



MARIA JULIA STELLA MARTINS

**CORPO EM MOVIMENTO: RELAÇÕES  
ENTRE PROCESSO CRIATIVO E PRODUÇÃO  
DE CONHECIMENTO**

**CAMPINAS  
2014**





**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS**

**FACULDADE DE EDUCAÇÃO**

**MARIA JULIA STELLA MARTINS**

**“CORPO EM MOVIMENTO: RELAÇÕES ENTRE  
PROCESSO CRIATIVO E PRODUÇÃO DE  
CONHECIMENTO.”**

**Orientador(a): Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Márcia Maria Strazzacappa Hernandez.**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós- Graduação em Educação da Faculdade de Educação da Universidade Estadual de Campinas para obtenção do título de Mestra em Educação, na área de concentração Educação, Conhecimento, Linguagem e Artes.

ESTE EXEMPLAR CORRESPONDE À VERSÃO FINAL DA  
DISSERTAÇÃO DEFENDIDA PELA ALUNA MARIA JULIA  
STELLA MARTINS.  
E ORIENTADA PELA PROF<sup>a</sup>. DR<sup>a</sup>. MÁRCIA MARIA STRAZZACAPPA HERNANDEZ.

A handwritten signature in black ink, appearing to be the name of the student, Maria Julia Stella Martins, written over a horizontal line.

**CAMPINAS  
2014**

Ficha catalográfica  
Universidade Estadual de Campinas  
Biblioteca da Faculdade de Educação  
Rosemary Passos - CRB 8/5751

M366c Martins, Maria Julia Stella, 1979-  
Corpo em movimento : relações entre processo criativo e produção de conhecimento / Maria Julia Stella Martins. – Campinas, SP : [s.n.], 2014.

Orientador: Márcia Maria Strazzacappa Hernandez.  
Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual de Campinas, Faculdade de Educação.

1. Corpo. 2. Performance (Arte). 3. Butoh (Dança). 4. Processo criativo. 5. Produção de conhecimento. I. Strazzacappa Hernandez, Márcia Maria, 1965-. II. Universidade Estadual de Campinas. Faculdade de Educação. III. Título.

Informações para Biblioteca Digital

**Título em outro idioma:** Body in motion : relationships between creative process and knowledge production

**Palavras-chave em inglês:**

Body

Performance art

Butoh (Dance)

Creative process

Production of knowledge

**Área de concentração:** Educação, Conhecimento, Linguagem e Arte

**Titulação:** Mestra em Educação

**Banca examinadora:**

Márcia Maria Strazzacappa Hernandez [Orientador]

Carmina Mendes André

Veronica Fabrini Machado de Almeida

**Data de defesa:** 26-08-2014

**Programa de Pós-Graduação:** Educação

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS  
FACULDADE DE EDUCAÇÃO

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

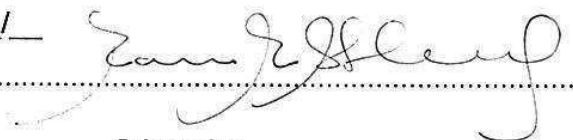
**“CORPO EM MOVIMENTO: RELAÇÕES ENTRE PROCESSOS  
CRIATIVOS E PRODUÇÃO DE CONHECIMENTO.”**

Autor : Maria Julia Stella Martins  
Orientador: Prof<sup>ma</sup> Dr<sup>a</sup>. Márcia Maria Strazzacappa Hernandez.

Este exemplar corresponde à redação final da Dissertação defendida por Maria Julia Stella Martins e aprovada pela Comissão Julgadora.

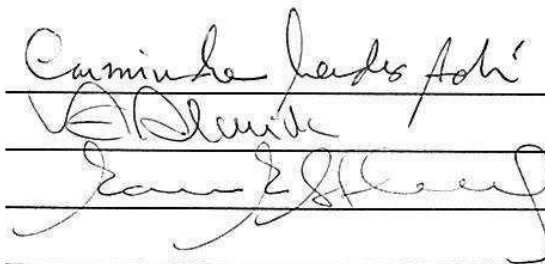
Data:   /  /  

Assinatura:.....



Orientador

COMISSÃO JULGADORA:





## Resumo

O que se produziu nesta pesquisa foi uma reflexão poética e acadêmica sobre possíveis relações entre processo criativo e produção de conhecimento tendo o corpo como foco. O caminho percorrido partiu do pensamento do filósofo holandês Benedito Espinoza (1632-1677). De sua obra foram destacados três elementos: o corpo, os encontros entre corpos e os três gêneros de conhecimento. O pensamento de Espinoza pode ser entendido como a agulha, que abre o caminho para a linha passar e conectar os pedaços de tecidos criando uma colcha de retalhos. O campo poético e teórico entrecruzam temas relacionados ao corpo através da Performance Art, do Butoh, do Yoga e do processo de criação. É como o barbante, uma linha grossa composta de diversas linhas, que conecta os pedaços de tecidos, dando-lhes forma. Os processos envolvidos na *performance Antúrio* são os pedaços de tecido. Deste modo, busca-se tecer uma colcha de retalhos na qual se possa ver, ao final, a composição entre corpo, processo criativo e produção de conhecimento.

**Palavras-chave:** corpo; Performance Art; Butoh; processo criativo; produção de conhecimento.

## Abstract

The research brings an academic and poetic reflection on possible links between the creative process and production of knowledge, with focus on the human body. The path started with the thinking of Dutch philosopher Benedito Espinoza (1632-1677), whose work featured three elements: the body, the encounters between bodies, and three genres of knowledge. His thought can be understood as a sewing needle that opens the way for the thread and assembles the pieces of fabric, creating a quilt. The poetic and theoretical fields intertwine themes related to the body through Performance Art, Butoh, Yoga and creation process. These are like a string, or strands of fiber twisted together that connects the pieces of cloth, giving it shape. The processes involved in the performance *Antúrio* are the fabrics themselves. Thus, we seek to create a patchwork in which is seen, in the end, a composition between body, creative process and production of knowledge.

**Keywords:** body; Performance Art; Butoh; creative process; production of knowledge.





## SUMÁRIO

<b>Prólogo</b> .....	1
<b>Introdução</b> .....	9
<b>1. O corpo, os encontros entre corpos e os três gêneros de conhecimento em Espinoza</b> .....	14
1.1. Corpo, seus encontros e afetos .....	15
1.2. Os três gêneros de conhecimento .....	19
1.3. Processo criativo e produção de conhecimento .....	23
<b>2. Os movimentos do corpo: Performance Art, Butoh e Yoga</b> .....	25
2.1. Os movimentos artísticos no Ocidente no período pós-Segunda Guerra .....	26
2.2. O movimento da Performance Art e a estreia do corpo .....	30
2.3. Corpo-Pele-Espaço .....	33
2.4. Arte e conhecimento .....	38
2.5. O corpo no Oriente: movendo-se através do Butoh e do Yoga .....	41
<b>3. Do desejo de movimento ao movimento dançado: Antúrio e os processos de criação</b> .....	49
1.1. Vacuopleno .....	49
1.2. <i>Performance Antúrio</i> .....	53
1.3. Antúrio: vestígios do corpo rio .....	65
1.4. O que a <i>performance</i> Antúrio me ensinou? .....	72

<b>4. Quando a serpente morde o próprio rabo: Ouroboros .....</b>	<b>74</b>
4.1. A emancipação intelectual.....	76
4.2. Relações entre corpo, produção, armazenamento e transmissão de conhecimento.....	79
<b>5. Bibliografia .....</b>	<b>85</b>

Dedico este trabalho à minha Vó Maria  
que me ensinou  
*piano piano se va lontano.*



## AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, Edna e Osvaldo, agradeço dizendo que nenhuma palavra é capaz de traduzir minha admiração, meu amor e minha gratidão.

Aos meus filhos, Laura, Vinícius e Myrá pelo afeto e por tanto me ensinarem.

Aos meus irmãos de sangue, Jucaíra, Osvaldo e Janaína, e aos meus irmãos de coração André, Raquel e Eduardo pelo convívio e pela compreensão ao longo da vida.

Ao Du, parceiro querido, agradeço por tudo o que estamos compartilhando ao longo destes anos, pelo apoio incondicional que me oferece para o meu desenvolvimento.

Aos amigos de longa e recente data, nos quais encontro o conforto e o encorajamento para seguir. Em especial às amigas, Érica Alvim pela leitura atenta que tanto contribuiu para o aprimoramento deste texto, Maria das Dores Luciano que me ajuda com os afazeres da casa e ao amigo Reynaldo Otero pelo companheirismo ao longo deste processo.

À minha orientadora Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Márcia Strazzacappa, por ter aberto a porta e as janelas, propiciando um ambiente de liberdade e segurança para que esta pesquisa se desenvolvesse.

Ao grupo de pesquisa Laborarte, pelas experiências práticas e teóricas compartilhadas.

Às professoras Raquel Gouvêa e Verônica Fabrini por iluminarem os caminhos com suas ricas contribuições no exame de qualificação.

À UNICAMP - Universidade Estadual de Campinas - pelo ambiente fecundo de pesquisa, aos professores e funcionários minha gratidão.

À CAPES – Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - pelo apoio financeiro sem o qual essa pesquisa não teria sido possível.



## Prólogo<sup>1</sup>

Boa tarde a todos. É um grande prazer poder participar deste debate e apresentar um pouco do trabalho e do pensamento da Maria Julia. De seus trabalhos, eu escolhi este, *Corpo em movimento: relações entre processo criativo e produção de conhecimento*, que foi a produção que ela desenvolveu ao longo de sua pesquisa de mestrado. Escolhi este trabalho por dois motivos. Um, porque representa um momento pontual de seu percurso, uma síntese, na qual ela organiza as ideias com as quais vinha trabalhando desde a graduação, passando pelas experiências práticas em trabalhos de extensão universitária e atuação no terceiro setor, organizações não governamentais (ONGs) e grupos de pesquisa independentes. Este trabalho, além das reflexões teóricas, relata os processos desenvolvidos na *performance Antúrio* e seus desdobramentos. E o outro motivo foi que este trabalho, de certo modo, é o início de nossa amizade e interlocução.

Acredito que a maioria de vocês não me conheça, talvez apenas a professora Márcia e a professora Verônica me conheçam, então eu vou me apresentar, para que vocês possam entender qual a minha relação com ela. Meu nome é Celeste Andrade, eu sou escritora, na verdade cronista, e eu conheci Maria Julia através de uma amiga comum, a Bettina. Na ocasião, eu estava fazendo uma série de entrevistas como parte da pesquisa para meu livro que trata da relação entre mulheres e seus processos de criação. Eu entrevistei a Maju, era assim que era conhecida. E ela acabou usando a entrevista como parte do memorial para o exame de qualificação deste trabalho. E foi a partir deste contato que desenvolvemos uma amizade, e eu pude acompanhar seus movimentos até sua morte. Então, o que eu vou apresentar, além do próprio texto e de uma crítica sobre ele, são suas ideias e inquietações, que eu pude compartilhar ao longo de sua vida.

