

O pensamento selvagem e a bricolagem da dança contemporânea.

The Savage Mind and The Bricolage in Contemporary Dance

Marcia Almeida¹
Universidade de Brasília

Resumo

Neste artigo proponho, mais uma reflexão sobre o conhecimento sensível do dançarino e como a partir deste conhecimento ele faz a bricolagem dos gestos funcionais para transpor em gestos dançados, e menos um relato sobre a forma e temporalidade da arte coreográfica ou descrição metodológica. Para este estudo me fundamentei sobretudo na teoria o pensamento selvagem de Lévi-Strauss e nos estudos sobre o sensível de Merleau-Ponty.

Palavras-chave

Arte Coreográfica/Dança Contemporânea; Pensamento selvagem; conhecimento sensível; pensamento dançante; dançarino bricolador.

Abstract

In this article, I mainly propose a reflection on the sensitive knowledge of the dancer and how this knowledge allows him to do the bricolage of the functional gestures in order to transpose them into danced gestures, less than a discourse on the form and temporality of choreographic art or methodological description. For this study I focused on Lévi-Strauss's theory of savage mind and on Merleau-Ponty's studies about the sensitive.

Keywords choreographic arts/contemporary dance; savage mind; sensitive knowledge; dancing though; bricolador dancer.

¹ Realizou uma pesquisa pós-doutoral na Universidade do Québec em Montréal - UQAM e uma outra pesquisa pós-doutoral na Universidade de Brasília -UnB; PhD. em Filosofia Estética pela Universidade Panthéon Sorbonne Paris 1. Professora Pesquisadora PNP/PPG-Arte/UnB. Este estudo faz parte da minha pesquisa pós doutoral, realizada na Universidade do Quebec em Montreal – UQAM, Canadá, com financiamento da Coordenação de aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - CAPES (2013 – 2015). mars.almeida@yahoo.com.br

Início de uma ideia

Antes de adentrar na relação que proponho entre a teoria de Lévi-Strauss e o conhecimento que emerge da Dança, considero importante apresentar uma pequena introdução sobre a própria teoria do “Pensamento Selvagem”. Posteriormente explicarei como relaciono esta teoria com o que vou chamar daqui para frente de saber dançante ou saber sensível. Quando me refiro ao saber, considero que o conhecimento não seja compartimentado entre corpo e mente. Com isso quero dizer que entendo o pensamento uma ação do corpo. Ou seja, a ideia que tenho de pessoa, é fundada na totalidade do organismo e, portanto, o pensamento é corpo.

Dito isso vou apresentar a proposta de Lévi-Strauss, focada no que ele apresenta no capítulo “A ciência do concreto”, embora todo o livro tenha sido importante para a realização deste estudo. Ao apresentar a ideia contida no primeiro capítulo, a pessoa que lê este texto poderá entender melhor a ideia que proponho aqui.

Sublinho que não tenho nenhuma pretensão antropológica. Meu foco é a teoria da dança para a dança. Sou estudiosa da dança e é a partir da minha experiência nesta disciplina que surgem as reflexões apresentadas aqui. Outro ponto importante a sublinhar é que, embora eu tenha passado, também, pela formação da dança clássica, o pensamento que elegi para as minhas reflexões, surge da minha experiência com a dança contemporânea atual. Mais precisamente, trabalho com proposta metodológica Labaniana. Ressalto também que, ao me referir à dança contemporânea atual tomo como parâmetro a linha a qual eu pratico e ensino. Me explico melhor. No meu trabalho priorizo a autonomia poética de quem dança. Para isso proponho uma base técnica (*téchne*) que propicia a acuidade corporal (ALMEIDA: 2015). A partir deste conhecimento de si, a criatividade da pessoa tem ferramentas de expressão. Neste sentido, a aquisição da acuidade corporal para quem dança, é a mesma coisa que a produção do saber. Já discuti este assunto em outras ocasiões (ALMEIDA: 2015). A dança contemporânea atual é muito abrangente. Portanto é preciso pontuar para não se tornar generalista.

Depois destas remarcas, considero que esteja claro que ao me referir à dança estou operando o conhecimento dançante da dançarina contemporânea. Mas nada impede a quem lê, de relacionar as ideias contidas aqui com qualquer forma artística que a pessoa optou para se expressar. O importante é quem me ler, relacionar o que apresento neste texto, com a forma de operar a sua ideia dançante/artística.

