

SENTIR A DANÇA
OU QUANDO O CORPO SE PÕE A DANÇAR...

TEREZINHA PETRUCIA DA NÓBREGA

IFRN Editora



SENTIR A DANÇA
OU QUANDO O CORPO SE PÕE A DANÇAR...

TEREZINHA PETRUCIA DA NÓBREGA

SENTIR A DANÇA
OU QUANDO O CORPO SE PÕE A DANÇAR...

NATAL/RN - BRASIL
2015

Presidenta da República **Dilma Rousseff**
Ministro da Educação **Renato Janine Ribeiro**
Secretário de Educação Profissional e Tecnologia **Marcelo Machado Feres**

INSTITUTO FEDERAL DE EDUCAÇÃO, CIÊNCIA E TECNOLOGIA DO RIO GRANDE DO NORTE

Reitor **Belchior de Oliveira Rocha**
Pró-Reitor de Pesquisa e Inovação **José Yvan Pereira Leite**
Coordenador da Editora do IFRN **Paulo Pereira da Silva**
Conselho Editorial **André Luiz Calado de Araújo**
Dante Henrique Moura
Jerônimo Pereira dos Santos
José Yvan Pereira Leite
Samir Cristino de Souza
Valdenildo Pedro da Silva

Todos os direitos reservados

FICHA CATALOGRÁFICA

N754p Nóbrega, Terezinha Petrucia da.
Sentir a dança ou quando o corpo se põe a dançar.... / Terezinha Petrucia da Nóbrega. – Natal: IFRN, 2015.
328 p.

ISBN 978-85-8333-125-4

1. Dança. 2. Filosofia do corpo. 3. Arte do movimento. 4. Expressão corporal. 5. Coreografia sensorial. I. Título.

CDU: 793.3

Ficha elaborada pela Seção de Processamento Técnico da Biblioteca Sebastião Fernandes do Campus Natal Central do IFRN.

Tradução do Prefácio **Terezinha Petrucia da Nóbrega**
Revisão **Silvaneide Dantas**
Capa e Diagramação **CrisB** (Cristiana Barbosa)
Obra da Capa **L'Autruche** de **Yoann Penard** (www.yoann-penard.com/)
Foto da Capa **Benoit Cary**

CONTATOS

Editora do IFRN
Rua Dr. Nilo Bezerra Ramalho, 1692, Tirol. CEP: 59015-300
Natal-RN. Fone: (84) 4005-0763
Email: editora@ifrn.edu.br

SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS 9

PREFÁCIO - MERLEAU-PONTY TRANSGRESSIVO E CONTEMPORÂNEO 11

PRÉFACE - MERLEAU-PONTY TRANSGRESSIF ET CONTEMPORAIN 24

PRÓLOGO 39

CENÁRIOS 41

COREOGRAFIA 1 - DO CORPO E DA EXPRESSÃO 53

MOVIMENTOS DO PENSAMENTO **55**

O CORPO ESTESIOLÓGICO **72**

LINGUAGEM E EXPRESSÃO **102**

CARTOGRAFIAS DO CORPO EM MOVIMENTO NA DANÇA **121**

COREOGRAFIA 2 - DA ENERGIA DO MOVIMENTO QUE SE FAZ DANÇA 141

UMA ESTÉTICA DAS MANIPULAÇÕES **143**

O CORPO MECÂNICO E A DANÇA DE SCHELEMMER **165**

O CORPO EM MOVIMENTO NO ESPAÇO DE LABAN **181**

COREOGRAFIA 3 - DA EXPRESSÃO DO CORPO À EMERSÃO SENSORIAL 197

FIGURAS EXPRESSIVAS NA DANÇA CONTEMPORÂNEA **199**

A REINVENÇÃO DA CORPOREIDADE NAS OBRAS DE PINA BAUSCH E MAGUY MARIN **213**

DANÇA, PERFORMANCE E IMPROVISAÇÃO NAS OBRAS DE HÉLIO OITICICA E ANNE HALPRIN **248**

EMERSIOLOGIA, ARTES IMERSIVAS E ECOCOREOGRAFIAS **273**

EPÍLOGO 284

DOSSIÊ 293

OS ESCRITORES EM PESSOA 293

A DESCOBERTA DA HISTÓRIA 313

A FILOSOFIA DA EXISTÊNCIA 317

REFERÊNCIAS 337

CADERNO DE IMAGENS 349

FONTE DAS IMAGENS 354

À minha mãe

AGRADECIMENTOS

À minha família, em especial a Lene e a Vânia, por cuidarem de minha mãe.

Aos amigos e colegas brasileiros Lenilton Teixeira, José Pereira de Melo, João Carlos Neves de Souza e Nunes Dias, Rosie Marie Medeiros, Paulo Nobre, Flávio Dênis, Rita Luzia de Souza santos, Antônio de Pádua, Breno Guilherme, Marinalva Moura, Liege Silva, Laís Saraiva, Ana Zélia Belo, Jefferson Gomes, Avelino Neto, Analwik Tatielle, Karenine Porpino, Larissa Marques, Cléa Macedo, Edeilson Matias, Carlos Sérgio Borges, Fátima sena, Albanisa Sena, Mônica Pelegrino, Marcílio de Souto, Salma Muchail, Carmen Soares, Edgard de Carvalho, Conceição Almeida, CrisB, Silvaneide Dantas e Iraquitan de Oliveira Caminha.

Aos amigos e colegas franceses Jacques Gleyse, Claudine Desnoues, Nelly Lacince, Mathieu Duvignaud, Richard Fournet, Claude Imbert.

À Bernard Andrieu pela partilha de uma vida filosófica.

Aos membros do Grupo de Pesquisa Estesia e Laboratório Ver, aos meus alunos e orientandos pela partilha de sonhos, ideias e projetos.

À Universidade Federal do Rio Grande do Norte, Centro de Ciências da Saúde e Departamento de Educação Física pelo afastamento institucional concedido.

Quero agradecer a Valdir Varela Máximo (*in memoriam*) e Lassalete Costa pela eficiência e cordialidade.

À Editora do IFRN pela parceria na publicação.

À Capes pelo financiamento da pesquisa.

A *Fondation Maison des Sciences de L'Homme* pelo acolhimento na *Maison Suger*, em Paris.

A Edson Claro (*in memoriam*), pela dança!

A Max Weber, pela alegria!

Aos leitores e leitoras, pela partilha de olhares, impressões, sensações...

PREFÁCIO

MERLEAU-PONTY TRANSGRESSIVO E CONTEMPORÂNEO

Os livros necessários são raros. Este aqui encadeia três exigências.

A primeira é própria à autora. Tendo associado uma prática de dança e uma carreira acadêmica orientada pela leitura de Merleau-Ponty o momento é chegado para compreender essa afinidade. Uma filosofia que fazendo apelo ao corpo se devia a explicitação de suas premissas e se, mais do que nunca, a coreografia lhe oferecia a ocasião, seria fazendo-lhe partilhar suas próprias questões. Uma tal reciprocidade, levada ao ponto que toca a inteligência civil dos nossos gestos, dá ao livro sua tensão. Aqui também a análise deve assumir a audácia com a qual Merleau-Ponty liberou as artes do visível da clausura estética. Ao abrir um lugar experimental trabalhado de linguagens corporais ignoradas ou deixadas sem sucessor, ele havia simultaneamente – e não sem escândalo – forçado os impasses da fenomenologia. Essas duas exigências demandam ser confirmadas sobre o desenvolvimento e a difusão, tão singulares a princípio, da *dança contemporânea*.

Tal é a trama de um livro que se desdobra sobre três registros que, desde a metade do século XX, denominou-se pobremente como crise da modernidade ou da existência, conforme as variantes que confessaram seu esgotamento conceitual e nada fizeram para mudá-lo. Merleau-Ponty foi o primeiro a virar as cartas, arriscando não ser compreendido: como, objetivemos, a exploração de um mundo visual,

cujo artifício foi delegado aos museus, teatros e outras cenas, se ocupariam de questões tão pesadas, a começar por uma sólida matéria cartesiana, a questão da união do corpo e da alma? É esse desvio pela pintura e o fato histórico de sua modernidade que se faz necessário explicar. Trata-se de se liberar da imagem e de uma decoração da fenomenalidade imitativa para dar as dimensões experimentais um uso inventivo e cognitivo do corpo, fixado em gestos adquiridos e metafisicamente defendidos.

Evocando a roda da Musas, onde Terpsychore conduz a dança, Petrucia da Nóbrega afasta de imediato uma estética que a filosofia kantiana havia trancafiado. A Crítica do Juízo atribuía-lhe do ser o espectro e a confirmação de uma experiência a qual ela acentuava as arestas e fixava a pedra angular. Contra o que vale lembrar um mito que o século XIX manteve sob pálidas efígies, como Terpsichores no frontispício das Óperas, Euterpes em candelabros ou Melpomènes em vinhetas dobre os programas e livretos – mas que não se deixou esquecer. Aqui todas as artes, sem perder a individualidade na obra de arte total, dão-se as mãos, dançam, cantam, tocam flauta, recitam, mascaram-se ou zombam, rindo ou chorando – enfim, desdobram um corpo transfigurado e metamórfico que carrega o nosso. No lirismo de Hesíodo, pois ele evoca uma roda da qual não se exclui, não há nenhuma necessidade de um bacanal dionisíaco no qual o filósofo dançando sustentaria o tamborim. Nada há aqui da alteração nietzschiana de uma língua filosófica mimada pelo socratismo. Trata-se de uma outra coisa, de forçar uma porta estreita enriquecendo-se de novas operações. Não contra a inteligência, mas contra uma filosofia que não tinha a inteligência de suas próprias operações de inteligência.

Se a *Fenomenologia da Percepção* (1945) conquistou todos os seus leitores pela sua envergadura e sua penetração, suas últimas páginas perturbaram alguns. A conclusão coincidiu com o fim da segunda guerra mundial. Ela dizia do limite do livro e da decepção de não ter sabido juntar a existência na história. Merleau-Ponty confessou estar longe do objetivo e deixou a palavra a Saint-Exupéry, herói da aviação abatido em missão, corpo e bens perdidos no mar – e todos os leitores avertidos pensam em Cavaillès, traído e fuzilado pela gestapo, o desconhecido do túmulo 5 do cemitério de Compiègne. Era necessário retomar, assim Merleau-Ponty redige, alguns meses mais tarde, o editorial do primeiro número de *Temps Modernes*. *La guerre a eu lieu* (novembro de 1945), dizia-o sobriamente, dentes serrados, como o enunciado existencialista de uma impotência.

Houve um antes e um depois. Um antes: a *Estrutura do comportamento* (1938) deixou aberta a questão, ainda grosseiramente colocada, do comportamento simbólico, ou seja, falado, civil, partilhado, mais instável e disperso que atribuível à maneira de um *ethos* o qual Merleau-Ponty havia afastado as versões behavioristas. Certamente, durante sete anos, ele acreditou poder responder a essa questão pela gênese de uma consciência aberta à fenomenalidade do mundo, filtrada pelas fontes e operações subjetivas de um corpo próprio transmitindo as performances cerebrais. Tudo isso foi descrito como fenomenologia da percepção, estando mais próximo de Hegel que de Husserl, pelo que sabemos. Ele havia afastado o absoluto do cogito cartesiano em plena potência de suas evidências cujo avatar foi introduzido tardiamente, na segunda parte do percurso fenomenológico. No entanto, não o faria: uma consciência

intencional e discursiva não poderia se desprender dessa focalização hipotética. A despeito de ser de imediato um processo de aprendizagem inacabado, enriquecido de linguagens partilhadas, nada a preservará de seu solipsismo – para não dizer de seu pequeno comércio com as coisas. A impossibilidade de integrá-la a uma percepção da história a lembraria sem consideração.

Mas, Merleau-Ponty já havia aberto um outro caminho. No mesmo ano de 1945 ele publica *A dúvida de Cézanne,* fazendo-o compreender sua própria dúvida. Suas primeiras conferências publicadas tratariam da imagem e do cinema como uma escola do real e de subjetivação. Ora, aqui já se apresenta inteiramente a opção paradoxal de Merleau-Ponty: não buscar um corpo sujeito a quem remeter operações carimbadas por alguns séculos de filosofia clássica, mas demandar as figuras da arte moderna, em incessante reinvenção e pela inventividade mesma, retomar a questão engajada em seu primeiro escrito, aquela do comportamento simbólico. Impossível aqui de seguir todas as etapas de um trabalho começado nos anos 30, após a agregação. Que seja suficiente sublinhar as articulações as mais óbvias e, no entanto, as mais desconhecidas.

O primeiro passo foi afastar a postura do filósofo observador, espectador, crítico e não mais afirmar um sujeito transcendental que Merleau-Ponty cedo identifica com a "impostura profissional do filósofo". Essa rejeição carrega também seus substitutos tácitos, sombra carregada de um *senso comum* que, desde os primeiros textos husserlianos aos últimos, queria se garantir por um fato natural da operação fenomenológica - de fato uma

máquina de enunciação sem passado e sem virtualidade. A nada serviria lembrar o duplo sentido do termo *estética* e a sensorialidade do perceptivo se eles fossem canalizados antes na sequência da recepção e da enunciação. Merleau-Ponty dirá, obsessivamente, que seu erro foi essa intencionalidade forjando o vai e vem *sujeito-objeto*; ela assoreou a saída ao mesmo tempo que tentava liberá-la. Suas notas tocantes à literatura impiedosamente minaram a *logie* da *fenomenologia*; seus artigos que tratavam a pintura mostraram mais rigor ainda ao desmontar a má fé de uma *fenomenalidade* dada. Nos anos 50 ele tratou da palavra sob seus aspectos problemáticos e qualitativos que rompem a evidência discursiva e sugerem uma correspondência com a paleta do pintor. Ele sublinha as sintaxes polifônicas do escritor, particularmente Claude Simon (*A Rota de Flandres*): Quanto ao pintor, produzindo o visível a partir do visível, ele desafia o inconsciente do olhar, prolonga e realça sobre a tela um regime cognitivo que não pertence a ninguém e vale para todos. A "pintura moderna", ou seja, de um século XIX que dura até a segunda guerra, foi liberada sem retorno de um regime de dados sensoriais, opondo sua verve própria e seu potente contra exemplo às pretensões fenomenológicas.

A prova, levada até o ponto de destituição, foi rude. Merleau-Ponty descobre os gráficos latentes de uma consciência que não seria mais imediatamente discursiva, que o meio ambiente é sem relevo nem pregnância até que tenha sido desenhada, jogada, articulada em alguma parte ou de alguma maneira. Era necessário evocar em algumas palavras esse momento de vertigem no qual Merleau-Ponty

havia deixado o solo firme da filosofia clássica para que esse corpo inteligente e cognitivo, temeroso e gestual, revelesse suas próprias potências simbólicas originárias. O visível que o pintor refaz, incessantemente, releva um primeiro visível medíocre, banal, instável. Isto vale para toda atividade sensorial, sob pena de se fragmentar na inconsciência caso ela não se duplique, ilumine-se e intensifique-se em uma inscrição corporal e em uma invenção cultural. Aqui se ligam a renovação vital de figuras, articulando nossa inteligibilidade cotidiana, a conivência das Musas e a solicitação de um corpo virtual deixado sem herança. Merleau-Ponty reivindica uma maneira de dizer que se enriquece – escandalosamente para muitos – de uma ambiguidade positiva. Seus cursos exploram um campo visual inquieto, sem ponto fixo cartesiano e sem formas a priori da intuição. Nada restaria de uma f*enomeno-logia* – que dizemos ingênua ou transcendental e nem mesmo essa dialética que prometia a conivência do primeiro livro com a *Fenomenologia do espírito*. *As Aventuras da dialética* (1953) explicaram a ruptura com Sartre, com *Temps Moderns* e com uma maneira de tratar peremptoriamente um modo de vida não ainda identificada, nos termos de uma história altiva da qual o filósofo saberia alguma coisa.

Restaria a fazer o balanço do que foi adquirido e do que ignoramos nos ateliês do pintor. Uma cultura visual e gráfica, tão antiga quanto Lascaux, veste nossas capacidades discursivas. Privilegiadas por múltiplas razões, incontestavelmente capaz de inúmeras diversidades e enriquecimento, elas dependem de uma inscrição corporal, de uma habilitação mental, de uma facilitação neuronal silenciosa e assim fabricam a vida civil como seu espaço de comunicação.

Uma continuação serrada de artigos dedicados à pintura (*A dúvida de Cézanne*, *A Linguagem indireta e as vozes do silêncio*) havia, em quinze anos, forrado positivamente o trajeto de retirada da filosofia herdada. Merleau-Ponty afasta o dever de enunciação, de reconhecimento e de afirmação e as especificações de toda percepção. Ele suspende o primado que, muito jovem, havia afirmado contra as categorias do juízo assim como já havia deixado em seu armário o manuscrito da *Prosa do mundo* – essa figura retentiva do dever dos filósofos.

O olho e o espírito (1961) aportou a última palavra. Esse foi um novo ponto de partida, sob o limiar de uma incorporação consciente lá onde a carta do visível se anima da carta dos meus deslocamentos, de lá *onde estou* até lá *onde eu gostaria de estar*, quando emoção e movimento se permutam em uma vibração de incerteza. Seria necessário arriscar um novo passo: traçado, linha, mancha de cor que seja também aquilo que o pintor retoma nas dimensões da pintura. Nesse ponto não saberíamos dizer se se trata de um campo mental, de uma torção corporal ou de um traço visual fixado sobre a tela e cujo primeiro ponto permuta o movimento em visível e impõe sua própria lei de continuação. O corpo o havia inclinado na efetuação, operando esse *fora do dentro* e *dentro do fora* e ao fazê-lo recusa para sempre a postura reflexiva do cogito. Uma outra história desenha seu curso, insolentemente próxima de uma história natural. Um corpo humano ali se revela ser, historicamente, culturalmente, evolutivamente, arriscando sua sobrevivência, um transformador de espécies materiais em espécies simbólicas e o fez com uma virtuosidade inconsciente. Esse limiar de indeterminação abriu sobre um duplo registro que substitui

o protocolo perceptivo em um outro comércio, aquele de um *quiasma*, termo já familiar em ótica e em poética. O ato de pintar, tal qual o compreendeu vivamente Merleau-Ponty em Cézanne, oferecia o desdobramento, uma desaceleração levada ao limite, em cada toque de pintura, em um lugar sem coordenadas localizáveis. É lá onde o filósofo havia apreendido a *desterritorializar* sua própria operação.

Merleau-Ponty fala do corpo como a "sentinela imóvel", Delacroix, esse primeiro colorista que Baudelaire identifica como sendo o pintor moderno, havia notado antes de todo mundo essa presença problemática: "Eu vivo em sociedade com um corpo companheiro mudo, exigente, eterno" (*Journal*, 4 de junho de 1824).

Nada de uma questão cartesiana e metafísica, mas a certeza de que seria necessário recuperar um corpo ignorado, desmobilizado como o foram os soldados do exército napoleônico contra o mal-estar dessa ignorância. A viagem ao Marrocos lhe ensinou um corpo alegremente mobilizado pela função de pintar gestos e olhares outros, de transcrevê-los em aquarela e neles confirmar seus próprios afetos – um outro comércio do mundo próprio para fazer fracassar a obsessão de viver muito tarde, após a epopéia revolucionária e a derrota napoleônica.

Pouco antes Kleist (1810) havia imaginado um teatro de marionetes com fios que apenas um estalido seria suficiente para lançá-las na dança, liberadas do peso da gravidade e das condições kantianas da experiência – para não dizer dotadas de um outro corpo, ironizando a iniciativa do filósofo cujo passeio, escrupulosamente regulado pelo mostruário de seu relógio de bolso, fornecia a hora aos cidadãos de Königsberg.

Mas, o que da dança?

Será melhor precisar de qual dança se trata, desse singular sobressalto que atravessou a Europa em todos os sentidos, depois as duas Américas, desde as primeiras décadas do século XX e seguiu, com uma leve diferença, a transformação da pintura e da música. E é esse o argumento decisivo deste livro.

Poderíamos sublinhar a multiplicação de temas coreográficos em pintura – eles são abundantes: Degas, evidentemente, mas também Manet (*Lola de Valence*), Seurat (*l' Ecuyère*), os cartazes de Toulouse-Lautrec ou Matisse (*La danse*). Nada ainda teríamos dito do essencial. Se a pintura havia deixado o gênero acadêmico dos grandes feitos ou das tragédias da História, ele havia ganhado a postura – essa maneira que tem o corpo de entrar em uma coreografia, justo antes do elã e de suspender o curso das coisas. Aqui, ainda, Seraut (*Poseuses* ou passantes na estação, banhistas no limite do mergulho em um *Après-midi à la Grande Jatte*), silhuetas em extensão dos "ratos da ópera" exercitando-se na barra, braços torcidos de mulheres na bacia ou braços estendidos como em um exorcismo nas *Demoiselles d'Avignon*. Sobre duas ou três décadas, de Isadora Duncan ao *ballet triadique* de Schlemmer, a dança muda sua visibilidade. Após a segunda guerra mundial, a exportação de uma expectativa pictural na coreografia é flagrante: Cunningham inventa uma coreografia diante do *Grand verre* de Duchamp, saltando a etapa do *Nu descendant l'escalier*. Rauschenberg cria um percurso de suas telas para um outro balé de Cunningham com som e música de Cage, depois expõe essa montagem como uma pintura/instalação autônoma.

Suas *Combines* escorrem como um armário aberto. Uma década mais tarde, o balé é investido pela performance e o solo de dança é dado como sendo sua versão curta.

Lembremos ainda que os pintores ditos modernos foram também escultores e os escultores desenharam à medida que modelavam a terra. Sobre mais de um século de efervescências, as imagens se desnaturalizam, deixam seu lugar de origem, seu estatuto e abjuram sua vocação mimética. As figuras da marionete (a Olympia de Manet se veste como a personagem homônima dos Contos de Hoffmann), as cantoras de cabaret (Manet, Degas, Toulouse –Lautrec), os desenhos de Rodin – que seguem um grupo de dançarinas cambogianas de Paris a Marseille para nada perder de sua presença na França – permutam os gêneros, enriquece-os de potentes conivências mais do que os transgridem. O acento é aquele de um movimento outro, impondo seu ritmo, ritmando seu próprio tempo. Assim, a pintura ultrapassa sua heterotopia. Falaríamos com meias palavras se disséssemos apenas da rejeição de um referencial transcendental: não se trata de variar um movimento Galeano, mas de gestos, inciativas, de "meus deslocamentos". O corpo próprio nele se aliena alegremente em corpo de dança, de seu próprio *clinamen*; os centros de gravidade permutam-se, deslizam lançados, carregados em uma expansão de membros cujo olhar do espectador perde a ancoragem – sem se preocupar com essa perda.

Uma coreografia de Pina Bausch (*Café Müller*, 1978) resume algumas décadas dessa história: as cadeiras, afirmação da estabilidade, afastamentos são levados sem dança, corpos tomados nos braços perdem seu estatuto de

objeto. Coreografias mais recentes, de Forsythe ou Prejlocajc, servem-se de mesas e de bancos. A orquestra, integrada em uma coreografia de Anne Thérèse de Keersmacker, desliza sobre o palco, o piano segue o dançarino ou, reciprocamente, não importa. Um campo visual a partilhar amoroso aos corpos. Os esforços iniciados por Merleau-Ponty aqui são vencedores – dimensões próprias, heterotopias e gestos que não são nem o sentido primeiro nem simbólico porque a divisão perdeu seu sentido.

Petrucia da Nóbrega analisa longamente essa história. Ela situa em seu justo lugar a coreografia brasileira contemporânea, os gestos de Lygia Clark e os *parangolés* de Hélio Oiticica. Esse pintor sem cavalete nem quadro provou uma vez mais que em pintura o esquematismo é imanente, que a coreografia se centra e se descentra sobre a virtualidade do corpo.

Cézanne dizia que "o olho é o lugar onde nosso cérebro e o universo se juntam", Mauss ensinou (*Manuel d'Ethnographie*) que todo ponto da pele é um olho, os cognitivistas perseguem a intersensorialidade. O que implica a possibilidade, tão explorada por Cézanne, de projetar um corpo ereto ou uma paisagem vibrante do sol nas manchas de cor. Ele o fez em um momento da história da pintura onde a época solicitava a inteligência visual para captar, alfabetizar, apropriar-se ou desafiar a incerteza de uma vida moderna em cores, quadros, ateliês e galerias, aquela que o museu não sabia ver. Hoje, um solo de dança ocupou uma das salas Renascença da *National Galery*. Essa recuperação variável das artes visuais é também a advertência magistral de Klee. Ele foi marionetista

para seu filho, pintor para seus estudantes de Bauhaus, músico entre os próximos, autor com Kandinsky de um projeto inacabado e estrategista da forma e da função para Pierre Boulez. Seus pequenos formatos fixam lugares não encontrados, como o naturalista de borboletas invisíveis, em nomes desconcertantes. Eles inventam *tempos* sem relógio, lisos ou estriados diz Boulez como o faz uma performance orquestral. Hélio Oiticica (*Kleemania*, Rio de Janeiro, 1979) citou sua lição. A cadeia das artes tem novos aros, mais do que nunca vale a fábula mitológica.

Foi inerente a tentativa pictural que chamamos *moderna* evadir-se de sua superfície, conforme duas direções de um esquematismo imanente – ela prega sua própria partitura mental – e de uma projeção em direção a outros lugares, sempre a sua frente. Assim, as pinturas de Lascaux, ainda recentemente descobertas quando Merleau-Ponty evoca-lhes a flutuação em 1961, mas também os não-lugares de Cézanne e os personagens de Manet diante da cena, Louison, a jovem garçonete do *Bar aux Folies Bergères*, dirige-se levemente na frente do bar sobre o qual ela se apoia, à vontade em sua pose de pintura, indiferente ao olhar roubado de um cliente, posto que deliberadamente alhures, fora de seu alcance. Esse século de pintura, prometeu-se fazer ver *em outro lugar* o inassinável, de onde se evadem ainda muitas heterotopias coreográficas.

Merleau dizia do pintor, que ao contrário do pescador, ele lança o peixe e guarda apenas a rede. Não há *filosofia do corpo*. Há um corpo operador de afetos, de qualidades, de dimensões, de deslocamento, de saberes, de palavras, de articulações e de *continuos*, de abordagens e de retiradas,

jamais estabilizado na negociação do inteligível. E todos são parte de uma ecologia inacabada por definição.

Esse livro reúne os arquivos de ontem, o repertório de hoje e os índices de amanhã.

Claude Imbert
École Normale Supérieure, Paris.

PRÉFACE

MERLEAU-PONTY TRANSGRESSIF ET CONTEMPORAIN

Les livres nécessaires sont rares. Celui-ci enchaîne trois exigences.

La première est propre à l'auteur. Ayant associé une pratique de la danse et une carrière académique orientée par la lecture de Merleau-Ponty le moment vint de comprendre cette affinité. Une philosophie qui en appelait au corps se devait d'expliciter ses prémisses, et si jamais la chorégraphie lui en offrait l'occasion, ce serait en lui faisant partager ses propres questions. Une telle réciprocité, menée au point où elle touche à l'intelligence civile de nos gestes, donne au livre sa tension. De là aussi que l'analyse devait assumer l'audace avec laquelle Merleau-Ponty a délivré les arts du visible de la clôture esthétique. En ouvrant un lieu expérimental travaillé de langages corporels ignorés ou laissés en déshérence, il avait simultanément - et non sans scandale - forcé les impasses de la phénoménologie. Ces deux exigences demandaient à être confirmées sur le développement et la diffusion, si singuliers au premier abord, de la danse contemporaine.

Telle est la trame d'un livre qui déplie sur trois registres ce qui, depuis le milieu du XXème siècle, se laissait dire pauvrement comme crise de modernité ou d'existence, selon des variantes qui y avouaient leur épuisement conceptuel et ne changeaient rien à l'affaire. Merleau-Ponty avait été le premier à retourner les cartes au risque de ne pas être compris : comment,objectait-on, l'exploration d'un monde visuel, dont l'artifice fut délégué aux musées, théâtres

et autres scènes, prendrait-elle en charge de si pesantes questions, à commencer par une solide matière cartésienne, la question de l'union de l'âme et du corps ? C'est ce détour par la peinture et le fait historique de sa modernité qu'il faut expliquer. Il s'est agi de se libérer de l'image et d'un décor de phénoménalité imitative pour donner des dimensions expérimentales à un usage inventif et cognitif du corps, figé dans ses gestes acquis et métaphysiquement défendu.

Evoquant la ronde des Muses, où Terpsychore mène la danse, Petrucia da Nóbrega écarte d'emblée une esthétique que la philosophie kantienne avait verrouillée. *La Critique du Jugement* lui assignait d'être le spectre et la confirmation d'une expérience dont elle accentuait les arêtes et fixait la clé de voûte. Contre quoi vaut le rappel d'un mythe que le XIXème siècle maintenait sous de pâles effigies, par tant de Terpsichores au fronton des Opéras, d'Euterpes en candélabres ou de Melpomènes en vignette sur les programmes et livrets – mais qui ne se laissait pas oublier. Ici tous les arts, sans perdre leur individualité dans l'œuvre d'art totale, se prênent la main, dansent, chantent, jouent de la flute, récitent, se masquent ou se moquent, rient ou pleurent – bref déplient un corps transfiguré et métamorphique et y emportent le nôtre. Le lyrisme d'Hésiode, parce qu'il évoque une ronde dont il ne s'excepte pas, n'a nul besoin d'une bacchanale dionysiaque dont le philosophe dansant tiendrait le tambourin. Rien ici du renversement nietzschéen d'une langue philosophique gâtée par le socratisme. Il s'agit d'autre chose, de forcer une porte étroite en s'enrichissant de nouvelles opérations. Non pas contre l'intelligence mais contre une philosophie qui n'avait pas l'intelligence de ses propres opérations d'intelligence.

Si la *Phénoménologie de la perception* (1945) a conquis tous ses lecteur par son envergure et sa pénétration, ses dernières pages en ont troublé quelques uns. La conclusion coïncidait avec la fin de la seconde guerre mondiale. S'y disait la limite du livre, et la déception de n'avoir pas su rejoindre l'existence dans l'histoire. Merleau-Ponty s'avouait loin du but et laissait la parole à Saint-Exupéry, héros de l'aviation abattu en mission, perdu corps et biens dans la mer - et tous les lecteurs avertis pensaient à Cavaillès, dont on apprendrait bientôt qu'il était l'inconnu de la tombe 5 du cimetière de Compiègne, trahiet fusillé par la Gestapo. Il fallait reprendre, Merleau-Ponty rédige quelques mois plus tard l' éditorial du premier numéro des Temps Modernes. *La guerre a eu lieu* (Novembre 1945) le disait sobrement, dents serrées, comme l' énoncé existentialiste d'une impuissance.

Il y avait eu un avant, il y eut un après. Un avant: *La Structure du comportement* (1938) laissait ouverte la question, alors grossièrement posée, du comportement symbolique, c'est à dire parlé, civil, partagé, plus instable et dispersé qu'assignable à la manière d'un éthos dont Merleau-Ponty avait écarté les versions behavioristes. Certes, sept ans durant, il crut pouvoir y répondre par la genèse d'une conscience ouverte à la phénoménalité du monde, filtrée par les ressources et opérations subjectives d'un corps propre relayant les performances cérébrales.Tout cela fut décrit comme phénoménologie de la perception, en fait plus proche de Hegel que de Husserl, au plus serré de ce que l'on savait alors. Il avait écarté l'absolu d'un cogito cartésien en pleine puissance de ses évidences dont l'avatar était introduit tardivement, dans la seconde partie

du parcours phénoménologique. Pourtant rien n'y ferait : une conscience intentionnelle et discursive ne pouvait se déprendre de cette focalisation prise en hypothèse. A défaut d'être d'emblée un processus d'apprentissage inachevé, enrichi de langages partagés, rien ne la préservera de son solipsisme – pour ne pas dire de son petit commerce de choses. L'impossibilité d'y intégrer une perception de l'histoire le rappelait sans ménagement

Mais déjà Merleau-Ponty s'était ouvert un autre chemin. La même année 1945, il publie *Le doute de Cézanne* et y fait entendre son propre doute. Ses premières conférences publiques traitaient de l'image et du cinéma comme d'une école de réel et de subjectivisation. Or là est déjà tout entière l'option paradoxale de Merleau-Ponty : non pas chercher un corps sujet à qui remettre des opérations estampillées par quelques siècles de philosophie classique, mais demander aux figures de l'art moderne, enincessante réinvention et de par leur inventivité même, de reprendre la question engagée dans son premier écrit, celle du comportement symbolique. Impossible ici de suivre toutes les étapes d'un travail commencé dans les années 30, après l'agrégation. Qu'il suffise d'en souligner les articulations les plus obvies et pourtant les plus méconnues.

Le premier pas fut d'écarter la posture du philosophe observateur, spectateur, critique, de ne plus arguer d'un sujet transcendantal que Merleau-Ponty identifie bientôt à 'l'imposture professionnelle du philosophe'. Ce rejet emporte aussi ses substituts tacites, ombre portée d'un sens commun qui, des premiers textes husserliens aux derniers, se voulait garantir par un fait de nature l'opération phénoménologique

- en fait une machine d'énonciation sans passé et sans virtualité. A rien ne servait de rappeler le double sens du terme d'esthétique et la sensorialité du perceptif s'ils étaient canalisés d'avance dans la séquence de la réception et de l'énonciation. Merleau-Ponty dira, obsessionnellement, que son erreur fut cette intentionnalité nouant le va et vient sujet-objet ; elle ré-ensablait l'issue en même temps qu'il tentait de la dégager. Ses notes touchant à la littérature ont impitoyablement miné la – logie de la phénoménologie ; ses articles ayant trait à la peinture ont montré plus de rigueur encore à démonter la mauvaise foi d'une phénoménalité donnée. Dans les années 50 il traite de la parole sous ses aspects phonématiques et qualitatifs qui rompent l' évidence discursive et suggèrent une correspondance avec la palette du peintre. Il relève les syntaxes polyphoniques de l'écrivain, particulièrement Claude Simon (*La Route des Flandres*). Quant au peintre, produisant du visible à partir du visible, il défie l'inconscience du regard, prolonge et relève sur la toile un régime cognitif qui n'appartient à personne et vaut pour tous. La peinture 'moderne' c'est à dire d'un 19ème siècle qui dura jusqu'à la seconde guerre, s'était affranchie sans retour d'un régime de data sensoriels, opposant sa verve propre et son puissant contre-exemple aux prétentions phénoménologiques.

L'épreuve, menée jusqu'à cepoint de dénuement, fut rude. Merleau-Ponty découvre les graphes latents d'une conscience qui ne serait pas d'emblée discursive, que l'environnement est sans relief ni prégnance tant qu'il n'a pas été dessiné, joué, articulé quelque part ou de quelque manière. Il fallait évoquer en quelques mots ce moment

de vertige, où Merleau-Ponty avait quitté le sol ferme de la philosophie classique, pour que ce corps intelligent et cognitif, craintif et gestuel, révèle ses propres puissance symboliques originaires. Le visible que refait incessamment le peintre relève un premier visible médiocre, banal, instable et cela vaut pour toute activité sensorielle, sous peine de s'effriter dans l'inconscience si elle ne se double, s'éclaire et s'intensifie d'une inscription corporelle et d'une invention culturelle. Ici se nouent le renouvellement vital des figures articulant notre intelligible quotidien, la connivence des Muses, et la sollicitation d'un corps virtuel laissé en déshérence. Merleau-Ponty revendique une manière de dire qui s'enrichit – scandaleusement pour beaucoup – d'une ambiguïté positive. Ses cours explorent un champ visuel inquiet, sans point fixe cartésien et sans formes a priori de l'intuition. Rien ne restait d'une *phénoménologie* – qu'on la dise naïve ou transcendantale, et pas même cette dialectique que promettait la connivence du premier livre avec la *Phénoménologie de l'esprit*. *Les Aventures de la dialectique* (1953) ont expliqué la rupture avec Sartre, avec les *Temps modernes*, et avec une manière de traiter péremptoirement une manière de vie non encore identifiée, dans les termes d'une histoire hautaine dont le philosophe saurait quelque chose.

Il restait à faire le bilan de ce qui était acquis et que l'on ignorait sinon dans les ateliers de peintre. Une culture visuelle et graphique aussi ancienne que Lascaux, enrobe nos capacités discursives. Privilégiées pour de multiples raisons, incontestablement capables de tant de diversités et d'enrichissement, elles dépendent d'une inscription

corporelle, d'une habilitation mentale, d'un frayage neuronal silencieux, et façonnent la vie civile comme leur espace de communication.

Une suite serrée d'articles dédiés à la peinture (*Le Doute de Cézanne*, *Le Langage indirect et les voix du silence*) avait, sur quinze ans, doublé positivement le trajet de retrait hors de la philosophie héritée. Merleau-Ponty écarte le devoir d'énonciation, de reconnaître et d'asserter, et le cahier de charges de toute perception. Il en suspend le *primat* que, tout jeune, il avait affirmé contre les catégories du jugement , comme il avait déjà laissé dans son placard le manuscrit de *La Prose du monde* - cette figure rémanente du devoir des philosophes.

L'Œil et l'esprit (1961) apportait le dernier mot. Ce fut un nouveau départ, sur le seuil d'une incorporation consciente, là où la carte du visible s'anime de la carte de mes déplacements, de là *où je suis* à là *où je voudrais être*, quand émotion et motion s'échangent dans une vibration d'incertitude. Il y faut le risque d'un nouveau pas : tracé, ligne, tache de couleur qui soit aussi ce que le peinte reprend dans les dimensions de peinture. A ce point on ne saurait dire s'il s'agir d'un champ mental, d'une torsion corporelle ou d'un tracé visuel affiché sur la toile et dont le premier point échange le mouvement en visible et impose sa propre loi de continuation. Le corps y a basculé dans l'effectuation, y opère ce *dehors du dedans* et *dedans du dehors* et déboute à jamais la posture réflexive du cogito. Une autre histoire dessine son cours, insolemment proche d'une histoire naturelle. Un corps humain s'y révèle être, historiquement, culturellement, évolutivement, au risque de

sa survie, un transformateur d'espèces matérielles en espèces symboliques, et le fait avec une virtuosité inconsciente. Ce seuil d'indétermination ouvrait sur un double registre qui substitue au protocole perceptif un tout autre commerce, celui d'un *chiasme*, terme déjà familier en optique et en poétique. L'acte de peindre, tel que le saisit Merleau-Ponty en Cézanne en offrait le dépliement, un ralenti poussé à la limite, en chaque touche de peinture, dans un lieu sans coordonnées localisables. C'est là où le philosophe avait appris à *déterritorialiser* sa propre opération.

Merleau-Ponty parle du corps comme de 'la sentinelle immobile', Delacroix, ce premier coloriste où Baudelaire identifia le peintre moderne, avait noté avant tout le monde cette présence problématique : Je vis en société avec un corps compagnon muet, exigeant, éternel (Journal, 4 juin 1824).

Rien d'une question cartésienne et métaphysique, mais la certitude qu'il faut regagner un corps ignoré, démobilisé comme l'étaient les demi-soldes de l'armée napoléonienne, contre le malaise de cette ignorance. Le voyage au Maroc lui apprit un corps joyeusement mobilisé dans la fonction de peintre des gestes et des regards autres, de les transcrire en aquarelle et d'y confirmer ses propres affects – un autre commerce du monde propre à déjouer l'obsession de vivre trop tard, après l'épopée révolutionnaire et la défaite napoléonienne.

Peu auparavant Kleist avait imaginé (1810) un théâtre de marionnettes à fil qu'une chiquenaude suffit à lancer dans la danse, libérées de la pesanteur et des conditions kantiennes de l'expérience – pour ne pas dire dotées d'un autre corps ironisant sur la démarche du philosophe dont la promenade,

scrupuleusement réglée par le cadran de sa montre de gousset, donnait l'heure aux citoyens de Königsberg.

Mais quoi de la danse ?

Mieux vaut préciser de quelle danse il s'agit, de ce singulier sursaut qui a traversé l'Europe en tous sens, puis les deux Amériques, dès les première décennies du XXème siècle et suivi, avec un léger décalage, la transformation de la peinture et de la musique. Et tel est bien l'argument décisif de ce livre.

On pourrait relever la multiplication de thèmes chorégraphiques en peinture – ils abondent: Degas évidemment, mais aussi Manet (*Lola de Valence*), Seurat (*l'Ecuyère*), les affiches de Toulouse-Lautrec ou Matisse (*La danse*). On n'aurait encore rien dit de l'essentiel. Si peinture y avait laissé le genre académique des hauts faits ou tragédies de l'Histoire, elle y avait gagné la posture – cette manière qu'a le corps d'entrer dans une chorégraphie, tout juste avant l'élan, et de suspendre le cours des choses. Ici, Seurat encore (*Poseuses* ou promeneurs à l'arrêt, baigneurs au seuil du plongeon, d'un *Après-midi à la Grande Jatte*), silhouettes en extension des rats d'opéra s'exerçant à la barre, bras tordus des femmes au tub ou bras tendus comme un exorcisme des *Demoiselles d'Avignon*. Sur deux ou trois décennies, d'Isadora Duncan au *ballet triadique* de Schlemmer, la danse a changé sa visibilité. Après la seconde guerre mondiale, l'exportation d'une attente picturale dans la chorégraphie est flagrante : Cunningham invente une chorégraphie en face du *Grand verre* de Duchamp, sautant l'étape du *Nu descendant l'escalier*. Rauschenberg crée un parcours de ses toiles pour un autre ballet de Cunningham

sur une musique de Cage, puis expose ce montage comme une peinture/installation autonome. Ses *Combines* se déversent comme d'un placard ouvert. Une décennie plus tard, le ballet investit la performance, et le solo de danse y donne comme une version courte de lui-même.

On se souvient alors que les peintres dits *modernes* furent aussi sculpteurs et les sculpteurs dessinaient autant qu'il modelaient la terre. Sur plus d'un siècle d'effervescences, les images se dénaturent, quittent leur lieu d'origine, leur statut et abjurent leur vocation mimétique. Les figures de marionnette (l'Olympia de Manet se dresse comme le personnage homonyme des Contes d' Hoffmann) les chanteuse de cabaret (Manet, Degas, Toulouse –Lautrec) les dessins de Rodin – qui suivit une troupe de danseuses cambodgiennes de Paris à Marseille pour ne rien perdre de leur présence en France- échangent leurs genres, les enrichissent de puissantes connivences plutôt qu'ils ne les transgressent. L'accent est celui une mouvance autre, imposant son rythme, rythmant son propre temps. La peinture y outrepasse son hétérotopie. On parlerait à demi-mot si l'on ne disait que le rejet d'un référentiel transcendantal: il ne s'agit de varier un mouvement galiléen, mais de gestes, de démarches, de 'mes déplacements'. Le corps propre s'y aliène allègrement en corps de danse, de son propre *clinamen* ; les centres de gravité s'échangent en glissés, lancés, portés dans un foisonnement de membres dont le regard du spectateur perd l'ancrage - et ne s'en inquiète pas.

Une chorégraphie de Pina Bausch (*Café Müller*, 1978) résume quelques décennies de cette histoire : les chaises, affirmation de la stabilité, d'abord bousculées, écartées,

sont emportées dans la danse, prises à bras le corps, et y perdent leur statut d'objet. Des chorégraphies plus récentes, de Forsythe ou Prejlocajc, se sont emparées de tables et de bancs. L'orchestre, intégré dans une chorégraphie de Anne Thérèse de Keersmacker, glisse sur le plateau de scène, le piano suit le danseur – ou réciproquement, il n'importe. Un champ visuel à partager aimante les corps. Les efforts initiés par Merleau-Ponty y sont gagnants – dimensions propres, hétérotopies et gestes qui ne sont ni de sens premier ni symboliques parce que la division a perdu son sens.

Petrucia da Nóbrega analyse longuement cette histoire. Elle situeà leur juste place la chorégraphie brésilienne contemporaine, les gestes de Lygia Clark et les *parangolés* d'Hélio Oiticica. Ce peintre sans chevalet ni cadre prouvait une autre fois qu'en peinture le schématisme est immanent, que la chorégraphie se centre et se décentre sur la virtualité des corps.

Cézanne disait que «l'œil est l'endroit où notre cerveau etl'univers se rejoignent», Mauss enseignait (*Manuel d'Ethnographie*) que tout point de la peau est un œil, les cognitivistes traquent l'inter-sensorialité. Ce qui implique la possibilité, tant exploitée par Cézanne, de projeter un corps dressé ou un paysage vibrant de soleil dans des taches de couleur. Il le fit à un moment de l'histoire de la peinture où l'époque sollicitait l'intelligence visuelle afin de capter, alphabétiser, s'approprier ou défier l'incertitude d'une vie moderne, en couleurs, tableaux, ateliers et galeries, cela que le musée ne savait pas voir. Aujourd'hui, un solo de danse a investi une des salles Renaissance de la *National Galery*. Ce recouvrement variable des arts visuels est aussi

l'avertissement magisral de Klee. Il fut marionnettiste pour son fils, peintre pour ses étudiants du Bauhaus, musicien entre proches, auteur avec Kandinsky d'un projet scénographique inabouti, et stratège de la forme et de la fonction pour Pierre Boulez. Ses petits formats épinglent des lieux introuvables comme un naturaliste des papillons invisibles, aux noms déconcertants. Ils, inventent des *tempos* sans horloge, *lisses* ou *striés* dit Boulez comme le fait une performance orchestrale. Helio Oiticica (*Kleemania* Rio de Janeiro, 1979) a cité sa leçon. La chaîne des arts a de nouveaux maillons; plus que jamais vaut la fable mythologique.

Il était inhérent à la tentative picturale que l'on a dite *moderne* de s'évader de sa surface, selon les deux directions d'un schématisme immanent – elle affiche sa propre partition mentale- et d'une projection vers d'autres lieux, toujours au devant d'elle. Ainsi ces peintures de Lascaux, encore récemment découvertes quand Merleau-Ponty en évoque la flottaison en 1961, mais aussi les non-lieux de Cézanne et les personnages de Manet, en avant scène - Louison, la jeune serveuse du *Bar aux Folies Bergères*, se dresse légèrement en avancée du bar sur lequel elle prend appui, à l'aise dans sa posture de peinture, indifférente au regard voilé du client puisque délibérément ailleurs, hors de sa visée. Ce siècle de peinture, s'était promis de faire voir l'*ailleurs* inassignable, d'où s'évadent encore tant d'hétérotopies chorégraphiques.

Merleau disait du peintre que, à l'inverse du pêcheur, il jette le poisson et ne garde que le filet. Il n'y a pas de philosophie *du* corps. Il y a un corps opérateur d'affects, de qualités, de dimensions, de déplacements, de savoirs, de paroles, d'articulations et de *continuos*, d'approches

et de retraits, et jamais stabilisé dans la négociation de l'intelligible. Et tous sont aussi partie d'une écologie inachevable par définition.

Ce livre en rassembleles archives d'hier, le répertoire d'aujourd'hui, et les indices de demain.

Claude Imbert
École Normale Supérieure, Paris.

Existirmos: a que será que se destina?
Pois quando tu me deste a rosa pequenina
Vi que és um homem lindo e que se acaso a sina
Do menino infeliz não se nos ilumina
Tampouco turva-se a lágrima nordestina
Apenas a matéria vida era tão fina
E éramos olharmo-nos intacta retina
A cajuína cristalina em Teresina

(Caetano Veloso, *Cajuína*)

Tous mes déplacements par príncipe figurent dans un coin de mon paysage, sont reportés sur la carte du visible

(Merleau-Ponty – *L'œil et l'Esprit*, 1964, p.17).

Todos os meus deslocamentos figuram por princípio em um canto de minha paisagem, são enviados sobre a carta do visível

(Merleau-Ponty – *L'œil et l'Esprit*, 1964, p.17).

PRÓLOGO

Encontro-me com as musas e sua força numinosa, cuja presença, contágio e esplendor permitem a renovação, a criação, a exortação de todas as belezas, músicas, cantos, pergaminhos, palavras, desenhos, ciências, artes. As musas dançam em volta da fonte, banham-se antes de formarem os coros. Ocultas por muita névoa na procissão noturna, manifestam-se e fazem surgir o múltiplo, o diverso, o fluxo da criação. Elas se situam na potência da privação e fazem brotar a plenitude configuradora da ordem da vida a partir da negatividade, da falta, do desejo.

O poeta Hesíodo me ensinou que as musas instauram o corpo e a festa, o sublime e o desejo. Mas essas deusas nuas também sublinham a ambiguidade do poder e a própria força da ocultação em suas formas, vozes, silêncios, cores e cantos. Como mover-se em face dessa força numinosa? A arte, o gesto, o pensamento, a palavra com seu viço e exuberância nos dão passos, pistas, rastros que fazem fluir o desejo, a sedução, a percepção, a beleza e o apelo sensual das musas como guardiãs do mistério do feminino e da criação.

As sensações, a memória, a palavra, os gestos do corpo instauram um *logos* estético fundado na *poièsis*, na criação e na prosa do mundo. Essa ontologia sensível da criação inaugura mundos: o mundo da pintura, da palavra, dos gestos, da expressão que se torna obra. Obra de linguagem, de palavra como a literatura e a filosofia; obra de movimento, como a dança, o teatro, a pintura.

Obra de carne, de símbolos, de desvios, de devires nos quais o corpo se faz mundo e o mundo se faz corpo

e existência. O mundo torna-se obra, pensamento, movimento... Movimento, pensamento, obra. Circularidades, sincronicidades que fazem com que a obra tome posse do espectador e assim posso estar aqui e no mesmo momento do tempo estar lá, alhures, ao lado do pescador de pérolas em seu catamarã. É o desvio da linguagem que se faz obra.

Vejo a obra de Georgia O'keeffe. Sua pintura é também uma meditação sobre si mesma para encontrar sua própria visão de si mesma. Corpo e tela, tela e corpo. O corpo desdobra-se e prolonga-se em matizes, flores, vermelhos, ocres, abstrações em branco. Retiro minhas vestes, desnudo meus pés, envolvo meu corpo em túnicas para dançar como Isadora e encontrar um movimento expressivo do mundo, da natureza, do mar, da liberdade.

O tempo percorre e habita meu corpo, sinaliza a passagem dos anos, das horas e dos lugares. Pela escrita, metamorfoseio-me. Sou Clio, Erato, Euterpe, a doadora de prazeres. Sou Melpômene, a poetisa. Sou Políminia, Tália, Terpsícore, a rodopiante. Sou Calíope, a eloquente. Sou Urânia, a celestial. Força numinosa da criação, carne do mundo, obra na qual tudo está por se fazer em um movimento de eterno retorno, fluxos, passagens, germinações.

CENÁRIOS

Este livro foi escrito entre os anos de 2009 e 2015, período em que atravessei inúmeras vezes o Oceano Atlântico. Esses deslocamentos não teriam sido significativos se nesse tempo eu não tivesse percorrido espaços estrangeiros em mim mesma, se não tivesse me permitido habitar novas paisagens, abrir-me a novas sensações, dançar, olhar com outros olhos a vida. Nesse tempo, muitos afetos invadiram-me, tomaram conta de mim. Abandonei-me, protegi-me, desejei, temi, sofri, amei, odiei, cresci, transformei aspectos de minha compreensão sobre mim mesma e sobre muitas coisas, pessoas e situações. Mudei de pele, de ideia, "mudei de cara e cabelos", metamorfoseei-me para encontrar a mim mesma e para, uma vez mais na minha vida, sentir a dança e escrever este livro.

Nesse caminho, buscando realizar as tarefas necessárias para a compreensão do corpo e a elaboração deste ensaio estético, as palavras foram tomando corpo e tornaram-se este texto de filosofia da dança elaborado a partir dos estudos realizados em Natal, em São Paulo, em Montpellier, em Paris e alhures. A pesquisa e o livro foram sendo tecidos em muitos arquivos e com a colaboração de muitas pessoas e instituições que se tornaram também parte de mim, do que sou e do que não sou e que, de alguma maneira, encontram-se nesta escritura, a elas agradeço infinitamente.

Na primeira fase da pesquisa, realizada na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo - PUC/SP, na companhia de Salma Tannus Muchail e Edgard de Carvalho, o centro de

investigação foi a leitura, a tradução de textos e a produção de notas de pesquisa relativas às obras de Merleau-Ponty, em particular os textos *Parcours deux* (1951-1961); *L'oeil et l'esprit* (1960); *La prose du monde* (1969); *Le visible et l´invisible* (1964) e *La Nature* (1995). As traduções realizadas constituíram-se um exercício de apropriação da linguagem e de compreensão dos textos em francês. Nesse conjunto de textos, destacam-se, ainda, aqueles que foram transcritos a partir de entrevistas de Merleau-Ponty e que se constituem registro escrito de suas falas, como, por exemplo, a conferência transmitida pela televisão (Radio Canadá), em 17 de novembro de 1959, na qual ele faz um balanço do que denomina "filosofia da existência".

As traduções apresentam-se também como uma perspectiva de publicação na língua portuguesa de textos importantes de Merleau-Ponty, como é o caso daqueles reunidos no livro *Parcours Deux*. Registra-se que já existe a tradução de um dos textos que compõem esse livro: "As ciências do homem e a fenomenologia", traduzido por Salma Tannus Muchail e publicado em 1973 pela Editora Saraiva. As notas de pesquisa continham principalmente o resumo de cada obra lida e os comentários ligados ao tema da pesquisa História das Ideias sobre corpo em Merleau-Ponty[1]. A leitura e as anotações constituíram-se um material fundamental na pesquisa e na escrita deste texto.

O processo de pesquisa teve continuidade na França, no período de agosto a fevereiro de 2010, no quadro do estágio pós-doutoral e com apoio financeiro da Capes,

1 Projeto de Pesquisa do Pós-Doutorado realizado em 2009, em São Paulo e em Montpellier, na França, com financiamento da Capes. Parte desse material foi publicado em artigos científicos e neste livro.

realizado na *Université de Montpellier,* sob o acolhimento de Jacques Gleyse. Em Montpellier, continuei a leitura de outras obras de Merleau-Ponty: *Éloge de La philosophie (1952); L' institution la passivité – Notes de Cours au Collège de France (1954-1955); Notes de Cours au Collège de France (1959-1961)*. Esses textos apresentam-se como fundamentais para a visualização de outras facetas do pensamento do filósofo para além do exposto em sua obra mais conhecida, *Phénoménologie de la Perception*, incluindo um novo vocabulário tomado de empréstimo a outras áreas de conhecimento, notadamente nas ciências. No que diz respeito às ideias sobre o corpo, essas obras apresentam um ponto de vista inteiramente novo no pensamento filosófico e mesmo na abordagem do corpo nas ciências humanas e em áreas afetas à corporeidade, como é o caso das ciências médicas e da saúde, da psicologia, da arte e da educação física.

Estando na França, foi possível consultar os Manuscritos de Merleau-Ponty nos arquivos da *Bibliothèque Nationale François Mitterrand*. Passei horas, semanas mergulhada nos seus manuscritos, notas, resumos e cartas. Naquele momento, pouco havia sido publicado de seus cursos, então o acesso a esses manuscritos ampliou minha compreensão e me deu acesso ao movimento do pensamento do filósofo entre os primeiros textos e os textos ditos inéditos (BNF – NAF 26984-27004), como *Les aventures de la dialectique; La prose du monde; Projet de Livre (1959-1960); La nature ou le monde de silence; Le monde sensible et le monde de l'expression*.

Ao voltar para o Brasil, assumi a tarefa de coordenar o projeto e a implantação do Programa de Pós-Graduação

em Educação Física da UFRN, bem como o estabelecimento do acordo de cooperação internacional com a Universidade de Montpellier. Envolvida com as tarefas de gestão, o tempo tornou-se escasso, e as notas ficaram guardadas, esperando com a paciência dos livros o tempo em que finalmente eu pudesse de novo olhar para elas, trabalhar na escrita do texto e escrever este livro. Tempos longos e difíceis, em que as tarefas do cotidiano adiavam o trabalho da leitura e da escrita, talvez um tempo necessário de sedimentação, de pausa, silêncio, em que outras tarefas também me trouxeram alegrias, como a criação do Estesia – Grupo de Pesquisa Corpo, fenomenologia e movimento; a criação do VER – Laboratório Visibilidades do Corpo e da Cultura de Movimento e a realização do colóquio que ficou conhecido como Eu corpo, no ano de 2012.

Finalmente, em 2013, após quinze anos de trabalho na universidade, obtive uma licença de três meses para a realização de estudos e pesquisas. Assim, com meus próprios recursos e uma carta-convite de Claude Imbert, professora da *École Normale Supèrieur,* atravessei mais uma vez o oceano para dar continuidade à pesquisa e viver outras experiências existenciais. Nessa época, vários textos inéditos de Merleau-Ponty haviam sido publicados, assim, tornei a lê-los na forma impressa.

Seguindo as orientações de Claude Imbert, retomei minha antiga paixão: a dança! Passei a frequentar bibliotecas especializadas, como a biblioteca do *Département des Arts des Spetacles*, na Biblioteca Nacional da França (BNF), em que tive a colaboração de Valérie Nonnenmacher. Outra referência fundamental foi a biblioteca e a cinemateca

no *Centre National de la Danse,* onde acessei inúmeros arquivos de imagens de dança, auxiliada por Aurelyne Roy e por Richard Fournet.

Em minhas mãos e diante dos meus olhos, dois conjuntos de notas que reuniam filosofia e dança, coreografia, corpo e estética. Mas o tempo da vida, do trabalho e da escrita exigiam paciência e inspiração para encontrar uma maneira de reunir esse conjunto de notas e esses domínios do pensamento. Uma nota de leitura do Olho e o espírito me chama atenção sobre a carta do visível, que logo me remeteu à ideia da coreografia como escrita do corpo e da dança. Essa foi a pista inicial que me conduziu ao projeto de pesquisa enviado à capes e contemplado com uma bolsa de Estágio Sênior, na *École Normale Superieur* – ENS, acolhida mais uma vez por Claude Imbert.

A vida em Paris inspirou-me a reunir o material, escrever o texto e editar este livro. Espetáculos, exposições, livrarias especializadas, os seminários no *Collège de France* e na ENS, tudo isso me motivou, fez-me questionar meu próprio percurso, minha relação com a fenomenologia e com a dança. O encontro com Bernard Andrieu revelou-me nuances significativas para que eu pudesse ir mais longe e ultrapassar o quadro fenomenológico para sentir a dança como arte imersiva em um novo contexto para a filosofia.

Nesse tempo, pude participar de alguns encontros, colóquios nos quais apresentei algumas ideias da pesquisa, apoiando-me nas notas e no material advindos dos arquivos que configuram uma documentação significativa sobre o corpo estesiológico, a expressão estética e a dança. Ao longo desse período, publiquei alguns artigos que aqui foram, em

parte, retomados e ampliados no contexto dos capítulos. Essas ideias que circularam pelo meu corpo e através de minhas palavras e gestos ganham agora a forma deste livro que você tem em suas mãos, diante dos seus olhos, e desejo intensamente que possa lhe dizer algo, acrescentar-lhe algo e sobretudo sentir a dança que percorre nosso corpo de forma íntima ou partilhada socialmente.

Em relação à dança cabe reconhecer o seu movimento no Brasil, em particular a dança contemporânea, sobretudo como um esforço de artistas e grupos independentes. Em nosso país, além da vasta tradição de danças populares, a dança clássica se impôs com a criação e financiamento público das escolas de Ballet em diversas cidades brasileiras, mas a cena da dança contemporânea em nosso país tem sido construída sobretudo a partir dos anos 1960 com o trabalho de companhias como Ballet Stagium, Cisne Negro, Grupo Corpo, Companhia Débora Colcker, Grupo Quasar, Cena 11, Companhia Lia Rodrigues entre outros artistas que continuam em atuação. Destaca-se ainda o trabalho pioneiro de Klaus Viana e Angel Viana unindo dança, teatro, consciência corporal como uma referência para a formação em dança em nosso país (VIANA, 1990; RAMOS, 2007).

Em Natal, destaca-se o trabalho de companhias como CDTAM (Companhia de dança do Teatro Alberto Maranhão), Domínio Companhia de Dança, Ballet Roosevelt Pimenta, Anízia Marques Companhia de Dança, Namu Companhia de Dança e Giradança. Destaca-se ainda o trabalho que vem sendo feito em diversas universidades públicas brasileiras, com a criação de cursos de formação em dança em níveis de graduação e pós-graduação; bem como a criação de

companhias e grupos artísticos, como por exemplo, o Grupo Parafolclórico da UFRN que encena o universo da cultura, das artes tradicionais e danças brasileiras (MEDEIROS, 2011). Em minha experiência pude participar desse movimento da dança na universidade, a partir do ano de 1991 com a criação do Grupo de dança da UFRN por Edson Claro. Essa experiência artística, além de técnicas de dança, aliava-se à técnicas de consciência corporal por meio do conhecimento advindo da Antiginástica, Eutonia, Método Feldenkrais e do trabalho de expressão corporal baseado nas experiências das dançarinas argentinas Maria Fux e Patrícia Stokoe, entre outras (CLARO, 1988).

Essas experiências marcaram profundamente meu corpo e aliadas aos estudos filosóficos, à literatura e à apreciação de espetáculos de dança e teatro contribuíram significativamente para a minha experiência como professora, artista, pesquisadora e, seguramente, na escrita desse livro. Quando o corpo se põe a dançar muitas linhas, cenas, espaços e tempos se cruzam para colocar em ato escritas coreográficas, estéticas, filosóficas que compõem os capítulos desse livro. O primeiro capítulo é dedicado ao referencial teórico principal da pesquisa, a saber, a filosofia de Merleau-Ponty, com destaque para o movimento de seu pensamento e as noções de corpo estesiológico e expressão como possibilidades para a filosofia e para a dança. Uma filosofia que inaugura um modo performativo em sua linguagem expressiva cuja fonte é o corpo em movimento, o esquema corporal, o quiasma corpo e mundo, a intercorporeidade e a estesiologia.

No segundo capítulo, apresento a noção de estética das manipulações a partir da obra de Von Kleist, para abordar a

relação do corpo em movimento e da energia que se faz dança. Do entusiasmo com as promessas das novas tecnologias até o sentimento assustador que a "vida moderna" desapropria o humano dele mesmo, formula-se a exigência urgente da reapropriação subjetiva da experiência corporal. Destaca-se o estudo do movimento e sua relação com o corpo, o espaço, o ritmo e o elã entre corpo e natureza que inauguram a dança moderna como em Isadora Duncan. Essa perspectiva irá demarcar a dança moderna, em particular a obra de artistas como Oskar Schelemmer e Rudolf Von Laban cujo eco irá fazer vibrar a dança contemporânea.

No terceiro capítulo, apresento figuras expressivas da dança contemporânea, como Pina Bausch e a coreógrafa francesa Maguy Marin, bem como a relação da dança contemporânea com as ideias de performance e improvisação do brasileiro Hélio Oiticica e da americana Anna Halprin. Esse movimento da dança contemporânea oferece-nos elementos para sair do espaço clássico da cena, do corpo, dos movimentos, dos gestos e da escrita coreográfica mais difundida para explorar novos espaços de criação que permitam sentir a dança em uma ecocoreografia do movimento, ampliando-se a escrita da dança em relação ao corpo, à espacialidade e à temporalidade por meio das artes imersivas.

Essa noção de ecoreografia afina-se com o contexto filosófico da emersiologia proposta por Andrieu (2014) para expressar outras possibilidades para a experiência do corpo que dança e, ao fazê-lo, ecologiza-se, ou seja, cria intercorporeidades que lhe põe em contato com o mundo, com o outro, consigo mesmo em uma relação de inerência.

Com a noção de ecocoreografia também buscamos ampliar as relações entre o corpo estesiológico e a emersiologia, as sensações do corpo vivo e as expressões do corpo vivido, cuja cartografia de movimentos e gestos produzem percepções descontínuas em nosso próprio corpo e no corpo do outro, no corpo de quem dança e no corpo de quem aprecia a dança.

Achamos ainda necessário compartilhar com os leitores brasileiros alguns textos inéditos de Merleau-Ponty no Brasil os quais fizemos a versão em língua portuguesa. Trata-se de duas entrevistas concedidas pelo filósofo nos anos 1950 e um trecho do curso sobre a fenomenologia das ciências humanas: *a descoberta da história*. Esse pequeno dossiê é significativo em relação à atitude filosófica de Merleau-Ponty, a sua maneira de compreender e de fazer filosofia com a qual nos identificamos e assumimos como rota e horizonte para nosso próprio pensamento ao longo de mais de vinte anos e que se expressa neste livro sobre o corpo e a dança.

Por fim, apresentamos também um caderno de imagens com algumas referências dos artistas e obras que estudamos ao longo da pesquisa e que disponibilizamos como uma leitura visual dos conceitos de nossa cartografia da dança e de nossa ecocoreografia do corpo e do sensível. O acesso as imagens junto ao acervo de filmes e documentários da *Cinémathèque de la danse*, situada no *Centre National de la Danse* a Pantin; bem como a participação como espectadora em Festivais tais como *Montpellier Danse*, *Biennal de la Danse* na cidade de Lyon, *Festival d'Automne* em Paris e muito outros espetáculos na *Ópera de Paris*, *Théâtre de la Ville*, *Théâtre des Abesses*, *Théâtre de la*

Comunne em Aubervilliers constituíram espaços e momentos estesiológicos da pesquisa que contribuíram para a reflexão e a educação do meu olhar coreográfico. O *Caderno de Imagens* com algumas das obras visualizadas seja em vídeos, fotografias ou na apreciação direta dos espetáculos é também um suporte de nossa memória afetiva e estética dessas obras coreográficas que partilhamos com os leitores e leitoras desse livro.

Ao sentir a dançar e se pôr a dançar compomos uma coreografia que busca expressar uma filosofia performativa do corpo e uma educação por meio do olhar em seu sentido cinestésico. Trata-se de uma educação sensível que amplia a noção tradicional de estética como faculdade de julgamento do Belo posto que se afina com a estesiologia do corpo e nos convida a dançar a nossa vida. Aqui, a carta do visível se desdobra sobre a carta de movimento, criando horizontes filosóficos, coreográficos, educativos.