Do ponto de vista da estrutura do texto, ao relê-lo, percebi que ele pode ser lido de duas formas: ou na íntegra, um texto de uma única autora; ou em partes, como se o trabalho tivesse sido escrito por três “Majus” diferentes - uma que propõe uma análise mais

---

<sup>1</sup> Este prólogo consiste no texto elaborado para a defesa desta dissertação e foi acrescentado à versão final por sugestão da banca avaliadora. A defesa foi apresentada como uma *performance*, na qual Celeste Andrade, que é o alterego criado pela autora, apresenta as ideias envolvidas nesta pesquisa. Celeste Andrade também participou da elaboração do memorial para o exame de qualificação deste trabalho.

filosófica a partir do pensamento de Espinoza; uma artista, que dialoga a partir da história da arte e da análise dos próprios processos de criação; e uma pedagoga, que reflete sobre os processos de ensino-aprendizagem. Porque o que se pode notar é que a ideia principal se repete ao longo das quatro partes do texto, sob pontos de vista diferentes. Por isso, o título traz a palavra “relações”, pois não se trata de um trabalho conclusivo ou avaliativo, não se tratam de conclusões, explicações, medições ou averiguações... De outro modo, são apenas relações que ela foi estabelecendo entre os termos: “corpo”, “processo criativo” e “produção de conhecimento”. Ela acreditava na estreita relação, quase como uma relação amorosa, com suas alegrias e tristezas, entre a arte e a educação; e o corpo como o lugar onde se tece esta trama. Para ela, educação se relaciona com produção de conhecimento, sua preocupação como pedagoga era pensar a educação como processo de expansão das habilidades humanas e que a aprendizagem está próxima da criatividade. Ela dizia que quanto mais pesquisava e experimentava, mais dúvidas tinha, que estudava para desaprender e, assim, poder pensar novos modos de vida. Acredito que a inquietação que movia seus trabalhos e que teve diversas composições ao longo de sua vida constelava em torno dos termos: “corpo”, “processo criativo” e “produção de conhecimento”. Isso para, na verdade, tentar refletir acerca das demandas e das questões de seu tempo. Ela escreveu este trabalho nas primeiras décadas do século XXI, e, bem, vocês devem se lembrar, não faz tanto tempo assim, eram tempos turbulentos, com grandes transformações em diversos segmentos da sociedade. Até o fim do mundo havia sido marcado para aquele período, vocês se lembram?

Pois bem, o sonho que foi alavancado após a hecatombe nuclear, da globalização gloriosa pautada na eficiência tecno-científica e na Declaração dos Direitos Humanos de 1948, dava sinais claros de sua fragilidade e impossibilidade de efetivação frente às exigências do poder maior... que sinto em lhes informar, o poder maior não é Deus. Espinoza, já no século XVII, havia refutado a ideia de Deus como um poder maior, um criador apartado do mundo. Esta questão, vocês podem ver de forma mais aprofundada na primeira parte do texto; aqui, me refiro ao poder maior do capital, como entidade encarnada no mercado que regulamenta a economia de nossos corpos e de nossas vidas. Dentre todas as questões colossais de sua época, Maria Julia se debruça sobre uma especificamente, que é a questão do corpo. Que, nas primeiras décadas do século XXI, parte dos cientistas,



artistas e filósofos afirmavam que estava obsoleto. Mas, para ela, não; em seu ponto de vista, o corpo é a manifestação da mais alta tecnologia. O corpo é a máquina do tempo, “que faz convergir o passado e o futuro para o instante presente. Um corpo que, quando em movimento, atualiza suas experiências passadas e traz para perto o futuro que começa a se configurar a cada gesto. O corpo é ancestral, atual, planetário, cósmico, embrião de devires, partícula, onda e luz, Movimento”. Isto está na página 73 do texto.

Ela parte das questões: “O que meu corpo me sugere? O que apreendo do / com o / no corpo? O que pode meu corpo e o que quer me ensinar? Quais alianças faço com e a partir dele? Quais composições?”. Sua hipótese é tomar o corpo como aliado, estabelecendo uma relação de aliança, como um parceiro de viagem para o mergulho no desconhecido. É nele, no corpo, e através dele, que podemos encontrar as questões e as respostas que impulsionam e conduzem a investigação e a experimentação enquanto nos ocupamos em existir, o que significa dizer que as buscas, os aprendizados, as reflexões e as conquistas que realizamos e que definem nossa trajetória pessoal, nossa história de vida, têm seu começo, sua potência de realização e seu fim no corpo e nos encontros e composições que ele faz. Esta afirmação, em um primeiro momento, pode parecer óbvia, mas a autora nos diz que é necessário lembrar que, do corpo, pouco sabemos, o que torna a investigação através e no corpo um processo que germina e se desenvolve no campo do desconhecido, das incertezas, das respostas parciais, pequenas verdades que se configuram e se desmancham ao mesmo tempo. E ela defende que cada processo de improvisação e criação do movimento - isso porque ela busca dialogar com as artes da cena, dança, teatro, *performance*, vídeo - nos permite mergulhar cada vez mais fundo na imensidão e no desconhecido do corpo. O que se pode encontrar são variações de um corpo que não cessa de se recriar em movimentos e relações que estabelece consigo e com o meio. E é nessa relação entre corpo, espaço e criação que se pode produzir conhecimento e, portanto, novos modos de vida.

Tudo bem até aqui? Minha apresentação será bastante rápida, em torno de uns vinte minutos, porque tenho outro compromisso, então eu só vou apresentar as linhas principais propostas neste texto e depois vocês costuram no debate.

Então, na primeira parte do texto, ela propõe um sobrevoo na obra do filósofo holandês Benedictus Espinoza (1632-1677). É importante lembrar que Maria Julia não era filósofa; deste modo, sua leitura não se trata de uma análise com o aparato teórico de que dispõem os filósofos acerca dos conceitos propostos pelo pensador, ela sabia de suas limitações filosóficas e conceituais. Mas, antes, seu interesse se reflete como uma busca às raízes dos conceitos e propostas que foram desenvolvidos por outros filósofos e artistas mais adiante, para adentrar nos estudos e reflexões acerca do corpo, dos processos criativos e da produção de conhecimento. E é a partir da questão “O que pode o corpo?” que Espinoza propõe o corpo como um novo modelo filosófico: “Não sabemos o que pode um corpo...”. Esta declaração de ignorância é uma provocação: falamos da consciência e de seus decretos, da vontade e de seus efeitos, dos mil meios de mover o corpo, de dominar o corpo e as paixões — mas “nós nem sequer sabemos de que é capaz um corpo”. Porque não sabemos, tagarelamos. Como dirá Nietzsche, espantamo-nos diante da consciência, mas “o que surpreende acima de tudo é o corpo...”. (DELEUZE, 2002, p. 24). Isso é uma citação do Deleuze e pode ser encontrada na página 16. E, da obra de Espinoza, Maria Julia destaca, três elementos que são o corpo, os encontros entre corpos e os três gêneros de conhecimento, para começar a pensar sobre a relação entre corpo, processo criativo e produção de conhecimento.

Percorrendo o pensamento do filósofo, pode-se observar que do corpo pouco sabemos, porque não se trata de uma estrutura fechada e hierarquizada, mas, sim, de uma estrutura maleável que se compõe e decompõe a partir dos encontros entre corpos que podem promover o aumento ou a diminuição da alegria, a partir do reconhecimento do que convém e não convém ao corpo. O aumento da alegria promove o aumento da potência de agir, o que nos torna causa ativa de nossos afetos, podendo diminuir os graus de servidão e ampliar os graus de liberdade. Ao nos tornarmos causa ativa de nossos afetos estamos produzindo o terceiro gênero de conhecimento, na medida em que este tipo de conhecimento está diretamente relacionado à vontade e ao desejo, que é potência criativa e, portanto, a expressão da substância única, como propunha o filósofo. Deste modo, se olharmos o corpo a partir das lentes de Espinoza, o que temos em mãos é potência criadora pura. Para Espinoza, dito de forma bastante simplificada, o que existe é uma única substância que se manifesta a partir de diferentes atributos e modos. A partir de sua tese da

substância única, ele refuta a ideia de que haveria uma separação entre corpo e mente, pois estes seriam atributos da mesma substância. Então, os encontros de corpos e tudo o que se dá a partir dos encontros de corpos são a realidade e a causa da existência. E que é a partir da alegria, do aumento de potência de agir, que se pode atribuir valor ao mundo, e o valor não está nas coisas em si, mas, sim, no modo como afetam o corpo. E é aí que ele troca a ideia de Moral, um conjunto de valores universais que devem ser reproduzidos por todos, pela ideia de Ética, que são valores construídos a partir das experiências e das reflexões de cada um. Deste modo, não haveria um conjunto de valores universais que deve ser seguidos, mas, sim, a reflexão e o entendimento acerca dos resultados dos encontros entre corpos, buscando reconhecer os que aumentam a alegria e, portanto, a potência de agir, e os que promovem a diminuição da potencia de agir e ampliam os graus de servidão. Interessante, não é mesmo? Pensar a alegria e o aumento da potência de agir como balizadores, pontos de referência para as ações humanas. Maju achava importante falar sobre a alegria, uma vez que, naqueles tempos, as palavras que andavam na boca do povo eram *stress*, angústia e depressão.

Espinoza propõe três gêneros de conhecimento, três modos de conhecer a realidade. E Deleuze vai utilizar os fenômenos óticos para explicá-los. O primeiro gênero refere-se aos signos ou afecções, é quando a luz bate nos corpos e revela seus contornos. O segundo gênero, às noções ou conceitos, é quando a luz atravessa os corpos e revela sua estrutura. E o terceiro gênero, às essências ou perceptos, se trata da própria luz. No primeiro gênero de conhecimento, dos signos ou afecções, não se conhecem as coisas pelas suas causas, apenas pelos seus efeitos. No segundo gênero de conhecimento, que se refere às noções e conceitos, passa-se a conhecer as causas dos efeitos. “O terceiro gênero de conhecimento é o mundo das essências. Ideias que são como puras intensidades, onde minha própria intensidade irá convir com a intensidade das coisas exteriores, ou seja, afeto ativo ou auto afeto”, isto é uma fala do Deleuze proferida em uma aula dada em 1978 e está na página 22 do texto. É importante salientar que os gêneros de conhecimento estabelecem relações entre si, derivando uns dos outros. Para se chegar ao conceito, é preciso utilizar os signos como trampolim. A autora irá relacionar o terceiro gênero de conhecimento aos processos criativos, pois acredita que na medida em que criamos nos tornamos causas ativas de nossos afetos.

No segundo capítulo, ela costura a relação entre corpo, processo criativo e produção de conhecimento a partir da leitura das propostas dos movimentos artísticos que surgiram na segunda metade do século XX, em especial o movimento da Performance Art, que se desenvolveu nos Estados Unidos e na Europa, a partir do qual se passa a pensar o corpo como plataforma aberta para a experimentação e expressão das questões de seu tempo.

Do Japão, traz o conceito de *corpo morto* proposto pelo Butoh, um corpo que nasce da devastação produzida pela bomba atômica e que vai buscar em sua ancestralidade a força que rompe com as formas e funções que havia adquirido até então para inaugurar um corpo em constante metamorfose capaz de articular a ancestralidade e a atualidade. É em estado de mutação que o corpo passa a operar para se adaptar às turbulências e às impermanências dos tempos pós-modernos. E, também, é em um exercício de busca pela ancestralidade que ela vai ao encontro do Yoga e traz elementos para pensar o corpo como fluxo de energia sem a separação entre corpo e mente ou corpo e espaço. Assim, ela estabelece relações de vizinhança entre a tese de Espinoza acerca da substância única e o conceito de *prana* do Yoga, na qual haveria uma única substância que se manifesta a partir de infinitos atributos e modos, operando por composições mutáveis. É interessante que, para o Yoga, especificamente o Hatha Yoga, é o trabalho sistemático sobre o corpo que produziria um estado alterado da percepção, que é o estado de iluminação: mais uma vez, podemos nos tornar fontes luminosas. Do meu ponto de vista, acredito que ela poderia ter explorado mais, poderia ter escrito de forma mais direta sobre a relação entre o terceiro gênero de conhecimento, os processos criativos e a produção de conhecimento. Poderia ter desenvolvido um pouco mais esta ideia, no sentido que o corpo, quando em estado de criação, se aproxima do terceiro gênero de conhecimento no qual se pode encontrar “puras figuras de luz”, como dizia Deleuze, e no qual nos tornamos causas ativas de nossos afetos, na medida em que articula e expande o primeiro e o segundo gêneros de conhecimento. Mas, sempre que lemos o trabalho de outra pessoa, percebemos suas lacunas e o que faríamos diferente, o que poderia ser acrescentado e o que poderia ser suprimido; e isso é muito interessante, porque é o próprio movimento do pensamento e da construção coletiva do conhecimento.