Antes de dar continuidade com as minhas reflexões, vou sublinhar que considero muito difícil aprender a dançar somente vendo os outros dançarem. Ou somente lendo livros e/ou artigos sobre dança. A pessoa pode aprimorar o seu conhecimento a partir da leitura ou observação. Mas mesmo assim, terá que experimentar o que leu e viu. Esta colocação parece simplista. Mas já ouvi estudantes repetirem fala de professores que consideram que o aprendizado se dá pela observação. Concordo até certo ponto. Sem dúvidas uma pessoa que já tenha noções básicas da dança, ao estudar um vídeo ou um livro, assistir a um treinamento estético, poderá, a partir das observações, perceber o que precisa aprimorar no momento do seu próprio treino. Mas em hipótese alguma vai

se formar artista da dança somente olhando e lendo artigos sobre dança. Além do que, este pensamento sobre a possibilidade de aprender a dançar sem viver a experiência dançante, corrobora com a ideia de que o saber científico, que é considerado na tradição acadêmica como mais intelectual, está acima do saber artístico que é tradicionalmente considerado como menos intelectual. O que quero dizer com isso é que o conhecimento da dança é orgânico e passa, necessariamente, pela experiência vivida (DEWEY: 2005). De onde eu relaciono o saber sensível proposto por Lévi-Strauss em “O pensamento selvagem”, com o saber dançante.

1. Uma introdução ao pensamento selvagem.

Assim dou continuidade a minha proposição. Logo no início de suas reflexões, Lévi-Strauss discorre sobre a percepção que se refere a um saber que emerge da experiência. Ou seja: o saber sensível, também discutido por Merleau-Ponty (1996). Lévi-Strauss comenta que “É no neolítico que se confirma o trabalho do homem, as grandes artes e civilização: cerâmica, tecelagem, agricultura e domesticação de animais.”² (2010: 27). Para chegar a este conhecimento, o humano observou e experimentou durante muito tempo. O método da ciência moderna, como a concebemos hoje, não havia sido praticado. Portanto os resultados obtidos não foram menos válidos.

Lévi-Strauss argumenta que o saber emerge da percepção, que é sensível e pode ser conceituado pela inteligibilidade. Dito de outra maneira, o saber é um processo social construído da percepção para conceituação, do sensível para o inteligível. O autor explica que o pensamento científico, que é mais recente, constrói o seu saber mais por engenharia conceitual e menos por bricolagem conceitual.

Mas o paradoxo é que as duas formas de operar, tanto o saber sensível quanto o inteligível funcionam do mesmo modo, do percepto ao conceito. Lévi-Strauss explica que o que difere é o método. A ciência moderna segue um projeto a fim de conhecer algo que não é conhecido. Busca pelo significado na produção de um conceito. Já o método do saber sensível, artístico, mágico ou mítico, bricola a instrumentalidade do conceito. A base para o seu projeto é o conhecimento adquirido a partir da experiência humana.

Então, para deixar claro as nuances que diferem o saber científico e o saber sensível, artístico, mágico ou mítico, basta saber que o pensamento moderno constrói os conceitos de forma engenheira, precisa, direta e discreta. Enquanto o pensamento sensível, elabora seus conceitos de forma bricoleira, de forma vaga, imprecisa e contínua. Dito de outra maneira, o pensamento da ciência moderna é objetivo. Não admite a predominância das qualidades sensíveis por estas tratarem de algo que não se pode quantificar, medir, delimitar, comparar. Mas evoco a fala de Lévi-Strauss para sublinhar que não existe hierarquia entre os dois métodos: “...não se engane: não se trata de duas fases ou duas etapas da evolução do conhecimento, uma vez que ambas as abordagens são igualmente válidas.”³ (LÉVI-STAUSS: 2010: 36).

² [C'est au néolithique que se confirme la maîtrise, par l'homme, des grands arts de la civilisation: poterie, tissage, agriculture, et domestication des animaux.]

³ [(...) ne nous y trompons pas: il ne s'agit pas de deux stades, ou de deux phases, de l'évolution du savoir, car les deux démarches sont également valides.]

O saber sensível se assemelha à magia, que como Lévi-Strauss explica, é incerto. Sobre a magia ele comenta que não existe um resultado previsível, com objetividade mercadológica, como é o caso da ciência moderna. Lévi-Strauss aproxima a magia da arte. Considera que não é correto pensar a magia como ciência, pois a forma de operar o pensamento mágico é distinto do científico. A ciência moderna visa resultados precisos e objetivos, enquanto a magia não conta com este rigor. Por isso mesmo, não controla o resultado final, abrindo para a maleabilidade dos fenômenos da natureza humana, como ocorre nas artes. Assim, a magia na dança está na técnica de transformar a percepção em gestos dançados (GODARD: 1994). Ou seja, é a tecnologia (saber prático) do afeto.

Lévi-Strauss coloca, ainda, que a arte se situa entre a ciência e a magia. Pois artesanalmente produz material que é ao mesmo tempo, ferramenta de conhecimento e reflexão. Quando se elabora o pensamento mágico ou mítico, que é também bricoleiro, elabora estruturas, que no caso da dança seriam as estruturas coreográficas, arranjando eventos com objetos já experimentados.

