacionais nesse referencial dizem respeito ao modelo tradicional, de conteúdos fixos, técnicos, utilitários, perspectivados no *como* fazer, em preservar o *status quo* como referência desejável (SILVA, 2002).

Na dança, a formação é direcionada pela forma, pela imitação, repetição e reprodução de conhecimentos e resultados previamente estipulados que são transferidos do professor ao aluno, num ato de depósito. A finalidade é preencher o aluno com os conteúdos determinados pelas cartilhas, pelos métodos que se universalizam. Tal como o público dos grandes balés, o aluno é predominantemente passivo, ambos recebem o que lhes é apresentado, cujo conteúdo não tem a função de suscitar nenhum tipo de problematização (MARQUES, 2001). Uma concepção de mundo permeada pelo diretor-coreógrafo que dita regras e movimentos ao corpo de baile, em que os bailarinos se colocam como instrumentos da dança.

Silenciosos, intérpretes/alunos emprestam seus corpos passivos para que ideias e ideais de outrem sejam veiculados. Corpos nesta situação de ensino-aprendizado são continuamente ameaçados caso as regras não sejam estritamente seguidas: contracenam com o fantasma da censura, do desemprego, da perda de papéis de destaque [...] As redes de relações educacionais implícitas em processos de criação semelhantes a este não raramente se transformam em redes de poder autoritário e de dominação que não permitem a *construção* do conhecimento propriamente dita (MARQUES, 2001, p. 106).

### **As danças de diferentes sujeitos**

A dança moderna vem acompanhar a complexificação do mundo, a partir do surgimento das cidades. Com o início do século XX, a noção de sujeito é modificada e multiplicada. Várias identidades são aceitas como referenciais, e são configuradas na interação entre o sujeito e a sociedade, a exemplo das minorias étnicas e de gênero, que vão ganhando espaço sob o discurso de respeito à diversidade.

Segundo o Relatório da Comissão Mundial de Cultura e Desenvolvimento da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (Unesco): “Uma política multiétnica, plurilinguística e que represente diferentes pontos de vista religiosos deve substituir representações monolíticas” (CUÉLLAR, 1997, p. 310). Novos grupos, então, marcam suas identidades, seus centros de domínio, a partir do que lhes faz diferentes em relação a outros grupos.

Essa diferença é entendida como oposição à semelhança, ao que torna igual os integrantes de uma mesma minoria, em contraposição ao que os separa dos demais grupos, cujos critérios se estabelecem por negação. São identidades que sofrem mudanças ao longo da história, mas que fixam posições através da representação “que estabiliza, temporariamente, limites dessas identidades” (KROEF, 2000, p. 27). Conforme Hall:

O sujeito ainda tem um núcleo ou essência interior que é o seu “eu real”, mas este é formado e modificado num diálogo contínuo com os mundos culturais “exteriores” e as identidades que esses mundos oferecem [...] A identidade, então, costura (ou, para usar uma metáfora médica, “sutura”) o sujeito à estrutura. Estabiliza tanto os sujeitos quanto os mundos culturais que eles habitam, tornando ambos reciprocamente mais unificados e predizíveis (HALL, 2006, p.11-12).

É nesse novo modo de organização social e de trabalho, com a vida nas metrópoles, que se percebe o desenvolvimento de um novo comportamento que Hannah Arendt denomina de sociedade de massa, do homem isolado preocupado apenas com a manutenção de suas necessidades privadas e reduzido à condição de *homo faber*, que não mais se vê instigado a ocupar o espaço público para exercer sua ação política, perdendo a capacidade de sentir e de pensar (ARENDR, 1989).

Arendt parece captar as forças dessa nova condição de existência quando argumenta que o desespero do homem moderno é perceber que não consegue mais, no mundo em que vive, formular questões adequadas e significativas e muito menos dar respostas para as suas perplexidades. Como alternativa para essa sensação, é preciso que este homem interfira ativamente no fluxo contínuo e indiferente do tempo. É a sua tomada de posição, o corte que faz no fluxo entre passado e futuro, resultando numa terceira força que faz a existência ganhar sentido.