Os temas que foram apresentados nesse capítulo servirão de base conceitual e prática para o desenvolvimento da terceira parte do trabalho, que são os processos envolvidos na criação da *performance Antúrio*.

Nessa parte, ela apresenta seu método de trabalho prático, que intitulou *Vacuopleno*, que tem como base o Yoga, o Butoh e as ideias propostas pelo movimento da Performance Art. Com esta prática, ela busca produzir um estado de esvaziamento dos sentidos socialmente produzidos sobre o corpo, para torná-lo um corpo pleno de potencialidades, sem forma e sem função determinados anteriormente. O campo poético deste trabalho é o sentido de transformação, a ideia de metamorfose do corpo e da vida em movimento constante. Maria Julia produz duas experiências práticas: a *performance Antúrio* e a vídeo-dança *Antúrio: vestígios do corpo-rio*. E, novamente, seu esforço é relacionar os termos “corpo”, “processo criativo” e “produção de conhecimento” só que, desta vez, a partir de suas necessidades e possibilidades criativas e expressivas. E é a partir desta experiência que ela propõe e desenvolve, de forma modesta neste momento, a relação entre o “corpo sem órgãos”, conceito proposto por Antonin Artaud e os “órgãos sem corpo”, que são os dispositivos digitais. Naquela época, ela utilizou a acoplagem de um *smartphone* ao corpo para pensar as composições que se derivaram da relação entre corpo, máquina e espaço. Os desdobramentos destas reflexões podem ser vistos em seus trabalhos posteriores e que vão estabelecer outras tantas relações entre corpo, máquina, espaço, processo criativo e produção de conhecimento, a fim de refletir sobre as questões de seu tempo.

A parte final, poderíamos dizer que é a fala da pedagoga, que parte do conceito de “emancipação intelectual”, proposto por Jacques Rancière, para tecer novamente a relação entre corpo, processo criativo e produção de conhecimento, propondo ao campo da educação que questione sua função e sua prática, assim como a arte questionou sua função e sua prática em meados do século XX, o que resultou em novas composições e possibilidades para o fazer artístico, tendo o corpo como elemento central. Isso para se pensar novas possibilidades e práticas para o fazer pedagógico, nas quais o corpo, o desejo e suas infinitas possibilidades de composição sejam a causa ativa e o elemento central das práticas educacionais.

Bem, neste momento é o que eu tinha para lhes dizer, agradeço a atenção de vocês e espero ter contribuído com a discussão.

Celeste Andrade

Eu, Maria Julia, encerro a apresentação da defesa de minha dissertação de mestrado com a seguinte colocação:

Quando vivo não me sinto viver. Mas quando represento sinto-me existir. O que me impediria de acreditar no sonho do teatro quando creio no sonho da realidade?  
(ARTAUD, 1999, p. 171).

## Introdução

Primeiro saiu de dentro da sacola de palha, o pé. Pequenos ossos enfileirados que vão se juntando, subindo, aumentando de tamanho, se alongam até alcançar a cabeça do fêmur. Ali, deveriam se juntar à bacia, que estava partida. As vértebras, amontoadas como réstia, presas pela mangueirinha do chuveiro, moviam-se em todas as direções. As escápulas, como quase asas, ficam latentes à espera de um gesto que as transforme em voo, prontas para atravessar o abismo. As articulações, nelas residem os movimentos, em seu estado entre ossos, fazem dança, fazem o corpo mover-se e, ao mover-se, esculpe o espaço e cria variações temporais. Os ossos são calados, guardam segredos, seu interior é o quase oco, pequeninos buracos que guardam o vazio e que estruturam o corpo. Um esqueleto revestido de pele, recheado de músculos, fluidos, tecidos e órgãos em fluxo de movimento contínuo, uma fonte criadora de movimentos e sonhos. Um corpo que come, dorme, defeca, fala, nada, caminha, trabalha, sente dor, dança, menstrua, goza, gesta, pare, ri, chora, ama, odeia, delira, intui, pensa, cria, respira, pulsa, deseja... Campo de força. Energia. Gradações de densidades, de tensões, de velocidades e lentidões, de intensidades. Composições e decomposições, transformações de estados e de formas.

O que meu corpo me sugere? O que apreendo do / com o / no corpo? O que pode meu corpo e o que quer me ensinar? Quais alianças faço com e a partir dele? Quais composições?

Desprendo-me, engendro movimentos. “Há um infinito próprio do gesto dançado que só o espaço do corpo pode engendrar” (GIL, 2001, p. 64). Velocidade e lentidão. Níveis e direções. Rolamentos, saltos, giros, deslocamentos, repetições e interrupções. Avanços e retrocessos. Fluxos que irrompem e interrompem, movimento e repouso. Mover-se porque se está vivo, pulsante, em estado de proliferação constante?

O corpo se renova, nasce novo a cada dia em um jogo de autocriação. Mas, ainda assim, do meu corpo, pouco sei... O que é, como funciona, quais são suas razões e seus sentidos, do que é capaz, quais são suas potências e suas fragilidades, quais são suas

vontades, como se relaciona, o que quer e o que necessita, o que recusa, à que se opõe e com o que se compõe?

Não sei, apenas posso alcançar respostas parciais, fragmentos que são pequenos indícios sobre meu corpo. Quando penso ter alcançado alguma resposta, ele (o corpo) me apresenta um novo desafio, lança minhas certezas pela janela num sobrevoo no desconhecido e me faz recomeçar do zero. A única coisa que sei, ou mesmo intuo saber, é que ele me permite afirmar que existo. Existo porque sou um corpo. Nada a mais, nada a menos. Um processo que se iniciou na combinação de duas células, que geraram um ovo, que passou a se dividir e continuará se dividindo até o momento da última pulsação, do último suspiro, engendrando uma sucessão de transformações que nós chamamos de “existência”, a história de um corpo. A história do meu corpo.

Meados de 1999 foi um período da minha vida em que estava bastante angustiada e confusa, cheia de incertezas e temores sobre o que fazer da minha vida, questionamentos sobre o futuro e que caminhos tomar. Questões pertinentes para quem tinha 19 anos e dois filhos, temia sobre meu futuro e o futuro das crianças. Lembro-me que num fim de tarde, na passagem do dia para a noite, estava deitada no chão, em *shavasana*<sup>2</sup>, no final de uma prática de Yoga, e, entre uma respiração e outra, senti que o corpo me dizia que as respostas estavam nele mesmo, percebi meu corpo como um aliado, um parceiro de viagem. Foi através dessa percepção, sentida naquele instante, que tomei consciência da minha questão, que hoje se apresenta neste texto como questão de pesquisa: “O que meu corpo me sugere? O que apreendo do / com o / no corpo? O que pode meu corpo e o que quer me ensinar? Quais alianças faço com e a partir dele? Quais composições?”

Estas questões deslocaram meu corpo de um estado de temor, de potência diminuída, para um estado investigativo, aumentando minha potência de agir. A partir disto, pude relacionar meu passado a uma projeção de futuro, compreendendo quais tinham sido minhas opções até aquele momento e intuir quais seriam os desdobramentos das próximas decisões. Deste modo, estabeleci uma hipótese que venho investigando através de experimentações e reflexões que relacionam diferentes campos de conhecimento, principalmente arte, educação e filosofia.

---

<sup>2</sup> *Shavasana*: *asana* (postura) de relaxamento e reconstituição do Yoga.



Minha hipótese é tomar o corpo como aliado, estabelecendo uma relação de aliança, como um parceiro de viagem para o mergulho no desconhecido. É nele, no corpo, e através dele, que podemos encontrar as questões e as respostas que impulsionam e conduzem a investigação e a experimentação enquanto nos ocupamos em existir, o que significa dizer que as buscas, os aprendizados, as reflexões e as conquistas que realizamos e que definem nossa trajetória pessoal, nossa história de vida, têm seu começo, sua potência de realização e seu fim no corpo e nos encontros e composições que ele faz. Esta afirmação parece óbvia, mas é necessário lembrar que do corpo pouco sabemos, o que torna a investigação através e no corpo um processo que germina e se desenvolve no campo do desconhecido, das incertezas, das respostas parciais, pequenas verdades que se configuram e se desmancham ao mesmo tempo. O que se constrói são castelos de areia e o que se exige é que tenhamos a mesma perseverança e entusiasmo das crianças quando brincam na beira da praia, enquanto se ocupam em construir castelos que serão carregados para o mar assim que estiverem prontos. Mas é no processo de construção do castelo que estão disponíveis todos os saberes de que necessitamos para aperfeiçoar o próprio processo de construção, um castelo cada vez maior, com outros contornos, com um buraco maior, com torres de pingos de areia molhada, com passagens para a água. Quando a onda bate e destrói parcialmente o castelo, ouvem-se gritos e risadas, uma agitação se instaura e, logo em seguida, vem a necessidade de espezinhar aquele castelo até que não reste mais forma alguma, apenas areia e água. A mão que constrói e o pé que espezinha são partes do mesmo corpo-aliado-viajante que não se cansa de construir castelos de areia. O buraco que restou na areia pode servir como uma represa na entrada de outro castelo que começa a ser construído novamente.

Assim percebo o trabalho corporal, a improvisação do movimento e o processo de criação, um trabalho contínuo e único de experimentação que se constrói ao longo de cada prática. Ao final, o que se pode observar não é um produto acabado, mas apenas vestígios e indícios que nos dizem que algo foi construído e que nos impulsiona a iniciar um novo processo. Cada processo de improvisação e criação nos permite mergulhar cada vez mais fundo na imensidão e no desconhecido do corpo, são variações de um corpo que não cessa de se recriar em movimentos e relações que estabelece consigo e com o meio, trazendo à tona as questões: “O que meu corpo me sugere? O que apreendo do / com o / no corpo? O

que pode meu corpo e o que quer me ensinar? Quais alianças faço com e a partir dele? Quais composições?”

Para alimentar estas questões, que não se querem respondidas, mas, antes, pedem para ser entendidas como questões-guias, geradoras de reflexões e experimentações que serão apresentadas e comentadas ao longo deste trabalho, iniciaremos indo ao encontro do filósofo holandês Benedito Espinoza<sup>3</sup> (1632-1677), suas ideias serão apresentadas no Capítulo 1.

O encontro com a obra de Espinoza foi um encontro feliz, fez aumentar a minha potência de agir e minha alegria, fazendo-me aproximar daquilo que me é essencial, sem o qual não se pode viver, a efetivação da natureza, minha condição de existência, o sentido de existência de cada um. No meu caso, investigar o corpo, os processos criativos e possíveis relações com a produção de conhecimento. O pensamento de Espinoza produziu em mim um ajuste de foco, fez convergir as diversas linhas que se abriram ao longo da pesquisa, dando-lhes foco. Espinoza era polidor de lentes, ofício que herdou do pai e desenvolveu ao longo de toda a vida, dizem que sua morte decorre da tuberculose desenvolvida ao inalar, enquanto polia lentes, os resíduos de pó de vidro. Suas proposições foram, para mim, como lentes que usei para tentar ajustar o foco das ideias, das reflexões, das relações, das hipóteses e das dúvidas que se conjugaram ao longo desta pesquisa.