Mas o que seria mesmo o bricoleiro? Lévi-Strauss argumenta que as criações do bricoleiro se caracterizam pela reorganização de algo concreto. Ele utiliza materiais ou formas já existente, e seleciona o que serve para o seu projeto. A partir do material que tem diante de si, soluciona os problemas apresentados, para construir algo novo. As alterações aí produzidas, são carregadas da expressão pessoal do bricoleiro. O resultado é imprevisível para quem vê - o espectador, pois somente aparece na disposição final. No entanto o bricoleiro já sabe como proceder. Assim, ele trabalha a partir de uma necessidade, de algo já existente e experimentado. Enquanto o modo engenheiro cria a necessidade para propor alguma coisa.

Considero que após explanar como Lévi-Strauss aborda a forma de operar o saber científico e o selvagem, a pessoa que me lê já estará mais familiarizada com a ideia do Pensamento Selvagem. Posso avançar minhas reflexões sobre o saber sensível que emerge da dança. Posso me debruçar mais no esclarecimento de como a pessoa que dança opera o pensamento dançante para realizar as bricolagens dos gestos dançados. No entanto considero importante mais uma vez reforçar o que Lévi-Strauss diz a respeito do pensamento selvagem. Não se trata de um estágio inferior ao pensamento científico. São duas formas diferentes de operar o pensamento e de construir conhecimento. Dito de outra maneira, as duas formas são válidas e importantes, não devendo uma ser subordinada a outra. Tanto para Merleau-Ponty como para Lévi-Strauss essas duas formas do saber - sensível e inteligível, não se apresentam de forma cartesiana. Elas se misturam, co-habitam. Se apresentam como uma música: em um determinado momento um tom se sobressai ao outro, se intercalando, mas não deixando de existir e sobretudo mantendo a importância para a composição musical. Mais adiante ficará claro porque considero esta teoria tão relevante para o saber dançante. Prossigo então minhas reflexões, confiante do que foi explanado até aqui sirva de base para acompanhar minhas ideias.

2.Sobre a matéria primordial para a bricolagem dançante

Visto que o saber bricoleiro se formula a partir de algo existente, considero que o saber dançante se aproxima mais do saber sensível e menos do científico. O saber dançante se formula a partir do interesse da ação. Ou seja, de como se usa e não para que serve, ou, o que significa. Assim como o pensamento selvagem, o pensamento dançante é aquele que não está comprometido com o interesse da ciência, do capital, do mercado. Enquanto o pensamento científico desenvolve o conceito de uma forma engenheira, o pensamento selvagem, bricoleiro, não domesticado ou dançante, opera por bricolagem, tendo como base a experiência humana. Ele opera como a magia ou o pensamento mítico, onde resultado não pode ser medido tendo em vista a sua imprevisibilidade. Vou explicar de maneira que qualquer pessoa possa entender o que estou discutindo aqui, mesmo que não seja familiarizada com a dança.

Vou discorrer primeiro com um exemplo similar ao que foi tratado por Lévi-Strauss e depois relacionar com a Dança. Quando alguém experimenta, por exemplo, um pequi (fruta nativa do Cerrado brasileiro), vai aprender o sabor do pequi através do sensível. A pessoa que assim aprendeu, não vai se importar com os elementos químicos, que compostos entre si, resultam no sabor, perfume e cor do pequi. A pessoa degusta o pequi e a partir da experiência, identifica o sabor, textura, perfume, cor e aparência da fruta. Quando a pessoa percebe algo que se aproxima da experiência que teve com o pequi, seja ela boa ou não, imediatamente reagirá à memória afetiva (MERLEAU-PONTY:1996). Memória essa que ficou registrada corporalmente. Essa é a forma bricoleira, selvagem, sensível, de aprender através da experimentação, sobre o pequi. Ou seja, o conhecimento é apreendido de maneira orgânica. Assim, o gosto do pequi é o conceito do pequi, a ideia que a pessoa cria a partir da experiência de degustar o pequi. O conhecimento adquirido aqui vai da percepção (sensível) à conceituação (inteligível). Do percepto cria-se um conceito.

Por outro lado, um químico determina, a partir de uma análise, o conjunto de elementos que, combinados entre si, resulta o sabor do pequi. Por meio da engenharia dá-se a fórmula química do sabor, perfume e cor da fruta. A partir destes fatores, fabrica-se diversos produtos cujo odor, cor, sabor, textura e aparência, vão remeter ao pequi. Ou seja, por meio do inteligível e não do sensível ele apresenta o pequi ao mundo.

O que diferencia o pensamento sensível do pensamento científico moderno são duas composições diferentes da memória e do saber. O primeiro (sensível) diz que o gosto do pequi é determinado pelo aprendizado da experiência. O segundo (inteligível) diz que o gosto do pequi é determinado pela fórmula química. O que torna estas duas maneiras de conhecimento diferentes? Isto é o que Lévi-Strauss chama de paradoxo neolítico. O que as diferencia é o método. Pois a construção do conceito no pensamento selvagem é feita de forma bricoleira. Bricolagem dos sinais que se apresentam ao mundo por meio das nossas percepções. Já o conceito no pensamento científico se constrói de maneira precisa, que pode ter comprovação visto que é intolerante à ambiguidade e dúvidas. Então cria os conceitos de forma mais dura. As duas formas de pensamento vão do percepto ao conceito, com a diferença que um cria um conceito que serve para uso

prático (sensível) e o outro cria um conceito que serve para a significação (inteligível). Para o que proponho aqui, interessa mais o saber sensível e menos o inteligível.