No período em que essa pesquisa foi realizada estive em trabalho de psicanálise, sem o qual, estou segura disso, este livro não poderia ter sido escrito. E é esse mesmo trabalho que me faz perceber e admitir a dificuldade de concluir um livro e torná-lo público por inúmeras razões, inclusive pela clara sensação do inacabamento, das lacunas, do desejo de aprofundar-se cada vez mais no conhecimento do corpo e da filosofia. Mas é preciso seguir o curso, atender a cronogramas institucionais, honrar compromissos, fechar ciclos. Então, lembro-me de Clarice Lispector, admiro-a, projeto-me em sua angústia de tornar público algo que lhe é tão íntimo, como a escrita. Cito-a para me sentir protegida por seu espírito e sua criação:

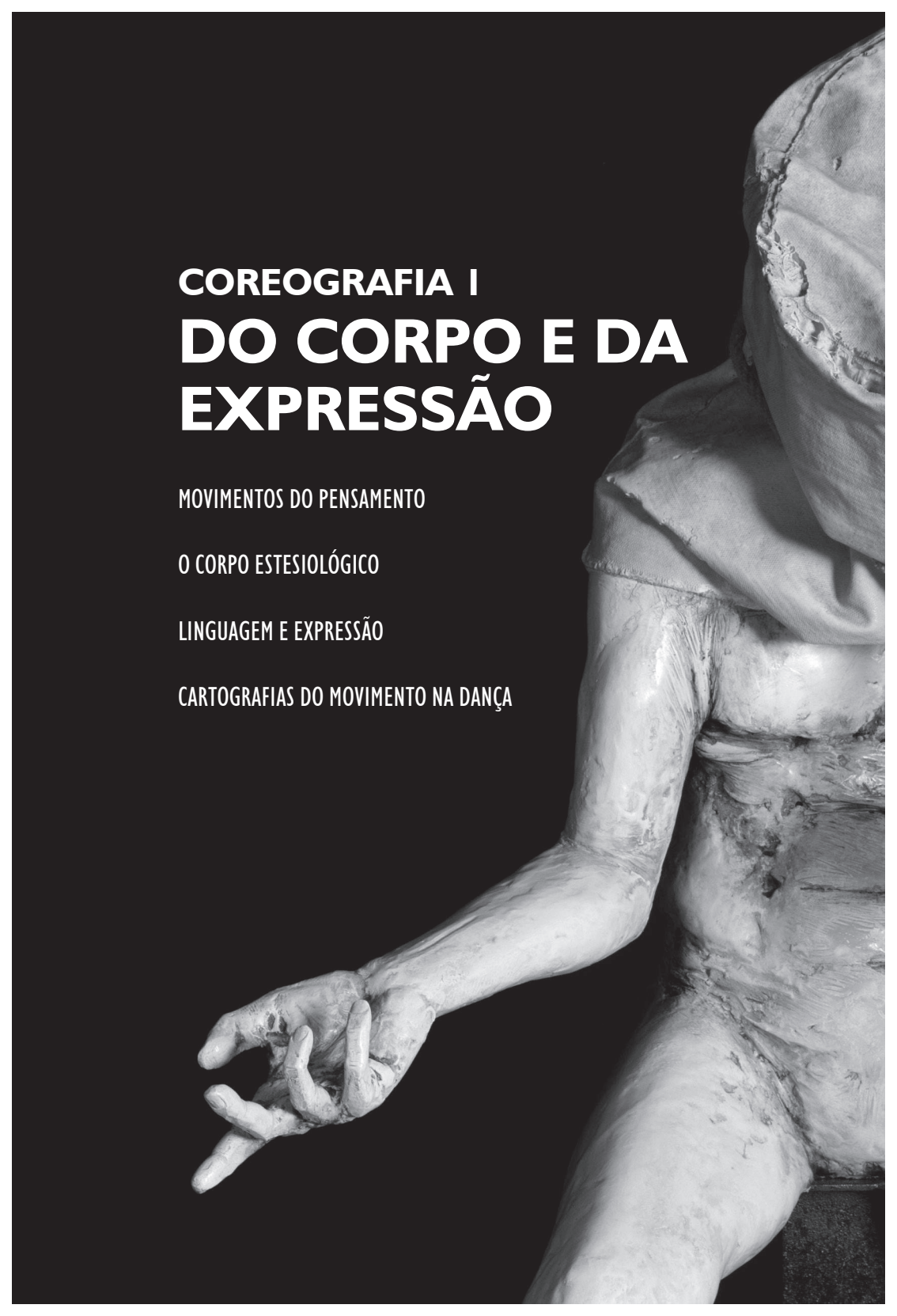
> Este livro é como um livro qualquer. Mas eu ficaria contente se fosse lido apenas por pessoas de alma já formada. Aquelas que sabem que a aproximação, do que quer que seja, se faz gradualmente e penosamente – atravessando inclusive o oposto daquilo que vai se aproximar. Aquelas pessoas que, só elas, entenderão bem devagar que esse livro nada tira de ninguém. A mim, por exemplo, o personagem G.H. foi dando pouco a pouco uma alegria difícil; mas, chama-se alegria. (LISPECTOR, 2009, p. 5).

Compartilho com vocês essa alegria difícil que foi escrever este livro e a busca de uma linguagem que pudesse fazer vibrar a experiência do corpo, a energia do movimento que se faz dança e a escrita filosófica. Filosofia, literatura, pintura são obras de linguagem que permitem a comunicação sensível, contato com o mundo da vida e com o outro, a história, a cultura e os afetos. Neste trabalho, as obras de Merleau-Ponty me inspiram, constituem-se a referência principal de minha trajetória teórica, constituem, ao mesmo tempo, a hesitação, o afastamento e as fronteiras fecundas para o pensamento e o trabalho da escrita. Assim, como gosto de fazê-lo, cito-o:

> Os escritores não têm a impressão de criar, de inventar, porque eles estão, com efeito, em vias de decifrar os hieróglifos de sua paisagem. Mas eles criam porque 1) essas verdades mudas tomam sua paisagem, ninguém as faria falar em seu lugar; 2) uma vez convertidas em coisas ditas, elas tomam lugar, senão

> como quadro não visível, ao menos no Mundo que é, como o visível, chamado a falar – Outros aprendem lendo-as para dizê-las a outros (MERLEAU-PONTY, 1996, p.203).

Convido-lhe então a fazer comigo essa viagem, atravessar o texto, deslocar-se em minhas paisagens íntimas, sentir, entrar na dança e se pôr a dançar nos capítulos coreográficos que compõem este livro, esperando que possa ser-lhe útil e dar-lhe, como disse Clarice, uma alegria.



COREOGRAFIA I
DO CORPO E DA EXPRESSÃO

MOVIMENTOS DO PENSAMENTO

O CORPO ESTESIOLÓGICO

LINGUAGEM E EXPRESSÃO

CARTOGRAFIAS DO MOVIMENTO NA DANÇA

HÁ UMA LACUNA NO NOSSO CORPO,
POSTO QUE NÃO VEMOS NOSSO DORSO
NEM NOSSOS OLHOS DE FORMA DIRETA,
A NÃO SER RECORRENDO AO ESPELHO,
A INSTRUMENTOS COMO UMA
MÁQUINA FILMADORA,
A FOTOGRAFIAS OU AO OLHAR DO OUTRO.
É DESSA MANEIRA QUE SE COMPREENDE
O SIMBOLISMO DO CORPO, NÃO COMO
REPRESENTAÇÃO, OCUPANDO O LUGAR DO
OUTRO, MAS COMO SENDO EXPRESSIVO
POR SUA INSERÇÃO NUM SISTEMA DE
EQUIVALÊNCIAS NÃO CONVENCIONAL,
NA COESÃO DO CORPO, NA INTIMIDADE,
COMO UM OLHAR QUE SE DETÉM E QUE
GERMINA NA PAISAGEM.

MOVIMENTOS DO PENSAMENTO

A pesquisa inscreve-se no quadro conceitual do pensamento do filósofo francês Maurice Merleau-Ponty (1908-1961), considerando-se duas noções básicas, a saber: o corpo estesiológico e a expressão. Incialmente, algumas precisões a respeito do método e da leitura da obra de Merleau-Ponty. Para a escrita deste texto, não faço uma sistematização cronológica de suas obras, mas uma leitura temática, com ênfase na relação entre corpo e expressividade. No entanto, mesmo fazendo uma leitura temática da obra do filósofo, faz-se necessário compreender o movimento de seu pensamento. Além de minha própria leitura, recorro a alguns comentadores cujas ideias considero horizontes de pensamento férteis para esta pesquisa, tais como Claude Lefort (1964; 2010), Imbert (1997; 2005), Barbaras (1998), Slatman (2003), Bimbenet (2004), Alloa (2008), Saint Aubert (2013), Chauí (2002), Ferraz (2009), Caminha (2010), Berthoz e Andrieu (2010), Carbone (2011), Ramos (2013), entre outros.

Uma primeira nota se faz necessária. Concordo com Saint-Aubert (2013) quando nos chama a atenção para os numerosos textos que fazem a transição entre os primeiros e os últimos escritos de Merleau-Ponty. Por essa razão, na leitura da obra do filósofo, certa paciência é necessária, aquela do conceito e também a da experiência.

> Merleau-Ponty não faz parte dos pensadores que talham o conceito a *coups de serpe* [de modo grosseiro] para construir cidadelas teóricas feitas de evidências que se contemplam a si mesmas e engendram uma gnose que

> não mais ilumina o que está fechado em seus muros. Ele faz prova de certa paciência da expressão e da escritura. A sua, mas também aquela do outro, aquela do escritor e da literatura. Ele mostra também uma paciência da experiência. Aquela da "prática humana", no detalhe da experiência vivida que interessa o fenomenólogo, mas também aquela recebida de uma resistência da não-filosofia, de seus múltiplos campos experimentais ou clínicos e de sua própria atenção ao real (SAINT-AUBERT, 2013, p. 22).

De acordo com Imbert (1997; 2005), após a Fenomenologia da Percepção, Merleau-Ponty faz uma severa crítica de seu método e anuncia um novo programa filosófico, mas ainda permanece preso a dimensões egológicas, ou seja, a um sujeito consciente e cognoscente. Segundo a autora, imediatamente após a guerra, era mais ou menos claro que uma filosofia não tinha muitos meios para confrontar-se com a história e o presente. A Guerra Aconteceu[2]. O tom indicativo do enunciado dizia do caráter irremediável e factual da situação em que se encontrava o mundo e o pensamento. Era preciso dizer adeus a essa maneira de viver, de ver e de partilhar. De fato, o ano de 1945 não deve ser considerado um ano como os outros, pois a guerra exigia outro olhar sobre a violência, sendo preciso sujar as mãos. A ideia de uma consciência nua não mais podia ser sustentada, assim a noção de história passa a ter uma relação direta com o outro e com a realidade. "Nós fomos levados

2 Título do ensaio publicado no primeiro número da *Revue Temps Moderns* por Merleau-Ponty em junho de 1945 e posteriormente publicado pelo autor na obra *Sens et non sens* (MERLEAU-PONTY, 1966).

a assumir e a considerar como nossos não somente nossas intenções, o sentido que nossos atos tem para nós, mas ainda as consequências desses atos para o exterior, o sentido que eles adquirem em um certo contexto histórico" (MERLEAU-PONTY, 1945, p.56)

Marcado pela violência da Guerra, inspirado pela pintura, pela literatura e pelo cinema, Merleau-Ponty dá outro tom aos propósitos da fenomenologia, trilhando um caminho original na filosofia contemporânea. Para Imbert (1997), *A dúvida de Cézanne*, ensaio escrito nos anos de guerra, dizia talvez das próprias dúvidas de Merleau-Ponty. Cézanne trocara o estupor dos objetos puros pelo lento trabalho sobre o motivo, colocando diferentemente os problemas da percepção, da pintura e de sua história. A pintura como maneira de refazer o visível com o próprio visível. Esse aspecto interessa sobremaneira a Merleau-Ponty, em particular o poder de deformação e transformação, incompatível com as essências sensíveis do positivismo fenomenológico.

Ainda de acordo com Imbert (1997), seria necessário seguir o exercício da expressão em suas variantes, explorar como ela se faz diretamente linguagem e indiretamente existência. Os pós-kantianos já haviam modificado os princípios da experiência e também consideravam a estética. A ideia absolutamente nova e perturbadora de Merleau-Ponty será a relação com a expressão, sua arqueologia ou genealogia. Assim as pinturas "não operam uma variação eidética no parêntese do mundo, mas a aprendizagem de um suporte de expressão mais próxima da afecção sensível" (IMBERT, 1997, p. 69).

Em Merleau-Ponty (1960), notadamente no ensaio "O homem e a adversidade", a noção de corpo e de alma ultrapassa as teses vitalista, materialista, idealista, criticista e propõe uma nova maneira de compreender a vida, as relações natureza, cultura, humanidade e animalidade, por meio da noção de corpo vivido. Para muitos pensadores do século XIX e, sobretudo, para a medicina, o corpo era compreendido como um feixe de mecanismos. Merleau-Ponty irá destacar a importância da psicanálise e de Freud no sentido de contribuir para apagar a linha divisória entre o corpo e o espírito. Nesse sentido, não seria mais possível recorrer aos postulados da consciência, pois isso seria restabelecer a dicotomia corpo e alma.

Merleau-Ponty se interessa de modo profundo pela psicanálise e a cena do inconsciente, como podemos perceber desde as primeiras obras, ensaios, conferências, cursos na Sorbonne e no *Collège de France*. Nessa leitura da psicanálise destaca-se, entre outros aspectos a problematização que faz a respeito da consciência perceptiva e as ligações entre o corpo e os afetos, as emoções e o pensamento. Como bem demonstrou em sua primeira tese sobre a estrutura do comportamento, nenhuma conduta é somente o simples resultado de um mecanismo corporal, pois não há um centro espiritual que comanda e uma periferia de automatismos, assim como não há um baixo corporal. Por outro lado, as noções de causalidade, de substância, caras aos filósofos e cientistas, não são suficientes para pensar as relações entre o corpo e a vida (MERLEAU-PONTY, 1942).

No ensaio "O homem e a adversidade", Merleau-Ponty (1960) escolheu um exemplo do freudismo para descrever

e compreender esse princípio da encarnação. Freud usa a noção de inconsciente para referir-se a uma dinâmica de pulsões, uma espécie de saber informulado sobre o que se passa na vida do organismo, dos desejos. Freud inaugura, portanto, uma nova compreensão ou uma nova verdade sobre o homem: o inconsciente, ligado aos projetos da sexualidade e das pulsões. Por outro lado, há o erotismo dos escritores deste meio século. Gide e Proust reencontram a tradição sadista, diz Merleau-Ponty, ao produzirem um incansável relato do corpo, de suas afecções, memórias. Há, portanto, uma atmosfera de ideias que liga o corpo e o espírito por meio da sexualidade, do desejo, produzida pela psicanálise e pela literatura que encenam outra representação do homem, ligada ao prazer e ao outro.

Feita essa consideração, podemos afirmar que a relação com a Psicanálise pode ser percebida de forma intensa e aprofundada em todo o percurso da obra de Merleau-Ponty, notadamente na F*enomenologia da Percepção* (1945); nos C*ursos sobre Psicologia e Pedagogia da Criança na Sorbonne* entre os anos de 1949 e 1952; na conferência proferida nos Encontros Internacionais de Genebra sobre *O Homem e a Adversidade* no ano de 1951, publicada em *Signes* (1960) – texto que marca um momento decisivo em seu pensamento e em sua filosofia da corporeidade. Podemos ainda perceber essa relação com a Psicanálise nos *Cursos sobre a Instituição e a Passividade* nos anos de 1954 e 1955 e nos *Cursos sobre a Natureza no Collège de France* entre os anos de 1956 a 1960, nos quais abordará o inconsciente freudiano; bem como o estudo do corpo sensível, que se prolonga em uma teoria do corpo

libidinal e da intercorporeidade (MERLEAU-PONTY, 1945; 1960; 1995; 2003).

Merleau-Ponty (1960) relata a dificuldade de recensear em uma conferência os progressos da investigação filosófica concernente ao homem nos primeiros cinquenta anos do século XX, haja vista que há um grande movimento de ideias, e não seria possível nem suficiente fazer um quadro onde se pudessem juntar todas as verdades desse meio século; sobretudo porque faltaria a lógica da situação vivida. Assim, para ele, se o homem é esse ser que não se contenta em coincidir consigo mesmo à maneira das coisas, mas que se representa a si mesmo, se imagina, oferece a si mesmo símbolos rigorosos ou fantásticos, qualquer mudança nessa representação traduz uma mudança no homem de fato.

O filósofo chama a atenção para o fato de não ser possível retomar toda a história dos primeiros cinquenta anos do século XX. Afinal, como comparar, por exemplo, a filosofia de Husserl, a literatura de Faulkner e a de Proust? Essa seria uma tarefa infinita, diz Merleau-Ponty. No entanto, há uma via possível para se estabelecer ligações, pois quaisquer que tenham sido as respostas de Husserl, de Freud, de Proust, há uma atmosfera, uma zona sensível comum às experiências ou mais precisamente à experiência de nossa condição como seres encarnados, seres de linguagem e de política e que ainda vivem no tempo; desse modo partilham, participam da história e configuram uma historicidade (MERLEAU-PONTY, 1960).

Nos cursos ministrados por Merleau-Ponty, na Sorbonne, a psicanálise e os estudos de Freud ocupam um lugar fundamental na compreensão da criança, da infância

e de suas aprendizagens. A partir de Freud, por exemplo, podemos construir uma tabela dos orifícios do corpo da criança, os modos de usos desses orifícios, de acordo com as fases da sexualidade. Mas essa tabela não nos dirá das relações com o outro, com as significações dos comportamentos de boca e do ânus em diferentes culturas ou famílias. Assim como as partes do corpo encontradas no desenho da criança precisam ser completadas com as percepções afetivas, com o polimorfismo do corpo como modo de ser e estar no mundo (MERLEAU-PONTY, 2006).

Além dos textos mencionados, outras referências confirmam a relação do pensamento de Merleau-Ponty com a psicanálise, entre eles vários dos artigos que compõem o número especial da *Revue Les Temps Moderns*, publicado em homenagem ao filósofo, em particular o texto de J-B Pontalis sobre o problema do inconsciente em Merleau-Ponty (PONTALIS, 1961). Outro texto nessa direção é o célebre prefácio escrito por Merleau-Ponty para o livro de Angelo Hesnard *L'œuvre de Freud et son importance pour le monde moderne*. Segundo o filósofo, o contato com os doentes e com a doença aporta um excedente de sentido, um peso e uma espessura aos conceitos da teoria. Nesse sentido, a psicanálise torna-se um elemento da cultura, notadamente ao entrar em contato com esse tesouro da experiência que se encontra na comunicação psicanalítica.

Para Merleau-Ponty, o gênio de Freud está nesse contato com as coisas, em sua percepção polimorfa das palavras, dos atos, dos sonhos, de seus fluxos e refluxos, dos contratempos, dos ecos, das substituições, das metamorfoses. "Freud é soberano nessa escuta dos rumores de uma vida"

(MERLEAU-PONTY, 1960 a, p. 6). Merleau-Ponty refere-se, ainda nesse prefácio, ao aspecto simbólico e poético do corpo humano despertado pela Psicanálise. O filósofo reflete ainda sobre as relações entre a fenomenologia e a Psicanálise e a relação com a consciência, ou melhor, com as relações que a consciência não pode sustentar. Elas se completam e se apresentam como um canteiro onde podemos encontrar os fragmentos e os rumores de uma certa vida.

Mais recentemente, Le Baut (2014) aporta um comentário sobre a leitura de Merleau-Ponty da obra de Freud e a sua relação com a Psicanálise. Merleau-Ponty descobriu simultaneamente a obra de Husserl e a de Freud em seu período de formação em Paris, na *École Normale Supérieur*. O autor destaca a confiança do filósofo na Psicanálise, transcrevendo a famosa citação na obra Fenomenologia da Percepção ao discutir as relações com o outrem e com o mundo humano. Nessa citação, Merleau-Ponty (1945) refere-se à historicidade da vida e sua compreensão no presente, cuja interpretação está ligada diretamente à confiança na Psicanálise e em sua maneira de reconstruir o passado e a experiência vivida.

Concordamos com Le Baut (2014) ao afirmar que o pensamento de Merleau-Ponty inclina-se em direção a Eros, a um assentimento do mundo, uma aquiescência à vida e a uma comunhão com o outro. Além de Freud, as referências a Melanie Klein são intensas na obra de Merleau-Ponty, em particular nos Cursos da *Sorbonne*, com destaque para a precocidade da realidade psíquica das crianças. No *Collège de France*, o encontro e a cumplicidade com Lacan e a amizade ainda que tardia com François Dolto confirmam

essa relação do filósofo com a Psicanálise. Le Baut (2014) apresenta ainda a influência que o pensamento de Merleau-Ponty exerceu na abordagem psicanalítica de Didier Anzieu, Jean Lapanche e Jean-Baptiste Pontalis, entre outros.

A apreciação de Merleau-Ponty da obra de Freud em vários textos reforça sua afirmação do primado da percepção, da corporeidade e da sensorialidade. O corpo como órgão dos sentidos se encarrega da metamorfose da existência, em particular no domínio da sexualidade, do Eros e da libido, como Merleau-Ponty irá demonstrar nos cursos sobre a Natureza (NÓBREGA, 2014). O corpo que tem sentidos é também um corpo que deseja, e a estesiologia se prolonga em uma teoria do corpo libidinal. Os conceitos teóricos do freudismo são ratificados e afirmados quando são compreendidos, como sugere a obra de Melanie Klein, por meio da corporeidade tornada, ela mesma, pesquisa do fora no dentro e do dentro no fora, poder global e universal de incorporação. Assim, a libido freudiana não é uma enteléquia do sexo, nem o sexo uma causa única e total, mas uma dimensão inelutável, fora da qual nada de humano poderia permanecer, porque nada de humano é, com efeito, incorpóreo.

De fato, Merleau-Ponty aprofunda a dialética da consciência encarnada, tema presente desde os primeiros trabalhos do filósofo, a partir da Psicanálise. Ele dispensa as explicações causais dos mecanismos psíquicos descritos por Freud como o a repressão, o recalque e a sublimação. A leitura de Politzer feita por Merleau-Ponty relativiza o freudismo ao privilegiar o drama ou a história concreta do indivíduo em detrimento de uma interioridade inacessível ou um lugar de forças impessoais. Assim, esses

fenômenos são a possibilidade de uma vida fragmentada da consciência que não possui uma significação única. O sonho é um exemplo dessa vida fragmentada e de uma linguagem que escapa aos parâmetros da linguagem tradicional (MERLEAU-PONTY, 2003).

A psicanálise permitirá a Merleau-Ponty complexificar a análise do esquema corporal, notadamente a partir da compreensão da sexualidade e do desejo. Por outro lado, o estudo das estruturas passivas da existência sugere um corpo aberto a um mundo como um campo denso de eventos que mobilizam o sujeito e a plasticidade do desejo. De acordo com Ramos (2013), a passividade refere-se às estruturas sedimentadas no esquema corporal fazendo com que o passado circunscreva o modo de se relacionar com o mundo e com os outros, inclusive na repetição ou criação dos eventos existenciais.

O corpo faz as coisas existirem para nós, assim, a experiência erótica, relacionada ao prazer, encontra na relação com o corpo próprio e com o corpo dos outros sentidos de ternura, atenção, amizade ou amor. Merleau-Ponty (1945) recorre à teoria freudiana para dizer que a sexualidade não é um automatismo ou uma relação consciente, sendo preciso reintegrá-la no conjunto das experiências afetivas e existenciais. Nesse sentido, o filósofo relata estudos mostrando que muitos adultos apresentam dificuldade de comunicação de linguagem ou mesmo incapacidade de falar (afasia), distúrbios relacionados ao ato de comer ou compulsões como fumar, por exemplo, que podem ser sintomas de recalques ocorridos nessa fase da experiência vivida. Mas a relação entre atos e sintomas

não é linear, e a explicação psicanalítica nunca é definitiva, são apenas pistas para tentarmos compreender a profunda relação entre o nosso eu consciente e o inconsciente, tal como formulado por Freud.

Merleau-Ponty (2006) também recorre aos trabalhos de Wallon sobre a percepção do corpo na criança. Essa percepção inicia-se com a boca, trata-se de um corpo bucal, não havendo diferenciação entre exteroceptividade, ou seja, sensações provindas do meio externo, e a interoceptividade, as sensações internas. A percepção do outro começa a se estabelecer ainda muito cedo, por volta dos três meses, quando o recém-nascido começa a escutar a voz humana que provoca sorrisos, gritos ou mesmo o choro. Os primeiros olhares começam a surgir ao fixar alguns objetos e outros olhares. Somente após os seis meses, a criança transfere para si a percepção do outro. O crescimento prossegue, e essa percepção vai se complexificando com o reconhecimento da imagem especular de outra pessoa, denominada fase do espelho.

Os dados advindos da psicanálise nos ajudam a fazer uma análise concreta dos outros ou de si mesmo, ampliando nossa compreensão das relações entre corpo, sexualidade e afetividade. Segundo Merleau-Ponty (1960), na psicanálise é possível perceber a passagem de uma concepção de corpo que era inicialmente para Freud aàquela da medicina do século XIX, a noção de corpo vivido, liberando-se do mecanicismo. “Com a psicanálise o espírito introduz-se no corpo, assim como, inversamente, o corpo introduz-se no espírito” (MERLEAU-PONTY, 1960, p. 373). Para explicar essa osmose era preciso “introduzir algo entre o organismo

e nós mesmos como sequência de atos deliberados, de conhecimentos expressos. Esse algo foi o inconsciente de Freud" (MERLEAU-PONTY, 1960, p. 374).

Saint-Aubert (2015) retoma a compreensão de Merleau-Ponty segundo a qual o insconsciente é o sentir mesmo. Nas *Notas inéditas sobre o corpo*, Merleau-Ponty precisa que o sentido do afeto não pode ser reduzido a uma descarga energética, mas a uma "despossessão", *ek-stase* que sublinha a ligação profunda entre o afeto e os aspectos conscientes, possessão e desposseão, ou seja, o sentir mesmo.

O inconsciente é então considerado como modelo das pulsões e de nossa comunicação com o outro vinculado ao sentir e ao corpo. Compreende-se então que Merleau-Ponty se interessa pelo modelo intersubjetivo da análise, como, por exemplo, na análise do caso Dora estudado por Freud. Neste, destaca-se o dinamismo do drama a três vividos por Dora, seu pai e pelo senhor K na estruturação do complexo de Édipo.

> O vínculo da criança com os pais, tão poderoso para começar como para retardar essa história, não é por sua vez da ordem instintiva. Para Freud é um vínculo de espírito. Não é porque a criança tem o mesmo sangue dos pais que os ama, é por saber-se oriunda deles ou por vê-los voltados para si que se identifica com eles, concebe-se à imagem deles, concebe-os à sua imagem. A realidade psicológica última é, para Freud, o sistema de atrações e de tensões que liga a criança às figuras paternas, e depois, através delas, a todas as outras, e nesse sistema ela tenta sucessivamente diferentes

> posições, das quais a última será sua atitude adulta (MERLEAU-PONTY, 1960 a, p. 371).

O fragmento da análise do Caso Dora e do complexo de Édipo, por exemplo, permite a Merleau-Ponty compreender o método da análise de Freud da associação livre; bem como a expressividade da memória na narrativa do passado e na compreensão do presente. Esses aspectos são possíveis de ser percebidos no esquema corporal e em sua plasticidade, posto que a corporeidade é compreendida como solo da existência, afetos, memórias, desejos, assim como o solo das estruturas passivas ou inconscientes em nós.

Saint-Aubert (2013; 2015) faz uma leitura aprofundada da relação do pensamento de Merleau-Ponty com a Psicanálise, destacando a inscrição inconsciente da intercorporeidade, a relação com o esquema corporal e com o desejo. Para Saint-Aubert (2013), a noção de esquema corporal apresenta-se como mediação do corpo e da carne na obra do filósofo, aprofundando-se a compreensão fenomenológica e ontológica da corporeidade. Nesse contexto, o invisível, a sombra, a profundidade tal qual o filósofo examinou em O Olho e o espírito indica uma relação expressiva entre carne e ser, visível e invisível, linguagem e silêncio. "A sombra, o silêncio do visível que murmura a verdade, participa da *mise en scène* do mundo como um certo silêncio pode fazê-lo pela palavra e pelo outro. Esse silêncio, sombra da palavra, a coloca em relevo" (SAINT-AUBERT, 2013, p. 404).

Para Merleau-Ponty (2000), o corpo como esquema corporal redefine nosso ponto de vista sobre o mundo.

Não se trata de um mecanismo ou de um grupo permanente de sensações cinestésicas, é um centro de perspectiva. Numa função como a motricidade, decomposta em "representação de movimento" de uma parte, e de outra parte, em "fenômeno nervoso", aparece hoje como indissociavelmente perceptiva e nervosa. Todo movimento do corpo próprio é ligado sobre o fundo de certo "projeto motor"; e esse projeto varia quando passamos do movimento de tomada de consciência ao movimento de designação, mesmo se os músculos são os mesmos.

Merleau-Ponty (2000) cita Paul Valéry para dizer que a consciência do corpo é a obsessão do outro. Mas os olhares se cruzam. "Tu tomas a minha imagem e eu tomo a tua. O que me falta é esse eu que tu vês. Nas notas do seu projeto de trabalho apresentado para sua candidatura ao *Collège de France*, Merleau-Ponty traçou rigorosamente sua crítica e aprofundamento da fenomenologia. Assim, não se trata mais de considerar o sujeito que percebe, mas o fenômeno da expressão, como detalharemos mais adiante neste capítulo.

Uma função como a sexualidade, que pode parecer estar ligada a um dispositivo orgânico, libera-se pouco a pouco na infância de uma ligação vaga com o outro e com o mundo, todas as circunstâncias psicológicas da infância contribuem para definir e aportam a nossa história pessoal como um tema que ela deverá decifrar certa ligação carnal às coisas e aos outros. "Como por um tipo de osmose, o corpo e o sujeito difundem-se um no outro" (MERLEAU-PONTY, 2000, p.19).

Essa descoberta do corpo implica uma redescoberta do mundo percebido e sua profunda ligação com a

intercorporeidade e sua ligação com o esquema corporal, a motricidade, a sexualidade, os afetos, o pensamento e a linguagem. Nesse contexto, como é possível a experiência da verdade? Interroga-se Merleau-Ponty (2000).

Para o filósofo, a reflexão sobre a percepção nos faz perceber a tese fundamental de nossa vida pé-reflexiva, que é a de que nós temos um mundo e o descrevemos sem apartar o pensamento discursivo ou lógico da cultura. As condutas, os gestos do outro são compreendidos segundo uma lógica tácita que será preciso aprender a conhecer. Não são suficientes a grafologia e a fisionomia moderna. A escritura e a estrutura do corpo não são suficientes para garantir uma percepção precisa do outro, pela simples razão que o ato da escrita responde a uma atitude muito especial na qual o homem inteiro está longe de se exprimir, as proporções inatas do corpo não podem nada dizer sobre a história individual de um sujeito. Mesmo as expressões emocionais da dor e da alegria são ambíguas, desde que presentes em uma parte do rosto, ou no rosto sem o corpo, ou no corpo sem a situação. A análise da expressão da pintura trará um acréscimo de precisão. O pintor, para olhar o objeto e para olhar o quadro, toma conselho de suas mãos, de seus olhos, de seu corpo, mas que de seu julgamento (MERLEAU-PONTY, 2000).

Outro aspecto fundamental do pensamento de Merleau-Ponty encontra-se em sua relação com a pintura. De acordo com Bonan (1997), a obra de Merleau-Ponty é estética, seu pensamento, a relação com o corpo, a percepção, o sensível, a obra de arte. A criação da obra de arte é tida como instituição de sentidos, o que para o filósofo conduziria a uma teoria da expressão. Nesse contexto, romper o silêncio é instituir

a palavra ou o gesto poético; a criação artística produz essa metamorfose e permite compreender a articulação entre o individual e o social, as ligações entre a natureza e a cultura.

Entre as primeiras obras escritas nos anos de 1940, o projeto de trabalho apresentado ao *Collège de France*, em 1952; os cursos sobre o mundo sensível e a expressão sobre a *Natureza*, em 1953, nota-se a configuração de um movimento de pensamento na obra de Merleau-Ponty cujos traços, desenhos, contornos podem ser expressos em seu último escrito, *O Olho e o Espírito*, de 1961. Essas referências mostram uma arqueologia e uma arquitetura do pensamento de Merleau-Ponty e sua escuta sensível não apenas à visibilidade de um corpo, mas também àquilo que não vemos, essa escuta profunda do vivo em nós e em nossa vida.

No ensaio *O Olho e o Espírito*, Merleau-Ponty (1964) finalmente se desembaraça da hipótese perceptiva ao se aproximar dos pintores modernos e dessa nova estruturação do campo visual. Trata-se de um novo interesse ao olhar, uma nova maneira de ver a pintura além da representação e de sua visibilidade que ele encontra nos gestos do pintor, em particular em Cézanne. Ao apreciar a obra desse artista, Merleau-Ponty não busca descrever o quadro, mas entrar na obra. Nessa imersão, parece ser mais importante não o que se vê, mas antes o que não é visto. Trata-se de um paradoxo, outra lógica de compreensão que convoca pelo movimento um novo modo de ver o campo visual. Um novo esquema corporal é configurado nesse ato de olhar, de entrar no quadro, de tornar-se pintura, visibilidade. Uma cena de Velásquez, por exemplo no quadro *Cristo na casa de*

Maria e Marta (1620), em que o olhar da servente nos interroga: essa cena convoca o espectador para entrar no quadro. Não é o que vejo, mas a maneira como o quadro me interpela e o que me faz sentir, pensar, criar.

O pintor diz em pintura. Faz ver o invisível, produz uma nova inteligência. O movimento se impõe ao movimento do corpo e do pensamento. Mas um olhar não é natural, não se trata de positivismo fenomenológico, por isso há um vasto terreno a ser explorado em uma educação do olhar, uma educação do corpo, de sua sensibilidade e de sua estética. O olhar estético aqui se aprofunda no estudo do corpo estesiológico, na intimidade das sensações para considerar, entre outras possibilidades, uma filosofia da dança, do corpo que dança e da dança que move o corpo.

Concordamos inteiramente com Revel (2015) ao afirmar que em Merleau-Ponty o conceito de expressão é um pensamento de invenção, de inauguração, de criação. Seu interesse pela arte, notadamente pela pintura e pela literatura é um modo de pensar sobre as tensões do mundo, da sociedade, da política, da filosofia e sua linguagem. Assim, a noção expressão é também uma prosa do mundo e de suas tensões individuais e coletivas que se inscrevem diretamente no corpo estesiológico, no corpo e suas sensações.

O CORPO ESTESIOLÓGICO

A noção do corpo estesiológico foi produzida no contexto da reflexão de Merleau-Ponty sobre a natureza, o sensível, o esquema corporal e sua busca para ultrapassar o corpo sujeito, noção herdada das filosofias da consciência. Em sua filosofia, Merleau-Ponty compreende o corpo como sendo corpo estesiológico, corpo que se move e que deseja. Ao se referir ao corpo estesiológico, não se refere mais a um eu, ou a um sujeito, recorrendo a meios intermediários fortemente marcados pela motricidade, pelo desejo, pelos gestos e sua expressividade.

Merleau-Ponty percorre o caminho da contingência, da efetividade que começa lá onde nos deixa a ontogênese. Ele relê os neurologistas, os teóricos da evolução e não teme citá-los, preparando outra filosofia da natureza. Assim, ele descreve novas ordens de expressão, ultrapassando também a percepção do movimento dada pela Gestalt, abrindo uma nova gama, um alfabeto, uma paleta sob a cinestesia do corpo e de sua motricidade (IMBERT, 1997, p. 78).

Na visão de Merleau-Ponty (1995), é preciso considerar todas as mudanças anatômicas, a liberação da mão, a modificação dos maxilares, o aumento da caixa craniana. Mudanças que se fizeram demoradamente nos mamíferos superiores para a composição da morfologia do corpo humano. É por seu corpo que o homem se faz homem, e não pela "descida" em seu corpo de uma capacidade de reflexão.

Os cursos sobre a natureza, as notas e os resumos desses cursos realizados entre os anos de 1956 e 1960

apresentam uma compreensão da natureza que ultrapassa a noção de substância e de uma causalidade determinista na interpretação científica e filosófica. Ultrapassar a noção de substância nas reflexões sobre o corpo implica a recusa às noções idealistas e essencialistas que conotam a compreensão da corporeidade e da filosofia da consciência. Nota-se, no pensamento de Merleau-Ponty, em particular nesses cursos sobre a Natureza, a revisão e o deslocamento de uma fenomenologia para a experiência do ser bruto ou ser selvagem, ou seja, o ser da criação, aquele que não se reduz ao organismo biológico ou social, mas que é atravessado pela estesiologia, pelas sensações e pela motricidade. Essa revisão sobre a noção de natureza realizada por Merleau-Ponty, nesse conjunto de cursos, contribui significativamente para uma compreensão do corpo em sua estesia, em sua capacidade de sentir e atribuir sentidos aos acontecimentos. Nem naturalismo nem transcendência, a natureza escapa às noções essencialistas, assim como o corpo humano. A carne do corpo é feita do mesmo estofo do mundo, portanto é cortada pela historicidade, pelas afecções, pela experiência vivida (NÓBREGA, 2014).

As noções estudadas nesses cursos liberam a natureza da ontologia da coisa, conferindo-lhe uma interioridade, mas esta também não é de ordem transcendental. A natureza é sutura original do homem e do mundo, está ao mesmo tempo dentro e fora de nós. A natureza é histórica, sobretudo as noções de natureza, mas há também o fundo inumano em relação à natureza que escapa às nossas formulações e que também não é da ordem do naturalismo. Muitas lições podem ser retiradas desses cursos sobre a natureza ministrados por

Merleau-Ponty (1995) no *Collège de France*, nos anos 1950. Entre elas, a de que o corpo resiste aos indicadores da ciência, da filosofia, embora esses indicadores possam nos oferecer rastros do corpo, pistas para reconhecer essa inerência do corpo e do mundo, os processos de aprendizagem, as relações éticas, sociais. Nota-se que uma compreensão de natureza que ultrapassa a noção de substância possibilita o investimento na experiência do corpo, na inerência desse corpo com o mundo, abrindo-se novas perspectivas epistemológicas, éticas e estéticas, de modo a não renunciar à existência na descrição e interpretação de processos de conhecimento. Mas não se trata apenas de consequências no plano teórico, posto que as noções de comportamento e de experiência articulam-se para dar sentido às ações práticas da vida em muitos de seus domínios, tais como os domínios conceituais, simbólicos, comportamentais, entre outros.

Nesse contexto da reflexão sobre o corpo estesiológico, a noção de esquema corporal, presente desde a *Fenomenologia da Percepção*, é retomada mais amplamente no curso sobre o mundo sensível e o mundo da expressão. Trata-se de uma abordagem que apresenta inúmeras perspectivas para a reflexão sobre a noção de carne, a intercorporeidade, a expressão. Saint-Aubert (2013) diz que o esquema corporal está diretamente relacionado à noção de intercorporeidade, às relações corpo e mundo, amplificadas com as noções de *ineinander* do último curso proferido no *Collège de France*. Nesse sentido, a carne é o ser de promiscuidade, profundidade e ligação com os outros, estando fortemente articulada com a noção de intercorporeidade e de sua relação com a psicanálise.

A noção de intercorporeidade também aparece nos esboços sobre o corpo e natureza para expressar a relação dos corpos humanos com os corpos-coisas, com os outros corpos, configurando o que o filósofo denomina de penetração dos sensíveis, ou seja, "as coisas como sendo aquilo que falta ao meu corpo" (MERLEAU-PONTY, 1995, p.281). Assim, há uma negatividade, uma falta, por exclusão do ser parcelar, corpuscular, uma vez que meu corpo também é feito da corporeidade dos outros corpos do mundo. O corpo é o órgão do Para-outrem, afirma o filósofo, enfatizando a perspectiva da intersubjetividade, da história e da cultura como contraponto aos naturalismos e determinismos de toda ordem.

Desdobra-se dessa afirmação a nossa íntima relação com o outro. Há uma lacuna no nosso corpo, posto que não vemos nosso dorso nem nossos olhos de forma direta, a não ser recorrendo ao espelho, a instrumentos como uma máquina filmadora, a fotografias ou ao olhar do outro. É dessa maneira que se compreende o simbolismo do corpo, não como representação, ocupando o lugar do outro, mas como sendo expressivo por sua inserção num sistema de equivalências não convencional, na coesão do corpo, na intimidade, como um olhar que se detém e que germina na paisagem[3]. O corpo que tem sentidos é também um corpo que deseja, e a estesiologia se prolonga em uma teoria do corpo libidinal.

Tomando como referência o curso sobre *O mundo sensível e o mundo da expressão*, primeiro curso ministrado

3 Merleau-Ponty irá retomar essa questão do olhar que germina na paisagem, mostrando a inerência entre o olho e o ato de olhar no ensaio "O Olho e o Espírito" (MERLEAU-PONTY, 1964).

por Merleau-Ponty no *Collège de France*, temos que a vida perceptiva é expressiva. Nesse curso, três temas se destacam: a visão, o movimento, o esquema corporal. O esquema corporal relaciona-se com o corpo e sua expressividade no espaço, sendo ao mesmo tempo um agenciamento interno e uma abertura existencial. Tem-se, desde então, um novo sentido para a palavra sentido, que abandona a noção de essência. O sentido é, antes, uma paisagem. Por exemplo, o que é o círculo para a percepção e a definição do círculo. Merleau-Ponty refere-se ao sentido circular e a certo modo de curvatura que muda de direção a cada instante, mas sempre da mesma maneira (MERLEAU-PONTY, 2011).

Vejamos, por exemplo, a imagem de *la danse* de Matisse, para compreender essa circularidade. Não se busca a essência do círculo, o que ele é em ideia, mas sua expressividade, ou seja, a circularidade vivida como modulação típica. Aproximando essa compreensão do corpo, podemos dizer que na filosofia de Merleau-Ponty não se busca a essência do corpo, mas a corporeidade vivida como abertura ao mundo, modulação típica dos acontecimentos, o que inclui o mundo cultural, a historicidade, o mundo da linguagem e dos símbolos.

Ao se referir ao esquema corporal, o filósofo reporta-se a uma espécie de mímica em que corpo e mundo formam uma práxis, a saber:

> Mímica do mundo pelo corpo e camada de significações correspondentes = o espaço cultural e também todos os objetos de uso. Em particular percepção de objetos simbólicos (mapas, desenhos, obras

> de arte, cinema: exemplo excelente o movimento real e em foto). Trata-se em tudo isso de uma percepção cada vez mais "inteligente", e cada vez menos "sensorial". E, no entanto, uma percepção no sentido que 1) não se trata de função discursiva nem de subsunção mecânica 2) trata-se da aplicação de um princípio que não é sempre tematizado. Breve, trata-se de umas práxis (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 52)

Para ele há uma ubiquidade espacial do gesto e do tempo. Como exemplo para essa ubiquidade, apresenta o estudo do cinema. O movimento estroboscópio do cinema permite estudar o movimento em suas fases, mostra o movimento não só dos objetos, mas também aqueles do espectador que aporta ao espetáculo sua intersubjetividade para a fabricação de sentidos, como lemos na citação que segue:

> O espetáculo implica uma certa orientação do meu corpo e meu corpo uma certa orientação que faz com que um alto e um baixo, um aqui e um lugar, sejam, não pontos objetivos, mas certa tomada de meu corpo sobre o mundo, uma segurança e uma facilidade do meu corpo no mundo, fazendo com que eu o habite; há um lugar porque há um aqui meu que não sou corpo objetivo. O lugar é relação entre eu e o mundo pelo meu corpo, não relação entre partes do mundo. O lugar é antes de tudo situação (MERLEAU-PONTY, 2011, p. 72, 73).

Essa relação se dá pelo movimento. É o movimento que coordena essa ancoragem no mundo.

Merleau-Ponty (2011) faz uma revisão sobre as teorias de movimento, abordando o paradoxo de Zenão e a noção de espaço feito de partes infinitas; o sujeito implicado no movimento por meio da duração na leitura de Bergson; as teorias da Gestalt e a compreensão do movimento como fenômeno, sendo o conjunto que se move e a partir do qual se deve buscar a motivação do movimento. Merleau-Ponty se interessa ainda pelo movimento na obra de Rodin, compreendido como metamorfose, sensação e deformação, bem como pelo movimento no cinema, que nos dá essa transformação do movimento e não sua representação, fazendo existir a expressão por meio da interação de perspectivas.

O movimento não é uma decisão do espírito; o corpo se move e, ao fazê-lo, desdobra-se. A visão não é uma operação de pensamento, um mundo de idealidade. Imerso em seu corpo, ele mesmo visível, o vidente não apenas se apropria do que vê, ele abre seu mundo. Merleau-Ponty busca na sensibilidade do corpo essas referências vivas. Mas é preciso restituir também o sentido do que seja o sensível, sua relação com a sensação, com a linguagem e a expressão em Merleau-Ponty. Por exemplo, a cor não é somente uma *quale*, uma película de ser sem espessura, é uma concreção. "Claudel diz aproximadamente que certo azul do mar é tão azul que somente o sangue é mais vermelho" (MERLEAU-PONTY, 1964a, p. 174).

A linguagem, em seu sentido semântico, parece não dar conta desse universo colorido das sensações que configuram a estesia do corpo, haja vista a multiplicidade de sentidos históricos, culturais ou linguísticos, por exemplo,

atribuídos a uma cor, a cor vermelha, como podemos examinar neste trecho:

> Com mais razão, a roupa vermelha liga-se com todas as suas fibras ao tecido do visível e, por ele, a um tecido de ser invisível. Pontuação no campo das coisas vermelhas, que compreende as telhas dos tetos, a bandeirola dos guardas das estradas de ferro, a bandeira da revolução, alguns terrenos perto de *Aix* ou de Madagascar, ela também o é no campo das roupas vermelhas, que compreende, além dos vestidos das mulheres, as becas dos professores e dos advogados-gerais, os mantos dos bispos, como também no dos adornos e dos uniformes. E seu vermelho não é, precisamente, o mesmo, conforme participa numa constelação ou noutra, conforme nele participa a pura essência da revolução de 1917, ou a do eterno feminino, ou do promotor público ou das ciganas vestidas à hussarda que, há vinte e cinco anos, reinavam num restaurante dos Campos Elísios. Certo vermelho também é um fóssil retirado do fundo de mundos imaginários. Se exibíssemos todas as suas participações, perceberíamos que uma cor nua, e, em geral, um visível, não é um pedaço de ser absolutamente duro, indivisível, oferecido inteiramente nu a uma visão que só poderia ser total ou nula, mas antes uma espécie de estreito entre horizontes exteriores e horizontes interiores sempre abertos, algo que vem tocar docemente, fazendo ressoar, à distância, diversas regiões do mundo colorido

> ou visível, certa diferenciação, uma modulação efêmera desse mundo, sendo, portanto, menos cor ou coisa do que diferença entre as coisas e as cores, cristalização momentânea do ser colorido ou da visibilidade (MERLEAU-PONTY, 1964a, p. 174).

A visibilidade do vermelho liga-se ao movimento do corpo e das experiências vividas. Para o nosso filósofo, entre as cores há o tecido da carne que as duplica, sustenta e alimenta. Trata-se de um cruzamento reiterado do visível e do invisível, entre aquele que toca e do tangível por meio dos movimentos e da característica do corpo. Corpo e mundo são compreendidos nesse cruzamento reiterado, pois:

> Eu, que vejo, também possuo minha profundidade, apoiado neste mesmo visível que vejo e, bem o sei, se fecha atrás de mim. Em vez de rivalizar com a espessura do mundo, a de meu corpo é, ao contrário, o único meio que possuo para chegar ao âmago das coisas, fazendo-me mundo e fazendo-as carne" (MERLEAU-PONTY, 1964a, p. 178).

Ao se referir ao corpo e à sua sensibilidade, o filósofo apresenta a noção do corpo como sensível exemplar, a saber:

> O corpo interposto não é propriamente coisa, matéria intersticial, tecido conjuntivo, mas *sensível para si*, o que quer dizer não este absurdo: cor que se vê, superfície que se apalpa, mas este paradoxo: conjunto de cores e superfícies habitados por um tato, uma visão, portanto, sensível exemplar, que capacita a

> quem o habita e o sente sentir tudo o que se assemelha, de sorte que, preso no tecido das coisas, o atraí inteiramente, o incorpora e, pelo mesmo movimento, comunica às coisas sobre as quais se fecha, essa identidade sem superposição, essa diferença sem contradição, essa distância do interior e do exterior, que constitui seu segredo natal [o mundo está no âmago da nossa carne. Em todo caso, reconhece-se uma relação corpo-mundo, há ramificação de meu corpo e ramificação do mundo e correspondência do seu dentro e do meu fora, do meu dentro e do seu fora]. O corpo nos une diretamente às coisas por meio de sua própria ontogênese, soldando um ao outro os dois esboços de que é feito, seus dois lábios: a massa sensível que ele é e a massa do sensível à qual, como vidente, permanece aberto. E ele é unicamente ele, porque é um ser em duas dimensões, que nos pode levar às próprias coisas, que não são seres planos, mas seres em profundidade, inacessíveis a um sujeito que os sobrevoe, só abertas, se possível, para aquele que com elas coexista no mesmo mundo (MERLEAU-PONTY, 1964a, p. 178; 179).

O corpo como sensível exemplar remete à profundidade da carne: carne do corpo e carne do mundo. Para pensar essa realidade do corpo sensível, Merleau-Ponty (1964 a) evita as tentativas clássicas, os impasses tradicionais relacionados ao dualismo filosófico ou ao positivismo lógico e científico. Ele reconhece a dupla pertença do corpo: à ordem do "objeto"

e à ordem do "sujeito"; bem como considera as relações inesperadas entre essas duas ordens. Assim, irá propor uma terceira via que se configura nas relações corpo e mundo e que se encontra delineada na noção de carne e sua relação com a visibilidade e a sensibilidade:

> A carne não é matéria no sentido de corpúsculos que se adicionariam ou se continuariam para formar os seres. O visível (as coisas como meu corpo) também não é não sei que material 'psíquico' que seria, só Deus sabe como, levado ao ser por coisas que existem como fato e agem sobre meu corpo de fato. De modo geral, ele não é fato nem soma de fatos 'materiais' ou 'espirituais'. Não é, tampouco, representação para um espírito: um espírito não poderia ser captado por suas representações, recusaria essa inserção no visível que é essencial para o vidente. A carne não é matéria, não é espírito, não é substância. Seria preciso para designá-la, o velho termo 'elemento', no sentido em que era empregado para falar-se da água, do ar, da terra e do fogo, isto é, no sentido de uma *coisa em geral*, meio caminho entre o indivíduo espaciotemporal e a ideia, espécie de princípio encarnado que importa um estilo de ser em todos os lugares onde se encontra uma parcela sua. Neste sentido, a carne é um elemento do Ser. Não fato ou soma de fatos e, no entanto, aderência ao *lugar* e ao *agora*. Ainda mais: inauguração do onde e do quando, possibilidade e exigência de fato, numa palavra facticidade, o que faz com que o fato seja fato. E também simultaneamente, o que faz com

> que tenham sentido, que os fatos parcelados se disponham em torno de 'alguma coisa' (MERLEAU-PONTY, 1964a, p. 183; 184).

A noção de carne envolve o quiasma corpo e mundo, a relação sinérgica com outros corpos, dado que:

> Uma vez que vemos outros videntes, não temos apenas diante de nós o olhar sem pupila, espelho sem estanho das coisas, este pálido reflexo, fantasma de nós mesmos, que elas evocam ao designar um lugar entre elas de onde as vemos: doravante somos plenamente visíveis para nós mesmos, graças a outros olhos. Essa lacuna onde se encontram nossos olhos, nosso dorso, é de fato preenchida, mas preenchida por um visível de que não somos titulares; por certo, para acreditarmos que não é a nossa, para a levarmos em conta, é sempre, inevitável e unicamente, ao tesouro da nossa visão que recorremos e, portanto, tudo quanto a experiência nos pode ensinara já está, nele, previamente esboçado. Mas, é próprio do visível, dizíamos, ser superfície de uma profundidade inesgotável: é o que torna possível sua abertura para outras visões além da minha. Quando, portanto, essas se realizam, acusam os limites de nossa visão de fato, salientam a ilusão solipsista que acredita que toda superação é auto-superação. Pela primeira vez, o vidente que sou me é verdadeiramente visível; pela primeira vez, me apareço até o fundo debruçado sobre mim mesmo debaixo de meus próprios olhos.

> Também pela primeira vez meus movimentos não se encaminham para as coisas a serem vistas, a serem tocadas, ou em direção a meu corpo, no ato de vê-las e palpá-las, mas dirigem-se ao corpo em geral e por ele mesmo (seja o meu ou o de outrem), pois, pela primeira vez, no seu acoplamento com a carne do mundo, o corpo traz mais do que recebe, acrescentando ao mundo que vejo o tesouro necessário do que ele próprio vê. Pela primeira vez o corpo não mais se acopla ao mundo, enlaça outro corpo, aplicando-se a ele cuidadosamente em toda sua extensão, desenhando incansavelmente com suas mãos a estranha estátua que dá, por sua vez, tudo o que recebo, perdido fora do mundo e dos objetivos, fascinado pela única ocupação de flutuar no Ser com outra vida, de fazer-se o exterior de seu interior e o interior de seu exterior. Movimento, tato, visão aplicam-se a partir de então, ao outro e a eles próprios, remontam à fonte e, no trabalho paciente e silencioso do desejo, começa o paradoxo da expressão (MERLEAU-PONTY, 1964a, p. 188; 189).

Há uma reversibilidade da carne, haja vista a sinergia capaz de estabelecer novas e inesperadas relações entre o vidente e o visível e a configuração de esquemas corporais originais, visto que temos movimentos que não conduzem a parte alguma, como movimentos do rosto, alguns gestos, movimentos da boca, da garganta. Tais movimentos terminam em sons, e eu os ouço, não os vejo, mas os ouço,

pois sou um ser sonoro. “Esta nova reversibilidade e a emergência da carne como expressão constituem o ponto de intersecção do falar e do pensar no mundo do silêncio (MERLEAU-PONTY, 1964a, p. 190).

Com a noção de carne estabelece-se, no pensamento de Merleau-Ponty, o quiasma corpo e mundo, bem fundado na noção de intercorporeidade, na relação com o outro. Assim:

> A carne (a do mundo e a minha) não é contingência, caos, mas textura que regressa a si e convém a si mesma. Nunca verei minhas retinas, mas estou absolutamente certo de que alguém encontrará no fundo dos meus globos oculares essas membranas embaciadas e secretas. E finalmente eu creio – creio que possuo os sentidos de homem, um corpo de homem, pois o espetáculo do mundo que é meu e que, a julgar por nossas confrontações não difere particularmente da dos outros, tanto em mim como nos outros se reportam com evidência (MERLEAU-PONTY, 1964a, p. 192).

De acordo com Saint-Aubert (2013), a passagem, no pensamento de Merleau-Ponty, do corpo à noção de carne se faz através de muitas mediações, sendo uma delas a noção de esquema corporal como organização sensorial de nossa vida, como podemos encontrar no curso *Le monde sensible et le monde de l’expression* ou nos cursos sobre a *Natureza*. Porém, como indica o próprio filósofo nos cursos referidos, somam-se ao esquema corporal as noções de visão e movimento, cujos contornos configuram a carta do visivel

e do movimento, como lemos no ensaio *O Olho e o Espírito*. O mundo da carne, da visibilidade e do silêncio abordados por Merleau-Ponty adquirem novas nuances ao considerar a expresssão da pintura e os gestos do pintor que fazem vibrar o corpo estesiológico e os processos de criação seja no domínio da arte ou da filosofia.

O Olho e o Espírito foi o último escrito que Merleau-Ponty pôde concluir em vida. André Chastel havia solicitado ao filósofo uma contribuição para o primeiro número da revista *Art de France*, ele então escreveu esse ensaio, ao qual consagrou boa parte de suas férias de verão, em 1960. Instalado por dois ou três meses no Thollonet, Aix-en Provence, aproveitando o prazer desse lugar e, sobretudo, desfrutando diariamente da paisagem que guarda para sempre a marca do olho de Cézanne, Merleau-Ponty interroga a visão e a pintura. Ele interroga, escreve Lefort, "como pela primeira vez, como se ele não houvesse no ano anterior reformulado suas antigas questões em *Le Visible et L' Invisible,* como se todas as suas obras anteriores e, inicialmente, o grande edifício da *Phénoménologie de la perception (1945)* não pesassem sobre seu pensamento ou talvez pesassem demais, de tal maneira que seria necessário esquecê-las para recuperar a força do espanto" (LEFORT, 1964, p. II).

Nesse ensaio podemos encontrar elementos significantes de sua filosofia, como veremos nas citações e comentários que se seguem a respeito da fenomenologia da visão, da compreensão de metafísica, de sensível e do corpo carne do mundo. A transformação da filosofia de Merleau-Ponty pode ser percebida de modo nítido, bem como a busca

por uma linguagem filosófica que fosse ela mesma poética. Há ainda a possibilidade de visualizar a compreensão de seu pensamento como abertura ao mundo, como interrogação aberta e inacabada, bem como uma filosofia que se aproxima da arte, da ciência, da história como um conjunto de informações e de expressões da própria vida que alimentam sua interrogação.

Segundo Lefort (1964), nesse texto, a palavra se liberta dos constrangimentos da teoria, pois há uma celebração do corpo na pintura onde Merleau-Ponty irá procurar o primeiro espanto que "nasce do único fato de ver, de sentir e de surgir, lá – do fato desse duplo reencontro do mundo e do corpo, a fonte de todo saber e que excede o concebível" (LEFORT, 1964, p.III). Tal é, para ele, o *charme*, o encanto singular que exerce esse último escrito.

> A meditação sobre o corpo, a visão, a pintura, guarda traços dos olhares, dos gestos de um homem vivo e do espaço que os atravessa e que os anima. O pedaço de cera ou de giz, a mesa, o cubo, esses emblemas esqueléticos da coisa percebida que são frequentemente dados aos filósofos para decompô-la pelo cálculo, ocupados que estão a procurar a salvação da alma na libertação do sensível, diríamos que teria escolhido para atestar a miséria do mundo que habitamos. Em revanche, para extrair da visão, do visível, o que eles demandam ao pensamento, é toda uma paisagem que evoca Merleau-Ponty, uma paisagem que já havia captado o espírito com o olho, onde o próximo se difunde no distante e o distante faz

> vibrar o próximo, onde a presença das coisas se dá sobre um fundo de ausência, onde se permutam o ser e a aparência (LEFORT, 1964, p. III; IV).

Esse comentário atesta o envolvimento de Merleau-Ponty, sua experiência de ver e sua meditação sobre o corpo, sua apreciação da pintura com emblemas de sua maneira particular de filosofar, ao mesmo tempo em que expressa sua ontologia. O que a visão e o visível demandam ao pensamento? Como a pintura provoca a filosofia a pensar para além das coisas já ditas, já vistas, já instituídas? Esse é o tema do ensaio e das últimas obras do filósofo, a interrogação sobre uma ontologia do corpo e do sensível.

"O que tento traduzir-lhes é mais misterioso, enreda-se nas raízes do ser, na fonte impalpável das sensações". A citação de Cézanne que se apresenta como epígrafe na abertura do ensaio *O Olho e o Espírito* sintetiza o investimento de Merleau-Ponty (1964) em uma filosofia cujo enraizamento encontra-se no corpo e no sensível. Ontologia que apresenta novas questões e que exigirá do filósofo uma nova linguagem, um novo vocabulário e uma nova forma de expressar-se filosoficamente, da qual decorre não só a revisão do seu pensamento em *O Visível e o invisível* e mesmo nas notas de curso sobre a *Natureza*, mas também o encontro cada vez mais frequente e intenso com a arte, a pintura e a literatura.

Sua atitude filosófica irá se aproximar dos conceitos da arte moderna e contemporânea com essa busca por novos materiais e meios de expressão, mas sobretudo pela ideia de inacabamento, cujo sentido não se encontra na imperfeição ou falta de habilidade técnica, mas sim na recusa aos

determinismos e sobretudo na recusa a se instalar em algo já estabelecido. Assim, cada traço da pintura ou cada palavra do vocabulário filosófico exige outra, um recomeço que faz da pintura e da filosofia um esboço que permite interrogar o ser e o mundo.

O corpo com fonte de sensações, o corpo estesiológico celebra essa ontologia do ser bruto, ser da indivisão que não busca mais ultrapassar noções, conceitos dualistas, mas realizar a experiência do ser pela arte, pela linguagem, na história. Cada vez mais a filosofia se faz como movimento na história, tema de sua aula inaugural no *Collège de France*, dez anos antes desse derradeiro ensaio. Ali, instalado no Thollonet, olhando a paisagem que marcara para sempre o olho de Cézanne, o filósofo faz da filosofia uma experiência de vida, uma ação sobre o mundo, cujos instrumentos são as sensações do corpo, a palavra, a escuta e a linguagem de uma maneira nova em seu percurso. Embora já houvesse ensaiado essa escritura em textos como a *Dúvida de Cézanne* e a *Prosa do Mundo*, nesse ensaio Merleau-Ponty realiza uma filosofia poética, recusando, como diz Lefort, "os artifícios da técnica que uma tradição acadêmica acreditou ser inseparável do discurso filosófico" (LEFORT, 1964, p. VIII).

A pintura não é apenas ilustração em sua filosofia, mas também um modo de pensar por meio da celebração do corpo e dos gestos do pintor. Uma pintura e uma filosofia que se inscreve na carne do mundo e que habita o espaço e o tempo em profundidade, isto é, que considera a dimensão imemorial do corpo, do tempo, do espaço, sem recusar a dimensão do presente e da temporalidade. Essa filosofia é misteriosa, é enigmática, posto que não pode ser reduzida

a esquemas explicativos e lógicos universais dados a todos de uma mesma maneira e de uma vez por todas com clareza e distinção. É uma filosofia que se move no mundo e, nesse movimento, olha para as coisas, para as pessoas, para os acontecimentos, a fim de enxergar possibilidades de ser, de viver, de conhecer, sabendo, desde o início, que o olhar é sempre uma perspectiva, e uma perspectiva inscrita no corpo que revela e esconde os gestos, os sentidos, as significações.

O olho e o espírito constituem-se do mesmo tecido do mundo, pois são a mesma carne visível e invisível do ser, das coisas, do próprio mundo, mas é também a expressão de uma filosofia que não "apenas formula uma exigência de um novo modo da escrita filosófica, mas que a torna possível" (LEFORT, 1964, p. VIII). As referências às obras de Klee, Cézanne, Matisse, Picasso, Rodin configuram um diálogo profundo com a arte e o deslocamento de uma linguagem conceitual para uma linguagem aberta, indireta, como já havia anunciado o filósofo em a Prosa do Mundo, e como fará com as obras de literatura e mesmo do teatro, com a mímica do ator que anunciou em diversos cursos no *Collège de France*. *L'œil et l'esprit* é um registro significativo de sua ontologia do ser bruto, de sua filosofia, suas formulações sobre o corpo e sobre o sensível.

"A ciência manipula as coisas e renuncia a habitá-las" (MERLEAU-PONTY, 1964, p. 9). A frase que abre o ensaio apresenta uma síntese da visão que Merleau-Ponty tem da ciência moderna e de suas operações lógicas. Desse modo, a ciência constrói modelos, opera por meio de índices ou de variáveis que somente de longe se confrontam como o mundo real. Trata-se, segundo o filósofo, de um pensamento

operatório, artificial, que guarda o sentimento de opacidade do mundo. Sobretudo na filosofia da ciência há uma compreensão de que a ciência se reduz a um conjunto de técnicas e de resultados, no entanto o que a ciência capta através dos experimentos foi inventado por ela mesma, pelos modelos que constrói e em seguida verifica.

Há vários aspectos a destacar e a compreender nessa citação, a começar pela compreensão de corpo, não o corpo já examinado pela ciência clássica com seus índices e variáveis explicativos sobre o corpo objeto, o corpo *parte extra partes*, máquina de informação biológica ou química, mas o corpo possível, atual, corpo-próprio, do qual não posso me afastar inteiramente, cuja presença é existencial e como já havia demonstrado em suas obras inaugurais. Corpo silencioso da linguagem, fundo de silêncio que convoca e permite a palavra e o movimento. Não somente o corpo do indivíduo que fala, mas o corpo em sua história ontogenética e filogenética, como demonstrou nos cursos sobre a *Natureza*. Para Merleau-Ponty (964), o pensamento cientifico em geral precisa então considerar esse corpo, não apenas sobrevoar os objetos, habitá-los, aproximar-se para despertá-los. Essa ciência, assim descrita, tornar-se-ia filosofia. Nos cursos sobre as ciências do homem e a fenomenologia, mesmo na Prosa do mundo e em o Visível e o Invisível, vai aprofundar-se essa relação ciência e filosofia.

Essa é mais uma questão que uma afirmação na filosofia de Merleau-Ponty, destacando a aproximação entre os saberes e os domínios de conhecimento. Ele vai interrogar a pintura e o modo como essa interessa à filosofia e à ciência, por meio da ciência secreta do pintor, do enigma do corpo

e da visibilidade celebrada pela pintura e pelo trabalho do artista como meio de interrogar a própria filosofia como discurso e como um discurso sobre o ser. Assim:

> É emprestando seu corpo ao mundo que o pintor transforma o mundo em pintura. Para compreender essas transubstanciações, faz-se necessário reencontrar o corpo operante e atual, aquele que não é um pedaço do espaço, um feixe de funções, mas que é um entrelaçamento de visão e movimento (MERLEAU-PONTY, 1964, p. 16).

Vemos o que olhamos. O que seria da visão sem o movimento dos olhos? Para Merleau-Ponty a visão depende do movimento dos olhos, pois o mundo visível é aquele dos projetos motores que são partes totais do mesmo Ser. Assim, "todos os meus deslocamentos figuram em um canto de minha paisagem, são transportados sobre a carta do visível" (MERLEAU-PONTY, 1964, p. 17). O corpo se move e, ao fazê-lo, desdobra-se em traços, descrições, expressões. A visão não é uma operação de pensamento, um mundo de idealidade. Imerso em seu corpo, ele mesmo visível, o vidente não apenas se apropria do que vê, mas também abre seu mundo, ele que olha todas as coisas pode também olhar-se. Esse paradoxo da relação corpo e mundo, daquele que toca e é tocado, constitui-se não de modo transparente a si mesmo, mas como inerência. Assim, as coisas fazem parte da configuração da carne, e o mundo é feito do mesmo estofo do corpo.

Para Merleau-Ponty o corpo é enigmático, haja vista sua abertura às coisas e ao mundo. Trata-se de uma relação

não de apropriação, mas de inerência, prolongamento, abertura em que não há divisão ou separação entre aquele que vê com o que é visto, do sentir e do sensível. Não há duas substâncias distintas, a do corpo e a do mundo, ambas são feitas do mesmo estofo. Trata-se de outra lógica, paradoxal, que opera não através da identidade ou da essência, mas com antinomias, paradoxos. A corporeidade apresenta-se como uma configuração singular que permite essa abertura ao mundo e às coisas. A reversibilidade, a ação sensível não se reduz a processamentos de informações físico-químicas, para além desse processamento há o mundo, os outros com suas experiências que nos tocam e que alargam nossos projetos. Trata-se de uma outra forma de compreender a humanidade por meio das relações corporais que se estabelecem no ato de ver, de sentir, de se movimentar.

Essa compreensão do corpo em Merleau-Ponty já pode ser percebida quando o filósofo examina as experiências da doença, da sexualidade e da linguagem, em *Phénoménologie de la Perception* (1945), reconhecendo o sensível como expressão da corporeidade, uma maneira de ser e de agir singular para um ser humano na relação consigo mesmo, com o outro, com o mundo. A doença, por exemplo, não é uma anomalia, mas um modo particular de existir, e as formas como cada um reage a esse sofrimento também se apresentam de modo singular.

O exame da pintura trará outros elementos para a filosofia de Merleau-Ponty e para sua compreensão da corporeidade, permitindo-lhe uma apreciação do sensível, da linguagem, da história. Mas essa apreciação da arte trará o elemento da indeterminação, do não instituído na cultura e

na linguagem, como podemos ler na obra A Prosa do Mundo, pois na obra de arte podemos visualizar, experimentar esse sistema de trocas, de equivalências sensíveis, como as que se operam entre o vidente e o visível, o corpo e o mundo, a fórmula carnal das experiências (MERLEAU-PONTY, 1969).

Merleau-Ponty dirá que há uma visibilidade secreta diante de nós, mas que não é somente um eco em nosso corpo, mas também equivalência interna, assim como Cézanne dirá que a natureza não está fora, mas no interior. Portanto há outra significação do que seja imagem para além da representação ou da compreensão como sendo um decalque, uma cópia, uma segunda coisa. Essa significação é da ordem sensível e, como tal, permite afirmar que essa equivalência é possível pela duplicidade do sentir (dentro e fora, fora e dentro) e sem a qual não podemos compreender a presença e a visibilidade e mesmo o problema do imaginário.