Mais do que encontrar respostas, o processo de pesquisa ampliou o campo de relações e, portanto, mais questionamentos, incertezas, relações e composições foram sendo produzidos. Pela afinidade e potência do encontro com a obra de Espinoza, buscaremos destacar três elementos de seu pensamento que fizeram convergir as investigações que iniciaram a partir dos questionamentos apresentados anteriormente e se desdobram no trabalho prático. Os três elementos destacados da obra de Espinoza se referem ao corpo, aos encontros entre corpos e aos três gêneros de conhecimento.

---

<sup>3</sup> Espinoza ou Spinoza; as duas grafias foram encontradas, optaremos pela grafia Espinoza, como aparece na obra *Espinoza. Filosofia prática*, escrita por Gilles Deleuze em 1970 e publicada no Brasil em 2002, pela Editora Escuta.

No Capítulo 2, serão apresentados os movimentos e transformações que ocorreram no campo da arte a partir da metade do século XX, dando destaque para o movimento da Performance Art, que se desenvolveu na Europa e Estados Unidos da América (EUA) e as contribuições que trouxe para a compreensão do corpo e as ações sobre ele. A partir do movimento da Performance Art, o corpo ganha estatuto de obra de arte, tornando-se ao mesmo tempo criador, suporte e mensagem do fazer artístico. E por outro lado, observaremos o que aconteceu no Japão, dando destaque para o surgimento do Butoh e o nascimento do *corpo morto*, um corpo híbrido e mutante que busca em suas origens respostas para o enfrentamento com o presente. Ainda neste capítulo será apresentado o corpo sob a perspectiva do Yoga. A Performance Art, o Butoh e o Yoga são as bases conceituais e práticas que sustentam a experiência prática que será apresentada a seguir.

O capítulo 3 traz os relatos e reflexões acerca dos processos criativos e composições poéticas envolvidos na *performance Antúrio* tendo em vista os temas que foram apresentados anteriormente.

Para o encerramento das discussões suscitadas ao longo deste trabalho, apresento no Capítulo 4, algumas reflexões acerca da relação entre arte e educação, tendo em vista a relação entre o corpo e os processos de produção de conhecimento, objeto do presente estudo. Como se pode observar, não se trata de uma dissertação convencional em que são expostos de forma linear os objetivos, a metodologia e as conclusões finais. Trata-se de uma reflexão poética e acadêmica sobre as relações entre criação e produção de conhecimento tendo o corpo como foco. Assim, convido o leitor a se enveredar por essas trilhas.

## 1. O corpo, os encontros entre corpos e os três gêneros de conhecimento em Espinoza

Para Espinoza, dito de forma bastante simplificada num primeiro momento, o que existe são os encontros de corpos e tudo o que se dá a partir dos encontros de corpos é a realidade e a causa da existência. Os encontros entre corpos podem aumentar ou diminuir a potência de agir. Existir pressupõe a relação com o mundo, ser afetado e afetar corpos.

Espinoza nos provoca e nos impulsiona à reflexão ao afirmar que do corpo nada sabemos, não sabemos do que o corpo é capaz, pois são infinitas suas possibilidades de composições e decomposições a partir dos encontros com outros corpos. Os encontros entre corpos são os eventos que os afetam, produzindo aumento ou diminuição da potência de agir ou da energia vital, daquilo que os impulsiona a manter sua condição de existência. Os três gêneros de conhecimento<sup>4</sup> propostos por Espinoza não se referem apenas aos conteúdos, mas também às formas de expressão que derivam dos encontros entre os corpos, da relação com as ações externas e internas que os afetam. Isso quer dizer que, a partir dos encontros que afetam nosso corpo, podemos conhecer a nós mesmos, o mundo e a existência a partir de três gêneros de conhecimento, que são também modos de existência e expressão. O primeiro gênero refere-se aos signos ou afecções; o segundo gênero, às noções ou conceitos; e o terceiro gênero, às essências ou perceptos.

Deus, para Espinoza, é a natureza, a natureza produtora. Ele abandona a ideia da natureza como uma criação a partir de algo externo, como por exemplo, um Deus; e traz para o centro da reflexão a ideia de uma natureza produtora que opera através dos encontros e das relações dos atributos<sup>5</sup> e dos corpos. Portanto, a essência da natureza é a produção, é aquilo que produz, é atividade, é a essência da substância<sup>6</sup>, é potência de agir. Sendo assim, a extensão e o pensamento são atributos ou modos da mesma substância, Deleuze afirma que para Espinoza: “A vida não é uma ideia, uma questão de teoria. A vida é uma maneira de ser, um mesmo modo eterno em todos os seus atributos” (DELEUZE, 2002, p. 19). Esta

---

<sup>4</sup> Para tratar deste tema, seguiremos a interpretação apresentada por Gilles Deleuze na obra *Crítica e clínica*, capítulo 17, “Spinoza e as três Éticas”, publicada no Brasil em 1997, pela Editora 34.

<sup>5</sup> “Atributo” é o que, da substância, o intelecto percebe como constituindo sua essência; portanto, deve ser concebido por si mesmo, cada um deles exprime a realidade, o ser na substância.

<sup>6</sup> Por “substância”, entende-se aquilo que existe em si mesmo e por si mesmo, é a causa de si mesmo, a sua essência necessariamente envolve existência, a sua natureza pertence ao existir.

afirmação traz a singularidade do pensamento do filósofo holandês que apresenta como tese central a afirmação de que há uma única substância que possui uma infinidade de atributos, “*Deus sive Natura*” (ESPINOZA *apud* DELEUZE, 2002, p. 23), sendo os seres e as coisas apenas os modos desses atributos ou modificações dessa substância.

Portanto, os corpos são manifestações de uma substância única da qual deriva uma infinidade de modos e atributos que se encontram, que se compõe e decompõe a todo o instante e em todos os lugares. Deleuze,<sup>7</sup> em uma aula proferida em 1978, diz:

Para Spinoza, a individuação de um corpo se define assim: é quando uma relação composta ou complexa (eu insisto nisso, muito composta, muito complexa) de movimento e de repouso se mantém através de todas as mudanças que afetam as partes desse corpo. É a permanência de uma relação de movimento e de repouso através de todas as mudanças que afetam todas as partes, ao infinito, do corpo considerado. (DELEUZE, 1978).

### 1.1. Corpo, seus encontros e afetos

Em sua obra *Ética*, escrita entre os anos de 1661 e 1675, publicada postumamente, Espinoza traz na Proposição 2, da terceira parte, denominada “A origem e a natureza dos Afetos”, a seguinte afirmação: “Nem o corpo pode determinar a mente a pensar, nem a mente determinar o corpo ao movimento ou ao repouso, ou qualquer outro estado (se é que existe)” (SPINOZA, 2008, p. 167). Para esclarecer esta proposição, Espinoza faz diversas demonstrações que comprovam a interdependência e inseparabilidade entre corpo e mente, de modo que ambos não podem ser tomados separadamente, como substâncias distintas, pois corpo e mente não se tratam de coisas distintas, mas, sim, atributos diversos da mesma substância: “que a mente e o corpo são só e a mesma coisa, a qual é concebida ora sob o atributo do pensamento, ora sob o da extensão” (SPINOZA, 2008, p. 167).

Se a mente não fosse capaz de pensar, o corpo ficaria inerte; do mesmo modo que um corpo inerte torna a mente incapaz de pensar. O filósofo afirma que as decisões da mente variam de acordo com as disposições do corpo; portanto, as decisões da mente nada

---

<sup>7</sup> DELEUZE, G. DELEUZE / SPINOZA: Cours Vincennes. *Le cours de Gilles Deleuze*. Trad. Francisco Traverso Fuchs. 24 jan. 1978. Disponível em: <<http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=194&groupe=spinoza&langue=5>>. Acesso em: 1, 2 e 3 mai. 2014.

mais são do que os próprios apetites do corpo. Do mesmo modo que, para que uma ação seja concluída, é necessário que ambos estejam mobilizados, corpo e mente. Disto resulta que tanto a decisão da mente quanto o apetite e a determinação do corpo são coisas simultâneas por natureza, não havendo, deste modo, qualquer tipo de hierarquia de um atributo sobre outro. Espinoza esclarece:

Sem dúvida, tudo isso mostra claramente que tanto a decisão da mente, quanto o apetite e a determinação do corpo são, por natureza, coisas simultâneas, ou melhor, são uma só e mesma coisa, que chamamos de decisão quando considerada sob o atributo do pensamento e explicada por si mesma, e determinação, quando considerada sob o atributo da extensão e deduzida das leis do movimento e do repouso, o que se verá mais claramente no que resta ainda a dizer (SPINOZA, 2008, p. 171).

Corpo e mente são modos desses atributos ou modificações da mesma substância, modificações diversas relacionadas por encontros, por multiplicidade e variação. Uma infinidade de manifestações operando de forma sinérgica, um corpo afetando e sendo afetado por outro, produzindo encontros que podem aumentar ou diminuir a potência de agir.

Essas proposições possibilitam que se possa compreender corpo e mente como atributos que não se definem separadamente, o que nos coloca diante do desconhecimento acerca do corpo, da mente e das composições que se pode estabelecer, de modo que não conseguimos delimitar em que medida um atributo interfere e age sobre o outro e quais seriam os modos e os meios possíveis de combinações entre eles. Vejamos o que Deleuze tem a nos dizer acerca do que Espinoza quer nos mostrar:

Espinoza propõe aos filósofos um novo modelo: o corpo. Propõe-lhe instituir o corpo como modelo: “Não sabemos o que pode um corpo...” Esta declaração de ignorância é uma provocação: falamos da consciência e de seus decretos, da vontade e de seus efeitos, dos mil meios de mover o corpo, de dominar o corpo e as paixões — mas “nós nem sequer sabemos de que é capaz um corpo”. Porque não sabemos, tagarelamos. Como dirá Nietzsche, espantamo-nos diante da consciência, mas, “o que surpreende acima de tudo é o corpo...” (DELEUZE, 2002, p. 24).

Ao propor o corpo como modelo filosófico, Espinoza nos provoca a refletir sobre o pouco que sabemos sobre o corpo, o pensamento, as infinitas relações que se desdobram das composições destes atributos, suas possíveis manifestações e o modo como conhecemos e nos apropriamos destes eventos. “O corpo ultrapassa o conhecimento que dele temos, do mesmo modo que o pensamento ultrapassa a consciência que dele temos” (DELEUZE, 2002, p. 24).

Espinoza pensa a realidade e a existência como encontro entre corpos. Estes encontros podem ser bons encontros ou maus encontros. Os bons são os encontros alegres, que aumentam a potência de agir. Enquanto os maus são os encontros tristes, que diminuem a potência de agir. A partir da alegria, pode-se atribuir valor ao mundo, e o valor não está nas coisas em si, mas, sim, no modo como afetam o corpo. Neste sentido, o valor não é um atributo intrínseco às coisas e aos corpos, mas está no que se produz a partir do encontro com e entre eles. O que se propõe é aumentar os níveis de alegria. Coisas boas e coisas más obtêm valor na medida em que produzem o aumento ou a diminuição da alegria, da energia vital, da potência de agir. A alegria é uma passagem para um estado mais potente do ser. É um encontro com o mundo que determina no próprio corpo o aumento da potência de agir. Uma coisa é boa quando aumenta essa potência, e outra coisa é má quando a diminui. Não há um ideal a ser atingido, não há uma ideia determinada do que é belo, bom e correto, a valoração se dá a partir do encontro de corpos que podem aumentar ou diminuir a potência de agir. Portanto, a ideia de Moral, de um conjunto de valores externos aos seres humanos que devem conduzir suas ações, é substituída pela ideia de Ética, um conjunto de valores determinado pelos seres humanos a partir das relações que estabelecem buscando o aumento da potência de agir que deriva dos encontros que convém ao corpo. Não se pergunta o que se deve fazer tendo como referência um parâmetro externo, mas, antes, pergunta-se o que ou do que somos capazes, o que ressoa e aumenta nossa potência de agir.