Na dança esse fenômeno das novas identidades, novas representações, novos centros, foi responsável por dar visibilidade a novas estéticas, que acompanhavam a efervescência cultural das vanguardas modernistas, em suas



tomadas de posição frente a esse mal-estar da complexificação das relações na modernidade. Uma dança que se desenvolve com criações feitas após a segunda metade do século XIX e, sobretudo, na primeira metade do século XX.

A americana, radicada na França, Loie Fuller (1862-1928) inaugura uma dança livre de técnicas, com tecidos esvoaçantes, coloridos pelas luzes da recém-descoberta iluminação elétrica, por Thomas Edson; a americana Isadora Duncan (1878-1927) fica conhecida por abolir as sapatilhas – um dos símbolos do balé clássico – e dançar descalça e sem espartilhos, vestindo túnicas semelhantes às dos povos gregos; o austríaco Rudolf Laban (1879-1958), que por anos trabalhou na Alemanha, ficou marcado pela atuação no Monte Veritá (Suíça), onde fazia experimentos corporais com bailarinos nus, em contato com a natureza. Em comum, todos tinham o interesse em uma dança inquieta, com espaço para a pluralidade de corpos e ideias, que trouxesse para a cena as questões de seu tempo. O projeto artístico do bailarino e coreógrafo Rudolf Laban era trabalhar pelo coletivo, ao propor em sua dança o pensar e o agir simultâneos.

A dança desse “sujeito sociológico” deslocou o foco das atenções, que estava no centro do palco, para o centro do ser. Os intérpretes da dança moderna reivindicaram o “direito de criar invenções pessoais na dança” (LABAN, 1978, p. 236) e elegeram o plexo solar ou o baixo ventre como centros de si e da sua dança, como locais do corpo que impulsionavam o movimento. Tratava-se de uma dança mais interiorizada, em consonância com as pesquisas no campo da psicanálise, que objetivava trazer à tona o que estava no inconsciente. Duplos opostos marcam uma relação binária com o modo de fazer arte e, assim, com o mundo: consciente/inconsciente, queda/recuperação, contração/relaxamento.

Tal como o sujeito, que amplia suas matrizes identitárias, embora ainda preservando a ideia de centro, a dança também se pluraliza, ao mesmo tempo em que estabelece seus modelos técnicos e seus métodos de criação referenciados em nomes próprios. Desenvolvem-se, nesse período histórico, outras técnicas que, no entanto, também são codificadas, a exemplo de Doris Humphrey e Martha Graham. Diversificam-se as propostas, multiplicam-se as

estéticas, os gêneros, mas os centros de referência continuam existindo, fixando-se e codificando-se, a partir de uma organicidade dos movimentos, guiados pela respiração, batimentos cardíacos, fluência livre. O que os coreógrafos modernos buscavam era recuperar o movimento “inerente” ao ser humano.

Aproximando esse modo de dançar ao de ensinar, podemos tecer aproximações com as teorias críticas, que desconfiam do *status quo*, das desigualdades e se preocupam em desenvolver conceitos que nos permitam compreender o *que* o currículo faz (SILVA, 2002), quais suas finalidades em relação à construção social. Trata-se de uma concepção emancipadora, libertadora, igualitária, incentivadora de uma atitude autônoma do sujeito, cuja preocupação é com o processamento de pessoas. Há, nesta perspectiva, a ideia de um sujeito de consciência a ser formado a partir daquilo que lhe falta. Sem esse conhecimento ausente, não há como superar a condição de dominado e atingir autonomia, liberdade de escolhas e emancipação.

A educação do ponto de vista da teoria crítica tem, assim, como papel, adequar o sujeito a essa finalidade, construindo conteúdos a partir de um dado contexto, porém com foco na formação de um sujeito de consciência. A dança, nesses termos, passa a ser mediação, meio *para*, um *através* do qual se atinge como fim tais predicados de liberdade e igualdade, que são mais importantes do que a dança em si, do que a produção da arte em sua própria potência. É uma dança focada na descoberta de um *eu* interior.

