

12

CIÊNCIAS DA DANÇA: O FLUXO DAS DIFERENÇAS EM ENSAIO ESPIRAL

Graziela Andrade ¹

FAZER DANÇAR A UNIVERSIDADE

Je suis danseuse. Je crois qu'on apprend par la pratique. Qu'il s'agisse d'apprendre à danser en pratiquant la danse ou d'apprendre à vivre en pratiquant la vie, le principe est le même. Dans un cas comme dans l'autre, il s'agit d'accomplir un ensemble particulier des gestes, physiques ou intellectuels, par lesquels adviennent une forme d'aboutissement, une conscience de soi, une satisfaction de l'esprit².

Martha Graham

[Afecção #1: Dancei por outros campos, na universidade andei pelas bordas até entrar em cena no curso de Dança. Campo de pertencimento, acontecimento, assentamento, conhecimento. Espaço em criação, construção. Coragem para fluir.]

Gostaria de iniciar este texto falando da Dança, assim mesmo, com esse “D” maiúsculo que costumamos usar para reforçar nosso lugar enquanto campo de conhecimento, enquanto área pertencente a universidade, às ciências, ao saber – porque este ainda é um esforço, muito necessário para nós, que fincamos os pés nos *campus* há tão pouco tempo.

¹ Graziela Andrade é doutora, professora de Licenciatura em Dança na Universidade Federal de Minas Gerais. Atualmente, está em formação no método somático *Spiral Praxis* que será objeto de seu pós-doutoramento no próximo ano. Seu projeto de pesquisa conta com o apoio da FAPEMIG.

² Eu sou uma dançarina. Eu acredito que aprendemos pela prática. Trata-se de aprender a dança praticando a dança, ou aprender a viver praticando a vida, o princípio é o mesmo. Tanto em um caso como em outro, trata-se de realizar um determinado conjunto de gestos, físicos ou intelectuais, através dos quais ocorre uma espécie de acontecimento, uma autoconsciência, uma satisfação do espírito. (Graham, 1991, pág. 9, tradução nossa)

É certo, a história da Dança remete a nossa própria existência, como curiosamente demonstra Bourcier (p.3, 2001), “*uma vez que o primeiro documento que apresenta um humano indiscutivelmente em ação de dança tem 14.000 anos*”. É fato também que se subestima sua importância para a humanidade, uma vez que como nas palavras da mestre Graham, *dançar é uma prática da vida, um conhecimento de si no próprio ato da existência*. Ao longo da história a cultura ocidental foi condicionando a Dança em seu lugar cênico, de gestos técnicos esperados, da alta performance corporal, da estética do espetáculo. Mas, a dança nunca se rendeu a estar em um só lugar. Afinal, mover-se é sua essência.

É bem recente o tempo em que ela ocupa as universidades e nesses espaços produz saberes artísticos-científicos-educativos que lhe são próprios e que carecem de reflexões, nomeações e muita prática. A Universidade Federal da Bahia (UFBA), foi o primeiro curso superior de Dança no Brasil, fundado em 1956. Levaram-se outros 29 anos até que um segundo curso fosse criado no Paraná, seguido pela formação de dupla habilitação – bacharelado e licenciatura - da UNICAMP, em 1984 (Wosniack, 2017).

Mas, foi apenas na primeira década do novo século – a partir do programa REUNI, que ampliou e reestruturou as universidades federais no Brasil – que os cursos de Dança ganharam fôlego de existência em diversas regiões do país:

Segundo os dados do Instituto Nacional de Estudos e Pesquisas Educacionais Anísio Teixeira (INEP), órgão vinculado ao Ministério da Educação (MEC), existem no Brasil, em 2015, 49 cursos superiores de dança em atividade, sendo que 34 deles são com habilitação em Licenciatura, objetivando a formação de professores de dança que poderão atuar no sistema educacional brasileiro. Há aproximadamente dez anos, o MEC reconhecia apenas 15 cursos de licenciatura em dança em todo o país (...). (Molina, 2015, p.22)

Trata-se de uma chegada cheia de enfrentamentos, que partem de muitos lados – político, educacional, estrutural, artístico, pedagógico, científico, curricular, social, etc. Um crescimento exponencial como esse, é altamente relevante para o campo, na mesma proporção em que nos apresenta uma imensidão de desafios próprios aos encontros entre as artes e as ciências.

O curso de Licenciatura em Dança da UFMG, por exemplo, surgiu a partir da iniciativa de uma comissão de professores que, em 2005, solicitou ao diretor da Escola de Belas Artes a criação de uma comissão para levar adiante a empreitada (Alvarenga, 2018), contando com um chamamento público aos artistas da cidade. Belo Horizonte é um polo de excelência na criação e produção artística em dança, abrigando diversas companhias públicas e privadas, além de grupos de danças populares e escolas livres e, portanto, a presença na Universidade era um desejo latente para alguns, ao mesmo tempo, até hoje incompreendida por outros, como aponta Alvarenga (2018, p.15):

Faço essa colocação porque tenho me surpreendido com a grande desinformação em relação à função das licenciaturas voltadas para a formação de professores de dança, entre importantes profissionais da área artística (dança) que, sem compreenderem o real significado do seu ensino na Educação Básica, voltam-se contra essas licenciaturas e os profissionais que a elas se dedicam, deixando transparecer, ora velado, ora explícito, o preconceito sobre a formação docente em Dança em nível superior; alguns até sentindo-se ameaçados no exercício do seu trabalho fora desse campo e excluídos como possíveis docentes da graduação em Dança. Na fala de muitos, transparecem modos tradicionais de pensar e de entender o trabalho com a Dança, localizado tão somente na formação profissional do intérprete ou naturalizada nas práticas cotidianas das tradições populares.

