

A autonômica expressiva, o conhecimento sensível e a influência dos espaços estéticos no fazer artístico.

Márcia Almeida¹

O que relato neste trabalho, é um resumo da pesquisa que apresentei para a obtenção do título de mestre em dezembro de 2002, no programa de Mestrado em Artes, no Instituto de Artes/UnB

Foi a partir da pesquisa prática que desenvolvi durante longos anos de minha vida, cujo resultado apliquei na UnB, no período compreendido entre o primeiro semestre de 1996 e o segundo semestre de 2003, que vários questionamentos surgiram; assim se afluou a necessidade da busca de um embasamento teórico que amparasse a prática, resultando numa dissertação de mestrado.

É incontestável que o corpo seja extremamente sensível às realidades de cada época. Nossa época é caracterizada pelas constantes transformações e mutações. A arte da dança deve ficar, portanto, próxima da vida, do tempo e da territorialidade.

Consciente ou não o artista reflete a influência do meio em que ele vive. Nesse sentido, a dança não será jamais uma linguagem universal demonstrada através de códigos estáticos. Ao contrário ela reside dentro de um fluxo estético que aporta a sua essência.

A experiência estética é compartilhada por todos os que habitam um determinado meio, seja ele qual for. A experiência vivida é transmitida por gerações: pela mãe, por outros membros da família e pela comunidade. Este aprendizado – estético – se faz desde a mais tenra idade, acompanha o desenvolvimento em todas as suas ocupações cotidianas. É por isto que a aprendizagem estética da criança é estreitamente ligada à descoberta do mundo. A criança enxerga as formas, sente os odores, ouve os barulhos, é sensível aos toques, ao calor ou frio e aos distintos sabores – causas corporais². Ao mesmo tempo, em outros termos, ela descobre o mundo simbólico pelos sentidos – efeito de causas corporais e

¹ Mestre em Artes – 2002 - IDA/UnB; pesquisadora em dança; coordenadora do grupo de pesquisa em dança: DancUnB; aprovada na seleção - 2004/2005- do doutorado em Estética e Ciência das Artes, Sorbonne - Paris I.

² DELEUZE, G. **Lógica do sentido**. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000, 2ª tiragem. Passim.

suas misturas³, paixões, medos, desejos, rancores, etc - que desenvolve desde a sua concepção. No percurso da vida, o ser vai acumulando experiências dos territórios pelos quais circula.

A noção de espaço/tempo está introjetada na memória corporal⁴ segundo o território que o sujeito ocupa, como pode-se constatar no exemplo que segue: a noção do espaço/tempo para um brasileiro é bastante diferente da noção de espaço/tempo para um europeu, pois a dimensão do Brasil aproxima-se à dimensão de vários países juntos do continente Europeu, o que implica diretamente na noção de distância e relação de deslocamento, tanto para um quanto para o outro.

Observar as diferentes manifestações do comportamento humano diante de sua forma de habitar é um exercício que em sua essência admite que a cidade torne-se um grande laboratório. O ser é contextual, está em constante mutação acompanhando o movimento da natureza e as mudanças sociais, ou seja: ele se adapta. A vida é pulsante, mutável, e o condicionamento cultural é inevitável, mas o sujeito traz em suas entranhas algo de matricial. As atitudes e os estilos de vida, são intimamente ligadas à identidade pessoal e aos valores de cada um. Neste sentido o fazer artístico deve estar mais em contato com a pulsação da vida, pois a relação entre o fazer artístico e cultura é indissociável.

As construções artísticas refletem as mudanças de enfoques culturais provocadas por diversos fatores de ordem social. O corpo de cada sujeito se apresenta eternamente em movimento, se transformando, tanto na sua maneira de ser socialmente quanto artisticamente, modificando a dinâmica e a expressão corporal do dançarino. Assim, a busca do desenvolvimento criativo e consciente tornam-se mais importante do que fixar uma forma dada, compreendendo-se que o ser é o espelho do momento vivido. Constatou-se que a cristalização dos métodos – formação de códigos para o movimento – inviabiliza o despertar da criatividade, numa tentativa de paralisar as mudanças da natureza humana.