O processo torna-se mais importante que o produto. Não à toa há experiências em que a dança perde-se no espontaneísmo, no discurso de que todos têm o “dom” “livre” e “natural” de dançar, que a dança é uma educação “integral”, “completa” e “total” do ser, trata-se de um “direito” de todos (MARQUES, 2001, p. 82-83). Enfim, dança-se para encontrar uma essência, um centro, uma consciência, um movimento “natural”, fluído, cuja diferença está em distinguir-se do outro, numa relação dialética de negação e de falta, de duplos opostos (dominante/dominado, sujeito/sujeitado).

## ***Hecceidades em dança***

No pós II Guerra Mundial, está em questão um sujeito pós-moderno, cuja identidade não é fixa, nem essencial ou permanente, mas fragmentada, modificada continuamente, quebrando com a ideia de um centro, mesmo que efêmero. A dança neste momento histórico, a partir dos anos 60, é contaminada pelo espírito do movimento *hippie*, pelo experimentalismo, pelo desejo de quebrar regras, modelos, propondo outros modos de estar no mundo e de produzir arte.

As coreografias podiam ser improvisadas, terem suas sequências ensaiadas divididas em números cuja ordem era sorteada antes de começar o espetáculo, acontecer nos mais diferentes espaços, como o terraço de um prédio, a rua, em que a relação artista e público deixa de ser vertical e horizontaliza-se, com propostas artísticas em proximidade com o cotidiano, em situações, figurinos e temas que passam a fazer parte da cena, assim como o próprio espectador, em determinadas obras.

O bailarino torna-se mais ativo, participando diretamente do processo de criação proposto pelo coreógrafo, que inverte sua lógica de criação com sequências por ele elaboradas e a serem copiadas, para lançar questões ao grupo, de modo que os intérpretes-criadores assumam sua participação na composição de um novo trabalho, uma obra coletiva. Improvisação, experimentação, criação de novas técnicas e procedimentos de composição passaram a fazer parte do leque de possibilidades que foi aberto na dança. O artista desloca-se do papel de *mostrar* para o de *propor* uma experiência artística a ser vivenciada junto com o espectador, na relação.

O acaso e os movimentos não codificados como técnica começaram a fazer parte da criação em dança, como arriscou o americano Merce Cunningham, para quem não existe uma dança “natural”. Do ponto de vista do coreógrafo, a indústria cultural, a televisão e o crescimento da indústria de consumo “impossibilitavam ao ser humano distinguir o que é hoje realmente inerente a

ele (seus desejos, necessidades e sonhos) do que é criado pelos meios de comunicação” (MARQUES, 2003, p. 169).

Nesse aspecto, Cunningham aproxima-se de Laban, em uma frase bem conhecida do bailarino: *improvisar é esquecer*. É assumir-se em seus atravessamentos e, nesse cruzamento, singularizar-se, encontrar novas possibilidades de mover-se e de estar no mundo, individualizar-se. A coreógrafa Yvonne Rainer, também americana, lançou a provocação: *a mente é um músculo*, quebrando com a dicotomia entre corpo e mente, centro e periferia. Mente e corpo deslizam-se. Nem o palco, nem o plexo solar ou o baixo ventre como centros, mas a relação entre corpos.

Contagiado por tantas fissuras em torno da questão “o que é dança”, ao mesmo tempo em que uma gama de possibilidades são abertas com o movimento da Dança Pós-Moderna Americana, como a não-dança – dança sem movimentos ou sem a presença do bailarino – e a diluição do *performer* com o público, *desglamourizando* a presença do artista na cena, Steve Paxton cria, na década de 70, o Contato-improvisação, experimento em que dois ou mais corpos apóiam-se uns aos outros, numa relação de confiança mútua, em que o equilíbrio é dinâmico e partilhado, mudando a todo o instante, conforme os apoios vão sendo modificados na movimentação.