O curso, que foi criado em 2010 na modalidade licenciatura, enfrenta desafios político-estruturais para além daqueles internos ao campo de conhecimento. Embora tenha sido criado com a previsão da

construção de uma sede própria, ficou, até o ano 2023, abrigado no prédio de Teatro onde o corpo docente - que conta com apenas 8 professores concursados -, se dividia para ministrar todo o currículo no período noturno, realizar pesquisas, projetos de extensão, criações e ocupar os cargos administrativos que lhe cabem. Ainda sentimos, junto aos discentes, os reflexos dos últimos quatro anos de total descaso do governo com a universidade e do enfrentamento da pandemia, onde todas as nossas aulas práticas foram suspensas e, mesmo em 2023, continuamos no esforço das reposições. Nossa luta se renova com a conquista de um galpão reformado que nos abriu duas novas salas e com o retorno da obra de construção do nosso prédio. Sabe-se que essa não é uma realidade só de nosso curso e que a luta política é ainda longa pela valorização de nosso fazer, mas seguimos corajosamente, recebendo alunos sempre movidos pela *paixão*.

Temos no Brasil um cenário inteiro em construção enquanto a Dança segue acontecendo, ocupando meandros, como água que se derrama. Entre tantos desafios, aquele para qual nossa atenção se voltará neste momento diz respeito aos modos de produção de conhecimento da área, a criação, nomeação e legitimação de nossas próprias epistemologias. Neste sentido, faço lembrar do convite urgente que Katz (2012, p. 96,) faz ao campo da Dança:

O argumento básico desse convite é a certeza de que a monstrificação de certos assuntos (como a epistemologia, por exemplo) necessita ser desmanchada pelos que se interessam em resgatar a dança do puxadinho das artes cênicas no qual ela ainda se encontra confinada. Precisamos da epistemologia porque, como se sabe, a dança é dependente de um fazer e será necessário **defender a experiência como apta a produzir conhecimento** – o que não é tão simples quanto parece a quem não tem familiaridade com as discussões filosóficas sobre o conhecimento. (grifo nosso)

A pesquisa em Dança no Brasil³, quer seja na universidade ou na criação e produção artística externa, parece não encontrar seu eixo. Ainda segundo Katz, exemplo disso são os editais de cultura, dos quais ainda somos extremamente dependentes, e que exigem dos artistas a configuração de projetos que seguem os modelos científicos da pesquisa universitária, embora não sejam assim desenvolvidos. Os relatos de Fortin e Gosselin (2014), sobre a formação da pós-graduação em Dança da Universidade de Montreal nos fazem compreender que a questão é mais ampla, a medida em que elas apontam que, por outro lado, os artistas-pesquisadores tendem a deixar de lado a subjetividade de seu fazer artístico, a fim de melhor se adequar as formalidades que são esperadas pelo imaginário universitário.

De fato, a pesquisa em Dança abraça a complexidade que envolve o ato de pensar em epistemologias nas quais o fazer subjetivo é o próprio objeto, e o corpo é o ser do conhecimento. Envolve, igualmente, o ato de engendrar uma ciência que não se cola a modelos tradicionais de construção do saber. Isso porque a Dança não se desloca do corpo, não pode ser isolada, nem mesmo pode se repetir. É efêmera, instável e intrincada ao sujeito por natureza. E, como nos lembra Lepecki (2012, p. 45), há uma dimensão política na Dança que incute uma potência epistêmica, naquilo que elas partilham:

De fato, a capacidade imanente da dança de teorizar o contexto social onde emerge, de o interpelar e de revelar as linhas de força que distribuem as possibilidades (energéticas, políticas) de mobilização, de participação, de ativação, bem como de passividade traria para essa arte uma particular força crítica. Pode-se dizer assim que, para além daqueles traços que

³ Vale ressaltar que este não é um “privilégio” nosso. Fortin e Gosselin (2014) reportando a experiência docente no curso de pós-graduação em Estudos e Práticas Artísticas na Universidade do Quebec em Montreal (UQAM), relatam que os alunos de doutorado tendem a deixar de lado a subjetividade e a percepção, que lhes cabem profissionalmente, em direção a um modelo positivista de pesquisa, ao qual confiam a respeitabilidade que aspiram perante o ambiente universitário.

partilharia com a política (a efemeridade, a precariedade, a identificação entre produto do trabalho e ação em si, a redistribuição de hábitos e gestos, o aumento de potências), a dança operaria também como uma *epistemologia ativa da política em contexto*.

Trata-se, nessa citação, da noção de coreopolítica em que Lepecki (2012) parte do espaço considerando o vazio político-coreográfico dos urbanitas – nós, seres urbanos em trânsito estimado pelas cidades, enredados pela coreopolícia⁴. Neste contexto, a Dança seria capaz de operar a face real da política; não a da politicagem e a da sujeição; mas sim, aquela na qual se apresentam reais possibilidades de emergência dos sujeitos.

É importante ressaltar a precisão da proposta dessa articulação em que a Dança deixa de ser apenas um agente da política, ou seja, algo a partir do qual se faz política, mas ao contrário ela é o próprio acontecimento político. Ela é em si capaz de tornar visível o sujeito na perspectiva de sua singularidade gestual, de seus desejos e possibilidades de movimento. Diverge, portanto, à frenética circulação de cidadãos disciplinado que passam pelas cidades em função de algo – ir, vir, fazer, comprar, levar, buscar, correr, etc. – movimentos nos quais o propósito é exterior, tem direcionamento e objetivo externo ao corpo. Move-se para alguma coisa, a fim de realizar algo, de forma previsível, massiva e ininterrupta.

Em contraponto, a Dança está em si mesma é movimento sem fim (finalidade), sem objetividade. Diz-se aqui de uma **dança-episteme** que em seu ato de existência nos faz saber do meio em que opera de modo sempre efêmero e, portanto, precário, parcial, latente, incompleto.