No entanto, não se trata aqui de um terceiro olho que faria a equivalência entre o dentro e o fora, o vidente e o visível. Essa operação é possível porque nossos olhos são mais que receptores para a luz, a cor, os visíveis do mundo. O corpo, em sua sensibilidade, permite esse prolongamento do olhar e das trocas com o mundo da visibilidade, é por essa razão que Merleau-Ponty busca na pintura a celebração do corpo e a ilustração para o enigma da visibilidade. “O olho vê o mundo e o que lhe falta para tornar-se pintura” (MERLEAU-PONTY, 1964, p. 25).

Através do exame da pintura, dos gestos do pintor, Merleau-Ponty busca expressar a sua teoria da carne, da expressão e sua ontologia do ser bruto. O olho vê o mundo e o que lhe falta para ser quadro, assim como o olho permite ver

o que no quadro falta para ser quadro. Em uma das cenas do filme *Moça com brinco de Pérolas* - dirigido por Peter Wber (2004) e inspirado no famoso quadro do pintor holandês Vemeer, o pintor mostra à sua musa o truque do espelho e da perspectiva que ilustram essa passagem do pensamento de Merleau-Ponty, essa operação do olho e do olhar, da visão e da visibilidade como um impacto sobre o olho e sobre o mundo. Trata-se de uma ação, de uma experimentação do corpo no mundo através do olhar e dos gestos do pintor. Em toda a descrição, é possível perceber a potência do movimento, as duplicações sensíveis e o prolongamento do corpo no mundo para criar, no caso, da pintura, o quadro.

A pintura nos dá o volume do mundo, a textura do ser que o homem habita. Não se trata somente de dados visuais, do ponto de vista físico e mecânico, mas uma textura do ser que permite a abertura ao mundo, e as mensagens sensoriais são pontuações que o olho habita. Desse modo, o pintor pratica uma teoria da visão ao pintar, o espírito sai através dos olhos para ir passear nas coisas."A interrogação da pintura visa em todo caso a gênese secreta e febril das coisas em nosso corpo » (MERLEAU-PONTY, 1964, p. 30). O que é essa gênese secreta das coisas em nosso corpo? O pintor vive na fascinação, suas ações, seus gestos, seus traços se confundem com o mundo que ele vê. Essa relação não é uma relação de causalidade entre o vidente e o visível, mas uma aproximação de natureza indivisível, uma forte ligação entre o corpo e o mundo.

Nas experiências de meditação e mesmo em outras situações, por exemplo, há esse sentimento de indivisão do ser e do mundo. Para Merleau-Ponty podemos procurar

no quadro uma filosofia figurada da visão, uma espécie de iconografia. Na pintura holandesa, podemos encontrar esse olhar emblema da pintura de forma que as luzes, as sombras, os reflexos, a imagem especular esboça nas coisas o trabalho da visão. Como todos os outros objetos, como os instrumentos, os signos, o espelho surgiu sobre o circuito aberto do corpo vidente ao corpo visível. "Toda técnica é técnica de corpo. Ela figura e amplifica a estrutura metafísica de nossa carne. O espelho aparece porque eu sou vidente-visível, porque há uma reflexividade do sensível, ele a traduz e a duplica. Por ele, meu exterior se completa e tudo o que eu tenho de mais secreto encontra-se nessa visão" (MERLEAU-PONTY, 1964, p. 33).

Para o filósofo, os pintores sempre sonharam diante dos espelhos, pois por meio desse "truque mecânico", como ocorre na perspectiva, "Eles reconheceram a metamorfose do vidente e do visível que é a definição de nossa carne e aquela de sua vocação" (MERLEAU-PONTY, 1964, p. 33; 34), referindo-se ao trabalho do pintor e da pintura. Merleau-Ponty se interessa pelo trabalho de Cézanne e o modo como este coloca em desacordo todas as nossas categorias dualistas ao desdobrar de sua pintura seu universo onírico, de semelhanças eficazes e significações mudas.

Por meio da apreciação da pintura, dos gestos do pintor, dos traços de sua mão, dos truques da perspectiva, das cores, das imagens, dos quadros mesmos, Merleau-Ponty apresenta elementos importantes de sua ontologia do ser sensível, sobretudo ao considerar a indivisão entre o vidente e o visível, textura da carne e do corpo que se abre ao mundo. A pintura oferece significações mudas,

não inteiramente instituídas, há, então, o trabalho da obra do pintor, do escritor, do filósofo na tarefa infinita de criar sentidos, arranjos, texturas para o ser, volume para o mundo, profundidade.

Merleau-Ponty examina a concepção de Descartes sobre a visão em *La Dioptrique* e afirma que tal concepção "é o breviário de um pensamento que não quer mais assombrar o visível e decide reconstruí-lo conforme o modelo dado pela reflexão" (MERLEAU-PONTY, 1964, p. 36). Uma filosofia que desejou exorcizar os espectros para construir um pensamento sobre o mundo sem equívocos. O modelo cartesiano da visão é o tato, assim ele nos desembaraça da ação a distância possibilitada pela visão, condição que faz toda a dificuldade da visão e toda a sua virtude. A visão é pensamento de ver em Descartes. Um cartesiano não se vê no espelho, sua imagem é um efeito do mecanismo das coisas, a visão excita o pensamento a conceber.

Como o murmúrio das cores pode nos apresentar as coisas, florestas, tempestades, enfim, o mundo, e integrar a perspectiva como um caso particular a um poder ontológico mais amplo. Sobre a profundidade dirá que ela não é visível, mas é o que faz ver. Merleau-Ponty afirma que a perspectiva da Renascença encorajou a pintura a produzir livremente experiências de profundidade, em geral, apresentações do Ser. Mas ela "é um caso particular, uma data, um momento em uma informação poética do mundo que continua após ela" (MERLEAU-PONTY, 1964, p. 51).

Para Merleau-Ponty a história da pintura moderna e seu esforço para se liberar do ilusionismo e para adquirir suas próprias dimensões têm uma dimensão metafísica.

A metafísica a que o filósofo se refere não é mais o essencialismo, mas está diretamente ligada à contingência e não impede a pluralidade das interpretações. Assim como os pintores modernos romperam com a perspectiva clássica da representação, Merleau-Ponty ultrapassa o sentido clássico da metafísica como uma reflexão idealista que busca essências eternas, imutáveis. O filósofo considera a contingência, a pluralidade das interpretações e a história como possíveis temas filosóficos, ampliando o cenário filosófico. A obra de arte abre um campo, metamorfoseia-se, torna-se a seguinte, reinterpreta as obras já existentes. Esse movimento funda uma meditação filosófica, uma maneira ativa de ser.

Essa reflexão de Merleau-Ponty coloca em cena a relação entre a história e a filosofia. A espessura dos sentidos, tarefa do historiador, alimenta uma meditação filosófica. Trata-se, portanto, de domínios singulares do conhecimento, mas que juntos podem apresentar questões fundamentais para o conhecimento e para a experiência humana. Há então uma frequentação entre ambas que remete à relação entre os homens, suas ideias e suas ações. Uma história e uma filosofia por contato, por contágio e frequentação dos seres, dos acontecimentos, dos lugares, das narrativas e das percepções.

Trata-se de uma filosofia que habita o sensível e que pensa o mundo a partir do contato com o espaço, o tempo, a presença e a animação do corpo através do movimento que transforma o mundo em obra de pensamento, obra de linguagem, obra de arte. O exemplo da percepção como contato do corpo com o mundo é emblemático, senão vejamos:

> Quando eu vejo através da espessura da água o azulejo no fundo da piscina, eu não

> o vejo apesar da água, os reflexos, eu o vejo justamente através deles, por eles. Se não houvesse essas distorções, essas zebruras do sol, se eu vejo em esta carne a geometria do azulejo, então eu cessaria de ver como ele, onde ele a saber: mais longe que todo lugar idêntico. A água mesma, essa potência aquosa, o elemento doce e cintilante, não posso dizer que ela esteja no espaço: ela não está alhures, mas ela não está na piscina. Ela o habita, ela ali se materializa. Ela não está contida, e se eu elevo meus olhos em direção aos ciprestes onde joga a rede dos reflexos, eu não posso contestar que a água o visita também ou, pelo menos, envia-lhe sua essência ativa e viva. É essa animação interna, esse esplendor do visível que a pintura procura sob o nome de profundidade, espaço, cor (MERLEAU-PONTY, 1964, p. 70; 71).

A paisagem que fez vibrar a pintura de Cézanne certamente inspirou nosso filósofo em sua formulação de uma filosofia da carne. Para ele o esforço da pintura moderna não se encontra, segundo Merleau-Ponty, em escolher entre a linha e a cor ou entre a figuração das coisas e a criação de signos, mas sim em multiplicar o sistema de equivalências, romper sua aderência, criar novos materiais e novos meios de expressão, através do reexame e do reinvestimento daqueles que já existem. Trata também do movimento como visto na cronofotografia, nas análises cubistas, nas esculturas de Rodin e no cinema como diferentes visões do movimento. Nesse quadro, o olho abre a alma para o que não é alma no sentido clássico do termo. Um pintor não pode consentir que

nossa abertura ao mundo seja ilusória, que o que vemos não seja o mundo mesmo, assim ele aceita com dificuldades o mito das janelas da alma.

Há para Merleau-Ponty uma historicidade da pintura que avança nos labirintos por desvio e transgressão. Nós somos fascinados pela ideia de adequação intelectual de que esse pensamento mudo da pintura nos deixa a impressão de uma palavra paralisada. Para ele, se respondemos que nenhum pensamento se destaca com efeito de um suporte e que a razão humana é o deslizamento do solo sob nossos passos, causa em alguns certa decepção e lamento. O fato é que não podemos estabelecer uma hierarquia das civilizações nem falar de progresso, pois as coisas passam e têm toda a sua vida diante delas. Trata-se de problematizar o pensamento crítico. Merleau-Ponty quer mergulhar no sensível para encontrar as significações afetivas que existem entre as coisas e o nosso modo humano de percebê-las. As coisas simbolizam e evocam certa conduta, atitude. Há uma aproximação vertiginosa entre nós e as coisas da ordem sensível, os pintores mostram isso muito bem. Nessa atmosfera, Merleau-Ponty irá criticar o pensamento racionalista, aquele que tem como único modelo o homem normal, saudável, adulto, civilizado e que desconsidera os animais, as crianças, os doentes, os loucos, os primitivos.

Merleau-Ponty quer se situar nas lacunas onde emerge a poesia. Um pensamento de ambiguidade, que se refere a uma situação em que as palavras querem dizer pelo menos duas coisas e no qual as coisas não se deixam denominar por uma única palavra. A fantasia da razão é a clareza, por isso a busca em outros domínios como a arte, a psicanálise,

a física moderna. Aqui, destaca-se a noção de sensação e de sensível, pois não há sensação isolada, não percebemos as coisas fora de sua maneira de aparecer, é a acidez do limão que é amarela, é o amarelo que é ácido, comemos a cor de um bolo. Não estamos sozinhos neste mundo, nem apenas entre homens (o outro, os animais, o coletivo, o inconsciente). Há um abalo de uma razão absoluta, clara e evidente.

Merleau-Ponty (2002) quer, como Jean Paulham, atingir o espaço sensível do coração, aquele onde estamos situados e que é heterogêneo, tendo relação com nossas particularidades corporais, nossos desejos, preferências, memória. É preciso, então, questionar o dogmatismo, a coerência do mundo, do pensamento do homem adulto, civilizado. Somos convidados, amorosamente, a reexaminar, sem complacência, a redescobrir toda espécie de fantasma, devaneios, fenômenos obscuros onipotentes em nossa vida particular e pública. Somos motivados a buscar as lacunas nas quais se insinuam a poesia e a criação, o sentimento e a expressão não como julgamento transcendental, juízo ou crítica de valor estético ou moral, mas como transformação de si e de nossas relações com o outro e com o mundo. A noção de estesiologia como conhecimento do corpo e de suas sensações desperta nossos potenciais de transformação, de invenção, de criação da vida, afecções do corpo e partilhas sociais por meio da linguagem, da comunicação e da expressão.

LINGUAGEM E EXPRESSÃO

A relação expressiva do corpo no mundo remete ao tema da linguagem e a uma reflexão sobre a fenomenologia da linguagem compreendida como fala operante e a significação para além da linguagem como objeto soberanamente constituído pela consciência (MERLEAU-PONTY, 1960).

A experiência da linguagem ultrapassa o domínio científico, filosófico, discursivo ou da linguística. "A criança compreende muito além do que sabe dizer, muito além do que poderia definir e, aliás, com o adulto, as coisas não se passam de modo diferente" (MERLEAU-PONTY, 2006, p.24). A vida da linguagem não se restringe ao domínio do pensamento, exigindo a comunicação silenciosa do corpo. Para a fenomenologia o aspecto autoexpressivo, imaginário da linguagem da criança não é um problema ou uma forma menor de expressão a ser superada por formas lógicas. Para o filósofo, esse fenômeno também está presente na linguagem do adulto, na poesia, por exemplo, posto que a passagem para uma linguagem objetiva também pode ser considerada como empobrecimento.

No pensamento de Merleau-Ponty, a linguagem aproxima-se das questões postas sobre o corpo e a consciência. Esse é um tema presente desde a *Fenomenologia da Percepção*, mas que será mais largamente tratado em *A prosa do mundo*. A linguagem não é uma vestimenta do pensamento. De novo ele busca tratar o tema com base na ciência, em Saussure, na literatura e em outras obras na pintura, na arte de modo geral. Irá questionar o sentido unívoco ou correspondente entre a palavra, o signo,

a significação. Para o filósofo a literatura ajuda a liberar a linguagem do controle das evidências, das significações já instituídas. Esse é o *phatos,* a disposição da linguagem, ser apenas uma expressão aproximada.

> A linguagem é, pois, esse aparelho singular que, como nosso corpo, dá-nos muito mais do que nela introduzimos, seja que aprendamos sozinhos o nosso pensamento ao falar, seja que escutemos os outros. Pois quando escuto ou leio, as palavras nem sempre vêm atingir em mim significações já presentes. Têm o extraordinário poder de me atrair para fora dos meus pensamentos, abrem em meu universo privado fissuras por onde irrompem outros pensamentos.... (MERLEAU-PONTY, 2002a, p.265, 266)

Em *A Linguagem Indireta e as Vozes do Silêncio*, Merleau-Ponty (1991) cita o exemplo de Matisse, que, ao pintar sua tela, está operando no mundo do gesto e da percepção, configurando uma forma de linguagem. No mesmo artigo, explicita o que, de certa forma, já estava presente na *Fenomenologia da Percepção*, a saber, a relação da linguagem com o repertório gestual, com a expressão corporal e as ambiguidades, melhor dizendo, as lacunas existentes na linguagem e suas diversas possibilidades de interpretação, especialmente em se tratando da linguagem sensível, das artes e, em especial, da pintura.

"Enfim, a linguagem diz, e as vozes da pintura são as vozes do silêncio" (MERLEAU-PONTY, 1991, p.85). Esse silêncio é o silêncio dos gestos, com sua imensa

capacidade de criar sentidos, de significar e de "admitir uma verdade que não se assemelhe às coisas, que não tenha modelo exterior, nem instrumentos de expressão predestinados, e que seja, contudo, verdade" (MERLEAU-PONTY, 1991, p. 59).

A fenomenologia do sensível é profundamente marcada pelo encontro do olhar com a significação, processo em que não há separação entre a expressão e o expresso, o ato e a significação. Merleau-Ponty nos convoca a buscar uma ideia nova de expressão e da análise dos gestos ou do uso mímico do corpo e sua linguagem. De acordo com o filósofo:

> Mostro fora de mim um mundo que já fala, assim como mostro com o dedo um objeto que já estava no campo visual dos outros. Diz-se que as expressões da fisionomia são por si equívocos, e que esse rubor da face é para mim prazer, vergonha, cólera, calor ou rubor orgiástico segundo a situação o indique. Do mesmo modo, a gesticulação linguística não importa ao espírito de quem a observa: ela lhe mostra em silêncio coisas cujo nome ele já sabe, porque é o nome delas (MERLEAU-PONTY, 2006, p. 26, 27).

Quando nos referimos ao gesto, não excluímos a palavra falada ou escrita. A palavra dita ou o texto escrito, este último compreendido como máquina infernal de criar sentidos, mobilizam o sujeito em sua experiência. Em a Prosa do mundo, Merleau-Ponty coloca sua experiência de leitor de Stendhal, referindo-se ao livro como uma *máquina infernal*, aparelho de criar significações, quando o livro toma posse do leitor. A leitura, diz Merleau-Ponty, é um confronto

entre os corpos gloriosos e impalpáveis de minha fala e da fala do autor (MERLEAU-PONTY, 2002a, p. 35)

Para Merleau-Ponty (2002a), pensamento e linguagem relacionam-se com a expressão do ser no mundo. Portanto a palavra, a fala contêm significações mais amplas. A palavra contém atitudes, sentidos não apenas do 'sujeito pensante', posto que não há separação entre pensamentos e processos corporais. Ao afirmar que *a fala é gesto*, Merleau-Ponty amplia a compreensão da linguagem, relacionando-a com as experiências do corpo e da existência. Assim, quando digo amo ou odeio, um mundo de relações configura o sentido da comunicação e imprime certa fisionomia ao corpo, uma atitude corpórea, um engajamento na ação.

Andrieu (1993), ao estudar as ideias sobre o corpo ao longo do século XX, concentra-se nos modelos psicanalítico, fenomenológico e neurocientífico para discutir as relações do corpo e espírito e também as questões da linguagem. Em relação à fenomenologia da linguagem, o autor ressalta as dificuldades da expressão linguística, a saber:

> Eu não consigo me exprimir. Eu não encontro palavras para dizer. Poderíamos melhor dizer. Procuro uma palavra que corresponda ao que penso. Eis algumas experiências que provam a inaptidão da expressão linguística para incarnar o sentido subjetivo da impressão (ANDRIEU, 1993, p. 279).

De fato, a expressão do corpo aparece com um engajamento subjetivo para a comunicação. Nesse contexto:

> Todo o meu aparelho corporal se reúne para alcançar e dizer a palavra, assim como minha

> mão se mobiliza espontaneamente para pegar o que me estendem (...). O "eu" que fala está instalado em seu corpo e em sua linguagem não como numa prisão, mas, ao contrário, como um aparelho que o transporta magicamente à perspectiva do outro (MERLEAU-PONTY, 2002a, p.41).

A linguagem é pulsação de minhas relações com o outro, nesse campo ocorre a comunicação. Os textos poéticos, a literatura, mas também os textos políticos ou filosóficos nos atingem de maneiras diferentes e nos impulsionam ou paralisam por meio das significações criadas no ato da leitura e de apreciação. Na Fenomenologia da Percepção, Merleau-Ponty dedica um capítulo à questão da linguagem. Neste, a linguagem está ligada ao corpo como expressão e à fala. Essa questão atravessa todo o pensamento do filósofo, ele busca compreender o sentido expressivo da linguagem.

No empirismo a linguagem é objetiva, e o sujeito, inexistente; existem apenas imagens sonoras e visuais que são decodificadas fisiologicamente, assim a linguagem é um fenômeno físico (anatômico e fisiológico). Para os intelectualistas, a linguagem é um instrumento do pensamento para exprimir conceitos e símbolos, transmitir e comunicar ideias abstratas. A palavra é, portanto, uma representação do pensamento. Hellen Keller, nascida surda e muda, aprendeu a usar a linguagem sem nunca ter escutado ou emitido um som. Esse caso é ilustrativo para os intelectualistas que dispensam as disposições corporais da linguagem. De acordo com Chauí (2002), ambas as concepções consideram que a linguagem seja denotativa (indicação de coisas) e representativa.

O positivismo lógico buscou purificar a linguagem para que ela estivesse ligada apenas às representações conceituais, como ocorre na matemática e na física, por exemplo, com a noção de algoritmo.

O algoritmo seria um conjunto de procedimentos de cálculo para solucionar certos problemas. A fim de alcançar tais soluções, parte-se de definições iniciais claras dos dados que são associados a signos arbitrariamente escolhidos. Por exemplo, a língua, os signos são arbitrários. É preciso considerar o poder expressivo dos signos. Para Merleau-Ponty a linguagem pode fornecer uma mediação das nossas relações com o outro no campo cultural e ontológico Merleau-Ponty, com base nos estudos dos psicólogos Goldstein e Gelb, apresenta uma crítica ao empirismo e ao intelectualismo. O estudo com afásicos mostra que, embora não haja parte do cérebro lesada no que se refere à função da linguagem, os afásicos também não possuem a categoria geral para azul, indicando problemas em relação ao mundo simbólico da representação. Mas isso não significa que o intelectualismo esteja certo, pois não pensamos sem palavras; quando crianças, aprendemos a falar e a pensar ao mesmo tempo. As palavras criam sentidos.

A linguagem não é um mero conjunto de imagens verbais, nem tão-somente uma vestimenta do pensamento ou representação de um sujeito pensante. Assim como os outros temas analisados por Merleau-Ponty em sua obra. Tais como os temas corpo, motricidade, sexualidade, a linguagem está imbricada na experiência vivida e nas relações do corpo com o mundo. Para Merleau-Ponty (1945), a fala não é um signo do pensamento, mas corpo por meio da fisionomia, do gesto.

Assim não basta que dois sujeitos tenham os mesmos órgãos e o mesmo sistema nervoso para que em ambos as mesmas emoções se representem pelos mesmos signos. O que importa é a maneira pela qual eles fazem uso do seu corpo.

No ensaio sobre a fenomenologia da linguagem, Merleau-Ponty (1991) retoma o pensamento de Husserl, considerando a primeira visão sobre a linguagem como objeto de pensamento e a linguagem como comunicação nos últimos textos do filósofo alemão. A partir desta última visão, Merleau-Ponty diz que é preciso voltar ao sujeito falante, considerar o contato com a língua que falo, sua expressão e sua relação com a comunidade viva, para além da fala como fato linguístico.

A fenomenologia acrescentaria ao conhecimento da língua a experiência da língua em nós. No entanto, Merleau-Ponty esclarece que ambas as perspectivas se entrecruzam, a saber, a língua como fato linguístico e a nossa experiência de sujeitos falantes. Ele apresenta o exemplo do latim, com suas declinações e mudanças flexionais, que foi substituído pelo sistema de expressão francês, com o uso de preposições. Há para Merleau-Ponty uma ligação entre o sentido sincrônico da língua e o sentido diacrônico, ou seja, uma ligação entre os valores expressivos que pertencem à cadeia verbal e a diferenciação de significação expressa por referência a certa aparelhagem mental, cultural e diacrítico.

A novidade da fenomenologia não é apenas uma curiosidade psicológica (a língua dos linguistas em nós), mas também uma nova concepção do ser da linguagem e sua lógica encarnada (MERLEAU-PONTY, 1991, p. 93). Há, portanto, uma corporeidade do significante, um valor expressivo que anima a palavra. A criança possui um conhecimento,

uma potência falante que lhe permite assimilar e aprender sua língua não como soma de significações morfológicas, sintáticas ou léxicas – tais conhecimentos não são suficientes para o ato de falar e, uma vez adquiridos, não precisam ser reordenados, tornam-se automáticos.

As palavras, as expressões, minha intenção quando falo ocorrem, como dizia Humboldt, por um estilo que eu não preciso me representar. Há uma significação "linguajeira" da linguagem que permite realizar o ato da fala. Trata-se para Merleau-Ponty de "um caso eminente da intencionalidade corporal" (MERLEAU-PONTY, 1991, p.94). Os gestos, a espacialidade do corpo, a postura que me permite estabelecer relações com o mundo sem me representar tematicamente os objetos que vou segurar ou as relações de grandeza entre meu corpo e a sala, por exemplo, configurando a noção de esquema corporal e a cartografia do visível e do movimento em sua relação com o espaço.

Meu corpo habita a paisagem, assim:

> A palavra, a que profiro e ou a que ouço é pregnante de uma significação que é legível na própria estrutura do gesto linguístico, a ponto de uma hesitação, uma alteração da voz, a escolha de certa sintaxe bastarem para modificá-la, sem jamais estarem contidas nela, pois toda expressão me aparece sempre como vestígio, todas as ideias me são dadas em transparência, e todo esforço para pegar na mão o pensamento que habita a palavra não deixa entre os dedos senão um pouco da matéria verbal (MERLEAU-PONTY, 1991, p. 95).

Examina ainda a relação entre o significante e o significado por meio da sedimentação entre ambos. Se a palavra é comparada a um gesto, o que ela está encarregada de expressar terá com ela a mesma relação que o alvo tem com o que ele visa. "A significação anima a palavra como o mundo anima meu corpo: por uma surda presença que desperta minhas intenções" (MERLEAU-PONTY, 1991, p. 95).

A ciência como experiência da expressão é um capítulo do livro abandonado "a prosa do mundo", algumas ideias foram desenvolvidas no ensaio "O olho e o espírito". A partir de seu diálogo com Saussure, trata da questão da linguagem e sua capacidade de exprimir a relação com o pensamento e a história da língua e os fatos linguísticos. A língua lança-nos em um universo de significações através de seus usos e da comunicação, da relação com o outro. Destaca a capacidade da literatura de desviar os signos de seu sentido ordinário. Apresenta uma diferença entre a linguagem falada com os signos que o leitor traz e a linguagem falante como sendo uma operação expressiva. A relação com o corpo também ganha destaque; assim, quando falo, não represento a mim mesmo movimentos por fazer. Todo o meu aparelho corporal se reúne para alcançar e dizer a palavra, assim como minha mão se mobiliza para pegar o que me estendem.

Há também o *logos* estético como sendo um princípio da comunicação que emerge das condutas do mundo sensível. O exemplo de Matisse é emblemático:

> Filmaram em câmara lenta o trabalho de Matisse. A impressão era prodigiosa, a ponto de o próprio Matisse, contam, ter-se emocionado. Era possível ver o mesmo pincel

que, a olho nu, saltava de uma ação a outra, meditava, num tempo dilatado e solene, numa iminência de começo do mundo, começava dez ações possíveis, executava diante da tela como que uma dança propiciatória, roçava-a várias vezes até quase tocá-la, para finalmente se abater como um raio no único traçado necessário. Há, é claro, algo de artificial nessa análise, e se Matisse se crê, com base no filme, que realmente escolheu, naquele dia, entre todos os traçados possíveis, e resolveu como deus de Leibniz um imenso problema de mínimo e máximo, ele se engana: ele não é um demiurgo, é um homem. Ele não teve sob o olhar de seu espirito, todos os gestos possíveis, não precisou eliminá-los todos exceto um, ao explicar o motivo de sua escolha. Matisse, instalado num tempo e numa visão de homem, olhou o conjunto virtual de sua tela e dirigiu sua mão para a região que chamava o pincel, para que o quadro fosse enfim o que ele se tornava. Matisse resolveu por um gesto simples o problema que, para a análise e um momento posterior, para comportar um número infinito de dados, assim como, segundo Bergson, a mão na limalha de ferro obtém de uma só vez um arranjo muito complicado. Tudo se passou no mundo da percepção e do gesto, e é o artifício do registro em câmera lenta que nos dá uma versão fascinante do acontecimento, fazendo-nos crer que a mão de Matisse passou milagrosamente do mundo físico, em que uma infinidade de soluções é possível ao mundo da percepção e do gesto, em que somente

> algumas o são. No entanto, é verdade que a mão hesitou, ela meditou, é verdade que houve uma escolha, que o traço escolhido o foi de maneira a satisfazer a dez condições esparsas no quadro, informuladas, informuláveis para qualquer outro que não Matisse, já que só eram definidas e impostas pela intenção de fazer exatamente esse quadro que ainda não existia. Não é diferente com a fala verdadeiramente expressiva e, portanto, com toda a linguagem em sua fase de estabelecimento. Ela não escolhe simplesmente um signo para uma significação já definida, assim como se vai buscar um martelo para pregar um prego ou um alicate para arrancá-lo. Ela tateia em torno de uma intenção de significar que não dispõe de nenhum texto para se orientar, que justamente está em via de escrevê-lo (MERLEAU-PONTY, 2002a, p. 87- 90).

Nota-se na citação a expressão dos gestos do pintor como linguagem e sua relação com o corpo, o movimento, o silêncio que habita o tempo, o espaço, e sem os quais não haveria fala, palavra, gesto, comunicação. Assim, como a tela em branco faz surgir dos gestos do pintor o quadro, o silêncio permite a expressão e a criação da obra. Os gestos do pintor traduzem essa compreensão filosófica do *logos* estético e essa textura sensível da linguagem. Merleau-Ponty busca o sentido expressivo da linguagem, não considera a fala como vestimenta do pensamento ou representação de um sujeito pensante. Não há para ele pensamento prévio, as palavras ocupam o espírito. A fala tem uma fisionomia, uma relação com o corpo,

com a cultura. A palavra saudade, por exemplo, não encontra tradução em outras línguas. Enfatiza a função criativa da linguagem, em especial na literatura, na poesia.

Para Merleau-Ponty (2002 a), a obra de pensamento é obra de linguagem e de discurso. Por isso vai considerar a literatura e sua capacidade de criação de sentidos. A filosofia de Merleau-Ponty ultrapassa a noção de constituição transcendental ao modo kantiano, ou seja, abandona a ideia do sujeito cognitivo que constitui o mundo por representação. Para tanto, antes mesmo do estruturalismo, defende a tese da estrutura do comportamento, incluindo a linguagem, como sendo da ordem física, vital e simbólica. Seu interesse é o ser no mundo, e não a ideia de essência, natureza humana, substância sem espaço ou atemporal, um espaço e tempo à maneira dos objetos. Sua filosofia busca ser da indivisão.

Desse modo, o filósofo afasta-se das explicações causais, mecanicistas e finalistas da filosofia e da ciência. A estrutura é fecunda, da ordem do acontecimento e do devir, uma totalidade aberta que permite interrogar o ser no mundo. A filosofia e a ciência sonham com uma linguagem pura, instrumental, capaz de traduzir o silêncio, perfeita transcrição. Sonham com os algoritmos da matemática e assim perdem a linguagem, pois esta é misteriosa. As palavras suscitam palavras, preenchem o silêncio, abrem-nos para novas significações, lançam-nos no que queremos dizer, não pensamos nos vocábulos que dizemos e que nos dizem. Há o encantamento da linguagem difícil de capturá-la, pois ela transcende a materialidade e sonoridade do sinal, através do corpo glorioso e impalpável da palavra.

A linguagem é um modo de ser, o sentido não pré-existe, o pensamento vagabundeia pelas palavras, ele está na ponta da língua. O sentimento de que falta algo no outro, em uma língua estrangeira, por exemplo, na frase *The man I love*- O homem que eu amo, deve-se ao mundo das convenções culturais. A linguagem é indireta, por isso a palavra é expressiva. A linguagem instituída não é suficiente, por isso é preciso a linguagem operante da literatura em dizer o novo. Nesse contexto, as palavras do escritor tornam-se as minhas. Assim, a palavra reabre a linguagem, faz surgir novas significações (MERLEAU-PONTY, 2002 a).

Ao estudar a linguagem, Merleau-Ponty também irá se ocupar longamente do fenômeno da expressão. Assim, as noções de expressividade e de expressão reportam-se a um agenciamento interno que é, ao mesmo tempo, abertura e implicação existencial do sujeito no mundo. Esse agenciamento está profundamente ligado ao corpo e à sensibilidade. Tomando como referência o curso sobre *Le monde sensible et le monde de l'expression*, primeiro curso que Merleau-Ponty ministrou no *Collège de France*, em 1953, compreende-se que a vida perceptiva é ela mesma expressiva. (MERLEAU-PONTY, 2011).

No ensaio *Le cinema et la nouvelle psicologie*, texto da conferência proferida em março de 1945, no *Institut des hautes études cinématographiques*, em Paris, o filósofo discute a relação entre cinema, percepção e movimento. O cinema nos dá o movimento, os gestos, as sensações do movimento (MERLEAU-PONTY, 1996a). Trata-se, portanto, de um novo regime de visibilidade que ultrapassa o quadro tradicional da representação linguística, por exemplo.

É a experiência do movimento que conta e que o filósofo quer atingir e fazê-la reverberar para a obra de pensamento e a formulação de sua filosofia da carne.

A expressão do corpo em geral e a expressão estética em particular conferem ao que ela exprime uma existência particular. Essa "operação expressiva realiza ou efetua a significação e não se limita a traduzi-la" (MERLEAU-PONTY, 1945, p. 223). Então, o sentido dos gestos não é dado, mas compreendido por um ato do espectador no processo de comunicação. Nesse contexto, os gestos são pontos sensíveis sobre o mundo da expressão e da comunicação.

A expressão encontra-se relacionada também com o mundo dos objetos e dos símbolos culturais, pois o corpo humano é expressivo em cada um de seus gestos. Merleau-Ponty (1945) acentua a relação entre expressão, corpo e mundo através dos aspectos afetivos, simbólicos, culturais, como podemos perceber na citação que segue:

> De fato, a mímica da cólera ou aquela do amor não é a mesma para um japonês e para um ocidental. Mas precisamente a diferença das mímicas recobre uma diferença mesma das emoções. Não é somente o gesto que é contingente em direção à organização corporal, é a maneira mesma de acolher a situação e de vivê-la. O japonês em cólera sorri, o ocidental ruboriza e bate o pé ou então empalidece e fala com uma voz estridente. Não é suficiente que dois sujeitos tenham os mesmos órgãos e o mesmo sistema nervoso para que as emoções deem a ambos os mesmos signos. O que importa é a maneira pela qual eles fazem uso

> do seu corpo, a construção simultânea de seu corpo e de seu mundo na emoção (MERLEAU-PONTY, 1945, p. 229; 230).

Há uma profunda ligação entre a expressão e o corpo através dos gestos. Assim os gestos podem significar diferentes aspectos do nosso ser, dos nossos sentimentos mais íntimos. Os gestos podem também comunicar as influências da cultura e dos códigos sociais. Essa relação entre a expressão do corpo e a cultura já foi demonstrada através da noção de técnica corporal. "Entendo por essa palavra a maneira pelas quais os homens sabem se servir de seu corpo" (MAUSS, 1950, p. 365).

A expressão engaja o corpo, os movimentos e as sensações em uma espécie de coreografia, na qual os gestos criam novos esquemas corporais, novas maneiras de expressão e comunicação que se tornam então disponíveis e ultrapassam a linguagem instituída, pois as sensações nos oferecem novos espaços de criação (po*ièsis*) e de metamorfoses, como, por exemplo, na expressão artística, mas também nos encontros afetivos com o outro ou nas experiências de êxtase religioso, sexual ou desencadeados pelas drogas.

Nesse caminho expressivo do corpo, Deleuze (2002) amplifica o acento sobre as sensações. A sensação é o que é transmitido diretamente, evitando o desvio ou o tédio, conforme Deleuze, de uma história a ser contada. Essa unidade rítmica dos sentidos pode ser encontrada somente além do organismo. Para ele o corpo vivido não é suficiente, devemos encontrar as diferenças por vezes violentas das sensações. Deleuze encontra em Artaud a noção de corpo

sem órgãos. “O corpo é o corpo. Ele é único e não precisa de órgãos. O corpo não é jamais um organismo Os organismos são os inimigos do corpo” (ARTAUD apud DELEUZE, 2002, p.47).

O corpo é vivo, e suas sensações são forças atuantes sobre o corpo, um “atletismo afetivo”. O corpo sem órgãos se opõe menos órgãos que a organização que se chama organismo. É um corpo intenso, intensivo. Ele é atravessado por uma onda que traça no corpo os níveis ou limiares, conforme as variações de sua amplitude. O corpo não tem órgãos, mas limiares ou níveis. Então a sensação não é qualitativa ou qualificada; ela não dispõe de uma única realidade intensiva que não determina os dados mais representativos, mas variações alotrópicas. “A sensação é vibração” (DELEUZE, 2002, p. 48).

Como Merleau-Ponty, Deleuze fez um estudo sobre Cézanne, mas irá se concentrar sobre Francis Bacon e a relação entre corpo e as sensações. Com efeito, em Francis Bacon há uma dissolução da fisionomia em favor da sensação. “Também a sensação, quando ela atinge o corpo através do organismo, toma uma aparência excessiva e espasmódica, ela rompe os limites da atividade orgânica. Em plena carne, ela se realiza sobre a onda nervosa ou emoção vital” (DELEUZE, 2002, p. 48).

Outro exemplo dessa vibração da sensação: o *Grito* de Munch. Trata-se de uma densa espessura pictural. Não é um grito de horror provocado por uma dor exterior ao homem; a pintura parece ser formada a partir de uma boca que se torna símbolo da angústia de viver, um sofrimento existencial. O artista afirma “Eu senti uma espécie de grito

através da natureza — Eu tive a impressão de escutar um grito" (CENTRE GEORGES POMPIDOU, 2012, p. 262).

O gesto do artista transforma essa sensação em pintura e nos oferece um mundo expressivo que convida a entrar no espaço pictural para sentir as metamorfoses dessa corporeidade que sofre. Esse quadro não deixa o espectador indiferente, pois a angústia preenche nosso ser. O olhar nos conduz ao interior da cena, a partir de então, estamos todos lá, onde as sensações percorrem nosso corpo. Através da arte, o espectador é convidado a sentir fortes emoções, como o medo, a piedade ou o entusiasmo se cair no desespero ou em um perigo real. Após a experiência dessa sensação de angústia, um suspiro de alívio denota um novo senso de equilíbrio. Em público essa estesia contribui também para reforçar o sentimento de comunidade, pois partilhamos essas emoções que ligam razão e afetividade em uma dimensão estética.

Inspirada nessas referências da pintura e nos alimentando também de nossa própria experiência, buscamos na cartografia da dança contemporânea possibilidades de transformação da corporeidade, dos modos de se mover e de olhar a dança, os gestos, a coreografia. Reafirmamos aqui a coreografia, notadamente, na dança contemporânea, como campo de visibilidade do corpo, do movimento, do espaço e do tempo, de modos de existência e de uma *linguagem indireta* que ultrapassa o campo da representação, das ideias absolutas, das essências e inaugura um cenário de transformação, de criação e de expressão no campo da arte, mas também para a filosofia.

Com efeito, o corpo estesiológico e sua expressão desenha uma dimensão estética que se desdobra de forma

mais ou menos elaborada no domínio da arte e na dança de modo primordial pela ligação direta com o corpo em movimento, o uso do espaço e a elaboração coreográfica. Compreendemos que esse cenário da dança contemporânea vem sendo constituído por múltiplas experiências, cujos contornos revelam e escondem princípios, linguagens, gestos, hábitos, continuidades, transformações, rupturas, criações as mais diversas no domínio da expressão do corpo na arte e na dança em particular. Desde o século XV, a expressão é compreendida como uma das qualidades para dançar bem. Antes de Delsarte, a questão da expressão do corpo foi abordada principalmente como uma transposição da língua falada para a linguagem de gestos, conforme o enunciado verbal. Delsarte coloca em evidência o fato de que o corpo possui sua própria linguagem e que esta difere da linguagem verbal. O movimento ganha, assim, uma autonomia, pois ele deixa o terreno mimético para entrar no mundo simbólico.

No início do século XX, o trabalho pioneiro de Isadora Duncan delineia um corpo expressivo, musical e plástico. Em sua dança, os ritmos elementares, a duração das frases musicais e coreográficas exploram a transferência de peso, o deslizamento no espaço, as curvaturas do corpo que abandonam a representação de passos, a mimeses para criar figurações expressivas a partir do élan do movimento e da emoção (SCHWARTZ, 2009).

Laban atravessará esse domínio expressivo e performático entre a palavra e a ação nos gestos cotidianos. Da mesma forma, Kurt Jooss e, mais recentemente, Pina Bausch fazem o mesmo. A ruptura com a narrativa deixa aberta a questão da expressão tal qual a percebemos nas

obras dos coreógrafos Balanchine e Cunningham, para quem o movimento é ele mesmo expressivo (MOAL, 2008; SUQUET, 2012).

A dança busca, pois, comunicar mais diretamente com a carne para além das interdições gestuais, revelando a descontinuidade dos ritmos e a fratura dos movimentos. A dança se faz, então, a partir da deformação e transformação dos movimentos e das sensações que são produzidas no interior do corpo. De outra parte, o espectador também é convocado a participar com todo o seu corpo para criar imagens e preencher o espaço com sensações, deslocamentos. A dança configura-se, assim, como um espaço para a experimentação do corpo, articulando a carta do visível e do movimento, como anuncia Merleau-Ponty em relação à pintura, ao cinema, e que neste livro aproximamos da dança como cartografia do movimento e dos gestos expressivos.

CARTOGRAFIAS DO CORPO EM MOVIMENTO NA DANÇA

Entramos na dança para cartografar as relações entre corpo e movimento, o gesto e sua expressão. Na dança, o movimento se faz gesto e compõe relações espaciais e temporais inusitadas, cria fluxos, intensidades de uma cartografia do visível que a dança nos propicia em sua relação com o corpo, o espaço, o tempo, o movimento.

Em *O Olho e o Espírito*, Merleau-Ponty (1964) refere-se à ideia de carta do visível e do movimento. Dado que se vê e se move, o corpo está ligado ao tecido do mundo, às coisas, aos objetos, ao espaço, ao outro. Todos os meus deslocamentos, diz o filósofo, reportam-se à carta, ao mapa, à cartografia do visível. Essa compreensão nos animou na direção de elaborar cartografias do movimento na dança. Então, passamos a investir na pesquisa, nos arquivos da dança, para percebermos as formas de escrita, de descrição e, sobretudo, de compreensão do movimento que se faz dança em sua relação com o corpo.

Didi-Huberman (992) retoma a fenomenologia de Merleau-Ponty para refletir sobre a imagem e a visibilidade. Ele pensa o visível em relação com o tangível, assim ver e tocar compõem uma relação que é da ordem da presença. Com a invasão do ver e do tocar, do olho e da mão, cria-se uma experiência do olhar que aporta diferenças na realidade e que convoca o espectador a ver e a sentir, a perceber e compreender a obra literária, a pintura e, em nosso caso, a coreografia como escrita da dança, como carta do visível e do movimento humano.

No cenário da dança, há tentativas de descrição do movimento, como a codificação do *Ballet* Clássico realizada no século XVI, por Beauchamp, criando uma nomenclatura para a dança que vigora ainda hoje ou a *Labanotation* (Labanotação), criada por Rudolf Laban, uma notação para a dança moderna. Esses sistemas de notação da dança configuram uma história cultural da percepção do corpo e do movimento, por isso são úteis ao delineamento desta pesquisa (HECQUET; PROKHORIS, 2007).

Partituras, notações, traços, rascunhos e carnês de coreógrafos nos mostram essa etapa escritural do processo de criação e reconfiguram as relações entre dança e teatro por meio das relações entre corpo e texto. A existência de tais sistemas de escrita da dança testemunha a necessidade de se guardar o traço no tempo de um gesto efêmero. Para Natchtergael e Toth (2015), após o *livret de ballet* e os sistemas de notação de Feuillet, Benesh ou Laban aparecem as escritas idiossincrásicas, as vezes inspiradas pela semiologia e linguística, como é o caso das improvisações tecnológicas de William Forsythe ou o corpo-texto de Pina Bausch. Essas referências sobre a coreografia como escrita da dança inspiram nossa cartografia, nossa carta do visível e do movimento humano na dança.

A ideia de carta do visível encontra sentido na expressão da dança e no que essa expressão nos dá a ver sobre o corpo, o espaço, o tempo, o movimento, a estética, a estética da existência. Em nossa trajetória, articulamos a compreensão fenomenológica ao estudo do gesto dançante e do ato coreográfico como possibilidade de se pensar a estética e a poética do corpo, da dança, do movimento humano e

também uma estética da existência. O que entendemos por estética da existência? Essa noção é construída nas pistas deixadas por Merleau-Ponty (1945) ao pensar sobre a liberdade em sua obra F*enomenologia da Percepção* e nos ensaios estéticos, em particular *A Dúvida de Cézanne* e *O Olho e o Espírito* (MERLEAU-PONTY, 1996 a; 1960).

A nossa existência é preenchida na relação com o outro e, nessa relação, as nossas escolhas, mesmo que nos causem angustia, não restringem a nossa liberdade. A escolha pode nos liberar de nossas âncoras, de nossas amarras, de nossas certezas, do nosso lugar comum. A liberdade é um processo de criação em que reinventamos a vida. A arte é um campo para a expressão da vida, da liberdade, da criação de sentidos, tanto para o artista quanto para o público que se engaja de forma diferente, mas não menos potente na apreciação estética da obra.

A noção de estética em Merleau-Ponty e retomada nesse livro encontra-se intensamente esboçada no ensaio "a dúvida de Cézanne", em que o filósofo estuda o gesto do pintor como espaço de criação da obra de arte. Cézanne foi ele mesmo, não tinha o talento dos mestres renascentistas, mas debruçou-se sobre seu tema, rompeu padrões e tornou-se o pai da pintura moderna. Ele e os artistas modernos possuem o espírito do ser selvagem, ou seja, o ser da criação. A existência é, pois, como a obra de arte moderna, um esboço no qual os contornos são fluidos, a matéria é diversa e os motivos, os mais variados (MERLEAU-PONTY, 1996 a).

O artista, assim como a criança, representa esse espírito da criação, o espírito do ser selvagem, posto que não está determinado inteiramente pelos padrões sociais

instituídos. A vida nos desafia a criar novas formas de viver, e a arte nos oferece um espaço de criação, de inspiração, em que podemos apreender a expressividade da existência. A obra de arte desloca o nosso olhar e nos faz ver de outros modos situações do cotidiano, oferecendo-nos outros pontos de vista sobre as coisas, sobre as pessoas, sobre a cultura. Nessa atmosfera, interrogamos sobre o que a dança nos faz ver sobre o corpo e a existência. De acordo com Valéry (2011; 2015), a dança não se limita a ser um exercício, um divertimento, uma arte ornamental ou um jogo de sociedade. A dança, diz o poeta e filósofo, é coisa séria e, em alguns aspectos, venerável[4].

Toda época que compreendeu o corpo humano, ou que experimentou, pelo menos, o sentimento do mistério dessa organização, de suas fontes, de seus limites, das combinações de energia e de sensibilidade que ele contém, cultivou, venerou a dança. A dança é uma arte deduzida da vida mesma, pois ela é a ação do conjunto do corpo humano; mas ação transposta no mundo, em uma espécie de espaço-tempo, que não é mais, com efeito, a mesma que aquela da vida prática. Concordo inteiramente com Paul Valéry ao nos mostrar que poderíamos levar uma vida estritamente ocupada com as necessidades vitais, insensíveis ao que não teria um papel nos ciclos de transformação que compõem nosso funcionamento orgânico. Mas nossa curiosidade é mais ávida que necessária e, assim, o movimento de dança é, pois, repleto de uma energia de qualidade superior. No estado dançante, todas as sensações do corpo,

4 Esse ensaio de Paul Valéry, filosofia da dança, foi escrito em 1936. O autor encantou-se com a apresentação de uma dançarina flamenca. Ele faz várias referências a sua dança no texto.

ao mesmo tempo, motoras e movidas são encadeadas e em certa ordem – que elas se demandam e se respondem umas às outras, como se repercutissem, se refletissem sobre a parede invisível da esfera das forças de um ser vivo (VALÉRY, 2011; 2015).

Na dança, o corpo parece se destacar de seus equilíbrios ordinários. Ele joga com fineza com seu peso, do qual ele se esquiva a cada instante. Esse corpo que dança parece ignorar o seu entorno. Parece que ele se consagra a si mesmo e a outro objeto, um objeto capital, do qual ele se destaca ou se liberta, para o qual ele volta, retoma-o e do qual ele foge ainda... [esse objeto é o espaço], é a terra, o solo, o lugar sólido, o plano sobre o qual pisoteamos a vida ordinária e sobre o qual procede a marcha, essa prosa do movimento humano. A dança ou o corpo dançante são vistos como uma poesia geral da ação dos seres vivos, cujas metamorfoses ultrapassam a vida ordinária (VALÉRY, 2011; 2015).

A dança é, antes de tudo, uma forma do tempo. Um sentimento de flor, algo que exala e que é fugaz. Eis a questão fecunda que nos coloca Paul Valéry no ensaio *Filosofia da dança*. De fato, a dança, em sua gênese imemorial, sempre esteve ligada à vida, mas é com a dança moderna que a vida se torna o centro do movimento dançante. Compreensão próxima de Isadora Duncan, cujo sonho era fazer com que toda a humanidade dançasse, expressasse sua vida. Pintores como Degas, Kandinsky, poetas e dançarinos de todos os tempos buscaram dançar sua vida e tornaram-se geniais, sendo eles mesmos em todo o caos da vida, da existência.

A dança, diz Paul Valéry, não se limita a ser um exercício, um entretenimento, nem uma atividade social

qualquer, mas é uma arte derivada da própria vida. A dança é um movimento que nos retira da vida prática, cotidiana, das causalidades do corpo, do espaço e do tempo, criando novas formas de habitar o corpo, o espaço, o tempo, a existência. Assim, como em um espiral, um giro em torno do próprio eixo e que se expande, em um espiral infinito: recolhendo e expandindo transformamos sensações, memórias, desejos em dança.

Ao dançar, ultrapassamos as necessidades fisiológicas do corpo em um êxtase motriz exasperado cuja vibração ecoa no tempo e no espaço e transforma as ligações, os sentidos, os hábitos. Feitosa (2004) retoma de Aristóteles uma importante reflexão sobre a arte e sua função de catarse. Através da arte, o espectador é incentivado a sentir fortes emoções, tais como o medo, a piedade ou o entusiasmo, sem cair em descontrole, desespero ou um perigo real. Após a catarse, vem o alívio e a sensação de equilíbrio entre razão e afetividade. Trata-se, assim, também de uma função pedagógica e edificante capaz de despertar e de criar regimes sensíveis para a inteligibilidade das obras, dos fenômenos e das situações existenciais.

Pau Valéry indaga: o que é a dança? Logo fica perplexo esse homem que nunca dançou e talvez por isso mesmo se coloque tal questão. O filósofo hesita no limiar que separa uma questão de uma resposta, obcecado pela memória de Santo Agostinho, e sua pergunta pelo que é o tempo transpõe-na para a dança. Mas afinal o que é a dança? Mas a dança, disse a si próprio, é afinal uma forma de tempo, é a criação de certo tipo de tempo, de um tipo completamente distinto e único.

Paul Valéry promove então o encontro de dois problemas: aquele do tempo e o da dança. Segundo ele, parece que aquele que dança se fecha em uma duração que ela mesma engendra, uma duração toda feita de energia imediata, feita de nada que possa efetivamente durar. Ela é o instável, exige o impossível, abusa do improvável, nega o estado normal das coisas, sendo comprável a posse vibrante de uma abelha ou borboleta na frente do cálice de flores que explora, apoiada a abelha e a borboleta pela batida incrivelmente rápida de suas asas.

Essa metáfora nos aproxima do estado dançante, em que todas as sensações do corpo, simultaneamente movente e movido, estão encadeadas em uma determinada ordem. A dançarina está em outro mundo, um mundo cuja potência motriz é liberada das circunstâncias da vida comum, banal, ordinária. A dança não cessa nunca, a não ser por uma força externa que a contenha e a finalize, como pode ocorrer com a coreografia, por exemplo. A dança seria uma espécie de vida interior, mas toda construída por sensações de duração e de energia que se correspondem e formam um círculo de ressonâncias que nos toma enquanto espectadores pelos ritmos produzidos. É assim que o filósofo saúda a dançarina, tocado pela íntima relação entre razão e sensibilidade que encontrou em sua dança (VALÉRY, 2011; 2015).

Fontaine (2004), em sua pesquisa sobre a temporalidade da dança contemporânea, insiste no caráter temporal da experiência humana a partir da qual podemos liberar muitas questões para a dança ao religar a singularidade da relação entre a dança, o tempo à finitude humana materializada pelo corpo. Essa singularidade e

essa relação com a temporalidade apresentam horizontes fecundos para a pesquisa em dança, seja do ponto de vista coreográfico, seja do ponto de vista filosófico.

Mas a dança também se inscreve no espaço, espaço do corpo, espaço da cena, espaço do gesto e do movimento. Segundo Merleau-Ponty, a percepção estética abre uma nova espacialidade. A dança, para ele:

> Habita em um espaço sem metas sem direções, que é uma suspensão de nossa história, que na dança o sujeito e seu mundo não mais se opõem, não mais se destacam um sobre o outro, que, por conseguinte, aqui as partes do corpo não são mais acentuadas como na experiência natural: o tronco não é mais o fundo de onde se originam os movimentos e onde eles soçobram uma vez terminados [ballet clássico]; é ele que dirige a dança e os movimentos dos membros estão a seu serviço' (MERLEAU-PONTY, 1945, p. 340).

Conforme nossa leitura, essa pequena nota nos indica a relação do filósofo com a arte moderna e com a dança moderna em particular, em seu uso expressivo do espaço e do corpo. A marcha é a prosa do movimento ordinário, a dança, sua poesia. A dança nos mostra o corpo, o espaço, o tempo do ponto de vista ao mesmo íntimo, subjetivo e como extensão social. Segundo Godard (1998), a dança é um lugar, por excelência, que dá a ver os turbilhões onde se afrontam as forças da cultura, que tendem a produzir e ao mesmo tempo a controlar ou mesmo censurar as novas atitudes de expressão de si e do outro. A maneira pela qual esses gestos

são produzidos e percebidos varia profundamente de uma época a outra. Desse modo, a dança se faz interrogação sobre o movimento mesmo, a espacialidade do corpo e a temporalidade da existência.

O universo da dança é amplo. Por isso delimitamos nosso olhar para enfocar as relações entre corpo e dança na dança contemporânea, notadamente a experiência e a expressão do corpo estesiológico e de uma estética da existência que se expressa nas obras coreográfica. Depois de algum tempo, em meio a inúmeros arquivos e referências sobre a dança, artistas, gêneros, estilos, entre outras questões, escolhemos a coreografia e sua relação com descrição e expressão de movimentos. A partir de 1699, com a obra de Raoul Auger Feuillet, intitulada *chorégraphie,* é que se compreende a arte de descrever a dança, por características, figuras e signos demonstrativos como sentido da coreografia (HECQUET E PROKHORIS, 2007).

Mais recentemente, os trabalhos de Goodman (1990), Bernard (2001), Pouillad (2009), Perrin (2012) e Beuquel (2015) abordam a questão da coreografia, da expressão, da noção de obra em dança, da notação do movimento, da linguagem, da percepção, da recepção da obra e de sua inscrição estética. Essas referências foram consideradas em nossa pesquisa como registros reflexivos importantes a respeito da dança, da coreografia e de sua abordagem estética. A partir dessas referências, associamos a noção de coreografia, como descrição da dança, a carta do visível e a cartografia do movimento para interrogar sobre o que a dança e sua expressão coreográfica nos dá a ver sobre o corpo, o movimento, a expressão em um contexto filosófico

e estético, mas também educativo, posto que relacionado a uma educação do olhar e a uma educação do movimento e do gesto na dança.

Investimos na dança como possibilidade de composição de cartografias do ver: olhar o corpo, o movimento, a estética, a existência. Assim, pensamos que a análise de figuras expressivas na dança configura a via de uma fenomenologia do olhar e do corpo estesiológico. Consideramos principalmente a atenção à obra coreográfica, em sua materialidade, a saber: o quadro da cena e sua dramaturgia, o corpo, a cenografia, os planos, figuras, a temporalidade, a relação com o espectador. Buscamos perceber as estratégias elaboradas pela obra para construir seu modo de aparição, revelar regimes de atenção específicos e nos engajar nas experiências perceptivas induzidas pela obra.

As obras escolhidas na pesquisa guardam uma relação intensa com a história da dança, notadamente por meio do impacto estético de coreografias como *Petrouchka*, a *Sagração da Primavera*, *Café Müller* ou *May B*. Buscamos criar articulações entre o ato de dançar e o ato de ver pela espacialidade do corpo, pela temporalidade dos movimentos e sentidos do gesto dançante expressos em nossa leitura do ato coreográfico. A questão de nossa análise concerne à relação que a obra coreográfica instaura com o espectador. Cada obra engaja uma experiência singular a um só tempo: experiência do sensível e experiência do pensamento.

Uma experiência no sentido pleno que lhe dá Merleau-Ponty. Desse modo, "ter a experiência de uma estrutura não é recebê-la passivamente em si: é vivê-la, tomá-la, assumi-la, nela reencontrando horizontes de sentidos" (MERLEAU-

PONTY, 1945, p. 299). Ter a experiência de uma obra coreográfica implica então um encontro que o sujeito opera uma conversão do olhar, dito outroramente, reinventa-se. Essa invenção de si é igualmente uma invenção da obra, pois não há nesse ponto de vista um sentido imanente a recuperar, mas antes um sentido a construir e assumir. O que uma obra nos faz? Como ela nos atinge? Como a obra desperta nossa sensibilidade, nossa inteligência? Para onde nos conduz? O que a obra nos faz pensar sobre o corpo, o movimento, sobre a cultura, as relações, a nossa vida, a sociedade? Como a trabalhamos? Como a interpretamos? O que a obra nos convida a compor, a criar, a explorar, a descobrir? O que esperamos ver em dança e em dança contemporânea em relação ao corpo, ao gesto, ao espaço cenográfico são questões que animam nosso olhar e nossa apreciação.

Para Godard (2008), o trabalho da arte ou o trabalho da dança exercita o espectador em uma elaboração profunda e singular que, em primeiro lugar, submete-o a um rearranjo sensorial. Nesse contexto, o movimento do outro coloca em jogo a experiência própria do movimento do observador: a informação visual gera no espectador uma experiência cinestésica imediata, ou seja, uma sensação interna dos movimentos de seu próprio corpo. As modificações e as intensidades do espaço corporal do dançarino encontram assim sua ressonância no corpo do espectador.

Considerando que o visível e o cinestésico são indissociáveis, a produção de sentido em um acontecimento visual não deixaria intacto o estado de corpo do observador: o que eu vejo fazer, o que sinto e, reciprocamente, meu estado corporal trabalham quase inconscientemente para

a interpretação do que vejo. É a sensação do nosso próprio peso que nos permite não nos confundir com o espetáculo do mundo. Na partida de um trem, por exemplo, acontece de não sabermos se é o nosso trem que parte ou aquele que está no exterior. No caso de um espetáculo de dança, essa distância eminentemente subjetiva que separa o observador do dançarino pode singularmente variar, provocando certo efeito de "transporte". Para Godard, ao ser transportado pela dança, tendo perdido a certeza de seu próprio peso, o espectador torna-se em parte o peso do outro. É o que o autor nomeia de empatia cinestésica ou o contágio da gravidade (GODARD, 2008).

Na relação do corpo do dançarino com os outros dançarinos, joga-se uma aventura política, o uso do espaço, a partilha do território. O movimento e as tensões que o habitam vão interrogar o espaço e as tensões próprias do espectador e sua percepção. A significação do movimento acontece no corpo de ambos, dançarino e espectador. Assim, a rede complexa de heranças de aprendizagens e reflexos que determinam a particularidade do movimento, assim como cada indivíduo determina igualmente sua maneira de perceber o movimento dos outros (GODARD, 2008).

Para Jean-Luc Nancy (2004), há uma dupla espetacularidade fundamental da dança: uma espetacularidade para o dançarino e uma espetacularidade para os espectadores. Na dança há uma *mímesis* sem modelo, há *méthexis*, empatia. A dança se ocupa da possibilidade que têm os gestos de se encarregar de uma presença no mundo. Presença que se caracteriza como relação e expressão do mundo, da cultura, da subjetividade, da existência.

Por essa relação empática, a dança é aqui tomada para se compreender a estética da existência.

Segundo Nancy (2004), na dança há algo de religioso, de culto e de ritual na partilha dos gestos, do tempo e do espaço. Com a dança uma cena se dá a ver. Há um culto ao corpo, admiramos Nijinsky, por exemplo, sua beleza, sua postura. Na dança há uma mimese sem modelo, há *méthexis*, empatia por meio da qual nos identificamos com a cena. Outro aspecto que o filósofo discute diz respeito ao corpo. Para Nancy (2004), se o corpo sem órgãos remete a uma reabsorção no corpo suposto como sujeito ou do sujeito suposto como corpo, da organicidade como exterioridade, o autor encontra problemas com essa definição.

> Essa noção de corpo sem órgãos é muito empregada. Para Deleuze há sempre a noção de territorialização e desterritorialização. Eu diria: Na dança, o que significa andar, saltar, abrir a mão, inclinar a cabeça, deitar-se, levantar-se, ele desterritorializa algo, mas que não reconheceríamos se não fizesse parte de algo que fazemos o tempo todo. Claro que há diferenças, das coisas que não fazemos, que não podemos fazer, alguns saltos, certas torsões, etc. Os dançarinos nos colocam lá dentro, eu volto a *méthexis* (participação) – saltamos com o dançarino, o que é extraordinário. É necessário dizer: corpo sem órgãos, mais quais órgãos? Se queremos dizer que é um corpo sem coração – por tomar como exemplo um órgão que Artaud detestava – o coração que bombeia a vida em mim, um corpo sem estômago, sem

> fígado, sem vísceras, esses órgãos, os vemos como inteiramente funcionais. Agora, olhando mais de perto, um dançarino dança também com seu coração, com seu estômago, com os músculos que estão lá, não sei bem o que podemos fazer com o pâncreas... (NANCY, 2004, p. 72).

Nancy (2004) reconhece a influência de Nietzsche nessa noção de corpo sem órgãos, considerando como refratárias as suas declarações do tipo: pensar no grande vento. Jean-Luc Nancy diz que, quando caminha, em geral, ele não pensa em nada e que, portanto, esse "vento" de Nietzsche não o convencia. Mas, depois, ao pensar sobre a dança em um sentido metafórico, ele afirma haver reencontrado a dança em si mesmo, como ocorre também em seu trabalho do pensamento. Avançando em sua compreensão, finalmente entende que, de fato, a dança não é uma metáfora para o pensamento, pois considera um tipo de física do pensamento, o peso, o ritmo, a oralidade, a gestualidade. Nesse sentido, a dança participa de algo muito importante, que é o movimento pelo qual o espaço conquistou um lugar que, antes de Nietzsche, ele cedia inteiramente ao tempo, e isso é essencial. Claro que a dança é também tempo, mas tempo que é, a cada momento, aberto como espaço e difere do tempo linear.

Nota-se uma relação com o tempo e com a historicidade da dança e dos gêneros estéticos que influenciam a apreciação dos espetáculos e das coreografias. O gesto e sua captação visual funcionam sobre os fenômenos com uma infinita variedade que interdita toda esperança de reprodução

idêntica. A dança clássica, codificada por Beauchamp, no século XVII, não escapa a essa problemática, assim:

> Apesar da aparente conservação das figuras-um arabesque, uma *attitude*, um *Rond jambe*... – a maneira pela qual esses gestos são produzidos e percebidos varia profundamente de uma época a outra. A menor variação da parte do corpo que inicia o movimento, os fluxos de intensidade que o organizam, a maneira que tem o dançarino de antecipar e de visualizar o movimento que ele vai produzir, tudo isso faz com que uma mesma figura não será produzida no mesmo sentido. Assim, a figura, a forma de um gesto pouco nos ajuda a compreender sua execução e menos ainda sua percepção pelo dançarino e o espectador (GODARD, 2008, p.224).

Para além dos gêneros de dança e códigos estéticos, a ideia de "pré-movimento", isto é, a relação com a postura e tudo aquilo que se apresenta no simples fato de se ficar de pé e que vai produzir a carga expressiva do movimento que vamos executar é fundamental para compreender a dança. Nesse sentido, a mesma forma gestual – por exemplo, um *arabesque*, pode ser carregada de significações diferentes, conforme a qualidade do "pré-movimento", que, submisso a grandes variações, antes mesmo que a forma perdure. É ele que determina o estado de tensão do corpo e que define a qualidade, a cor específica de cada gesto. Nesse sentido:

> Todo um sistema de músculos ditos gravitacionais, cuja ação escapa em grande

> parte à consciência, à vigília e à vontade, é encarregada de assegurar nossa postura; são eles que mantêm nosso equilíbrio e que nos permitem ficar de pé sem pensar. Esses músculos registram também as mudanças de estados afetivos e emocionais. Assim, toda modificação de nossa postura incidirá sobre nosso estado emocional e, reciprocamente, toda mudança afetiva desencadeará uma modificação, mesmo imperceptível, de nossa postura (GODARD, 2008, p. 224).

Os efeitos desse estado afetivo que dão a cada gesto sua qualidade e dos quais começamos apenas a compreender os mecanismos não podem ser comandados por uma única intenção. É o que faz toda a complexidade do trabalho do dançarino e do observador. Não há, todavia, uma regra linear que permitiria imaginar que toda perturbação do espaço social desencadeia imediatamente uma mudança visível e localizável na produção coreográfica. Antes, observam-se períodos de acumulação de tensões estéticas que podem encontrar apenas mais tarde uma expressão artística, assim como uma explosão social é fruto de acumulações de tensões que atingem um dia um ponto de acesso que força sua expressão (GODARD, 2008).

É a sensação do nosso próprio peso que nos permite não nos confundir com o espetáculo do mundo. Na partida de um trem, acontece de não sabermos se é o nosso trem que parte ou aquele que está no exterior. No caso de um espetáculo de dança, essa distância eminentemente subjetiva que separa o observador do dançarino pode singularmente variar (quem se movimenta realmente?), provocando certo

efeito de "transporte". *Trans-portar* pela dança, tendo perdido a certeza de seu próprio peso, o espectador torna-se em parte o peso do outro. Nós vimos até que ponto essa gestão do peso modifica a expressão, vemos agora a que ponto ela modifica também para o espectador suas impressões. Como o peso organiza o "antes" do movimento, ele organiza também o antes da percepção do mundo exterior. Quando, pelo transporte, o olhar é menos constrangido pela ponderabilidade, ele viaja diferentemente. É o que podemos nomear de empatia cinestésica ou o contágio da gravidade (GODARD, 2008).

Essa perspectiva pode ser encontrada nas reflexões sobre o corpo em ato. Para Andrieu (2010), o corpo tem temporalidades diferentes, conforme a sensibilidade da relação com o mundo. Assim, descrever o corpo em ato repousa sobre uma atividade que recusa a essência e a intencionalidade da consciência como condição prévia. Trata-se de uma experiência, haja vista que o corpo em ato não é nem espontâneo, nem intuitivo, mas uma construção que se pauta nessa relação com a sensibilidade.

No contexto das sensações, a propriocepção e a exteriocepção exprimem uma função singular. "A propriocepção parece assegurar esse conhecimento do corpo em primeira pessoa através das sensações produzidas pela experiência do nosso corpo. Na exteriocepção, Merleau-Ponty precisa 'a consciência do corpo invade o corpo' através do estímulo" (ANDRIEU, 2014, p. 67). Há, pois, uma construção de referenciais sobre o movimento e sobre o espaço incarnado que corresponde ao uso que fazemos do corpo na ação. Propriocepção e exteriocepção são como

notas melódicas que nos colocam nesse estado de escuta sensível em relação ao nosso corpo e a seu entorno.