Quando criamos e improvisamos o movimento, podemos perceber na carne que do corpo nada sabemos, pois o que se pode observar quando se cria e se improvisa é a variação de um movimento único, o mergulho no desconhecido, do corpo e do pensamento, para ultrapassar as condições dadas pela nossa consciência, desestabilizando o conhecimento que se tinha até então para desvelar o enfrentamento do novo. É no enfrentamento do novo que se cria, que se produz novos modos de vida, que se produz conhecimento. Quando se cria e se improvisa, o corpo pode engendrar encontros alegres; neste caso, a alegria poderia ser descrita como um estado de ação e observação conjugados: move-se, mas não se define o movimento antes de ele acontecer, movimento e pensamento acontecem simultaneamente em decorrência do encontro do corpo com outros corpos e com o desconhecido. Este encontro é um encontro alegre, na medida em que pode aumentar a potência de agir, a energia vital. A mobilização das forças produtivas e ativas do corpo através da criação e da

improvisação do movimento podem produzir novos modos de vida, podendo, em alguma medida, produzir um tipo de conhecimento que deriva e se constitui na ressonância com a essência do ser.

Para Espinoza, a liberdade se opõe ao constrangimento. Os homens, quando constrangidos por forças externas que diminuem sua potência de agir, permanecem em estado de servidão. Esta seria a função dos sacerdotes e déspotas: impingir a culpa e o medo em seus súditos para que suas potências de agir sejam diminuídas para que continuem em estado de servidão. Pode-se intuir que tipo de reverberação o pensamento de Espinoza causou no século XVII. Tendo sido mal visto por religiosos, filósofos e políticos, foi excomungado da comunidade judaica de Amsterdã e sofreu um atentado de assassinato. Seu pensamento ganhou reconhecimento postumamente, tendo influenciado inúmeros filósofos, cientistas e artistas.

Deste modo, quando os seres humanos se tornam a causa ativa de suas ações, passam a atuar em consonância com sua essência, produzindo um aumento na potência de agir, promovendo a alegria e o exercício da liberdade. Seremos sempre constrangidos por forças externas em maior ou menor grau, mas o ser humano pode ser parcialmente livre sempre que age através do pensamento e do poder da invenção de novos modos de vida. Quando as forças ativas dominarem as forças de submissão, quando as paixões alegres dominarem as paixões tristes, quando a causa da existência vier de dentro dos seres humanos, tornar-se-ão perceptíveis e tomaremos conhecimento que, para além de um conjunto de hábitos adquiridos por meio dos constrangimentos exteriores, há a potência criativa em movimento, engendrando encontros alegres, encontros que convêm ao corpo e que aumentam sua energia vital ou potência de agir. Na proposição 39, da Parte V, “A potência do intelecto ou liberdade humana”, da obra *Ética*, Espinoza nos diz: “Quem tem um corpo capaz de muitas coisas tem uma mente cuja maior parte é eterna” (SPINOZA, 2008, p. 405). “Eterna” no sentido em que são infinitas as possíveis combinações; haverá sempre um novo movimento a ser feito, uma nova composição. Não é uma questão da imortalidade da alma, tão pouco da narrativa mitológica de origem. Não é uma questão nem do futuro, nem do passado, mas do agora, do encontro. Uma vez que o que existe são



encontros entre corpos, Espinoza propõe três gêneros de conhecimento, três modos de conhecer a realidade.

## 1.2. Os três gêneros de conhecimento

No primeiro deles, os seres humanos só percebem o efeito que os encontros produzem, são as marcas que são entalhadas no corpo pela ação de outro corpo, essa mistura os modifica mutuamente, produzindo *afecções*. Neste gênero de conhecimento, não se conhece as coisas pelas suas causas, apenas pelos seus efeitos. Esse estado pressupõe variação constante, pois somos afetados ininterruptamente, variando de acordo com as afecções dos encontros. Sei que o sol aquece e queima minha pele, porque percebo o calor e a mudança de cor de minha pele, o prazer ou o desconforto que me causa, mas desconheço as causas desses efeitos. Deleuze esclarece:

Um signo, segundo Spinoza, pode ter vários sentidos. Mas é sempre um *efeito*. Um efeito é, primeiramente, um vestígio de um corpo sobre o outro, o estado de um corpo que tenha sofrido a ação de um outro corpo; é uma *affectio* (*afecção*) – por exemplo, o efeito do sol em nosso corpo, que “indica” a natureza do corpo afetado e “envolve” apenas a natureza do corpo afetante. Conhecemos nossas afecções pelas ideias que temos, sensações e percepções, sensação de calor, de cor, percepção de forma e distância (o sol está no alto, é um disco de ouro, está a duzentos pés... (DELEUZE, 1997, p. 156).

Para explicar os três gêneros de conhecimento propostos por Espinoza, Deleuze relaciona-os aos fenômenos ópticos. Assim, Deleuze propõe que para Espinoza tudo seria luz. Portanto, os efeitos ou signos são os contornos que se movem na superfície dos corpos. “Os signos são efeitos da luz num espaço preenchido por coisas que vão se chocando ao acaso” (DELEUZE, 1997, p. 159). No primeiro gênero de conhecimento, somos passivos na medida em que desconhecemos as causas das afecções, estamos à mercê dos choques que sofremos ao acaso.

No segundo gênero de conhecimento, que se refere às noções e conceitos, passa-se a conhecer as causas dos efeitos. Neste caso, diferentemente de a luz ser absorvida ou refletida pelos corpos, a luz os atravessa, tornando-os transparentes e revelando-lhes a estrutura interna. “É o segundo aspecto da luz; e o entendimento é a apreensão verdadeira das estruturas do corpo, enquanto a imaginação era só a captação da sombra de um corpo

sobre outro” (Deleuze, 1997, p. 159). Conheço as razões pelas quais minha pele se aquece e queima quando fico exposta ao sol, conheço as propriedades do sol e da luz que emana, sei o que acontece quando minha pele encontra o sol. Revela-se a geometria dos corpos, sua estrutura interna, que são linhas sólidas que se formam e se deformam sendo causa dos efeitos. O que constitui as linhas são relações compostas de movimento e repouso, velocidade e lentidão, de aproximação e afastamento entre corpos e neles mesmos. Os corpos são estruturas geométricas com características próprias, porém móveis, que sofrem variações ao se comporem com outros corpos.

Os modos como projeção de luz são igualmente cores, *causas colorantes*. As cores entram em relação de complementariedade e contraste que fazem com que cada uma, no limite, reconstitua o todo e que todas se reúnam no branco (modo infinito) segundo uma ordem de composição ou saiam dele na ordem de decomposição (Deleuze, 1997, p. 161).

A estrutura tem sempre vários corpos em comum e remete a um conceito de objeto. Um triângulo tem, em sua estrutura, três linhas e três vértices; o conceito de triângulo é, portanto, sua condição de existência a partir da composição entre linhas e vértices. As noções ou conceito é o conjunto de atributos de um corpo ou objeto, que lhe confere a condição de existência na relação que estabelece a partir dos encontros entre corpos. A luz revela essa noção ou estrutura dos corpos, revelando o que convém e o que não convém aos corpos, quais composições aumentam a potência de agir e quais composições diminuem a potência de agir. As composições ou encontros que aumentam a potência de agir geram ideias adequadas, enquanto as composições ou encontros que diminuem a potência de agir geram as ideias inadequadas. Segundo Deleuze: “A estrutura é ritmo, isto é, encadeamento de figuras que compõe e decompõe suas relações” (Deleuze, 1997, p. 160).

Portanto, os signos e as afecções, que são o primeiro gênero de conhecimento, correspondem às ideias inadequadas, uma vez que se referem aos efeitos, às variações que sofre o corpo ao acaso dos encontros; não é propriamente um conhecimento, é mais uma experiência. As noções e os conceitos, o segundo gênero de conhecimento, são as ideias adequadas que resultam das noções comuns, que é a compreensão da expressão dos atributos, daquilo que convém e não convém ao corpo a partir dos encontros entre corpos; que, por sua vez, corresponde ao entendimento das causas e, portanto, à noção de conceito.

É importante salientar que os gêneros de conhecimento estabelecem relações entre si, derivando uns dos outros. Para se chegar ao conceito, é preciso utilizar os signos como trampolim. O conhecimento se desdobra da experiência que afeta o corpo, produzindo aumento ou diminuição de potência de agir. Dos encontros “potencializantes”, nascem os conceitos, forma-se uma rede de signos que os revelam, as ideias inadequadas e confusas migraram para o estado das noções ou conceitos, tornando-se ideias adequadas. O segundo gênero de conhecimento, não trata de representar o efeito de um corpo sobre o outro. Mas sim, diz respeito à conveniência ou inconveniência das relações características entre eles. Saber discernir o que convém e o que não convém ao corpo. O que aumenta e o que diminui a potência de agir. Daí a importância da reflexão acerca da experiência, ir ao encontro das causas pelo exercício do pensamento operando a partir dos conceitos.

E o terceiro gênero de conhecimento não diz mais respeito aos signos e às afecções, tão pouco aos conceitos, mas refere-se às essências ou singularidades, ou seja os perceptos<sup>8</sup>. “É o terceiro estado da luz. Não mais signos de sombra nem a luz como cor, mas a luz em si mesma e por si mesma” (DELEUZE, 1997, p. 166). No primeiro gênero de conhecimento, temos ideias inadequadas (signos) na medida em que o que a luz nos revela, são as sombras e os contornos dos corpos. No segundo gênero de conhecimento (noções comuns ou conceitos), temos ideias adequadas, porque a luz atravessa os corpos, tornando-os transparentes, revelando sua estrutura. No terceiro gênero, trata-se de “puras figuras de luz” (DELEUZE, 1997, 166), que agregam e vão além dos dois gêneros de conhecimento anteriores. Por se tratar de “puras figuras de luz”, trata-se, também, de velocidade infinita, que interliga em um só golpe as distâncias, conectando o eu, o mundo e a essência absoluta, produzindo uma essência singularizada. É um tipo de conhecimento que ultrapassa aquilo que é produzindo singularidades, fontes produtoras de luz. A partir do entendimento das causas (segundo gênero de conhecimento), se conhece o que convém e o que não convém ao corpo, o que aumenta ou diminui a alegria, que é a expressão da essência. Conforme os níveis da alegria são aumentados, mais nos aproximamos da produção de singularidades,

---

<sup>8</sup> Deleuze esclarece: “Os perceptos não são percepções, são independentes do estado daqueles que os experimentam; os afectos não são mais sentimentos ou afecções, transbordam a força daqueles que são atravessados por eles. As sensações, perceptos e afectos, são seres que valem por si mesmos e excedem qualquer vivido. Existem na ausência do homem, podemos dizer, porque o homem, tal como ele é fixado na pedra, sobre a tela ou ao longo das palavras, é ele próprio um composto de perceptos e afectos. A obra de arte é um ser de sensação, e nada mais; ele existe em si” (DELEUZE, 1992, p. 213).

isto é, da criação de perceptos, aquilo que existe por si mesmo. “Não é essa a definição de percepto em pessoa: tornar sensíveis as forças invisíveis que povoam o mundo, e que nos afetam, nos fazem devir?”<sup>9</sup> (DELEUZE, 1992, p. 235).

No primeiro gênero de conhecimento, somos passivos, pois não somos a causa dos nossos próprios afetos, porque eles são produzidos por outra coisa que não nós mesmos, são as *afecções* que são produzidas em nosso corpo a partir de estímulos externos. Os afetos, diferentemente das afecções, referem-se à um modo de pensamento não representativo que o corpo cria na relação com outros corpos. Deleuze explica:

Afeto ou *affectus* em Espinoza é a variação contínua da força de existir (ou potência de agir) na medida em que essa variação é determinada pelas ideias que se tem... afeto ou “*affectus*” é todo modo de pensamento que não é representativo. O afeto pressupõe uma ideia, mas não deve ser confundido com uma aproximação intelectual das ideias, ele é constituído por uma transição vivida na variação. Por exemplo, quando se diz: “Eu quero!” O que eu quero é dado numa ideia, mas o fato de querer não é uma ideia, é um afeto, porque é um modo de pensamento não representativo (DELEUZE, 1978)<sup>10</sup>.