Vou adiantar minha ideia, relacionando o saber selvagem, bricoleiro, com o saber dançante. Como já mencionei, a forma como a dança propõe o conhecimento é a partir da experimentação, por bricolagem. Abro um parêntese para esclarecer que a referência utilizada para discutir bricolagem aqui é Lévi-Strauss.

Dando continuidade às reflexões. Acho que ficou claro que não é possível aprender a dançar de outra maneira que não seja de forma orgânica. A pessoa que dança, assim como o bricoleiro apresentado em Lévi-Strauss, se utiliza de materiais já existentes. No caso da dança utiliza-se a matéria (HEIDEGGER: 2010) constituída pela própria anatomia (braços, pernas, coluna vertebral, etc.). Esta matéria enquanto corpo exerce ações funcionais (GIL: 2009). Estes movimentos funcionais são biologicamente nato à pessoa. Porém a aprendizagem da ação se dá pelo convívio social (MAUSS, 2003). Tais como, correr, saltar, se sustentar na ponta do pé para alcançar alguma coisa, etc.

É importante sublinhar que as ações motoras mencionadas acima são pré-disponíveis para a maioria das pessoas. Digo maioria porque existem pessoas com mobilidade reduzida, que não poderão executar essas ações. Então, embora essas ações sejam disponíveis biologicamente para a maioria das pessoas é preciso ter um modelo para aprender sua execução (ALMEIDA: 2009, MAUSS: 2003). Assim, tendo explicado esta questão, dou continuidade com minhas reflexões.

A pessoa que dança toma a matéria corpo (braços, pernas, coluna vertebral, etc.) e modela os gestos banais que têm funções previsíveis (correr, saltar, etc.), combinando-os entre si, e transformando-os em gestos dançados. A dança desvela o entrelaçamento do corpo objetivo (corpo da ciência) com o corpo próprio (corpo vivido), de Merleau-Ponty (1996). Dessa forma, os gestos banais perdem sua funcionalidade, abrindo possibilidades poéticas. A pessoa que dança é escultora de si mesmo. No momento da execução da sua dança, ela passa de sujeito comum e se dá a ver como corpo-obra-de-arte, (ALMEIDA: 2013). Vale ressaltar que a pessoa que dança, desvela ao espectador, por meio dos gestos dançados, os afetos plásticos que ela mesma troca com o meio ambiente em que está inserida. Pois é também a partir desta troca incessante, da imersão do corpo no mundo que a corporeidade (MERLEAU-PONTY: 1996) é formada. A experiência que fazemos no mundo é constante. Além disso, é a própria pessoa a matéria para a sua dança, da mesma maneira que a madeira é a matéria para o escultor. Quero dizer com isso que não existe intermediário entre a pessoa que dança e os gestos dançados, como existe entre o escultor e a escultura. Além do que, diferente da escultura que pode ser vista séculos depois, o ato da dança é evanescente. Os dois, escultura e dança são a revelação da interioridade do artista para a sua exterioridade. Os dois (dança e escultura) desvelam um tempo vivo, sendo que a dança é uma atividade acontecendo.

Visto como relaciono o modo de agir do bricoleiro com o modo de agir da pessoa que dança, vou agora esclarecer como se opera o saber dançante.

3. Reflexões sobre o saber dançante.

Quando a pessoa se prepara para a dança, ela pesquisa gestos dançados que não são os movimentos funcionais. Para isso experimenta diversas formas que nem sempre são de fácil acesso. Ao realizar novos movimentos expressivos (MERLEAU-PONTY: 2011), a/o dançarina/o desgoverna todo o sentido aprendido no cotidiano. É necessário reelaborar uma outra ideia corporal. Para aceder a gestos que não fazem parte de um repertório do cotidiano, é preciso sentir o peso do corpo, os apoios necessários, os novos ângulos e força para sustentar a nova forma, novo equilíbrio, etc. É preciso um estudo experiencial do corpo em ação para se adquirir a acuidade corporal. Assim, poder expressar novos gestos dançados através do corpo outrora desorganizado, agora reorganizado por meio da experiência sensível. Este aprendizado por meio do sensível, auxilia na manutenção do equilíbrio a fim de encadear novos movimentos expressivos (ou gesto dançado) entre si. Isso deve ser feito sem que a passagem entre os gestos dançados seja desgovernada. Muito menos dê a ideia de desmoronamento, porque a pessoa não soube agir adequadamente para manter a plasticidade do gesto. Para isso é necessário sentir a forma e somente se desfazer dela porque é o desejo da pessoa que dança buscar de maneira harmônica, outra forma poeticamente organizada. Para realizar novos gestos, é preciso experimentar novos caminhos por meio do movimento corporal. Movimentos estes que conduzam a novas possibilidades de apoio, encaixes e sustentação. A/O dançarina/o sabe localizar estes apoios, encaixes e como se sustentar por um saber absoluto e não pela descrição discursiva da posição em relação às partes. Dito de outra maneira ela/e se conhece por meio do saber sensível.