⁴ O termo também apresentado por Lepcki (2012) não será objeto de apreciação neste texto, mas diz respeito aos modos de cerceamento físico que a polícia imprime, àqueles que buscam atuar no espaço urbano fora do previsto. Os artistas da performance, por exemplo, são muitas vezes interrompidos em suas ações artísticas por “forças da lei”.

Nesse sentido, podemos aqui recordar um texto menos circulado do filósofo Giorgio Agamben (2011), no qual ele apreende a Dança a partir de uma ontologia do gesto, para então compreendê-la como pura medialidade⁵. Pertencente ao entre, sendo meio sem fim, a Dança é compreendida como fonte inesgotável de revelação do sujeito dançante. É diante deste Ser intermediário que ela é capaz de tornar visível-volátil – pois que sempre parcial - linhas de força e tensionamento entre o possível e o real, entre a potência e o ato, entre sujeição e sujeito:

Entre a possibilidade e a realidade efetiva da qual ela resulta, a dança registra um ser intermediário em que potência e ato, meio e fim se equilibram e se exibem, cada qual a seu turno. Esse equilíbrio que os revela um ao outro não é uma negação, mas uma exposição mútua, não é uma interrupção, mas a oscilação recíproca da potência no ato e do ato na potência (Agamben, 2011, p.194, tradução nossa)

Este ser intermediário, latente ao sujeito que Dança, integra o corpo ao espaço e à linguagem e, neste movimento “*a ausência de objetivo se faz caminho, a falta de fim torna-se meio, pura possibilidade de se mover, política integral (p.194)*”. O sujeito que Dança e “faz” a Dança acontecer emerge desses meandros. Lembremos: a Dança se pauta pelo fazer. Depois de muito suor, saltará desse complexo trampolim o “artista-professor-pesquisador” que desejamos formar em nossas licenciaturas - considerando que os saltos só acontecem depois de muito dobrar e esticar os joelhos!

O que sabemos? Como sabemos? Como sabemos que sabemos? Como transmitimos o que achamos que sabemos? Para quem e, afinal, para quê é esse saber? São perguntas que emergem do espaço que as Ciências da Dança ocupam agora nas Universidade. Pés enraizados, membros expandidos, centro contraído e irradiante, cabeça livre para o

⁵ Para acompanhar essa discussão ver Andrade (2017)

movimento, convite aceito. Estamos prontos para *defender a experiência como apta a produzir conhecimento* (Katz, 2012).

FACES DA EXPERIÊNCIA

" Dansons, dansons, sinon nous sommes perdus!"

Pina Bausch

[Afecção #2: Paris foi um mergulho no movimento da existência que, mais de 10 anos depois, deixa fresca na memória do corpo a sensação de, em uma tarde qualquer, assistir ao filme de Pina Bausch e correr pelas ruas pra dar conta de exalar a potência dançante que me tomou.]

Com Merleau-Ponty o corpo ganha outra cena na filosofia. Interessado que estava em uma dimensão pré-reflexiva, ou seja, que antecederesse o intelectualismo e aquilo que pensamos e nomeamos sobre o mundo - é para o corpo que o filósofo se dirige.

Suas críticas iniciais voltam-se para as filosofias da consciência que consideram o mundo a partir do pensamento do mundo; às ciências que, por sua vez, não se implicam no que observam fazendo *uma espécie de sobrevoo absoluto* (2000); e, à teologia que tem um Ser absoluto como ponto de partida para compreensão dos outros seres. Deus, homem, natureza, materialismos, subjetivismo, nenhuma categoria daria conta do conhecimento, pois "o mundo não é o que penso, mas o que vivo, estou aberto ao mundo, comunico-me indubitavelmente com ele, mas não o possuo, ele é inesgotável" (Merleau-Ponty, 1971, p.14).

A proposta de aderência corpo-mundo é guia para o pensamento merleau-pontyano, interessa-lhe voltar às próprias coisas, emaranhadas e intrincadas como são, através de um algo originário, anterior ao pensamento. No início de suas reflexões a percepção seria esse ponto de passagem a partir do qual o corpo sensível-senciente é nosso próprio modo de ser no mundo. Mais tarde, na obra póstuma "O Visível e o

Invisível” (2000), o fenômeno originário passa a ser a experiência, *poder ontológico último*, abertura para o mundo. É por vias da experiência que o filósofo irá forjar o elemento carne⁶, enquanto tecido do mundo.

Longe de discorrer sobre a fabulosa obra do filósofo francês, interessa-nos aqui destacar que a experiência em Merleau-Ponty tem um caráter ontológico que diz respeito ao nosso modo de existir no e com o mundo, sempre emaranhados e em diferenciação. Ela é ao mesmo tempo, originária, reflexiva e atual, na medida em que não se encerra, está em *continuum*, e é a partir dela que elaboramos nosso entendimento de mundo e, conseqüentemente de corpo – corpo-mundo, feito estofos um do outro. Portanto, compreende-se que o corpo é nosso modo de estar no mundo, enquanto a experiência é da ordem da alteridade, é aquilo que garantirá a diferença entre os corpos viventes, que os tornará individuais na abertura ao mundo. É o exercício daquilo que ainda não foi submetido a separação sujeito-objeto. “A experiência ganha assim papel fundamental nas articulações merleaupontyanas, pois, doravante, é nosso modo de ser e existir no mundo” (Andrade, 2017, p.85). Da ordem do movimento, da ação, do acontecimento: a experiência modula a carne.

De outro ponto de vista, o professor de filosofia da educação da Universidade de Barcelona Jorge Larrosa (2014) não sugere a ontologia como princípio de sua discussão, mas amplia a noção de experiência – especialmente no contexto da educação. Ele reúne em um livro cinco ensaios sobre experiência, não na intenção de formular um conceito sobre o tema e, sim, ao contrário, de torná-la indeterminada, esvaziada e sem garantias dos sentidos que a linguagem possa lhe conferir.