No segundo gênero de conhecimento, temos conhecimento das causas, das noções, conhecemos as relações de movimento e repouso que regram a conveniência entre os corpos; neste caso, ainda não estamos de posse de nossa essência como intensidade. Somente quando produzirmos afetos ativos, produzidos por nós mesmos, é que estaremos de posse de nossa potência de agir e que poderemos, em alguma medida, ultrapassar a condição passiva do primeiro e do segundo gênero de conhecimento para nos tornarmos causas ativas de nossos próprios afetos o que se refere ao terceiro gênero de conhecimento. A essência singular é um grau de potência, um complexo de intensidades que a revelam. Nenhum de nós tem limites de intensidades iguais aos outros, somos composições e intensidades únicas e variáveis. “O terceiro gênero de conhecimento é o mundo das essências. Ideias que são como puras intensidades, onde minha própria intensidade irá

---

<sup>9</sup> Para Deleuze: “Devir é nunca imitar, nem fazer como, nem se conformar com um modelo, seja de justiça ou verdade. Não há um termo do qual se parta, nem um ao qual se chegue ou ao qual se deva chegar. Tampouco dois termos intercambiantes. A pergunta ‘o que você devém?’ é particularmente estúpida. Pois à medida que alguém se transforma, aquilo em que ele se transforma muda tanto quanto ele próprio. Os devires não são fenômenos de imitação, nem de assimilação, mas de dupla captura, de evolução não paralela, de núpcias entre dois reinos” (Deleuze, 1998, p. 10). “Devir” é o conteúdo próprio do desejo, desejar é passar por devires.

<sup>10</sup> DELEUZE, G. DELEUZE / SPINOZA: Cours Vincennes. *Le cours de Gilles Deleuze*. Trad. Francisco Traverso Fuchs. 24 jan. 1978. Disponível em: <<http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=194&groupe=spinoza&langue=5>>. Acesso em: 1, 2 e 3 mai. 2014.

convir com a intensidade das coisas exteriores, ou seja, afeto ativo ou auto afeto” (DELEUZE, 1978).<sup>11</sup>

É para este gênero de conhecimento que voltaremos nossa atenção, buscando desenvolver e debater uma reflexão-prática ou uma prática-reflexiva acerca dos processos de criação e da produção de conhecimento a partir da investigação do corpo.

### **1.3. Processo criativo e produção de conhecimento**

Entendemos que este tipo de abordagem prático-reflexiva pode, em algum grau, contribuir para aumentar a potência de agir, na medida em que os processos de criação nos impulsionam a nos tornar causa ativa de nossas ações (afeto ativo ou auto afeto). Criar é um ato de comprometimento consigo e com o mundo. Parte-se do pressuposto de que, ao criarmos, estamos produzindo conhecimento acerca de nós mesmos e do mundo, na medida em que se ampliam graus de pertencimento e variação, de movimento e repouso, estabelecendo uma experiência mais ampla e significativa na qual a reflexão e a criação são entendidas como elementos essenciais no desenvolvimento e constituição dos seres humanos.

Desta afirmação desdobra-se uma questão. Mas como se faz isso? Esta é a questão que não será respondida, é o que não tem resposta, pois não há um único caminho, um método ou uma orientação, porque nunca houve, nunca existiu, está sendo construído. Cada um terá que criar seu próprio método, descobrir suas formas de aprender, de criar e expressar-se. O que se pode afirmar é que é um processo trabalhoso e demorado, termos pouco quistos na era da eficácia e da velocidade. Poderíamos dizer que é um processo artesanal, no qual cada peça produzida é diferente da outra, cada uma feita em uma circunstância específica, é o tempo do cozimento e do cosimento, o tempo da colcha de retalhos sendo costurada. Em contraste com o processo industrial que produz milhares de peças idênticas ao mesmo tempo e, na maior parte das vezes, sem nenhum sabor.

---

<sup>11</sup> DELEUZE, G. DELEUZE / SPINOZA: Cours Vincennes. *Le cours de Gilles Deleuze*. Trad. Francisco Traverso Fuchs. 24 jan. 1978. Disponível em: <<http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=194&groupe=spinoza&langue=5>>. Acesso em: 1, 2 e 3 mai. 2014.

O que será apresentado ao longo deste trabalho são os caminhos que percorri perseguindo estas ideias e experiências, as relações que fiz, o que aprendi e como pude expressá-las, dando-lhes alguma materialidade, contorno de corpo cheio de buracos para que outras conexões sejam feitas. É no hiato, nas suspensões, nas pausas, nas articulações do pensamento, onde ele se dobra para se movimentar, que se encontram a criação e o aprendizado. Com isso, pretendo contribuir, em alguma medida, com o debate acerca da interface entre arte e educação. Partindo do corpo, busco alternativas de enfrentamento para os desafios que nosso tempo, o tempo da era digital e da cybercultura, tem nos apresentado. Deste modo, lanço o estímulo para o debate sobre os temas que se entrecruzam nesta pesquisa; que são as relações entre corpo, processo criativo e produção de conhecimento, a fim de aproximarmos os campos da arte e da educação. Tomo emprestadas as palavras de Pierre Lévy (2004) para nos esclarecer acerca da relevância desta discussão para os dias de hoje:

Toda e qualquer reflexão séria sobre o devir dos sistemas de educação e formação na cybercultura deve apoiar-se numa análise prévia da mutação contemporânea da relação com o saber. A esse respeito, a primeira constatação envolve a velocidade do surgimento e da renovação dos saberes e do know-how. Pela primeira vez na história da humanidade, a maioria das competências adquiridas por uma pessoa no começo de seu percurso profissional serão obsoletas no fim de sua carreira. A segunda constatação, fortemente ligada à primeira, concerne à nova natureza do trabalho, na qual a parte de transação de conhecimentos não para de crescer. Trabalhar equivale cada vez mais a aprender, transmitir saberes e produzir conhecimentos (LÉVY, 2004, p. 156).

## **2. Os movimentos do corpo: Performance Art, Butoh e Yoga**

São diversas linhas que, entrelaçadas, compõem uma linha mais grossa, um tipo de linha como o barbante, que delimita o campo teórico e poético, que são os contornos e os limites que deram forma a este trabalho; é a linha que conecta as experiências práticas e as reflexões teóricas, unindo os pedaços desta pesquisa.

Se procurarmos na linha do tempo, o que encontramos como início estaria em meados dos anos 50 do século XX e seus desdobramentos nas décadas seguintes. Guerra Fria, o muro de Berlim, a Guerra do Vietnã, *beatnik*, *hippie*, *peace-and-love*, feminismo, Woodstock, o homem pisando na Lua, Butoh no Japão, a luta por direitos, Maio de 68,

ditaduras, movimentos sociais e políticos e uma das mais potentes revoluções em curso: a revolução tecnológica. Uma trama complexa de movimentos intelectuais, artísticos, científicos, sociais e políticos emergiu do estrondo da bomba atômica, dando início ao período conhecido como Pós-guerra e sua nova ordem mundial. A hecatombe originou os embriões dos modos de vida do século XXI, somos os filhos do “grande cogumelo”. Os efeitos da bomba foram sentidos por toda a Terra, esporos atômicos foram espalhados por todos os cantos, a celebração da grandeza humana, sua capacidade de criação e destruição. Para Virilio, “o progresso e a catástrofe são os dois lados da mesma moeda. A invenção do Titanic produziu, também, o naufrágio do Titanic. Isso não é pessimismo, é a constatação da realidade, é um fenômeno racional (...) não se pode deixar enganar pela propaganda do progresso” (VIRILIO, 2009)<sup>12</sup>. Criamos, entre outras coisas, a bomba atômica e o acelerador de partículas, atingimos um ponto de desenvolvimento que podemos criar um novo buraco negro, caso a probabilidade e as afirmações teóricas falharem. As partículas viajando na velocidade da luz em busca do *big bang* original. Nosso nível técnico e tecnológico chegou a tal grau de sofisticação que, se no princípio eram tacapes para abater a presa que seria a próxima refeição da comunidade, hoje, a ideia de progresso nos permite optar por criar soluções para manutenção e proliferação da vida no planeta, assegurando nossa condição de existência, ampliando nossa potência de agir e alegria a partir da expressão da essência criadora, o que se relaciona diretamente ao terceiro gênero de conhecimento proposto por Espinoza. Ou podemos optar por destruir o planeta e os seres humanos, colocando em situação bastante vulnerável nossas condições de existência, ampliando nossos laços de servidão, diminuindo nossa potência de agir e aumentando a tristeza, que é a expressão da miséria humana quando se entretém (primeiro gênero de conhecimento) com a fome, a peste e a guerra, ao invés de se investigar a fundo as causas desses efeitos (segundo gênero de conhecimento).

---

<sup>12</sup> Filme produzido por Stéphane Paoli em 2009, no qual Paul Virilio apresenta suas reflexões acerca da noção de progresso no qual a humanidade tem se desenvolvido: PAOLI, Stéphane (prod.). *Paul Virilio: penser la vitesse*. Legendas em espanhol por David Aurox. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=OAPn7pBP0L8> > (parte 1); [https://www.youtube.com/watch?v=f9c863y\\_c3l](https://www.youtube.com/watch?v=f9c863y_c3l) > (parte 2); <https://www.youtube.com/watch?v=-baCcb5ql8> > (parte 3). 2009. Acesso em: mai. 2014.

## 2.1 Os movimentos artísticos no Ocidente no período pós-Segunda Guerra

Uma vez que nosso objetivo é a investigação da relação entre criação e produção de conhecimento e nosso objeto, o corpo, ajustaremos um pouco mais o foco para observarmos o que se passava em um segmento específico da linha do tempo, voltando nosso olhar para o campo da arte.

Retornemos ao ano de 1952, no Black Mountain College (Estados Unidos): John Cage apresenta juntamente ao coreógrafo e bailarino Merce Cunningham, o pintor Robert Rauschenberg, o pianista David Tudor e os poetas Mary Richards e Charles Olsen o *Untitled Event*. Este trabalho propôs a fusão das cinco linguagens artísticas — teatro, dança, música, poesia e pintura —, bem como projeção de *slides* e de filmes, de modo que cada linguagem conservasse sua peculiaridade, ao mesmo tempo em que passavam a funcionar como uma sexta linguagem. “Contudo, Cage foi o primeiro a ‘concertar’ — no sentido de coordenar um concerto — organizando um evento baseado na intermídia entre as diversas artes” (GLUSBERG, 2003, p. 26). Neste evento, John Cage utilizava as ideias de “acaso” e “indeterminação”, conceitos trazidos da tradição Zen e da física contemporânea, que já vinha experimentando em suas composições musicais. Este seria considerado, pelos críticos e teóricos, o evento precursor das ideias que ganhariam força nas décadas seguintes, 60 e 70. Neste mesmo ano (1952), John Cage compôs a obra *4'33''*. Nesta composição, o pianista David Tudor entra no palco, abre o piano, dispara o cronômetro e permanece em silêncio durante quatro minutos e trinta e três segundos. As portas do teatro estão abertas, e o que se pode ouvir são os sons da plateia e os sons vindos da rua. Além de estabelecer novos padrões composicionais, musicais e de escuta, Cage também subverteu a questão do espaço: a sala de espetáculo se abre para uma relação direta com a rua, os sons da vida cotidiana tornam-se a obra. Foi na década de 50 que muitas teorias e práticas de artistas de diferentes linguagens, principalmente as ideias relacionadas às vanguardas do início do século XX, voltam a ganhar força, como, por exemplo, os conceitos e experiências do Dadaísmo, do Surrealismo, os experimentos sonoros de Luigi Russolo, as teorias de Duchamp, entre outras, a fim de “reexaminar os objetivos da arte — de todas as artes — abrindo novas possibilidades para aquela que é a mais sublime parte do homem, marcado por um mundo recém-saído da guerra e do holocausto atômico” (GLUSBERG, 2003, p. 26).