Não há mais a ideia de centro, mas de estar ‘em relação a’, na experiência e nela colocar-se no desafio de encontrar respostas a situações inesperadas, imprevistas. Uma dança que, atualmente, pode atender pelo predicado *contemporânea*, mas o que importa, para o que se está elaborando como uma dança-arte, é a percepção de uma dança misturada com a vida, em sua potência de mover blocos de sensações, de mudar paradigmas, uma dança-mundo.

Desfaz-se, assim, a noção de sujeito, seja ele fixo ou móvel, único ou múltiplo. O que há são conjugações de forças que dão contornos a processos de singularização que se fazem sempre pela multiplicidade. Foucault (2007), Deleuze e Guattari (1997), dão vazão ao que denominam de processos de

subjetivação, resultantes das relações que se estabelecem na mistura entre corpos na perspectiva do vivido. Há autores que discordam dessa linha de pensamento, de dissolução do sujeito, a exemplo de Stuart Hall, para quem ainda prevalece a ideia de um *eu* e de um *sujeito*.

No entanto, o que os pensadores da diferença propõem, como contraponto, é uma mudança de lógica, que se desloca das grandes narrativas, dos códigos a serem dominados, dos modelos, operados na lógica da representação, para a lógica de um pensamento-mundo que opera pela diferença em si, percebida em relação ao próprio referente e não ao de outrem, daí a necessidade de desfazer-se de um *eu* e de um *sujeito*, que são noções cuja lógica é a de se diferenciar pela negação do que está no outro.

Por isso, considero instigante pensar, a partir de Foucault e com Deleuze, a ideia de um corpo em constante construção e desconstrução, em seus processos de singularização, desterritorializações, cuja potência está nas linhas de fuga que podem abrir fissuras nos sistemas de modelização, possibilitando viver de maneiras ainda não pensadas, não determinadas, não vivenciadas, cujos agenciamentos geram territórios estáveis e, ao mesmo tempo, provisórios, onde não imperam totalizações e nem absolutos.

Não se trata mais da noção de um indivíduo que escolhe um ou mais modelos e adéqua-se à vida, numa perspectiva já dada. Menos ainda de substituir a palavra *sujeito* por *corpo*, mas de deslocar o conceito de indivíduo para o de individuação sem sujeito, *hecceidade*, multiplicidade, uma vez que nem todas as misturas de corpos se fazem entre pessoas, mas entre forças, ideias, partículas que se afetam mutuamente e cujas individuações se dão pelo atravessamento de forças. O que há são corpos que se relacionam *com* o mundo, afetam e deixam-se afetar e, juntos, estabelecem modificações energéticas, deslocamentos de sentido e de percepções de mundo, que dançam em novas éticas e estéticas, coreografias ainda não dançadas.

Falar em identidade nesse contexto parece não fazer mais sentido, pois não existe porque estabelecer algo que crie distinções e fronteiras tão claras e

evidentes entre nações, povos e grupos e/ou minorias, enfim entre estéticas e poéticas. E no que tange à educação pós-crítica, essa percepção ampliada de um corpo-mundo, em rede, num campo de forças, o processo torna-se fundamental, assim como o que se pode produzir a partir do encontro de corpos.

Afinal, o “sujeito não passa de uma invenção cultural, social e histórica, não possuindo nenhuma propriedade essencial ou originária” (SILVA, 2002, p. 120), o que nos leva de volta à Foucault, para quem não existe sujeito, a não ser como resultado de um processo de produção cultural e social. Nessa perspectiva, pergunta-se *onde, quando, por que e por quem* certos conteúdos foram definidos, considerando que o poder é capilar, está em toda parte e é multiforme. Não há separação entre o conhecimento tradicional e os saberes que perpassam a vivência cotidiana, pois não há conhecimento fora dos processos, das relações moleculares.