Como a criatividade é pertencente a todos os seres, permiti-la desabrochar com a liberdade, é um dos meios essenciais para se observar a diversidade criativa e preservar a vitalidade das culturas. É a partir da pluralidade expressiva que se pode observar a influência estética do meio, que o bailarino aporta ao fazer artístico. Portanto aí está a

³ Idem.

⁴ MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da Percepção**. S P: Martins Fontes, 1996. Passim.

importância do despertar criativo tendo como objetivo desenvolver os sentidos inatos no ser humano através da criatividade - transformação de sons, palavras e formas do cotidiano, para a criação coreográfica. Com base no sistema de participação na criação singular de cada bailarino, há o repasse das influências vividas com identidade própria veiculada pela língua e costumes, crenças, modo de ser e agir, formas de ver o mundo, de interagir segundo regras sociais. Assim, o bailarino desenvolverá os senso criador e especulativo que cada ser traz dentro de si. São esses, os momentos em que pequenos gestos do cotidiano são modificados invertidos e pervertidos!

Aquilo que serve de prisma, é o ponto de vista dos bailarinos - no caso dos brasileiros a afirmação da sua brasilidade - e não a estética eurocentrica, onde o passado foi seguidamente ocultado, desvalorizado ou pensado como periférico em relação à história dos colonizadores e das nações dominantes. A proposta visa reencontrar a consciência de brasilidade e a visão que se desenvolve nosso próprio destino na dança. Sem negar a importância de outros povos, sua incontestável competência criativa, dentre os artistas e colaboradores das suas criações.

Incentivar o pluralismo dentro de um grupo de dança constitui a resposta de um trabalho que permite o desabrochar da diversidade criativa. Que é indissociável de um quadro democrático, horizontal, como a proposta arquitetônica de Brasília. Diferentemente a tipologia das construções verticais, carregam consigo símbolos da linguagem do poder e da dominação.

Sendo o Brasil um país com dimensões continentais onde encontramos uma cultura diversificada de norte a sul, leste a oeste, a pluralidade criativa é propícia às trocas culturais – compreendendo-se que normalmente não pertencemos a um grupo fechado - e ao despertar da capacidade criativa que alimenta a construção poética de um grupo.

Cada pessoa traz consigo a sua ancestralidade - individual e coletiva - que retornam simbolicamente até a noite dos tempos. E cada uma delas deve lhes preservar honradamente a memória da hereditariedade – natural e cultural, tangível ou intangível, pois a memória é uma fonte vital para a criatividade, a chave para a identidade e a fonte para sua inspiração.

Garantir o espaço e a liberdade de expressão de cada integrante do grupo é um dos principais resultados apresentados na montagem com participação ativa do poeta/bailarino.

Neste caso, leva-se em consideração que aquilo que o corpo pensante traz em suas entranhas é representativo no mundo. O dançarino tem a autonomia da criação, tem a liberdade de expressar-se segundo sua visão de mundo.

Para que se adquira essa autonomia é importante que o bailarino analise o seu corpo, sua arquitetura, suas funções motrizes normais. O ser humano é capaz de reproduzir uma infinidade de formas com o corpo. A produção de um mesmo movimento, implica em vários segmentos corporais. E é a partir do corpo, que o artista traduz em arte a sua experiência no mundo.

Quando falo sobre o domínio da anatomia-psicomotricidade-biomecânica, não quero dizer que esse conhecimento se trata de algo aprofundado, mas sim de um conhecimento elementar, não pretendendo outra coisa. Supõe-se que todas as modalidades de seu funcionamento motor sejam analisadas, e que esses conhecimentos dos funcionamentos anatômicos e biomecânicos que regem a motricidade, sejam colocados em jogo. A soma desses elementos funcionais se tornam, ao final das contas, a programação mesma do treinamento corporal. Toda a educação e a consciência do corpo, deve absolutamente, antes de qualquer coisa, respeitar as leis naturais anatômicas e biomecânicas. É a aquisição da consciência dessas estruturas – biomecânicas e anatômicas – o condicionamento; a lenta transformação desse conhecimento em instrumento de precisão nas ações do corpo; o domínio progressivo das funções, que constituem a aprendizagem em um primeiro nível. Esse nível se refere à motricidade em estado puro.