Bernard Andrieu aproxima essa noção de intercorporeidade ao contexto de uma ecologia do corpo, com ênfase nessa relação direta corpo e mundo, em que a consciência e a linguagem racional não ocupam o lugar central. Assim, entre os conceitos apresentados para apoiar sua tese, a noção de intercorporeidade[5] é uma dimensão inconsciente que nos religa ao corpo e ao mundo mais diretamente. Com base nessas referências, o autor vai explorar a profundidade do corpo em relatos em primeira pessoa, destacando o risco de se sentir, de dar-se em vertigem, mergulhar nas sensações, como ocorre em situações de êxtase, de sofrimento ou de prazer ou em práticas esportivas difundidas entre adolescentes, como o "parkour" ou outros rituais sociais, como festas ou em casos como a anorexia (ANDRIEU, 2014).

Andrieu (2014) também se concentra em exemplos artísticos, como o caso do circo e da dança. No circo, as sensações produzem um confiança corporal em que a dor e as lesões são o preço a pagar. Para ele a dor, a lesão e o sofrimento colocam o artista em seu corpo, sendo um exemplo da noção de intercorporeidade e da ligação direta com essa realidade e que se configura como uma consciência empática. Narrando sua própria experiência com a dança, bem como se reportando a narrativas de coreógrafos como Boris Charmatz e sua abordagem radical da dança ou a

5 A noção de intercorporeidade também aparece nos esboços sobre o corpo e natureza para dizer da relação dos outros corpos humanos com os corpos-coisas e a penetração dos sensíveis. "As coisas como sendo aquilo que falta ao meu corpo" (MERLEAU-PONTY, 1995, p.281).

outros artistas como Triswa Brow e Vanderkeybus, o filósofo interroga se é o corpo que dança ou se é a dança que o conduz em suas formas e movimentos.

De fato, a dança não é somente modificação da matéria a fim de exprimir uma forma. O corpo dançante está além de qualquer técnica e sempre haverá uma distância entre o que foi previsto e o que é vivido. O autor trata do circo, da yoga e de outras práticas que podem ser consideradas nesse ponto de vista de dispositivo imersivo como mergulho e aprofundamento nas sensações. "O aprofundamento de si é a descoberta, sob a superfície da pele de uma profunda sensibilidade interna. Contornando ou se desviando das normas até então incorporadas, o sujeito contemporâneo descobre o espaço interior de seu corpo" (ANDRIEU, 2014, p. 159).

Esse aprofundamento se revela pela emergência de novas sensações do corpo vivo. Nesse sentido, as técnicas de corpo interrogam as condições de aprendizagem dos gestos no corpo vivo e no corpo vivido. Bernard Andrieu mostra inúmeros exemplos dessas experiências que ele reporta ao corpo vivo por meio dos relatos em primeira pessoa que expõem a imersão no corpo. A arte de mergulhar no corpo exige dispositivos imersivos. O dispositivo é um lugar, uma instância, um meio, como, por exemplo, um museu ou um espetáculo, no qual a eficácia performativa é suficiente para produzir um efeito inédito no corpo. Esse efeito é uma experiência imersiva pelas emoções, imagens e sensações produzidas de maneira voluntária e involuntária.

Conforme Andrieu (2014), a emersão é uma atividade interna do cérebro e desencadeia a emergência até os níveis

conscientes. De acordo com o autor, há uma diferença entre a emersão e a enação (*énaction*) de Francisco Varela, pois na primeira não se visa a uma saída cognitiva uma vez que se admite a diferença qualitativa entre o que é ativado no cérebro pelo corpo vivo e o que é percebido em níveis conscientes. Trata-se de uma ontologia da descontinuidade em uma epistemologia do afastamento criativo entre o corpo vivo e o corpo vivido. Importante registrar que há sempre uma diferença entre o que se produz internamente em nosso corpo e sua expressão traduzida em imagem, som, vibração e cor, sendo a expressão sempre qualitativamente menos intensa. Assim, aceitar não ter o controle sobre tudo, deixar-se imergir para fazer emergir em si novas experiências e sensações exige uma disposição para liberar o potencial humano por meio do corpo e intensificar a expressão corporal.

Na dança esse movimento pode ser experimentado ao se ressaltar a estesia do corpo, a intensidade das sensações, a transformação dos esquemas corporais e a criação de novos espaços e de novos movimentos coreográficos e estéticos. Para traçar essa cartografia da dança, escolhemos algumas figuras expressivas da dança moderna e contemporânea, articulando movimentos de criação de uma linguagem para a dança, novos usos do corpo, do espaço, do tempo e da energia que move a dança, artistas e espectadores em múltiplas partilhas sensoriais, como veremos nos próximos capítulos. Busca-se nessa carta do movimento fazer emergir uma filosofia performativa cuja expressividade está no corpo que se põe a dançar...

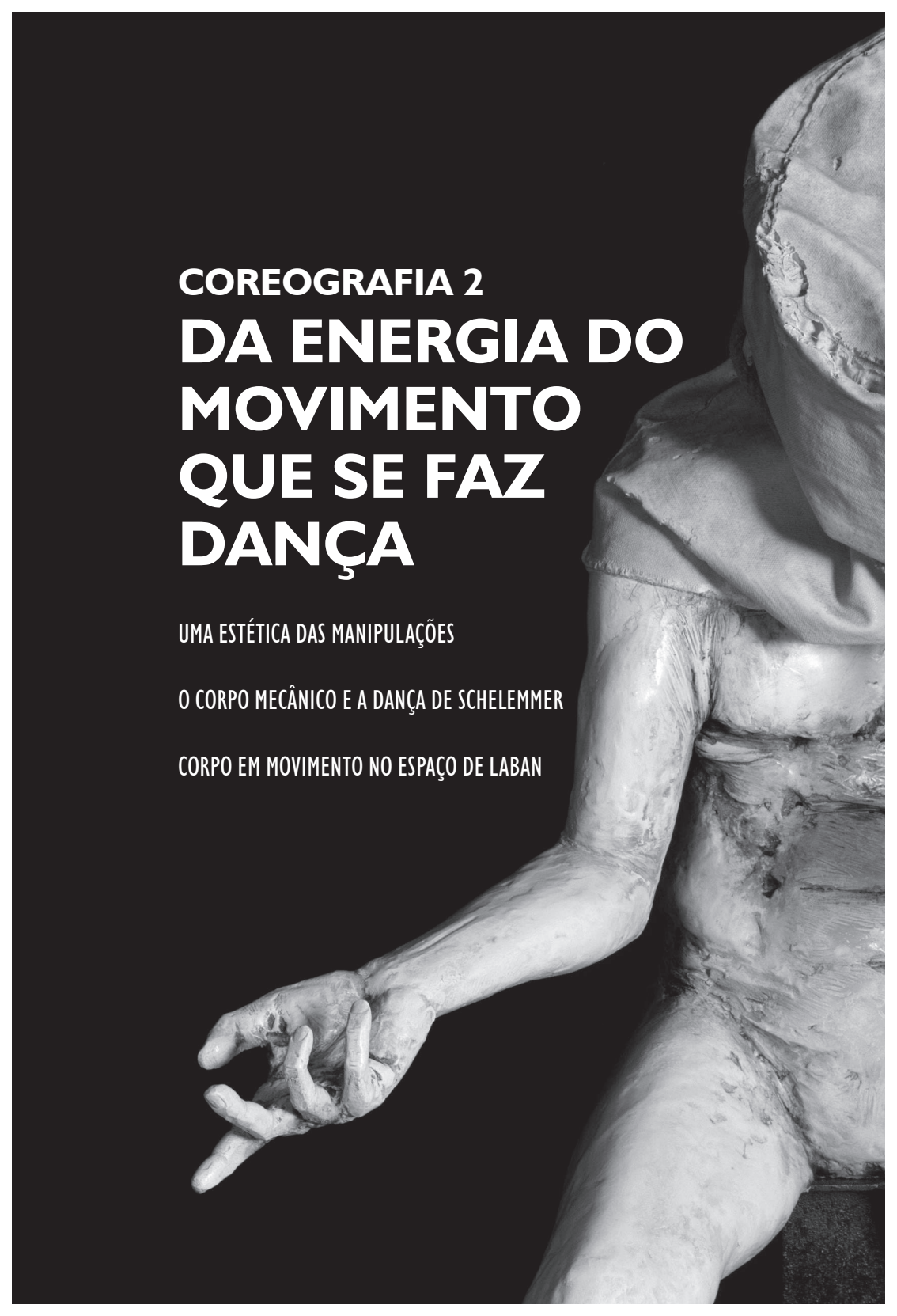
COREOGRAFIA 2

DA ENERGIA DO MOVIMENTO QUE SE FAZ DANÇA

UMA ESTÉTICA DAS MANIPULAÇÕES

O CORPO MECÂNICO E A DANÇA DE SCHELEMMER

CORPO EM MOVIMENTO NO ESPAÇO DE LABAN



COMPREENDER AS DINÂMICAS DO MOVIMENTO NA DANÇA, AS NOVAS ESPACIALIDADES E TEMPORALIDADES NO CENÁRIO COREOGRÁFICO AMPLIA NOSSO OLHAR PARA O CORPO E SUA POLISSEMIA EM VÁRIOS DOMÍNIOS DA EXISTÊNCIA E DE NOSSA CONDIÇÃO HUMANA. ESSAS REFERÊNCIAS EXPRESSIVAS DA DANÇA APORTAM MÚLTIPLOS INVESTIMENTOS SOBRE O CORPO E O MOVIMENTO QUE SE FAZ GESTO DANÇANTE, RECONFIGURANDO AS CARTOGRAFIAS DA DANÇA CLÁSSICA. NESSAS EXPERIÊNCIAS, A RELAÇÃO ENTRE A ARTE E A VIDA IMPACTAM AS CRIAÇÕES COREOGRÁFICAS E PRODUZEM UMA RESSONÂNCIA ESTÉTICA QUE DESLOCA NOSSA PERCEPÇÃO, QUE DESVIA NOSSO OLHAR PARA A PROFUNDIDADE DO CORPO E DE SUA RELAÇÃO COM O MUNDO EM UM PROCESSO DE EXPERIMENTAÇÃO DE SI E DO OUTRO, CUJOS DESDOBRAMENTOS SÃO CONSTANTEMENTE ATUALIZADOS E AMPLIADOS NO CENÁRIO DA ARTE CONTEMPORÂNEA.

UMA ESTÉTICA DAS MANIPULAÇÕES

Estética das manipulações é como denominamos o conjunto de referências que refletem as relações entre ciência, arte e filosofia no domínio do estudo do movimento de suas significações estéticas e sociais. A mecânica, a cinética, o movimento sempre exerceu um fascínio sobre a humanidade, sobre os modos de vida em sociedade e sobre a dança em particular. No domínio da arte, a maquinaria consiste em meios mecânicos utilizados para criar diversos efeitos cênicos, estando relacionada ao espetáculo desde a Renascença. Inventiva e adaptada às necessidades, a maquinaria encontra-se presente no *Ballet Comique de la Reine*, no século XVI, usada como recurso cênico que procura traduzir os prodígios dos deuses e sua natureza não humana, com aparições e desaparições e de uma maneira geral em todas as situações da ordem do maravilhoso (LE MOAL, 2008; SUQUET, 2012).

No século XIX, a maquinaria tem um lugar essencial nos *ballets*. Desde o fim do século XVIII, as polias e fios permitem obter um deslocamento aéreo que não é somente vertical, como na aparição de "*deus ex machina*", mas que atravessa a cena, como em *La Sylphide*, que desce de uma janela sem deixar a pose e atravessa a cena em arabesque, ou em *Giselle*, que aparece e desaparece de seu túmulo. Esse jogo de aparição e desaparecimento afina-se ainda mais com o aperfeiçoamento da iluminação inicialmente a gás e depois elétrica que vai permitir "*passages au noir*" (*Black-out*) mais rápidos e nítidos, além de efeitos de espelho, pôr-de-sol, lua cheia, sombras (LE MOAL, 2008).

Com efeito, o fantasma da máquina está no coração do imaginário artístico do início do século XX. De acordo com Suquet (2012), no início desse século, os espetáculos de entretenimento, tais como *music-hall*, *vaudeville*, teatro de Revista, entre outros, ocupam a cena e causam polêmica. A modernidade dessa cena desencadeia discussões que remetem à vitalidade corporal arcaica ou a uma crítica da serialização produzida pelo mundo industrial. Nessa mesma época, tanto na Europa como nos EUA, outro imaginário da modernidade se desenvolve relacionado à pesquisa fisiológica e psicológica sobre os fundamentos do movimento e o gesto expressivo. Por outro lado, a hibridação do corpo com a máquina polariza a discussão.

Do entusiasmo com as promessas das novas tecnologias até o sentimento assustador que a "vida moderna" desapropria o humano dele mesmo, formula-se a exigência urgente da reapropriação subjetiva da experiência corporal. As expressões dançadas que surgem nos últimos anos do século XIX e anos 1920 traduzem toda uma paleta de interpretações e de reações face às mutações do meio ambiente e dos modos de vida. Em parte alimentado pela ansiedade suscitada pelas pressões da vida urbana, o exotismo floresce. Graças a essas danças exóticas, o indivíduo moderno busca reencontrar o acesso a uma vitalidade original perdida, potencialmente regeneradora do ponto de vista físico e espiritual. Aqui se encontra o imaginário do primitivo, com todas as suas declinações. Destaca-se o impacto sobre a percepção e a representação do corpo às danças dos negros dos EUA (SUQUET, 2012).

Nessa primeira metade do século, o impacto dos acontecimentos políticos que perturbam os países ocidentais

terá repercussões no mundo da dança (Rússia, Estados Unidos, Alemanha e Itália). Com o desenvolvimento das metrópoles e particularmente com a construção de ferrovias, não são apenas as mercadorias e matérias-primas que circulam, mas também os homens, as ideias, as artes, a informação, cada vez mais de modo mais rápido e amplo. Assim, os cafés-concertos, os teatros de variedades, os circos, enfim, as cenas do divertimento se multiplicam para acolher as multidões que chegam às cidades. Na Europa e nos Estados Unidos da América, as salas de espetáculos surgem em grande número, geralmente próximas aos centros comerciais. Os teatros e centros comerciais são as primeiras construções dotadas de iluminação elétrica. As vitrines atraem os visitantes e a clientela. Nesse contexto, florescem os espetáculos de entretenimento e a comercialização dos espetáculos. Nota-se a abundância de corpos dançantes femininos, como Loïe Fuller e Ruth Saint Denis. Um dos desafios é combater as conotações sexuais que marcam a recepção da dança, inclusive a dança clássica, considerada como um espetáculo de massa (SUQUET, 2012).

A multiplicação de máquinas a transportar, comunicar, iluminar, o caos das multidões, a trepidação da vida citadina, a velocidade, o confronto com novas experiências sensoriais, os cartazes luminosos, coloridos, os volumes arquiteturais, um conjunto de mudanças contribuem para a perda da estabilidade das aparências sensíveis e das percepções corporais. No campo da dança, observa-se a aspiração a "uma dança sem dançarino, confinada a uma pura animação visual, assombrará muitos ensaios coreográficos, as danças elétricas de Loïe Fuller,

certas criações dos balés suecos e os balés futuristas (SUQUET, 2012).

Nesse contexto, o *Manifesto Futurista* de Filippo Tommaso em favor da mecânica e das novas máquinas alimenta um vasto imaginário coreográfico e cênico. Há toda uma discussão entre o orgânico e o artificial que também pode ser vista na dança, por exemplo, no *Ballet Triadique* de Schelemmer. Por outro lado, a pesquisa de movimento de Laban busca dar uma resposta a essa nova faceta da vida moderna. Dos efeitos da acumulação estandardizada das dançarinas nos entretenimentos de massa às evoluções 'livres' da dança duncaniana, passando pelas metamorfoses da presença permitidas pelas novas tecnologias, as visões do corpo dançante que emergem no interior do século XX testemunham assim uma pluralidade de relações com a vida moderna (SUQUET, 2012).

Nesse contexto, destaca-se o trabalho de Loïe Fuller. A dança do lírio (*danse du lys*) marca o resultado de suas pesquisas sobre o figurino, pensado como um dispositivo coreográfico que contracena com o corpo no espaço. O vestido de seda branca, aberto na frente e com dois bastões de bambu costurados nas mangas, que permitem prolongar as mãos e os braços da bailarina, possibilita realizar espirais no espaço até seis metros de altura. O auge da dança do lírio é o instante em que a bailarina desaparece integralmente no turbilhão ascendente dos véus, tal um gigantesco lírio que eclode, evocação metade natural e metade artificial. Dissolve-se, então, toda a percepção da dança como humana e, mais fortemente, como sexuada. Em outros espetáculos, ela recorre ao mesmo procedimento para projetar seu

corpo em movimento em imagens de nuvens, ondas, algas e mesmo fotografias, como as do presidente americano George Washington (SUQUET, 2012).

Outra referência significativa nesse contexto estético vem dos balés russos, por exemplo, vejamos a coreografia *Petrouchka***.** A ação se passa em uma feira de São Petesburgo, durante o carnaval de 1830. Um mágico mostra suas marionetes: *Petrouchka*, a bailarina e o mouro. As marionetes ganham vida e *Petrouchka* se apaixona pela bailarina que, por sua vez, ama o Mouro que termina por matá-lo. No último ato, *Petrouchka* retorna como um fantoche. Nesse balé, Stravinski introduz elementos das músicas folclóricas russas. A superposição de camadas sonoras, as dissonâncias e as numerosas assimetrias rítmicas são inovadoras e interdizem a coreografia de todo agenciamento unívoco. Respondendo ao desejo de Fokine de uma música emancipadora das convenções do balé, as partituras de Stravinski se desdobram como paisagens musicais, e as danças emergem de modo abrupto, sempre diferente. A fecundidade expressiva desse modo de relação entre dança e música é particularmente sensível nas cenas de multidão do primeiro e do último quadro da coreografia.

De acordo com Suquet (2012), Stravinski concebe três temas rítmicos e melódicos para as diferentes dezenas de personagens. Em acordo ou em contraste com a sugestão desses temas, Fokine cria os gestos para tipificar os personagens que distraem a multidão. Cada personagem principal é igualmente caracterizada por um gestual singular. A cenografia e o figurino são inspirados em ciganos, bufões, músicos ambulantes, camponeses. O Mouro e a Bailarina

evoluem com movimentos *saccadés* (sacudidos) e secos de marionetes sem alma, mas a dança de *Petrouchk*a rasga sentimentos humanos e apresenta registros expressivos contrastantes. A recorrência de movimentos *en dedans* (voltados para dentro), inabituais na dança clássica, traduz a dobra sobre si e o sofrimento do personagem. O corpo e seu peso revelam a alma, sendo esse balé um dos precursores da cena moderna. Destaca-se, ainda, na escrita coreográfica, a influência do corpo das marionetes e toda a discussão cinética do movimento desencadeada no início do século XX, como aponta Launay (2003).

Outro balé emblemático da dança moderna é *A Mesa Verde* de Kurt Jooss (1932), com música de Frederic Cohen, cenário e figurinos de Hein Heckroth. A coreografia estreou no teatro *Champs-Élysées*, em Paris, no concurso internacional de coreografia, sendo a vencedora. Quadro em oito cenas, sendo seis cenas principais, um prólogo e um epílogo tematizam o absurdo mortífero das guerras. O epílogo retoma o quadro, expressando o caráter cíclico das guerras. Uma dança satírica e de expressão. Em uma longa mesa de negociação, dez homens vestidos de negro e portando máscaras afrontam-se. Ao som de um tango, gesticulam até que um deles saca uma arma, e a guerra é declarada.

O sucesso da *Mesa Verde* (*La Table Verte*) em Paris deu a Jooss uma notoriedade imediata. A simplicidade da linguagem coreográfica impressiona, aliada a um domínio da expressividade de seus dançarinos que suscitam uma intensidade dramática para a dança jamais vista em outro balé. A coreografia faz o público lembrar-se da Primeira Guerra Mundial, mesmo se um sentimento antialemão às

vezes acompanha a coreografia. A recepção dessa obra na Alemanha levanta questões políticas sérias, sendo considerada de esquerda, e alimenta uma cumplicidade entre capitalismo e militarismo, desenvolvendo um jogo de ecos entre os homens de negro (que decidem as políticas indiferentes à sorte dos homens e de acordo com interesses econômicos) e a figura do aproveitador que despoja os cadáveres dos soldados mortos, prostitui a jovem moça e prospera sobre as misérias da guerra. O personagem do aproveitador partilha com os homens vestidos de preto a mesma tonalidade gestual – insinuante, indireta, furtiva – tanto é que ele vem completar os grandes desenhos do capitalismo na trama da existência das pessoas comuns, perturbadas após a guerra. Essa orientação de Jooss não escapa aos nazistas que tentam lhe converter. Jooss recusa, expondo-se aos ataques dos partidos nazistas, que exigem que ele exerça uma missão nacional ou deixe o território alemão, refugiando-se no país basco. No dia seguinte de sua partida, a Gestapo se apresenta em seu domicílio com um mandado de prisão. Ele se refugia na Grã-Bretanha, onde trabalha até o fim da Segunda Guerra Mundial. Ele volta à Alemanha somente em 1947 (SUQUET, 2012).

Essas referências contextualizam o que chamamos de estética das manipulações e se apoiam fortemente no universo da maquinaria, das marionetes, autômatos e bonecos que dançam; bem como nos estudos dos movimentos tais como podemos observar na obra de Eadweard Muybridge que fotografou seres humanos e outros animais em situações como a corrida, o andar, o boxe e a dança. Seu trabalho inspirou fortemente a arte moderna como podemos observar em Duchamp por exemplo (ADAM; MUYBRIDGE, 2010).

Nessa estética das manipulações, destaca-se a cinética e a energia do movimento que se faz dança e que anima o esquema corporal, criando novas possibilidades, novas cartografias para o movimento e para o ato coreográfico. Para aprofundar essa questão estética aliada ao mecanicismo na dança, o ensaio sobre o Teatro de marionetes, escrito em 1810 por Von Kleist é emblemático. Kleist (1999), dramaturgo, poeta e romancista romântico alemão, é considerado precursor do expressionismo alemão. Segundo ele, a partir do movimento das marionetes, opera-se uma reflexão sobre a relação entre a consciência e a sensibilidade, tema propriamente relacionado a estética do movimento romântico.

A respeito dessa relação entre mecanismo e sensibilidade, interroga: os movimentos das marionetes são puramente mecânicos? O que isso significa? Como definir os movimentos dos bonecos? "A cada vez que o centro de gravidade é deslocado em linha direita, os membros descrevem curvas; e o conjunto, colocado em movimento de forma puramente fortuita, é então frequentemente animado por um tipo de movimento rítmico que se aproxima da dança" (KLEIST, 1999, p. 212). Mas, seria o movimento das marionetes dança ou apenas um movimento puramente mecânico? "Não é porque uma coisa seja simples de um ponto de vista mecânico que se faz necessário deduzir que ela poderá ser executada sem a menor sensibilidade" (KLEIST, 1999, p. 212). As linhas descritas pelos movimentos das marionetes possuem algo de misterioso, assim "ela é, com efeito, o caminho da alma do dançarino" (KLEIST, 1999, p. 212). Para o autor as relações entre os movimentos dos dedos do marionetista e o movimento dos bonecos são

bastante elaboradas, como a relação entre os números e seus algoritmos, por exemplo.

Trata-se de uma relação que privilegia o corpo e o movimento. O movimento mecânico também se veste de sensibilidade, pelo menos aquela do seu autor. O que esses bonecos podem ensinar aos dançarinos? Para Kleist (1999) aqueles não possuem a afetação, ou seja, "quando a alma (via motriz) se encontra deslocada em relação ao centro de gravidade do movimento" (KLEIST, 1999, p.214). Mas haveria mais graça nos movimentos das marionetes que na morfologia de um corpo humano? "No mundo orgânico a reflexão perde em clareza e em força, à medida que a graça aparece mais brilhante e soberana" (KLEIST, 1999, p. 217). As marionetes guardam em suas articulações e movimentos rítmicos essa graça, essa força invisível que, por vezes, na afetação dos movimentos humanos, bloqueia o jogo livre dos movimentos.

De acordo com Kleist (1999), faz-se necessário que a marionete passe a impressão de ser animada por uma espécie de consciência. A coordenação entre o olhar e a mão constitui, na maior parte dessas figuras, o melhor meio de estabelecer uma participação, de engajar o espectador em uma ação. Os olhos portam um olhar em sincronia ou não com a mão, o braço ou o indicador que designam ou ignoram. Há não somente uma relação, mas também a construção de um espaço entre esses componentes. Aliás, o mestre, cuja fisionomia não deixa transparecer nenhuma expressão, olha de fato através do vazio, às vezes em direção à mão ou ao prolongamento da direção que ela indica. Há na movimentação da mão, por exemplo, uma forma de interiorização realizada por uma perfeita imobilidade do resto do corpo.

Interessando-se pelo espetáculo lúdico dos jogos infantis, Kleist (1999) inclinou-se sobre uma forma de expressão que se apropriou artisticamente com certa desenvoltura. A arte poderia diferenciar-se de um simples savoir-faire. A manipulação da marionete a fio se exerceria, segundo ele, pela acepção de certo deixar- se ir dos corpos físicos, dando-lhes um sentido concreto ao caráter mágico de toda representação.

As marionetes são uma formidável metáfora, uma plataforma de pesquisa sobre o humano, bem como sobre a arte da interpretação no teatro. Contemporaneamente, Masahiro Mori afirma que o modelo do robô é o ser humano. Assim como o Budismo, a robótica é uma abordagem da humanidade. Para o Budismo a dicotomia não é desejável, não há o ego e o outro. O que faz a semelhança das marionetes com os seres humanos? Os movimentos, as expressões faciais? É uma questão sem resposta. Ele conta sua experiência de trabalho na universidade de tecnologia de Tóquio, e uma das pesquisas era sobre a beleza. Foram examinadas fotos de mulheres, buscando determinar quais eram os mais belos olhos, a mais bela boca, efetuando uma seleção para reunir o mais belo rosto. Mas o resultado estava longe de ser "belo". Parecia que uma simetria perfeita não funcionava. Certo grau de imperfeição, de assimetria parece necessário. Outra experiência foi sobre o riso. Quando sorrimos, efetuamos um movimento com os músculos da face. Filmamos esse movimento e o observamos em câmera lenta. As etapas intermediárias que levam ao sorriso são faces extremamente perturbadoras. É necessário que o movimento seja realizado em velocidade (MORI, 2012).

Von Kleist formulou em seu ensaio sobre as marionetes todo o potencial que se pode obter com um mecanismo puro, sem sensibilidade emotiva. Uma marionete poderia ser superior a um ser humano do ponto de vista cinético, pois ela pode reproduzir um gesto à perfeição bem melhor que um dançarino de carne e osso lutando contra a ansiedade e todas as coisas mentais que lhe poluem o espírito no momento em que ele entra em cena e que entrava a pureza de seu movimento.

Na robótica, conforme Mori (2012), o comando é a base da relação. Mas há uma série de graduação da empatia, do envolvimento afetivo que permanecem ainda inexplorados. Essa relação de comando não está só na robótica, mas também em outras de nossas relações em que se trate da relação lúdica com um animal, do amor com seu parceiro, da relação do artista com seu instrumento, entre outras. Comando e afeto, comando e empatia, comando e cooperação, comando e sedução, a robótica questiona as relações de controle e necessidades humanas em relações programáveis materializadas nas interfaces de cabos e circuitos. Para esse cientista, nós estamos cercados de criaturas híbridas e há a emergência de novos envolvimentos afetivos, explicitamente tecnológicos, excepcionalmente flexíveis, fundados sobre a possibilidade de um contato imediato, mas assombrados a todo momento pelo risco de perdê-lo.

O corpo humano e seus duplos, como os autômatos ou a imagem do espelho por exemplo, exercem uma fascinação sobre a inteligência humana. Desde o século XVIII, aponta Becker (2012), os autômatos, pela atração e divertimento que proporcionam, mas também pela maneira pela qual

simulam a vida, constituíram formas de dramatização das questões filosóficas portando sobre o caráter mecânico das funções vitais. Eles mostram também toda a ambiguidade do status de ficção nas ciências e afirmam que os robôs são os herdeiros dos autômatos dos séculos XVIII e XIX.

Para Chazal (2012), a noção *homem máquina* compreende um mito entre ciência e técnica. A biologia contemporânea nos esclarece a respeito do funcionamento íntimo do corpo e nosso espírito, desvelando os mecanismos delicados e completos. Os corpos vivos apresentam uma estrutura capaz de conservar, de agir sobre o mundo, de se reproduzir, de absorver energia e informação. As máquinas artificiais que nós construímos hoje começam a apresentar, de maneira cada vez mais precisa, quase literal, tais características. As máquinas se assemelham cada vez mais a nós. No entanto, nossos adversários não deixam de sublinhar com toda força que as máquinas são incapazes de sentir a beleza, de obedecer a leis morais, de respeitar normas sociais, a não ser aquelas daqueles que as controlam. Trata-se de um argumento de fato, pois hoje não existe máquina consciente, moral, sensível ao belo, capaz de empatia. Se nossas máquinas atuais não são homens – é um fato – isso não prova a recíproca, ou seja, que os homens não são máquinas.

Há certa fascinação pela imagem de si mesmo, vide o mito de Narciso. Criar figuras do homem com o sonho secreto de dotá-las de vida ou de pensamento remete de alguma forma a renovar o gesto primeiro. Na Grécia antiga, há a tradição técnica do artífice, como Dédalo que constrói o labirinto de Creta. Essa imaginação da fabricação também é evocada nos textos que citam os trabalhos de Ulysses que

fabrica o cavalo de Tróia e não cessará de percorrer a história refazendo-se por exemplo nos autômatos dos séculos XVII e XVII (CHAZAL, 2012).

A metáfora do Deus relojoeiro também permanece associando o vivo ao correr do tempo e às leis mecânicas, na figura de Cronos, por exemplo. Construir bonecos autômatos é uma forma de escapar ao tempo, ao envelhecimento, à morte, através de um controle técnico das funções. Esses autômatos são uma espécie de espelho através do qual poderíamos perceber alguns reflexos do nosso destino. Cita os autômatos de Vaucanson, conhecidos como o pato de Vaucanson, que mostra os mecanismos da digestão; o turco que joga xadrez e o flautista. Trata-se de uma percepção mecânica do corpo que se espelha no humano.

Os fabricantes de autômatos do século XVII são confrontados com as dificuldades levantadas por Descartes um século antes quanto ao dualismo radical das substâncias corpo e alma. Para Chazal (2012), a solução se constrói progressivamente sob a forma de uma separação física entre uma memória contendo o programa e um aparelho que garante a execução. Dos autômatos, passando pelos cartões perfurados, às máquinas IBM, novas noções são introduzidas na concepção mecanicista do cálculo e da reflexão em geral. Cibernética, inteligência artificial, conexionismo, robótica fornecem modelos racionais do vivo e da reflexão, reenviando uma imagem cada vez mais precisa do nosso próprio funcionamento.

Por outro lado, a imaginação artística alimenta e se alimenta dessas novas concepções, pois racionalizar o mito não o destrói, mas aporta sempre novas dimensões. O autor

refere-se à lógica e a suas relações com a matemática e com a informática, exemplo a máquina de Turing. Uma máquina constituída por fitas magnéticas (0/1) que processam um conjunto de dados, atribuindo um valor. Rejeita-se o vitalismo para estudar os fenômenos vitais. Ao longo do século XIX, desenvolveu-se um pensamento materialista sobre o vivo com Carl Vogt, Virchow e Marey, por exemplo. Marey, fisiologista que se ocupa do movimento, encontra os traços da dinâmica do movimento, contrações do coração, corrida de cavalos, gestual esportivo. Seu trabalho supõe uma análise através de dispositivos técnicos que comportam sempre captores, meios de transmissão e registros de dados (CHAZAL, 2012).

Inserido no contexto da robótica, Becker (2012) cita o trabalho de David MacGoran. Artista inicialmente formado nas artes da perfomance, dança, teatro, mímica e máscara MacGoran interessa-se também pelo teatro de marionetes, cinema e volta-se, finalmente, para a robótica, disciplina que ensina na universidade, no departamento de engenharia e design. Ele criou o projeto *Heart Robot*, que se concentra na interação humano-máquina. Podemos amar um robô? Ele nos corresponderia? O robô Heart possui uma interface rudimentar, capaz de poucas ações, mas que engendra grandes resultados. O robô é equipado com alguns detectores que ajudam a determinar sua posição e lhe assinalam a presença de um objeto em sua mão. Ele pisca os olhos e simula a respiração. Uma pequena luz vermelha pisca em seu tronco, mais ou menos rapidamente, seguindo o estado interno que se trata de representar, conforme o robô é contraído (pulsação e respiração rápidas) ou descontraído

(pulsação e respiração lentas). Essa alternância do ritmo, a maneira pela qual ela é desencadeada quando das interações e pela qual ela encontra seu lugar no interior de um grupo de ações reflexas simulam as mudanças do estado interno da máquina, participam de um cenário de base que visa a criar a ilusão de uma reação e, por consequência, fazer emergir sentimentos de empatia no utilizador humano.

Aos olhos da maioria dos espectadores que se aproximaram dele, Heart tem o ar de uma criatura frágil, doente, estranha, que contrasta com a imagem ameaçadora característica dos humanoides. Ele não pode se deslocar sozinho. Ele é fortemente associado ao seu operador humano. Na condição de marionetista, McGoran possui uma grande experiência na narração de histórias. Aliás, ele foi formado na tradição das marionetes japonesas *bunraku*, o que lhe deixa à vontade na manipulação descrita. Para ele essa técnica de animação tem pontos comuns com a robótica. Há, nessa tradição, sublinha ele, certa arte de gestão do acaso e do erro, a marionete sendo dirigida pelo seu manipulador, bem como o dirigindo. O efeito depende igualmente do desaparecimento do operador, paradoxalmente visível ao público – arte de atirar o olhar do público sobre o robô e sua história, em resumo (BECKER, 2012).

Nessa experiência, MacGoran recorre a Augusto Boal e sua experiência teatral, que questiona a noção de espectador e a necessidade de liberá-lo de suas cadeias, exigindo sua participação ativa no espetáculo. Heart é o suporte de elementos narrativos diversos, incluindo a relação dos espectadores, adultos e crianças, com os pais e filhos, imaginação, memória, desejos e outras coisas.

Essas interações mobilizam e questionam as representações do corpo e os processos cognitivos que implica matéria de percepção e de projeção, mobilizados pela arte ao longo do tempo. Entre um corpo que encontra no objeto ao mesmo tempo o esboço e a confirmação de sua própria mecanicidade, e uma máquina que encontra no corpo os princípios fundadores de uma presença que não lhe são, no entanto, equivalentes, essa mediação aparece como uma forma de cooperação indireta, visando definir a pertinência e os efeitos da metáfora mecanicista através da mobilização generalizada de sentidos (BECKER, 2012).

Ao tratar da estética da manipulação, Zaven Paré retoma o Paradoxo do comediante Diderot, explicando que o talento do ator consiste em reproduzir mecanicamente e sem emoção os gestos do personagem que ele representa. O ensaio de Kleist, conforme indica Paré (2012), ilustra de certa maneira essa ideia: ele demonstra os paradoxos da estrutura do corpo humano por observações sobre a flexibilidade de um manequim mecânico. Os movimentos do fantoche determinam as figuras, o ritmo dos movimentos e a graciosidade da dança. O *bunraku* é uma das formas de expressão artística à parte, ocupando um lugar singular no campo das criaturas artificiais. É a marionete que deve sentir uma emoção que ela de fato não sente, e não o marionetista. Há toda uma técnica gestual de realizar os movimentos. A interpretação de um gesto é indissociável das práticas e das representações às quais ela remete. No caso das marionetes *bunraku*, é remarcável constatar o quanto esses movimentos são o prolongamento direto das manipulações do mestre; a marionete aparece como uma extensão física do mostrador. Também é importante observar o quanto e como

esses gestos são carregados de expressão. Trata-se de uma forma de existência diferente, de um invisível que adquire frequentemente uma forma física, estimulada pela relação que a criatura mantém com sua própria representação ou seu próprio corpo.

De fato, a ficção forma um espaço de experimentação, um meio de estudar as relações entre humanos e máquinas. Andrieu (2011) atualiza essa relação do corpo com a tecnologia e as experiências de hibridação e como o ateliê atual de Frankestein realiza experiências diversas, produzindo combinações imersivas que renovam nossa percepção em vários domínios da sociedade e da existência.

Reforça-se, aqui, o interesse pela mecânica e pela tecnologia que integra o espaço das artes, notadamente a partir do século XX. Na exposição *Marcel Duchamp, la peinture même*, em cartaz no Centro Georges Pompidou, em Paris, de 24 de setembro de 2014 a 5 de janeiro de 2015, uma sala ocupa-se do tema do "pudor mecânico" e mostra como no começo do século XX o fantasma da máquina encontra-se no coração do imaginário literário e artístico. Em relação à dança, apenas em 1950-1960 a cibernética se fará presente de forma mais intensa no ateliê dos artistas. Nicolas Schoffer realiza uma escultura espaço-dinâmica, CYSP-1, que, graças a seus motores e seus captores de proximidade pode acompanhar e reagir aos movimentos dos dançarinos de Maurice Béjart (MACEL: LAVIGNE, 2011).

No começo dos anos 1970, o artista australiano Stelarc procura fazer a hibridação do seu corpo com os objetos tecnológicos como acontecimento espetacular. Máquinas que se integram à sua carne (*Stomach Sculkture*, 1993),

às vezes seu corpo comanda os movimentos (*Muscle Machine*, 2003), às vezes é a máquina que decide os gestos que o artista deve realizar. O artista busca uma desnaturação do corpo, esvaziar o corpo de toda vontade e ambição de controlar os dispositivos técnicos. Deslocando a experiência do seu corpo, inscreve-se em uma estética radical que questiona a humanidade e a autonomia. Ele constrói não apenas um dispositivo cenográfico, mas também um meio de suscitar a fascinação dos espectadores e a maneira pela qual o público é convidado a se engajar na imagem que lhe é oferecida.

Essas são algumas referências da relação entre ciência, tecnologia e arte que atravessam também a história da dança. Para Roubine (1987), o corpo, os gestos têm uma história. Não que eles tenham mudado em alguns séculos, mas cada geração parece reinventá-los, à medida que reinventam seus modos de relação com o outro. A evolução dos costumes e das técnicas desencadeia uma transformação do vestuário que, a seu turno, modifica os comportamentos: da *crinoline* ao *jeans*, o corpo, a démarche, os movimentos da mulher são liberados. O mesmo ocorre no teatro, pois o corpo do ator e do dançarino é produzido a cada época, conforme o sistema de valores em que é difundido, como ocorre nas inspirações que as diferentes máquinas e o mecanicismo proporcionaram a diversos artistas e movimentos estéticos.

Em 1924, o filme *Ballet Mécanique*, de Fernad Léger, coloca em cena processos de percepção por meio de imagens rítmicas contrastadas, fragmentos que agem diretamente sobre os sentidos. O corpo tecnológico, por sua vez, está ligado à vanguarda surrealista, ao futurismo, ao construtivismo ou a Bauhaus (GOLDEBERG, 2012). Nesse contexto, a dança

reativará elementos da percepção elementar, que ativarão as sensações geneticamente anteriores às percepções.

A dança moderna apresenta uma posição ambígua em relação à tecnologia moderna. De um lado, havia a crítica de uma cultura técnica e a reivindicação de um retorno ao corpo e ao ritmo natural contra o ritmo das máquinas. Por outro lado, desenhava-se a fascinação pela máquina e o mundo técnico, expresso nas danças de Bauhaus ou no sistema de notação da dança desenvolvido por Laban, fundado sob o paradigma da "Psicotécnica" com seu ideal de uma economia do movimento desenvolvida pelo taylorismo (ROUBINE, 1987).

De acordo com Roubine (1987), Oskar Schelemmer, integrante da Escola de Bauhaus, cria o *Ballet Triadique*, em que os corpos dos dançarinos foram modelados conforme figuras geométricas. Por uma fusão do corpo e de materiais – o vidro, o cobre ou o ferro dos figurinos – que determinava as possibilidades de movimentos no espaço conforme as leis mecânicas do movimento do corpo, ele gostaria de realizar um "organismo técnico". Assim os membros dos dançarinos foram alongados por bastões, funcionando como uma extensão dos "instrumentos de movimentos humanos", para experimentar as leis do espaço. Assim como Laban, ele se referia aos discursos contemporâneos que apresentavam a técnica como um projeto dos órgãos humanos.

Há então uma complementaridade entre o corpo primitivo e o corpo tecnológico que sintetiza as tendências da cultura moderna.

> O corpo como órgão técnico constitui um retorno às origens do teatro no culto e ritual,

> onde a máscara suponha representar o típico, o abstrato. Schelemer faz este comentário no programa da estreia do *Ballet Triadique*: Que seja a mecanização da vida de hoje pela máquina e pela técnica – que os sentidos não podem recusar e que, de uma nova maneira, torna igualmente sensível à máquina do "homem" e o mecanismo do "corpo" – ou que seja o que se passa no domínio da arte e sobretudo da pintura, que, após a bancarrota da surpersensibilização, procura as fontes e as origens de toda criatividade e descobre de novo o sério e o primário – pois, agora que os sentidos e os elementos primários do inconsciente, do não compreensível nas artes dos doentes mentais, dos negros, dos camponeses, das crianças e dos loucos foram esclarecidos, o polo oposto também se reafirma e anuncia um renascimento da matemática no relativo - , são os ímpetos de uma única vontade que o anima: a regeneração. É assim que a dança, dionisíaca na origem, apolínea em sua manifestação, torna-se o símbolo de uma unidade entre natureza e espírito (ROUBINE, 1987, p. 258; 259).

Para Roubine (1987), o retorno ao corpo é assim uma reação contra a funcionalização do corpo por um mundo industrial. Ao mesmo tempo em que uma reação aos efeitos corporais e sensuais de novas tecnologias e de novas mídias permitem elas mesmas experimentarem os aspectos fisionômicos do mundo moderno. A filosofia da técnica, os movimentos artísticos de vanguarda e o movimento do corpo e da dança moderna levantam o problema da reestruturação

dos sentidos no contexto dessas novas tecnologias. A dança torna-se um modelo de percepção contra o dualismo sujeito-objeto, um modelo capaz de experimentar um mundo moderno caracterizado pelo movimento e simultaneidade de ritmos diferentes. A capacidade vibratória (de ressonância) do corpo humano foi o ponto de localização para uma nova cultura dos sentidos dirigida às massas. Dinamização da percepção e dinamização do coletivo caminhavam de mãos dadas. Ser absolutamente moderno equivale a ser absolutamente primitivo.

Conforme Baxmann (1998), ao final do século XIX, a dança moderna se encontra no centro de uma investigação sobre uma nova cultura dos sentidos e da percepção. Desde Nietzsche, o movimento de reforma da vida, o "saber do corpo", é revalorizado em relação ao "saber intelectual", de uma cultura livresca. Essa nova cultura do sensível concerne também às formas da vida coletiva, bem como uma renovação das formas de percepção. As novas tecnologias desencadeiam uma reestruturação do espaço e mudanças nas formas de vida coletiva, a emergência de grandes massas nas grandes cidades, novas mídias, o filme que permite registrar o movimento são a base dessas transformações. Elas são também um ponto de referência para a dança moderna, seja no sentido de rejeitá-las em nome de um retorno ao ritmo natural do corpo, seja no de constituírem um ponto de localização para uma filosofia moderna do movimento.

A modernidade provocou uma ruptura nos hábitos da percepção. A experiência das grandes metrópoles favorece uma percepção simultânea, isto é, não sequencial. O cinema representa uma mistura do tempo da memória e

do presente, a reversibilidade do tempo pela montagem. Há uma dissolução das noções clássicas de um tempo linear e de um espaço fixo e geométrico que, a partir de então, tornam-se múltiplos. O progresso técnico revela a especificidade de um novo espaço de movimento, sobretudo a eletricidade. Os espetáculos de variedades (*music-hall*) constituem-se uma escola de percepção através do corpo nu, do exotismo e do erotismo. Os filmes projetam as fantasias de um espaço movente. Colocados entre o ideal psicotécnico da economia do movimento, da precisão de uma mecânica do movimento e o desejo de ultrapassar os limites do espaço e do tempo, as "revistas" estabeleceram uma forma de ver dirigindo nosso olhar não em direção ao objeto, mas à forma, fragmentando-a ritmicamente, provocando assim uma experiência pluridimensional do espaço (BAXMANN, 1998).

A dança moderna se desenvolve nesse contexto com Laban, Wigman e outros pioneiros, como aponta Garaudy (1973), em sua filosofia da dança. Os gestos e a sensibilidade são concebidos como informações de caráter energético reenviadas às profundezas da sensibilidade. Essa perspectiva estética relacionada ao corpo mecânico e ao movimento será explorada nos trabalhos de Oskar Schelememr e de Rudolf Laban, que destacamos pela originalidade e mudança de perspectiva no modo de conceber a dança, instituindo também uma nova educação do corpo meio de uma educação coreográfica que amplia o olhar e a relação do movimento com o espaço cênico e social.

O CORPO MECÂNICO E A DANÇA DE SCHELEMMER

Começo esta parte do texto citando o *Manifesto Futurista* publicado na Itália, em 1917, e na França, em 1920, por Marinetti, cuja força motriz está no reconhecimento da dança e na sua relação com os ritmos da vida e suas formas, com os estupores e os assombros que agitam a humanidade diante do incompreensível e ameaçador universo, reencontrando-se nas primeiras danças, que deveriam naturalmente ser danças sagradas (MARINETTI, 2011).

O manifesto considera o movimento ocorrido em Paris, pouco antes da Primeira Guerra Mundial, que, de certa forma, modernizou as danças antigas e as danças consideradas exóticas para um europeu, tais como o tango argentino e o maxixe brasileiro. Reconhece, ainda, do ponto de vista artístico, o ballet russo, organizado pelo gênio inovador de Diaghilev, que soube modernizar e ampliar as danças populares russas em uma maravilhosa fusão de música e dança. Com Nijinsky aparece pela primeira vez a geometria pura da dança, liberada da mímica e sem excitação sexual e a divindade da musculatura, segundo o autor citado. Isadora Duncan e sua dança livre também se constituem uma referência para esse movimento futurista na arte, com destaque para a modulação de mil maneiras diferentes o ritmo de um corpo de mulher, sua languidez e potências eróticas (MARINETTI, 2011).

Há para Marinetti muitos pontos de contato entre a arte de Isadora Duncan e o impressionismo em pintura, como há entre a arte de Nijinsky e a construção das formas e volumes de Cézanne. Sob a influência das pesquisas cubistas

e em particular sob a influência de Picasso, busca-se criar uma dança de volumes geométricos e quase independente da música. A dança não se submete mais à música, ela a substitui. Com um espírito bem mais moderno, Dalcroze cria uma ginástica rítmica muito interessante que limita, todavia, seus efeitos à higiene muscular e à descrição de trabalhos agrestes (MARINETTI, 2011).

> Nós, os futuristas, preferimos Loïe Fuller e o *cake-walk* dos negros (utilização da luz elétrica e da mecânica). É necessário imitar com o gesto os movimentos dos motores, fazer uma corrida assídua aos volantes, às rodas, aos pistões, preparar a fusão do homem com a máquina e chegar assim ao metalismo da dança futurista. O barulho, que nasce da fricção e do choque dos corpos sólidos, líquidos ou dos gases em velocidade, torna-se um dos elementos mais dinâmicos da poesia futurista. O barulho é a linguagem da nova vida humano-mecânica (MARINETTI, 2011, p. 57).

Oskar Schelemmer assim se manifesta sobre a nova dança:

> Não às lamentações sobre a mecanização! Sim ao prazer da matemática! E mais uma vez, não aquela que faz transpirar sobre os bancos da escola, mas a matemática "artista", metafísica, que surge necessariamente lá onde como na arte, o sensível está no começo e toma corpo na forma; lá onde o subconsciente e o inconsciente vêm à clareza do consciente (SCHELEMMER, 2011a, p. 73).

Há uma busca pelo sensível que se encontra no corpo, no gesto, no movimento e na liberdade coreográfica. Assim, os artistas reconhecem o gênio russo da dança, pleno de vitalidade, associando-se da maneira mais feliz à tradição francesa para dar lugar aos últimos sucessos. O que veio com Dalcroze foi organizado por Laban e levado ainda mais longe por Mary Wigman tem valor, mas o *jazz-neger* (jazz negro), o dançarino de *claquettes*, os jogos de flexibilidade do circo e das variedades são sem valor? (SCHELEMMER, 2011, p.74).

Schelemmer (2011a) estabelece seu projeto de dança considerando a relação do corpo com o espaço:

> Eu quero falar das criações que, na dança cênica, emanam da espacialidade e do sentimento do espaço. O espaço que, como toda arquitetura, é de início uma estrutura de números e medidas, uma abstração no sentido de um contrário, senão de uma oposição, à natureza – o espaço, se ele é considerado como o legislador de tudo que se desencadeia no interior de seus limites, determina também o comportamento do dançarino em seu interior. Da geometria do solo, da sucessão de linhas retas ou diagonais, do círculo e das curvas surge quase deles mesmos uma estereometria do espaço pela verticalidade da figura dançante em movimento. Se representarmos o espaço preenchido de uma massa plástica e macia, na qual as etapas do movimento do dançarino se solidificam como formas negativas, colocamos em evidência a relação imediata entre a planimetria da superfície do solo e a *stéréometrie* do espaço. O corpo,

> ele mesmo pode colocar sua matemática em evidência, desencadeando sua mecânica corporal, e designa então os domínios da ginástica e da acrobacia. Os acessórios, tais como barras (barra horizontal do equilibrista) ou *échasses* (elementos verticais) permitem, como "barras de prolongamento dos órgãos do movimento", dar vida ao espaço em suas relações de *chrapente* lineares. As esferas, os cones, os cilindros permitem dar vida em suas relações plásticas. É o caminho que leva ao "figurino" plástico-espacial, liberado também de toda reminiscência de estilo e que podemos nomear *Sachlinchkeit* (objetividade), "mise em forme" ou estilo, incluído em um sentido novo e absoluto. Que pensemos aqui as possibilidades oferecidas pelo extraordinário progresso técnico atual, tais quais elas se apresentam nas máquinas de precisão, os membros artificiais da cirurgia, as roupas fantásticas dos escafandristas e os uniformes militares! Que representemos essas produções (a serviço de visões tão razoáveis de uma época fantasticamente materialista) aplicadas e transportadas ao domínio do oh" tão pouco razoável e tão pouco útil da criação artística! Nasceriam então criações em torno das quais aquelas do visionário E.T. A. Hoffmann ou aquelas da Idade Média pareceriam simples jogos de crianças (SCHELEMMER, 2011 a, p. 76).

Nesse contexto, o artista apresenta seu *Ballet triadique*. Concebido em 1912, parcialmente executado em 1915,

paralisado pela guerra e representado pela primeira vez em 1922, ele é dito "tríadico", formado por trios: três dançarinos, três partes que constituem a construção sinfônico-arquitetônica do conjunto; três elementos que compõem a unidade da dança, do figurino e da música. A particularidade do *ballet* é o figurino espacial-plástico cor-forma, é o corpo humano revestido de formas matemáticas elementares, com os movimentos espaciais que lhe correspondem. O *Ballet triadique*, que se pretende pura mecanicidade, do puro grotesco e do puro patético-heroico, guardando uma posição mediana de harmonia, constitui um fragmento de um mais vasto conjunto por vir (SCHELEMMER, 2011).

As referências de Marinetti e Schelemmer configuram-se como um texto manifesto, no sentido de apresentarem uma crítica ao estado da arte coreográfica, da dança do balé no início do século XX, na Europa, ao mesmo tempo em que apresenta as bases do balé mecânico, uma dança atenta às inovações técnicas da época. Uma dança que busca o diálogo com a pintura. O corpo é considerado em sua plasticidade e na mecânica dos movimentos. Nota-se também o aspecto matemático do corpo com seus números e medidas. De fato, podemos contar as partes do corpo, podemos contar quantos ossos formam um corpo humano, podemos enumerar os pontos de apoio das articulações, podemos medir as proporções do corpo, podemos visualizar no corpo figuras geométricas, fisionomias. O interessante é que, ao evidenciar esses aspectos matemáticos e mecânicos, busca-se evidenciar, ou melhor, busca-se o equilíbrio entre as dualidades que constituem o ser humano como razão e sensibilidade.

Em que se configura essa sensibilidade matemática, geométrica do corpo? Percebe-se uma valorização dos movimentos simples, dos jogos corporais vindos do circo e de outras artes, bem como a exploração do espaço em linhas, diagonais, profundidades, além da experiência com objetos cênicos que prolongam os corpos. Volume, densidade e fluxo atravessam esses "corpos mecânicos" e promovem um deslocamento do olhar. Para Schelemmer (2011), a era da máquina, da técnica, da mecânica não poderia permanecer sem incidência sobre as artes e, sobretudo, sobre um domínio que se manifesta essencialmente pelo movimento, pelo movimento do corpo humano, pela dança. É porque o corpo humano é suscetível de ser o meio de expressão física e ao mesmo tempo uma construção mecânica e matemática, que ao longo das transformações do estilo, ao longo do tempo, um ou outro desses aspectos se encontra acentuado ou amplificado.

Destaca-se que é, sobretudo, a ginástica rítmica e o simples exercício físico que aparecem no aspecto mecânico do movimento corporal. Schelemmer (2011) refere-se aos espetáculos nos estádios e aos movimentos precisos das equipes ginásticas, espetáculo ao qual as paradas militares devem muito de seus efeitos, e nós sabemos que é a execução de formas geométricas simples que assegura esses efeitos. Refere-se também a Heinrich Von Kleist, em *O Teatro de Marionetes*, e destaca que a diferença, senão a superioridade da mecânica sem alma da boneca em comparação ao corpo humano é, aliás, evidente. A "infalível" capacidade de trabalho da máquina, que não conhece a fadiga, sua impassibilidade, o caráter inquietante e impiedoso de sua

maneira de agir, de empurrar, de martelar, de balançar, de bater; o caráter não orgânico de sua mecânica também, sua "metafísica" se quisermos, no que ela representa o não-natural e um sobrenatural ao mesmo tempo – todas essas propriedades, reportadas ao homem, são então aquelas de seu reflexo automatizado: a boneca articulada.

Para Schelemmer (2011), seria necessário copiar literalmente o ensaio de Heinrich Von Kleist para expor claramente e sem desvio sua especificidade e sua superioridade sobre a forma e o movimento humanos. É suficiente, no entanto, reportar-se a simples fatos: por exemplo, que a boneca articulada, mesmo em sua forma mais primitiva, é capaz de executar movimentos proibidos ao corpo humano: tais as distorções dos membros que podem ser de um cômico grotesco ou de uma graça enfeitiçadora; que pensemos nos efeitos da surpresa, devido ao deslocamento do centro de gravidade e ao fato – simples mas capital – que a boneca puxada por fios não conhece o peso ou a gravidade (*pesanteu*r) e pode se mover sem sofrimento através do espaço. Ela pode executar saltos que lhe enviaria o maior gênio da dança.

Conforme Schelemmer (2011), o reformador inglês do teatro de Gordon Craig ter exigido que o ator desaparecesse do teatro e que um ser inanimado, uma espécie de marionete, ocupasse seu lugar ou, ainda, Russe Brioussov ter reivindicado a substituição dos homens na cena por bonecas articuladas, munidas de um gramofone no interior, são acontecimentos que inauguram perspectivas seguras, mas ainda inexploradas na época. Quem poderia escapar ao charme irresistível do teatro de marionetes, ao espetáculo dos homens artificiais que

opõem de uma maneira premente à limitação das ações e dos movimentos do homem um comportamento livre, mesmo que sem uma determinação mecânica? Indaga-se o artista.

Para ele faz-se necessário compreender aqui o que foi concebido das máscaras e dos figurinos mais ou menos rígidos. Assim como o ator, que é, antes de tudo, um "falante", é incomodado por sua máscara para falar e cantar, também é incomodado na expressão dramático-psicológica por seu figurino rígido. Irá desenvolver sua coreografia e seu pensamento estético, investindo em figurinos construídos para realizar configurações imaginárias sem constrangimentos, possibilitando variações mais amplas de movimento e de ocupação do espaço. As figuras planas deslocam-se sobre a cena como pedaços, fazendo relevos, envolvendo-o por meios plásticos tridimensionais que marcarão sua obra (SCHELEMMER, 2011; 2014).

Schelemmer viveu duas guerras mundiais e dramáticas mudanças políticas. Pintor, escultor, coreógrafo, dançarino, homem de teatro, sua atividade multidisciplinar e experimental guarda ainda hoje um forte poder de questionamento. O trabalho de Chaplin, em especial a referência ao circo, impressionou Schlemmer, dado o aspecto trágico e cômico. De acordo com Scheper (2001), seus primeiros contatos com o teatro e a dança remontam a 1912. A guerra interrompeu um projeto de dança formado como seus amigos Albert Burger e Elsa Hötzel, dois bailarinos do Teatro Real de Stuttgart, adeptos das teorias rítmicas de Jacques-Dalcroze, que defendem a liberação do balé clássico. Quanto à obra pictural de Schlemmer, ela é, ao mesmo tempo, influenciada por Cézanne e pelo neoimpressionismo de Seraut.

A partir de 1915, Schlemmer se interessa mais particularmente pela representação do corpo humano, que lhe aparece fechado, a imagem de uma parábola, à medida e número de todas as coisas e que ele reduz a suas dimensões geométricas fundamentais. Religando a vida orgânica à ordem imutável das matemáticas, ele procura colocar em evidência a ideia que se esconde por trás do universo visível. O homem, concebido como tipo matemático e geométrico, representante de uma ordem superior, domina a partir de então suas concepções coreográficas e lhes dá um sentido novo (SCHEPER, 2001).

No *ballet triadique*, a dança constitui a forma elementar do encontro do homem e do espaço. Trata-se de um balé sem ação dramática, em que a dança é determinada pelos figurinos – abstrações do corpo humano, das silhuetas plásticas, coloridas ou metálicas, feitas de pedaços de tecidos metalizados e de formas rígidas coladas. O termo *triadique* deriva do grego *trias*, simboliza a ordem que preside a elaboração do balé. Três protagonistas, três partes (amarelo, rosa, preto), músicas de três séculos diferentes (Haendel, Mozart, Debussy). A coreografia é realizada após a fabricação dos figurinos, e a escolha das músicas definirá os gestos, os movimentos, em função da especificidade formal dos figurinos (SCHEPER, 2011).

Schelemmer não busca nesse balé apresentar uma visão de mundo. Ele não exprime sua fascinação pela técnica, pelas máquinas, a mecânica, que respondem, no entanto, nesta época, as questões plásticas que se colocavam os cubistas, os futuristas e os construtivistas –

a interpenetração do espaço e do tempo, a desmaterialização e a representação dinâmica. Com o *ballet triadique*, fruto do prazer que ele experimentava a jogar com as formas e a matéria, Schlemmer queria, sobretudo, oferecer uma festa da forma e da cor e contribuir na condição de pintor e dançarino com a renovação do teatro, ressuscitando o balé de figurino (SCHELEMMER, 2011; 2014).

Vestir o corpo com figurinos que dificultavam os movimentos era um ato revolucionário em um tempo em que o bailarino deveria mover seu corpo livremente, contrariamente às regras estritas do *ballet* clássico. A americana Isadora Duncan, na virada do século XX, havia impulsionado essa renovação coreográfica, não mais concebendo a dança como ilustração visual de peças musicais, mas como o meio de expressão dos afetos mais variados. Essas ideias encontraram sua expressão pedagógica no trabalho de Émile Jacques-Dalcroze, professor de música em Genebra, que ensina, a partir de 1912, um sistema de ginástica rítmica em sua escola de Hellereau, próximo a Dresde. Ao contrário de Dalcroze, que desejava tornar visível a música por meio da dança, Rudolf Von Laban atém-se antes ao ritmo do corpo em relação ao espaço. A mais célebre de suas alunas, Mary Wigman, desenvolve os princípios do mestre de uma maneira muito pessoal: ela renuncia a contar uma história para ver na dança somente uma arquitetura em movimento, na qual ela não nega, no entanto, as raízes emocionais. Dessa fusão de tendências coreográficas, frequentemente inovadoras, que emergiram na Alemanha nos anos vinte, o *Ballet Triadique* ocupa com justo título um lugar à parte (SCHEPER, 2011).

Há uma influência na compreensão de corpo da perspectiva renascentista, o Homem Vitruviano, de Leonardo da Vinci. Schelemmer se interessa pelo movimento no espaço, o espaço cúbico – cabeça, tronco, uma tipificação das formas do corpo humano e a relação com figuras geométricas. De acordo com Plassard (2001), em Schelemmer, a arte é vista como uma forma de aperfeiçoamento da forma humana e de sua percepção estética. Trata-se de unir arte e técnica em um universo em que a natureza e o artífice se apoiam um sobre o outro, ou melhor, prolongam-se um no outro, longe do inquietante estranhamento dos autômatos de Hoffmann, como aquele dos robôs e outros homúnculos.

Fechando a ferida aberta pela revolução industrial entre as prerrogativas do vivo e aquelas do artificial, Schelemmer encontra a livre circulação de um a outro, que caracterizou as meditações de Descartes ou de La Mettrie, essa mesma circulação que Kleist, no século XIX, poderia ainda desdobrar em seu ensaio sobre o teatro das marionetes. Schelemer e Kleist, contrariando seus contemporâneos românticos, recusam associar o mundo mecânico à morte. No caso deste último, não imaginando a diferença de natureza entre os movimentos do marionetista, aquela do bailarino e do autômato (PLASSARD, 2001).

A primeira consequência dessa reconciliação entre o homem e a técnica é a de considerar o corpo em representação como um conjunto de partes destacáveis uma das outras, de segmentos autônomos, colocando em jogo alguns entre eles somente. Observa-se a transformação do corpo em uma cena teatral miniaturizada, uma cena-corpo sobre a qual se representariam os encontros, as distâncias e fendas entre os

diversos elementos. Nesse contexto, Blistène (1999) apresenta uma relação entre Schelemmer e Kleist, mesmo considerando que mais de um século separa a obra dos dois. Este último reconhece a influência do escritor romântico alemão.

De acordo com Blistène (1999), a experiência de Bauhaus foi atravessada por um eco romântico, desde que aceitemos que o romantismo não seja a expressão, como dizem, do único elã de corações partidos. Os românticos, com efeito, são modernos. Eles colocam para Kant a questão da arte como de sua finalidade. Eles têm um programa e um objetivo em direção a um sistema preciso. O que é central para os românticos é o papel do artista, que encontra nele mesmo o centro de seu trabalho, sendo ele que se representa no sentido teatral e político. A obra deve fazer-se crítica e permitir a reanimação do conhecimento por múltiplas experiências. O sujeito se confunde com sua produção.

Nesse contexto, o papel de Schelemmer é emblemático. Mestre da forma, ele rompe com a autonomia dos gêneros para reencontrar, sobre o modelo erigido por Gropius, um projeto coletivo no centro do qual se encontra o homem. Ele constrói manequins como marionetes, verdadeiras figuras utópicas que, remetendo o autômato na cena e no centro do seu projeto, fazem de sua obra uma obra à dimensão do homem, a suas dimensões ao mesmo tempo intelectuais e físicas, habitando seu corpo que é, ao seu turno, número e medida (BLISTÈNE, 1999).

Schelemmer anexa terrenos virgens onde se pode desenvolver e se colocar em prática seu sonho de "participação coletiva". A "arte total" encontra aqui seu aperfeiçoamento em sua forma lúdica e utilitária no sentido do corpo social.

Ele coloca o problema da criação, mas também aquele da produção e da difusão ilimitada, faz apelo a dimensões expressivas que – além da pintura e de paredes de galerias onde pendurá-la – consideram uma organização nova do mundo, uma nova rede, circuitos diferentes. Com ele, o Bauhaus não se evade do mundo não mais do que o recusa, como o fazem no mesmo momento Dadá e o Surrealismo; ele entende ao contrário, joga plenamente e participa sem relaxar (BLISTÈNE, 1999).

Em sua criação coreográfica, Schelemmer busca, a partir do ponto, da linha, da superfície simples, da composição de superfícies, do corpo, de posições do corpo, de sua simples presença, de sua posição de pé, da marcha e, enfim, do salto e da dança. Fazer um passo é uma aventura, elevar uma mão, mexer um dedo não é menos... temer e respeitar tudo assim, como cada movimento do corpo humano, particularmente na cena, esse mundo vivo, à parte, esse mundo da aparência, essa segunda realidade, onde tudo é banhado de uma aura mágica (SCHELEMMER, 2011; 2014).

De acordo com Blistène (1999), ele trabalha o tema da mobilidade que se desdobra a partir do seu centro, como expansão do centro, obedecendo às leis do corpo e àquelas do espaço, abraçando esse espaço. A dança como potência ativa. O movimento não é um deslocamento, é um traço que atravessa e sustenta a unidade. A dança metaforiza o pensamento leve e sutil precisamente, porque ela mostra o limite imanente ao movimento e se opõe assim à vulgaridade espontânea do corpo. A leveza é o não constrangimento do corpo e o que nele se inscreve, no caos do pós-guerra e face ao qual Schelemmer vai ver

chegar o sonho de um mundo desfeito de todo o peso. A resposta ao absurdo do mundo como ao seu peso ele propõe em um teatro que se tornou dança.

Para Louppe (1999), ao comentar a exposição Oskar Schelemmer, *Musée Cantini*, em Marseille, as danças de Schelemmer apresentam-se como uma fronteira entre uma herança distante, quase apagada, às vezes obscura, da memória coletiva e a abertura de potencialidades as mais inventivas da arte moderna e contemporânea. Elas marcam o cruzamento entre os diferentes vetores do tempo que fazem o trajeto pensativo da arte e dos pontos críticos que ela recorta. Um corpo ao mesmo tempo memória e ruptura, um corpo no cruzamento do tempo, ao mesmo tempo instrumento de leitura das aquisições e instrumento de antecipação de possíveis. Um corpo-espelho, no qual não cessou de se refletir e de questionar o século até hoje.

Schelemmer viveu na Alemanha nos anos vinte do século passado, período em que nascem duas correntes da dança moderna. Certo número de fatores desencadeou o projeto de Bauhaus, como a industrialização da Alemanha, a deterioração das condições de vida nos meios urbanos, a perda do valor de uso das coisas e dos materiais. Questiona-se também a fabricação de objetos de série e os novos estados do corpo. Observa-se uma abordagem do corpo que critica a fragmentação em segmentos produtivos e especializados, como a das máquinas de montagem. A presença do maquínico nas artes é exatamente equivalente à presença do corpo. Não mais o conflito entre o sujeito corporal e os novos modos de produção, mas um diálogo silencioso, enigmático (LOUPPE, 1999).

Para Louppe (1999), a dança moderna provoca no universo artístico um interesse considerável, graças a sua credibilidade artística e teórica, aos novos instrumentos de leitura do mundo e do corpo que ela propõe. Kandinsky e outros veem na dança moderna uma renovação das artes em sua exploração da significação do movimento no espaço e no tempo. Schelemmer não simpatiza com o meio coreográfico da vanguarda alemã, com exceção de Laban, e sua dança de expressão, reclamando uma estética próxima do expressionismo que ele busca abandonar em proveito da forma (*gestalung*). Schelemmer é um exemplo de um dançarino *hors-danse*, alguém de fora da dança, um coreógrafo estrangeiro à formação coreográfica e a uma história à qual ele não pertence. Essa exterioridade a todo esse contexto ajudou-o a inventar uma estética livre, singular, sem referências, ao mesmo tempo em que encontrou algumas limitações, às vezes, algumas ingenuidades, no pensamento de dança, do movimento dançado. A atenção ao peso do corpo relativiza a importância do sujeito psicológico, raramente considerado como sendo o mestre de seus movimentos; essa é a lição das marionetes, uma via de desencantamentos sucessivos na dança. O espaço, as diagonais, as direções corporais são elementos determinantes, as trocas corpo e espaço, a sucessão de linhas, círculos, curvas, o espaço preenchido de uma massa plástica, em que o movimento do dançarino se solidifica.