Assim, os estudos dos cálculos matemáticos, dos processos mentais e suas manifestações comportamentais ou os aspectos moleculares, estruturais, funcionais, evolutivos do sistema nervoso ou antropológicos auxiliam a pessoa mais no seu conhecimento inteligível do corpo. Mas o auxiliam muito menos no saber sensível, ou seja, para o aprendizado experimental e reflexivo da dança.

Sendo assim, é preciso de fato desenvolver a acuidade corporal para sentir e aprender qual força, peso, etc., é preciso empregar por exemplo, na alavanca que se forma entre o tronco e a perna, quando a perna está semi-flexionada, afastada em 90° do plano sagital⁴ (ou antero-posterior), termo utilizado na ciência, ou elevada “*en dehors*” semi-flexionada na segunda posição, termo utilizado para o código da dança clássica. É preciso sentir ainda, qual o tempo e a fluência empreendidos para modelar esta forma.

Considero importante deixar claro aqui que ao me referir a “forma” estou tratando de uma forma que é orgânica e se altera constantemente (DEMEULENAERE: 2001) por meio de micro-movimentos (GIL: 2009). Então, dando continuidade a minha ideia, é preciso sentir também, qual a força a ser empregada durante a suspensão da perna, para vencer a gravidade e transformar seu peso real em peso virtual (GIL: 2009). Para manter o equilíbrio, é preciso experimentar qual o grau de inclinação do tronco em relação ao eixo longitudinal, no plano frontal. Pois é preciso sair do eixo longitudinal para compensar o deslocamento da perna, e manter esta nova posição que não contribui em

⁴ Plano Sagital: divide o corpo ao meio separando os lados direito e esquerdo.

nada com o equilíbrio corporal como conhecemos. Com isso quero dizer que no momento das experimentações, a pessoa que dança faz cálculos e análises operados mais pelo saber sensível e menos pelo inteligível. Isto segue o mesmo percurso que forma de aprender sobre o pequi que mencionei acima.

Então, sublinhando a ideia que venho desenvolvendo neste estudo, a dança é uma espécie de magia (LÉVI-STRAUSS: 2010), pois transforma gestos banais em gestos dançados e muitas vezes gestos dançados já conhecidos em outros não conhecidos. Se aproxima da magia, visto que no ato de criação, embora a/o dançarina/o tenha uma certa objetividade, o resultado não é previsível como uma ação matemática.

Ressalto também que os gestos dançados não surgem do nada, têm como inspiração a natureza em que a pessoa está inserida, solo do mundo sensível. Em outras palavras a dança como a magia, utiliza coisas que estão na natureza, que fazem parte do cotidiano da pessoa, para transformar em coisas não conhecidas (HEIDEGGER: 2010), que no caso da dança é o que resulta em arte coreográfica. E para isso é necessário a formação em dança. Não basta apenas o desejo de dançar. É preciso ter técnica (*téchne*). Trato a técnica como uma ferramenta que dá suporte para a autonomia poética e excluo aqui do meu vocabulário a “técnica” referente à formatação de gestos, como é tratado para a dança clássica.

4.O saber sensível e o inteligível

Nesse metabolismo cultural da natureza do corpo, a cultura que se cria a partir da natureza que nós temos de dançar, nós criamos uma cultura da dança. Então a forma como a pessoa dança, revela o mundo de onde ela veio. Porque a pessoa não é um pedaço solto do espaço. É, segundo Merleau-Ponty o corpo próprio, ou seja o corpo subjetivo que encarna o mundo e habita o mundo. A pessoa que dança acrescenta então na sua expressividade, coisas que estão a sua volta, sem imitá-las. A expressão de uma dança é uma forma histórica e local da criação plástica e estética, onde se encadeiam propriedades do sensível e da inteligibilidade, tanto de quem dança, como de quem vê dançar - o espectador. No entanto, o encadeamento sensível e inteligível para o espectador, se opera de uma maneira diferente do que para quem dança. Esta ação está comprometida com a sua experiência, com suas afecções plásticas. A pessoa que dança não tem controle de como o espectador vai receber o seu trabalho. Durante a execução da dança, a/o dançarina/o vive seus gestos dançados, e não os representa. A dança deixa falar os gestos. Isso não quer dizer que os gestos sejam passíveis de serem lidos. Visto que a dança se dá ao espectador para ser sentida e não se apresenta para dissertar sobre alguma coisa.

E nisto também a dança se difere da ciência moderna, visto que esta precisa de resultados acabados, definidos e previsíveis. Então, esta é a relação que proponho entre a pessoa que dança e o bricoleiro, entre dança e magia, entre o pensamento selvagem e o saber dançante.