E nesses percursos o que passa são modos de produção da subjetividade, que podem ser da ordem do controle dos processos de subjetivação, no qual são aceitos os sistemas de modelização dominantes tal como são dados, seriados, normatizados, centralizados; ou, e ao mesmo tempo, tensionarem no sentido de um processo de singularização, em que há reapropriação das subjetividades, abrindo vetores de criação, que são dissidentes, transculturais, inventivos (GUATTARI & ROLNIK, 2005). Segundo Guattari, a problemática micropolítica desloca-se do nível da representação para o da produção de subjetividade.

### **Dança-mundo: um concerto com novos arranjos sensoriais**

Diante dos desafios postos pela complexificação do mundo, o que nos parece interessante perceber é que as setas não apontam mais em uma única direção e nem são determinadas unicamente por instituições, mas estão diluídas em um poder circulante. Portanto, ao pensarmos no corpo como lugar de passagem e de constituição de novos modos de constituir uma relação com o

mundo, podemos nos aproximar do filósofo José Gil, para quem “o sentido do movimento é o movimento do sentido” (2004, p. 44).

Mover, assim, não só está relacionado a um pensar, como move o próprio pensar. “Quando nos movimentamos, nós criamos relacionamentos mutáveis com alguma coisa. Esta alguma coisa poderá ser um objeto, uma pessoa ou mesmo partes de nosso próprio corpo” (LABAN, 1978, p. 109). Para Laban, as ações cotidianas constituem apenas um estrato do mundo do movimento. Continuando essa percepção com Deleuze e Guattari, seria possível inferir que as ciências, as filosofias e as artes dão consistência a outros possíveis estratos de mundo, formando uma rede a conectar pensamento, ação, modos e ver, perceber e sentir. Trata-se de produzir processos de subjetivação que possibilitem deslocar hábitos, padrões e cristalizações, mas não na direção de uma unidade quimérica perdida, mas em favor de uma ordenação possível e temporária a conectar pensar e mover.

O que a bailarina Martha Graham propôs, em meados da década de 1950, com a elaboração de uma técnica influenciada por um pensamento oriental, a partir da Yoga, foi reunir no corpo um pensar e mover simultâneos a partir do uso da respiração. A artista desejava liberar a musculatura e, assim, produzir modificações anatômicas, encontrar diferentes dinâmicas, numa sucessão contínua a reverberar por diversas partes do corpo (LEAL, 2006). Ela deseja fluir no movimento (GIL, 2004), produzindo uma nova relação consigo e com o mundo.

Para isso, o que os artistas da dança moderna e da educação somática perceberam e, de algum modo vem colaborando para o trabalho realizado na dança contemporânea, é que para modificar um pensamento, um movimento e uma relação com o mundo, é necessário desafiar as estabilizações. Neste sentido, Alexander (2010) parece estar em consonância com Martha Graham e Laban, ao propor que para mudar um comportamento é preciso atuar no processo do movimento, na constituição de um concerto do gesto, de uma orquestração do mover. De acordo com Laban:

“Cada fase do movimento, cada mínima transferência de peso, cada simples gesto de qualquer parte do corpo revela um aspecto de nossa vida interior. Cada um dos movimentos se origina de uma excitação interna dos nervos, provocada tanto por uma impressão sensorial imediata quanto por uma complexa cadeia de impressões sensoriais previamente experimentadas e arquivadas na memória. Essa excitação tem por resultado o esforço interno, voluntário ou involuntário, ou impulso para o movimento”. (LABAN, 1978, p. 49)

Segundo ele, a dança usa o movimento como linguagem poética, transforma as ações e condutas cotidianas. Trata-se de um processo de subjetivação que não passa predominantemente pela razão e nem pelo desejo de alcançar metas e objetivos, mas de ater-se aos meios pelos quais é possível produzir, no corpo, diferentes percursos possíveis para desencadear ações ainda não experimentadas, mover um pensamento.