A dança de Schelemmer e sua abordagem mecânica do corpo em nada se assemelham ao mecanismo vulgar, constituindo-se uma renovação da linguagem da dança e da coreografia ao investir na espacialidade do corpo,

na dinâmica do movimento e em suas orientações espaciais, ritmos, pausas, em uma nova cenografia que desloca o olhar e cria uma nova estética emblemática para a dança contemporânea e a linguagem do movimento. Trata-se de uma ampliação da escrita coreográfica e de uma cartografia do corpo em movimento cuja dramaturgia une diferentes elementos estéticos e artísticos.

O CORPO EM MOVIMENTO NO ESPAÇO DE LABAN

Para Launay (1992), Laban busca fundar uma prática e uma teoria do movimento, como experimentação e como saber, pela qual advém uma corporeidade inédita, capaz de responder as transformações da vida moderna. Ele observa a experiência de movimento no interior da multidão e da cidade industrial. Ele mesura, no corpo mesmo, o preço da modernidade técnica, a dor da guerra e aquela da fome. Ele vê desaparecer uma experiência imemorial em que tradições individuais e coletivas se fundam, onde os cultos e os ritos encontram seu lugar.

É desse olhar e dessa nostalgia que surge sua interrogação sobre o movimento. Como escapar à agitação característica da multidão moderna? Sua dança baseia-se na improvisação. Improvisar é buscar e encontrar, decompor e unificar, esquecer e lembrar, mas, sobretudo, lembrar. Longe de recusar a noção de máquina, ele buscar conceber um modelo mecânico. Ele imagina o corpo do dançarino como uma máquina capaz de êxtase. Ele descobre um exemplo dessa corporeidade observando as danças camponesas em um albergue de montanha em Munique. Os camponeses consideram sua dança de forma solene, com a mesma gravidade de suas preces, como um trabalho a fazer, em completa absorção. Os dançarinos parecem máquinas que trabalham metódica e vigorosamente. A cada instante ele constrói sua própria maquinaria, testa-a, experimenta-a, de forma absorvida. Ele experimenta não apenas o sistema de alavancas, mas também a massa e o volume. Construir sua corporeidade, coreografar um poema do esforço implica

a consciência de uma norma não normativa, do "regime" próprio a cada dança, no sentido de que a máquina tem um regime. Isso supõe a consciência do centro de gravidade do movimento, o saber sentir a circulação do sangue e do ar, uma conduta do esforço, ou seja, das ínfimas modificações de troca de peso que determinam o ritmo e cuja percepção varia com frequência (LAUNAY, 2012).

Há uma relação dessa teoria do movimento com as marionetes de Kleist. Laban evoca o mundo do dançarino como um território que transborda os limites espaciais conhecidos, território de rumores e fatos, para um território de fluxo e intensidades. A queda, por exemplo, não seria vivida como um abandono do corpo-instrumento em um espaço vazio. A queda é também um autotransporte, transporte de um mundo nele, além do transporte cotidiano de passantes. No mesmo movimento, ele habita e é habitado. A matéria viva entra em contato com a realidade do espaço. Como se partisse em busca do fio de Ariadne, como se os corpos-marionetes, pedaços de madeira, tecidos que palpitam, fossem assombrados pelo corpo-fantasma do marionetista. Laban coloca na dança um movimento morto, paradoxal, em que o corpo reificado revela ironicamente uma forma de memória involuntária, a beleza trágico-cômica do homem amputado que mede o que perdeu. O dançarino aborda o mundo das coisas e dos corpos (LAUNAY, 2012).

Para Schwartz (2000), Laban construiu a arquitetura tensional do corpo em torno do centro de gravidade. O centro de gravidade do corpo é o ponto de cruzamento e de irradiação de linhas de força. A múltipla infinidade de direções a partir desse centro constitui uma esfera cinética ou kinesfera, que

representa o espaço próprio a cada corpo; os membros podem permanecer sem transferência de peso, ela é maleável.

A arquitetura anatômica do homem bípede em torno dos três eixos principais chamados de dimensões estrutura e orienta a kinesfera: a dimensão vertical da gravidade, a dimensão horizontal da lateralidade e a dimensão sagital da marcha (planos porta, roda e mesa). Os planos são retangulares pela conjugação das duas dimensões tensionais desiguais e em acordo com a arquitetura anatômica do corpo humano. Os planos verticais, horizontal, sagital, tenciona cada um por quatro direções diametralmente opostas, cruzando-se no ângulo direito ao centro de gravidade do corpo. Os campos de junção entre, de uma parte, as dimensões axiais, os ângulos dos planos e de outra parte a periferia da *kinesfera*, não são pontos espaciais estáticos, localizações, mas pontos tensionais cinéticos. Os cruzamentos das dimensões, das diagonais, dos diâmetros do corpo humano organizam pela sua dominante tensional na *kinesfera,* uma estrutura geométrica que sustenta o movimento (SCHWARTZ, 2000).

A ideia de projetar sobre a natureza uma ordem matemática fundada sobre a geometria não é nova. A ciência ocidental, desde a Grécia, tenta frequentemente revelar uma ordem, uma harmonia em um caos aparente, conforme um princípio diretor. Laban inspira-se nos princípios ocidentais de harmonia geométrica, como outros artistas, tais como Leonardo Da Vinci, Claude Poussin, Bauhaus. Assim, a proporção entre largura e profundidade de cada plano do corpo segue a Regra de ouro. Retomando os poliedros regulares platônicos, podemos inscrever os movimentos do

corpo humano, colocando em relação à proporção harmônica da Regra de Ouro com o corpo humano (SCHWARTZ, 2000).

A dança exige vencer a inércia. Para Laban a impulsão interior esculpe as qualidades dinâmicas do movimento. Agrupadas sob o termo de eucinética (*eukinétique*) ou esforço, a partir dos anos 1940, os quatro fatores do movimento: força, espaço, templo, fluxo variam também, conforme um *continuum* relativo entre dois polos contrários. A relação de afinidade entre direções espaciais e qualidades do movimento não tem fundamento estético, mas é tecida da observação dos gestos de manipulação ligados a situações de sobrevivência (combate, trabalho, artesanato) ou há gestos culturais (rituais religiosos) das diferentes culturas frequentadas em sua juventude ou ainda corroboradas pela experimentação dos dançarinos no estúdio situado em Ascona, Munique (SCHWARTZ, 2000).

Esse tratado de harmonia espacial oferece um quadro referencial, não é um texto fixo. Ele induz a uma aprendizagem corporal orgânica, além da estruturação arquitetural (eixo, plano, diagonal); o corpo aprende a se adaptar a toda intenção espacial, a exibir movimentos fluidos, curvas, espirais. De outra parte, permite uma aprendizagem expressiva: passar progressivamente ou abruptamente de uma qualidade a outra, realizando múltiplas nuances. Esse pensamento alimentou as pesquisas coreográficas de numerosos dançarinos modernos e expressionistas, como Mary Wigman, Sigurd Leeder, Kurt Joos. A Corêutica representa a pesquisa essencial de Laban sobre as relações dinâmicas que mantêm o espaço e a forma entre a estabilidade e a

mobilidade. Esse tratado oferece também um quadro de pensamento do movimento como arquitetura da instabilidade ordenada, permitindo a experiência da liberdade criadora de cada um. Reflexão sobre tornar-se individual no seio da sociedade, ela guarda toda a sua pertinência artística e filosófica (SCHWARTZ, 2000).

Preston-Dunlop (1995) afirma que Laban se situa, antes de tudo, como artista e como pesquisador, duas qualidades que se complementam. Ele começa sua carreira artística como pintor e estudante de arquitetura em Paris, interessando-se pelo corpo e pelo comportamento humano, bem como pela ligação existente entre o status social, os humores pessoais, as construções e espaços nos quais as pessoas funcionam. Ele desenvolve, assim, uma visão da maneira complexa como as pessoas se comportam em interação no espaço e descobre que a dança e o teatro propõem um meio mais completo para explorar essas ideias. Dessa forma, abandona a representação gráfica do movimento pela interpretação teatral e, aos trinta e três anos, passa a se dedicar totalmente à dança e ao movimento. Conforme Preston-Dunlop (1995), entre 1923 e 1926, Laban experimenta com seus dançarinos dezenas de coreografias e, a partir dessas experiências, podemos evidenciar os elementos do método:

> - A justaposição dos dançarinos de morfologias e idades diferentes, em oposição aos princípios estabelecidos de juventude e ao corpo estereotipado do balé clássico. Ela estima que todo corpo possui sua beleza particular, e cada idade, um potencial e uma significação expressiva próprios.

- Coloca em evidência dançarinos masculinos, assim como femininos, em uma época em que aqueles eram pouco numerosos. Ele reconhece que a feminilização da dança resulta em sua marginalização, enquanto as danças populares guardam seu caráter vigoroso graça ao número elevado e à energia viril dos dançarinos masculinos.

- O desenvolvimento de estilos de movimento pessoais, em contraste com o vocabulário comum a todos os dançarinos do balé clássico. Que cada um descubra sua própria fisicalidade, personalidade e qualidades dinâmicas.

- Independência do movimento em relação à música, contrariamente à dependência total das danças populares ou do balé clássico.

- Os sons podem ser produzidos pelo corpo, por instrumentos de percussão manipulados pelos dançarinos ou palavras exprimidas por um coro. A música de dança pode ser composta depois da coreografia por compositores contemporâneos, pelo canto à capela ou a improvisação sobre um único instrumento.

- Os figurinos são simples, exceto quando a companhia dispõe de fundos suficientes.

- O foco em estratégias de improvisação sobre uma dada estrutura ou em grupo sobre um dado tema.

- A coreografia de pequenas danças, categorizadas como decorativas (formas abstratas), rítmicas ou grotescas (satíricas).

-Experiências em outros lugares fora dos teatros, para evitar que a dança se elitize.

Laban lança a coreologia em 1928, ao mesmo tempo em que a notação. Ele sabia das dificuldades de se fazer uma notação. Nesse momento, a coreologia se interessa principalmente pelas qualidades cinéticas das frases de movimento e pelas mudanças sutis da dinâmica. A coreologia constituiu-se uma disciplina prática associada à elaboração coreográfica, mas não se deve confundi-la com a análise do movimento. Laban decompõe o movimento em quatro elementos: o peso, o espaço, o tempo, o fluxo, cuja interrelação determina a dinâmica do movimento. A coreologia abrange igualmente a orientação espacial e propõe direções no quadro de estruturas como o octaedro, o isacoedro e o cubo como base para o espaço dançado. Mas a coreologia é mais do que isso, ela explora os níveis de significação do movimento (PRESTON-DUNLOP, 1995).

Em seu texto *Vision de l'espace dynamique* (Visão do espaço dinâmico), Laban esclarece que o que lhe interessa não é uma grande difusão de seus métodos pessoais de domínio do movimento. Vejamos a intenção do autor:

> O que me interessa é a possibilidade de partilhar com um grande número de pessoas minha visão da vida, uma visão dinâmica conduzindo para a harmonia entre os homens, (ou seja, o equilíbrio entre as necessidades de individualidade e aquelas da comunidade, a fidelidade a um ideal oposta aos prejulgamentos e aos privilégios egoístas) (LABAN, 2011, p. 110).

Para ele o corpo é capaz de se mover em todas as direções espaciais, mas dentro de certos limites. Ao longo da vida, existe uma extensão contínua do corpo em direção ao alto. Essa é a linha de crescimento mais aparente. É também a reação muscular à força da gravidade. O homem pode preencher todo o espaço que o rodeia com seus movimentos e suas posições ou pode se limitar às linhas retas no espaço, abandonando-se assim à multiplicidade das extensões espaciais e utilizando apenas uma a cada momento.

> Se nós examinamos o conteúdo emotivo e volitivo dos gestos humanos, estamos do mesmo modo a abordar, sob um ângulo com efeito diferente, a compreensão do mistério do fazer do dançar. Tentando atingir esse objetivo, devemos nos contentar, por hora, em clarificar nossas concepções de espaço, de tempo e de energia (...) Devemos nos lembrar de que a forma de um movimento não se reduz a uma única linha; não é um arabesque ou uma curva, nem uma simples superfície curva ou angular, como podemos ver em um mineral cristalizado, mas uma catarata de formas, como se tivéssemos derramado brutalmente um monte de joias ou de pedras preciosas que cintilam, saltitam e explodem (resplandecem). Mais ainda, é como se essas formas crescessem, se retraíssem, absorvem-se mutuamente ou engendrassem outras, modificando sua forma em um processo perpétuo de transformação (LABAN, 2011, p. 111).

Segundo Laban (2011), o primeiro elemento do espaço que aprendemos conscientemente foi o tempo,

sua medida no espaço, a distância, a linha reta. Mas hoje nós devemos conceber a curvatura do espaço. Sua medida faz parte integrante da multidirecionalidade do espaço. Outro elemento importante no estudo do movimento é o de energia; de acordo com ele, falamos de força gravitacional, de queda. Dizemos que cada transferência de peso é a consequência de uma ação de alavanca, que demanda um suporte fixo. Sabemos que os elementos da matéria, seguindo seu peso específico, depositam-se em torno do centro da Terra; conhecemos as alterações de um conglomerado sob o efeito do calor ou do frio e as mudanças de peso específico da matéria. No entanto, diz ele, ninguém jamais observou o movimento tal qual ele aparece, quase ignoramos inteiramente o elemento gerador, tal qual uma dança no interior da energia movente e passamos ao lado do índice essencial sobre a natureza mesma do jogo energético. Consideramos a forma como um fator estético ou matemático e não consideramos a substância da dança com seus poderes geradores de formas e suas tensões espaciais e rítmicas (LABAN, 2011).

Além do movimento dos corpos no espaço, existe o movimento do espaço no corpo. O fluxo é, em sua forma primeira, a sensação de proximidade oposta àquela do afastamento (a distância) tanto no tempo como no espaço. As manifestações tangíveis são sempre espaciais e rítmicas. As formas fundamentais universais são o nó, o círculo (a espiral) e a cinta *lemniscate* (uma cinta circular em torção, na qual podemos diferenciar as superfícies interna e externa). Os elementos universais não são nem da ordem mental nem da ordem material. Eles são imutáveis, perfeitos, eternos, atemporais e, para nossos sentidos, eles existem apenas

através dos seus efeitos sobre as manifestações mentais ou materiais (LABAN, 2011).

O fluxo do esforço saído de um centro sem peso, sem tempo, sem espaço sustenta-se através da matéria esculpida que se desloca no espaço; ele é a ligação que sustenta a vida. O movimento manifesta a diferença entre o espaço e o tempo, e a preenche, simultaneamente. É porque o movimento é um meio apropriado para penetrar mais profundamente na natureza do espaço e para oferecer uma experiência viva de sua unidade com o tempo. Os movimentos simples requerem poucos esforços corporais e permitem um importante controle mental. Os movimentos amplos e complicados demandam um grande esforço físico e deixam pouco lugar para a atividade mental. Os movimentos utilizados em nosso negócio – incluídos os exercícios físicos – têm um efeito regenerador ou, pelo menos, estimulante. Os movimentos utilizados para dançar são – em uma relação mais profunda – mais intensamente integrados ao espaço, sua elasticidade, seu equilíbrio e seu poder estruturante. Podemos, sem dúvida, supor que, quando os seres humanos dançam, eles têm sempre a intuição da estrutura dinâmica da existência material, tal qual a ciência a descobre hoje; pois a impressionante similitude entre essa visão da existência e a verdadeira sensação espacial de um dançarino é inegável (LABAN, 2011).

Para Laban (2011), nós podemos comparar as formas-traços dos movimentos de uma pessoa com as formas-traços das trajetórias eletrônicas e estabelecer uma analogia interessante entre elas. Torna-se possível de saber, com nosso intelecto, esse velho sonho premonitório da espécie

humana, a unidade do corpo e do espírito. Como os dois são compostos de um só e mesmo movimento com algumas raras variações, nós podemos estabelecer um paralelo entre esse fenômeno universal e a dança. Para ele o dualismo hostil do espírito e da matéria não pode mais ser considerado como adquirido, e o estudo da consciência da unidade em dança adquire uma realidade até o momento insuspeitada, sendo necessário conciliar os esquemas de movimento com o que o dançarino tem a dizer desses esquemas, sem esquecer as necessidades físicas da estrutura e da função corporais. São elementos essenciais da verdadeira harmonia do movimento.

A dança e seus efeitos sobre o espectador formam uma entidade que transcende as interpretações verbais, assim como as funções corporais e mentais que ela utiliza são perfeitamente descritíveis em termos de esquema espacial e de ritmo, como a música se descreve em termos de esquema sonoro e de ritmo. Para Laban (2011) esse voo de intuição que é a dança, com a qual nós traçamos sequências desse fluxo do espaço-tempo e que outrora permaneceriam invisíveis, religa-nos de uma maneira particular à realidade. Certa segurança despertada em nós pode conduzir a um funcionamento mais complexo de nossos mecanismos efêmeros e a uma concepção mais clara de algumas leis fundamentais da harmonia e das interrelações entre as diferentes comunidades dos seres vivos. As formas que revestem os ritmos no espaço dinâmico são extraordinariamente múltiplas, todavia existe uma regra formal, um rigor, se podemos dizer, em suas configurações que as tornam similares, às vezes idênticas a

esses maravilhosos esquemas que engendram a vida e que a ciência desvenda.

Laban (2011) concebe a dança em uma relação ampla com a visão de mundo e de natureza. A dança como sendo um agenciamento de vibrações rítmicas estendidas sobre uma vasta escala, de ondas e de fluxos dinâmicos. Para ele a dança em solo é um dueto entre o dançarino e seu ambiente ou entre o dançarino e seu mundo interior. O primeiro dueto é subjetivamente real, e o segundo, subjetivamente ideal. O jogo e a interação entre as pessoas que se desejam mais concretas, seus ritmos de escapada e de perseguição, de simpatia e de antipatia aparecem simultaneamente e, desde então, com mais força.

Laban (2011) enfatiza o prazer que a dança proporciona no contato com o espaço puro e simples, o contato em silêncio com o espaço e a encarnação de formas como escrita do movimento dançante e da coreografia. Para ele trata-se de um retorno em sua própria casa quando o dançarino entra em contato com o espaço e, nesse contexto, o espaço perde sua ausência de forma, ele encontra sua encarnação nas formas. As mãos acariciam uma forma do espaço, escrevendo-o nos ares e, então, a dança acontece.

Em Laban, a dança e o exercício dela, seja dançando-se, seja apreciando-se a dança, religam-nos à fonte mesma da existência. Há, pois, uma poética do movimento, outra maneira de pensar, mas uma maneira que produz ideias impossíveis de conceber na imobilidade. Na dança devemos falar de movimento ou de gesto? O movimento e o gesto não dependem de sua amplitude, nem mesmo de sua natureza, mas o que eles engajam. Na acepção comum, o gesto tem uma

intenção, e o movimento pode resultar de um automatismo humano ou de qualquer outra animação de um objeto ou de um mecanismo não humano (LOUPPE, 1997).

Pode-se dizer, também, que o movimento se refere ao conjunto do corpo e que o gesto envolve um fragmento, ao menos em sua visibilidade, sobretudo as extremidades (rosto, braços, mãos). O gesto não afetaria as zonas centrais do corpo, consideradas como assemânticas. Mas, desde a dança moderna, as extremidades não são apenas ornamentais, mas terminações do movimento central respirado, terminações do gesto integradas à globalidade da forma; elas participam da articulação da linguagem gestual. Para Martha Graham o movimento é a semente do gesto. Laban vai preferir a noção de ação (LOUPPE, 1997).

A dança moderna autorizou cada um a encontrar seu próprio gesto. Esse movimento também influenciou a dança clássica. Sob o impulso dos balés russos de Serge de Diaghileve, ocorre uma renovação da dança acadêmica. Fokine renova a tradição a partir de seu interior, considerando a ideia da dança moderna para a qual o corpo é o instrumento de expressão e de interpretação. Nesse contexto, os gestos são arrancados da convenção e do virtuosismo, como nas coreografias *Petrouchka, L'oiseau de feu* (Pássaro de fogo). Outros coreógrafos, como Nijinsky, Massine, Lifar e Balanchine, não cessaram de demonstrar a compatibilidade da escola clássica russa e a mais vigorosa liberdade de invenção do espírito moderno. Do balé narrativo à dança pura do fim do século XIX, nota-se o desenvolvimento de pesquisas que visam a incentivar uma nova linguagem. A americana Loie Fuller utilizou imensos véus animados pela

iluminação e por movimentos dos braços e do corpo. Isadora renunciou aos artifícios do vestuário, dos códigos de dança clássica e tomou a música como matriz de sua invenção gestual e não apenas como acompanhamento. Esses são alguns exemplos do movimento estético ocorrido na dança no começo do século XX (ROUBINE, 1987).

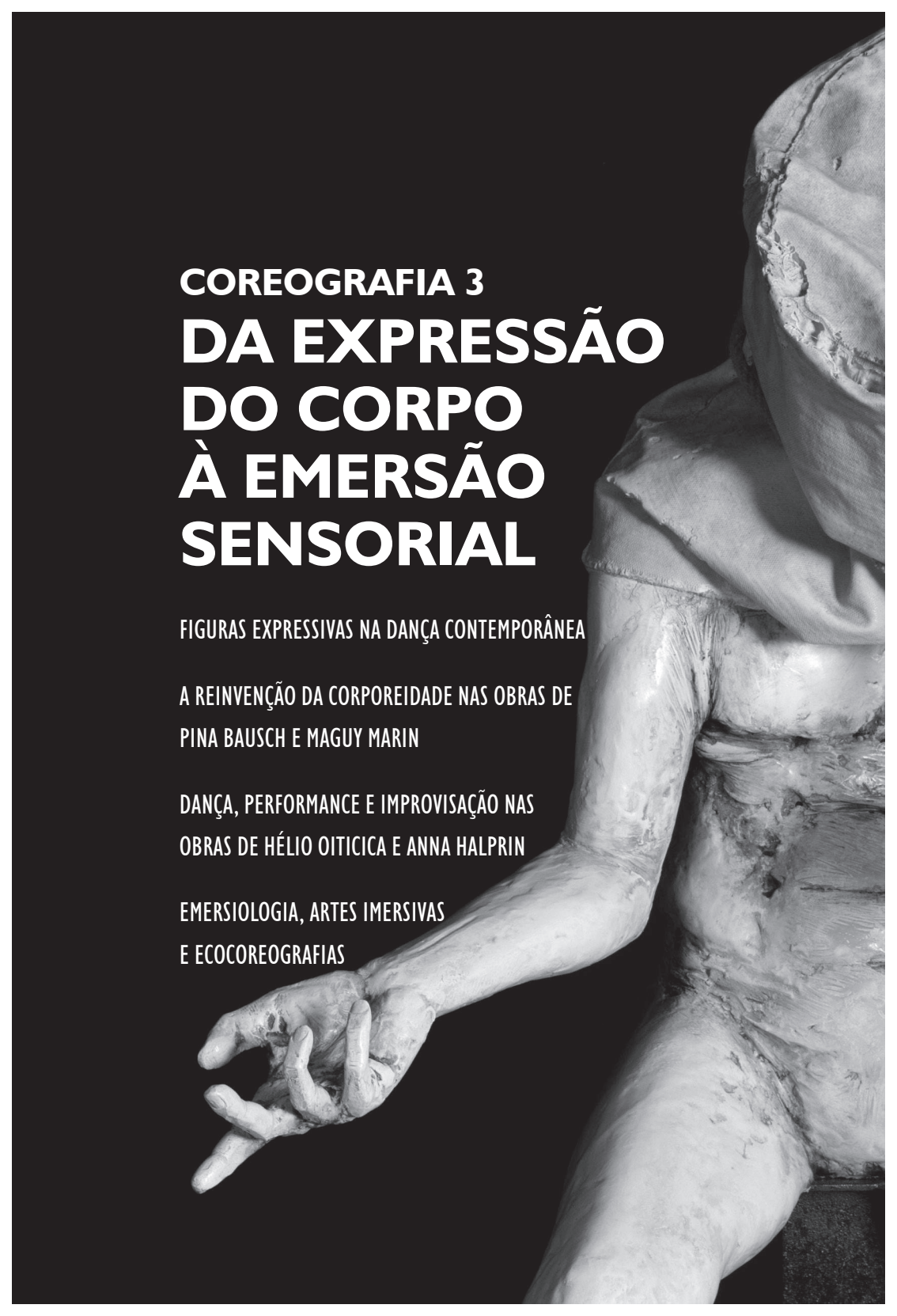
Laban afirma o primado do movimento e a autonomia da dança. Tem predileção pela música de percussão, cujo suporte rítmico considera mais puro. Ele se interroga sobre as relações do gesto e do espaço. Questiona a tradição de recepção frontal do espetáculo que tem por efeito achatar a dança. Laban experimenta uma arquitetura circular que permite um duplo alargamento: do campo de evolução dos corpos liberados do quadro delimitado pela caixa cênica; do campo de visão do espectador, que pode, enfim, apreender a dança em um espaço de três dimensões. Laban encontra Wigman, aluna de Dalcroze, que abre a dança a um expressionismo que se fará presente, posteriormente, em Kurt Jooss e Pina Bausch. Para Wigman a dança deve ser vital, modo de expressão anterior a toda linguagem. O figurino renuncia a sua beleza ornamental, tornando-se parte premente em uma pesquisa plástica que combina intensidade e fluência, tornando-se um prolongamento dramático do corpo. Sua dança se alimenta de um sonho de êxtase e de transe, um estado que emana do seu próprio corpo ou na relação com o outro (ROUBINE, 1987).

De acordo com Rousier (2003), a cena moderna foi marcada pela figura da comunidade e por uma série de utopias coreográficas, nas quais o corpo ultrapassa as relações comuns para engajar-se em transformações sociais

e em outros modos de vida, como, por exemplo, a experiência do *Monte Veritá*, as experiências de Laban, Mary Wigman e Isadora Duncan. Há na dança contemporânea algumas dessas utopias, como a nostalgia do sagrado e da celebração, ritos de agonia e morte, como se vê na dança *butoh* e na obra de Pina Bausch.

Amagatsu (2000) afirma que o corpo está envolvido nas forças da Terra e abriga um espírito que vibra e produz uma ressonância. Na dança *butoh*, o corpo é metáfora do universo, como percebemos na obra de Kazuo Ôno e Hijakata. De acordo com Greiner (2002), o jogo entre corpo e universo são o conteúdo e a carne do *butoh*. A nostalgia do sagrado, do ritual, do êxtase também se faz presente no teatro de Artaud, na dança-teatro de Pina Bausch e em muitas outras experiências da dança contemporânea, como na obra da americana Anna Halprin.

Compreender as dinâmicas do movimento na dança, as novas espacialidades e temporalidades no cenário coreográfico amplia nosso olhar para o corpo e sua polissemia em vários domínios da existência e de nossa condição humana. Essas referências expressivas da dança aportam múltiplos investimentos sobre o corpo e o movimento que se faz gesto dançante, reconfigurando as cartografias da dança clássica. Nessas experiências, a relação entre a arte e a vida impactam as criações coreográficas e produzem uma ressonância estética que desloca nossa percepção, que desvia nosso olhar para a profundidade do corpo e de sua relação com o mundo em um processo de experimentação de si e do outro, cujos desdobramentos são constantemente atualizados e ampliados no cenário da arte contemporânea.



COREOGRAFIA 3

DA EXPRESSÃO DO CORPO À EMERSÃO SENSORIAL

FIGURAS EXPRESSIVAS NA DANÇA CONTEMPORÂNEA

A REINVENÇÃO DA CORPOREIDADE NAS OBRAS DE PINA BAUSCH E MAGUY MARIN

DANÇA, PERFORMANCE E IMPROVISAÇÃO NAS OBRAS DE HÉLIO OITICICA E ANNA HALPRIN

EMERSIOLOGIA, ARTES IMERSIVAS E ECOCOREOGRAFIAS

CORPO ESTESIOLÓGICO DESTRUÍDO E REPLETO DE ENERGIA, MAY B É UMA MANEIRA DE FAZER O CORPO DANÇAR, CORPOS AO MESMO TEMPO CARNE E TERRA, IMENSIDADE GEOGRÁFICA, CORPOS CARREGADOS DE SÉCULOS, FLUXO DE HUMANIDADE, UM LUGAR DE PASSAGEM E DE PARTILHA DA EXPERIÊNCIA. EM MAY B, A ONTOLOGIA DA CARNE PROPOSTA POR MERLEAU-PONTY SE FAZ ESTESIOLOGIA VIBRANTE DE NOSSAS EXISTÊNCIAS.

FIGURAS EXPRESSIVAS NA DANÇA CONTEMPORÂNEA

O que a dança nos dá a ver? O que ela nos mostra sobre o corpo, o movimento? Como percebemos o gesto que se faz dança? Como sentimos a dança em nosso corpo? Essas são algumas questões que compõem nossa carta do visível e do movimento na dança contemporânea, ressaltando-se figuras expressivas nesse movimento, em particular coreografias que em sua visibilidade nos dão a ver e a pensar sobre o corpo estesiológico. Para traçá-la, recorreremos à experiência de coreógrafos, filósofos, historiadores, artistas que se ocuparam da dança e da arte coreográfica. Assim, partilhamos com os leitores um trecho de "Cartas a um jovem dançarino", de Maurice Béjart. Uma declaração de amor à dança escrita em forma de carta a um dançarino imaginário e que faz todo sentido para os que amam e pensam a dança. Viva a dança, escreve Béjart: Viva a dança. "Eu não sei o que é um arabesque. Jamais vi um arabesque, sim eu o repeti inúmeras vezes; mas eu vi Mademoisele X ou monsieur Y executar essa forma que os dançarinos chamam arabesque" (BÉJART, 2001, passim).

O que Béjart quer dizer quando escreve que jamais viu um arabesque, embora o tenha repetido muitas vezes? Ele não viu a forma, a mecânica do gesto. Ele viu Mademoiselle X ou monsieur Y executar arabesques. Béjart se interessa pelo humano dos nossos gestos. É o ser humano que dança, a dança não existe fora de um corpo humano, com uma história, com uma emoção, com uma cultura. A dança habita no corpo, sendo nesse espaço que ela se reinventa e nos reinventa.

Todas as danças encontram o princípio da expressão no corpo. O movimento nasce da tensão, aliás, a etimologia da palavra dança remete à ideia de tensão. A tensão tem uma ligação profunda com essa forma de expressão que é a dança. O movimento nasce da oscilação entre a tensão e o relaxamento, é um princípio fisiológico do movimento. A dança é a arte primeira por excelência, efêmera, passageira, impalpável, a mais física, a mais íntima e pessoal das artes, pois exige o envolvimento de todo o corpo – nosso corpo. Corpo que eu chamo de meu, corpo que vejo no outro, corpo que está atado a um mundo com o qual me comunico. A dança é energia, flama, sopro, sedução e possessão, êxtase e encantamento. A dança é sensibilidade (SASPORTES, 2006).

A dança tem mil faces, conforme o lugar onde ela se exprime, o lugar de onde a olhamos, seja folclórica, seja tradicional, clássica ou contemporânea, ela é mestiça, toma várias formas, responde a múltiplas funções. Faço um parêntesis para dizer que na dança contemporânea há que se observar não apenas o aspecto cronológico, como sendo aquilo que é produzido hoje, mas também o valor poético, estético e que, no caso da dita dança contemporânea, é híbrida, como afirma Frimat (2010).

No Ocidente a dança é, antes de tudo, divertimento e linguagem estética. Mas, em outras partes do mundo, ela está no coração do ritual e da expressão de uma comunicação direta com o sagrado, é celebração, comunhão com a natureza. Mesmo quando a dança é vista como linguagem estética, podemos expressar o encantamento e um estado de comunhão com a natureza, e mais, ainda

consigo mesmo, a dança como celebração da vida, como apreciamos em Isadora, Mary Wigman, Béjart, Nijinsky e mais recentemente nas obras de Pina Bausch. Gostaria de explorar esse aspecto da poética do corpo e da vida na dança que é também celebração por meio de seus gestos. Para tanto, recorro a François Delsarte, artista e filósofo do século XIX, para quem o gesto é o agente direto do coração. Essa compreensão irá influenciar os criadores de dança no século XX, como Isadora Duncan.

Minha arte é precisamente um esforço para exprimir em gestos e em movimentos a verdade do meu ser. Foram necessários longos anos para encontrar o movimento. Desde o começo, não fiz outra coisa senão dançar minha vida, afirma Isadora Ducan em sua autobiografia (DUNCAN, 1932). A invenção de uma nova subjetividade pode também ser compreendida através da dança em todos os tempos, em especial no século XX e em nossa época. O corpo é um espaço íntimo, mas também social. A dança permite expressar, a um só tempo, essa intimidade e essa extensão social, o quiasma, o entrelaçamento do corpo e do mundo. Por isso as técnicas mudam, a cena se transforma, os gestos não são mais os mesmos e, de algum modo, refletem ou se comunicam com as configurações sociais e políticas de um dado momento histórico. Cito como exemplo o Uirapuru, encenado por muitas companhias brasileiras, com um significado estético de se buscar um balé brasileiro e um sentido político em pleno período da ditadura militar nos anos de 1970.

A exposição *Danser sa vie*, em cartaz no Centro George Pompidou, em Paris, no ano de 2012, trouxe ao grande público a relação entre a dança e a arte moderna,

mas, sobretudo, a vida como centro das preocupações dos artistas. De fato, a dança como expressão de si foi a tônica em todo o século XX: Isadora, Nijinsky apresentam novas fontes de inspiração, desnudam-se, celebram o êxtase do corpo. Nesse mesmo início de século, Jacques-Dalcroze cria sua escola para educar os corpos em função dos ritmos musicais em meio a paisagens naturais. A eurritmia de Dalcroze, assim como as teorias do movimento de Laban, influenciaram os pioneiros da dança moderna e da dança contemporânea, como Mary Wigman, Nijinsky, Béjart e Pina Bausch, por exemplo. Pina Bausch encena lições de Laban e de outros pedagogos e dramaturgos, mostrando intensamente como a dança e a vida se comunicam. Dancemos, dancemos, dizia Pina Bausch, senão estaremos perdidos. Para ela suas danças tratam da vida, buscam encontrar uma linguagem para a vida. Trata-se do que ainda não é arte, mas que talvez possa se tornar arte. Esses extratos buscam compreender a dança como poética do corpo e da vida.

De acordo com Germain-Thomas (2014), após a aparição triunfal de Isadora Duncan, a dançarina de pés nus, os balés russos vão incorporar essa modernidade da dança e a inovação artística no domínio coreográfico, particularmente com as coreografias de Nijinsky e abrir o cenário para o que hoje denominamos de dança contemporânea. O reconhecimento da dança contemporânea com investimentos políticos e financeiros específicos alimentou uma política coreográfica que busca a inovação, em especial nos EUA com a *post- modern dance* e na Alemanha, com a *Ausdrucktanz* (dança de expressão). Nesse contexto, a dança contemporânea passa a designar

um conjunto de iniciativas artísticas que reivindicam uma emancipação em termos dos códigos acadêmicos (GERMAIN-THOMAS, 2014; BANNES, 2002).

Nesse domínio da dança contemporânea, observamos uma nova política em relação ao corpo dos artistas, uma reconfiguração estética da cena e uma nova expressão em dança. O corpo não é jamais dado, nem na dança, nem no esporte, nem na vida, pois ele se reinventa no movimento. Encontrar essa poética, essa criação é o que dá sentido à dança, sua técnica, sua estética. A dança é corpo em movimento. Como expressão da poética do corpo, podemos considerar o Balé a Sagração de Primavera. A Versão original, criada por Nijinsky para os Ballets Russos, com música de Igor Stravinsky, teve sua estreia em maio de 1913, em Paris. As vaias impediam de ouvir a música, afirma Gertrude Stein, uma das muitas personalidades que ali estavam. A coreografia é baseada em uma lenda russa e conta a história de uma jovem, a eleita, que precisa ser sacrificada em oferenda ao Deus da Primavera. Para elaborar a coreografia composta com movimentos de contorções e tremores, Nijinsky tomou como base a técnica da eurritmia de Dalcroze.

Uma das versões desse *Ballet*, refiro-me à versão contemporânea de Pina Bausch, apresenta a mesma força orgânica do corpo em meio à terra. A respiração, as contorções, os gestos dão vida ao corpo e expressam essa relação mítico-mágica com a natureza, com a duração, o fluxo do tempo, com as transformações que configuram a vida, a fertilidade, o corpo e seus instintos. Nos movimentos, sente-se a tensão do corpo e, ao mesmo tempo, sua leveza. Em outros momentos, a embriaguez da dança se faz presente,

é uma dança dionisíaca no sentido apresentado por Nietzsche, uma dança que celebra o corpo e sua ligação com a terra, envolvidos pela percussão que expressa esse orgânico de forma dionisíaca.

A *Sagração da primavera* é uma coreografia com muitas versões (Béjart, Graham, Pina Bausch, Paul Taylor), em diferentes gêneros, espaços e tempos; mas que tem a marca, o valor estético e poético do híbrido, pela força do corpo. Desde a versão original, apesar das vaias do público, tornou-se um clássico da dança. A coreografia abandona a graciosidade das curvas, quebra o equilíbrio do corpo de baile em torno do eixo central da cena, introduz o princípio da assimetria. O único solo é o da virgem eleita. Aliás, essa cena é emblemática da força do corpo, o medo, o desejo, o poder que envolve o ritual da escolha e da possessão.

A força da interpretação dos dançarinos faz sentir a força da vida, da natureza em nós, das metamorfoses que fazem o sal da vida e da existência e que foram tema dos grandes artistas aqui citados, como Isadora, Nijinsky, Béjart, Pina Bausch, podendo nos servir de inspiração para a dança. Assim, dançar é escolher o corpo e o movimento como campo de relação com o mundo, como expressão, como encantamento, como poética da vida em sua efemeridade.

A dança alarga nossa percepção do corpo, do movimento, do espaço e do tempo e cria uma educação do olhar. De acordo com Perrin (2012), a experiência perceptiva que acontece no momento do encontro entre a obra coreográfica e seu público remete à palavra propriamente dita teatro, fazendo ressurgir a etimologia grega: *theatron*, inicialmente o lugar de onde olhamos. Designa, portanto,

o lugar para assistir a um evento e a natureza mesma de sua atividade. *Theatron* deriva do verbo *theaomai*, que significa ver ou contemplar. Assim, a dança cênica cruza a história das artes líricas e dramáticas, na mesma medida em que vai se inserir nas arquiteturas dedicadas à ópera ou ao teatro.

É precisamente no período em que ser bailarino torna-se uma profissão, com a criação da *Academie Royale de Danse*, fundada em 1661 por Louis XIX, que o balé da corte deixará o salão de baile das cortes reais para entrar em um lugar especializado e destinado à arte da representação, e não mais à celebração de um evento político: o teatro à italiana. O teatro à italiana caracteriza-se pelo espaço frontal, ligeiramente elevado, estereométrico (medição dos sólidos em geometria). O balé tomará então a forma de *divertissement* coreográfico que se integra ao espetáculo teatral ou lírico, primeira mutação antes da reivindicação de Noverre, no século XVIII, de um espetáculo de dança autônomo (PERRIN, 2012).

O teatro antigo privilegiava uma circulação entre a ação teatral e os lugares sagrados. O teatro italiano acentuará a concentração do olhar, conforme a lógica da perspectiva da Renascença. A dança é desviada dos salões de baile e das tribunas da catedral, para adotar a lógica cênica de um dispositivo perceptivo. Frontalidade, ponto de fuga, enquadramento, sucessão de planos: essa lógica não é sem consequência sobre o movimento que se codifica na técnica dita clássica. As posições de braços e pés. É surpreendente que, no início do século XX, na Alemanha e nos EUA, a dança moderna, embora fortemente marcada por uma prática em espaços ao ar livre, também adotará esse lugar convencional.

A história da dança fora da cena e suas relações com o espaço urbano ou natural ainda está por se fazer (PERRIN, 2012).

Perrin (2012) analisa a espacialidade na dança contemporânea, considerando o trabalho de cinco coreógrafos: Xavier Le Roy, Yvone Rainer, Olga Mesa, Boris Chrarmatz, Merce Cunningham. Quando o espetáculo termina, a obra coreográfica, transformada em imagens da memória, prolonga-se até, por vezes, suscitar esse estranho desejo de, em face da obra, tornada sua através do olhar, escrevê-la. Trata-se de outra realidade da obra, o fim do espetáculo e o começo da escritura. Para a autora, em sua pesquisa, a espacialidade constitui o fio principal da abordagem, um parâmetro de análise particularmente efetiva para descobrir as modalidades da relação estética.

Nesse contexto de compreensão da arte coreográfica, Michel Bernard chama a atenção para a relação entre o corpo e a percepção na dança e no processo de criação coreográfica e de sua apreciação. Assim, assistir a um espetáculo coreográfico parece requerer uma estratégia perceptiva adequada à originalidade e à singularidade não somente do ato corporal de dançar, mas também da escritura coreográfica que a regula e desenha o fio condutor (BERNARD, 2001).

Perrin (2012) parte de uma obra coreográfica, considerando o quadro da cena, a cenografia, os planos, figuras, a relação com o espectador. A análise das obras renuncia a tudo dizer, a tudo responder ou a oferecer uma teoria geral. Ela se se pretende livre e busca criar uma perspectiva. Não se trata apenas de decidir a partir de que ou de qual lugar olhamos, mas também de inventar o que olhamos. Assim, as conclusões aplicam-se somente às

obras analisadas. Como se articula o ato de dançar e o ato de ver? Questão que assombra toda prática do espectador. Como a figura dançante nos aparece? Atinge-nos? Há uma aproximação entre essa pesquisa e a maneira de apreciar as coreografias, destacando-se o ato de ver e a atenção à obra coreográfica.

Por atenção entende-se a maneira pela qual um objeto, na ocorrência de uma peça coreográfica, solicita o espectador. Não se trata da atitude de concentração do sujeito que percebe, nem de avaliar o grau de atenção ao espetáculo, mas demandar o que leva o espectador a conduzir sua atenção em direção a uma coisa mais que a outra. A reflexão sobre a atenção não é destacada de seu objeto. Ela enseja, ao contrário, analisar de maneira precisa a materialidade da obra e a decodificar as estratégias que ela utiliza para construir seu modo de aparição (PERRIN, 2012).

Assim, considera-se que o espectador se permite a desprender-se de si mesmo e a acolher o inédito. Essa noção de atenção encontra-se na confluência de duas correntes de pensamento, de dois domínios da reflexão, cujos objetos não se sobrepõem totalmente. De um lado, a atenção cruza as teorias da percepção e, de outro, ela concerne uma fenomenologia do olhar diretamente aplicada aos objetos artísticos. A obra coreográfica é apresentada como um dispositivo perceptivo. O acontecimento coreográfico como tecnologia da atenção é suscetível de reinventar os usos do dispositivo teatral (luz, vista lateral do palco, distância, etc.).

O debate nas teorias da percepção encontra-se no primado das condições objetivas e subjetivas da percepção, sendo ontológica em Platão e cognitiva em Descartes.

No primeiro, a alegoria da caverna é regularmente tomada como exemplo na análise da relação teatral para denunciar o modelo de um espectador submisso, fechado na ignorância e na ilusão, determinado pelo dispositivo que o constrange. Ele está reduzido a distinguir as formas e identificar as sombras, sem liberdade de escolher o objeto de seu olhar. Em Descartes, a atenção como controle de si e vontade de concentração encontra o conhecimento do objeto que passa pela análise de suas propriedades. Em ambos, a percepção é um julgamento em detrimento da sua dimensão sensorial e afetiva. Tal compreensão da percepção será alterada com a fenomenologia, a relação com o corpo e as sensações do movimento (PERRIN, 2012).

Outra questão fundamental na compreensão da dança diz respeito ao contexto social e histórico em que as obras são produzidas, pois este também conforma o nosso olhar, dirigindo de certa forma nossa percepção para o que é mostrado ou o que é apenas sugerido, o que estamos ou não habituados a ver, o que esperamos ver em um espetáculo de dança. Em se tratando da dança contemporânea, por exemplo, faz-se necessário considerar sua proximidade com os impactos do período após Segunda Guerra Mundial e o modo como afetou a cena artística e a dança em particular. Entre os muitos aspectos desse impacto, nota-se o investimento no movimento, no uso de diferentes espaços para se dançar que não apenas o palco de teatro, como praças, ginásios, shoppings, galerias de arte, estacionamentos.

Nesse contexto, enfatiza-se o processo criativo e o uso intensivo da experimentação e da improvisação. O trabalho do coreógrafo americano Merce Cunningham é pioneiro na

dança contemporânea, no uso do acaso e da improvisação em seus trabalhos (BANNES, 2002). Antigo solista da companhia de dança moderna de Martha Graham entre 1939 e 1945, Cunningham abriu muitas possibilidades a partir de seu processo criativo, estabelecendo, desde então, uma variedade de estilos e métodos de criação em dança. Sobre sua técnica coreográfica e a relação com o corpo e os movimentos, tem-se que:

> A técnica Cunningham oferece o máximo de autonomia às partes do corpo, permitindo que séries de movimentos desconectados se desencadeiem e se desenrolem ao mesmo tempo (...). Se usar o próprio tronco como força movente, permitindo à coluna tornar-se a força da motivação numa transformação visual do equilíbrio, sentir como a transformação do equilíbrio pode ir em qualquer direção e numa outra combinação de tempo, sem ter que quebrar o fluxo do movimento, agarrando-se ao peso, graças a uma transformação real do movimento, ou graças a uma paragem do tempo, ou graças a outros meios (GIL, 2004, p.30).

Outra referência no cenário da Improvisação é o coreógrafo Steve Paxton, através da técnica criada por ele, a saber, o *Contact Improvisation* (Contato Improvisação). Esse método consiste em realizar laboratórios de movimentos a partir do contato de dois ou mais corpos, usando princípios do momento, do peso, fluência e confiança (SILVA, 2005).

Sobre o Contato Improvisação, temos a descrição da técnica elaborada por Steve Paxton, cujo enfoque está

na consciência dos movimentos internos. Nesse sentido, temos que:

> A consciência amplia a escala do movimento, experimentando o bailarino a sua direção, a sua velocidade e a sua energia como se se tratassem de movimentos macroscópicos; e a própria consciência muda, deixando de se manter no exterior do seu objeto para o penetrar, desposar, impregnar-se dele: a consciência torna-se consciência do corpo, os seus movimentos enquanto movimentos de consciência adquirem as características de movimentos corporais. Em suma, o corpo preenche a consciência com sua plasticidade e continuidades próprias (GIL, 2004, p. 109).

É a consciência do corpo que cria o espaço da dança, do contato com o outro dançarino. "Doravante, o movimento de cada corpo responde ao movimento do outro do mesmo movimento que o movimento do braço de um só corpo responde ao movimento da perna. Os dois corpos formaram um só corpo" (GIL, 2004, p. 116). Nesse diálogo corporal, acontece a fluência dos movimentos e a criação do gesto dançante.

Na técnica do Contato Improvisação, quando e como se realiza o *continuum* do movimento? Isto é, o movimento em que os corpos se harmonizam e que a dança acontece? Como ocorre essa comunicação? Trata-se de perceber as condições dos dois corpos, de modo que "cada um antecipa e adivinha os movimentos do outro como se fossem os seus próprios movimentos" (GIL, 2004, p. 117). Nesse jogo

corporal, precisa haver sintonia, entrega e confiança entre os dançarinos, para encontrar a harmonia do movimento e a criação cênica. Aprende-se com a experiência, através de uma atmosfera de troca, de partilha do movimento e dos ritmos individuais e do grupo. O *timing* (tempo) dos gestos está doravante inscrito no próprio movimento do corpo.

O método da coreografa alemã Pina Bausch também é referência e tem seu princípio básico de criação na Improvisação, articulando perguntas e respostas aos bailarinos sobre suas experiências, transformando essas respostas em cenas coreográficas por meio da Improvisação. A coreógrafa investe em estratégias de livre associação entre as cenas, fragmentação da narrativa coreográfica e em repetição de gestos e movimentos do cotidiano, como veremos mais adiante. Figuras expressivas como Merce Cunningham, Steve Paxton e Pina Bausch elaboraram novas cartas do visível e do movimento na dança contemporânea, alterando a percepção, o modo de ver a dança e o corpo em cena. Elas também criaram uma nova consciência do corpo e do movimento ao elaborarem novos dispositivos metodológicos para a criação coreográfica e a cena artística. Elas nos inspiram nessa cartografia da dança.

Também inspirada no sentido da experiência fenomenológica elaborada por Merleau-Ponty, assumimos a obra coreográfica como experiência de ver e como ponto de partida para a escrita deste livro. O que a obra suscita em nós? Como ela nos atinge? O que se desdobra no contexto filosófico e no contexto da dança? A partir dessas referências, apreciamos algumas obras coreográficas em dança contemporânea, buscando cartografar a experiência do ver

como nuance de uma filosofia da dança e de uma educação do olhar, da expressão, da corporeidade e da sensibilidade. Essa cartografia não é exaustiva, mas apresenta-se como expressão do nosso olhar e de nossa experiência vivida com a dança e sua apreciação; bem como é expressiva de um contexto social da cena contemporânea que pode ser compartilhada com os leitores em suas múltiplas referências.

A REINVENÇÃO DA CORPOREIDADE NAS OBRAS DE PINA BAUSCH E MAGUY MARIN

Pina Bausch

A obra de Pina Bausch é singular e situa-se além das ideias correntes ou das fronteiras entre teatro, dança, performance. De acordo com Gauthier (2014), a linguagem coreográfica de Pina Bausch apresenta instantâneos da vida e da cultura, notadamente ao imergir em diferentes partes do mundo nas turnês da Companhia e recuperar as memórias de viagens dos grupos, reminiscências vividas pelos dançarinos, pelas cores e sonoridades das cidades visitadas.

Além desse aspecto antropológico de sua linguagem coreográfica, merece destaque o interesse de Pina Bausch não pelo movimento em si mesmo, mas "no que vindo do interior do ser humano movimenta seu corpo" (SILVA, 2005, p. 124).

> Bausch vem desenvolvendo um repertório rico, com peças de conteúdo marcadamente psicológico, versando sobre a condição humana, justapondo o gesto cotidiano ao gesto abstrato, a palavra ao movimento e à música popular ou à ópera, reconstruindo simbolicamente cenas a partir das experiências reais dos dançarinos. Sua representação, no entanto, perpassa os diversos meios artísticos e cria uma nova e única linguagem (SILVA, 2005, p. 123).

Em sua pesquisa sobre o processo criativo de Pina Bausch, Fernandes (2000), destaca a repetição como elemento de transformação das cenas em movimentos esteticamente organizados. Nesse sentido, algumas cenas são selecionadas pela coreógrafa, e os dançarinos as repetem. Pina Bausch interfere e propõe alterações na improvisação inicial. Com esse material criam-se as fases de movimento, ou seja, sequências de movimentos estruturados no espaço, no tempo e com fluência, conforme estudos da coreologia[6].

Segundo Gil (2004), no método de Improvisação e criação coreográfica de Pina Bausch, as respostas dos bailarinos, suas palavras vêm sempre rodeadas de afetos, de esboços de movimentos corporais, de vibrações mudas do espaço. Sobre o processo de improvisação com palavras-chaves, percebemos que:

> Forma-se uma atmosfera não verbal que rodeia toda a linguagem. Quando Pina Bausch propõe "ternura" como palavra-chave, desperta nos seus bailarinos essa camada atmosférica não verbal (...). Quando Pina Bausch associa tal frase a imagens- ou ainda, - quando extrai algumas associações do conjunto das quais os seus bailarinos fazem – está atenta ao movimento de ligação das imagens, ou das imagens e dos gestos. É assim que se formam ramificações que construirão

6 A Coreologia refere-se ao estudo do movimento expressivo criado por Rudolf Laban, cuja característica principal está no uso expressivo do corpo, na elaboração do espaço cênico em diferentes níveis, planos, trajetórias, na percepção do tempo em seu ritmo, andamento, pausas e no peso do movimento como sendo forte ou suave e na fluência do movimento livre ou controlada (LABAN, 1978).

> pouco a pouco o nexo da obra (...). Quando os bailarinos se precipitam sobre uma bailarina em Kontakthof e a tocam de mil maneiras, esmagam-lhe o nariz, comprimem-lhe as faces, esfregam-na no seu corpo, puxam-lhe os cabelos, coçam-lhe o pescoço, estamos perante gestos absurdos, absolutamente estranhos e, todavia, verdadeiros (GIL, 2004, p. 175).

Ao tratar a obra da coreógrafa alemã, Servos (2001) a considera como um fenômeno de expressão original no sentido da criação, da relação com os artistas e o público ao mobilizar elementos oníricos e também da experiência vivida.

> Em suas excursões poéticas, a imaginação é percebida e vivida como uma força real e ativa. Nestas condições, uma liberdade de espírito toma forma e sabe, ludicamente, abordar e tratar a realidade. Não tem aspirações políticas, busca novos agenciamentos do mundo pela reabilitação da poesia. Todas as formas de comportamento humano são observadas. Seu modo de percepção da realidade é próximo da ideia platônica segundo a qual no mundo das aparências o homem vê apenas a sombra das ideias, jamais a ideia ela mesma. Os atores com os quais ela trabalha na cena devem, inicialmente, como todos os seus contemporâneos, tatear na obscuridade (SERVOS, 2001, p.10,11).

Trata-se de novos modos de percepção, e novas configurações ainda desconhecidas podem ser descobertas na dança-teatro. Segundo Servos (2001), suas peças são

simples fantasias, elas despertam os frutos da experiência e os tornam conscientes. A experiência física que o espectador vive não se opõe ao ordenamento mais ou menos ruim do mundo, mas age sobre as razões da ação humana, transportando o espectador para outras realidades e temporalidades próximas ao inconsciente, ao devaneio, ao onírico. A respeito do tempo na obra de Pina Bausch, o crítico afirma:

> O tempo onírico da poesia pelo qual o teatro dançado convida o público não corresponde ao tempo histórico. Pela primeira vez, o espectador tem a possibilidade de sair do *continuum* da história, de se observar a si mesmo e de observar as condições nas quais ele vive. O tempo dos sonhos não é submisso a esta linearidade. Ele passa livremente de campo temporal a outro, navega no mais profundo dos arquétipos e os faz reaparecer. No entanto, o tempo dos mitos e aquele do processo histórico não se excluem: eles se condicionam mutuamente. O espectador é desviado de sua maneira habitual de ver e daquilo que conhece e é colocado em uma situação onde ele pode tomar decisões (SERVOS, 2001, p. 13,14).

O teatro dançado produz um efeito catártico. Ele destrói o velho corpo das convenções sociais e forma, a partir de seus restos, uma nova fórmula social e estética. Há aqui uma relação com o teatro da crueldade de Artaud. Nesse estado de coisas há a impressão persistente de uma falta que anima os atores, que os preocupa e que

os impulsiona a se recolocar sem cessar à procura da felicidade. O espectador deve se deixar emocionar por essa falta, para ser mais consciente e compreender a urgência e a aflição em que ele se concentra. Essa aflição não leva nem à resignação, nem à depressão, mas à criação, e gera essa coragem de encarar a vida de frente, tomando-a pelo braço. Trata-se de uma percepção precisa de uma visão do presente, que ressoa o passado e se anuncia o futuro, com humor e ternura na cena. O teatro dançado modifica as maneiras de ver habituais. Reconhece no corpo sua dimensão espiritual, em que se une o tempo do mito e aquele da atualidade. A existência aparece ao mesmo tempo como trágica e cômica: "um mistério no qual podemos, todavia, gozar por todos os sentidos (SERVOS, 2001).

Um exemplo dessa transformação do olhar nas coreografias de Pina Bausch pode ser percebido no figurino, cuja dramaturgia inaugura novos sentidos. Ao vestir os bailarinos de sua companhia com vestidos, *tutus* e sapatos de salto alto, a coreógrafa inscreve-se na revolução da cena teatral dos anos 1970. "Em Pina, o travesti enraíza-se de início na tradição do c*abaret*, na qual ela brinca com o brio, desde os *Sete Pecados Capitais*, 1976. Afirma-se ainda na tradição de distanciamento brechtiniano – olhar em frente diante de si, conservar um olhar impenetrável, deslocar toda expressão (...) Pina é, finalmente, uma das primeiras a atacar frontalmente, desde o início dos anos 1970, a questão das assinaturas sexuais" (AUBRY, 2012, p. 161).

Pina Bausch transforma, perturba o meio do balé clássico alemão, no qual a evolução havia se estagnado. Na Alemanha, após a Segunda Guerra Mundial, a tradição

da dança, expressão ligada aos nomes de Mary Wigman, Rudolf Von Laban, Harold Kreutzber e Gert Palucca, havia praticamente desaparecido. A fim de permanecer apolítica e atemporal, evitou-se refletir sobre seus legados e sua recusa a portar pontas e tutus para incitar uma nova abordagem do corpo. Pina Bausch, a seu modo, retoma esse legado. Após ter tido uma profunda compreensão da dança de expressão com Kurt Jooss, na escola Folkwang, e, depois com a dança moderna nos EUA, ela realiza suas primeiras peças, entre elas, a Sagração da Primavera. Os corpos contam suas histórias, sem recorrer a sistemas de interpretação tradicionais. A base elementar é o teatro da experiência de Brecht, a partir do qual ela redefine a ideia de dança (SERVOS, 2001).

A respeito da relação com o espectador através das sensações corporais, temos que:

> É somente quando o corpo humano – a consciência que temos dele – é mostrado sobre a cena e colocado em correlação com a experiência corporal do espectador, que o sentido da peça e seu contexto se constroem. Ele depende da atenção concreta do espectador que as ações sobre a cena decepcionem, assegurem ou perturbem e ainda provoquem novas experiências. Além da literatura, o teatro dançado reanima a arte dramática enquanto forma de comunicação sensual pelo conjunto de seus meios de expressão corporal, mímicas e gestuais (SERVOS, 2001, p. 21).

Esse teatro da experiência não somente se transforma em relação ao público, fazendo-o participar no nível

sensitivo, mas também extrai a dança do meio da abstração estética, para colocá-la no campo gestual cotidiano. Não é uma questão de estilo, mas outra maneira de comunicar os conteúdos. Não busca as belas aparências como uma espécie de refúgio por meio de uma técnica que se basta a si mesma ou o tratamento abstrato dos temas. Trata-se de realidades, uma consciência mais íntima e o contato com diversos materiais do mundo real. Assim, "a qualidade particular da dança – se representar sensualmente através da presença do corpo – abre-se então à representação de uma realidade inteiramente determinada pelas convenções ligadas ao corpo" (SERVOS, 2001, p.22).

O corpo não é mais um meio para chegar a um objetivo, mas o objeto mesmo da representação. Os espaços são, sobretudo, aqueles do movimento. Por sua configuração e os materiais empregados, eles determinam aquele dos dançarinos, opondo-lhes obstáculos e criando resistências; eles o tornam audível, quando os dançarinos se deslocam nas folhagens, na água ou no solo. Os dançarinos portam vestimentas de todos os dias. O espaço cênico que se abre da rampa até o corta-fogo estende-se, às vezes, até a orquestra.

Essa erupção do corpo em movimento é o objeto mesmo do teatro dançado. Por que o corpo se coloca a dançar e o que o anima? Para Servos (2001), as possibilidades do teatro dançado aparecem lá onde a dominação do homem ultrapassa o quadro racional e verbal, lá onde a dominação 'exterior' acompanha aquela da natureza 'interior'.

A consciência racional do mundo encontra aqui a experiência que lhe fez o corpo. O entendimento encontra na

consciência do corpo um parceiro à sua altura. O desejo que não existe sem a esperança é vivido como uma falta dolorosa e encontra refúgio no mais profundo do corpo humano. Mas a eles somente os ideais do espírito não fazem nada. É porque no teatro dançado a utopia se completa: caminhar, colocar-se de pé é um sinônimo de emancipação e necessita o engajamento de todo o corpo (SERVOS, 2001).

A dança contemporânea cria novas estratégias, assim a escolha das coreografias deve-se a fatores diversos. Em que medida as obras duram? Há balés do século XIX que são hoje recriados. O discurso filosófico sobre a dança religa frequentemente a dimensão do efêmero dessa arte a uma potência de eternidade. É uma opção que a autora critica. No entanto admite que se trata de uma postura reveladora e quer buscar dar credibilidade à dança. A dança estaria, assim, fora do tempo ou ainda teria o privilégio de ser anterior ao tempo. Essa arte que não dura estaria situada fora de toda realidade temporal. E essa associação da dança à noção de eternidade encontra-se evidentemente com aquela da imortalidade (FONTAINE, 2004).

As diferentes posições filosóficas pressupõem que a dança não teria uma relação mundana com o tempo e revelam a que ponto a ligação estabelecida entre a dança e o tempo decorre de uma visão idealista do corpo dançante. Segundo a interpretação de Fontaine (2004), o corpo idealizado pela filosofia (Nietzsche, Valéry) não morre e não se cansa. Os dançarinos contemporâneos não dissimulam o estado de fadiga, como nas peças de Anne Teresa de Keersmaeker, por exemplo. O cansaço é por vezes um componente da coreografia. A autora analisa coreografias

de Merce Cunnigham, Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Myriam Gourfink, Hideyuki Yano, Anne Teresa de Keersmaeker, Pina Bausch e Triswa Brown. Considera a dança em seus momentos: momentos corporais, como o esforço em Laban. Musicalidades. Composição (hoje é rara a referência tipo ABA, relação com a música); outros usam programas de computadores para a notação, como é o caso de Myriam Gourfink. O tempo do processo coreográfico (o contato com os dançarinos, a partitura). O tempo da apresentação (público critica).

Após essas considerações sobre a obra de Pina Bausch, de forma geral, buscamos uma leitura de algumas de suas obras coreográficas. De acordo com Fontaine (2004), as primeiras coreografias de Pina Bausch eram estruturadas pela partitura musical que determinava sua construção temporal (Ifigênia, Orfeu e Eurídice, Sagração da Primavera). A partir de 1977, ela abandona a partitura musical única, reduz os grandes voos de movimentos e demanda a seus bailarinos de falar e de responder pela linguagem ou pelo gesto as diversas questões que ela colocava.

Bausch desejava falar da vida, dos seres, do que move, e essa realidade não poderia ser sempre dançada. Depois dos anos 1990, o movimento "dançado" é mais presente, frequentemente sob a forma de solos, mas a construção das peças continua similar às peças anteriores. Bausch procede a uma distorção do teatral e do coreográfico. Ela privilegia breves momentos de dança e um gestual cotidiano, às vezes acompanhados da palavra quando se trata de narrar um acontecimento, uma anedota, em curtas cenas individuais ou coletivas. Ela trabalha sobre o desejo de comunicar,

a necessidade e o medo de ser amado. Como podemos viver e dançar hoje? É uma questão frequente em suas peças.

A coreógrafa trabalha sobre o modo do fragmento e da colagem das cenas. A preocupação com o público também é constante. Em *Nelken* (Cravos), uma bailarina dirige-se aos espectadores e diz: *eu estou muito feliz que vocês estejam aqui esta noite*. Os bailarinos se entregam a jogos sociais que resvalam pouco a pouco a jogos de infância. Eles liberam suas angústias e seus fantasmas, ou melhor, colocam em cena as coisas pequenas, mesquinhas ou risíveis. As ações muito cotidianas ganham uma cor neurótica ou fantasiosa.

Da mesma forma que ela procede por colagem de fragmentos coreográficos e teatrais, Pina Bausch utiliza montagens de diferentes pedaços musicais que se encadeiam cada vez mais em suas peças: extratos de músicas ditas "clássicas", canções populares, sucessos populares, música árabe, italiana, etc. Músicas de todo o planeta e de todos os gêneros, exceto a música contemporânea. Os extratos são escolhidos paralelamente à coreografia, em função do clima que instauram e sua dimensão lírica, nostálgica ou cômica. A música aporta uma dimensão complementar àquela da dança. Ela é frequentemente evocadora do passado (são Arias conhecidas do público que lembram uma época ou um ambiente). A música e a dança podem estar em total correspondência.

A duração global dos espetáculos de Pina Bausch fragmenta-se em múltiplas células de tempo colocadas em relação de sucessão, de *canon*, de sincronia. Em suas coreografias, várias cenas se desenrolam no mesmo

momento, uma prossegue, outra começa, sem que o espaço seja quebrado em função das diversas ações. A coreógrafa joga com diferentes sensações da duração em seu trabalho por meio da repetição sucessiva de um mesmo movimento ou de uma série de movimentos, durante certo tempo.

Nesse contexto, podemos observar a repetição de uma sequência ao longo da peça, de maneira idêntica ou apenas como uma forma de refrão. Essa repetição intensifica as sensações do corpo não apenas dos dançarinos, mas também do espectador por meio da empatia cinestésica como descreve Godard (1998), desencadeando diferentes percepções do tempo. No trabalho de Pina Bausch a repetição também está ligada ao contexto psicológico da ação e a sua significação, ao modo expressivo no qual sua teatralidade mostra, através da repetição, os absurdos do real como no teatro de Bertold Brecht. Esses são alguns dos aspectos que podemos evocar na obra da coreógrafa alemã e de sua dança-teatro em relação a construção coreográfica.

Em Pina Bausch o tempo pode escoar de forma linear (apenas uma ação em cena, um momento de espera) ou explodir uma proliferação de temporalidades diferenciadas. De acordo com Fontaine (2004), as dinâmicas temporais funcionam sob três registros:

> 1. O tempo normal das ações efetuadas como na realidade, idêntico para bailarinos e espectadores. Por exemplo, em Valsa (*Walzer*), os bailarinos estão sentados em poltronas, em círculo. Eles escutam em sua integralidade uma parte de Schubert, como fariam em casa ou em um concerto.

2. O tempo contínuo e pulsante das passagens dançadas ou de certas ações teatrais, quando elas são estilizadas (diagonais, descidas frontais, desfiles, solos, etc.).

3. O tempo descontínuo criado pela repetição de sequências em diferentes momentos do espetáculo e pela justaposição de cenas diferentes.

Esses três modos participam da globalidade da peça, cuja duração é às vezes visivelmente concretizada entre o começo e o fim do espetáculo. Em *Nelken*, a cena é coberta de cravos mantidos sobre as hastes. À medida que elas se inclinam em função das passagens dançadas, restam completamente no chão no fim do espetáculo. Os momentos de dança aparecem como um refúgio ou uma possibilidade de respirar, de marcar uma pausa na marcha do mundo. Nada se desenvolve, nada se conclui, exceto pequenas ações, como cozinhar um ovo ou desenhar um coração em diferentes lugares do corpo.

Os dançarinos remexem em sua própria biografia para elaborar os materiais do espetáculo. Suas experiências passadas são materiais para as improvisações. O tempo, no teatro de Pina Bausch, é o tempo do conto. Ela começa o curso das coisas e das vidas com a ajuda da memória, do desejo e do risco de uma afirmação de si. *Café Müller* é a peça mais curta de Pina Bausch, ela dura 50 minutos. Há o tempo social do café e aquele da dança. Temporalidades que se cruzam, tocam-se. O café é o lugar de ações, de encontros e de sentimentos. O casal se desfaz, se refaz, reencontra a solidão. As cenas são retomadas na peça. Em uma cena considerada antológica, um bailarino abraça o casal, aproxima as cabeças, os lábios, coloca a mulher

nos braços do homem e se afasta. A mulher desliza até o chão, levanta-se rapidamente, abraça novamente o homem. O bailarino volta e recomeça a sequência, depois se afasta. A mulher cai. A sequência se repete nove vezes, acelerando-se. Repete mais sete vezes, ainda mais rápido. As diferentes velocidades das sequências participam também da atmosfera global da peça: momentos de imobilidade, agitação e rapidez, precipitações, lentidão, doçura ou velocidade, alternância da espera e aquela da ação. Essa diversidade dá o tom do conjunto de cada cena.