⁶ Para acompanhar, com maior profundidade, a apresentação e discussão sobre as noções de corpo, carne e experiência em Merleau-Ponty, ver capítulo 3 da referência Andrade (2017).

Porque os conceitos determinam o real e as palavras abrem o real. E a experiência é o que é, e além disso mais outra coisa, e além disso uma coisa para você e outra coisa para mim, e uma coisa hoje e outra amanhã, e uma coisa aqui e outra coisa ali, e não se define por sua determinação e sim por sua indeterminação, por sua abertura. (Larrosa, 2014, p.43)

Afiando a palavra, ele segue este exercício de abertura reivindicando sua legitimidade em vários aspectos, procedendo argumentos lógicos minuciosos. Com estima e cuidado ao brilhante trabalho do filósofo contemporâneo e suas proposições de leitura, não pretendemos aqui fazer uma revisão da palavra e nem mesmo incorrer no erro de torná-la, nas palavras do autor, “uma moda”, “um fetiche”, “um imperativo” (Larrosa, 2014, p.45). Nosso esforço será de mantê-la livre, viva, solta e independente como quer Larrosa e ainda: dançante.

Isso dito, iremos nos aproximar de – digamos –, duas faces da palavra que regalam a reflexão aqui em ensaio. A primeira delas diz respeito ao modo como a ciência moderna se apropria da experiência:

Na ciência moderna o que ocorre com a experiência é que ela é objetivada, homogeneizada, controlada, calculada, fabricada, convertida em experimento. A ciência captura a experiência e a constrói, elaborada e expõe segundo seu ponto de vista, a partir de um ponto de vista objetivo, com pretensões de universalidade. Porém com isso elimina o que a experiência tem de experiência e que é, precisamente, a impossibilidade de objetivação e a impossibilidade de universalização. **A experiência é sempre de alguém, subjetiva, é sempre daqui e de agora, contextual, finita, provisória, sensível, mortal, de carne e osso, como a própria vida.** A experiência tem algo da opacidade, da obscuridade e da confusão da vida, algo da desordem e da indecisão da vida. Por isso, na ciência, tampouco há lugar para a experiência, por isso a ciência também menospreza a experiência, por isso a linguagem da ciência tampouco pode ser a linguagem da experiência. (Larrosa, 2014, p.40, grifo nosso.)

Eliminar a subjetividade para “purificar” a experiência é uma esperança que a ciência herdou dos modelos positivistas e que, já

sabemos bem, é bastante temerário. E, complexificando mais a questão, é preciso lembrar que, embora o tempo histórico das obras de Merleau-Ponty (1908-1961) e Larrosa não seja distante, entre eles há uma revolução digital, que altera por completo a relação entre corpos-mundo e, conseqüentemente, nossos modos de experiência, em todos os âmbitos. A experiência passa a ser mediada inúmeras vezes por dispositivos ou, como quer Agamben (2009) ela deixa de existir e, nesse ponto, será necessário trazer à questão essa discussão, antes de retomarmos a segunda “face” da experiência em Larrosa que retomaremos em seguida.

CONTRADISPOSITIVOS

“Até hoje ainda não cheguei em um lugar comum, onde a dança se dança, sem interferências de modelos, ou correções e bem sei que é preciso insistir e avançar mesmo que o exército seja o de Brancaleone.”

Dudude Hermann

[Afecção #3: O corpo nunca se reduz às tecnologias, mas é sim forjado por elas. Por uma década talvez tenha me perguntado: que escapes a dança pode nos dar?]

Prevedo e anunciando aqueles que seriam os esquemas de docilidade mais “elegantes” no final do último século, Foucault⁷ (2000) sugeriu as mudanças na escala, no objeto e nas modalidades de controle que, não por sorte, hoje presenciamos. Na era digital surgiram novos dispositivos⁸ que permitem a sujeição constante e minuciosa do corpo e suas forças, promovendo um aumento do domínio de cada um sobre seu próprio corpo, em prol de sua utilidade, eficácia e obediência. Confirmaram-se as análises do autor no sentido em que:

⁷ Lembrando que Michel Foucault viveu entre 1926 e 1984, na França.

⁸ Ver em referências as discussões anteriores.

O corpo humano entra numa maquinaria de poder que o esquadrinha, o desarticula e o recompõe. Uma “anatomia política”, que é também igualmente uma “mecânica do poder” está nascendo; ela define como se pode ter domínio sobre o corpo dos outros, não simplesmente para que façam o que se quer, mas para que operem como se quer, com as técnicas, segundo a rapidez e a eficácia que se determina. A disciplina fabrica assim corpos submissos e exercitados, corpos “dóceis”. A disciplina aumenta as forças do corpo (em termos econômicos de utilidade) e diminui essas mesmas forças (em termos políticos de obediência). (Foucault, 1999, p.164)

De lá pra cá, com base, principalmente, em um discurso de segurança e liberdade, cresceram exponencialmente os regimes de controle e vigilância, tornados mais invisíveis, sutis, eficazes “elegantes” e, portanto, aceitos. Não irei aqui desdobrar essa questão, mas peço apenas que você leitor se imagine embarcando em um voo internacional, do momento em que chega ao aeroporto até a entrada no país de destino. Por quantos dispositivos de controle passa seu corpo nesta viagem? Quantos rastros seus são deixados no espectro informacional das redes? A quem interessam essas informações? Para onde vão? E quem tem acesso a elas?

Assistimos, nas últimas décadas, à emergência de múltiplos dispositivos, bem mais potencializados em suas configurações digitais, e que agora propagam velozmente uma lógica perversa de promoção do exercício constante de obedecer, suportado pela própria ideia de liberdade. Dá-se ao sujeito a falsa sensação global de conexão e de ampliação dos modos de estar no mundo, enquanto é nele mesmo que se provoca a fratura e é dele mesmo que se escapa.