Assim, quando tentamos transpor em palavras as formas dos gestos dançados, evanesce o gosto de sentir a obra artística. Para isso acionamos mais o saber inteligível e menos o sensível.

Quem lê sobre a descrição dos gestos dançados, normalmente tem-se a ideia de imagens estáticas, como pedaço de cera que fica imóvel. Isto se dá em razão da ideia fragmentada dos gestos dançados que emergem na memória. O olhar não capta os micro-movimentos que povoam o estado de equilíbrio, passagem entre um gesto e outro. Embora o equilíbrio seja um momento do gesto que pode dar a ideia de ser estático, "...[ele] nunca é a estabilidade total nem uma completa imobilidade, mas o resultado de dois tipos de mobilidade em oposição."⁵ (LABAN, 2003:78). Ou seja, o equilíbrio é a transição entre uma sequência de gestos que são formados por micro-movimentos. Além destes motivos, ao tentarmos transcrever os gestos dançados, as imagens dos movimentos se cristalizam em séries, como fotografias de cinema. Isto ocorre por causa da complexidade de sua dimensão total que contém os movimentos dos humanos. Quando fixamos uma imagem para transcrever os gestos dançados, acabamos por considerar os gestos fragmentados e assim, perdemos de vista o rastro deixado entre um gesto e outro. Eles perdem sua organicidade tridimensional e portanto as qualidades emocionais, dinâmicas e rítmicas do movimento. Isto provoca a ideia de formas estáticas e fragmentadas.

Na tentativa de minimizar a fragmentação do movimento em suas transcrições, Laban (2003) propõe a Corêutica, que trata da análise e da síntese do movimento. Se compararmos à maneira de descrição de movimentos proposta pelos estudos morfológicos (que propõe a contemplar os movimentos funcionais), podemos dizer que a Corêutica é mais eficiente para a dança. Mas não existem palavras ou símbolos capazes de exprimir a ideia dos gestos em movimento, tendo em vista a fugacidade da sensação provocado pelos movimentos expressivos. Pois a dança se faz na experiência do tempo. Não se trata somente do deslocamento de um volume no espaço. Os gestos dançados se juntam imprevisivelmente uns aos outros, se encadeiam em instantes sem intervalo. Dito de outra maneira, no ato da execução da dança ocorre uma sucessão de gestos dançados indivisíveis. Visto a organicidade e sutileza que cada gesto dançado apresenta. Neles estão contidos todos os afetos que a pessoa que dança traz em si. Sua expressão implica em subjetividade. Tratar a dança por uma análise cartesiana é perder a essência do fenômeno. Dessa forma afirmo que a percepção do movimento passa mais pelo sensível e menos pelo inteligível. Já a transcrição do movimento tange mais o inteligível e menos o sensível.

Então sublinho que a busca por novos gestos dançados, aqueles que não fazem parte do repertório dos movimentos funcionais, não implica na busca por poses congeladas, como pode parecer aos que me lêem, quando discorro sobre busca de novos gestos. Os gestos dançados são operados principalmente pelo sensível e menos pelo inteligível. Portanto são intraduzíveis como podemos notar nas tentativas de sua transcrição, tendo em vista que o relato é uma ação operada mais pelo inteligível e menos pelo sensível.

⁵ [...équilibre n'est jamais une stabilité complète ni un arrêt, mais le résultat de deux qualités de la mobilité qui s'opposent.]

5. Dançar: ação mais sensível ou mais inteligível?

Surge uma questão: será que durante a execução da dança, a pessoa só opera o saber sensível? Primeiramente ela age mais pelo sensível (experimentando), para depois formular um gesto (conceito), e conseqüentemente transitar entre o sensível e inteligível. Me explico melhor. Uma vez que a pessoa sentiu como aplicar a força, bem como sentiu o peso em um determinado gesto, através do qual ela age contra a gravidade em um determinado tempo e espaço, ela pode variar a fluência, o tempo do movimento e realizar outros movimentos que demandam ações semelhantes. O gesto dançado ficou encarnado depois da experiência vivida. Ou seja, a pessoa aprendeu como acionar o seu saber sensível, para percorrer o caminho que a conduz ao gesto experimentado durante sua pesquisa. Trata-se aqui do saber dançante. Este saber, esta inteligência corporal que permite a composição de movimentos. Depois de ter aprendido ela poderá, utilizar os mesmos princípios em gestos semelhantes. Dito de outra maneira, no momento da pesquisa de movimentos expressivos em que o ser dançante improvisa a partir de um objeto estudado e experimentado, ele opera mais o saber sensível. A partir deste repertório de gestos pesquisado e “criado” por ela mesma, a pessoa que dança seleciona alguns gestos dançados, os quais utilizará em uma sequência dançante, operando mais o saber inteligível.