De acordo com Fernandes (2000), a história da dança-teatro alemã se inicia com os trabalhos de Rudolf Laban e Kurt Jooss nos anos de 1920 e 1930. Laban desenvolveu seu sistema de movimento a partir de improvisações em que os dançarinos usavam a voz, poesias ou dançavam em silêncio. Kurt Joss, por sua vez, combinava música, dança e também a voz em suas criações. As teorias e práticas teatrais do dramaturgo, poeta e encenador alemão Bertolt Brecht (1898-1956) também são relevantes para a história da dança-teatro.

O trabalho de Pina combina essas experiências e irá acrescentar a repetição em seu método de trabalho. Para Pina Bausch, a repetição não se restringe à memorização dos passos coreográficos, sendo "um instrumento criativo por meio do qual os dançarinos reconstroem, desestabilizam e transformam suas próprias histórias como corpos estéticos e sociais" (FERNANDES, 2000, p. 42). Conforme a autora, nesse método de composição coreográfica as repetições podem ser a exata repetição de uma frase de movimento ("obsessiva"); a repetição de uma cena com sutis diferenças

("alterada"); a repetição do mesmo evento em diferentes contextos ("intermitente"); a repetição de eventos previamente separados, agora simultaneamente na mesma cena ("longo alcance").

Em *Café Müller*, podemos perceber a repetição dos temas de movimento, como os balanços contra a parede, as caminhadas com olhos fechados, as quedas, as corridas, a aproximação e o distanciamento entre o homem e a mulher, entre outras. Esses temas de movimento são repetidos, variando a dinâmica, o uso do espaço, os relacionamentos. Outros elementos constituem a coreografia, como a cenografia e o figurino. Nessa obra vemos uma sala preenchida com mesas e cadeiras, através das quais os dançarinos se deslocam, caminham, correm, apoiam-se, realizam as ações e os relacionamentos. No fundo, uma porta de vidro por onde os dançarinos entram e saem da cena.

Duas mulheres dançam descalças e estão vestidas com camisolas brancas de seda. Os rapazes estão vestidos com um terno sóbrio. Outra bailarina usa um casaco, saltos altos e uma peruca ruiva, criando um contraste colorido com os outros elementos cênicos. O espaço preenchido por mesas e cadeiras não lhes permite grandes movimentos, desse modo eles giram sobre si mesmos, circulam entre os objetos para avançar e realizar os movimentos. Ambas se deslocam, de olhos fechados. Elas acariciam o corpo, se batem contra as paredes, deslizam e afundam no chão, como se procurassem um abrigo. *Café Müller* conta histórias de solidão, encontros e desencontros, mas na simplicidade dos movimentos e na profundidade da combinação de todos os elementos cênicos, produzem uma dança esteticamente arrebatadora e profunda.

Um homem afasta as cadeiras, em um esforço para criar os espaços para os movimentos. A parede é o apoio, o lugar do repouso. A frase musical se repete, assim como os gestos.

> Ah*! Deixe-me chorar e chorar ainda*
> *Jamais meus olhos conheceram o repouso*
> *Da luz do sol vou me esconder e no suspiro minha alma vai se apagar*
> *Ele partiu e eu choro tal perda, pois não mais o verei*

Um segundo homem chega. Eles se abraçam, o outro os separa delicadamente para tornar a uni-los: braços, cabeça, lábios. Coloca-a nos braços do outro, e ela cai. Subitamente se põe de pé e o abraça. A música recomeça e vai se tornando mais intensa com a repetição dos gestos. Começa-se a ouvir gemidos e a respiração ofegante de ambos, até que um abraço resolve o conflito amoroso e coreográfico. A cena é de uma calma e intensidade paradoxal que nos remete ao interior de nós mesmos, nos põe em contato com emoções profundas, memórias arcaicas, perdas, desejos.

Em outra cena, os dois homens se abraçam. Um transporta o outro em um silêncio que nos dá de forma precisa a noção de peso. Os transportes, os deslocamentos continuam, até que a música recomeça. A música retoma a palavra e preenche o espaço cênico:

> *Sobre o teu seio deixe-me repousar*
> *A morte se aproxima de mim*
> *A morte se faz presente, seja bem-vinda*
> *Quando for enterrado que meus erros não*

venham tombar sobre mim

Perturbar teu seio

Lembre-se de mim, lembre-se de mim

Mas, ah! Esqueça meu destino

Os gestos dos braços são uma súplica, uma prece. Assim como a queda e a suspensão são exploradas ritmicamente, organicamente, como entrega, esforço e repouso. Todos estão naquele café. Todos nós estamos lá e somos atravessados por nossas histórias mais recônditas de encontros e desencontros. O que fazer? O que esperar? Abrir a porta, girar, despir-se, vestir-se, levantar, partir, voltar.

A música continua a nos guiar, a nos amparar, a exorcizar nossos medos, nossos fantasmas:

O inverno chega lentamente, pálido, magro.

Tremendo inicialmente de frio

Tudo envolvido pelo gelo e recoberto de neve

Ele reza ao sol para reestabelecer e canta como antes

Veja a noite chegou para ajudar a realizar seus desejos

Sua contínua calma vem nos rodear

Ela conduz o homem para o sono

Que o barulho, a preocupação, a dúvida, o desespero, o desejo, a raiva

Prazer dos maus sejam banidos para sempre

Que o doce sono feche suas pálpebras

Traga-lhe sonhos agradáveis e suprima tudo o que poderia ofendê-lo

A música produz uma atmosfera em que os personagens se movimentam e nos fazem entrar nesse universo e reencontrar nossas próprias memórias. Como essas coreografias são criadas? Como gestos do cotidiano são transformados em dança? Como Pina Bausch trabalha com os dançarinos para criar suas peças coreográficas de dança-teatro? Vamos responder essas perguntas sobre o método de composição coreográfica. O método de Pina Bausch consiste em fazer perguntas aos bailarinos, sendo esse o ponto de partida para todo o processo criativo. A coreógrafa faz as perguntas, anota as respostas ou pede para que os dançarinos as escrevam. Essas respostas são recolhidas por Pina e constituem o material de base, o suporte fundamental da peça. Ao descrever o processo de trabalho de Pina Bausch, Gil (2004) relata:

> Sentada no meio dos bailarinos, ela faz calmamente as suas perguntas. Ninguém é obrigado a responder. Quem sente vontade de o fazer, levanta-se, põe-se diante dela e responde como entende: não existe qualquer limitação ou indicação sobre a maneira de responder. A resposta pode ser verbal ou gestual, pode reduzir-se a uma imagem muito simples ou transformar-se numa sequência de dança improvisada; pode exprimir-se tanto por meio de uma só palavra como de uma longa narrativa. Seja qual for a resposta, o bailarino que a formulou deverá escrevê-la para não a esquecer e para poder reproduzi-la durante a fase seguinte – a montagem propriamente dita do espetáculo-, quando Pina Bausch o pedir. Pelo seu lado, ela registra as respostas de toda

> a gente, sem excluir nenhuma delas. Só mais tarde, terá lugar a escolha do material. Duas semanas depois, a encenação, na colagem que constitui o resultado final, montará uma seleção que recorre ao material recolhido durante, pelo menos, dois meses de ensaio (GIL, 2004, p. 172,173).

Nessa citação, temos um resumo do processo de composição coreográfica de Pina Bausch, destacando-se as perguntas e respostas, os registros escritos das respostas, a seleção do material que será utilizado na montagem. Na montagem, as cenas (respostas) são associadas, por meio da colagem, recurso muito usado pelos artistas surrealistas[7], criando os temas ou frases de movimento que irão compor as cenas por meio das repetições obsessivas, alteradas ou intermitentes, como já indicamos anteriormente nessa aula. Perguntas, respostas, colagem que originam as frases e temas de movimento, as repetições são, portanto, a base do método de composição coreográfica de Pina Bausch.

Esse método reúne outros elementos essenciais, como a fala, os gestos do cotidiano, a música, o cenário, os adereços. Em todas as peças coreográficas de Pina Bausch, a palavra se faz presente nas canções, em poemas, em frases repetidas pelos bailarinos. Concordamos com Gil (2004), ao afirmar que:

> Uma palavra vem sempre rodeada de emoções não-definidas, de tecidos esfiapados de afetos,

7 O Surrealismo é um movimento artístico que surge nos anos 1920, em Paris, tendo por base elementos como o sonho e o inconsciente como expressão. Artistas como Salvador Dali e Andre Breton fazem parte desse movimento (ARGAN, 1992).

> de esboços de movimentos corporais, de vibrações mudas de espaço. Forma-se uma atmosfera não-verbal que rodeia toda a linguagem. Quando Pina propões "ternura" como palavra-chave, desperta nos seus bailarinos uma atmosfera não-verbal. Não se trata do silêncio, mas de qualquer coisa que não é da ordem nem da ausência do "branco psíquico", qualquer coisa que quereria falar e não pode. Qualquer coisa que se passa entre a fala e o silêncio é o murmúrio do corpo que compõe o seu sentido radiante. Não o seu contexto, mas aquilo que toda a fala produz sobre as camadas não-verbais corporais ou psíquicas, ressonâncias sensações, afetos, movimentos de pensamento que não pensam nada (GIL, 2004, p. 175).

Esse aspecto da palavra e do gesto como comunicação não verbal está presente em todas as peças de Bausch e produz uma nova relação entre o corpo e a dança para além do virtuosismo da técnica. Pina Bausch toca profundamente nossa emoção com gestos simples; ela muda o modo de ver a dança. Sobre esse aspecto do corpo e da técnica de dança, a reflexão de Cypriano (2005) é significativa.

> Na dança-teatro de Pina Bausch, o corpo passa por novos desafios. A exploração dos limites amplia a gramática do movimento, que vai além da técnica do repertório dos bailarinos clássicos e mesmo modernos. O corpo se torna um espaço de resistência frente às diversidades e nega o caráter supra-humano em que a técnica, em geral, busca formatá-lo.

> Assim, corpo e sentimentos representam no palco uma unidade; ambos são expressão da fragilidade da existência humana (CYPRIANO, 2005, p. 29).

Com Pina podemos dançar. Ela nos oferece um método de criação em dança que permite que todos possam dançar. Em Pina Bausch a dança é uma forma de expressão da existência humana, uma forma de expressar a vida. Com a palavra, Pina Bausch:

> A dança deve ter outra razão além de simples técnica e perícia. A técnica é importante, mas é só um fundamento. Certas coisas se podem dizer com palavras, e outras, com movimentos. Há instantes, porém, em que perdemos totalmente a fala, em que ficamos totalmente pasmos e perplexos, sem saber para onde ir. É aí que tem início a dança, e por razões inteiramente outras, não por razões de vaidade. Não para mostrar que os dançarinos são capazes de algo de que um espectador não é. Há de se encontrar uma linguagem com palavras, com imagens, movimentos, estados de ânimo que façam pressentir algo que está sempre presente. Esse é um saber bem preciso. Nossos sentimentos, todos eles, são muito precisos. Mas é um processo muito, muito difícil torná-los visíveis. Sempre tenho a sensação de que é algo com que se deve lidar com muito cuidado. Se eles forem nomeados muito rápido com palavras, desaparecem ou se tornam banais. Mas, mesmo assim, é um saber bem preciso o que todos temos,

> e a dança, a música etc. são uma linguagem bem exata, com que se pode fazer pressentir esse saber. Não se trata de arte, tampouco de mero talento. Trata-se da vida e, portanto, de encontrar uma linguagem para a vida. E, como sempre, trata-se do que ainda não é arte, mas daquilo que talvez possa se tornar arte (BAUSCH, 2000, p. 1).

O que lemos na citação não é apenas um discurso da coreógrafa, mas também atitude. Um modo de ver, pensar e fazer dança que faz toda a diferença do que convencionalmente chamamos de dança. A peça *Kontakthof* (pátio de encontros), uma das mais conhecidas do repertório de sua Companhia, a Wupperthal Dança-teatro, já foi montada com pessoas idosas e também com adolescentes sem treinamento técnico e que jamais tinham dançando. O filme *sonhos em movimento: nos passos de Pina Bausch* mostra o processo de trabalho com os adolescentes. Os depoimentos dos adolescentes e da própria Pina Bausch revelam esse aspecto educativo da dança e sua relação com a expressividade da existência humana. Dancem, dancem, essa é a frase de despedida de Pina, que nos deixou em maio de 2009.

O documentário Pina, de Wim Wenders, lançado em 2010, é um filme dançado que mostra o elenco do Wuppertal e a arte singular de sua coreógrafa: Pina Bausch. As imagens nos convidam a uma viagem no coração dessa artista e da obra que nos deixou. Isso é dança? Isso é teatro? Ou é simplesmente vida, amor, liberdade, esforço, saudade, alegria, desespero, reencontro, beleza,

força? *Dancem, dancem, senão estamos perdidos* . – dizia, incansavelmente, Pina Bausch.

Há outro elemento relevante no processo de criação coreográfica de Pina Bausch: as viagens que a companhia fez pelo mundo inteiro e que muitas vezes inspiram novos espetáculos ou ainda a contratação de novos integrantes de diferentes nacionalidades, o que amplia as referências culturais, as fisionomias, os gestos, a gramática de movimento e a sonoridade dos espetáculos. Assim ocorreu com *Bandoneon*, a peça inspirada na viagem a América do Sul e que teve o tango como referência. Lembra-se? Em nossa terceira aula você pode ter acesso a essa referência.

Pina Bausch esteve várias vezes no Brasil em turnê com o Wupperthal Dança-teatro. De acordo com Cypriano (2005), a relação da coreógrafa com o Brasil começa em 1980, quando apresentou *Kontakthof, Café Muller* e *A Sagração da Primavera,* no Rio de Janeiro, Curitiba, São Paulo e Porto Alegre. Nessa viagem, encantou-se como universo musical do Brasil e, a partir de então, muitas canções brasileiras integram o roteiro musical de suas peças. O espetáculo *Walzer* (Valsas) reúne onze choros e valsas brasileiras. *Nelken* (Cravos) tem três canções brasileiras, entre elas, Pastorinhas, de Noel Rosa e João de Barro. Esses são apenas dois exemplos da sonoridade brasileira nos espetáculos da coreógrafa.

Quando esteve no Brasil, em 1990, Pina Bausch levou para a Alemanha a bailarina mineira Regina Advento (figura 5), que até então fazia parte do Grupo Corpo, de Belo Horizonte. Já participavam da Companhia os brasileiros Dulce Pessoa e Geraldo Si Loureiro. Em seguida, foi a vez

da paulista Ruth Amaranto, que, junto com Regina Advento, ainda faz parte da Companhia (CYPRIANO, 2005). Todas essas aproximações com o Brasil levaram Pina Bausch a criar o espetáculo *Águas*, sendo essa a primeira peça da coreógrafa inteiramente inspirada em um país, como resultado das várias viagens ao Brasil.

A peça estreou na Alemanha em 2001. Sem nome até o início de 2002, era conhecida como a "peça brasileira". Pina apaixonou-se pelo Brasil, por sua cor, seu movimento, sua música, sua gente. Veja a descrição da cena inicial dessa peça coreográfica:

> Imensas paredes brancas em semicírculo ocupavam o fundo do palco da Ópera de Wuppertal. Como sempre, não há cortina a ser aberta nas apresentações do *Tanztheater Wuppertal*. É para que cada um já comece sua própria peça antes de o espetáculo iniciar-se, diz o cenógrafo Peter Pabst. A aridez do cenário é contrastante com o estereótipo tropical do Brasil. As paredes brancas poderiam representar a parte interna de uma usina nuclear, que a qualquer momento começaria a produzir energia. O branco dura pouco, pois, logo que a peça se inicia, imensas copas de palmeiras ao vento são projetadas sobre as paredes, ao som da canção "A Felicidade", de Vinicius de Moraes e Tom Jobim, interpretada pelo trompetista Bob Brookmeyer. Ao longo do espetáculo, a representação da natureza brasileira, em forma agigantada, produz contrastes permanentes com os corpos dos bailarinos,

> que parecem pequenos diante das imagens projetadas (CYPRIANO, 2005, p.103-104).

Nas demais cenas do espetáculo, os bailarinos dançam em meio a projeções das imagens do Candeal, bairro em Salvador onde o músico Carlinhos Brown desenvolve um projeto artístico e social relevante, unindo arte e sociedade. O som da percussão embala as cenas de dança. Em seguida, um texto que mostra o conhecimento de Pina Bausch sobre os problemas sociais do Brasil, sem perder o desejo de falar sobre a beleza nesse contexto. A dança, aqui, é considerada também uma forma de consciência da realidade e de ultrapassagem da dor em busca da esperança e do sonho (CYPRIANO, 2005).

A percepção do gesto e de seus conteúdos, o que Merleau-Ponty (2006) denominaria de a *fisionomia do gesto*, configura-se como um princípio da teatralidade do espetáculo A *palavra é gesto*. Essa fisionomia do gesto dá à cena um modo performático que substitui o modo narrativo do texto verbal ou do texto escrito. Essa compreensão filosófica e artística aproxima-se de noções do teatro moderno e contemporâneo. Nesse sentido, "teatralizar é engajar-se em uma experimentação, por meio da interação entre linguagem e experiência, para explorar o próprio sentido da representação" (KOUDELA, 2001, p. 20).

Ao longo do processo, os acontecimentos e as experiências vividas são transformados em expressão cênica. Essa atitude é encontrada na cena contemporânea, em especial no trabalho de Pina Bausch. Desse modo, as aventuras pessoais, os acontecimentos banais ou históricos

são organizados no ato de dançar, no ato dramático, como experimentado no espetáculo A palavra é gesto.

Nesse contexto da apreciação da arte, o espectador não dispõe do texto, mas o imaginário começa a valer por real graças à experiência de uma sobreposição entre o sentido do texto (corporal, escrito, oral) e a conduta do ator e do dançarino. O espectador e o ator/dançarino reúnem-se pelo aspecto não convencional do gesto e da comunicação dramática da peça. Essa comunicação, seja conflituosa, seja sublime, é um suplemento de sentido ao que se quer dizer, ao que efetivamente foi dito, sentido, imaginado, vivido.

O método da coreógrafa alemã Pina Bausch constitui-se uma referência estética para a dança e tem seu princípio básico de criação na improvisação, articulando perguntas e respostas aos bailarinos sobre suas experiências, transformando essas respostas em cenas coreográficas por meio da improvisação. A coreógrafa investe em estratégias de livre associação entre as cenas, fragmentação da narrativa coreográfica e em repetição de gestos e movimentos do cotidiano.

Nas peças coreográficas de Pina Bausch, a palavra se faz presente nas canções, em poemas, em frases repetidas pelos bailarinos. Esse aspecto da palavra e do gesto como comunicação não verbal está presente em todas as peças e produz uma nova relação entre o corpo e a dança para além do virtuosismo da técnica. Ela toca profundamente nossa emoção com gestos simples, muda o modo de ver a dança. Com Pina podemos dançar. Ela nos oferece um método de criação em dança que permite que todos possam dançar. Nesse contexto, a dança é uma forma de expressão da existência humana, uma forma de expressar a vida.

Maguy Marin

De acordo com Van Haesebroeck (2015), as coreografias de Maguy Marin convidam o espectador a se misturar com a cena dramática, como ocorre na coreografia *Salves* ou a se demorar no tempo com em *Nocturnes*, com seu ritmo que suscita um contraponto à velocidade do mundo contemporâneo. Na coreografia *Grossland* e em *May B*, por exemplo, nota-se claramente uma resistência ao modelo de corpo veiculado pela dança clássica e pela dança moderna. Em *Grossland*, os intérpretes são inteiramente dissimulados pelos corpos obesos postiços, mas a habilidade técnica que possuem dão graciosidade e leveza à coreografia. De todo modo a imagem de corpos obesos em cena e que nos encantam com sua dança permite ao público de refletir sobre a corporeidade, a beleza e os modelos estéticos da dança.

A coreografia *Unwelt*, criada em 2004, impactou o cenário da dança francesa, causando por vezes reações violentas. Para Maguy Marin a dança não é apenas um espetáculo, mas também uma forma de engajamento no mundo. Essa atitude marca o pensamento e a obra da coreógrafa. Em *Unwelt* (Meio ambiente), os bailarinos passam através dessas placas, carregam objetos, dançam, entradas e saídas como em um labirinto. Essas placas são espelhos que balançam ao vento, produzindo um forte efeito na cena, com imagens distorcidas pelo efeito dos movimentos através dos espelhos. Há uma noção do tempo, vemos "restos" de movimento, fluxo, passagem. A coreografia é um mosaico de sentimentos, atitudes, ações banais, ternas, violentas, símbolos. A linguagem da dança não é codificada com passos de dança, mas são movimentos do cotidiano.

Em dado momento, jogam os objetos na cena. Pessoas diferentes fazem o mesmo gesto, que não é o mesmo, há um jogo de imagens que se fazem e se desfazem no movimento, no espaço e no tempo. Ideia de repetição, de tempo.

Observa-se uma decomposição do movimento, como ocorre na experiência com a cronofotografia. *Umwelt* traz o movimento da cidade, da vida urbana, uma sociologia de deslocamentos, uma estreiteza dos lugares de circulação, do andar e da corrida, os movimentos angustiados de nossa vida. Coreografia de nossas vidas, rasgos dos espelhos sociais. Onde estão as fronteiras, os limites? Onde estão nossas referências? Como se operam as transformações do gesto banal ao gesto mítico ou gesto de dança? A estética como uma indicação, flecha de orientação de nossos tesouros escondidos.

Outra coreografia emblemática de Maguy Marin é, sem dúvida, *May B*. Obra criada em 1981, continua a fazer parte do repertório e é dançada até hoje pela Companhia. Sua sede fica em Toulouse, cidade onde a coreógrafa também nasceu, em 1951, filha de republicanos espanhóis que se refugiaram na França durante a Segunda Guerra Mundial, para escapar à ditadura de Franco. A coreógrafa francesa fala com um tipo de urgência e uma simplicidade sem desvio da onde vem a matéria complexa de suas peças. A vida, a vida apesar de tudo, apesar das forças de destruição que podem devastar existências ou ameaçam de nos tornar inumanos. Suas peças questionam sem cessar o que nós somos.

May B é uma das primeiras peças criadas por Maguy Marin. Trágica e divertida, inspira-se no universo de Samuel Beckett. *May B* é uma referência ao nome da mãe de Samuel Beckett e é também o nome da personagem da peça *Pas*

(Passo), movimento que descreve o vaivém das personagens. Mãe e filha na encenação pensada por Beckett (1978).

Usando nomes espelhos: May e Amy, em um vaivém sem cessar, May torna-se a mãe de sua própria mãe. O trajeto de May é sempre o mesmo, como descreve Beckett na peça, passado e futuro: Vaivém, partindo com o pé direito, direito, esquerdo. Do pé esquerdo para o direito, essa mulher sem uma idade precisa – 40, 89, 90 anos – encarna todos os tempos vividos.

> *– Mãe, Mãe!*
>
> *– Sim, May!*
>
> *– Você dormia?*
>
> *– De um sono profundo e eu te escutei em meu sono profundo. Não há sono profundo que me impeça de te escutar.*
>
> *– Que idade eu tenho? – pergunta May a sua mãe.*
>
> *– E eu, então? Questiona-se a mãe.*
>
> *– 90, diz May.*
>
> *– Tudo isso? surpreende-se a mãe.*
>
> *– 89, 90.*
>
> *– Eu tive você tarde em minha vida. Perdoe-me, perdoe-me ainda.*
>
> *– Que idade eu tenho? insiste a filha.*
>
> *– Uns 40. – Eu tinha medo, May. – Isso jamais acaba.*

Esse é o tom dramático da coreografia que retoma a relação de Maguy com sua mãe, com sua filha, quem sabe

com a mãe de todos nós e que de forma cênica configura sua dança. Em *May B*, passo a passo, os dez humanos de argila martelam o chão e fazem corpo para bater em nossos espíritos, como diz a coreógrafa. Um choque, cujas ondas nos atingem sempre com toda a força. Não acaba jamais. *Fini. C'est fini. Ça va finir. Ça va peut-être finir. As primeiras palavras da peça Fim de Partida* são apenas o começo das deambulações, das alterações de rota, das metamorfoses, da repetição dos mesmos gestos de um corpo que guarda em torno de si todas as histórias vividas em sua temporalidade.

O tempo supõe uma visão sobre o tempo. O tempo é uma fuga musical, um êxtase que se recomeça ontem, hoje, amanhã. A noção de tempo em Maguy Marin está ligada à ideia de modificação, mais do que à ordem cronológica. Com mais de trinta anos, May B é uma tragicomédia de nossas vidas minúsculas. Obstinadamente, sempre a mesma, sempre outra nesse movimento de ir e vir, sete, oito, nove e hop! Essa "pálida desordem de trapos cinza branco" não acaba jamais de passar.

Esses pequenos acontecimentos que, pouco a pouco, como gotas de chuva, ravinam nosso corpo, nossa maneira de pensar. Potência de singularidades aleatórias, anônimas, nos fluxos monstruosos da história humana, tal como Cronos devorando seus filhos no quadro de Goya. Estranhas digestões, inquietantes regurgitações, metamorfoses, amanhãs desconhecidos, turbilhões anacrônicos, obsoletos. Nas sequências de May B, tudo se passa como se o grupo representasse alguma coisa desse metabolismo fantástico, que é também como uma imagem desdobrada do tempo ele

mesmo, em seus possíveis luminosos, como em suas sombras e mortais impasses (PROKHORIS, 2012).

Essa visão do tempo aproxima-se da temporalidade tal qual a compreendo na obra filosófica de Merleau-Ponty. Trata-se de uma noção de temporalidade que distende os fios da historicidade, colocando-nos no tempo presente com toda sua angústia, posto que tempo de incerteza, de hesitação, de invenção, de criação e expressão. Uma potência, como podemos ler na entrevista que o filósofo concedeu em 1958:

> Tudo se passa como se eles [os gregos] tivessem recalcado em seus mitos suas vertigens e seu pessimismo: Kronos devora seus filhos; há ao centro do mundo uma potência que dá somente o ser para tirá-lo. O tempo dos filósofos é antes uma potência que destrói o ser somente para recriá-lo, uma cintilação do ser, uma força ininterrupta que impulsiona o ser a ser e imita melhor o imutável. Salvo talvez algumas passagens do Parmênides, onde o instante rasga o tempo, eles não concebem o tempo como início: como os ciclos da natureza, ele antes recria o que não criou, e seu "arrastamento" é um "retorno" (MERLEAU-PONTY, 2000).

O tempo Cronos nos devora em sua passagem cotidiana. Nesse ritmo prosaico, por vezes, banal de nossas vidas, podemos encontrar a poética da criação, reativando nossas potências, encontrando novas rotas, passagens, caminhos. Os gregos, como sabemos também conceberam o tempo

Kairós, mais próximo a esse instante que rasga o tempo, o recria e o arrasta. Na coreografia *May B*, o grupo imprime às deambulações uma coesão que, para ser composta, está destinada também à dissolução. Muitos corpos prestes a se desfazer, para formar outro, desmesurado, contorcendo todas as histórias que o preenchem e se entrechocam nele em sobressaltos e gestos por vezes grotescos, por vezes, delicados, passagens que rasgam o tempo e inventam novas potências de se fazer presente no mundo da vida.

Em *May B*, no meio de um bafafá de palavras deslocadas, comprimidas, incompreensíveis, alguns vestígios de linguagem intactos, uma frase, uma queixa, uma reivindicação, algo que não poderia ser dito. "Sou um ser sonoro, mas a minha vibração, essa é de dentro que a ouço; como disse Malraux, ouço-me com minha garganta (...). Minha voz está ligada à massa de minha vida como nenhuma outra voz" (MERLEAU-PONTY, 2002, p. 140).

Do ponto de vista da dinâmica coreográfica, há contrastes marcantes que produzem uma tensão no espectador. As sequências carnavalescas de *May B* articulam essa tensão sempre reconduzida entre uma cadência em alguns momentos quase militar e de extravagantes desordens em que exploram os espaços corporais, o sexo, a vergonha, a guerra, o silêncio, a dor que atravessa o corpo das personagens e também o nosso corpo de espectadores das cenas. Coordenar os gestos, as palavras, as memórias, religar o humano, reabrir a possibilidade de futuro são a força de resistência de *May B*, pois o grupo, mesmo rasgado pelas batalhas, não perde a coesão profunda, às vezes cega, assustadora também. A força do coro, de cada um entre nós

que estamos lá, de todos aqueles que em nossas vidas nós cruzamos (PROKHORIS, 2012).

Tudo isso com uma boa dose de humor que permite o deslocamento oblíquo de nossa percepção das coisas e libera o riso do peso das atribuições que por vezes entravam a reflexão, o pensamento, o sentimento. O riso permite ao espectador tornar-se sonoro, participar da cena, engajar-se no movimento e nas histórias. Na segunda parte da coreografia, podemos observar muitos outros personagens e cenas de Beckett: Hamm, o cego na cadeira de rodas de Fim de partida e Clov, que faz soar o despertador; Lucky amarrado a Pozzo carrega uma pesada mala, como um animal adestrado e seu domador. Há referências também a Vladimir e Estragon, os dois vagabundos de esperando Godot e as personagens enterradas na areia de Dias Felizes ou nas latas de lixo de Fim de partida.

A cena de aniversário em que eles devoram com voracidade o bolo é também uma referência ao tempo de nossa existência individual, ao passar dos anos, à memória, ao esquecimento, à repetição. Referência a esse retorno dos mesmos gestos, esse ritornelo, esse carrossel teimoso onde repassam sem cessar as mesmas histórias ordinárias, o tecido constantemente remendado de nossos usos familiares do corpo, como assoprar as velas do bolo de aniversário. Que memórias, sentimentos e metamorfoses se condensam nesse gesto?

Na cena das malas – segundo e último ato da coreografia**,** o vai e vem desse grupo de errantes obstinados continua e se transforma, ao mesmo tempo compactos e

porosos, divididos pelas pequenas histórias, pelos conflitos que são a textura de nossas existências, amadurecidos também pelas forças coletivas invisíveis que se expressam nessas pequenas e grandes valises da viagem. É como se nesses objetos estivesse guardada a vida de cada um, uma enormidade em pequenas coisas, gestos imemoriais.

Esses objetos são também como o prolongamento do corpo e como o signo dos deslocamentos das populações não se sabe bem para onde, deslocamentos de nossa existência. "Existirmos, a que será que se destina? – Como compõe Caetano Veloso na canção Cajuína, esse rasgo de filosofia e poesia em nossa alma nordestina, brasileira, tropical em nossas deambulações, travessias, viagens atlânticas. Refletindo suas histórias, as dez personagens de *May B* nos deixam inquietos, nos fazem rir, nos tocam e nos questionam de muitas maneiras. Há uma estranha familiaridade que nos envolve também: o espectro intempestivo de um abandono enterrado e intimamente conhecido, que faz brilhar nesse instante sua claridade.

Os personagens de *May B* são como as máscaras do teatro antigo, evocadas por Nietzsche em "O drama musical grego", uma enormidade mais que humana – que contém nelas nossas minúsculas vidas semelhantes e diferentes. Há uma percepção aguda do fato que os destinos individuais são, em parte, feitos de uma matéria que é aquela do coletivo – incluindo o corpo próprio, corpo que chamo de meu e que experimenta sozinho as sensações, mas que não é menos saturado, nos menores gestos, de formas de vida comuns. Nesse movimento, o corpo se faz mundo e o mundo se faz corpo como nos ensina Merleau-Ponty em sua filosofia.

Não vejo meus olhos, nem meu dorso, e essa lacuna é preenchida por um visível do qual não somos titulares. Movimento, tato, visão aplicam-se a partir de então ao outro (...) e, no paciente e silencioso trabalho do desejo começa o paradoxo da expressão (MERLEAU-PONTY, 1964). Algo semelhante ocorre na dança, o corpo se enlaça a outros corpos humanos ou não, o corpo do mundo fazendo-se desejo, expressão, criação artística.

May B fala dos nossos corpos, precários, estranhos, preenchidos de seres desconhecidos, de fantasmas de todo gênero, fantasmas da infância, dos animais, da poeira do tempo. Nossos corpos de todos os lados afetados, matéria sensível a todo tipo de alteração, superfícies de inscrição dos acontecimentos. Corpos materializando o tempo como máscaras vivas onde se condensam e se superpõem a cada instante todas as transmutações. Corpos surpreendentes e reveladores dessa fantástica química do tempo. Ao corpo e seu metabolismo liga-se a multiplicidade do mundo, mundo que está em torno do corpo, dentro e fora, fora e dentro, quiasma corpo e mundo, invasão e penetração de sensíveis.

May B termina com o movimento do último bailarino presente no palco, suspenso em uma solidão sem remédio. Face ligeiramente dirigida a nós, ouvimos as palavras ditas no início da peça: *Fini, c'est fini, ça va finir, ça va peut-etre finir*. A espera pelo fim, a esperança que se encontra em Godot e em outros personagens de Beckett e que se expressa em May B e em nossa estranha humanidade:

> Um homem está lá, também fixando os olhos no céu

Torcendo suas mãos, de dor sobrecarregado
O pavor me toma vendo sua face:
A lua me faz ver meus próprios traços
Oh tu meu duplo, oh! Meu pálido companheiro
(*Lied, Le Double*, Canção o Duplo, extrato do *cycle shubertien - La mort du cygne*)

Corpo estesiológico destruído e repleto de energia, *May B* é uma maneira de fazer o corpo dançar, corpos ao mesmo tempo carne e terra, imensidade geográfica, corpos carregados de séculos, fluxo de humanidade, um lugar de passagem e de partilha da experiência. Em *May B*, a ontologia da carne proposta por Merleau-Ponty se faz estesiologia vibrante de nossas existências.

DANÇA, PERFORMANCE E IMPROVISAÇÃO NAS OBRAS DE HÉLIO OITICICA E ANNE HALPRIN

Hélio Oiticica

Yes, nós temos banana! Pop-art e *Tropicália* impulsionam a obra de Caetano Veloso e de Hélio Oiticica, fazendo vibrar a criação no Brasil e na arte contemporânea. Uma referência estética do corpo estesiológico, das sensações e da expressão tal como compreendemos, pode ser acessada no trabalho de Hélio Oiticica. Ele viveu intensamente os seus 43 anos, sendo um dos raros casos na arte brasileira em que o artista elabora teorias, conceitua e pensa sua própria obra[8]. Dsenvolveu uma poética singular ao longo de uma trajetória fortemente influenciada pelo trabalho de Mondrian, Duchamp, Kandinsky e pela *Pop-art*. A expressão de Hélio Oiticica é uma exaltação sensorial na qual se dá a passagem à obra. De acordo com Pedrosa (1986), ao entregar-se a um verdadeiro rito de iniciação na Estação Primeira de Mangueira, Escola de samba no Rio de Janeiro, pôde viver todo o seu inconformismo existencial e estético. Nesse lugar, "invadia-se de cor, sentia o contato físico da cor, ponderava a cor, tocava, pisava, respirava cor" (PEDROSA, 1986, p. 11).

Foi com sua iniciação no samba que o artista passou da experiência visual à fruição sensual dos materiais, do tato, do movimento em que o corpo inteiro entra como fonte de sensorialidade e de criação. A arte ambiental é como Oiticica (1986) chamou sua arte, posto que nela nada é isolado, e o

8 Para outras informações sobre a biografia e a obra de Hélio Oiticica visite o site http://www.heliooiticica.org.br/home/home.php

conjunto sensorial domina. Essa relação com a corporeidade, com a sensorialidade, com o movimento, com a dança é a base do trabalho artístico de Hélio Oiticica, em particular com as capas Parangolés[9], como ele mesmo define:

> Desde o primeiro 'estandarte' que funciona como ato de carregar (pelo espectador) o dançar, já aparece visível a relação da dança com o desenvolvimento estrutural da 'manifestação da cor no espaço ambiental'. Toda a unidade estrutural dessas obras está baseada na estruturação que aqui é fundamental: o 'ato' do espectador ao carregar a obra, ou ao dançar ou correr, revela a totalidade expressiva da mesma na sua estrutura: a estrutura atinge aí o máximo de ação própria no sentido do 'ato expressivo'. A ação é a pura manifestação expressiva da obra. A ideia da 'capa', posterior à do estandarte, já consolida mais esse ponto de vista. O espectador 'veste' a capa, que se constitui de camadas de pano de cor que se revelam à medida que este se movimente, que *dance*, em última análise. O próprio 'ato de vestir' a obra já implica uma transmutação expressivo-corporal do espectador, característica primordial da dança, sua primeira condição (OITICICA, 1986, p. 70).

Trata-se de uma ação corporal que mobiliza o espectador, transforma-o ao mesmo tempo em que transforma a noção de espaço e de obra por meio dessa incorporação. A dança com ato expressivo reconhece e

9 O Parangolé "é o abrigo do participador, convidando-o a participar, acionando os elementos nele contidos (sempre manualmente ou com o corpo todo" (OITICICA, 1986, p. 7).

mobiliza um espaço intercorporal criado pela obra ao ser desdobrada no espaço e no tempo. O vestir a obra, movimentar-se com essas capas coloridas criam formas inusitadas e modos de expressão originais, alterando o esquema corporal e amplificando as possibilidades de criação e de comunicação no espaço cênico, seja o teatro, seja a rua, seja o museu. Mas, sobretudo, modifica o espaço intracorporal, despertando sensações, desbloqueando o corpo e o movimento. A capa como objeto capaz de produzir metamorfoses corporais diversas.

> O vestir já em si se constitui numa totalidade vivenciada da obra, pois ao desdobrá-la, tendo como núcleo central o seu próprio corpo, o espectador como que já vivencia a transmutação espacial que aí se dá: percebe ele, na sua condição de núcleo estrutural da obra, o desenvolvimento vivencial desse espaço intracorporal (OITICICA, 986, p. 71).

As performances de Hélio Oiticica, assim como as de Ligia Clark, têm como foco o corpo que se move, a experiência do movimento e as sensações que ele produz como gesto artístico e existencial. Compreendemos que as obras desses artistas se afinam com o cenário da dança contemporânea e com nossa abordagem da corporeidade, incluindo a noção de intercorporeidade e de expressividade tal qual apreendemos da leitura de Merleau-Ponty (1995; 2011).

A dança a que se refere Oiticica não é a dança cênica ou acadêmica, mas o samba e sua capacidade de improvisação.

> Não a dança do balé, que é excessivamente intelectualizada pela inserção de uma

> ‘coreografia’ e que busca a transcendência desse ato, mas a dança ‘dionisíaca’, que nasce do ritmo interior do coletivo, que se externa como característica dos grupos populares, nações, etc. A improvisação reina aqui no lugar da coreografia organizada; em verdade, quanto mais livre for a improvisação, melhor; há como que uma imersão no ritmo, uma identificação vital completa do gesto, do ato como ritmo, uma fluência onde o intelecto permanece como que obscurecido por uma força interna individual e coletiva (em verdade que não se pode estabelecer a separação (OITICICA, 986, p. 73).

A imersão no corpo por meio do ritmo possibilita a criação de imagens móveis, rápidas, inapreensíveis próprias da improvisação. A imersão no ritmo constitui o ato criador e a expressão plástica da obra. “A experiência da dança (o samba) deu-me portanto, a exata ideia do que seja a criação pelo ato corporal, a contínua transformabilidade” (OITICICA, 986, p. 7). Nesse cenário, a compreensão da arte e das sensações compõe a expressão do corpo, como podemos ler no relato de Lygia Clark.

> A expressão corporal tem aqui uma importância essencial – pois é através dela que as células são construídas, por exemplo, abrindo os braços, criando com as pernas abertas túneis onde as pessoas podem passar. Trata-se de um abrigo poético onde o habitar é o equivalente de comunicar. Os movimentos do homem constroem esse abrigo celular habitável partindo de um nó que se mistura aos outros.

> Uma folha de plástico estendida no chão não é nada ainda. É o homem que a penetrando, a cria e a transforma, pois ele desenvolve, no interior, comunicações táteis (CLARK, 2005, p. 13).

As proposições de Lygia Clark e as de seu parceiro Hélio Oiticica realizam-se a cada vez que acontece a relação poética dos seus receptores com as coisas, não mais como objetivas ou objetiváveis, as quais seriam portadoras de um poder mágico, consistindo em mobilizar o sopro vital do seu receptor, mas como potência de invenção. Não se trata mais de uma relação de contemplação entre o sujeito e o objeto, o espectador e a obra, mas a imersão no espaço em que o corpo vivo e sua sensibilidade ocupam todo o plano da ação. A intensidade é tão forte, que transborda os quadros estesiológicos[10] habituais, despertando sensações novas que fazem emergir novos esquemas corporais que podem se tornar conscientes, por exemplo, na criação artística ou nos relatos das experiências do corpo vivido. A questão importante aqui é justamente essa emergência de novos esquemas corporais, novos estados estesiológicos que nos descondicionam dos padrões habituais, metamorfoseando nossa corporeidade e nossa percepção de nós mesmos, das coisas, dos mundos.

Há aqui uma aproximação entre a dança e a performance que queremos realçar. Roux (2014) compreende a performance como um território múltiplo e com grande potencial estético, ao mesmo tempo que se constitui como um espaço crítico e de vanguardas.

10 A estesiologia expressa a relação entre o corpo e suas sensações, o sentir mesmo (MERLEAU-PONTY, 1995).

Expressões como *happening*, *body art* ou arte corporal mobilizam diversas estratégicas cênicas e ações de artistas que produzem fluxos coletivos e um portfólio crítico sobre a arte e sobre a sociedade. Os artistas plásticos, a poesia e o campo coreográfico inserem-se nesse contexto e formulam novas experiências do corpo.

De acordo com Goldeberg (2012), a performance foi reconhecida como técnica de expressão artística independente nos anos 1970. Desde então, a performance apresenta-se como um catalizador na história da arte do século XX, uma forma de quebrar as categorias estéticas e indicar novas orientações artísticas.

A relação entre dança e performance também marcou a exposição *Danser sa vie*, à qual Hélio Oiticica está integrado. De fato, o caráter efêmero da dança, bem próximo ao *happening*, principalmente a partir das experiências da dança moderna e contemporânea, inspirou muitos artistas para aproximar a arte da vida, sendo esse o foco de toda a exposição, reunindo artistas plásticos, músicos, coreógrafos, diretores de teatro, entre outros artistas, sobretudo a partir da segunda metade do século XX. Artistas como Isadora Duncan e Mary Wigman, por exemplo, buscavam uma dança mais próxima das sensações do corpo vivo e do contato com a natureza para além dos códigos sociais construídos no campo das artes e da dança em particular (MACEL; LAVIGNE, 2011).

Destacamos nesse cenário artistas como Merce Cunnigham, Robert Morris, Anne Halprin, Jérôme Bel, entre outros. A coreografia *The Show Must Go On*, de Jérôme Bel, por exemplo, criada em 2001, apresenta vinte dançarinos, profissionais ou não, que se movimentam

escutando seus *heads-phones*. As músicas foram escolhidas pelo coreógrafo, representando um repertório de sucessos (*tubes*), incluindo a *Macarena*. Os dançarinos, vestidos com suas roupas cotidianas movimentam-se e cantam durante alguns minutos. Essa dança contém um questionamento sobre o que é a dança e mesmo sobre o que é a coreografia, a obra de arte em dança. Esse questionamento nos remete a Marcel Duchamp, criador do conceito de *ready made*. Este se caracteriza pelo transporte de um elemento da vida cotidiana, a princípio não reconhecido como artístico, para o campo das artes, como podemos perceber na emblemática obra *La Fountain*, de 1917.

Essa atitude estética também influenciou a busca por novas visibilidades cênicas na dança contemporânea. Nota-se aqui uma dissolução das fronteiras entre a arte e a vida, uma dissolução das fisionomias, dos gestos e dos modelos figurativos elaborados pela tradição coreográfica clássica. Na dança contemporânea, há uma certa economia do corpo, uma vez que se trata de outro registro estético, outro registro de movimento e de sua visibilidade. Assim, por exemplo, Jérôme Bel busca habitar diferentemente o cenário da dança baseado em representações coreográficas através de uma economia do corpo, dos movimentos. Ele busca encenar as experiências vividas, dando voz aos intérpretes, como no caso da peça *Véronique Doisneau,* em que a bailarina da Ópera de Paris narra sua trajetória artística, sua fragilidade física, as peças que mais gostava de dançar, o desejo de fazer papéis masculinos e o sonho de dançar Giselle, entre outros acontecimentos que marcaram sua vida como bailarina. “Eu passei da representação de um corpo objeto a um corpo

sujeito. Eu analisei inicialmente a alienação cultural, social e econômica sobre o corpo, depois eu coloquei em cena o dançarino, objeto da dança, de tal maneira que ele (Cédric Andrieux) e ela (Véronique Doisneau) ascenderam à posição de sujeito. É a linguagem que permitiu essa operação" (BEL, 2014, p. 4).

Destaca-se que os gestos do cotidiano são tomados de empréstimo da experiência da vida ordinária e passam a integrar o vocabulário coreográfico em muitos artistas que compõem o cenário da dança contemporânea. Comer uma maçã, vestir-se e muitos outros gestos inscrevem-se em uma teatralidade que vão despertar no espectador essa sensibilidade e produzir essas experiências imersivas do corpo vivo, do corpo em ato, cuja expressividade pode ser transformada pela criação artística. Na dança contemporânea, muitos artistas buscam fazer essa economia do corpo, muitas vezes recorrendo ao teatro, à linguagem falada e a outros meios técnicos e tecnológicos, construindo cenários híbridos para a cena coreográfica, em que as narrativas das experiências cotidianas vividas pelos artistas ganham destaque. Parece haver um desejo de comunicar aquilo que se passa com as emoções dos dançarinos e suas histórias para além dos códigos coreográficos já estabelecidos, mesmo aqueles mais bem-sucedidos, como vemos em Pina Bausch. Nesse cenário, entendemos que improvisação imersiva se apresenta como possibilidade para o processo criativo e sua expressividade.

Observa-se um movimento de criação em torno da dança e da coreografia que busca ultrapassar os quadros convencionais, investindo-se em outras possibilidades e relações como, por exemplo, o projeto "Coreografar a

Exposição" (*Chorégraphier l'exposition*). Em 2008, o *Centre d'Art Contemporaine de la Ferme Busson*, na França, acolheu uma exposição coreográfica sob a curadoria de Mathieu Copeland. A exposição foi composta de movimentos interpretados por três dançarinos do *Clubdes5*, seis horas por dia, durante dois meses. As peças coreográficas foram assinadas por oito artistas: Jonah Bokaer, Phillipp Egli, Karl Holmqvist, Jennifer Lacey, Roman Ondák, Michael Parsons, Fia Backstrom e Michael Portnoy. O projeto se confronta com a natureza efêmera do movimento, colocando em pauta a temática da presença do corpo, do espaço e do tempo da dança e da memória, bem como uma escrita coreográfica diferente dos modelos convencionais, seja em dança, seja nas artes visuais. Assim, a articulação entre coreografia e exposição através do prisma do corpo e da partitura coreográfica desloca o sentido da noção de exposição como agrupamento temporário de objetos e, no caso da dança, implica a compreensão do caráter efêmero e mesmo de uma não fisicalidade ou materialidade da obra (COPELAND, 2014).

Essa exposição coreográfica nos remete ao trabalho de Hélio Oiticica e suas performances nos anos 1960 e 1970, sendo uma temática atual para se pensar a dança. Nesse sentido, por exemplo, o projeto de criação do *Musée de la Danse* do coreógrafo Boris Charmatz e a *Expo Zéro*, realizada em 2009, nuança essa perspectiva estética, estesiológica e imersiva da dança. Um projeto de exposição sem obras, conforme afirma o artista. "Nem fotos, nem esculturas, nem instalações, nem vídeos. Zero coisa, nenhum objeto estável. Mas artistas, zonas ocupadas por gestos, projetos, corpos, histórias, as danças que cada um gostaria de imaginar" (BEL; CHARMATZ, 2013).

Para Hélio Oiticica a arte é tida como sensação. Ele enfatiza a relação do corpo com a obra, o que denomina de incorporação. Em sua obra, a pintura sai do quadro e vai para o espaço; a arte é compreendida como experimentação no mundo. Os *Parangolés* e suas questões corporais, cromáticas e rítmicas não cabiam no espaço institucionalizado do museu, segundo as normas vigentes (FAVARETTO,1992; PEQUENO, 2013). A partir desse momento, a relação com o espaço, com a dança, em particular com a improvisação do samba, irá se tornar cada vez mais intensa em sua arte, como forma de catalisar energias dispersas, conectando-se diretamente com o espectador através das obras em movimento.

A obra é um estado de invenção. Experimentando os *Parangolés,* criamos imagens móveis e rápidas; assim a obra se faz com a deformação e transformação dos movimentos e das sensações que se produzem em nosso corpo. O espectador participa da obra com o corpo inteiro. O uso do espaço, a relação com a sensibilidade, a vida. O *Parangolé* não é para ver, é para dançar. O público penetra na obra, a ideia é que as pessoas transformem a vida em obra de arte (OITICICA, 2011). As obras de Hélio Oiticica são espaços de experimentação do corpo. A ideia de coletividade e a de êxtase estão presentes em seu trabalho. Os *Parangolé*s possibilitam a metamorfose de transformar-se em obra de arte.

Os *Parangolés* são convites para se colocar em cena, dançar e refletir sobre a vida, a sociedade, a estética, por meio da relação com o material, as capas com suas cores e palavras dirigidas ao corpo, como na capa "Eu incarno a revolta", criada em 1967. O desenvolvimento da experiência dos *Parangolés* seguiu uma trajetória em que podemos identificar as capas

coloridas do início dos anos 1960 e a concentração sobre o corpo em movimento. As capas sociopolíticas, a partir de meados dos anos 1960, em que aparece o recurso às palavras (capa - eu incarno a revolta); as capas criadas em New York nos anos 1970, mais abstratas, transparentes e que buscam expressar o vazio, segundo o artista.

"Devo precisar que meu interesse pela dança, pelo ritmo, particularmente o samba, vem de uma necessidade vital de "desintelectualização", uma necessidade de me exprimir livremente (OITICICA, 2011a, p. 171). Ele retoma o sentido dionisíaco que Nietzsche atribuiu à dança, no sentido de ato expressivo direto, no qual predomina a improvisação, em vez de uma coreografia. Esse sentido de imanência do corpo por meio da dança permite a incorporação e a metamorfose do corpo como obra de arte. Nos *Parangolés*, podemos observar a dança orgânica, ou seja, uma dança que se liberta da forma coreográfica, dos gestos codificados e nos coloca em estado de invenção. Não se trata apenas de contemplar o objeto, a coreografia, mas também de entrar na dança, fazer corpo com o espaço através do movimento, do ritmo, da respiração, das sensações que percorrem todo o corpo.

Artista inquieto, Oiticica (2011) afirma que a arte deve ser feita para ser sentida, para fazer vibrar o corpo e nos liberar de nossos condicionamentos morais, sociais, estéticos. Trata-se de uma arte da vida, uma arte que sai do espaço do quadro, da cena tradicional, da coreografia, para ganhar o espaço, criar novos esquemas corporais. A obra *Supra Sensorial*, por exemplo, na qual somos convidados a tocar, sentir a cor, colorir-se, sublinha essa sensorialidade da obra, produzindo novos esquemas corporais e uma nova

maneira de interagir com a arte. Já os *Parangolé*s liberam a dança do corpo por meio dos contatos com os panos, as capas coloridas e a intensidade rítmica dos movimentos.

A busca do suprassensorial "é a tentativa de criar por proposições cada vez mais abertas, exercícios criativos... o dilatamento de suas capacidades sensoriais habituais para a descoberta do centro criativo interior, de sua espontaneidade expressiva adormecida, condicionada ao cotidiano" (OITICICA, 1986, p. 10).

O artista propõe um mergulho no corpo para fazer emergir sensações que podem vir a constituir-se como poética. Para ele "essa experiência em que desemboca a arte, o próprio problema da liberdade, do dilatamento da consciência do indivíduo, da volta ao mito, redescobrindo o ritmo, a dança, o corpo, os sentidos, o que resta enfim, a nós, como arma de conhecimento direto, participativo, participante" (OITICICA, 1986, p. 105).

Certamente esse mergulho no corpo e essa dilatação dos sentidos pode se dar por meio de outras experiências, como o uso de drogas, os esportes radicais, a sexualidade, como nos atualiza Andrieu (2014), e pelas artes imersivas (Bernard& Andrieu, 2014; Andrieu, 2014). Com os recentes estudos sobre a consciência, o inconsciente, a percepção, compreende-se que essa experiência de imersão ou mergulho no corpo se dá por descontinuidade entre o que se passa no corpo vivo e em suas sensações e a consciência do ato expressivo vivida pelo sujeito (ANDRIEU, 2014).

Nas performances e improvisações da dança contemporânea, percebemos esse corpo dançante dilatado,

múltiplo, heterogêneo e uma outra escrita coreográfica que busca articular diferentes experiências, linguagens, proposições estéticas, sociais e políticas próprias ao universo do happening e da arte corporal, como nos aponta Roux (2014).

A experiência artística de Hélio Oiticica nos inspira em nossa relação com a dança. Vestir-se de dança, liberar o movimento, ocupar o espaço, incorporar-se ao ambiente. A arte sai do espaço convencional, o corpo torna-se obra de arte. Como na obra *Tropicália*, na qual penetramos esses labirintos, em um autoteatro, uma maneira poética de interpretar o espaço que nos convida a nos metamorfosearmos em uma dança que não é aprisionada pela coreografia. Uma dança do corpo. Os labirintos, os penetráveis, os *Parangolés* e outras performances artísticas de Hélio Oiticica descondicionam nossa postura, exigem novos movimentos, produzem um rastro de alegria na arte, uma nova poética na dança contemporânea ainda não inteiramente realizada.

Anna Halprin

Anna Halprin nasceu em 1920 e continua a desenvolver suas atividades com a dança como expressão artística, arteterapia, celebração da vida e do encontro com a natureza. Sua trajetória ao mesmo tempo se inscreve e se afasta da dança moderna, cujos pioneiros como Isadora Duncan, por exemplo, buscavam liberar o corpo dos condicionamentos do balé clássico, privilegiando a expressão das emoções e a relação com a natureza de forma intensa. Nos anos 1950, ela deixa o meio da dança moderna e vai dedicar-se a uma formação com Margareth H'Doubler na Universidade de

Winsconsin. Os ensinamentos apreendidos na universidade, o trabalho de Rudolf Laban, que coloca o movimento no centro da pesquisa em dança, o trabalho com a consciência corporal e a consciência através do movimento de Moshe Feldenkrais, Ida Rolfing e os trabalhos estéticos da Escola de Bauhaus influenciaram fortemente o trabalho artístico de Anna Halprin. Contemporânea de artistas como Trisha Brown, Yvone Rainner, John Cage, Merce Cunningham, Robert Morris investe na improvisação, para criar suas obras de dança (HALPRIN, 2014; HALPRIN, 2009; H'DOUBLER, 2015).

O trabalho com Margareth H'Doubler privilegiava a criatividade pessoal e o estudo científico da anatomia e da cinesiologia, em vez de considerar a dança como forma artística unicamente destinada ao espetáculo. Em seguida, a partir dos anos 1960, junto com Fritz Perls, da *Gestalt-Thérapie,* passa a incluir em seu trabalho a relação com as emoções e utilizar imagens graças à técnica de visualização psicocinética *Psychokinetic Visualization Process*). Em 1978, junto com a filha Daria Halprin, cria o *Institut Tamalpa,* que se consagra ao estudo do movimento em dança, arteterapia, processos criativos, mitos e criação coletiva. Buscam ultrapassar as fronteiras da dança e teatro para enfrentar os problemas da vida cotidiana, explorando as dificuldades humanas em busca de resolver os conflitos pessoais e sociais em um contexto também ecológico (HALPRIN, 2009; HALPRIN, 2014).[11]

11 Para outras informações ver site http://www.tamalpa.org/ ou http://www.annahalprin.org/

Para Halprin (2014), ao se concentrar sobre o corpo e sobre o movimento, temos condições de perceber as sensações, as posturas, os gestos, as emoções e os pensamentos. O movimento pode nos permitir penetrar mais profundamente em nosso corpo e liberar uma parte de nossa história de condicionamentos, nos quais nos encontramos. Assim, as improvisações fazem parte do método de trabalho em dança e na arteterapia como forma de desbloqueio de tensões, descobertas criativas, recomeços e criação de novas ideias. Trata-se de uma estética que se interessa fortemente pela experiência sensorial e a relação com a natureza. Nesse sentido, o acontecimento artístico é compreendido como *happening,* buscando ultrapassar o espaço fechado das salas de dança e de concerto, para habitar o espaço da vida cotidiana.

Em 1959, ela cria sua Companhia de Dança *San Francisco Dancer's Workshop,* no interior da qual desenvolverá seu trabalho artístico. Encontra-se no trabalho dessa artista uma forte ligação com a existência e com sua história pessoal. "Minha existência e meu trabalho são indissociáveis dos ritmos dessa terra [Monte Tamalpais, Califórnia, EUA], de suas mudanças e de suas evoluções' (HALPRIN, 2009, p. xii). Essa declaração da artista americana nos dá a dimensão da relação entre dança e existência que sustenta nossos argumentos em relação à corporeidade, ao corpo estesiológico e às artes imersivas.

Trata-se de uma trajetória única, em que podemos destacar três aspectos que se relacionam diretamente. O primeiro refere-se ao fato de sua companhia ter deixado o perímetro restrito do teatro italiano para dançar em vários

ambientes, seja na rua, seja na natureza. Esse aspecto permitiu ultrapassar fronteiras entre arte e vida, bem como modificar as relações dos dançarinos com o público. O segundo aspecto diz respeito a sua pesquisa sobre novos usos da dança e do movimento. Nesse contexto, as formas criadas tornam-se mais acessíveis e continuam a existir fora das salas de espetáculos, desenvolvendo-se novos modos de comunicação e dirigindo-se a uma diversidade de grupos étnicos, nacionalidades, classes sociais diferentes, diferentes idades e aptidões físicas.

Para ela, trata-se de uma forma emergente de teatro total. Assim, as criações fazem sentido e produzem uma ressonância na história pessoal, conferindo ao espetáculo um poder de transformação. A respeito dos espetáculos, afirma: "Eu comecei a qualificá-los de 'rituais' e a nomear 'mitos' os materiais dos quais eram feitos" (HALPRIN, 2009, p. xiv). Essa atitude estética é também política, uma vez que busca transformar as condições de criação e de realização da dança.

O terceiro aspecto do trabalho de Anna Halprin a ser destacado refere-se à emergência do coletivo, graças à expressão desses mitos e desses rituais.

> Essa direção – a experiência coletiva – me apareceu como inevitável e, à medida que esse tema se tornou central, símbolos ou arquétipos mais vastos surgiam. A força da vida pulsante e imperativa que nos anima a todos tornou-se a fonte de inspiração das minhas obras posteriores. O choque provocado pela travessia do câncer e as mudanças engendradas em minha vida e em meu trabalho levaram-

> me a explorar as ligações entre dança e problemas de saúde. Eu comecei a utilizar a dança como meio de curar e a trabalhar com pessoas atingidas por doenças graves. Seria necessário incluir nas formas que criei todo o espectro das lutas humanas, a compaixão, a saúde, o amor, a catarse, a vida e a morte. E, incansavelmente, retornando à montanha ou ao mar, eu me alimentei de imagens, de materiais e de uma força que introduzi em meu projeto de instaurar uma comunidade vital (HALPRIN, 2009, p. xiv; xv).

No trabalho de Anna Halprin, a natureza ocupa um lugar primordial, conforme ela mesma explicita:

> A sabedoria da dança e do corpo contém nelas mesmas os meios que asseguram a perenidade da vida sobre esse planeta. Nossa conexão com a terra e com os outros, cm formas de Terra, é a etapa seguinte, essencial. Para mim, essa é a maravilhosa alternativa oferecida pela dança hoje. Graças a ela, nós podemos recuperar a identidade espiritual e o sentido coletivo que perdemos. Eu considero como crucial abrir-se a essa dança do presente, imediata e necessária. Nesse momento, eu aprendo enormemente com a natureza, é a voz mais clara que guia minha dança. Sentir fisicamente a Terra me coloca em contato com a profundidade de minha natureza humana. É na direção desse teatro intemporal e infinito que eu oriento o essencial de minha prática (HALPRIN, 2009, p. xv).

Essa compreensão da relação entre corpo, natureza e dança nuança a perspectiva estesiológica e a dança com arte imersiva, cuja expressão encontra sua interioridade nas sensações e ligações mais profundas do corpo com a natureza. Destaca-se aqui o tema da nudez presente no trabalho da artista como forma de consciência do corpo, de liberação de bloqueios, expressão de resistências internas, criação de uma linguagem corporal, sem recorrer à verbalização, permitindo assim dançar a si mesmo e explorar as relações com a sensualidade e com a sexualidade.

A peça *Parades and Changes* (Desfiles e mudanças), criada em 1965, é expressiva dessa questão da nudez. A coreografia é composta por três partituras que consistem basicamente em abraçar e ousar acolher e aceitar o outro; criar sons com papéis, escutar os sons, recolher os papéis e deixar a cena; vestir e despir-se lentamente diante do público, em um ritmo regular, observando a respiração e repetir a sequência duas ou três vezes[12]. Na época, a coreografia causou bastante polêmica, justamente por conta da nudez, sendo proibido ser encenada nos Estados Unidos por vinte e cinco anos.

O relato da artista nos permite compreender a relação da nudez com a questão da corporeidade e a busca pela liberação de tensões, bloqueios e tabus relativos ao corpo. Mas, conforme a artista se expressa no documentário *Le souffle de la danse*, filme de Ruedi Gerber, a nudez é uma homenagem ao corpo em sua mais alta expressão de sentimentos íntimos e dessa teatralidade que está em nós

12 Para conhecer um trecho dessa coreografia, acessar o endereço eletrônico: https://vimeo.com/8572182. Acesso em 08 de março 2015.

mesmos, em nosso coração e em nossa experiência. A cena da nudez foi criada a partir da experiência da artista com a Gestalt em situações de terapia em grupo conduzidas por Fritz Perls.

> A sequência de nudez desdobra-se do que vivi em um ateliê dirigido por Fritz Perls. Eu olhei um homem sentado diante de mim. Ele parecia um homem de negócios com seu terno bem cortado, sua camisa branca, sua gravata, suas meias de seda e seus sapatos clássicos. Frequentemente, eu sentia-me exasperada por tudo o que ele representava para mim. Eu me levantei e caminhei até ele e, muito afrontosamente, comecei a me despir, uma peça por vez, até estar nua diante dele como um verme (HALPRIN, 2009, p. 134; 135).

De acordo com Clark (2008), a nudez está associada aos tabus sociais, enquanto o nu tem sido usado desde o século XVIII, para assegurar o corpo despido com motivo essencial da obra de arte, em particular na pintura e na escultura. Seguramente esse aspecto da nudez continua a ser uma questão para a corporeidade, em especial sua relação com os tabus sociais e subjetivos relacionados à sensualidade e à sexualidade. A relação com a nudez na dança foi explorada por artistas como Isadora Duncan, Rudolf Laban e a as experiências do Monte Veritá, por exemplo.

A partir dos anos 1960 e nos anos 1970, as experiências com a performance, a *body art* e o *happening* vão explorar intensamente a nudez. Tais experiências continuam atuais e são animadas por diversos coletivos de artistas

contemporâneos, como é o caso de Jérôme Bel, em particular na peça *Le Dernier Spetacle*[13], de 1998, e no dispositivo de performance dos artistas que integram o *Le Corps Collectif*[14], inspirados, entre outras referências, no trabalho de Anna Halprin. *La Meute* é um dispositivo de performance criado em 2010 e atualizado pelo Coletivo de artistas a partir de ângulos como a representação, a cor, a nudez, o intervalo, os rituais, a vibração, os corpos coletivos e a consciência.

O trabalho desse coletivo de performance inspira-se na noção de corpo sem órgãos, de Artaud, a partir da filosofia de Deleuze. Nesse contexto, buscam construir um plano de imanência, em vez da representação ou ideia formal do espetáculo. Buscam um "devir-animal" que engaje o corpo não como forma, mas como fluxo de intensidades criadas pelo movimento. Em suas performances, esse coletivo investe na presença do corpo, em seus ritmos e variações de velocidade e intensidades. Buscam explorar a pele como lugar do sentir e do tocar (LE CORPS COLLECTIF, 2013).

A cor é outro elemento que compõe o disposto das performances, como vibração e intensidade monocromática, que permite o exercício de tornar-se essa cor a partir da vibração poética que ela desdobra. A vibração corresponde ao agenciamento de forças orgânicas e inorgânicas em uma percepção direta ao explorar elementos da natureza, como pedras, terra, água, árvores em uma meditação ativa. O intervalo é outra dimensão da performance, vivido como investimento sensório-motor e, aliado à dimensão do ritual,

13 http://www.jeromebel.fr/film/videos?spectacle=Le%20dernier%20spectacle. Acesso em 08 março 2015.

14 http://www.lecorpscollectif.com/performances/la-meute/. Acesso em 08 março 2015.

dá lugar ao participante como dispositivo intensamente explorado pelo grupo que busca ter consciência desses aspectos e atualizá-los a cada trabalho (LE CORPS COLLECTIF, 2013).

Cabe destacar, nesse dispositivo de performance, a nudez, sendo para eles algo que aconteceu naturalmente, na medida em que se buscava a ressonância com os elementos naturais e o desejo de ampliar o contato da pele com a natureza. Nesse contexto, as roupas são incongruentes com o *devir-animal* almejado pelo grupo. A partir desse aspecto, começaram a refletir sobre a nudez e a ambivalência com as representações sociais e culturais, do uso do nu na publicidade, na esfera da intimidade, como no caso do banho, do *toilete* ou a nudez dos campos naturistas e mesmo em cenas da dança contemporânea. Problematizam o nu masculino em geral associado ao esporte e à ideia de um corpo ativo, e o nu feminino, associado ao olhar objetivante e sexual. Buscam ainda diferenciar o nu compreendido como modelo de beleza e a nudez como deslizamento no visível e a aparição de um novo espaço sensível (LE CORPS COLLECTIF, 2013).

Destaca-se aqui certa incongruência da compreensão de nudez asséptica em relação à sensualidade e a sexualidade, tal como se apresenta no dispositivo de performance anunciado pelo *Corps Collectif* (2009), dado que, se o corpo e sua nudez é um espaço sensível, essas intensidades estão presentes e compõem o cenário subjetivo e humano da arte, bem como espaço de expressão e de compreensão de bloqueios e interdições profundas ligadas à corporeidade, como apontam diversos e reconhecidos estudos da corporeidade e da sexualidade (MERLEAU-PONTY, 1945; 1995; FREUD, 2015).

O trabalho de Huesca (2015) apresenta uma discussão sobre a nudez na dança contemporânea. Analisando obras coreográficas como *Jérôme Bel* (Jérôme Bel, 1995), *Une longue introduction* (Boris Charmatz, 1996), *Good Boy* (Alain Bufard, 1998), por exemplo, afirma que corporeidades inéditas são mostradas em uma gestão da intimidade que caracteriza uma "história de O pós-moderna"[15], na qual uma língua explora uma orelha, um braço se insinua entre as coxas, o corpo se deixa levar, entrega-se, a urina escapa. Os dançarinos rolam nus uns sobre os outros, um *sex toy* é utilizado na cena, cenas inusitadas do corpo e da sexualidade que convocam o espectador e que às vezes o perturbam.