Eis a nova característica dos dispositivos, eles não produzem novas subjetividades, senão novas ausências. Como querem Scramim e Honesko (2009), que entendem os dispositivos como máquinas de produzir sujeitos e ao mesmo tempo sujeitá-los, governando-os – há um deslocamento nessa lógica. Os dispositivos tradicionais (confissão,

prisão, escola, etc.) prometiam um ciclo completo de subjetivação em que um novo sujeito se constituía na negação do antigo.

Mas, nos atuais, não se constata a produção de um sujeito real senão um espectral, resultante de uma indiferenciação entre subjetivação e sujeição. *“Aquele que se deixa capturar no dispositivo “telefone celular”, qualquer que seja a intensidade do desejo que o impulsionou, não adquire, por isso, uma nova subjetividade, mas somente um número através do qual pode ser, eventualmente, controlado [...]”* (Agamben, 2009, p.15).

Os sujeitos da sociedade contemporânea parecem pulverizados entre os milhares de dispositivos, agora globais, que o abarcam. Este é o paradoxo que Agamben (2009) denuncia: quanto menos subjetividades, tanto mais dispositivos são criados para promover a sujeição dos indivíduos ao poder. Sendo muitos, não somos coisa alguma, senão um espectro informacional diluído nas redes.

Em consonância com os sujeitos, um ato de desincorporação também ronda os novos modelos de dispositivos, esses mesmos nos quais imergimos, profunda e essencialmente, ao sermos encarados, lembrando aqui a pandemia da qual não falamos mais, por um vírus que se alastrou por nossos corpos e se tornou dispositivo de descontrole mundial, assim evocando inúmeros outros dispositivos – desde máscaras ao exército – para a retomada do controle da “vida normal”. Um vírus que sequer toca o chão, promove e faz-nos migrar para outra topografia: a das redes. É certo, algo se rompeu, rachou. Mas, o fato é que imediatamente fomos capturados pela avalanche de dispositivos que nos cercam e insistem em nos sujeitar.

Relembro esse cenário catastrófico para afirmar que é um ato de sobrevivência encontrar de novo o chão, o suporte primeiro que nos sustenta em pé. É preciso empurrá-lo, ter peso e deixar de orbitar pelo

mundo sem corpo/sujeito. Agamben (2007) nos convoca a profanar, entendendo a profanação enquanto contradispositivo. O autor nos lembra que profanar opõe-se a sacralizar que diz daquilo que é subtraído do uso comum humano. Assmann (2007) na apresentação do livro *Profanações* (2007), de Agamben, resume bem as ideias do autor a este respeito na apresentação do livro em questão:

Profanar — conceito originalmente romano — significa tirar do templo (fanum) onde algo foi posto, ou retirado inicialmente do uso e da propriedade dos seres humanos. Por isso, a profanação pressupõe a existência do sagrado (sacer), o ato de retirar do uso comum. Profanar significa, assim, tocar no consagrado para libertá-lo (e libertar-se) do sagrado. Contudo, a profanação não permite que o uso antigo possa ser recuperado na íntegra, como se pudéssemos apagar impunemente o tempo durante o qual o **objeto esteve retirado do seu uso comum**. (Assmann *In* Agamben, p.8, 2007, grifo nosso)

A provocação é existencial. É tomar de volta o corpo, a dança, a política, a educação, a experiência. É desencantar, inclusive a experiência! Inclusive a dança! É promover um contágio profano para nos devolver, coletivamente, o desejo de alteridade, de diferença, de Ser. O objeto retirado do uso comum aqui é nosso próprio corpo e sua liberdade. Somos nós, enfim. Nós que nos tornamos um corpodispositivo, em meio a tantos outros. Um corpodispositivo eficiente, manipulável, editável, configurável, consertável compatível e, por sorte, ainda capaz de resistir.

DANÇAR PARA PROFANAR A EXPERIÊNCIA

Então talvez morrer fosse isso, não estar mais, deixar as coisas correndo sem estar presente em nada, e isso era imensamente pior que não existir. Para minha filha, morto ficou sendo aquele que não consegue participar, uma coisa que dói o tempo todo, principalmente quando você dá bom dia apenas aos vivos.

Mariana Salomão Carrara

[Afecção #4: Me tornei pesquisadora de paralisia cerebral! – gritei com ódio para a imagem da figura que me estripou o útero e endureceu a vida]

Munidos do desejo e da esperança dos contradispositivos, voltemos agora à experiência em Larrosa (2014), mais precisamente ao ponto onde ele diz que, embora sua obra contemple o universo da Educação, as artes se interessaram por seus “cantos”:

(...) tratei de construir a experiência como uma categoria vazia, livre, como uma espécie de oco ou de intervalo, como uma espécie de interrupção, ou de quebra, ou de surpresa, como uma espécie de ponto cego, como isso que nos acontece quando não sabemos o que nos acontece e sobretudo como isso que, embora nos empenhemos, não podemos fazer com que nos aconteça, porque não depende de nós, nem de nosso saber, nem de nosso poder, nem de nossa vontade. (...) E penso que nas artes acontece algo parecido. Tanto se pensarmos na criação (e a criação é, ela mesma, uma categoria vazia, livre, quer dizer, um mistério quanto na recepção (através, por exemplo, das diferentes elaborações de uma experiência estética), trata-se sempre e algo que não se pode definir nem tornar operativo, mas sim que, de alguma maneira, só se pode cantar. (Larrosa, 2014, p.12-13)

A experiência, senão absoluta, me parece algo do qual podemos sim nos aproximar no ato de criação em Dança. É possível *cantar* a Dança. É importante frisar que na Dança, a criação não diz respeito apenas ao exercício da produção cênica, ao contrário, ela integra metodologias de ensino-aprendizagem e processos pedagógicos, colaborando com os estudos de movimento, com a consciência de si e auxiliando nas descobertas das potências corporais do sujeito que dança. Mas, a Dança são muitas. Vamos aqui tratar de um contexto específico e bastante presente no campo das Danças contemporâneas. Trata-se das técnicas e modelos de educação somática que veem se consolidando como meios de investigação do corpo e do movimento autoral, singular – sendo inclusive um lugar de encontro entre as artes e a saúde.

