

ROSA, Tatiana Nunes da. A pergunta sobre os limites do corpo como instauradora da performance: propostas poético-pedagógicas em dança. Porto Alegre: Programa de Pós-graduação em Educação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul; Mestre; Professor Orientador: Gilberto Icle. Bailarina e Coreógrafa.

RESUMO

Este artigo faz parte de uma pesquisa poética que abrange produções artísticas em dança. Assim, o *corpo contínuo* ou *algodãozado*, é apresentado não como um conceito, mas como uma noção que opera construindo obras. Esse termo é uma imagem cunhada no âmbito da produção artística e pedagógica da autora e procura dar conta de um entendimento de um corpo que não se reduz ao biológico, um corpo que, uma vez experimentado, desdobra-se em imagens, conceitos, palavras, sensações, impossibilitando o encontro com uma realidade última ou com um *eu*. Esse corpo também se desdobra no espaço, ao qual se entrega, do qual depende e com o qual é dinamicamente formado. Nesse campo de um *eu* problemático, o ponto de vista em primeira pessoa, a via da escuta das sensações, procura ser uma ferramenta de acesso para que se possa perceber os jogos de poder, de definições de realidade e conceitos — e, portanto, de arte, de cena e de corpo dançante — reiterados nas ações corporais, entendidas como idênticas a conceitos e imagens. Como essa experiência não encontra um ponto de fundação, passa a ser entendida como detonadora de um processo de criação permanente, confundindo arte e vida e solicitando ao fazer artístico a responsabilidade por explicitar as convenções que o legitimam, bem como pela proposição de outros modos de fazer. Daí a necessidade de compreender um processo artístico à luz das tradições que informam seus modos de fazer, ou, dito de outra maneira, que lhe subjetivam. No caso desta pesquisa, esta tradição abrange o legado da geração da Judson Church, ou da chamada dança pós-moderna norte-americana dos anos 1960 e 1970, especialmente no que se refere ao uso de técnicas de educação somática proposto como procedimento artístico por esses últimos. A partir de Lancri e Pareyson, a comunicação procura explicitar a filiação de tais questões metodológicas à pesquisa *em* dança, que, diversamente da pesquisa *sobre* dança, está focada na produção artística ela mesma como seu fim e meio de reflexão. Ao longo dos anos da pesquisa, o fazer artístico foi demandando a complexificação do entendimento do *corpo algodãozado*, desembocando na própria abordagem da escrita aqui presente como um de seus desdobramentos poéticos.

Palavras-chave: Corpo. Pesquisa *em* Dança. Experiência. Sensação. Dança Pós-Moderna Norte-Americana.

ABSTRACT

The present paper is one of the results of a research in Poetics, which comprises also artistic Dance productions. The terms *Continuous* or *Cottoned Body* are presented not as a concept, but as a perception that develops a work of art. *Cottoned Body* is an image derived from the author's Artistic and

Educational history, built on the understanding of a body that can't be reduced to Biology. A body that, once experienced, unfolds into images, concepts, words, sensations, not to be limited to a ultimate reality or a *Self*. The first-person point of view, the way of listening to sensation, is a tool to access power games, definitions of reality and concepts – therefore of arte, of scene and of the dancing body – , which are reiterated in body actions – herein understood as identical to concepts and images. The foundations of such experience are not attainable, therefore it fosters a permanent creative process, blurring Life and Art, and compelling the Artist to present the conventions that legitimate her *Poiesis*. Hence the need to comprehend *Poiesis* in light of the traditions that subject it. In the present research, this traditions can be traced back to the legacy of the Judson Church generation from the 1960s and 1970s. We focus specifically on the use of Somatic Education as a tool for artistic creation by the Judson Church group. Based on LANCRI e PAREYSON, this paper aims to point out how those methodological questions affiliate themselves to Poetics. The premise is that Poetics is in itself a way of investigation and reflexion in the field of dance. During the research time, the *Poiesis* of these works engendered a complexification of the notion of *Cottoned Body*. This complexification resulted in the narrative approach presented in this dissertation, itself one of its poetic unfoldings.

Keywords: Body. Poetics. Experience. Sensation. American Post-Modern Dance.

No começo era o movimento.
[...] No começo não havia pois começo.
José Gil

[desisto.]

[escuto.]

[suave, macio, escrotidão, abertura.

Por som, pelo poder do corpo entregue ao espaço e ao tempo, pela permissão, por outros meios.

Fazer ter sentido, procurar o sentido, auscultar no corpo, na memória.

Respeitar o que a afasia sabe.

(To think) in a marrow bone (Yeats, na epígrafe de *Thinking Body*, de Mabel Todd, o livro fundamental da Ideocinese). (visceral ou esquelética?).

Dói no osso, a transformação é no osso, no nervo, músculo postural e osso. Daí para algodãozar.]