Aqui, uma vez mais, destaca-se o trabalho pioneiro e atual de artistas como Ana Halprin, ao abordar essa questão do corpo e da sexualidade em suas criações. Em 2008, conforme mostra Huesca (2015), na programação da bienal de dança de Lyon, Anne Collod apresenta uma versão de *Parades and Changes* de Anna Halprin no ano de 1965. Peça coreográfica censurada, julgada escandalosa durante mais de vinte anos, nos Estados Unidos, a obra atualiza uma emoção a partir de sua escritura de movimento e seu valor estético e coreográfico ligado à improvisação e à experiência de criação.

Outro aspecto relevante do trabalho de Anna Halprin que destacamos é o sentido cinestésico à relação corpo e movimento. Esse sentido refere-se às terminações nervosas nos músculos, tendões, ossos, articulações, que nos permitem ter certa consciência dos nossos movimentos no espaço e no tempo. Assim, quando voltamos a atenção

15 Referência à obra de Pauline Réage. Histoire d'O.

para a qualidade dos nossos movimentos, essa atitude cinestésica faz nascer em nós sensações que nos permitem perceber os movimentos.

A partir desses aspectos, Anna Halprin criou os ateliês "arte e vida", em que desenvolve sua metodologia criativa em ciclos denominados RSVP (*The RSVP Cycles*). O R diz respeito aos recursos materiais, tais como: movimentos, espaços, sons, pessoas, corpos, centros de interesse, sensações, sonhos. O S configura as estruturas (*Structure*), ou seja, partituras com múltiplas funções que podem servir para associar desenvolvimento pessoal e expressão artística e permitem a exteriorização de sentimentos e atitudes ocultas, bloqueios inconscientes.

Esses sentimentos podem se tornar restrições, em vez de potencial criativo, por isso a necessidade de percebê-los e expressá-los. Algumas tarefas são propostas nos ateliês arte e vida para criar essas partituras, por exemplo: Relaxe os olhos ou ainda passe um dia a conhecer a cidade onde você habita. São atividades aparentemente simples, mas que visam ampliar a percepção visual e os sentimentos a ela associados. O P corresponde à *Perfomance* compreendida como execução de uma partitura descrita acima e não significa necessariamente uma presença cênica profissional ou espetacular. A letra V diz respeito à avaliação do processo, no sentido de discutir o que funciona e o que não funciona, em busca de um consenso em função dos objetivos da atividade. Busca-se com a avaliação ter consciência do valor da experiência e de suas aplicações em situações de vida.

A diversidade de grupos com os quais a artista trabalha nos ateliês e o ambiente são suas preocupações. Diferentes

grupos étnicos, homens, mulheres, jovens, crianças, idosos, classes sociais diferentes, assim como sons, temperaturas, elementos táteis, luz, são amplamente trabalhados no processo criativo e na expressão do movimento em dança. A relação entre dança e consciência corporal também é marcante no trabalho de Anna Halprin. Em nossa pesquisa, notamos uma aproximação desse aspecto com o estudo de Andrieu (2012) sobre a ecologia de si. Nesse processo corpóreo de descoberta e autorreflexividade, muitas técnicas de consciência corporal são integradas, como é o caso do método Feldenkrais e da técnica Rolfing utilizados pela artista em seu trabalho com a dança e com a arteterapia.

A relação da dança com a arteterapia no trabalho de Anna Halprin intensificou-se quando ela foi diagnosticada com um câncer, em 1972. Incialmente sentiu-se bloqueada em seu próprio corpo e impedida de dançar. Mas decidiu aplicar o seu próprio método com a utilização do processo de visualização psicocinética. Ela fez um desenho no qual era incapaz de dançar, depois criou outros desenhos e começou a dançá-los. Um deles apresentava uma face angulosa, furiosa e violenta dela mesma. Depois começou a dançar sua própria imagem em vias de cura:

> Eu imaginei que minha respiração era de água e que meus movimentos atravessavam meu corpo como água, a água me purificava. Eu tinha na cabeça a imagem de uma cascata lavando as montanhas perto de minha casa e a água me atravessava antes de juntar-se à imensidão do mar, levando minha dança. Eu penso que fiz a experiência das forças da natureza em meu corpo, o que me deu

> a sensação profunda de uma verdadeira conexão entre meu corpo e o mundo em torno (HALPRIN, 2009, p. 80).

O testemunho da artista nos faz perceber os aspectos filosóficos e expressivos do seu trabalho em dança, ligando em um mesmo fio corpo e natureza de forma intensa e poética. A dança é compreendida como vida, ampliando sua configuração sensorial e trazendo à tona a expressão dos nossos sentimentos, desejos, medos, esperanças. A dança como sopro da vida, animação do corpo no mundo em estado de comunhão e de celebração, é assim que percebo o trabalho de Anna Halprin, como forma de investimento em novos espaços para a experiência do corpo e de suas sensações e outras perspectivas de expressão artística para a dança que ultrapassem os quadros estéticos convencionais da coreografia e do espetáculo em um processo de ecologização do corpo.

EMERSIOLOGIA, ARTES IMERSIVAS E ECOCOREOGRAFIAS

> Se concordamos em atribuir os atributos de um médium ao artista devemos então recusar-lhe a faculdade de ser plenamente consciente, sobre o plano estético, do que ele faz ou porque ele faz – todas as suas decisões na execução artística da obra permanecem no domínio da intuição e não podem ser traduzidas em uma *self-analyse*, falada ou escrita ou mesmo pensada (DUCHAMP, 1957, passim).

O pensamento de Marcel Duchamp sobre o processo criativo oferece-nos elementos para contextualizar nossa pesquisa sobre a improvisação imersiva na dança contemporânea e as relações entre o corpo vivo e o corpo vivido que ultrapassa o quadro clássico da fenomenologia da percepção e da intencionalidade da consciência, em particular, na experiência estética e na produção artística.

Encontramos também a referência de Freud, em seu *Abrégé* de Psicanálise[16], a respeito do aparelho psíquico e do nosso conhecimento sobre o órgão corporal e sua cena, ou seja, o cérebro e o sistema nervoso de uma parte e, de outra parte, nossos atos de consciência que nos são dados sem mediação e que nenhuma descrição pode nos tornar mais próximos de tal conhecimento. "Tudo o que se encontra entre ambos nos é desconhecido, entre esses pontos situados nas duas extremidades de nosso saber não há relação direta" (FREUD, 2015, p. 15). Ambas as referências, Duchamp e Freud, arte e psicanálise, abrem-nos perspectivas de

16 Trata-se de um manuscrito inacabado que Freud escreveu em 1938, contendo um resumo de conceitos cruciais da Psicanálise.

compreensão e de composição da noção de ecocoreografia como espaço sensível de expressão e criação.

O corpo estesiológico também se apresenta como uma noção em construção na obra de Merleau-Ponty e que é amplificada a partir dos estudos da emersiologia (ANDRIEU, 2014; 2015). A emersiologia apresenta-se como um novo contexto para a filosofia e também para a arte. No caso da dança, essa emersão pode ser experimentada na improvisação por meio das sensações corporais. Esse aspecto contribui para uma compreensão estética da dança contemporânea capaz de ampliar a linguagem coreográfica, a carta do visível e do movimento dançante e as percepções do corpo e das práticas corporais na composição de ecocoreografias como espaços de sentir o corpo e criação de movimentos não apenas no campo das artes, mas também criando possibilidades existenciais, clínicas, terapêuticas ou educativas, por exemplo.

A noção de emersiologia proposta por Andrieu (2014) articula referências de vários domínios do pensamento, dialogando com conceitos científicos, filosóficos e artísticos que buscam configurar um pensamento sobre o corpo e produzir uma circulação de sentidos retirados de exemplos de uma cartografia mais abrangente da visibilidade do corpo em processos de improvisação e criação coreográfica em dança contemporânea.

No Manifesto das Artes Imersivas, os autores apresentam a gênese das artes imersivas. Nesse contexto, "colocar-se em um dispositivo emersivo para deixar chegar à sua consciência sensorial a imagem mental ou a afecção situacional ativada no curso da ecologização corporal"

(Bernard&Andrieu, 2014, p. 6). As artes imersivas possuem uma ligação com os estudos sobre ecologia corporal, a hibridação, a experiência corporal e a vertigem (ANDRIEU, 2009; 2010; 2011; 2012; 2013; 2014).

Trata-se de uma trajetória de pesquisa que, face à descorporalização digital e a artificialização do vivo, descritas em terceira pessoa, colocam as experiências emersivas como arte de imergir, como ocorre por meio das drogas, da música ou da realidade virtual, por exemplo. Essa perspectiva confirma que a natureza não é considerada como limite do corpo, limite físico ou extremidade, mas prova de sua profundidade e de sua extensão. Essa ecologização do corpo envolve as relações intercorporais, o corpo mundo, a empatia que nos une ao outro e ao ambiente em um processo de ecologização do corpo.

> A arte de emergir produz uma obra de arte interior, uma beleza interior cuja expressão é externalizada no que chamamos obra de arte, permanecerá sempre qualitativamente menos intensa, pois traduzida em imagem, som, vibração e cor. Lá onde a *body art* externaliza a performance, mostrando-a, a arte de se emergir internaliza a sensação do meio imersivo em uma nova disposição de si! É o corpo vivo que emerge no corpo vivido pela prova do medo, do frisson, do prazer e da dor. Essa emersão do vivo é colocada em ato pelo corpo a corpo no mundo, a paisagem, a sexualidade ou a alteridade. A imersão ativa assim o vivo do corpo, ultrapassando os limites convencionais e conhecidos do corpo vivido e sensorial (ANDRIEU, 2014 a, p. 19).

A arte no corpo proposta pelas artes emersivas apresenta-se como um contexto estético e somático complexo a ser estudado no contexto filosófico da estesiologia e da emersiologia. Desdobramos essa filosofia para a criação artística, as experiências do corpo e das práticas corporais, em particular no que se refere à improvisação e à dança contemporânea. Buscamos aprofundar a imersão na corporeidade e na dança, ampliando-se os quadros estesiológicos e estéticos da coreografia por meio da improvisação emersiva, ou seja, aquilo que faz vibrar em nosso corpo vivo as sensações corporais.

Conforme (Andrieu, 2014), a despossesão e a perda de controle de seu corpo são uma liberação da vontade. Avivando-se pela dimensionalidade do corpo e seu movimento interno, o corpo dançante aprofunda-se: por um lado, tocando sua carne zonas sensoriais inéditas pela ativação provocada pela técnica emersiva e, por outro lado, realizando gestos provindos do interior, mas atravessando a expressão em uma incarnação original. Entrando na dança, o corpo vivo não tem a intenção consciente de se exprimir. Ele atravessa a consciência no gesto, na postura e no ritmo sem significação imediata. O dançarino ou a dançarina devem pelo menos conter o movimento que os inscreve em um mundo simbólico que lhes dará então uma significação.

A improvisação do vivo difere aqui de uma liberação das normas corporais; sua espontaneidade, atividade abaixo do limiar de consciência, vem preencher o conteúdo da consciência do dançarino, dançarina, orientando-os o para a significação conforme sua intensidade e direção. Mas a desorientação produzida pela resistência consciente

do dançarino ao que seu corpo vivo improvisa nele pode constituir um obstáculo à sua criatividade. O transe, como o orgasmo ou a vertigem, é uma solução orgânica produzida pelo vivo para tornar suportável ao dançarino sua perda de controle, seu abandono na vida (ANDRIEU, 2014).

Assim, para o referido autor, consentir, abandonar-se para deixar passar o vivo de seu corpo através da consciência não é nem um retorno ao instinto, nem uma regressão arcaica. Não se trata aqui de progresso, mas de aprofundamento. A improvisação cria um túnel de comunicação entre o vivo e o vivido, o aprofundamento pode ser emersivo do vivo ao vivido, mas também imersivo do vivido ao vivo. Esses dois movimentos assimétricos são modos de exploração voluntária ou involuntária em função do grau de improvisação. Sem ser detido pela consciência, o sujeito dançante, seu corpo vivo pode então se inspirar: assim não é mais o eu consciente que controla a improvisação, é o corpo que é capaz de atualizar o gesto dançante. Ser capaz é tanto se conhecer como acolher o que surge em mim desse eu que se faz conhecer como outra parte de mim mesmo. Assim, a técnica corporal é somente um meio para o que ainda não é corpo em mim tornar-se. Andrieu (2010; 2014) defende a tese da incorporação do mundo e de seus efeitos sobre o vivido e a ruptura epistemológica entre a prática do corpo e os discursos sobre essa prática, investindo no corpo vivo, no corpo em ato.

A partir dessas referências, buscamos compreender essa ecologização do corpo, de modo a criar novas composições corporais, novas composições de movimento que efetivamente considerem as sensações do corpo vivo

e sua expressão estesiológica de forma intensificada na relação com a intercorporeidade e com a noção de inerência tal qual formulada no último curso proferido no *Collège de France,* nos anos 1960. As noções formuladas nesses anos no *Collège de France* amplificam a pesquisa de Merleau-Ponty sobre o corpo estesiológico, suas sensações, bem como a relação da filosofia com a psicanálise e as ciências. Compreendemos haver pontes que podem ser estabelecidas entre essa perspectiva estesiológica e a emersiologia, no que diz respeito à compreensão da intercorporeidade e de sua ecologização corpórea.

Nesse contexto emersivo e ecológico do corpo, inserimos a noção de ecocoreografia como uma experiência do corpo em movimento a partir das sensações do corpo vivo como nuance para a experiência corporal no domínio da arte, da educação ou da clínica. A noção de ecocoreografia desloca-se, pois, do quadro tradicional da coreografia como escrita da dança em termos de controle do movimento no espaço e no tempo ou de uma gestualidade circunscrita a domínios estéticos já estabelecidos para compor novos espaços de sensibilidade e de movimento que possibilitam a imersão no corpo e o despertar de sensações profundas da corporeidade.

Nesse contexto, o movimento e o repertório gestual criam novas possibilidades de imersão, de criação artística e de experiência existencial. Na citação que segue, reencontramos essa compreensão:

> Desde que sabemos nos mover, desde que sabemos olhar. Esses movimentos simples já contêm o segredo da ação expressiva:

> eu movo meu corpo sem mesmo saber quais músculos, quais trajetos nervosos devem intervir, nem onde seria necessário procurar os instrumentos dessa ação, como o artista faz brilhar seu estilo até as fibras da matéria que ele trabalha (...). Tudo se passa a meus olhos no mundo da percepção e do gesto, mas meu corpo "geográfico" ou "físico" obedece às exigências desse pequeno drama que não cessa de suscitar nele mil prodígios naturais (MERLEAU-PONTY, 1960, p. 82; 83).

A dança se inscreve no corpo como sensível exemplar. O sentir, dimensão em que o espaço e o tempo estão reunidos. Para Merleau-Ponty (1945; 1995), o sentir relaciona-se com a experiência corporal e com a espessura do mundo. O sentir não se reduz aos estímulos físicos, nem aos órgãos dos sentidos, não é da ordem da causalidade física ou biológica, mas uma recriação ou reconstituição do mundo. Assim, ver não é uma inspeção de um espírito sobre dado objeto ou paisagem, mas certo uso do olhar, uma experiência corporal. Assim, dançar é uma experiência corporal que comporta determinado uso do corpo, do movimento, do olhar. O sentir relaciona-se à cinestesia do corpo no espaço e no tempo, cujos ecos podemos ouvir, escrever, cartografar, coreografar, dançar.

Esses ecos do corpo se inscrevem em uma temporalidade, em uma visão sobre o tempo. Merleau-Ponty (1945) desconstrói concepções metafóricas do tempo, como a imagem do rio que escoa tal como encontramos na obra do filósofo Henri Bergson. Essa ideia do tempo é para Merleau-Ponty uma ideia confusa,

pois não há um observador descolado do espaço-tempo que pudesse percorrer esse fluxo inteiramente. O tempo supõe uma visão subjetiva dele mesmo. O tempo do corpo também não se reduz a um receptáculo de engramas, ou seja, não se reduz a traços gravados no cérebro e que constituem parte de nossa memória. O tempo é também perspectiva de devir, assim quando evoco o passado, reabro o tempo. Assim, o tempo não é uma linha, uma sequência, mas uma rede de intencionalidades, encaixadas no presente. O tempo se recomeça e é presença, configurando o *logos* estético e a estesiologia como mostramos no primeiro capítulo desse livro.

No curso sobre a ontologia, Merleau-Ponty retoma a questão do tempo e da temporalidade, cujos sentidos podem contribuir para se pensar também a temporalidade das obras coreográficas. Nesse sentido, tempo e espaço são horizontes e não série de coisas. São horizontes que se invadem mutuamente, um sobre o outro. Assim, eu leio o tempo no espaço e leio o espaço no tempo. De acordo com Merleau-Ponty (1996), a "simultaneidade" construída na obra poética de Paul Claudel, ou seja, a co-presença do horizonte entre partes do espaço, partes de tempo e do tempo ao espaço e do espaço ao tempo. Assim, por meio dessa compreensão simultânea do tempo a percepção do tempo é aprofundada e ampliada, como descreve o poeta: "Eu vejo Waterloo e lá, no Oceano Índico, eu vejo ao mesmo tempo um pescador de pérolas cuja cabeça repentinamente agita a água perto de seu catamarã" (CLAUDEL apud MERLEAU-PONTY, 1996, p. 200). Eu estou lá, no passado, a cada estação, em todas as estações, mas também estou aqui, escrevendo esse texto e me

vejo também em minhas futuras férias no mar mediterrâneo. Trata-se então de estrutura do tempo, onírico, o tempo da literatura, o tempo da dança.

De acordo com Merleau-Ponty (1996), o tempo não deve ser pensado à parte do espaço, sem o qual não haveria presente. Ele é uma propriedade desse espaço e não somente da "consciência" ou o tempo cronológico, da vida ou do relógio. Outro aspecto importante é a relação do tempo com a sensação. O que há não é a série, mas encaixe: o presente (sempre sensível e sempre espacial) sustenta em sua profundidade outros presentes (o que passou nesse mesmo visível diante desse mesmo vidente). Comumente não o encontramos, ele parece se bastar, completo; os outros presentes têm apenas uma realidade geral (encaixada na memória). Algumas vezes, pela sensibilidade se produz decifração, abismo, memória verdadeira, mas é ainda dimensão do sensível: é apenas esse odor, nessa paisagem que palpita o passado individual. Passado e presente não são montados em série. Aliás, o presente, olhado atentamente, não é nem ponto nem segmento do tempo: a unidade do tempo é sempre um ciclo (por exemplo: o dia, ou o curso de 6 horas – ¼). A generalidade do tempo, o conceito de tempo (que não é somente irreversibilidade, mas também eterno retorno, é outro somente porque é o mesmo) que é vivido até no presente, sustenta esse encaixe no interior do presente em curso.

Com essa noção de tempo que constitui o *logos* estético e o corpo estesiológico, dirigimos nosso olhar para as artes imersivas. Mesmo se artes imersivas e a emersiologia ultrapassam o quadro fenomenológico, podemos fazer uma ligação pontual entre ambas as referências em relação

à experiência sensível e às relações com o corpo vivo e a intercorporeidade. Na criação em dança, por exemplo, notadamente através da improvisação, percebemos essa compreensão imersiva que escapa ao modelo das representações do gesto técnico e dos quadros convencionais da linguagem coreográfica.

Essa perspectiva retoma a pergunta "o que pode o corpo?". Não sabemos o que pode o corpo em seu poder de afetar e de ser afetado como aprendemos da proposição de Spinoza, em sua ética (SPINOZA, 1965). Essa lição de filosofia influencia numerosas produções artísticas, filosóficas, clínicas e educativas ainda hoje, incluindo nossa ecocoreografia sensível. Uma ecocoreografia é uma escrita do corpo que dança e da dança no corpo em improvisações criadas a partir das sensações do corpo vivo, de seus ritmos, de sua tonicidade, de seus impulsos e pulsões. Trata-se de um espaço sensível para a criação de partituras de movimento, que nos conecte com as pulsões do corpo vivo e que nos mova em direção a uma expressão do corpo vivido conectado com a percepção direta e com os afetos partilhados na ecologização do corpo no mundo.

A noção de ecocoreografia sublinha a possibilidade que a dança oferece de desencadear sensações no corpo, de expressar afetos e pulsões e assim animar o desejo de liberdade e de criação. O que vemos, o que sentimos, o que percebemos, os gestos do cotidiano tornam-se dança, ao mesmo tempo nos conecta com o corpo vivo e suas experiências. A noção de ecocoreografia como escrita da dança é também uma escrita de si que se ancora na profundidade do corpo, de suas sensações e de sua expressão

estética; bem como uma escrita da intercorporeidade por meio de esquemas corporais que nos colocam em contato com o mundo e com o outro. Nessa escrita, considera-se a descontinuidade, conforme esclarece Andrieu (2014), entre o corpo vivo e a experiência vivida, entre a sensação e sua expressão, posto que há uma profundidade da corporeidade, do corpo em ato.

Nessa cartografia do corpo em movimento na dança e em sua ecocoreografia instaura-se um regime de visibilidade, de escrita coreográfica, de obra de pensamento, obra de linguagem e de expressão que não se reduz aos regimes discursivos de ordem da representação, mas que pretende se realizar na experiência do corpo vivo, na matéria-prima das sensações e de suas afecções, intensidades, germinações na paisagem de uma filosofia performativa que se anima no corpo e no fluxo de intensidades do movimento em espaços e tempos abertos a multiplicidade das experiências existenciais.

EPÍLOGO

A pesquisa que constituiu a base epistemológica deste livro teve como suporte a consulta a fontes documentais bibliográficas e visuais a partir das quais construímos nosso cenário e nossas coreografias ou capítulos. Apresentamos uma ligação estreita e intensa entre filosofia, corpo e dança a partir da ideia de carta do visível e do movimento. Nesta, percebemos o que a dança nos faz ver e o que esperamos ver nas coreografias da dança e em suas transformações estéticas no cenário da dança moderna e da dança contemporânea. Percebemos também as mudanças em nosso próprio olhar, ao apreciar a dança, ao escrever sobre o corpo e ao buscar pensar a filosofia como performance, como exercício sensível de pensamento e linguagem, expressão e comunicação.

A coreografia como escrita da dança nos faz perceber o que essa arte nos dá a ver em termos de espaço, de tempo, de gestualidades que se inscrevem em um fluxo de intensidades, bem como nos abre horizontes para a filosofia, ultrapassando a ideia da representação conceitual. Nesse espaço coreográfico, circunscreve-se também uma educação do olhar como expressão filosófica, estética e existencial que não se afina com a concepção convencional da espetacularidade de dança, mas que se aproxima das ideias de performance e de alguns trabalhos em dança contemporânea para criar horizontes expressivos de uma filosofia performativa do corpo e de seu movimento.

O que a dança nos dá a sentir, a ver e a pensar? A cartografia do movimento na dança nos permitiu perceber

o gesto que se faz dança e o fenômeno da expressão como filosofia estética, como filosofia performativa no sentido de ir além da perspectiva clássica da representação ao investir no corpo em movimento. Aprofundando-se no corpo e em suas sensações, formulamos a noção de ecocoreografia como uma filosofia da dança que ultrapassa o campo da estética para nuançar a estesiologia do corpo e imergir no cenário da emersiologia e de uma filosofia performativa do corpo em movimento.

O corpo estesiológico é o corpo das sensações e dos afetos, amalgamado ao desejo e a suas pulsões, bem como ao quiasma, a inerência do corpo no mundo, como pensado por Merleau-Ponty em sua obra, em seu movimento de pensamento e de expressão filosófica. O movimento de pensamento desse filósofo nos permite articular filosofia, arte, psicanálise, ciências, ampliando nosso olhar para o corpo que se movimenta, o corpo que sente, que se expressa e que cria suas danças.

A compreensão de Merleau-Ponty sobre o espaço e o sobre o tempo como forma de presença, de profundidade, de conhecimento vivido encontra na percepção estética, na pintura, mas também na dança um exemplo emblemático da corporeidade, do corpo em movimento e de sua sensibilidade. Assim, uma educação do olhar se prepara para ver a dança de outra maneira, em outras espacialidades e escritas coreográficas ou ecocoreográficas, posto que busca o processo de ecologização do corpo no mundo. O tempo também se expressa como simultaneidade para além do aspecto cronológico, instalando-se na presença, na sensação do tempo em nosso corpo e no tempo vivido em uma lógica

de descontinuidade entre o corpo vivo e os relatos, descrições e expressões da experiência vivida.

A relação da dança com a vida foi e continua sendo a inspiração mais vibrante em nossa trajetória e na trajetória dos artistas e filósofos que figuraram em nossa cartografia do visível e que inspiram a formulação da noção de ecocoreografia, compondo cenários, reinventando corporeidades, ampliando a noção de coreografia para mergulhar no corpo vivo, na intercorporeidade, na empatia, nos afetos do corpo e nas vibrações sensoriais permitidas pela improvisação e expressão na dança. O contato com o mundo fora da dança, com a não-dança, configura-se também como um espaço poético para a corporeidade e a criação que possa fazer sentir a dança, dançar, dançar a vida, como fizeram Isadora Duncan, Nijinsky, Laban, Schelemmer, Hélio Oiticica, Pina Bausch, Maguy Marin, Anna Halprin, Patricia Stokoe, Maria Fux, Klaus Vianna, Angel Viana, Lia Rodrigues, Edson Claro e tantos outros que se engajaram na busca de uma linguagem expressiva do corpo em contato direto com o corpo, com a sensorialidade, com a experiência vivida e que ecoam nesse momento pela presença do corpo da obra criada.

Essas experiências atravessam essa filosofia performativa do corpo e da dança apresentada neste livro. Nota-se que o corpo estesiológico, o corpo e suas sensações nos dão acesso, ainda que não inteiramente, à profundidade dos acontecimentos existenciais vividos e aos quais atribuímos sentidos polimorfos por meio da linguagem. A sensação não é apenas um dado físico, embora também o seja, mas é também o sentido para mim, o modo como

algo me afeta. Esse movimento liga-se aos afetos do meu corpo e do corpo do outro através da intercorporeidade e da ecologização do corpo, abertura e transversalidade do encontro, da experiência, da expressão e da comunicação.

A dança, em sua poética de movimentos, é necessária a essa vida sensível do corpo, criando cenários em movimento, para que possamos estar presentes em uma temporalidade que é da mesma natureza do êxtase, do encantamento, do ritual, da celebração. Mas que também pode ser escrita, coreografada em uma partitura perceptiva a partir dos gestos, dos movimentos, do esquema corporal, das intensidades, dos fluxos e da espacialidade. Nota-se aqui como a experiência teatral de Antoine Artaud (1964), Samuel Beckett nos anos 1950 (BECKETT, 1978; 2001; 2010; 2015), Berthold Brecht entre outros dramaturgos tem influenciado a cena de dança contemporânea, bem como a literatura e o a performance que aportam novas rotas para a experiência e a escrita coreográfica.

A dança como carta do visível e do movimento, como cartografia do corpo em movimento, como ecocoreografia sensível e como figura de uma filosofia performativa não é uma inspeção do espírito, mas certo uso do olhar, uma experiência corporal que conecta sentidos, atitudes, profundidades, dimensões da gravidade, da temporalidade, do fluxo de experiências e de múltiplos sentidos expressivos. Assim, danço de corpo inteiro, entrego-me ao espaço, ao tempo, às sensações que desencadeiam movimentos, pausas, formas que se fazem e se desfazem em fluxos e refluxos, em intensidades, em variações e repetições. Danço-te também toda inteira, corpo a corpo. Olha-me então de corpo inteiro e assim, nessa cinestesia coreográfica, criam-se afetos,

afetividades, paisagens, travessias, silêncios, vibrações, modos de se movimentar inteiramente inusitados, preparando nosso olhar e transportando-nos para outros espaços de vida, para a criação de outras temporalidades conectadas com a presença e com a intensidade estesiológica e estética.

Para sair da coreografia como representação de movimento e de uma estética particular, é preciso entrar em êxtase, estar fora do tempo cronológico para mergulhar no tempo vivido (*kairós*), jamais a tempo. Essa dança sensorial transforma as percepções da vida em obra de arte, como em *Petrus*[17], uma obra que gera modificações no ambiente coreográfico pela experiência da sensação. Assim, com essa experiência podemos ultrapassar o campo coreográfico para imergir no espaço ecocoreográfico e sua fluidez. Nesse movimento queremos não apenas observar a dança, mas também liberá-la do corpo, não apenas contemplar a coreografia ou o mapa do movimento dançado, mas também entrar na dança, dançar. No contato com a obra de Hélio Oiticica, nas experiências vividas com a dança e com a improvisação, o corpo se dá em vertigem. Nessas experiências, há uma transformação do olhar, do movimento, do esquema corporal, da estética da dança, como podemos perceber no relato da bailarina Ana Claudia Viana, ao apreciar a coreografia *Petrus*, uma dança que se faz com as sensações do corpo, uma dança sensorial:

> *Petrus*, pela sensação, pelo olhar de dentro. É um desapegar-se. É a coragem de largar o 5, 6, 7, 8, sem negá-lo. É agradecê-lo e seguir numa

17 *Petrus*. Releitura da coreografia criada por Edson Claro, com direção de Francisco Junior. Teatro Alberto Maranhão, Natal, abril de 2014.

> perspectiva de formas, respiração, atmosferas e substâncias que abrem muitas camadas de tempo, histórias vividas, memórias, tatuagens corporais, emocionais, sociais, artísticas. Camadas nem sempre superficiais, e por vezes profundas, subjetivas. Matemática outra, poética que subverte o conhecido, lançamento no abismo do que não se sabe, e que reconhece no corpo!!!! Subjetividade transmutada, atravessada por ações-pensamentos artísticos que são para todos, e de todos. E que deseja chegar a todos por uma comunicação sensorial daquilo que se faz recordar, daquilo que leva a lugares outros por um gesto, um passo, um deslizar, um olhar, por um convite irrecusável. É expor as veias, as vísceras, as palavras mudas, os lugares silenciosos, secretos, nem sempre agradáveis, por vezes, prazerosos. Não somente os lugares da dançarina, mas os lugares de todos. Sim, sim, aceito dançar contigo, ouvir tua dança, pois o que tu danças fala de mim, de ti, mantém-me conectada contigo e com a minha história (JUNIOR, 2014, passim).

Trata-se de uma experiência com uma dança que se faz com as sensações, as vibrações do corpo vivo, a improvisação imersiva que se metamorfoseia em obra coreográfica colada à embriaguez das sensações. Sim, uma dança do corpo vivo, cujos rastros podem ser expressos nos relatos do corpo vivido, embora jamais possam ser inteiramente desvelados. Compreendemos que a profundidade do corpo requer uma entrega às sensações, uma imersão íntima na sensorialidade de forma intima e coletiva, ao mesmo tempo.

Desnudar o corpo para vesti-lo diferentemente em um processo de incorporação de si e do outro, numa ecologia sensorial que não pode ser inteiramente elaborada pela consciência ou pelos gestos codificados. Uma técnica, como a improvisação, por exemplo, desencadeia o processo imersivo no qual a sensorialidade produz experiências e movimentos novos, inusitados, originais e que podem, eventualmente, ser esboçados na expressão estética. Mas trata-se de um processo descontínuo, não linear, efêmero, da ordem da presença e do acontecimento. Convocamos aqui mais uma vez o pensamento de Merleau-Ponty sobre a expressão como prosa do mundo e dos acontecimentos profundos de nosso corpo, nossos afetos, memórias e de nossa existência que podem configurar germinações no espaço da reflexão filosófica, da linguagem, da expressão do corpo, da estética e da arte coreográfica.

A filosofia performativa aqui apresentada germina da fonte profunda das sensações do corpo em movimento, como ensejo de liberdade de pensamento e desejo de novas partilhas estéticas e filosóficas por meio da transformação de si e das relações com o outro, criação de novos cenários, novos gestos, novas partilhas cognitivas, afetivas, sociais. Sublinhamos aqui a intercorporeidade como pensamento de contato, de entrega, de inauguração, de invenção, de recomeços infindáveis. Uma cena nos vem à memória, aquela do último ato da coreografia *May B*: *Fini. C'est fini. Ça va finir. Ça va peut-être finir*. Uma angústia imemorial aquela dos gestos, das palavras e dos seus silêncios invade-nos. As primeiras palavras da peça Fim de Partida, de Samuel Beckett, ditas no início e no fim da peça coreográfica *May B,*

são apenas o começo das deambulações, das alterações de rota, das metamorfoses, da repetição dos mesmos gestos de um corpo que guarda em torno de si o fio das horas, a ordem dos anos e dos mundos, como o corpo de Proust em busca do tempo perdido, e que nos move nesse instante em que escutamos o silêncio dos tamancos na noite inventada por Paul Claudel na *Rota de Flandres*.

Diante dessas referências coreográficas, literárias ou filosóficas os olhares se cruzam: o do artista, o do filósofo, o do escritor, o do dançarino e os olhares do público. Nessa lógica do quiasma, da descontinuidade e da germinação de sentidos a dança é também o encontro com sensações profundas do corpo em seu processo de mimeses, de repetição, mas também de criação de gestos, de ritmos, de espaços, de fluxos entre quem dança e de quem a vê, de quem a olha, de quem a aprecia e de quem a desenha no espaço, no tempo, no corpo. A dança é a repetição do ato de encontro e do esquecimento, do traço da memória, da dor e da alegria, da sublimação do desejo e das pulsões. O encadeamento de passos, a sonoridade ou o silêncio dos tempos que nos atravessam, dos corpos e dos olhares que se afastam ou que se entrecruzam.

A dança é a profundidade do corpo em ato que mobiliza tensões, atualiza memórias arcaicas, desloca valores, desperta emoções, mobiliza o desejo transforma nossos hábitos, cria novos gestos. São esses alguns dos motivos para uma ecocoreografia sensível como estudo do gesto, poética do corpo, cartografias do corpo em movimento, filosofia performativa da dança, do corpo e da existência que aqui se anuncia. Talvez, finalmente, acabe

este livro, sim, vou conclui-lo com alegria e, uma vez mais, inspirada em Clarice:

> *É com uma alegria tão profunda. É uma tal aleluia. Aleluia, grito eu, aleluia que se funde com o mais escuro vivo humano da dor da separação, mas é que grito de felicidade diabólica. Porque ninguém me prende mais. Continuo com capacidade de raciocínio – já estudei matemática que é a loucura do pensamento – mas agora quero o plasma – quero me alimentar diretamente da placenta. Tenho um pouco de medo: medo ainda de me entregar, pois o próximo instante é desconhecido. O próximo instante é feito por mim? Ou se faz sozinho? Fazemo-lo juntos com a respiração. E com a desenvoltura do toureiro na arena...* (Clarice Lispector, *Água Viva*).

Caro leitor, cara leitora, o próximo instante o faremos juntos eu e você. E, a cada vez que o corpo se puser a dançar, outras cartografias do movimento e da sensibilidade poderão ser criadas em outras escritas da dança, do pensamento e da vida. Dancemos...

DOSSIÊ

OS ESCRITORES EM PESSOA

Entrevista concedida por Merleau-Ponty a Madeleine Chapsal, realizada em 17 de fevereiro de 1958. Les Écrivains em personne, Julliard, 1960, p. 145-163; retomada com o título Envoyez la petite musique, Grasset, 1984, p. 79-98; LGF, coll. "Le livre de poche, Biblio essais, 4079, 1987, p.88-98. Trata-se da reprodução da versão de 1960, ligeiramente ampliada da última.

MADELEINE CHAPSAL – Encontrar-se diante de um filósofo é um privilégio bastante perturbador. O que significa ser filósofo? O filósofo é exatamente da mesma espécie que os outros homens? O senhor, na lição inaugural que pronunciou no *Collège de France*[18], não teria falado sobre o que nomeou a "vida filosófica"?

MAURICE MERLEAU-PONTY – Eu jamais quis dizer, nem disse, que a vida filosófica fosse uma outra vida e o filósofo de uma outra espécie. Nietzsche pensava que um filósofo casado era um personagem de vaudeville, que não podemos ser filósofos e participar da vida profana.

Não é absolutamente o que eu quis dizer. Raciocinemos sobre um exemplo. O que eu disse, em 1952, é que, por exemplo, o engajamento na política não consiste jamais, para um filósofo, em aceitar inalteradamente os dilemas do tempo,

18 Lição inaugural do *Collège de France* em 15 de janeiro de 1952. *Éloge de La philosophie*, Gallimard, 1953.

fazer uma escolha, guardando consigo suas intenções. Evidentemente, eu dizia, naquele momento, que não podemos agir diretamente, imediatamente, como faz o homem político. A ação do filósofo é uma ação mais em longo prazo, mas ainda é uma ação.

Hegel dizia que a verdade não pode se exprimir por uma única proposição, e essa frase poderia servir como lema para todos os filósofos. Há momentos para o sim e para o não, são os momentos de crise. Fora desses períodos, o *sim* e o *não* constituem uma política de amadores. Insisto sobre esse ponto: quando ele recusa a se ater ao *sim* ou ao *não*, o filósofo não se coloca fora da política: ele apenas diz o que toda gente faz, em particular os políticos profissionais. Pois não creio que os grandes políticos sejam maniqueístas. Marx tinha os dois lados de filósofo, mas não era maniqueísta. Ele pensava que o capitalismo estava em declínio, mas que era uma grande coisa, que havia necessidade de destruir a filosofia, mas que era necessário também realizá-la, que a revolução era uma ruptura com o passado, mas ela deveria ser aperfeiçoada. Lênin talvez fosse maniqueísta, ou, mais exatamente, foi forçado a ser. Diz-se que depois de ter apreciado uma sonata de Beethoven, eu creio, ele declara que não poderia escutar essa música, pois ela inclinava ao perdão, e que devemos, ao contrário, ainda por um longo tempo, ser impiedosos.

Mais precisamente, a grande lição desses últimos anos é talvez que, ao ser maniqueísta e impiedoso, o comunismo se deturpe. Com isso quero dizer que, mesmo quando optamos, devemos dizer por que e sob quais condições. Continuamos a pensar sobre o que fazer. Ou, ainda, a ação

política não é uma faísca que ilumina, como pensava Hitler. É uma ação sobre os homens que desse modo procura persuadir ou seduzir. O sim e o não interessam somente para pontuar um ciclo de ação. Para mim, eu gostaria de reagir contra um tipo de purismo da ação que obrigaria a escolher entre ela e a verdade, e que finalmente é uma caricatura da ação.

– Assim o filósofo teria somente deveres para com ele mesmo e sua verdade? Sua função, para o senhor, seria o engajamento face a face com os outros homens?

– É inseparável, e veja bem a dificuldade de ser filósofo e, em geral, escritor... Não escrevemos somente para si ou para a verdade. Escrevemos, é isso. E o fazemos visando esta [a verdade] em um momento. Aquele que escreve subentende que tudo pode ocorrer no mesmo ritmo.

A particularidade do filósofo é apenas praticar o mesmo princípio, pois ele não tem, como o escritor, o direito de se instalar na vida interior. É o mundo de toda a gente que ele pretende pensar. Poucos filósofos foram anarquistas. Eles admitem, quase todos, que são necessários um Estado e um poder, eles não lavam as mãos, e, no entanto, não consentem ao mito ou somente em advertir que é um mito. Isso é um desconforto. Não se trata de uma anomalia nem de uma anomalia aristocrática.

– Aceitar a existência de um poder não é uma novidade para um filósofo? Uma submissão que lhe impõe a forma moderna das sociedades?

– O caso de Sócrates é próximo disso.

– Com a diferença de que Sócrates poderia se erguer contra o poder, ao conhecimento e à vista de todos, quando julgasse oportuno.

– Ele poderia fazê-lo com risco de sua própria vida.

– Em uma sociedade moderna, se o senhor entrar em desacordo com um cobrador de impostos ou um juiz de paz, todo filósofo que o senhor conhece, seria obrigado a cumprir...

– Sócrates obedeceu a seu modo; ele foi soldado e se comportou honrosamente. Ele pensava que quando um general comanda, se ele tem um exército, o soldado deve obedecer. Simplesmente, ele pensava também que o soldado, uma vez permanecendo com ele ou diante da batalha, pode contestar os generais e levantar a questão: quando é necessário obedecer e quando é necessário contestar? Os comunistas simplificaram, eles pensavam que devemos desobedecer a alguns generais e obedecer a outros. Não é tão simples. Um revolucionário russo, se houver, deveria, em Budapeste, obedecer ou não ao seu general? Não é fácil saber onde está a revolução, e a questão de Sócrates permanece inteira: quando é necessário obedecer? Quando é necessário criticar?

– Se em cada um dos casos onde o indivíduo se encontra em conflito com a sociedade, o filósofo decide manter os seus princípios e obedecer somente ao que vai em direção ao sentido da liberdade, essa atitude vai levá-lo rápido e direto ao martírio.

– Não mais que os não–filósofos. Os homens seriam bem infelizes se olhassem de frente o que há sob as palavras da qual se servem. É porque a maioria prefere não fazê-lo,

cedo ou tarde, os acontecimentos os colocam em estado de mal-estar filosófico.

– Como o senhor entrou na vida filosófica? Bruscamente? Por razões intelectuais, morais?

– À questão biográfica respondo que, no dia em que entrei na classe de filosofia, compreendi que era isso o que eu gostaria de fazer. Desde então, jamais tive a menor hesitação sobre esse ponto.

– Ser filósofo implica destacar-se da sociedade onde vivemos? O senhor conhece uma crise comparável àquela da qual fala Lévi-Strauss: o estudo das sociedades das quais ele não fazia parte conduziram o etnólogo a se sentir estrangeiro no seu próprio país.

– Quando Lévi-Strauss deixou a Europa para ir à América do Sul, a fim de pesquisar sociedades que tinham sua simpatia, ele procurou a beleza imediata, a inocência, a natureza; ele agiu como poeta e como homem revoltado. Com essa aventura, podemos fazer filosofia, como com outras coisas. Um outro que Lévi-Strauss não encontrou na filosofia. Um poeta e um filósofo são reunidos no mesmo homem. O que não quer dizer que a ruptura filosófica tenha sempre o brilho que tem o poeta. O etnólogo retorna da América do Sul, olha o ocidente com novos olhos, se assim querem, com os olhos dos primitivos. Mas Husserl, que jamais deixou a Alemanha, interessou-se no fim de sua vida pelos primitivos.

A ruptura do filósofo com a sociedade que o circunda pode ser silenciosa e sem viagem. É que não se trata de colocar a incerteza lá onde a certeza plena distancia-se do mundo, mas para vê-lo e compreendê-lo.

– O filósofo então deixa seu entorno. Rompe com ele para melhor lhe servir, com suas ideias?

– O filósofo não tem ideias como temos uma cadeira ou uma mesa, isso é o que os outros falam de suas ideias. Ele, como o escritor ou o cientista, tem apenas um olhar muito atento e muito simples.

– Mas não há uma contradição no que o senhor diz? Como se pode, ao mesmo tempo, afetar-se com um olhar sobre todas as coisas, de modo livre e desinteressado, e, ao mesmo tempo, sentir-se a serviço dos outros homens?

– Eu vejo que não terei sucesso em fazê-la sentir o que é ser um filósofo! Um filósofo, quando trabalha, não pensa servir aos outros e menos ainda à sua obra. O trabalho filosófico é evidente nele mesmo, como qualquer outro trabalho. Nem mais dedicação, nem ambição do que ocorre com o agricultor que cultiva ou com o operário que fabrica. Parece-lhe inconcebível que possamos a uma só vez estar lá e se distanciar? É, no entanto, a definição do filósofo, é talvez mesmo aquela do homem.

– O filósofo é talvez um homem, comparável ao agricultor e ao operário, mas em seu trabalho ele não se coloca acima deles? Será que não podemos criticar a filosofia de ser um olhar, de varrer todos os terrenos de trabalho ou de estudo, sem um trabalho ou estudo próprio?

– A filosofia não tem um terreno próprio no sentido em que as ciências tenham um. Mas é porque, em outro sentido, ela os tem a todos. O pensamento científico busca dominar

o setor do real que manipula. Ele se deixa guiar inicialmente por um fundo de ideias pré-científicas que lhe servem para formular hipóteses para abordar os fatos. Mais tarde, percebe que as concepções a que chegou por retificações sucessivas não são ainda compatíveis com sua filosofia inicial e procura encontrar outra. Então os cientistas discutem o espaço, o tempo, a causalidade, o objeto, o ser. Sua ciência não define inteiramente a filosofia que poderia necessitar, e essa filosofia não se obtém pelo cálculo e pela experiência sem o que os cientistas se colocam, cedo ou tarde, em acordo. Ora, na verdade, eles estão também divididos sobre a filosofia de sua ciência, assim como os filósofos profissionais sobre a filosofia em geral. É nesse ponto que estamos hoje.

Muitas vezes cita-se a famosa frase em que Laplace define seu ideal de conhecimento físico: o mundo inteiro visto como um só grande feito, cujo estado em um instante determina estritamente o estado imediatamente posterior. A maior parte dos físicos de hoje não admitem mais essa imagem do mundo. Alguns dizem que o ser físico é feito de "comportamentos", outros de "grupos de operações", sem que possamos dizer qual é o sujeito desses comportamentos ou dessas operações, sem supor um sujeito. De outro lado, permanecem cartesianos. A senhora diz que a filosofia é impulsionada pela física; é antes a física que é invadida pela filosofia.

– Mas, trata-se de uma filosofia de físico e não da filosofia dos filósofos.

– Quando os físicos abandonam sua linguagem própria, que é o cálculo, e produzem uma interpretação de sua ciência em linguagem significante, eles não são mais

juízes do que argumentam, pois fazem intervir noções (observador, objeto, existência, verdade) para as quais sua ciência não tem a chave. O filósofo não pode ignorar a crítica das ideias do senso comum da qual a ciência se libera, mas ele não pode encontrar na ciência a elucidação completa das noções que mencionei, que advém da experiência humana total e não somente da experiência científica. Isso que é a verdade das ciências da natureza, é ainda mais das ciências ditas ciências do homem das quais a senhora falou agora.

– O senhor quer dizer que a psicanálise e a etnologia exigem uma elaboração filosófica que as prolongue? Bom, mas isso é verdade no que diz respeito ao marxismo?

– Eu penso que a situação é a mesma para todos. O que a psicanálise faz clarear no homem? O que nos permite passar a filosofia? Ela [a psicanálise] coloca, ao contrário, mais energeticamente do que jamais foi feito, uma questão da qual não podemos sair sem filosofia: como o homem pode ser a um só tempo inteiramente espírito e inteiramente corpo? A técnica dos psicanalistas contribui para resolver essa questão conjuntamente com outras pesquisas, e a filosofia está nessa encruzilhada. A etnologia da qual a senhora fala não pode decifrar as culturas sem se perguntar o que é uma cultura, o que é um símbolo, como podemos compreender as culturas, se podemos compará-las e classificá-las. O etnólogo traz o problema filosófico do conhecimento do outro, e há um filósofo em todo etnólogo.

Quanto ao marxismo, é uma grande questão saber se é ou não filosofia. Os marxistas clássicos pensam que a filosofia é uma maneira desviada de exprimir as contradições

das sociedades de classe e que, em uma sociedade onde será realizado o equilíbrio do homem com os outros homens e com a natureza, não haveria mais lugar para uma filosofia. Sem discutir o fundo e sem fazer polêmica, constatamos que os soviéticos hoje sublinham que, mesmo em uma sociedade que conheceu a revolução marxista, há contradições. Eles acrescentam somente que não há mais antagonismos. Para a questão que nos ocupa, é suficiente tomar esse ato que, mesmo para eles, a sociedade existente não é transparente. Ora, na mesma medida, a expressão filosófica permanece necessária. Precisamente de seu ponto de vista, a "supressão" da filosofia seria historicamente falsa. A filosofia seria ultrapassada somente se o homem tivesse se tornado, como dissemos, homem total, sem enigmas e sem dificuldades com ele mesmo. Mas esse homem total não existe: agir como se existisse é abandonar as armas da crítica. Afirmar que ele será é exatamente o sentido marxista da utopia. Jamais a filosofia foi tão necessária quanto hoje.

– Então, como o senhor explica que a filosofia dá um sentimento do ser em estado de crise?

– Eu não explico, de modo algum.

– Um pequeno livro, Pourquoi des philosophes? De J-F. Revel[19] tem sido o eco de uma opinião geral...

– Eu creio, ao contrário, que é um caso particular. Sentimos, ao ler o livro, que o autor não gosta de nada.

19 [Julliard, 1957; Jean-Jacques Pauvert, 1958, Cf. a conferência de Jean-Paul Sartre pronunciada em 5 de dezembro de 1959 a Neuchâtel (suíça), "Pourquoi dês Philosophes?", publicada em *Le Débat*, 29 de março de 1984, p. 29-42; retomada em *les Annales de l' Institut de Philososphie et de sciences Morales* (Bruxelles), "Sur les écrits posthujmes de Sartre », 1987, p. 77-92].

Há um pequeno texto que apresenta as ciências humanas (mas quais? Pois ele aborda superficialmente seus melhores representantes), há um pequeno texto que apresenta a grande filosofia (mas qual? Pois não a reconhece nas pesquisas as quais revisa. Que gostemos ou não de Husserl ou de Heidegger, é necessário confessar que todos os defeitos modernos, que são o ranço de seu radicalismo, meditam sobre os mesmos temas que Descartes e a grande filosofia, a saber, o ser, o tempo, o objeto, o corpo). Esse livro é de um consumidor entediado. Ora, faz-se uma rápida retomada ridicularizando com anedotas aqueles que esmoreceram por tentar fazer qualquer coisa, deixando para alguns a onda que propomos para substituir.

Esse livro lembra as exposições stalinistas da melhor época que, em nome de uma filosofia jamais feita, pulverizaram tudo o que se fez no mundo. Pelo menos os comunistas tinham seu deus escondido e pensavam servir a uma grande causa. Se tivessem um bom caráter, poderíamos levar em consideração. Não há mesmo no livro de Revel essa atmosfera piedosa. Ele não propõe nada. Aliás, quando vejo Jean Paulhan coroar a sua direita Revel e a mão esquerda arrastar na N.R.F. um texto de Heidegger, que não é dos mais fáceis, eu digo para mim mesmo que há muito amor sob esse ódio e que os filósofos estariam errados em se emocionar.

– Não haveria hoje, no espírito público, como no espírito universitário, uma nítida preferência pela cultura científica, um tipo de prioridade das ciências em relação à filosofia?

– Eu não creio que o que é dado às ciências seja removido à filosofia. Não há na França muitos engenheiros, há poucos

estatísticos, seria necessário mais. Eu não lamento nada do que é feito para atrair os jovens em direção a esses estudos. O que eu lamento é a polêmica frequentemente subentendida contra a filosofia. Há um mau humor contra ela porque, no período que se seguiu à guerra, ela apareceu frequentemente entre os estudantes como uma meditação nostálgica em torno do comunismo, e, como a senhora sabe, o vento hoje não sopra mais desse lado. Mas o fato é que, se necessitamos de estatísticos e de engenheiros, necessitamos, também, cada vez mais, de sociólogos, psicanalistas, psiquiatras, etnólogos e mesmo de psicólogos, economistas que pensem os "mecanismos artificiais" capazes de regular o capitalismo.

Ora, eu não creio que essas questões possam ser tomadas verdadeiramente sem formação filosófica. Se nossos problemas não tocam nos princípios de nosso pensamento e de nosso regime, os funcionários e chefes de empresas não teriam necessidade de filosofia. Mas se, ao contrário, como eu acredito, eles colocam em questão nosso regime mental, político e econômico, a filosofia é necessária para fazer frente e lidar com pessoas que veem as coisas desde suas raízes e não poderemos remeter-nos ao bom senso em matéria de filosofia social e política. É necessário, como dizia Balzac, "homens profundos", não apenas calculadores ou espíritos radicais e não somente técnicos. É necessária então uma formação para a dúvida e o exame. As devastações da rotina e da improvisação políticas são bem visíveis nesse momento.

A prática da ciência que se faz poderia dar essas qualidades profundas, mas a ciência que se faz não é a ciência que se ensina; um ensinamento que fosse apenas científico deixaria os jovens sem recursos críticos diante do caos.

– Mas a filosofia à qual o senhor se refere, como ela se mantém viva? Há uma vida filosófica, encontros, debates, intercâmbios?

– Há congressos, colóquios, revistas, há uma vida filosófica, como uma vida médica ou científica que sofre dos mesmos males perpétuos: eu jamais vi Sartre ou Heidegger aparecerem em um congresso.

Há reuniões não formais: Heidegger vem a Cerise, os ingleses a Royaumont e, no entanto, o Ocidente filosófico é não somente dividido, como é natural, mas fragmentado: o positivismo lógico reina nos países anglo-saxões e na Escandinávia. Há em Fribourg o círculo Heidegger, na França e na Itália, pesquisas de inspiração fenomenológica e marxista. Visivelmente, essas tendências não procuram a confrontação, e cada uma persegue seu monólogo.

Por quê? Podemos nos perguntar se não é sempre assim em filosofia como em toda parte. As divisões eram profundas entre Einstein e os microfísicos. É uma ideia americana e uma ideia temerária crer que a clareza venha dos colóquios. Podemos nos perguntar se o trabalho verdadeiramente produtivo e criativo acomoda-se à confrontação de pessoas e de trocas improvisadas. Contudo, talvez jamais a sociedade dos filósofos tenha estado tão dispersa como no presente. Evidentemente, o mal não está no Ocidente. No mês de julho de 1957, o Instituto Internacional de Filosofia organizou, em Varsóvia, um encontro entre o Leste e Oeste (Oriente e Ocidente). Se julgarmos, no fim das contas, não filosofamos ativamente, não atacamos os problemas. Houve também um formalismo oriental, muito mais imperioso que o nosso.

Por fim, a vida filosófica permanece provincial, quase clandestina, é de homem a homem que se transmite o fogo sagrado. Dizemos que há uma ocultação da filosofia.

O que não quer dizer que a filosofia não tenha nada a dizer nem que ela esteja destinada a desaparecer. O que a paralisa, ao contrário, ou a torna muda, é que ela não chega, por seus meios tradicionais, a exprimir o que o mundo vive atualmente. A filosofia analítica dos anglo-saxões é um retrato deliberado de um universo de pensamento em que a contingência, a ambiguidade, o concreto não tem lugar.

O marxismo poderia ser uma filosofia do concreto, mas ele acreditou muito cedo que tinha a chave: a filosofia proletária da história e desviou-se de todos os problemas para os quais essa chave não dava imediatamente acesso, qual seja: a literatura sofística dos modernos, as pesquisas da pintura, a análise da sexualidade, as experiências neocapitalistas ou a demografia social. Não é o marxismo oficial que inspirou os progressos que podemos fazer no conhecimento do econômico e do social, antes ele os paralisou. Estamos lá e lá permaneceremos enquanto ambos não quiserem dar o braço a torcer nem reconhecer que sua posição é ruim.

– O que o senhor diria, por que o senhor não escreve?

– As refutações não interessam muito, é melhor tentar fazer o que ainda não foi feito.

– Ou seja?

– Uma filosofia. Longe de que tudo o que está feito, tudo está por fazer ou a refazer em filosofia. Apenas entrevemos o que ela poderá ser em algumas fulgurações de Husserl, de Heidegger,

de Sartre, em algumas intuições dos biólogos, dos etnólogos, dos psicanalistas.

– O senhor pensa que Heidegger e Sartre prefiguram a filosofia de amanhã? E qual o lugar que o senhor atribui ao marxismo nessa filosofia?

– Heidegger e Sartre disseram durante longo tempo e com razão que a filosofia deveria redefinir o ser e em particular as relações do que é a coisa e do que não é coisa alguma, do ser e do nada, do positivo e do negativo, que a correlação tradicional do objeto e do sujeito, ainda preponderante em Hegel, não é suficiente para exprimir.

Quaisquer que sejam as aquisições do marxismo, ele sofre por não ter colocado expressamente esse problema. Em princípio, ele remete-se às categorias hegelianas do sujeito e do objeto, cuja relação ele simplesmente inverte. Esse hegelianismo revisto e, no entanto, conservado, é profundamente obscuro. Poderemos mostrar que nessa obscuridade inicial se encontra a origem de todas as surpresas que o marxismo reservou àqueles que fossem segui-lo sobre o terreno da história. O problema ontológico colocado por Heidegger e por Sartre está cada vez mais na ordem do dia.

Há a natureza, os animais, os corpos, os homens, as palavras, os pensamentos, os corpos sociais, as instituições, os acontecimentos – e as ciências partilham o conhecimento de suas propriedades. Afinal, se essa paisagem é rica, é feita em preto e branco, como uma decapagem. A ontologia se ocupa desse preto e branco, ela os examina plenamente, vazios, soltos e, de uma só vez, vem ao contato de todas as ciências, de todas as obras humanas, sendo outra coisa.

Ela está em toda parte: na maneira que um pintor soletra o mundo, nos clarões que a ciência tira das coisas, nas paixões, no mundo do trabalho e da sociabilidade. Há uma história ontológica, uma implantação de nossa relação com o ser ou uma modulação das relações do ser e do nada. Essa história ontológica não está fora da curta história, ela seria talvez a mesma fórmula mais rigorosa, ela é a verdade do materialismo dialético.

O equívoco de Marx não foi empreender uma leitura filosófica da história, ter acreditado ou deixado acreditar que a filosofia dos filósofos era uma mentira; ele não pensou que a história fosse dividida, corpo e espírito, mas acreditou ou deixou acreditar que a mistura viria através da não-contradição ou identidade; ele não acreditou que toda civilização é um complexo ontológico, mas acreditou que uma civilização se preparou e que teria lugar ontológico. Ele não destruiu a filosofia que seria a "realização". Postular tal estado da história é simplesmente fazer uma filosofia ruim, é fazer uma ontologia sem relevo ou "plano", como dizia Hegel.

– Poderia dar uma ideia da busca ontológica como o senhor a compreende?

– Uma das ontologias importantes do Ocidente é aquela que trata o mundo como uma única manifestação possível de uma produtividade infinita. Se alguma coisa fosse, essa poderia ser apenas esse mundo. O ser é então concebido como ser pleno. Não há traço nele da menor hesitação, ele é com a evidência do que não poderia ser outro. Há a solidez do objeto.

Essa ontologia não é a única que o Ocidente conheceu. Em um único de seus filósofos, por exemplo,

em Descartes, encontramos o esboço de várias outras. Mas esse é suficiente a título de exemplo. Consideramos essa ideia de uma absoluta transparência do mundo das quais todas as propriedades visíveis resultam, inclusive aquelas de um infinito que a sustenta e onde são claramente desenvolvidas as razões do que, de início, nos aparecia como um simples efeito.

É certo que uma ontologia desse gênero foi favorável ao desenvolvimento de uma ciência como aquela de uma política das "luzes"; enfim, que nós lhes devemos uma boa parte do que fez avançar a história do Ocidente. Mas é claro também que nem em nosso saber nem em nossa vida, essa ontologia não encontra mais hoje sua justificação, e mantê-la à força não nos salva do que ela envolveu outrora. Ela não ajuda mais a pesquisa como o fez, antes ela a embaraça; ela não mais inspira nossa vida, ela nos mantém nas margens da nossa vida.

Nós vimos que a ciência em si foi levada a abandonar os pontos da concepção do ser como objeto puro. Não é necessário insistir sobre a crise que atravessa a política, a sabedoria, questões dessa ontologia. Durante longo tempo, ela sobreviveu; aqueles que, como Laplace, declararam inútil a hipótese do infinito à origem do mundo, reintroduziram-na sobre outros nomes, era o espírito científico, suposto todo-poderoso em princípio, ou simplesmente todo o mundo mesmo considerado como um feito único, coerente e homogêneo em todas as suas partes, que mantiveram a ontologia do objeto. Mas, hoje, a ciência mesma cessou de procurar inspiração nesse deus secularizado, o ideal físico de Laplace.

– O senhor quer dizer que a nova ontologia seria ateia?

– Eu não gostaria de definir assim, não por um espírito de falsa "conciliação", nem para criar equívocos. Mas porque é indigno da filosofia começar por uma negação; contudo, o catolicismo, por exemplo, está estreitamente ligado à ontologia do objeto. Francamente, eu não creio que outra ontologia seja compatível com as formas tradicionais da teologia. Mas a que serve defendê-los quando sabemos que tudo o que se trabalha ativamente na filosofia cristã é na realidade bastante estranho à ontologia de *l'ens realissimum*? Seria preciso, um dia ou outro, que as relações oficiais do catolicismo e do não-catolicismo – como aquelas do comunismo e do não-comunismo – se colocassem a olhar para suas relações atuais, quero dizer para suas relações tais quais elas são, por exemplo, no espírito dos nossos melhores estudantes. Católicos ou não, ateus ou não, e mesmo, para alguns, comunistas ou não, eles sabem bem que nem a filosofia das luzes, nem o marxismo, nem a filosofia de *l'ens realissimum* têm a verdade. Essa certeza íntima estilhaça-se em suas conversações. Somente se temos com eles boa vontade e inteligência; se eles conseguem ouvir-se por baixo das suas fronteiras, é ao preço de uma verdade dilaceradamente interior. Seria preciso que a filosofia reunisse o que está disjunto neles, o que eles juntariam somente com coragem. Para o momento, tudo se perde quando eles "entram na vida", ou seja, no mundo adulto onde cada um mima seu capricho.

Um filósofo alemão contemporâneo, Eugen Fink[20], escreveu que vivemos nas "ruínas do pensamento".

20 [Que foi assistente de Husserl.]

Simplesmente nessas ruínas, ou por causa delas, há a possibilidade próxima de um grande e saudável ceticismo, que é indispensável para encontrar o fundamental. A ideia que na França, hoje, os seres humanos se dividem sobre a questão de saber se São Thomas e Engels tinham razão ou erraram no que disseram da Natureza – essa ideia me parece terrível quando pensamos em tudo o que há para conhecer ou compreender.

Não podemos em poucas palavras esboçar uma filosofia. Digamos somente que é necessária uma filosofia do ser bruto, e não essa filosofia do ser sábio que gostaria de fazer acreditar que há uma maneira de tornar o mundo explicável – e um estudo atento do sentido, outro sentido que um sentido das ideias, um sentido fugidio e alusivo ao qual falta toda potência direta sobre as coisas, que aparece e se desenvolve desde que alguns obstáculos sejam removidos.

– E a política?

– Como toda filosofia, seria preciso buscar inspirar uma política. Em princípio, negativamente, ela colocaria em destaque as ilusões da política clássica. Nada nos autoriza a crer que o mundo humano seja um feixe de vontades razoáveis, nem que ele possa, como uma sociedade escolarizada, governar-se por um regulamento imutável segundo um direito deduzido de princípios atemporais, ou tomar suas decisões por debates acadêmicos onde os mais razoáveis terminassem por convencer os outros.

Como a vida e a animalidade foram inventadas e atiradas sobre a face da Terra, as formas, os dispositivos, os organismos, as diferentes de instituições, o mundo humano

e suas aquisições, [foram inventados] para criar formas, dispositivos de cultura e valores superiores em que se faz a glória são trazidos nessas matrizes históricas.

O engano de Marx não foi ter dito isso, mas ter acreditado existir uma matriz de "verdadeira sociedade humana", que era uma classe já existente, e que a tomada do poder por essa classe era o parto da sociedade verdadeira. Foi demasiado geométrico.

O caos de nossa política toma talvez justamente o fato de que não há mais classe dirigente. Há uma burguesia, mas ela não dirige mais, ela não tem mais um corpo de ideias que a tornam capaz de gerir o Estado. Há um proletariado, mas o principal partido que o representa não tem mais a política de classe embaralhada em suas próprias manobras.

Há interesses, rivalidades, grupos de pressão, antagonismos, não há mais linha de ação nem linha da história. Essa situação certamente está ligada à posição da França no mundo, eu quero dizer ao fato de que ela está engajada em um partido onde não é ela que dá as cartas principais e onde, no entanto, sua presença permanece considerável.

Mas eu não acredito que, mesmo a considerar a duas Grandes Guerras, o sentido histórico de sua rivalidade seja nítido: nem o capitalismo americano nem o "socialismo" russo são definidos por uma essência. A luta é confusa em toda parte, inconsciente de seus próprios objetivos, se ela os tem. O remédio? A questão é justamente saber se resta uma só força que não seja equivocada. Talvez o esgotamento das classes nos obrigue a uma "política pura", fundada antes

de tudo sobre a difusão da informação e do conhecimento. Não que eu tenha grande ideia de nossas capacidades de abstração, mas eu não vejo, no estado de decadência em que se encontram as classes, o que faríamos, como eles o fazem, *sábios e profundos apesar de nós*. Não há civilização poujadiste, nem militar. O infortúnio é que as mesmas causas que tornariam urgente uma renovação da informação e das luzes tornam-na pouco provável.

– O senhor escreveu livros sobre política. Ainda os faria?

– A filosofia política acompanha o resto. Quanto às conclusões práticas, eu já as indiquei. Para quem seria bom recomeçar? A guerra da Algéria reanimou as paixões que começaram a se apagar, a reanimar os franceses vários anos atrás. Eles começaram a compreender que a questão das questões não era ser comunista ou ao contrário. A guerra da Algéria extinguiu essa atmosfera. Ela instalou na França um regime fraco, esgarçado, sem ambição, tão pouco capaz de governar quanto o precedente e que amortizou aqui uma insurreição sudista que prosseguiriam a guerra. Perceberemos melhor aqui, desde que, com a guerra da Algéria, a hipnose, ou, conforme o caso, a euforia dos franceses teve fim. Então, sob a pressão de numerosas gerações, seria preciso considerar os problemas da sociedade moderna – desde o urbanismo (ou mesmo da circulação), do emprego, do novo campesinato, do planejamento, desde aqueles expressivos, do movimento e da vida da nação. Veremos em seguida que a "ambição nacional", a "contra-subversão" e os créditos para a escola privada foram apenas o que uma nação respira e vive, descobriremos, praticamente,

esse *abismo* da sociedade moderna, que escritores e filósofos pressentiram há cinquenta ou cem anos, em que nosso tempo fez a experiência de sua miséria e de sua grandeza.

MERLEAU-PONTY, M. Les écrivains en personne. In Parcours deux. Paris: Verdier, 2000 (pp. 285-301).

---------- : : : ----------

A DESCOBERTA DA HISTÓRIA

Repetimos que as descobertas em filosofia são sempre, ao mesmo tempo, invenções. Quando os filósofos formaram o conceito de história, a "tomada de consciência" foi colocada em forma e não a simples anotação de um fato prévio. Os homens não vivem uma história sem que ninguém tenha falado de uma história um dia. E, no entanto, nós começamos a falar em certo momento, em certo contexto histórico. É na história-realidade que aparece um dia a consciência da história; ela não nasce do nada. Ela é, como disse Marx, produto de seu próprio produto. A verdade não está com efeito nas coisas e, no entanto, por um "movimento retrógrado", ela se dá, quando nós a conhecemos, como anterior ao nosso conhecimento. Uma realidade que é causa e efeito do conhecimento que temos dela: esse círculo é a definição da história, e o filósofo tem de acomodar-se a ela.