A dança é constituinte do sujeito! Mas mesmo num país como o nosso, rico em muitas tradições de expressão artística, onde a dança está instaurada na alma de cada um, bastando que o ritmo da música toque de leve na pele para que se inicie um movimento dançante, a formação de bailarinos requer um aprendizado de técnicas que servem com sustentação para o desabrochar da criatividade, compreendendo-se que não se nasce artista, mas torna-se. A técnica que uso para a aquisição da consciência das estruturas citadas acima é apenas um suporte, um meio facilitador para que o sujeito reconheça e aproprie-se de suas atitudes corporais, afinando assim a sua percepção corporal. A compreensão do corpo amplia a criatividade, pois contribui para que o bailarino tome consciência do seu potencial para assim expandi-lo.

Como para qualquer aprendizado, são várias as maneiras de se aprender uma técnica para a aquisição da consciência das estruturas biomecânicas e anatômicas, que resultam num alinhamento postural, necessário para a dança. Porém, há uma tendência em se propor um trabalho de formatação do sujeito, através de uma prática mecanicista, em que o movimento é repetido até que o sujeito decore a forma para a sua execução, sem que haja reflexão e compreensão do que foi executado. Acredito que essa forma de trabalho contribui para a massificação e pasteurização do sujeito que já vem sendo amplamente inculcada em nossa sociedade consumidora de produtos midiáticos.

A proposta que apresento, no entanto, consiste em fomentar a compreensão dos movimentos durante a sua prática. Assim ao executar os movimentos propostos, o sujeito se apropria do conhecimento corporal, sentindo-os e refletindo sobre a melhor maneira de executá-los, por fim compreendendo o seu mecanismo. Tal estudo normalmente é desenvolvido a partir de uma teoria seguida de uma vivência prática. Dessa forma, ao executar o movimento corporal o sujeito poderá comprovar em seu próprio corpo, as possibilidades das articulações descritas nos livros de anatomia e biomecânica.

Tomando conhecimento dos ossos e dos movimentos articulares do corpo, através de estudo teórico aplicado ao movimento pode-se reconhecer as possibilidades e limitações que as articulações apresentam, de forma que o sujeito aprende a aproveitar melhor o seu potencial mecânico em função da criatividade.

Para que o sujeito pense o corpo e que sinta profundamente os seus movimentos articulares, é importante que haja uma maior concentração e atenção durante a execução dos exercícios propostos, assim como para qualquer outro estudo que exija maior reflexão, de forma que o aprendizado se instale, tanto no discurso como na ação corporal. Sendo assim, o trabalho começa nos ossos, parte mais profunda da anatomia, com o reconhecimento dos movimentos articulares do corpo.

Sabe-se que as articulações são as dobradiças do corpo esquelético, e que essas se movimentam graças às contrações e extensões musculares. São os músculos que movimentam e dão estabilidade ao corpo enquanto os ossos, promovem a sustentação. Os dois sistemas atuam em conjunto. Porém é de fundamental importância enfatizar, que os movimentos articulares, são tratados neste trabalho, com a atenção total voltada para os ossos sem a participação muscular no mecanismo, para que se tome conhecimento das

possibilidades biomecânicas comum a todo e qualquer ser humano. Porém, para simplificar e se pensar mais profundamente sem que se pense no movimento conseqüente a um ato motor, a maioria das descrições se referem aos movimentos articulares puro e simplesmente; sem pensar nos movimentos musculares, de forma que o sujeito possa reaprender a se beneficiar do emprego das alavancas do corpo e corrigir as articulações, retomando a postura mais adequada para um menor consumo de energia.