Foi em 1976 que Thomas Hanna propôs e nomeou como somático um campo que abrange múltiplas abordagens e práticas terapêuticas e educativas com premissas em comum. A origem está em sua reinterpretação de dois termos gregos soma, que compreende o corpo em sua completude e *somatikos*, que vai dizer do corpo vivido, experienciado. Assim, as abordagens consideradas como somáticas têm em comum o fato de considerarem corpo-mente de forma indissociável e que tem capacidade de autorregulação interna. Dessa forma somos plenamente implicados em nosso fazer e em nossos processos de conhecimento – quer sejam de nós mesmos ou do mundo em nosso entorno.

Do contexto inaugural de Hanna, Fernandes (2014) nomeia os seis pioneiros das abordagens somáticas, embora eles mesmos não tenham assim se proclamado. São eles: François Delsarte, Emile Jaques-Dalcroze, Bess Mensendieck, Rudolf Laban, Moshe Feldenkrais e Mathias Alexander. De lá pra cá o campo se multiplicou bastante, especialmente com os discípulos desses primeiros estudiosos e esses desdobramentos estão em continuidade. Em termos de organização e classificação atuais do assunto, Fernandes (2014) considera que temos o grande campo agora chamado de Educação Somática, a partir da criação do *International Somatic Movement Education and Therapy Association* (ISMETA, Estados Unidos) e do *Regroupement pour l'Education Somatique* (Québec). Técnicas, métodos e abordagens somáticas fariam parte desse grande guarda-chuvas. No Brasil, temos Klauss Vianna entre os representantes de técnicas somáticas, embora, entre os estudiosos do artista, não haja consenso quanto ao uso do termo “técnica” como definidora de seu trabalho.

Dentre os métodos e técnicas somáticas contemporâneas gostaria de relatar algo de meu processo de aprendizado com o *Spiral Praxis* e sua

versão *Adapted Spiral Praxis*, direcionada às pessoas com deficiências. Foi no “grito” relatado acima que se deu minha virada de pesquisa, ou ao menos minha consciência dessa mudança de perspectiva em minha atuação acadêmica. Até o nascimento de minha filha caçula, em 2018, minhas pesquisas em Dança voltavam-se para as relações entre corpo e tecnologias. Após o diagnóstico de paralisia cerebral, abandonei o campo da pesquisa para os cuidados intensivos com meu bebê. Foi a partir do confronto mediado pelo Conselho Regional de Medicina de Minas Gerais, que percebi a pesquisa que eu já vinha fazendo - na trilha inconformada por distintas abordagens da deficiência. Para além de minha experiência pessoal, o que desejo marcar aqui é a virada afetiva que tomou o lugar da maratona efetiva – capacitista – que vínhamos seguindo, eu e toda a família, com nossa filha.

Enquanto artista e bailarina, o treinamento com variadas técnicas somáticas já dizia respeito ao meu corpo e modo de atuação. Para minha filha, o primeiro contato foi com o já reconhecido método Feldenkrais, facilitado pelo bailarino e treinador Alex Dias. A mudança de comportamento foi notável desde as primeiras semanas, em princípio pela alegria da descoberta. Helena demonstrava mais atenção e engajamento à proposta, o olhar era mais atento, a compreensão mais clara e a felicidade incontrolável – ao ouvir a voz do treinador, antes mesmo das sessões, ela gargalhava e já buscava pegar os pés, como vinha aprendendo. Ficou claro para mim que ela havia enfim se tornado sujeito de seu aprendizado. A abordagem sensível considerara sua capacidade de compreender seu próprio aprendizado, uma escuta dos desejos expressos a seu modo e, ainda, seu tempo dilatado de estar e agir no mundo.

O corpo soma, na deficiência, apresentou-se assim como um caminho complementar de tratamento para além das abordagens

médica e de reabilitação que já conhecíamos. Destacou-se também como um caminho de pesquisa quando, em meu exercício materno, encontrei o *Spiral Praxis* e, mais precisamente, quando estive com seu fundador, Yuji Oka, pela primeira vez.

De família originalmente japonesa, Oka é canadense e vive em Toronto onde está sua sede, o *Spiral Movement Center*. É graduado em física e em dança, e iniciou seus estudos corporais na intenção de aprimorar sua própria performance técnica. Em 30 anos de estudo acabou fundando seu próprio método, registrado no ISMETA, e desenvolveu a versão adaptada para pessoas em situação de deficiência.

É curioso notar que sua trajetória é assim marcada por intersecções entre as ciências exatas, as artes cênicas e a tradição oriental, o que, pessoalmente, pude perceber a partir das práticas que envolvem: massagem, meditação, movimento improvisado e uma teoria precisa no direcionamento dessas ações. No entanto, é importante dizer que apenas inicio a minha formação em *Spiral Praxis* e que, portanto, o relato que trago, diz mais respeito às experiências que vivi, do que à teoria em si. Em certa medida, esse caminho é propício ao que temos afirmado, quer seja, o conhecimento não se desvincula da prática, ao contrário vem dela, vem das experiências vividas.

E essas experiências foram transformadoras, não na condição física de minha filha que enfrenta grandes desafios motores, mas na sua condição de corpo-sujeito na deficiência – não “para além” ou “apesar de” – pois ao estar com alguém, Oka não parte de algo errado que precisa ser reconhecido e tratado, ele propõe uma conexão dialógica, sensível, tônica, intensa que apresente a possibilidade de uma caminhada comum, implicada, na qual possam juntos fazer descobertas. É necessário haver confiança no processo o que nem sempre é simples, claro.