Como já mencionei, eu entendo os gestos como contínuos. Porém, para melhor compreensão vou aqui separá-los como primeiro, segundo, terceiro e por aí adiante. Neste sentido a pessoa que dança seleciona os gestos dançados, e os coloca em sequência. Realiza o primeiro gesto, o segundo, o terceiro e retoma o segundo, por exemplo, trazendo assim, a partir da sua dança, o conceito daquela dança. Uma vez que se estabelece o desenho coreográfico espacial e quais gestos dançados estarão presentes no percurso, a execução da dança torna-se mais inteligível. Pois já houve a pesquisa onde a pessoa que dança, bricolou os movimentos expressivos. A partir da experimentação se definiu o conjunto de movimentos dançantes para os transformar em arte coreográfica.

A arte coreográfica em dança contemporânea atual, permite mais flexibilidade na sua execução. Após a pesquisa dos gestos dançados para a composição, uma vez que a pessoa que dança selecionou os movimentos expressivos, os quais ela conhece muito bem, pode improvisar (a partir dos gestos dançados que foram escolhidos), desde que a improvisação não comprometa o desenho coreográfico espacial e não se distancie muito dos gestos dançados propostos inicialmente por ela mesma. Mas neste momento de improvisação durante a execução da arte coreográfica, a pessoa que dança retorna à bricolagem.

Ao falar sobre a improvisação, considero que os movimentos não se repetem jamais. Visto a particularidade da impulsão interior de cada pessoa. Pois o seu movimento aparece segundo o seu estado emocional, desejo e motivação (LABAN, 2003). Estes estados podem variar a todo momento, embora o movimento permaneça plasticamente semelhante. Assim, o desenho coreográfico espacial se mantém como proposto na concepção originária. Para atingir um determinado objetivo, há tolerância, portanto, para

que os gestos dançados possam se assemelhar ao que foi inicialmente dançado, sem o rigor de ter que repeti-los tal qual foi concebido, sendo executado em um tempo mais ou menos estipulado. Mesmo que a composição coreográfica passe a ser conceitual a partir da seleção dos gestos dançados, ela perambula entre o conceito (pois estabelece um desenho coreográfico no espaço) e a experiência (pois permite pequenas variações nos gestos dançados). A composição é mais engenheira, mas no ato do dançar sempre haverá algo de mais bricoleiro.

6.Quando falamos de saber sensível, o que seria o conceito em dança?

Qual seria então o conceito na linguagem dançante? Seriam os movimentos poéticos composto gestos dançados. Bom lembrar que em Levi-Strauss, o signo representa o meio caminho entre a percepção e o conceito. O signo é o material, através do qual a percepção constrói a sua memória, a sua experiência. Esta experiência é o que chamo de conceito, que em dança será a expressão na arte coreográfica. No momento da execução coreográfica, os gestos dançados permanecem entre o sensível e o inteligível para a pessoa que dança e sensível para o espectador.

Sendo assim, os gestos dançados são conceitos que se criam a partir da experiência. Estas expressões fazem motivo na dança, aquelas que se repetem, mesmo que não sejam idênticas. Porém, cada vez que é vista, faz com que o publico perceba que este determinado movimento faz parte daquele trabalho específico, que a expressão é esta que se apresenta e que um conceito dançante foi formado por gestos dançados que se repetem. Estes gestos dançados que se repetem, são encaixados de forma bricoleira em vários momentos. Mas é bom sublinhar que o conceito em dança é bricoleiro, pois ele não está querendo dizer uma coisa precisa, como seria dito através de palavras, ou como propria o conceito do saber científico. Então, que conceito está sendo criado com este pensamento dançante? Com certeza não é um conceito que a nossa fisiologia compreende pois ela compreende conceitos bioquímicos. Então, esses conceitos bioquímicos, essas reações bioquímicas nós denominamos nervosismo, emoção, dor. Nós damos nomes para estas reações. Em relação ao conceito dançante, não é necessário dar nome linguístico. Visto que, não estamos mais em tempos de querer codificar os movimentos expressivos. Mas sim de aproveitar o potencial criativo das imensas possibilidades de variação dos gestos dançados. Cabe ao espectador apreciar poeticamente, no lugar de querer ter uma compreensão lógica e discursiva, como se tem das novelas e filmes comerciais.

O importante disto é saber que o conceito em dança parte da experiência, como no pensamento selvagem. Ao explorar os gestos e suas possibilidades de conjugar diversos movimentos expressivos, a pessoa cria conceitos dançantes. Os conceitos dela, para ela. Conceitos de movimentos expressivos. Isto vai desvelar as afecções plásticas do corpo ou fenomenologia do conceito em dança.

Então, voltando à ideia, a pessoa que dança bricola gestos dançados. Ela opera pensamento por meio do selvagem, sensível ou dançante. Aquele que não busca a comprovação científica e que na tradição acadêmica, é tratado como artístico. O

preconceito cientificista e mercadológico o deprecia como conhecimento informal, superficial ou inválido.

7.0 saber sensível e a academia tradicional.