Pelo que foi relatado até agora, pode ser constatado o quanto é importante ter autonomia dos movimentos do corpo através da intimidade adquirida pelo conhecimento perceptivo das possibilidades dos movimentos articulares. Pois muitas vezes passam despercebidos quando por exemplo, o trabalho corporal é apenas desenvolvido pela mecanização dos movimentos; ou quando o corpo é tratado como *um instrumento de trabalho*, como um objeto exterior ao próprio ser. Neste caso pode-se concluir então que: para que haja estabilidade postural basta alinhar uma das partes. Porém não basta pensar nas regiões do corpo separadamente, como normalmente é proposto nos métodos tradicionais, ao contrario, é necessário conhecer todos os encaixes, para que haja melhor aproveitamento e autonomia nos movimentos. Um desvio qualquer, poderá resultar em um desalinhamento de todo o conjunto, dificultando movimentação harmoniosa do sujeito.

A partir da compreensão da possibilidade dos movimentos articulares, o sujeito estará pronto para trabalhar a sua musculatura e qualidades de movimentos. É de grande importância enfatizar que não ocorre uma separação entre músculos e ossos, apenas a atenção estará focada, hora mais em um sistema, hora mais em outro, para facilitar a compreensão do funcionamento do corpo, quando se tratam de pessoas com pouca intimidade com o trabalho corporal consciente. Acrescentando a importância do conhecimento da intenção, subjacente a cada ação para o funcionamento deste todo: apoios, encaixes ósseos, alavancas, músculos, motilidade; é possível resgatar a riqueza de movimento para a qual todo ser humano é dotado. Movimentos eficazes, harmoniosos, livres, expressivos, sobretudo criativos.

A essência desse trabalho corporal, é a busca de harmonia, da totalidade do sujeito com o próprio corpo. E é a partir do corpo, que o artista traduz em arte a sua experiência no mundo. O corpo é inteligente, ao perceber as coisas que estão a sua volta; se apodera,

através de sua sensibilidade, de tudo aquilo que seus poros podem absorver, trazendo a vasta imensidão do universo para sua experiência pessoal, para dentro do seu ser.

A experiência é algo efêmero e cada momento atual está determinado por um percurso inteiro da vida anteriormente vivida, e é por isso o seu momento atual. A soma de vários momentos é a forma a qual a vida inteira do sujeito é real e se apresenta. No ato perceptivo do mundo e de si próprio constitui-se os alicerces de todo conhecimento possível: juízos, imaginação, recordação. Resgatar esta experiência do conhecimento e transformá-la no ato expressivo do sujeito, possibilita a passagem para a estrutura visível, ou seja, do sentido invisível para a corporificação.

Tudo o que o corpo vê, pode ser objeto de tantas outras leituras que não se deve fechar numa definição simplista, pois essas leituras apresentam vários significados, segundo a percepção de quem olha. Na verdade o que o sujeito lê, é aquilo que já se encontra introjetado em sua carne. E a leitura que se faz do passado, do vivido, é reconstruída pelas referências da atualidade⁵. Ao se recordar do acontecimentos passados, pode-se constatar que o fato vivido não pertence mais ao sujeito que o vivenciou. As imagens que só o próprio sujeito tem tatuadas em seu corpo não são mais reais tais como aconteceram outrora, mas sim fruto de uma experiência que ao ser reconstituída não será mais a mesma de antes, tornou-se outra coisa: uma reconstituição inatural de fragmentos diferentes entre si⁶.

Voltar à casa, resgatar as velhas memórias que evocam as imagens efêmeras e particulares, inscritas nas profundezas do ser, transformado em sonho a imensidão do vazio, é que vai ser pronunciadas poeticamente nas pesquisas dos movimentos corporais, e reorganizadas no espaço pela composição coreográfica do diretor(a).

A dança não é uma linguagem cotidiana, embora seu material seja bem próximo ao movimento com o qual o sujeito se exprime em sua vida de todos os dias. A dança é como a poesia e a música, a concentração intensa de suas infinitas variações. Dentro da pureza do gesto abstrato, o fundo do ser se aflora, se torna experiência artística.

⁵ GUATTARI, F. **Caosmose – um novo paradigma estético** . 1. ed. São Paulo: Editora 34, 1992, 3ª reimpressão 2000, p.128.

⁶ MALDONATO, M. **A subversão do ser**. São Paulo: Fundação Peirópolis, 2001. Passim.