Na primeira semana de intensivo em que estivemos juntos - em 2 sessões diárias, com cerca de 1 hora cada - Oka, basicamente, fazia massagens, muito profundas, em Helena. Confesso que fiquei intrigada. O esforço para chegar até ali havia sido imenso, envolvendo inclusive uma campanha colaborativa para a viagem e tudo se resumiria às massagens? O pensamento crítico e capacitista, por vezes, me tomava.

Mas, convidada a participar das práticas e das meditações da equipe fui me aquietando, controlando a ansiedade, entregando-me ao processo. Envolver a família e auxiliá-la na compreensão e, posteriormente, na manutenção do trabalho é algo primordial na visão de Oka. E certo dia ele afirmou: agora Helena está pronta para o movimento. Ela não ia querer se mover com o corpo retesado, isso não seria prazeroso para ela. Para se mover ela precisa querer.

Foi quando me dei conta de que, diante da maratona de terapias que percorríamos, a última coisa que pedia a minha filha era para que ela relaxasse, para que não se esforçasse mais, para que, ao menos por instantes, ela pudesse ser quem ela é, sem que alguém dissesse que era preciso ser de outra maneira. Foi uma mudança de perspectiva, bastante desconcertante até. Até então, a cada médico e terapeuta que visitávamos, recebíamos todos os tipos e volumes de tarefas e instruções, que invariavelmente nos colocariam em um lugar de falha e frustração. Ainda que tivéssemos todo o suporte necessário, seria impossível para nós e, para Helena, com apenas 3 anos de idade, seguir todas as orientações, por vezes, contraditórias aliás, dos profissionais da área.

Reconheço a importância das terapias para minha filha, e encontrei bons profissionais em nosso caminho, não se trata de uma coisa ou outra. O fato é que a lógica de acesso capitalista, a apropriação da saúde no Brasil pelos perversos planos privados e os modelos

operantes de eficiência e competência, deixam de lado as questões humanas mais fundamentais, deixam em desamparo as famílias e fazem da reabilitação um calvário a ser vencido pelos que persistirem. Há questões políticas e sociais muito profundas a serem enfrentadas em nosso país quanto aos sujeitos em deficiências e isso é profundamente entristecedor, além de mitigar as forças de quem já batalha, diariamente, pela simples existência.

Pessoalmente, encontrei certo refúgio no *Spiral Praxis*, digamos que fui realmente afetada pelo encontro potencial, como quer Spinoza (2008) em sua *Ética*. E isso pode ou não ser significativo para outras pessoas. Na minha história, diante do meu caminho, com as pesquisas sobre o corpo, com a Dança e com a criação artística, o acolhimento e a profunda crença na potência corporal – inclusive nos aspectos que não conhecemos –, fez girar perspectivas, na própria relação ensino-aprendizado. Oka diz: “Quando trabalho com uma criança com deficiência, não ensino a ela um movimento específico, como fazem os fisioterapeutas tradicionais. O que eu tento fazer é ajudá-la a aprender como se tornar consciente de uma experiência de movimento e moldá-la continuamente (2022)⁹. O foco está, portanto, na relação entre os corpos e na maneira em que se afetam, ou não.

De ordem do sensível, do tocante, do corpóreo, do subjetivo e do afeto, o método traz em si certo vazio, na medida em que não tem resultados enquanto finalidade. A meu ver, neste ponto, ele tange à experiência, tal qual temos discutido até aqui. A experiência que propõe aberturas e não um fim. A experiência que é em si o acontecimento, sem promessas de desdobramentos. A experiência que diz respeito ao fluxo, ideia primordial na concepção do *Spiral Praxis*.

⁹ Em entrevista concedida a própria autora, em abril de 2022, em Toronto/Canadá.

Um dos fundamentos da técnica é compreender e alcançar um estado elevado de consciência no qual o fluxo acontece. Longe de qualquer caráter místico isso se dá a partir de repetidas práticas de caráter meditativo, que nos desvelam camadas cada vez mais profundas de consciência. O toque é também condutor nesses processos, especialmente no *Adapted Spiral Praxis* – direcionado às deficiências – onde um diálogo tônico é facilitador e vai em encontro do fluxo.

No entendimento de Oka, o que tem de especial em uma forma espiral é o fato dela integrar dualidade e pertencer ao lugar do “entre”. É na esfera desse “entre” que ele propõe uma atuação dinâmica e não linear, a partir de inúmeras modulações dialéticas que podem partir, por exemplo, da energia, da velocidade, do espaço, do tempo, enfim, são múltiplas propostas de ação que levariam a um aprendizado, como ele nos explica na bela metáfora abaixo:

Em vez de aprender de maneira linear e mecânica, um movimento é explorado de modo que esteja em um estado constante de fluxo espiral. Gosto de pensar que esse processo de exploração é semelhante ao modo como um pássaro voa em círculos no céu. Nenhum dos círculos é exatamente o mesmo. Cada círculo é um pouco diferente do anterior e há uma grande variação. O pássaro está se conectando com muitas coisas – o vento, a terra, seu objeto de interesse e seu próprio corpo. Nosso processo de aprendizagem é semelhante. Não alcançamos o entendimento sobre nada até que tenhamos circulado em torno disso e digerido nossa experiência. Não é um caminho reto, mas um caminho que se expande à medida que circulamos em nossas explorações. (Yuji Oka, 2022, entrevista concedida a autora)

Oka, encontrou um estado de fluxo na Dança, em seus treinos para aprimoramento da técnica. Um estado que o fazia sentir livre e consciente de um modo expandido no espaço. Este estado foi o ponto de partida dos seus estudos onde se questionava como levar o outro a isso que ele nomeou de fluxo. Bailarinos experimentam essa sensação no

momento em que deixam de pensar no movimento que precisam executar e simplesmente dançam, deixam o movimento acontecer, prazerosamente. Esse fluxo, para Oka, está entre pontos dialéticos, nem corpo, nem mente, mas, **corpamente**. Nem hipertonia, nem hipotonia, apenas o tônus necessário, alcançado nas propostas que ele chama de interação dialética.