Declarando a impossibilidade de marcar o limite de um movimento por meio de uma citação em sua materialidade — na presença em itálico da voz de outrem —; deslizando do silêncio para palavras incertas, por um gaguejar, busco iniciar este texto problematizando o seu começo. O faço não como um paralelo ou como uma ilustração do conceito que opera na pesquisa em dança que apresentarei aqui, mas como um desdobramento do mesmo. Um texto é sobre algo ou posso pensá-lo como o desdobramento do corpo, do movimento ou de

uma dança? Ou ele mesmo como uma dança? Existe um limite *a priori* que separa corpo e texto?

Esta comunicação traz as descobertas de uma bailarina que tem procurado apropriar-se de uma certa tradição em dança para poder criar a partir dela. Aqui interessa abordar a tradição em dança a que me refiro, a dos artistas da geração da Judson Church, ou dança pós-moderna norte-americana dos anos 60, por meio de seu convite explícito para que as práticas e papéis em dança e em arte possam ser revisitados, revisados e criados a partir da necessidade de quem propõe uma dança — e formas de viver em sociedade —, em lugar de hábitos de nominação (do que é um “bailarino”, “dança”, “arte”, “professor”, “coreografia”, “movimento”, “corpo”, “pesquisa”, “espetáculo”, “técnica” e tantos outros) que podem ter perdido seu poder formativo (PAREYSON, 1993), isto é, seu poder operativo na criação. Perguntar-se dos limites do movimento e do corpo significa olhar para o que está agregado nesses conceitos, nessas palavras, tocá-los, e, por isso, movê-los, abrindo a possibilidade de mover junto outras categorias e delas nos apropriarmos. E isso significa efetivamente tocá-los, senti-los em sua *reverberação somática* (SKLAR, 2007, p. 44).

[Para quê o esforço de problematizar o começo do texto e a natureza do próprio texto, se talvez esse ato não seja o centro desta pesquisa?]

Para que esta pesquisa possa existir como o reverberar de uma pergunta que não tem cessado: onde começa e termina o movimento? Onde começa e termina o corpo? Essa pergunta surgiu — imprecisa assim — entre 1999 e 2000, durante meus estudos nos estúdios da Companhia de Trisha Brown (uma das artistas de referência da Judson Church), em Nova York (via bolsa ApArtes/CAPES) e engendrou uma série de trabalhos, procedimentos e escolhas artísticas, pedagógicas e profissionais. A pergunta não é original. Pelo contrário, atravessa todo o campo da dança no século XX e encontra nos artistas citados respostas e articulações paradigmáticas.

Acredito que propor o texto como um desdobramento de uma dança tem coerência com a pergunta mesma dos limites do corpo e do movimento. Se compreendo que ideias e imagens se dão muscularmente, isto é, que não estão nunca apartadas do corpo (ALEXANDER, 1992, p. 25) e são idênticas a meu movimento, que existem como materialidade, como ação; se compreendo que há ação — aquilo que é permeado pela vontade (NUNES, 2003) — no corpo humano, mesmo quando este parece em repouso; que essa ação desenha meu tônus e minha identidade, uma vez que o biológico não se reduz a um campo neutro, impessoal e imaculado pela cultura; se admito que a memória e a sensação do corpo também não são fixas ao longo do tempo, pois a cada vez que observo minhas sensações não encontro a referência exata do que havia sentido no dia anterior; se aceito que meus movimentos são produzidos tanto por aquilo que nomino como *minha* vontade, mas também pelo que é involuntário e por forças que não partem de meu corpo, como a gravidade ou forças de outrem; se percebo nos movimentos que repito no dia a dia o jogo do dar-me a ver, do projetar, do performatizar, da produção de um papel social, para *fora de mim*; se compreendo que o limite entre o que é

percebido e o que é imaginado não é claro, não encontro, portanto, o corpo como um fundamento estável, como limite biológico e garantia do *real*, nem como polo para a articulação de dicotomias.

Tais constatações são oriundas da experiência artística nos estudos práticos na Trisha Brown Dance Company em 1999 e 2000, e operam em meu trabalho poético-pedagógico desde então. O que encontrei experimentalmente nos estudos foi a falência da noção de um *corpo concreto* que eu buscava até aquele momento. O trabalho de Trisha Brown gira em torno do *diálogo* do corpo com a gravidade. Entregar o peso do corpo à gravidade para que o movimento seja ampliado é uma tarefa *paradoxal* (para usar um termo de José Gil), pois exige que o bailarino dialogue constantemente com seus hábitos motores — também perceptivos —, presentes como tensões musculares, uma vez que são estes que resistem a essa entrega. Essa resistência exige ser abordada pela percepção dela mesma, por um *não-fazer*, por uma observação suave de um corpo (proporcionada pelos métodos somáticos) que, experimentado, não se contém no peso e na concretude (ainda que não os negue), mas, dito mais uma vez, se desdobra em imagens, memória etc..