Em todas as sociedades, os homens sabem que existiram homens antes deles e, vagamente ou precisamente, sabem também o que eles fizeram. Quando eles se colocam a viver e a pensar, não se trata de um novo objeto ao qual seu conhecimento se anexe, é uma nova estrutura do tempo (uma nova relação com os outros, uma nova

ideia do sentido e da verdade) que se estabelece. Nada na literatura dos gregos mostra que eles tenham entrevisto diante deles a espessura das gerações e, mesmo como as formas confusas, os mundos "outros" que veriam nascer. O "século dos séculos", os mundos possíveis que não tínhamos e ainda as transformações possíveis deste, os pensamentos que nos são familiares quase nada aparece com eles. Eles parecem atentos somente ao que é. Tudo se passa como se eles tivessem recalcado em seus mitos suas vertigens e seu pessimismo: Kronos devora seus filhos; há no centro do mundo uma potência que dá somente o ser para tirá-lo. O tempo dos filósofos é antes uma potência que destrói o ser somente para recriá-lo, uma cintilação do ser, uma força ininterrupta que impulsiona o ser a ser e imita melhor o imutável. Salvo talvez algumas passagens do Parmênides, onde o instante rasga o tempo, eles não concebem o tempo como início; como os ciclos da natureza, ele antes recria o que não criou, e seu "arrastamento" é um "retorno".

Talvez os "homens da história" não pensem mais do que os outros sobre o futuro. Mas o que há de novo no tempo histórico, que nos faz abrir um campo, funda, institui, retorna e antecipa. Uma mudança se produz numa consonância secreta entre o que foi, o que é e o que será. O tempo não é mais uma força natural que vem antes de nós. Desde o nosso esforço para compreender o passado, nós carregamos o sentimento de algo a ser feito e, com o corpo desperto, juntamo-nos em torno de um objeto para entrever sua conduta; o tempo mais antigo é convocado para assistir ao que irá se transformar em nós. Nosso presente mesmo é uma empresa. O que nossos pensamentos, nossas

instituições, nossos planos transbordam sobre o futuro, eles descontam o impulso, eles funcionam somente no meio histórico, como dissemos, são condicionados à história – e instalam os homens à revelia na atmosfera da história.

Essa mudança da estrutura do tempo, nós tentamos *pensar no calor dos acontecimentos*, sem tocar nossas categorias familiares. É como se existisse uma segunda natureza superposta à primeira que nós tentamos conceber a história. O progresso como fatalidade ou simplesmente a convicção de que as invenções dos homens são imediata e inevitavelmente compatíveis com a vida humana, essas ideologias postulam uma potência que vela sobre as transformações da história, como a natureza vela pela nossa sobrevivência. Mesmo a ideia, incomparavelmente mais elaborada de uma lógica da história, recai sobre os mesmos prejuízos se ela for compreendida como inocência do que é ao que foi ou do nosso futuro ao nosso presente. Desde que pensemos, por exemplo, que o mundo antigo portava nele mesmo o capitalismo como a planta guarda o grão, desde que tratemos o passado como simples esboço do presente, a pré-história como aproximação de uma história inelutável e essa, enfim, como o anúncio de um fim e de uma consumação da história, nós reduzimos o tempo histórico sob a categoria do tempo natural. Precisamente porque ela não é natureza, a história recusa-se a ser tratada como segunda natureza. Ela não se estabelece em substituição à causalidade ou à finalidade que a anula; antes, ela se insinua na natureza, ela a faz falar sua linguagem, ela é astuciosa para retornar dela mesma, e é por ser essencial à história, não pode ser "história absoluta", um universo de imanência onde as dimensões do

tempo se levantam uma sobre a outra, dobram-se uma na outra. A Grécia era o que era. Nada poderia sair do nada ou de outra coisa que de fato saiu. A lógica do desenvolvimento que a conduz até nós não foi pensada. O Ocidente criou o tipo de sociedade, as condições materiais e intelectuais que tornaram possível a ideia de um universo econômico, e por isso aquele da Grécia como sociedade "pré-capitalista". A retrospectiva não segue os traços de uma causalidade e finalidade prévias, e não é necessário dizer que o pré-capitalismo produziu o capitalismo como se ele tivesse nele mesmo uma "enteléquia"; é necessário dizer somente que ele arruinou-se a si mesmo, que ele deixou o campo livre para outra coisa, e que o novo sistema não é necessário ainda, mesmo se o precedente não é mais possível. Do mesmo modo, nosso tempo não traz em si o seu futuro senão que ele exclui certas restaurações impossíveis. Talvez um dia apareça na história sob o nome de "pré-socialismo". Se isso chega, esse chegará porque o socialismo será instruído, e não porque ele esperou escondido no coração do capitalismo. E chegará por caminhos e desenvolvimentos que não são necessariamente aqueles que deixaram prever a análise do capitalismo no século XIX. Talvez esse futuro se inicie em pontos do nosso sistema nos quais não tenhamos atenção e que saberíamos orientar se olhássemos mais livremente o presente para imaginar o que fará sua figura definitiva diante do futuro.

O conceito de história representa uma aquisição capital da filosofia à condição de que nós a utilizemos como uma antimetafísica. Longe de substituir a metafísica, ela coloca em evidência a mais fundamental das questões metafísicas:

o que é essa verdade que nasce e morre, o que é esse sentido que domina seus antecedentes, sem poder se fechar sobre eles nem sobre o futuro; o que é essa afinidade que faz com que, na simultaneidade e na sucessão, o homem interesse ao homem? Não como o animal interessa a outro animal porque ele se aproxima ou se completa, mas na diferença e na rivalidade, não na monotonia da natureza, mas na desordem da história. Há uma descoberta da história, mas não como uma coisa, uma força ou um destino, mas como interrogação e, se queremos, como angústia.

MERLEAU-PONTY. M. La découvertre de l'histoire. In: **Parcours deux**, Paris: Verdier, 2000 (p.205-208).

---------- : : : ----------

A FILOSOFIA DA EXISTÊNCIA

A Conferência pronunciada por Merleau-Ponty em 1959, na *Maison Canadienne de La Cité Université de Paris*, transmitida pela televisão em 17 de novembro de 1959 (Radio-Canada). Publicada na Revista Dialogue, vol.3, 1966, p. 307-322. Para essa conferência Merleau-Ponty não preparou um texto escrito.

Eu prefiro falar da filosofia da existência que de existencialismo. O termo existencialismo designa quase exclusivamente o movimento filosófico que se produziu na França depois de 1945 sob o impulso principalmente de Sartre. Ora, esse movimento filosófico, na realidade, tem antecedentes; está ligado a toda uma tradição de pensamento filosófico, tradição que é complicada, que é longa, pois se trata em realidade do início da filosofia de

Kierkegaard, na Alemanha, de filosofias como aquelas de Husserl e de Heidegger; trata-se, na França, mesmo antes de Sartre, de uma filosofia como aquela de Gabriel Marcel. Se bem que é extremamente difícil isolar a tentativa de Sartre para relacionar a outras tentativas muito conhecidas, antes que venha a mencioná-las. Parece-me que Sartre tem uma originalidade indiscutível – mas Sartre levanta em torno dele uma corrente de pensamento – sendo verdadeiramente impossível tomar sua tentativa filosófica, filosófico-política, em si mesma e separá-la do resto. De modo que me proponho a abordar uma via sobre o que foi a entrada na França da filosofia existencialista.

Essa entrada ocorreu nos anos 1930-1939 (nos dez anos que precederam a guerra), e vocês sabem que, sobretudo a partir de 1944-1945, o existencialismo em sentido sartriano se manifestou e se realizou, se bem que remeterei a um pouco antes o nascimento desse existencialismo. E, como seria longo, difícil e fastidioso examinar cada um dos autores que intervieram naquele momento, proponho uma maneira mais simples de proceder. Eu examinarei em poucas palavras o que era a paisagem filosófico-francesa nos anos em que Sartre e eu mesmo, pois nós temos quase a mesma idade, fizemos nossos estudos, digamos, por volta de 1930. Em seguida, como disse antes, eu tentarei indicar como essa paisagem filosófica foi profundamente modificada pela intervenção dos autores que podemos agrupar sob o título de "filosofia da existência", o que nos dá a medida para começar a tentativa sartriana e ver exatamente em que essa tentativa é próxima às outras e em que, ao contrário, ela está ligada ao que há de mais pessoal, de mais original no talento de Sartre. Esse é o

programa que me proponho a cumprir, bem entendido, de maneira mais simples e no tempo necessariamente limitado que me é dado.

Por volta de 1930, quando terminei meus estudos de filosofia, como se apresentavam as coisas do ponto de vista das ideias filosóficas na França? Podemos dizer que duas influências eram dominantes, mas a primeira das duas era mais importante. A mais importante das filosofias da época na França era aquela de Léon Brunschvicg. Eu não sei se Léon Brunschvicg é hoje muito conhecido daqueles que fundaram a filosofia fora da França. Ele era, entre nós, estudantes, absolutamente célebre; não tanto devido à filosofia que defendia e que nos ensinou, mas em razão de seu valor pessoal, que era extraordinário. Era um filósofo que tinha acesso à poesia, à literatura, era um pensador extremamente culto. Seu conhecimento da história da filosofia era tão profundo tanto quanto possível. Era um homem de primeira ordem, não tanto, mais uma vez, pelas conclusões de sua doutrina, mas por sua aquisição pessoal e seu talento pessoal que eram consideráveis. Mas, para qual doutrina, grosso modo, ele nos orientava? Sem fazer uma filosofia técnica, é necessário dizer – podemos dizer e explicar em poucas palavras – que Brunschvicg nos transmitiu a herança do idealismo tal qual Kant teria compreendido. Esse idealismo tornara-se flexível com ele, mas enfim era o idealismo kantiano, muito grosso modo. Foi através de Brunschvicg, com Kant e com Descartes que conhecemos, para colocar as coisas em poucas palavras, que essa filosofia consistia principalmente em um esforço de reflexão, de retorno sobre si. Que se trate de nossa percepção dos objetos que nos rodeiam ou que se trate da atividade dos

cientistas. Nos dois casos, sua filosofia procura saber o que seja a percepção exterior, seja a construção da ciência como um fato da atividade do espírito, uma atividade criadora e uma construção do espírito. Esse era o tema verdadeiramente constante da filosofia de Brunschvicg e para ele o fundo da filosofia consistia exatamente no que se olha, o que os cientistas encontram através do objeto, retornam através do espírito que constrói seus objetos de ciência. Era essa, por alto, a característica de sua filosofia.

Brunschvicg tinha um conhecimento admirável das ciências, da história das ciências e da história da filosofia. Mas o que ele tinha como filósofo a nos ensinar consistia quase sempre nessa reflexão cartesiana pela qual ele voltava das coisas ao sujeito que constrói a imagem das coisas. Em matéria de filosofia pura, em resumo, sua contribuição essencial consistia precisamente em nos advertir de que nós deveríamos virar em direção ao espírito, nos virar em direção ao sujeito que constrói a ciência e que constrói a percepção do mundo, mas que esse espírito, esse sujeito não é qualquer coisa da qual poderíamos fazer uma longa descrição filosófica, da qual pudéssemos dar a explicação filosófica. Ele dizia – essa era uma fórmula que empregava com muito prazer – que os homens participam a "um" que é "um", esse é o espírito. Ele queria dizer, ao dizer que o *um*, que esse espírito é o mesmo em todos, que ele é a razão universal, mas ele queria opô-lo estendendo-o a todo tipo de ser. Não há vosso espírito, o meu e aquele dos outros homens. Não, há um valor do pensamento do qual nós participamos todos, e a filosofia começa e termina com o retorno a esse princípio único de todos os nossos pensamentos. Através de

toda a história da filosofia, o que Brunschvicg perseguirá é a tomada de consciência dessa espiritualidade. De acordo com ele, as filosofias valem na medida em que alcançam essa consciência e as julgam após essa regra.

Havia, ao mesmo tempo que a influência de Brunschvicg, outra influência filosófica, mas ela estava em segundo plano por diversas razões. Essa era a influência de Bergson. Em 1930, penso que Bergson tinha cessado de ensinar. Ele havia se aposentado por antecipação para se consagrar inteiramente à sua obra e, em 1930, não ensinava mais. Ele não tinha jamais ensinado na Universidade; sempre foi professor do *Collège de France* desde 1900. Ele jamais esteve na Sorbonne, jamais fez parte da Universidade. E é necessário dizer: durante longo tempo, havia certa hostilidade da parte da Sorbonne que era mais racionalista – ao menos é assim que nós raciocinávamos naquele momento: certa hostilidade ao olhar do bergsonismo. É por essa razão, e também porque Bergson era para nós alguém já instituído, alguém já estabelecido quando tínhamos começado nossos estudos de filosofia, de modo que nossa tendência era – como é sempre para os estudantes – de procurar outra coisa? A influência de Bergson não era importante por volta de1930.

Mas diremos uma palavra dessa influência e a direção na qual ela poderia se exercer. Se ela era exercida sobre nós, seria em uma direção muito diferente do kantismo e do cartesianismo que vinham em nossa direção por Brunschvicg. Com efeito, vocês bem sabem – todo mundo conhecia Bergson mais ou menos – a filosofia de Bergson não era de todo um idealismo. Ela não começa com um retorno ao cogito, ao sujeito da reflexão. Ela começa por uma demarcação muito

diferente e que consiste em retornar a isso que Bergson chamava os dados imediatos da consciência. O que quer dizer que eu me conheço por mim mesmo, para começar, a título de primeira verdade em filosofia, sim, mas eu me conheço não como uma pura reflexão, eu me sei como duração, como tempo. Ora, a análise à qual Bergson se entrega em *Matiére et Mémorie*, por exemplo, mostra que, se nós consideramos o tempo, é necessário considerar, no tempo em particular, a dimensão do presente. E essa dimensão do presente, em Bergson, envolve a consideração do corpo e a consideração do mundo exterior. Ele definiu o presente como isso sobre o que nós tratamos, e nós tratamos (agimos) evidentemente pelo nosso corpo. De modo que vocês veem em seguida que essa duração sobre a qual Bérgson chama a atenção no início implicou uma relação com nosso corpo e uma ligação carnal com o mundo através desse corpo.

Mas, enfim, não é somente a ele que nós devemos. Chegamos justamente nesse período de 1930 a 1939, quando havíamos terminado nossos estudos e começamos todos a ensinar nos Liceus da província, a preparar teses de doutorado, e que foi para nós o grande período de entrada na filosofia da existência tal qual ela nos vinha através de Husserl, através de Jasper, através de Heidegger e, na França, através de Gabriel Marcel e, em particular, através da *Revue Esprit*, revista que sempre existiu, que vocês conhecem sem dúvida. E, naquele momento, sob o impulso de Mounier, que também era um filósofo orientado em torno dos temas da filosofia da existência. Esses temas através dos quais nós atentamos para ela, eu gostaria de caracterizá-los brevemente.

Em reação a uma filosofia idealista kantiana ou cartesiana, a filosofia da existência se traduziu no começo para nós pela preponderância de um tema, o tema da encarnação. Nos primeiros escritos de Gabriel Marcel, em seu *Journal métaphysique*, por exemplo, ou mesmo em artigos publicados anteriormente, esse tema estava colocado em relevo de uma forma que surpreendeu a todos nós. Na filosofia habitualmente, o corpo, meu corpo, foi considerado como um objeto, do mesmo modo que o corpo dos outros, ao mesmo título que, no fim das contas, uma mesa, um objeto exterior. Eu sou espírito, e em face de mim existe esse corpo que é um objeto. O que Gabriel Marcel sustentava era precisamente que, se eu considero atentamente meu corpo, eu não finjo mais que ele seja simplesmente um objeto. De algum modo ele é meu, "eu sou meu corpo", dizia ele. E não é somente o corpo que intervém, pois com ele, o que era colocado sob o olhar do nosso espírito, era de forma geral o mundo sensível. Gabriel Marcel publicou muito antes um artigo que se chamava "Existência e objetividade", artigo no qual ele opunha justamente as coisas que existem e os objetos no sentido que podemos dar a essa palavra quando falamos, por exemplo, do objeto físico, objeto construído pelos físicos. As coisas sensíveis, tais como elas aparecem ao nosso olhar, ao mesmo tempo em que o corpo, tornam-se para a filosofia um tema de análise. E essas coisas, como havia dito o alemão Husserl, na percepção que temos delas, nos são dadas na carne – carnalmente, *leibhaftig*, como ele dizia – e é essa presença sensível e carnal do mundo a nós mesmos que os filósofos se propõem a analisar. Tanto que, anteriormente, em particular sob a influência do criticismo kantiano, era, sobretudo, [o espírito que constrói], o objeto da ciência que os filósofos procuram analisar.

Evidentemente, vocês percebem, não é o que se encontra em respeito aos pontos de vista bergsoniano de que eu falava antes. Mas, enfim, ainda uma vez mais, nós não fizemos a economia dessa espera, e foi necessário esperar a leitura desses autores novos para compreender a importância do tema da encarnação que nós poderíamos aprender através de Bergson.

Mas, na realidade, não é somente um tema, não é somente um sujeito ou um objeto de reflexão que nós propomos, era uma maneira de filosofar. Por exemplo, Gabriel Marcel dizia que a filosofia apresenta essa peculiaridade, que a diferença de toda espécie de outra disciplina, que ela tem seus mistérios, dizia ele, e não mais problemas. A diferença que ele fazia entre os dois era essa. Quando se trata de um problema, trata-se de uma questão que eu me coloco, e essa questão eu a resolvo considerando diferentes dados que me são exteriores. Por exemplo: eu quero saber como construir uma ponte? Eu quero saber como resolver uma equação? Eu considero os dados do problema e busco o desconhecido. Em filosofia trata-se de outra coisa, porque a filosofia se dirige a espécies de problemas muito singulares. Esses são problemas nos quais aqueles que os põem estão eles mesmos engajados. Ele não é o espectador do problema, ele está colocado na questão, e é por isso que se define o mistério.

Se vocês pensam sobre isso, verão que, no fundo, o que nós exprimimos ainda de um modo abstrato, em geral, encontra-se apoiado sobre a análise do mundo sensível, tal qual indiquei antes. Pois no mundo sensível estamos a lidar com um estranho conhecimento. Eu considero meu conhecimento sensível do mundo com efeito de modo

paradoxal, no sentido em que ele me aparece sempre desde já feito no momento onde eu fiz atenção. Quando reflito, quando presto atenção, meu olhar interior se coloca sobre minha percepção das coisas. Essa percepção é, desde então e ainda, não o que podemos dizer, na percepção efetiva e concreta do mundo, eu sou eu, eu que falo, eu estou desde já colocado no jogo, no momento em que eu começo a buscar compreender o que se passa. É, pois, o modelo do mundo sensível que serve aqui. Mas, enfim, essa filosofia, por sua maneira de proceder, ultrapassa muito a simples emergência de um novo tema de análise, era verdadeiramente uma nova maneira de pensar que ela nos havia proposto quando dissemos que precisávamos considerar a filosofia como mistério e não como problema.

Um terceiro tema que essa filosofia fez aparecer pela primeira vez diante de nós e que ainda hoje tem uma importância extrema em toda a filosofia contemporânea é o tema de minhas relações com o outro. É surpreendente que esse tema não tenha aparecido na filosofia de uma maneira expressa antes do século XIX. Tome-se um filósofo como Kant ou como Descartes. Esse filósofo, penso que para ele seu raciocínio poderá ser refeito identicamente por outra pessoa, por outro leitor. Se bem que o filósofo e seus leitores reflitam paralelamente, não há problema de se passar de um a outro. Quando Kant escreve a *Crítica da Razão Pura*, por exemplo, ele fala da razão de todo mundo e não somente da sua. O que a filosofia se propõe a compreender a partir de Hegel, em particular, é, na realidade, algo mais simples do que o cremos. Pois minhas relações com o outro não são tais que eu possa afirmar, postular imediatamente que o que é

verdadeiro para mim é verdadeiro para o outro. Esse é um problema. Como eu sei que existem outros seres pensantes, com efeito, comparáveis a mim, pois eu não os conheço a não ser de fora, enquanto me conheço de dentro? Esse é o terceiro problema que vemos aparecer.

E com esse problema do outro nós iremos encontrar, e que somente agora aparece como um tema que tem mais e mais importância na filosofia francesa, o tema da história, o qual, no fundo, é o tema do outro. O que de uma só vez atrai e escandaliza os filósofos na história são precisamente as condições feitas ao homem quando eles se consideram em face de outros, na relação extraordinariamente complexa com eles, que faz com que não se considerem os indivíduos justapostos, mas relacionados a um tipo de tecido humano que chamamos às vezes de coletividade. A história não era mais um tema do qual falássemos quando eu era estudante. A história do pensamento era, antes de tudo, a história dos sistemas filosóficos. A partir do momento em que a filosofia se propõe a se interessar pela história humana em geral, há evidentemente algo que muda. Eu gostaria de indicar como nós nos encaminhamos rumo ao que foi a explosão de 1945, e vou agora começar meu tema propriamente dito, que é o exame da tentativa de Sartre no que ela tem de comum com os precedentes e no que ela tem de original.

Todos os filósofos a que há pouco me referi e que são, sob algum olhar, filósofos da existência, Sartre os conhecia, quer dizer, conhecia suas obras, em particular no período de uma estada que ele fez no *Instituto Francês de Berlim* nos anos que precederam a guerra. Eu me lembro muito bem de que em seu retorno ele nos fez ler, a todos, Husserl, Scheler,

Heidegger, por exemplo, que já eram conhecidos na França, mas cujas obras não eram tão divulgadas naquele momento. Desse modo tratava-se verdadeiramente de uma formação filosófica que seria dada e que contribuiu para nos conduzir aos pontos de vista de 1945.

Mas é preciso acrescentar que a estada na França, durante a guerra na Paris da Ocupação, as circunstâncias da guerra, as formas nas quais os eventos foram experimentados por nós, tudo isso contribuiu não apenas para influenciar sua forma de pensar, mas também para chamar sua atenção para os problemas concretos na direção de uma filosofia concreta.

Eu me lembro muito bem de que, nos anos que antecederam a guerra, quando conversamos um dia, ele me havia feito esse raciocínio que pode ter um ar paradoxal, mas que no fundo não é assim, do ponto de vista de certa filosofia. Ele me disse: "No fundo, entre uma catástrofe na qual morrem dez ou quinze pessoas e uma catástrofe na qual morrem 300 ou 3.000 pessoas, não há muita diferença. Há diferença de números, certamente, mas cada indivíduo que morre é um mundo que morre em um sentido, e que, haja 3.000, haja 300, o escândalo não é maior. Quanto ao escândalo, é o mesmo". Esse pensamento me surpreendeu muito. E me surpreendeu também retrospectivamente porque eu disse a mim mesmo: um pensamento como esse mostra a que ponto, nos anos antes da guerra, Sartre estava longe do ponto de vista político e histórico, do ponto de vista dos chefes de governo. Do ponto de vista de alguém que tem uma autoridade qualquer que seja sobre os homens, há uma diferença total entre um acidente no qual morrem dez pessoas e um acidente no qual morrem mil pessoas.

Do ponto de vista estatístico, que é aquele da vida social e política e da história, há uma diferença enorme. Do ponto de vista da filosofia, que considera cada consciência como sendo um todo, não há diferença absoluta entre a morte de uma pessoa e a morte de cem pessoas.

Bem, quando vivemos, como nós temos feito, eu quero dizer ele, eu e todos os nossos amigos, em Paris, com a presença dos alemães e tudo o que ela significou, tendo vivido esses anos, compreendemos como essa experiência naturalmente nos orientou mais e mais sobre o que se passava, sobre os acontecimentos, sobre o exterior, sobre a vida política e social. E, por consequência, o curso das coisas teve o mesmo valor que a filosofia da existência, que ela também, de seu lado, por seus meios abstratos de filosofia, orientou-nos em direção ao mundo.

É essa junção de circunstâncias, mais a maturação de suas próprias reflexões pessoais, que levaram Sartre a escrever seu principal livro, *O Ser e o Nada*, que ele publicou antes do fim da guerra, em 1943. E são todos seus pensamentos formados nesse período que encontraram sua expressão na Revista *Les Temps Moderns*, publicada a partir de outubro de 1945.

Os temas sobre os quais a filosofia de Sartre irá falar são aqueles mesmos aos quais eu fazia alusão anteriormente, mas transformados pela maneira própria de tratá-los. Por exemplo, o tema da encarnação; dizemos de modo mais geral o tema da situação. O homem, tal qual Sartre o apresenta em *O Ser e o Nada*, é um ser situado. Esse tema existiu antes que Sartre escrevesse a obra, mas ele transforma a maneira de vê-lo. Ele se entrega em o Ser e o Nada a uma análise extremamente

rigorosa destinada a mostrar o que os filósofos chamam o "eu", o "sujeito", a "consciência", qualquer que seja o nome que chamem, não pode na realidade ser designado por um termo positivo. Se eu tento ver o que eu sou realmente, descubro finalmente que nada pode ser dito de mim. Descartes já havia dito qualquer coisa como essa em suas *Meditações* quando dizia: Eu não sou uma fumaça, eu não sou uma matéria sutil, eu não sou um pensamento e um pensamento não se toca, não se vê, em um sentido não é nada, e o que diz não é alguma coisa visível. O nada de que ele trata no famoso livro do qual falo é este, ou seja, o sujeito; o que chamamos habitualmente sujeito deve ser considerado como sendo um nada.

Naturalmente, um nada não pode repousar sobre si mesmo. Um nada, que não é coisa alguma, precisa apoiar-se sobre coisas positivas e existentes. E, assim, podemos dizer que o nada que somos bebe o ser do mundo como, se vocês querem, nas lendas da antiguidade, os mortos bebiam o sangue dos vivos para reviver. O nada bebe o ser, e é assim que ele pode vir a assumir no mundo um lugar, uma posição. Por que eu tenho um corpo? Porque esse eu que sou e que é nada precisa para vir ao mundo de um dispositivo positivo, realmente existente, que é esse que chamo meu corpo. E essa descrição do homem como "nada e ser" de uma só vez, como nada que assume uma situação no mundo e que vem ao mundo por ela é um elemento propriamente sartriano e que nada deve, creio, ao que autores como Gabriel Marcel colocaram antes sobre as mesmas noções de situação ou de encarnação.

O eu que não é nada podemos dizer que é uma liberdade, pois o que é ser livre senão poder dizer sim ou não,

ou seja, não para fazer avançar este ou aquele, mas o que nós queremos? A liberdade – dizemos, o que vínhamos dizendo em outros termos – a liberdade consiste não em permanecer em uma espécie de não-ser e de indiferença, mas também em optar, a escolher qualquer coisa que podemos fazer. E essa liberdade que em si mesma é ilusão, não-ser, ela só se exerce verdadeiramente quando toma em mão um ato e o realiza. Somos livres, dizia Sartre naquele momento, para nos engajar, querendo dizer com isso que, mesmo o que nós temos de mais livre em nós, nossa independência total para olhar tudo o que se apresenta, ela realmente se torna algo que você pode falar mediante um ato no qual ao contrário nós resolvemos, nós escolhemos e nós devemos qualquer coisa.

Então, em Gabriel Marcel e ao que ele chamava o mistério do ser, havia algo de equivalente em Sartre, mais com outro acento. O acento em Gabriel Marcel era, propriamente falando, religioso. Tanto que em Sartre, não podemos dizer que seja uma filosofia, em um sentido mais largo da palavra, irreligiosa, pois, ao contrário, nós chegamos a um domínio em que certos cristãos encontraram temas que lhes agradavam. Mas, enfim, em Sartre, o que nós chamamos o mistério do ser deve-se a um tipo de mistério límpido. Há um eu que sou *nada*, há um mundo que é feito de coisas positivas, e minha única tarefa para mim que sou nada, para mim que sou liberdade, é de fazer ser de qualquer modo esse mundo. Há, de face a face, duas entidades – se podemos separá-las, pois não podemos propriamente falar. Dizer face a face, elas não são separáveis – enfim, há de uma parte e de outra duas entidades em que cada uma não é por si mesma, nem se bastam. O ser precisa do homem como

testemunha, e o homem precisa entrar no mundo para ser. O mistério, o que Gabriel Marcel chamava o mistério do ser, retoma esse tipo de estranhamento de uma destinação que nós submetemos colocar em relação com um mundo que nos é profundamente estranho. Porque não somos nada e, em última análise, haverá sempre entre mim e o que eu vejo, eu e o que faço um tipo de distância, o que Sartre chama um *forro* do ser. Por exemplo, o que há entre mim e essa garrafa que olho? Nada, em um sentido meu olhar vai encontrar-se lá onde ela está. Em um sentido em que ela está também próxima de mim o mais possível. E, no entanto, há essa impalpável distância que faz com que a garrafa seja um objeto e que eu a percebo, eu não sou um objeto e eu não faço parte desse objeto.

E então, com essa ideia de nada, o problema do outro, por exemplo, que existe em Sartre e para o qual ele propõe uma análise extraordinariamente aguda, decorre de um problema ainda mais difícil. Um problema cuja natureza nos atormenta ainda mais. Pois os outros, eu os vejo evidentemente, eu vejo seus corpos, mas eu não os vejo de dentro. O centro, eu não os vejo, pois é um nada e por isso não são visíveis. Os outros, eu não os percebo, para Sartre, e não poderia saber que haveria outros homens quando os outros me olham, pois me sinto petrificado por esse olhar, transformado em objeto por esse olhar exterior. De maneira que a presença do outro, eu a sinto em mim sob a forma de uma espécie de perda de minha substância, de perda de minha liberdade, e esse olhar torna-me um objeto sob o olhar do outro. O que faz com que a relação com o outro seja uma relação trágica por definição, pois eu não posso tornar-me outro tal qual ele se sente

a si mesmo e tal qual ele é interiormente como liberdade. Eu vejo um rosto, e um rosto é fixado, um rosto é um destino, de algum modo, dizia Sartre. Da mesma maneira o outro não vê de mim senão o fora e, no entanto, essa é uma relação eficaz, ela nos preocupa a cada instante.

Em seu livro há dois pontos de vista, que dão título a duas partes do livro e cujas rubricas tornaram-se célebres: o ponto de vista do *Para Si* e o ponto de Vista do *Para o Outro*. O *Para si*, sou eu tal como me vejo ou você tal como você se vê. O *Para o Outro* sou eu, tal como você me vê ou você tal como o vejo. Entre essas duas perspectivas não há coincidência possível. Eu não posso ser exatamente, aos olhos dos outros, o que sou para meus próprios olhos. É impossível, mesmo que eu seja sincero, o mais franco possível, por posição, nós não podemos coincidir. E, no entanto, essa imagem que você faz de mim, ela é importante aos meus próprios olhos, ela atrai, afeta-me, define-me, concerne-me. Eis como o problema do outro que pré-existiu bem entendido, à filosofia de Sartre, apura-se e torna-se ainda mais violento em suas mãos.

E, enfim, o problema da história, ao qual fizemos anteriormente uma rápida alusão, esse problema da história, que é, dissemos, o caso limite do problema do outro, ele também irá revestir uma característica absolutamente dramática, em razão da urgência das questões mesmas do ponto de vista filosófico, em razão das circunstâncias também. Não podemos esquecer, na França de 1945, que tínhamos um país governado por uma coalizão política em que tomava parte o Partido comunista francês. Este será significativo – a vida política é muito estranha nela mesma a um filósofo tal como Sartre ou mesmo a um diretor de

revista – que não se trata simplesmente dos políticos e das assembleias francesas; trata-se de outra coisa. Trata-se, em princípio, de uma fraternidade que deveria existir no período da guerra e da resistência. E trata-se de outra parte do fato evidente para todos os franceses da época, mesmo para os franceses situados politicamente à direita, que nada podemos fazer sem o apoio, a participação desse partido comunista. O que coloca um problema de coexistência em alguma medida.

Ora, Sartre jamais foi marxista, e isso que venho dizendo muito, muito brevemente de suas visões filosóficas, talvez possa fazer vocês perceberem. Ele estava muito distante naquele momento, como agora e como sempre, de toda espécie de materialismo no sentido que a palavra tem no pensamento marxista. Para Marx há causas que agem sobre a consciência, sobre os homens. Para Sartre não há causas que possam, verdadeiramente, agir sobre uma consciência. Uma consciência é uma liberdade absoluta total. O único ponto, que não é exatamente um ponto de acordo, mas que poderia ser um ponto de convergência seria este: para Sartre, se, com efeito, eu sou não-ser, liberdade absoluta, então escapo a toda espécie de determinação de fora; eu tenho a responsabilidade do que se passa em torno de mim, tenho a responsabilidade da imagem que os outros têm de mim, por exemplo. Eu a tenho, ela importa para mim e eu a assumo. Mas há uma imensa diferença, vocês sentem, entre uma filosofia que faz depender o sujeito, a consciência, o homem de circunstâncias exteriores e uma filosofia que diz, entre outras coisas, que o homem, sujeito livre, não pode se desinteressar do que se passa fora e deve assumir o

que se passa fora. Essa segunda atitude é aquela de Sartre. Ela é profundamente separada do ponto de vista filosófico dos marxistas. Indicando em uma palavra a divergência que se exprime naquele momento em *Les Temps Moderns* de 1945 por um artigo de Sartre sobre a questão "Materialismo e Revolução", eu terei dito verdadeiramente o essencial de sua divergência.

A tentativa de Sartre irá consistir sobre o problema da história, em tentar trazer os leitores marxistas ou comunistas de sua revista para influenciar seu pensamento, sua filosofia como ele compreendia. Tentativa que não podemos dizer ter sido bem-sucedida, tentativa que podemos retrospectivamente considerar muito ingênua, mas repito que, nas circunstâncias da época, ela era necessária. Tentativa que foi ainda acentuada no período mais agudo da Guerra Fria, entre 1952 e 1954, no momento justamente em que eu me vi levado, de minha parte, a deixar *Les Temps Moderns*, a despeito da amizade que me ligava a Sartre e que continua a me ligar a ele. O que ocorreu naquele momento, com efeito, foi que ele tomou posições muito próximas às dos comunistas. Como era um período em que o anticomunismo aparecia para alguns como o alfa e o ômega da política, parecia suficiente ser anticomunista, para não ter uma política. Posto isso, então Sartre, que jamais foi comunista, e isso ainda não é bem compreendido, estimou que nós devêssemos fazer frente contra tal atitude e com esse olhar dar suporte aos comunistas. Não que ele pensasse que o regime russo era o que poderia haver de melhor, mas porque ele pensava que os outros estavam enganados na circunstância de utilizar a Rússia como um símbolo do mal.

Esse período de extrema proximidade por ligação aos comunistas teve fim com os acontecimentos que, vocês sabem os acontecimentos recentes, e em particular os acontecimentos da Hungria [conforme nota de rodapé: Sartre fala em uma entrevista no L' Express, de 9 novembro de 1956, sobre o fantasma do stalinismo]. Naquele momento, Sartre rompeu, com efeito. E em sua revista, o que parece atualmente – *Les Temps Moderns* parece manter-se ainda como em 1945 – é sim emprestado, no fato da literatura estrangeira de tendência marxista, em princípio posso dizer as publicações polonesas ou as publicações que, de modo geral, reconsideram o stalinismo e o sistema inteiro.

Essa foi a aventura de 1945. Naturalmente, podemos perguntar o que restou. Aparentemente não grande coisa! Sartre mesmo renunciou a tratar de temas políticos e se consagrou com diferentes trabalhos. Outros trabalhos de filosofia pura, uma autobiografia que será um exame, por ele mesmo, de sua própria vida sob um anglo pessoal, sob um ângulo histórico, mas enfim um trabalho que está muito distante de suas preocupações engajadas da época. Quanto ao público do existencialismo, como chamamos, parece pelo menos uma parte direcionar sua atenção sobre o pensamento de Heidegger, por exemplo, e por consequência sobre uma filosofia bem diferente daquela de Sartre no fim das contas. Em todo caso, diferente, posto que Heidegger jamais foi a favor do engajamento, ou seja, de uma filosofia em contato com o acontecimento cotidiano.

Pode parecer, ainda uma vez mais, que haja poucas coisas da época heroica do existencialismo da qual não me arrependo de ter participado, longe disso, à qual devo muito,

é preciso dizê-lo. Mas, na realidade, apenas podemos dizer que nem em matéria de filosofia nem em matéria de pensamento que uma experiência como aquela seja ultrapassada ou que nada reste. Pois a filosofia e a reflexão também não consistem em esperar certo lugar, certo objetivo, certo ponto, certa conclusão, mas em caminhar de uma maneira rigorosa, de uma maneira fecunda. E, por consequência, se o pensamento e a filosofia são isso, é necessário dizer que essa experiência deve ser tentada e que essa experiência continua a ter um interesse. Sobretudo quando, como é o caso de textos, obras podem se referir aos acontecimentos da época, mas que não guardam menos, como todos os outros grandes e bons livros, uma significação quase permanente.

Por consequência, ainda uma vez, não dissemos muito rápido que tudo isso seja passado. Sartre, mais uma vez, na ocasião dessa tentativa, escreveu páginas que são prodigiosas. E cada um de nós, nessa tentativa, adquiriu muito. O que foi escrito nesse período representa ainda uma escola de pensamento, mesmo se, naquele momento, consideramos que as conclusões formais às quais chegamos na época não são mais as nossas.

MERLEAU-PONTY. M. La philosophie de l'existence. In: **Parcours deux**, Paris: Verdier, 2000 (p. 247 -266).

REFERÊNCIAS

ADAM, H.C.; MUYBRIDGE, E. **The complete locomotion photographes**. Paris: Taschen, 2010.

ALLOA, Emmmanuel. **La résistence du sensible**: Merleau-Ponty critique de la transparence. Paris: Kimé, 2008.

AMAGATSU, Ushio. **Dialogue avec la gravité**. Traduit par Patrick De Vos. Arles: Acte Sud, 2000.

ANDRIEU, Bernard. **A nova filosofia do corpo**. Lisboa: Instituto Piaget, 2004.

_____. **Donner le vertige**: les arts immersifs. Liber: Montreal, 2014.

_____. Le corps dans l'acte de son cerveau. In: BERTHOZ, Alain; _____. **Le corps en acte**. Nancy: Presse Universitaire de Nancy, 2010 (p. 189-205).

_____. **Le corps dispersé**: une histoire du corps au XXe siècle. Paris: L'Harmattan, 1993.

_____. **Le monde corporel**: de la constitution interactive du soi. Paris: L'Age d'Homme, 2010.

_____. **Les avatars du corps**: une hybridation somatechinique. Montreal: Liber, 2011.

_____. **L'autosanté:** vers une médicine réflexive. Paris: Armand Collin 2012.

ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna**: do iluminismo aos movimentos contemporâneos. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

ARTAUD, Antonin. **Le théâtre et son double**. Paris: Folio, 1964.

AUBRY, Chantal. **La femme et le travesti**. Paris: Éditions Rouergue, 2012.

BANNES, Sally. **Terpsicore en baskets**: post modern dance. Traduction Denise Luccuioni. Panti: CND; Chiron, 2002.

BARBARAS, Renaud. **Le tournant de l'expérience**: recherches sur la philosophie de Merleau-Ponty. Paris: Vrin, 1998.

BAUSCH, Pina. Entrevista. **Folha de São Paulo**, 27 de agosto, 2000.

BAXMANN, Inge. Une nouvelle culture Du sensible: la danse moderne entre corps primitifs et corps technologique. In CITÉ DE LA MUSIQUE. **Histoires de corps:** a propos de la formation du danser. Centre de ressoures musique et danse, Paris, 1998.

BEAUQUEL, Julia. **Esthétique de la danse**: le danseur, le réel et l'expression. Rennes: Presses Universitaire de Rennes, 2015.

BECKER, Joffrey.Le corps humain et sés doublés: sur les usages de la fiction dans les arts et la robotique. IN: Robots étrangement humains. **Revue Gradhiva, revue d'antropologie et d'histoire des arts**, n.15, Paris, musée du quai Branly, avril, 2012.

BÉJART, Maurice. **Lettres à un jeune danseur**. Arlès: Actes Sud: 2001.

BECKETT, Samuel. **Dias Felizes**. Tradução de Fábio Souza Bezerra. São Paulo: Cosac Naify, 2010.

_____. **Esperando Godot**. Tradução de Fábio Souza Bezerra. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

_____. **Fim de partida**. Tradução de Fábio Souza Bezerra. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

_____. **Pas**. Paris: Éditions Minuit, 1978.

BEL, Jérôme.; CHARMATZ, Boris. **Emails 2009-2010.** Dijon: Les Presses du réel, 2010.

BERNARD, Anaïs; ANDRIEU, Bernard (Eds). **Manifeste des arts immersifs.** Nancy: Presses Universitares de Nancy; Éditions Universitaires de Lorraine, 2014.

_____; ANDRIEU, Bernard. L'art de s'emerser: dispositifs immersants et dispositions intimes. **Figures de l'art. Revue d'esthétique**, n.26, Pau, PUPPA, 2014 (p.13-30).

BERNARD, Michel. **De la création chorégraphique**. Pantin: CND, 2001.

BERTHOZ, Alain; ANDRIEU, Bernard (Éds.). **Le corps en acte**: centenaire Merleau-Ponty. Nancy: Presses Universitaire de Nancy, 2010.

BIMBENET, Étienne. **Nature et humanité**: le problème anthopologique dans l'œuvre de Merleau-Ponty. Paris: Vrin, 2004.

BLISTÈNE, Bernard. Oskar Schelemmer: du théâtre à la danse ou la quête de soi. IN **OSKAR SCHELEMMER. Exposition**, Musée Cantini, Marseille, 1999.

BLUMENKRANZ-ONIMUS, Noemi. À bas le tango et Parsifal! la danse futuriste. **Revue d'esthétique**, n. 22, Paris, 1992.

BONAN, Ronald. Premières leçons sur l'esthétique de Merleau-Ponty. Paris: PUF, 1997.

CAMINHA, Iraquitan de Oliveira. **O Distante-Próximo e o Próximo-Distante**: Corpo e recepção na filosofia de Merleau-Ponty. João Pessoa: Editora da UFPB, 2010.

CARBONE, Mauro. **La chair des images**: Merleau-Ponty entre peinture et cinèma. Paris: Vrin, 2011.

CENTRE GEORGES POMPIDOU. **Edvard Munch l'œil moderne**. Paris: Centre Georges Pompidou, 2012.

CHAUÍ, Marilena. **Experiência de pensamento**: ensaios sobre a obra de Merleau-Ponty. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

CHAZAL, Gérard. **Philosophie de la machine**. Néo-mécanisme et post-humaine. Dijon: Éditions Universitaires de Dijon, 2013.

CLARK, Lígia. **De l'œuvre à l'événement***. Nous sommes le moule. À vous de donner le souffle.* Nantes: Musée des beaux-arts, 2005.

CLARK, Kenneth. **Le nu**. Tome II. Traduit par Martine Laroche. Paris: Hachette, 2008.

CLARO, Edson. **Método Dança-educação Física:** reflexões sobre consciência corporal e profissional. São Paulo: Edição do Autor, 1988.

COPELAND, Mathieu. **Chorégraphier l'exposition**. Dijon: Les Presses du Réel, 2014.

CYPRIANO, F. **Pina Bausch**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

DELEUZE, Gilles. **Francis Bacon:** Logique de la sensation. Paris: Seuil, 2002.

DIDI-HUBERMAN, G. **Ce que nous voyons, ce qui nous regarde**. Paris: Minuit, 1992.

DISERENS, Corinne. Oskar Schlemmer, leibgber ou le donner de corps. IN ROUSIER, Claire (Ed.). **Oskar Schlemmer**: l'homme et la figure d'art. Pantin: CND, 2001.

DUCHAMP, Marcel. **Le processus Créatif.** Paris: L' Echoppe, 1987.

DUNCAN, Isadora. **Ma vie**. Paris: Gallimard, 1999.

FAVARETTO, Celso. **A invenção de Hélio Oiticica**. São Paulo: EDUSP, 2012.

FEITOSA, Charles. **Explicando a filosofia com arte**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

FERNANDES, Ciane. **Pina Bausch e o Wuppertal dança-teatro**: repetição e transformação. São Paulo: Hucitec, 2000.

FERRAZ, Marcus. **Fenomenologia e ontologia em Merleau-Ponty**. Campinas: Papirus, 2009.

FONTAINE, Geisha. **Les danses de temps**: recherches sur la notion de temps en danse contemporaine. Pantin: Centre National de la Danse, 2004.

FREUD, Sigmund. **Abrégé de psychanalyse**. Traduit par Françoise Kahn et François Robert. Paris: L'Herne, 2015.

_____. **Essais sur la théorie de la sexualité.** Traduit par Reverchon-Jouve. Paris: Gallimard, 1962.

FRIMAT, François. **Qu'est-ce que la danse contemporaine?** Paris: PUF, 2010.

GAUTHIER, Brigitte. **Le language chorégraphique de Pina Bausch**. Paris: L'Arche, 2014.

GARAUDY, Roger. **Danser sa vie**. Paris: Seuil, 1973.

GERMAIN-THOMAS, P. La politique de la danse contemproaine em France: une construction conjointe des pouvoirs publics et des lieux de programation. **Quaderni,** n. 83, Paris, 2014 (p. 11- 28).

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

GODARD, Hubert. Le geste et sa perception. IN MICHEL, Marcelle; GINOT, Isabelle. **La danse au XXe Siècle**. Paris: Larousse, 1998.

GOLDEBERG, Roselee. **La performance, du futurisme à nos jours.** Paris: Thames & Hudson, 2012.

GOODMAN, Nelson. **Langages de l'art**: une aproche de la théorie des symboles. Nîmes: Éditions Jacqueline Chambon, 1990.

GREINER, Christine. Ôno Kazuo: le corps où le mots ne s'inscrivent pas. IN ROUSIER, Claire (Éd.). **La danse en solo**: une figure singulière de la modernité. Pantin: CND, 2002.

HALPRIN, Anna. **Mouvements de vie**. Traduit par Élise Argand et Denise Luccioni. Bruxeles: Contredanse, 2009.

HALPRIN, Daria. **La force expressive du corps**: guérir par l'art et le mouvement. Traduit par Hèlene Trocnmé-Fabre.Gap: Le souffle dor, 2014.

H'DOUBLER, Margaret. **Danse une expérience artistique créative**. Traduction Laure Valentin. France: Gremese, 2015.

HUESCA, Roland. **La danse des orifices**: étude sur la nudité. Paris: Jean-Michel Place, 2015.

IMBERT, Claude. L'écrivain, le peintre et le philosophe. In: SIMON, Anne; CASTIN, Nicolas. **Merleau-Ponty et le littéraire**. Paris: Presses de l'École Normale Supérieur, 1997.

_____. **Maurice Merleau-Ponty**. Paris: ADPF, 2005.

JUNIOR, F. Cartografias da dança em Natal. In NÓBREGA, T.P. **Relatório de Pesquisa**. A dança como carta do visível, do corpo e do movimento humano. Natal, UFRN; Brasília, CNPq, Capes, 2014.

KLEIST, Heinrich Von. **Œuvres Completes, tome 1: petits écrits**. Paris: Gallimard, 1999.

KENNETH, Clarck. **Le nu.** Tome I. Traduit par Martine Larroche. Paris: Hachette, 2008.

KOUDELA, I. **Brecht na pós-modernidade**. São Paulo: Perspectiva, 2001.

LABAN, Rudolf Von. Vision de l'espace dynamique**.** IN MACEL, Christine; LAVIGNE, Emma (Eds). **Danser sa vie**: écrits sur la danse. Paris: Centre Georges Pompidou, 2011.

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

LAUNAY, Isabelle. Laban ou l'experience de danse. **Revue d'esthétique,** n. 22, Paris, 1992.

LE BAUT, H. **Merleau-Ponty, Freud et les psychalystes**. Paris: L'Harmattan, 2014.

LEFORT, Claude. Preface. In MERLEAU-PONTY. Maurice. **L'œil et l'esprit**. Paris: Gallimard, 1964.

LE MOAL, Philippe. **Dictionnaire de la danse**. Paris: Larousse, 2008.

LES CORPS COLLECTIF. **La Meute. Un devenir du Corps collectif.** Disponível em http://www.lecorpscollectif.com/livre/ acesso 22/0/2015.

LISTA, Giovanni. **La scène moderne: encyclopédie mondiale des arts du spetacle dans la seconde moitié du XX siècle**. Arles: Actes Sud; Paris: Éditions Carré, 1997.

LOUPPE, Laurence. Les danses du Bauhaus: une généalogie de la modernité. In **OSKAR SCHLEMMER**. Exposition, Musée Cantini, Marseille, 1999.

_____. **Poètique de la danse contemporaine**. Bruxelles, Contredanse, 2004.

_____. **Poètique de la danse contemporaine: la suite**. Bruxelles, Contredanse, 2007.

MACEL, Christine; LAVIGNE, Emma (Eds). **Danser sa vie**: écrits sur la danse. Paris: Centre Georges Pompidou, 2011.

MARINETTI, Fillipp. La danse futuriste: danse de l'aviateur, danse du shrapnell, danse de la mitrailleuse. IN: MACEL, Christine; LAVIGNE, Emma (Eds). **Danser sa vie**: écrits sur la danse. Paris: Centre Georges Pompidou, 2011.

MAUSS, Marcel. **Sociologie et antropologie**. Paris: PUF, 1950.

MEDEIROS, Rosie Marie. **Uma educação tecida no corpo**. São Paulo: Annablume, 2011.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **A Prosa do mundo**. Tradução de Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2002a.

_____. **Causeries – 1948**. Paris: Seuil, 2002.

_____. **Éloge de la philosophie.** Paris: Gallimard, 1953.

_____. La guerre a eu lieu. In: **Les Temps Moderns**, n.1, Paris, 1945 a (p. 48-66).

_____. **La nature. Notes Cours au Collège de France**. Établi et annoté par Dominique Séglard. Paris: Éditions du Seuil, 1995.

_____. **La prose du monde**. Paris: Gallimard, 1969.

_____**. La structure du comportement.** Paris: P.U.F, 1942**.**

_____. **Le monde sensible et le monde de l'expression**. Cours au Collège de France, notes 1953. Texte établi par Saint-Aubert, Emmanuel et Kristensen, Stefan. Genève: Metis Presses, 2011.

_____. **Le visible et l'invisible**. Paris: Gallimard,1964a.

_____. **L'institution dans l'histoire personnelle et publique. probléme de la passivité: le someil, l'inconscient, la memóire:** Notes de Cours au Collège de France (1954-1955). Paris: Bellion, 2003. Préface de Claude Léfort. Transcription et notes de Dominique Darmaillacq et Stéphanie Ménasé.

_____. **L'œil et l'esprit**. Paris: Gallimard, 1964.

_____. **Notes de Cours au Collège de France – 1958-1959 et 1960-1961**. Paris: Gallimard, 1996.

_____. Préface. In: HESNARD, A**. L'œuvre de Freud et son importance pour le monde moderne.** Paris: Payot, 1960 a.

_____. **Parcours deux (1951-1961)**. Paris: Verdier, 2000.

_____. **Phénoménologie de la perception**. Paris: Gallimard, 1945.

_____. **Psychologie et pédagogie de l'enfant. Cours de Sorbonne 1949- 1952**. Editeur Jacques Prunair. Paris: Verdier, 2001.

_____. **Recherches sur l'usage littéraire du langage.** Cours au Collège de France, notes 1953. Texte établi par Zaccarello, Benedectta et Saint-Aubert, Emanuell. Genève: Metis Presses, 2013.

_____. **Résumés de Cours Collège de France 1952-1960**. Paris: Gallimard, 1968.

_____. **Sens et non-sens.** Paris: Gallimard, 1996a.

_____. **Signes**. Paris: Gallimard, 1960.

_____. **Signos**. Trad. Maria Ermatina Galvão Gomes Pereira. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

MORI, Masahiro. Entretien. IN: Robots étrangement humains. **Revue Gradhiva, revue d'antropologie et d'histoire des arts**, n.15, Paris, musée du quai Branly, avril, 2012.

NACHTERGAEL, M.; TOTH, L. (Éds). **Danse contemporaine et littérature**: entre fictions et performances. Pantin: CND, 2015.

NANCY, Jean-Luc. ENTREVISTA. **Revue Rue Descartes**, n.44-penser la danse contemporaine. Paris, PUF, 2004.

NÓBREGA, Terezinha Petrucia. Corpo e natureza em Merleau-Ponty. **Revista Movimento**, Porto Alegre, v.20, n.3, p.1175-1196, 2014.

OITICICA, Hélio. **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

_____. La danse dans mon expérience. MACEL, Christine; LAVIGNE, Emma (Eds). **Danser sa vie**: écrits sur la danse. Paris: Centre Georges Pompidou, 2011.

PARÉ, Zaven. Esthétiques de la manipulation: marionnettes et automates au Japon. IN: Robots étrangement humains. **Revue Gradhiva, revue d'antropologie et d'histoire des arts**, n.15, Paris, musée du quai Branly, avril, 2012.

PASQUINELLI, Barbara. **Le geste et l'expression**. Paris: Hazan, 2006.

PEDROSA, Mário. Prefácio. In OITICIA, Hélio. **Aspiro ao grande labirinto**. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.

PEQUENO, F. **Lygia Pape e Hélio Oiticica**: conversações e fricções poéticas. Rio de Janeiro: Apicuri, 2013.

PERRIN, Julie. **Figures de l'attention**: cinq essais sur la spasialité en danse. Dijon: Presses du réel, 2012.

PIDOUX, Jean-Yves. **La danse, art du XXe siècle?** Lausanne, Payot, 1990.

PLASSARD, Didier. Eine schöne kunstfigur: masques et marionnettes chez Oskar Schlemmer. ROUSSIER, Claire (Ed.). **Oskar Schlemmer**: l'homme et la figure d'art. Pantin: CND, 2001.

PONTALIS, Jean-Baptiste. Notes sur le problème de l'inconscient chez Merleau-Ponty. **Revue Les Temps Modernes**, n.184-185. Numéro spécial Maurice Merleau-Ponty. Paris, 1961 (p. 287-303).

POUILLADE, Fréderic. **Le désœuvrement chorégraphique**: étude sur la notion d'œuvre en danse. Paris: VRIN, 2009.

PRESTON-DUNLOP, Valerie. Rudolf Laban, artiste/chercheur. **Revue Nouvelles de Danse**, n.25, Bruxelles, Contredanse, 1995.

PRESTON-DUNLOP, Valerie. La choreologie. **Revue Nouvelles de Danse**, n.25, Bruxelles, Contredanse, 1995.

PROKHORIS, Sabine. **Le fil d'Ulysse**: retour sur Maguy Marin. Dijon: Les presses du réel, 2012.

RAMOS, S. S. **A prosa de Dora**: Uma leitura da articulação entre natureza e cultura na filosofia de Merleau-Ponty. São Paulo: EDUSP, 2013.

RAMOS, Enamar. **Angel Viana**: a pedagoga do corpo. São Paulo: Summus, 2007.

REVEL, J. **Foucault avec Merleau-Ponty**: ontologie politique, présentisme et histoire. Paris: Vrin, 2015.

ROUBINE, Jean-Jacques. Geste, théâtre et danse. In: LECOQ, Jacques. **Le théâtre du geste**: mime et acteurs. Paris: Bordas, 1987.

ROUSIER, Claire (Ed.). **Oskar Schlemmer**: l'homme et la figure d'art. Pantin: CND, 2001.

ROUSIER, Claire (Éd.). **Être ensemble**: figures de la communauté en danse depuis le XX siècle. Pantin: CND, 2003.

ROUX, Céline. Des manifestations: art chorégraphique (1990-2010) en France. **Revue 303**, n.132, Nantes, 2014 (p. 21-29).

SAINT-AUBERT, Emmanuel. **Être et chair. Du corps au désir**: L'habilitation ontologique de la chair, Paris, Vrin, 2013.

_____. La conception merleau-pontienne de l'inconscient dans les manuscrits tardifs. In: G YEMANT, M.; POPA, D. (Éds). **Approches phénoménologiques de l'inconscient**. Hildesheim: OLMS, 2015 (p. 87-209).

SASPORTES, J. **Pensar a dança**: a reflexão estética de Mallarmé a Cocteau. 2.ed. Lisboa: Imprensa Nacional e Casa da Moeda, 2006.

SCHELEMMER, Oskar. **Lettres et journaux**. Dijon: Presses du Réel, 2014.

_____. Ballet Mécanique. In: MACEL, Christine; LAVIGNE, Emma (Eds). **Danser sa vie**: écrits sur la danse. Paris: Centre Georges Pompidou, 2011.

_____. Mathématique de la danse In: MACEL, Christine; LAVIGNE, Emma (Eds). **Danser sa vie**: écrits sur la danse. Paris: Centre Georges Pompidou, 2011 a.

SCHEPER, Dirk. Le théâtre experimental d'Oskar Schlemmer. In: ROUSSIER, Claire (Ed.). **Oskar Schlemmer**: l'homme et la figure d'art. Pantin: CND, 2001.

SCHWARTZ, Elisabeth. Les trames architecturales du mouvement chez Rudolf Laban. **Revue Nouvelles de Danse,** n.42,43, Bruxelles, Contredanse, 2000.

_____. Isadora Duncan, chorégraphe pionnière et la transmission de sa danse. In: MUSÉE BOURDELLE. **Isadora Duncan: Une sculpture vivant**. Paris, 2009 (p. 37-103).

SERVOS, Norbert. **Pina Bausch ou l'art de dresser um Poisson rouge**. Paris: L'arche, 2001.

SILVA, E. **Dança e pós-modernidade**. Salvador: EDUFBA, 2005.

SLATMAN, Jenny. **L'expression au-delà de la représentation**: sur l'aisthêsis et l'esthétique chez Merleau-Ponty. Paris: Vrin, 2003.

SPINOZA, Baruch. **Œuvres III**: Éthique. Paris, Garnier-Flamarion, 1965.

SUQUET, Annie**. L'Éveil des modernités**: ume histoire culturelle de la danse (1870-1945). Pantin: CND, 2012.

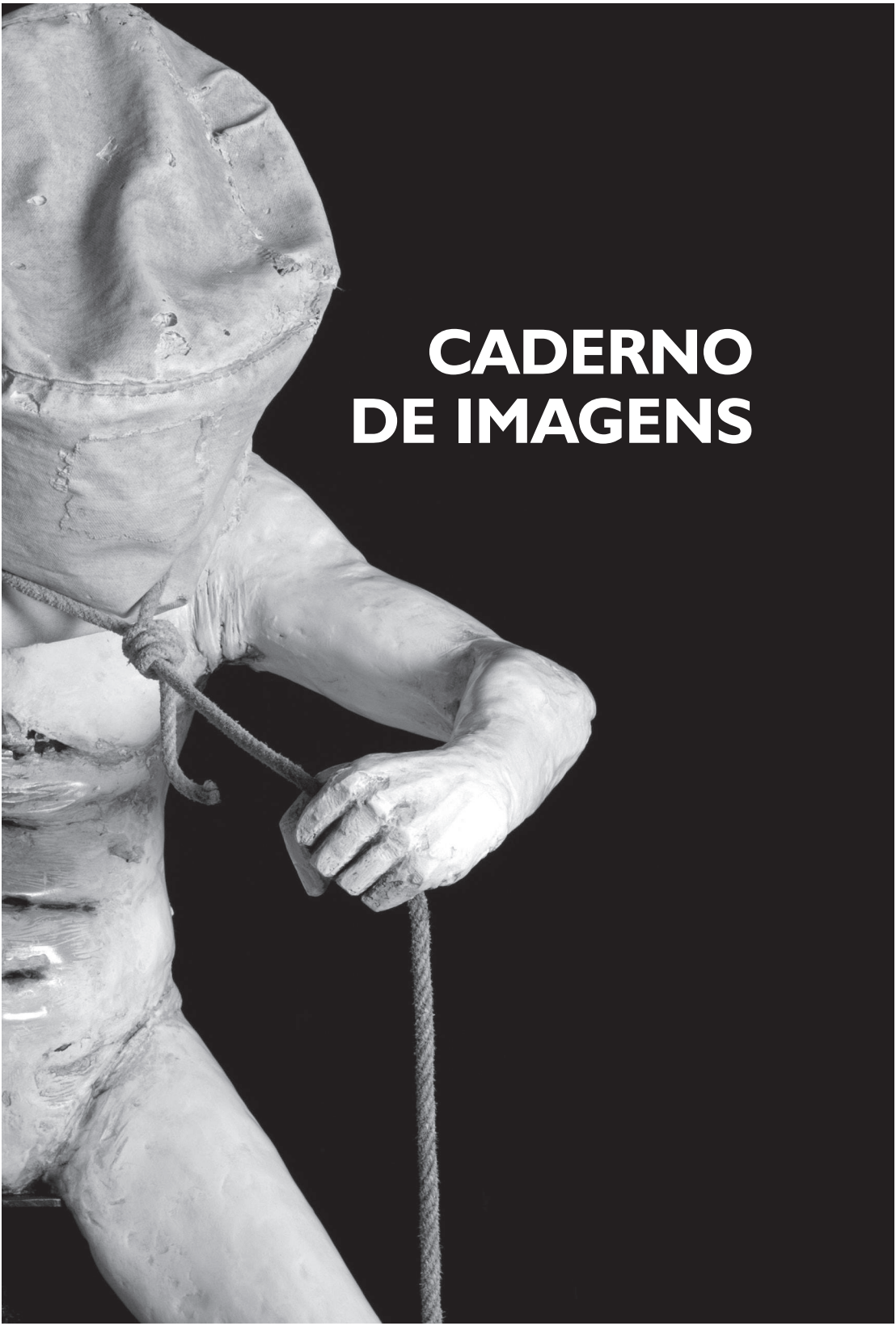
VALÉRY, Paul. Philosophie de la danse. In: MACEL, C.; LAVIGNE, E. (Eds). **Danser sa vie**: écrits sur la danse. Paris: Centre Georges Pompidou, 2011.

_____. **Philosophie de la danse**. Paris: Allia, 2015.

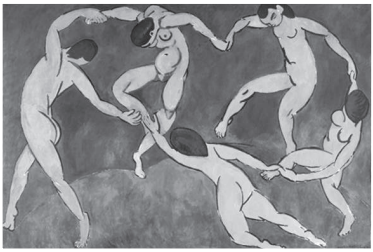
VAN HAESEBROECK, E. La philosophie, un palimpseste de la danse chez Maguy Marin. In NACHTERGAEL, M.; TOTH, L. (Éds). **Danse contemporaine et littérature**: entre fictions et performances. Pantin: CND, 2015.

VIANA, Klauss. **A dança**. São Paulo: Summus, 1990.





CADERNO DE IMAGENS



01 **La Danse**, 1909-1910.
Henri Matisse

Óleo sobre tela (260x 3991 cm).
Museu Hermitage São Petesburgo, Rússia.



02 **Cristo na casa de Maria e Marta**, 1620.
Diogo Vélazquez

Óleo sobre tela (60 x 103,5 cm)
National Gallery, London



03 **Jeune femme dansant**, 1884.
Eadweard J. Muybridge



04 **Isadora Duncan.**
Imagem do documentário Isadora Duncan, *Je n'ai fait quedanser ma vie* (Christian Dumais-Lvowski, Elisabeth Kapnist, 2008).



05 **La danse du Lys**, 1934.
Loïe Fuller
Imagem do filme *La Féerie des ballets fantastiques de Loïe Fuller*, realizado por Gab Sorère em 1934. (Centre National de la Danse - Le département de la Cinémathèque de la Danse).



06 **Petrouchka**, 1911.
Vaslav Nijinski



07 **Le Ballet Triadique**, 1922
Oskar Schelemmer

09 **A Mesa Verde**, 1932
Kurt Jooss





09 **A Sagração de Primavera**, 1975
Pina Bausch



10 **Café Müller**, 1978
Pina Bausch

11 **May B**,1981
Maguy Marin



12 **May B**, 1981.
Maguy Marin





13 **Parangolé**, 1967.
Hélio Oiticica



14 **Anna Halprin**
Imagem do documentário
Le soufle de ladanse realizado
por RuediGerber, 2012.

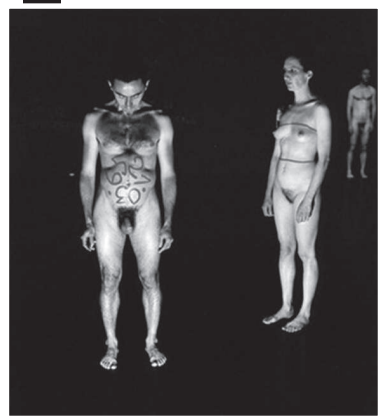


15 **Parades and Change**, 1965-1967
Anna Halprin



16 **La Meute. Un devenir du Corps collectif.**
Perfomance do grupo
francês *Les Corps Collectif*

17 **Jérôme Bel**, 1995.
Jérôme Bel



FONTE DAS IMAGENS

01 ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna**: do iluminismo aos movimentos contemporâneos. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

02 http://www.wga.hu/html_m/v/velazque/01/0108vela.html. Acesso em 22/04/2015

03 ADAM, H.C. Eadweard Muybridge, the complete locomotion photographs. Paris: Taschen, 2010

04 http://www.belairmedia.com/isadora-duncan-dance-for-living/lang/fr/ Acesso em 22/04/2015

05 http://www.cnd.fr/agenda/225257/ Acesso em 22/04/2015

06 http://leschaussonsverts.eklablog.com/petrouchka-1911-le-triomphe-des-ballets-russes-a3494609. Acesso em 22/04/2015

07 ROUSIER, Claire (Ed.). **Oskar Schlemmer**: l'homme et la figure d'art. Pantin: CND, 2001.

08 http://www.cndc.fr/site/index.php?option=com_content&view=article&id=892:la-table-verte&catid=214:films&Itemid=513. Acesso em 22/04/2015

09 http://lescorpsemouvants.overblog.com/2014/09/le-sacre-du-printemps-par-pina-bausch.html. Acesso em 22/04/2015

10 Pina Bausch, *Café Müller*, DVD, L'Arche, Paris, 2010.

11 http://www.numeridanse.tv/fr/video/9_may-b Acesso em 22/04/2015

12 http://www.numeridanse.tv/fr/video/9_may-b Acesso em 22/04/2015

13 https://jornaldoporao.wordpress.com/tag/filtro-para-vergara-helio-oiticica/ Acesso em 22/04/2015

14 Imagem do documentário *Le soufle de ladanse* realizado por Ruedi Gerber, 2012.

15 http://www.mac-lyon.com/mac/sections/fr/expositions/2006/anna_halprin Acesso em 22/04/2015

16 http://www.lecorpscollectif.com/ Acesso em 22/04/2015

17 https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/c4rka4X/rKBXKM. Acesso em 24/04/2015

Offset
Editora

Este livro foi impresso em cartão Duo Design 250g. (capa) e
Polen Soft 80g. (miolo) pela Offset Editora, Natal/RN, em outubro/2015.

www.offsetgrafica.com.br

O que a dança nos dá a ver, a sentir, a pensar? A questão convida a entrar na dança para sentir o corpo, para habitar o espaço e o tempo por meio do gesto poético, das sensações e da estesia do movimento. Ensaiar ligações do corpo estesiológico e da expressão em dança contemporânea, cartografando experiências coreográficas e performances que transformam nossa percepção e compreensão do corpo, do movimento e da estética da dança. O livro apresenta uma circulação de sentidos entre as noções de corpo estesiológico e de expressão, uma estética das manipulações e da energia do movimento que se faz dança, a reinvenção da corporeidade em obras de artistas como Pina Bausch, Maguy Marin, Jérome Bel, Anne Halprin, Hélio Oiticica, entre outros que compõe essa cartografia da dança contemporânea e essa filosofia performativa do corpo.



UFRN
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO NORTE

CAPES

ABEU
Associação Brasileira das Editoras Universitárias

estesia
GRUPO DE PESQUISA CORPO, FENOMENOLOGIA E MOVIMENTO

VER
LABORATÓRIO VER
VISIBILIDADES DO CORPO E DA CULTURA DE MOVIMENTO

ISBN 978-85-8333-125-4