Alexander nos alerta para os usos habituais que fazemos do corpo. Essa relação confortável com um determinado modo de funcionamento faz com que, mesmo desejando agir de outro modo, continuemos a realizar as mesmas ações, numa repetição do mesmo. Para encontrar novos procedimentos, novos conceitos e novas maneiras de nos relacionarmos, é necessário uma experimentação, na ordem do vivido, trazendo a atenção para todo o processo combinado de ações e não apenas no resultado final. Trata-se de fazer pensando e pensar fazendo um determinado movimento, um pensamento-movimento, conforme Laban.

“O corpo age como uma orquestra, na qual cada seção está relacionada com qualquer uma das outras e é uma parte do todo. (...) No alvorecer do pensamento filosófico, todas as formas de arte compunham uma unidade; atualmente constituem disciplinas separadas. Mas mesmo hoje em dia o drama às vezes se assemelha à dança e esta àquele, noutras oportunidades. As palavras podem estar repletas de música e movimento, ao passo que a dança e a música estão muitas vezes carregadas com as ideias que as palavras traduzem”. (LABAN, 1978, p. 67-147)

Portanto, um corpo transdisciplinar. Um corpo assim é capaz de mergulhar nas velocidades e lentidões de uma época e de perceber os diferentes tempos e ritmos que coabitam um mesmo período cronológico. Um corpo assim é poroso, se relaciona com o mundo, dança com os contextos, ora antecipando futuros, ora deixando suas marcas, num *continuum* entre mover e pensar.



## Referências bibliográficas

ALEXANDER, F. Matthias. **O uso de si mesmo**: a direção consciente em relação com o diagnóstico, o funcionamento e o controle da reação. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.

ARENDDT, Hannah. **Origens do totalitarismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

CUÉLLAR, Javier Pérez de (Org.). **Nossa diversidade criadora**: Relatório da Comissão Mundial de Cultura e Desenvolvimento. Campinas: Papyrus, Brasília: Unesco, 1997.

DELEUZE e GUATTARI, Félix. **O que é filosofia?** Rio de Janeiro: Ed. 34, 2ª edição, 1997.

ELIAS, Norbert. **O processo civilizador**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994, v. 1.

FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 23ª edição, 2007.

GIL, José. **Movimento total**: o corpo e a dança. São Paulo: Iluminuras, 2004.

GODARD, Hubert. Gestos e percepção. In: SOTER, Silvia e PEREIRA, Roberto. *Lições de Dança 3*. Rio de Janeiro, UniverCidade Editora, 2000.

GONÇALVES, Thaís. Dança-mundo: uma composição de corpos, histórias e processos educacionais. In: **Caderno Pedagógico**, v. 8, n. 1, p. 7-22. Lajeado: Univates, 2011.

GUATTARI e ROLNIK, Suely. **Micropolítica**: cartografias do desejo. Petrópolis: Vozes, 2005.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

KROEF, Ada Beatriz Gallicchio. **Escola como pólo cultural**: contornos mutantes em fronteiras fixas. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Programa de Pós-Graduação em Educação (Dissertação de mestrado), 2000.

LABAN, Rudolf. **Domínio do movimento**. São Paulo: Summus, 1978.

LEAL, Patrícia. **Respiração e expressividade**: práticas corporais fundamentadas em Graham e Laban. São Paulo: Fapesp/Annablume, 2006.

LE BRETON, David. **A sociologia do corpo**. Petrópolis: Vozes, 2006.

MARQUES, Isabel. **Dançando na escola**. São Paulo: Cortez, 2003.

\_\_\_\_\_. **Ensino de dança hoje**: textos e contextos. São Paulo: Cortez, 2ª edição, 2001.

SILVA, Tomaz Tadeu da. **Documentos de identidade** – uma introdução às teorias do currículo. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

SUQUET, Annie. O corpo dançante: um laboratório da percepção. In: CORBIN, Alain; COURTINE, Jean-Jacques e VIGARELLO, Georges. **História do corpo**: as mutações do olhar: O Século XX. Petrópolis, Vozes: 2009, v.3.