Pela dança, o corpo manifesta os movimentos de seu mundo interior, as formas, os gestos codificados são limitações da livre expressividade na tentativa de explicar a essência, a experiência que se tem com o meio, com algo indizível por palavras ou gestos.

O estudo que se faz do cruzamento do conhecimento sensível com a influência estética do lugar no fazer artístico, contribui para se entender e valorizar a brasilidade na dança; a singularidade a qual os corpos se apresentam e se expressam segundo o lugar em que se vive. Contribui também para que haja maior respeito com as diferenças culturais, não se impondo assim um único e uniforme jeito de se dançar. Pois o que tem acontecido nesta área, é a eterna incorporação de uma estética eurocêntrica que se impõe como verdadeira sobre o contexto brasileiro. Como fala Darcy Ribeiro⁷, “somos não índio, não negro, não europeu. Somos um povo singular!” Temos uma expressividade que nos é própria, não necessitando de modelos vindos de fora. Embora, inclusive pelo caráter de miscigenação cultural do povo brasileiro, nos é cabível a incorporação de expressões estrangeiras, sem qualquer embargo de autonomia poética. “Chiclete eu misturo com banana”⁸.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. **Teoria Estética**. Lisboa: Editora 70, 1970.

_____. **Experiência e Criação Artística**. Lisboa: Editora 70, 1970.

BACHELARD, Gaston. **A Poética do Espaço**. 1. ed. São Paulo: Martins Fontes, 1998, 3ª tiragem.

BHABHA, Homi K. **O local da Cultura**. 1 reimpressão. Belo Horizonte: UFMG, 2001.

BORDIER, Georgette. **Anatomie appliquée à la dansé**. Paris: Amphora S.A., 1982.

DELEUZE, Gilles. **Empirismo e Subjetividade**. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 2001.

_____. **Lógica do sentido**. 4. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2000, 2ª tiragem.

⁷ RIBEIRO, D. **O Povo Brasileiro: a formação e o sentido do Brasil**. São Paulo: Companhia Das Letras, 1995. Passim.

⁸ GORDURINHA e CASTILHO A. **Chiclete com Banana**: interpretação: Gilberto GIL, PolyGram.

- _____ ; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs – capitalismo e esquizofrenia**. 1. ed. 1 reimpressão. São Paulo: Editora 34, 1996, Vol. 1.
- _____ 1. ed. 1 reimpressão. São Paulo: Editora 34, 1997, Vol. 2.
- _____ 1. ed. 1 reimpressão. São Paulo: Editora 34, 2002, Vol. 4.
- GATTARI, Félix. **Caosmose – um novo paradigma estético**. 1. ed. São Paulo: Editora 34, 1992, 3 reimpressão 2000.
- MALDONATO, Mauro. **A subversão do ser**. São Paulo: Fundação Peirópolis, 2001.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- _____ **L’Oeil et l’Esprit**. Paris: Folio, 1988.
- RASCH E BURKE. **Cinesiologia a anatomia aplicada**. 5. ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.
- ROBINSON, Jacqueline. **Éléments du langage chorégraphique**. Paris: Vigot, 1981.
- ROHEN-YOKOCHI. **Anatomie Humaine – Atlas photographique de l’Anatomie systématique et topographique**. Tome I et II. Paris: Vigot, 1985.
- RIBEIRO, Darcy. **O Povo Brasileiro: a formação e o sentido do Brasil**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- ROUQUET, Odile. **Les techniques d’analyse du mouvement et le danseur**. Paris: Fédération Française de Danse, 1985.
- SANTOS, Milton. **Território e sociedade**. 1. ed. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000.
- SERRES, Michel. **Os cinco sentidos – filosofia dos corpos misturado**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil LTDA, 2001.
- SIMMEL, Georg. **Ensayo de Filosofía del arte**. Buenos Aires: NOVA, 1950.
- _____ **Philosophie de la modernité**. Paris: Payot, 1989.

Gravações Sonoras:

- GORDURINHA e CASTILHO A. **Chiclete com Banana**: interpretação Gilberto GIL. São Paulo: PolyGram, 1998. Coleção Millennium – 20 músicas doséculo XX. 1 CD, (3’25’’), digital, estéreo. 538 204-2.