Daí surge um dos meus tantos questionamentos sobre como se encaixa este saber dançante na academia tradicional que prioriza o saber científico. Merleau-Ponty inicia seu discurso em *L'Œil et l'Esprit*, argumentando que "A ciência manipula as coisas e renuncia habitá-las."⁶(1964: 9). Com isso ele quer dizer que a ciência não admite o fenômeno. Merleau-Ponty distingue a arte da ciência. Pois a arte traz em si o mundo vivido e em ação, o corpo e a existência, enquanto que a ciência toma o mundo como um objeto de conhecimento "dissociado" do sujeito existente. Ou seja, para Merleau-Ponty, a ciência não habita na historicidade do mundo. Ela não aborda o mundo corporal, mas reconstrói coisas a partir de dados abstratos. E habitar para Merleau-Ponty significa fazer parte do mundo em constante movimento com resultados imprevisíveis. Ele considera que tentar descrever um espaço sem fazer parte do espaço, sem se integrar ao espaço, é não se orientar no espaço. A orientação é própria de um sujeito que habita o espaço e nós habitamos o espaço, nos somos nós mesmos a ancoragem do corpo ativo no mundo. Para perceber nos estamos no espaço envolvente. E a dança trabalha diretamente com o ser que habita o mundo. Ele é a matéria expressiva que emerge de um saber sensível desvelado pela experiência dançante.

8. Para concluir.

Como vimos em Lévi-Strauss, o saber sensível é tão importante e válido como o conhecimento inteligível. As artes operam pelo pensamento selvagem e as determinações da ciência não exercem autoridade na produção artística nem sobre o saber sensível. Elas exercem no máximo contribuição, caso o artista se interesse pelos resultados da ciência.

A importância de discorrer sobre estas questões é de esclarecer que a expressão artística da dança e a pesquisa academia em artes, não precisam se justificar nas ciências tradicionais, porque a forma de conhecimento que emerge da dança é o por meio do sensível. O que quero dizer é que são formas diferentes de operar o pensamento e não que um seja melhor ou pior que o outro. Bem coloca Levi-Strauss, um não é o estágio avançado do outro. Talvez um, quando tenta traduzir o outro, coloque o tradutor em uma aventura.

Referências

ALMEIDA, Marcia. *Les affections plastiques du corps et la danse contemporaine*. 2009, 406f. Tese, (Doutorado em Esthétique et Sciences de l'Art). Universidade Panthéon-Sorbonne-Paris 1, Paris, 2009.

⁶ "La science manipule les choses et renonce à les habiter." Tradução do francês para o português, feita por mim mesma.

- ALMEIDA, Marcia. *Arte Coreográfica: plasticidade corporal e conhecimento sensível*. (Pg. 89 a 116) In *A cena em Foco: artes coreográficas em tempos líquidos*. ALMEIDA, Marcia (Org.). Brasília, Editora IFB, 2015.
- ALMEIDA, Marcia. *O Corpo-Obra-de-Arte e sua Plasticidade na Arte Coreográfica/Dança Contemporânea*. Brasília, ReVIS, 2013.
- DEMEULENAERE, Pierre. *Une théorie des sentiments esthétiques*. Paris, editora Grasset, 2001.
- DEWEY, John. III *L'art comme expérience*. Introdução por Richard Shusterman, postface de Stewart Buettner, Traduzido do inglês (USA) em GRAPPHIC CICADA por Jean-Pierre Cometti, Christophe Domino, Fabienne Gaspari, Catherine Mari, Nancy Murzilli, Claude Pichevin, Jean Piwnica e Gilles Tiberghien, coordenado por Jean-Pierre Cometti. Publicação da Universidade de Pau, Farrago, 2005.
- GIL, José. *Movimento total, o corpo e a dança*, tradução: Miguel Serras Pereira. Rio de Janeiro, editora Iluminuras, 2009.
- GODARD, Hubert. *Le geste manquant*. Entrevista com Daniel Dobbels et Claude Rabant, in IO, revue internationale de psychanalyse, n°5, 1994, p 63-75.
- HEIDEGGER, Martin. *A origem da Obra de Arte*. tradução de Idalina Azevedo e Manuel Antonio de Castro. São Paulo, Edições 70, 2010.
- LABAN, Rudolf. *Espace Dynamique*. Traduzido por Élisabeth Schwartz-Rémy. Bruxelas, editora Nouvelles de Danse, (1966), 2003.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *La pensée sauvage*. Paris, editora Pocket, collection Agora, (1962, Plon), 2010.
- MAUSS, Marcel. *As técnicas do corpo*. In: *Sociologia e Antropologia*. Introdução: Claude Lévi-Strauss. Tradução: Paulo Neves. São Paulo, editora: Cosac Naify, 2003.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Phénoménologie de la perception*. Paris, editora Gallimard, coleção Tel, (1945), 1996.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Le Monde Sensible et le Monde de l'Expression*. Cours au Collège de France, notes, 1953. Genève, edição MetisPresses, 2011.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *l'œil et l'esprit*. Paris, editora Gallimard, 1964, reimpressão 1985.

Artigo recebido em agosto de 2017. Aprovado em dezembro de 2017.