A partir da segunda metade do século XX, o campo das artes se viu frente a questionamentos que modificaram radicalmente seu modo de operar. A relação com as novas tecnologias, as distâncias cada vez mais reduzidas, a intensificação dos fluxos de comunicação e o contato cada vez mais intenso entre culturas diferentes resultaram em combinações expressivas nunca antes vistas. Houve uma tendência de aproximação das linguagens artísticas, rupturas e reorganizações das estruturas dentro das linguagens. O artista passou a dispor de elementos simbólicos e técnicos que modificaram seu aparato perceptivo e criativo.

No campo das artes cênicas, a lógica narrativa apoiada na força textual passou a interagir com um tipo de teatro mais voltado para as intensidades, para os afetos, para a presença, abrindo-se para a interação com outras linguagens e para a produção de pluralidade de sentidos e significados (LEHMANN, 2007). Houve uma abertura na narrativa tanto na estrutura textual como para a composição com outros elementos que não só os textuais. Outros elementos passaram a compor a criação das obras, como, por exemplo, elementos do inconsciente, dos sonhos, da loucura, aspectos referentes à vida dos atores, à observação e contato com diferentes agrupamentos culturais, à busca pelas ressignificações do objeto cênico, do gesto cênico, da utilização da voz, entre outros. Neste campo, gostaríamos de destacar a obra do dramaturgo, ator, poeta e cineasta Antonin Artaud (1896-1948), que apresentou reflexões e práticas contundentes que influenciaram o fazer teatral no século XX. Em 1932, publica o *Manifesto do teatro da crueldade*, no qual afirma:

Ao invés de recorrer aos textos consagrados como definitivos, cabe ao teatro romper toda a sujeição ao texto, reencontrando a noção de uma linguagem única que se situa entre o gesto e o pensamento (...) buscando a metafísica da palavra, do gesto e da expressão. Essa linguagem de teatro despojada, que é real e não virtual, deve permitir (...) uma espécie de criação total, onde o homem possa assumir sua posição entre o sonho e a realidade (ARTAUD *apud* GLUSBERG, 2003, p. 22).

Na dança, vimos florescer inúmeros trabalhos e pesquisas de coreógrafos e bailarinos que buscaram desconstruir os movimentos cotidianos e a “caligrafia gestual” tradicional do Ballet e que passaram a desenvolver técnicas que permitissem acessar memórias corporais primárias, gestos mais sutis e espontâneos, elementos do inconsciente e composições aleatórias, a fim de estabelecer novos padrões criativos e expressivos para o

corpo em movimento. O desenvolvimento destas propostas significou a aproximação entre áreas de conhecimento e culturas, como, por exemplo, a psicologia, a neurociência e as práticas orientais do Qi Gong e do Yoga (SUQUET *in* VIGARELLO, COURTINE e CORBIN, 2008). Estas propostas modificaram radicalmente “como” e “por que” o corpo se desloca no espaço e como com ele se relacionar. Os trabalhos de Merce Cunningham transformaram radicalmente a dança moderna, contribuindo para a libertação dos gestos e dos padrões composicionais das amarras estruturais e expressivas herdadas do Ballet e da dança moderna. Introduziu padrões como o movimento aleatório, a improvisação e a busca pelo movimento sem carga expressiva, propondo novos parâmetros composicionais e estilísticos. Mas é a partir das experiências de Steve Paxton, Yvonne Rainer e outros participantes dos *workshops* coordenados por Robert Dunn no Judson Memorial Church, entre os anos de 1962 e 1964, em Nova York, que se pode ver a ruptura total das amarras que a dança impunha ao corpo e as estruturas estilísticas e composicionais. O que se propõe é a busca do corpo real e do movimento nu, despojados de artificios, a desfeticização do corpo e do movimento, eliminando os ideais de beleza e perfeição que eram cultivados pelas linguagens artísticas nos séculos anteriores, agregando ao cenário das artes corporais novos e ricos elementos que seriam incorporados mais adiante, nos anos 70, pela Performance Art.

Deste ponto de vista, os bailarinos da Judson Church terminavam um movimento que Cunningham não levava ao seu término: Não visavam a abstração criticando o bailado e o expressionismo, mas a própria dança enquanto, como poderíamos dizer com Michel Foucault, dispositivo de uma certa subjetivação (portanto, ligada às instituições, a saberes e poderes). Porque sentiam que as formas e o tipo de energia que recusavam tinham sua origem de um campo social muito mais vasto que o domínio da dança (GIL, 2001, p. 186).

No campo das artes visuais, podemos identificar uma busca incessante em relação à composição e à criação a partir de novos materiais e temas. As técnicas vão se transformando velozmente, tanto na pintura como na escultura, ao ponto de saltarem do suporte, ocupando diversos espaços e incorporando o espectador à obra, como se pode ver nas instalações e nas *performances*. Em meados da década de 40, Jackson Pollock (1912-1956) passa a produzir *actions paintings*<sup>13</sup>, que foram consideradas “uma adaptação da proposta de *collage* — idealizada por Max Ernest — que transforma o ato de pintar no *tema*

---

<sup>13</sup> “*Action painting*” pode ser entendida como uma técnica de pintura que requisita a ação do corpo todo do pintor, para além de sua mão e braço, uma vez que o gesto de pintar se expande para o movimento do corpo.

da obra, e o artista em *ator*” (GLUSBERG, 2003, p. 27). A *collage* trabalha com o deslocamento contextual das imagens, com a justaposição de imagens que, na realidade ordinária, não pertenciam a um mesmo espaço simbólico, gerando ambiguidades para o espectador. O deslocamento de sentido na *collage* possibilita uma leitura aberta da obra, relativizando o sentido de cada objeto contido nela. Seu trabalho juntamente com as proposições de outros artistas, como é o caso de Allan Kaprow (1927-2003), foram os percursores das *performances*.

Kaprow propõe as ideias-práticas de *assemblage* e *environment*, assim como a *collage* trabalha com o deslocamento contextual das imagens. Nas *assemblages*, além de deslocar o sentido das imagens, o artista passa a compor a partir de materiais não tradicionais. *Assemblage* pode ser traduzido como “encaixe”, neste caso, encaixe de materiais diversos; *environment* pode ser traduzido como “meio ambiente”, “envoltório” etc., neste caso, é entendido como a composição de um ambiente, produzindo uma nova realidade a partir de várias *assemblages*, criando representações espaciais de uma atitude plástica multiforme. Com a obra *18 happenings em 6 partes*, de 1959, Allan Kaprow inaugura o *happening* que “Segundo François Pluchart: ‘o quadro, isto é, o que resta dele, após vários questionamentos sofridos, converte-se num cenário destinado à representação de um espetáculo’” (GLUSBERG, 2003, p. 33).

## **2.2 O movimento da Performance Art e a estreia do corpo**

Na década de 70, nos Estados Unidos e na Europa, o que se pode ver é a proliferação das *performances*, manifestações artísticas híbridas que trouxeram asperezas para temas centrais do fazer artístico, sua função e sua relação com o mundo e com a vida. Arte e vida se aproximam, e as obras de arte deixaram, gradativamente, seu potencial contemplativo e tornam-se cada vez mais problematizadoras e produtoras de novos sentidos e significados (ROLNIK, 2002). Nota-se um intenso movimento de apropriação das novas tecnologias nos processos criativos e a ocupação de espaços variados. Indo para além das salas de espetáculos e galerias, o espaço público torna-se o palco dos artistas, e a vida cotidiana, o maior espetáculo; a proposta é a vida como obra de arte, a *Live Art*.

Para Cage, a arte era tudo e tudo era arte, não havendo mais distinção entre o ato artístico e o ato banal. Interessava fundir, relacionar, contagiar, em ato de síntese, todas as artes “especializadas” e “autônomas” (...) Os happenings foram, inclusive, decorrência natural deste processo: neles qualquer material — de jornais a automóveis —, qualquer espaço — de apartamentos a cidades —, podia participar da obra. (CANONGIA, 2005, p. 25).

Subverte-se o sentido do fazer artístico como algo voltado para o domínio de uma técnica específica e propõe-se um fazer artístico voltado para os processos de criação, para a singularização e ressignificação do corpo, dos objetos, dos espaços e do tempo. Neste caso, a obra artística se desenvolve a partir da elaboração e materialização de ideias complexas, nas quais criação e desenvolvimento técnico caminham lado a lado, promovendo a fusão entre forma e conteúdo. O artista passa a compor a partir de diferentes materiais e referências, criando uma técnica própria para desenvolver seu trabalho, buscando soluções em diferentes linguagens para compor sua obra, estabelecendo relações entre diversos campos de conhecimento.

A relação com o público também sofre modificações e, em muitos casos, a ação do espectador é fundamental para que a obra ocorra. As *performances* chacoalharam diversos pilares que estruturavam a arte, e o fazer artístico, os modos de pensar, divulgar, os meios e os fins que impulsionavam as produções das obras são colocados em xeque. Até a própria noção de “obra” é posta em xeque. Aproximando o movimento do comportamento, impulsiona o corpo a um constante questionamento acerca de suas potencialidades, acerca de seus hábitos, padrões, gestos, suas relações e reproduções. Os gestos cotidianos ganham a cena, apresentando diversas conotações e ressignificações. O corpo se torna um grande campo de pesquisa e experimentação de si e do mundo. Rolnik esclarece:

Portanto, um dos aspectos do que muda e se radicaliza no contemporâneo é que, a partir do momento que a arte passa a trabalhar qualquer matéria do mundo e nele interferir diretamente, explicita-se de modo mais contundente que a arte é uma prática de problematização: decifração de signos, produção de sentidos, criação de mundos. É exatamente nessa interferência na cartografia vigente que a prática estética faz obra, sendo bem-sucedido da forma indissociável de seu efeito de problematização do mundo (ROLNIK, 2002, p. 370).

A matéria-prima do artista deixa de ser, exclusivamente, os elementos técnicos dentro de uma mesma linguagem e passa a ser a própria vida e todos os elementos que estão à disposição para serem recombinaados. A Performance Art propõe aos artistas que tomem seus corpos, suas vidas e a relação com o mundo como matéria-prima para a

criação. A criatividade, a capacidade de estabelecer relações, diferentes meios e modos de expressão são os elementos estruturais que dão o suporte: colocando na pauta a experimentação e a pesquisa de linguagens, ampliando os limites do que pode ser classificado como expressão cênica, reconfigurando as estruturas da cena. A Performance Art é, em sua essência, um dispositivo que engendra rupturas, fazendo emergir um novo corpo e uma nova era nas artes corporais. Poder-se-ia dizer que foi ela (Performance Art) que inaugurou o corpo como obra de arte.