O apanhado de verificações em torno da pergunta dos limites do corpo, surgidas durante os estudos, acabou ganhando, no âmbito de minha pesquisa, o nome de *corpo contínuo* ou *algodãozado*. Sendo, acima de tudo uma imagem, essa noção tem, para mim, um potencial operativo e formativo, isto é, um potencial de constituição do trabalho artístico. Ela balizou intuitivamente muitas análises teóricas. O *corpo algodãozado* faz pensar em corpos imersos no espaço, misturando-se como algodão que vai sendo esgarçado, tornando-se menos denso e se espalhando em todas as dimensões, para dentro e para fora do *meu* corpo, em relação. Nesse espaço, meu ponto de vista imerge e é esgarçado junto, se multiplicando. A imagem do *corpo algodãozado* não acrescenta nada que a da Banda de Moebius já não tenha trazido para as noções de relações dinâmicas entre o espaço interno e externo do corpo e entre outros fatores no Sistema de Análise do Movimento de Rudolf Laban (SASTRE, 2009; FERNANDES, 2007) ou na educação somática (FORTIN, 2003). Pelo contrário, é tributária dessa segunda imagem, por força das referências que a construíram. Entretanto, foi a imagem do *corpo algodãozado*, nascida no âmbito desta pesquisa, que carregou suas intuições e sua forma específica, sua *poética*.

[Por que propor, então, esta pesquisa como *em dança* e mover-me a partir de conceitos operatórios?]

Se o mergulho na observação do corpo torna-se ferramenta de criação, o passo inevitável desse caminho é o de propor esta escrita e esta pesquisa como *pesquisa em arte* (REY, 1996), como *pesquisa em dança* e colocar sua pergunta central (a dos limites do corpo) como um *conceito operacional* (LANCRI, 2002, p. 29). Posso compreender uma investigação como uma busca da verdade, ou do real; posso compreendê-la como uma maneira de dizer os pactos que constituem o real, ou posso ainda deixar o real em suspenso, como numa criação vertiginosa. Se olho para o que me constitui como sujeito como

uma eterna aproximação metafórica, e se olho como ato, se me proponho a olhar meu próprio olhar como um fazer, então estou em pleno movimento, em plena mudança, *então* danço. Assim, esta pesquisa se assume como poética, tomando-a — a criação artística — como seu núcleo, justificativa e fim. A imaginação, invenção, análise e crítica que produz são as da criação artística, sendo ela o eixo norteador, aquilo que baliza as produções, os investimentos pedagógicos, os diálogos com teorias e a produção textual. Daí a importância de compreender sua discussão central (a dos limites do corpo e do movimento) como um conceito operacional, como o articulador, semeador de uma produção prática, sensível e simbólica, de uma produção artística.

Desisto.

Escuto. Não me preparo, porque já o estou, faz muito tempo. Escutar, levar em conta o corpo que já está nos coloca em experimentação, em jogo, na vertigem das forças. Dessa escuta emerge a tensão da impossibilidade de se apontar onde começa o corpo e a dança. E essa tensão opera formando dança. Como propõe Mônica Dantas, “[...] escrever sobre dança [é] uma outra maneira de dançar” (1999, p. 7).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALEXANDER, F. Matthias. **O uso de si mesmo**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- DANTAS, Mônica. **Dança: o enigma do movimento**. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 1999.
- FERNANDES, Ciane. **InterAções Intersticiais: O Espaço do Corpo do Espaço do Corpo**. In: MEDEIROS, Maria Beatriz de; MONTEIRO, Marianna F. M. (Org.). Espaço e Performance. 1. ed. Brasília: Editora da Pós-Graduação em Artes da Universidade de Brasília, 2007, v. I, pp. 27-48.
- FORTIN, Sylvie. **Dancing on the Möbius Band**. In: Papers from Laban Research Conference. 19 July 2003. Martin Hargreaves, ed. Londres: Laban Centre, 2003, pp. 3-10.
- GIL, José. **Movimento total**. São Paulo: Iluminuras, 2004.
- LANCRI, Jean. **Colóquio sobre a metodologia da pesquisa em artes plásticas na Universidade**. In: BRITES, Blanca; TESSLER, Elida (org.). **O meio como ponto zero: metodologia da pesquisa em artes plásticas**. Porto Alegre: Ed. UFRGS, 2002, pp. 15-33.
- NUNES, Sandra Meyer. **O corpo do ator em ação**. In: GREINER, Christine e AMORIM, Claudia (org.). **Leituras do Corpo**. São Paulo: Annablume, 2003, pp. 119-136.
- PAREYSON, Luigi. **Estética**. Teoria da formatividade. Petrópolis, RJ: Vozes, 1993.
- REY, Sandra. **A pesquisa em arte**. Porto Arte. Porto Alegre: Instituto de Artes UFRGS, v. 7, n. 13, p. 81-95, nov. 1996.
- SASTRE, Cibele. **Nada é sempre a mesma coisa**. Um motivo em desdobramento através da Labanálise. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas. Porto Alegre, 2009.

SKLAR, Deidre. **Unearthing kinesthesia**: groping among cross-cultural models of the senses in performance. In: BANES, Sally; LEPECKI, André. *The Senses in: Performance*. New York: Routledge, 2007.

TODD, Mabel E. **The Thinking Body. Pennington**: Princeton Book Company, (s.d.)