Assim, podemos pensar o fluxo também em sua possibilidade heterotópica. O “entre” onde a Dança e as ciências se imbricam, se afetam e transformam. Lugar de encontro indizível, lugar da experiência? Sigo circulando nesta grande espiral pela qual fui atravessada, afetada. Voo em círculo para alcançar o aprendizado e fazer reverberar esse conhecimento prático na universidade, na Dança e nas deficiências¹⁰.

[Afecção #5: Deixar fluir, encontrar o desejo movente. Promover encontros. Dividir o aprendizado e aprender, sempre.]

Graziela Andrade é mãe da Isadora e da Helena. Desdobra-se entre os fazeres da maternidade – incluindo a atípica – o trabalho como professora e pesquisadora do curso de licenciatura em Dança da UFMG e a criação artística entre a Dança, as artes plásticas e a literatura infantil. Iniciou em 2023 a formação em *Spiral Praxis*, fruto de um projeto de pesquisa apoiado pela FAPEMIG e pretende seguir seus estudos em um pós-doutorado que terá curso em 2024. Seu desejo, com esse movimento, é ampliar o acesso a outras perspectivas de percepção, sensibilidade e cuidados para pessoas em situação de deficiências, suas

¹⁰ Para acompanhar a pesquisa, fomentada pela Fapemig, que vem sendo desenvolvida em grupo a partir dessa formação, acesse os canais de *Instagram* e *Youtube do Spiral Praxis BR*. @spiralpraxisbr e <https://www.youtube.com/@spiralpraxisbrasil>

famílias e pessoas interessadas. Acompanhem a pesquisa atual em: @spiralpraxisbr e <https://www.youtube.com/@spiralpraxisbrasil>

REFERÊNCIAS

- ALVARENGA, A.L. de. A Licenciatura para Dança na Escola de Belas Artes da UFMG: Nem tudo são flores, mas já é possível construir um belo buquê. **PÓS**: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG. 8, 16 (nov. 2018).
- ANDRADE, Graziela. **Corpografia em dança**: da experiência do corpo sensível entre a informação e a gestualidade. Tese (doutorado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Escola de Ciência da Informação, 2013
- ANDRADE, Graziela. Corpodispositivo experimenta: pequeno quiasma do gesto sonoro. In: **Corpo e Cultura digital**. Diálogos interdisciplinares. Belo Horizonte, 2018. Ed. Quixote+Do, p.121-130.
- AGAMBEM, Giorgio. **Profanações**. Trad. Selvino J. Assmann. Boitempo Editorial, 2007.
- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** E outros ensaios. Tradução Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó: Argos, 2009.
- AGAMBEM, Giorgio. Le geste et la danse. In: MACEL, Christine; LAVIGNE, Emma (Org.). **Danser sa vie: écrits sur la danse**. Paris: Éditions du Centre Pompidou, 2011, p. 189-194.
- BOURCIER, P. **História da dança no Ocidente**. (APPENZELLER, M. Trad.). 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001
- FERNANDES, C. Pesquisa Somático-Performativa. In: **Art Research Journal**. Vol.1/1 (jul./dez. 2014), pg.76-85.
- FERNANDES, C. Quando o Todo é mais que a Soma das Partes: somática como campo epistemológico contemporâneo. **Revista Brasileira de Estudos da Presença**, vol. 5, núm. 1, pp. 9-38, 2015. Universidade Federal do Rio Grande do Sul

- FORTIN, S.; GOSSELIN, P. Considerações metodológicas para a pesquisa em arte no meio acadêmico. **ARJ** – Art Research Journal: Revista de Pesquisa em Artes, [S. l.], v. 1, n. 1, p. 1–17, 2014.
- FOUCAULT, Michel. Os corpos dóceis. In: **Vigiar e Punir**: nascimento da prisão. Tradução Raquel Ramalheite. 38. ed. Petrópolis: Vozes, 2010.
- GRAHAM, Martha. **Mémoire de la danse**. Traduit par Christine Le Boeuf. Actes Sud, 1992.
- KATZ, Helena. Pesquisa em Dança: Entre a circularidade viciada e o mapa de navegação. **Revista Dança**. v. 1 n. 1, 2012.
- LARROSA, Jorge. **Tremores**. Escritos sobre experiência. Trad. Cristina Antunes e João Wanderley Geraldi. Ed. Autêntica, Belo Horizonte, 2014.
- LEPECKI, André. Coreopolítica e coreopolícia In: **ILHA**, v. 13, n. 1, p. 41- 60, jan./jun. 2012
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da Percepção**. Tradução Reginaldo di Piero. Rio de Janeiro: Freitas Bastos, 1971.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. **O visível e o Invisível**. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 2000.
- MOLINA, Alexandre **José**. **Experiência artística no ensino superior em dança**: ativações para um currículo encarnado / Alexandre José Molina. UFBA, Tese. Salvador, 2015.
- SCRAMIM, S. & HONESKO, V. Apresentação. In: AGAMBEN, G. **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. Chapecó: Argos. 2009
- STRAZZACAPPA, Márcia. O ensino de dança: dos cursos livres à universidade. In: STRAZZACAPPA, Márcia (Org.). **Entre a arte e a docência**: a formação do artista da dança. Campinas: Papirus, 2006 (p. 11-14).
- WOSNIAK, Cristiane do Rocio. A Universidade e a Formação do Artista-Docente Da(Na) Dança. **O Teatro Transcende**, [S.l.], v. 22, n. 1, p. 03-18, dez. 2017