O corpo é tema central nas composições e expressões artísticas ao longo dos tempos, estampado e esculpido por inúmeras mãos e em diferentes suportes que estiveram presentes em diversos espaços. Talvez seja um dos únicos objetos de estudo que agrega em si as diferentes áreas de conhecimento. O corpo humano é objeto dos questionamentos, das pesquisas, experiências e reflexões que compõem o vasto universo dos saberes humanos. Foi o primeiro signo a ser tatuado na pele da pedra da caverna por nossos antepassados. Tendo sido sacralizado e demonizado, é a origem de todo o pecado, foi negado e fustigado em determinado contexto e, em outro, ornamentado e cultuado como a expressão viva das divindades. O corpo guarda mistérios, desejos, pulsões e sonhos, se compõe e decompõe; só o trabalho sistemático de toda uma cultura — e cada cultura se incumbiu de criar rituais próprios para modelá-lo — é capaz de transformá-lo em um membro reconhecível pelo grupo ao qual pertence. O corpo é a cultura de um povo em movimento, é a encarnação da disputa e do poder, é o campo de aprendizados e de criações, de normas e condutas, de dissenso, é a loucura e o mistério, é a fragilidade e a força dos seres humanos. É o ponto de partida e a linha de chegada.

A Performance Art ampliou consideravelmente os debates em torno do corpo e sobre ele mesmo, veiculando e expondo as relações de poder que nele se encerram: discursos ligados ao feminismo, à sexualidade, à violência e às opressões sociais, que poderiam ser entendidos como os constrangimentos externos dos quais nos falava Espinoza, foram colocados em cena. Lançou questionamentos e propostas que remodelaram os limites dos significados simbólicos, biológicos, sociais e políticos do corpo, colocando-o no centro da produção artística, tornando-o agente e matéria, criador e obra ao mesmo tempo. Para além da exploração das capacidades corporais e individuais, incorpora também aspectos sociais,

vinculados com o princípio básico de transformar o artista na sua própria obra, transformando-o sujeito e objeto de sua arte.

Ao inaugurar o corpo como uma plataforma aberta para experimentação, tornando-o matéria e mensagem, as *performances* atualizam o tempo do / no corpo e reafirmam sua potência geradora de saberes, porque o conhecimento pressupõe a ideia de duração; diferentemente da informação, que se prolifera à velocidade da luz, o conhecimento requer que investiguemos as causas e as origens, produzindo registros e vestígios a partir da reflexão do que nos é contemporâneo.

O(A) artista da *performance* pode ser entendido(a), deste modo, como um(a) “construtor(a) de blocos de realidades”. Sua labuta consiste em buscar no mundo, na vida cotidiana, no plano das ideias, da imaginação, do sonho, do desconhecido, da experimentação e das técnicas elementos que possa utilizar para agir e transformar seu entorno, expandindo os horizontes das conquistas e dos saberes humanos, sugerindo combinações inusitadas. O(A) artista atualiza e propõe uma reorganização do conhecimento que já foi conquistado e abre novas perspectivas de percepção, compreensão e ação, isto porque sua prática está centrada na experimentação. Vejamos o que Cohen tem a nos dizer:

Para encontrar alguma resposta, talvez seja preciso discutir a função da arte. O artista é, antes de mais nada, um relator de seu tempo. Um relator privilegiado, que tem a condição de captar e transmitir aquilo que todos estão sentindo mas não conseguem materializar em discurso ou obra. Talvez, a melhor definição de arte para nosso tempo — tempo da eletrônica, da aldeia mcluhaniana, das imagens efêmeras — seja a definição cibernética de Schechner: “rearranging bits of information is the way of changing experience”<sup>14</sup> (COHEN, 2002, p. 87).

---

<sup>14</sup> “O principal meio de trocar experiências é rearranjando *bits* de informação.”

### 2.3. Corpo-Pele-Espaço

Atualmente, os estudos sobre o corpo, especificamente o corpo na arte, apontam para a sua compreensão como o espaço de entrecruzamento de informações, de estímulos, de passagem, de fluxos, de produção de sentidos. Sua descrição está mais voltada para estados corporais, perceptivos e expressivos, para as densidades, as tendências, as linhas de força e sua capacidade de interação com o meio no qual está inserido do que para a noção de um objeto completamente mensurável e apartado de seu meio. O corpo é, deste modo, entendido como algo plástico, moldado pelas experiências por que passa, tornando-se suporte e signo original de toda a expressão, como o espaço de captação e combinação de informações que traz em si e de informações que recebe do meio (GREINER, 2005, p. 131). Através do gesto compõe poéticas, tece sentidos diversos, memórias e espaço; é pelo movimento que expressa essas negociações. “As possibilidades expressivas do corpo humano — esse instrumento semiótico privilegiado — são quase ilimitadas, o que confere às performances um estatuto específico dentro do segmento das artes contemporâneas” (GLUSBERG, 2003, p. 67).

O corpo é constituído de atributos concretos e simbólicos, elementos visíveis e invisíveis. É constituído de espaços concretos e abstratos que se relacionam com as concretudes e abstrações dos espaços circundantes. Uma mão é um dado concreto composto de carne, ossos, ligamentos, com gestos e funções que são partilhados coletivamente. As mãos seguram, pegam, apertam, carregam, acariciam, escrevem, tecem, modelam.. Mas cada mão carrega em si memórias únicas, razões próprias, necessidades prementes, desejos singulares que a mobiliza a segurar, a pegar, a apertar, a carregar, a acariciar, a escrever, a tecer e a modelar. Cada gesto é o resultado de histórias, vontades, sentidos e significados encarnados em cada corpo. Todo gesto é, antes de tudo, potência, trabalho ou transferência de energia em transformação na relação com o tempo e o espaço. A manipulação e a transformação da energia pelo gesto, pelos movimentos do corpo, agem no entorno, construindo concretudes, simbolismos, coletividades, singularidades, significando e ressignificando o espaço, o tempo, os objetos, os corpos, as histórias, as vontades, os sentidos e os significados, produzindo variações de estados e formas corporais e novas composições subjetivas. As relações que compõem um indivíduo, que o

decompõem ou modificam correspondem às intensidades que o afetam, aumentando ou diminuindo sua potência de agir, vindo das partes exteriores ou de suas próprias partes.

Temos então que lidar não somente com a discursividade fonológica, gestual espacial, musical, etc., que dá suporte à constituição de um Território existencial, mas somos igualmente confrontados com consistências de conteúdo não-discursivas, as quais são referidas a essas mesmas semiologias discursivas (GUATTARI, 1992, p. 72-73).

É exatamente entre as consistências discursivas e não discursivas que o corpo, em estado de criação e pesquisa, opera, (re)organizando a si e ao entorno, simultaneamente, reafirmando sua condição de potência criadora e produtora de conhecimento. É no espaço tênue e mutável entre o que já foi nominado e o desconhecido que o corpo pode transitar e fazer pontes, relações entre o vivido e o imaginado. É neste lugar que encontramos possibilidades de criação, pois ela se relaciona diretamente com o desconhecido, com o novo, com aquilo que ainda não sabemos. O trabalho corporal criativo pode nos conduzir neste caminho pelo desconhecido que experimentamos no corpo. Deste modo, abre-se a possibilidade de que algo novo seja descoberto, produzindo conhecimento sobre nós mesmos e sobre o mundo, produzindo um tipo de aprendizado sensível que parte da experimentação e reflexão a partir do contato profundo com o corpo e o espaço.

No plano da consistência, um corpo se define somente por uma longitude e uma latitude: isto é, pelo conjunto de elementos materiais que lhe pertencem sob tais relações de movimento e de repouso, de velocidade e de lentidão (longitude); pelo conjunto de afectos intensivos de que ele é capaz sob tal poder ou grau de potência (latitude). Somente afectos e movimentos locais, velocidades diferenciais. Coube a Espinosa ter destacado essas duas dimensões do Corpo e de ter definido o plano da Natureza como longitude e latitude puras. Longitude e latitude são dois elementos de uma cartografia (DELEUZE; GUATTARI, 1997, vol. 4, p. 47).

“Longitude e latitude são dois elementos de uma cartografia”, cartografia esta que mapeia o campo aberto do corpo, um espaço de múltiplas significações, vestígio de identidades, composição de infinitas camadas, concretas e abstratas, visíveis e virtuais. Sua topologia é complexa e mutante, se relaciona com diversas áreas de conhecimento e níveis de experiência. É a condição primeira de existência, o ser corpo em suas composições e relações, suas longitudes e latitudes. O corpo como objeto e meio de investigação que engendra compreensões parciais acerca da complexidade existencial-relacional; como síntese de uma composição que é, ao mesmo tempo, geral e específica; que é comum a toda



espécie e, ao mesmo tempo, singular em sua combinação; que faz composições únicas que o generalizam e o particularizam, coexistindo o macro e o microcosmo. O olho que espia pelo buraco da luneta, o cosmo infinito e as minúsculas partículas das células, um instante entre a inspiração e a expiração, o suspiro da vida.

Cada corpo é um agrupamento único de informações, experiências e composições, enredado na trama do corpo coletivo e na partilha do espaço comum, nos meios nos quais transita e deixa marcas, produzindo registros e vestígios, cuja sucessão determina uma trajetória, um caminho em construção sendo percorrido. O aprendizado e a criação de conhecimento podem ser pensados a partir da produção de registros e vestígios que o corpo gera, numa composição infinita de relações que vão construindo graus de pertencimento, movimentos de aproximação e distanciamento.

Neste sentido, a pele pode ser entendida como fronteira primeira, um “entre”, uma passagem e uma ponte que interliga e relaciona as densidades, os estímulos, as sensações, os meios. A pele faz trocas e conexões entre ambientes e meios internos e externos, o maior órgão do corpo humano, uma rede porosa e sensível, um filtro, o limite imediato que recebe, interpreta e emite estímulos e informações, a pele é a mínima identidade, é o limite permeável. Quando estimulada, a pele faz coexistir, em trocas infinitas, o que é tangível, a trama do tato, que se desdobra em sensações e percepções infinitas de experimentações de si, do mundo e de si no mundo, em gradações que se agrupam, se mesclam e se recombina criando uma experiência corporal que transcende o tangível para se abrir para o sensível e o (in)imaginável. O mergulho nas profundezas do desconhecido de nossos corpos, naquela escuridão tremenda. Naquilo que nos amedronta por ser irreconhecível à primeira vista, que são as sombras, os monstros e as esquinas, os becos, os encontros de um “comigo” que me é novo e me desestrutura, proporcionando novos apoios e movimentos de entrega ou recusa. Configura-se, assim, uma experiência corporal que se parece com a mão firme que segura a criança, uma mão que sustenta o mergulho e traz à superfície novamente para um novo mergulho, cada vez mais profundo. E, ao emergir, o corpo-criança traz à tona memórias e imagens capturadas destas explorações que são expressas no ineditismo do momento, através do movimento. O movimento dançado, o corpo, o tempo e o espaço sendo esculpidos, blocos de duração. A percepção e a experimentação da ambiência interna

do corpo se desdobram imagetivamente propondo uma anatomia diferenciada em relação ao corpo dissecado pela ciência. É um interior que se faz visível não pela visão, mas, sim, pela sensibilidade que se desenvolve a partir de práticas corporais que têm por objeto o encontro, o reconhecimento e a experimentação do corpo em suas diversas camadas e diferentes densidades. O que se pode encontrar não se pode dizer, é o desconhecido e a sabedoria de cada corpo. São as infinitas possibilidades que estão lá, esperando para serem tocadas e sentidas pelo próprio corpo em movimento. Um infinito de relações e revelações que se estabelecem entre a ambiência interna e externa ao corpo constituindo um fluxo contínuo de estímulos, sensações, excitações, movimentos, pensamentos, composições e decomposições, aparições e dissoluções.

É pela ação do corpo que inquirimos os espaços, questionando-os e descobrindo inúmeros outros que permanecem adormecidos, esperando para ser inventados, criados, revelados, ressignificados. A todo o momento os espaços que nos circundam nos sugerem e nos indicam o que devemos fazer, apontando quais comportamentos fazem parte do repertório previsto de cada lugar. É neles que a trama de nossa existência se desenrola e se reproduz. Podemos pensar os espaços de um modo mais abrangente e mutável do que usualmente somos levados a fazê-lo. Neste caso, ele deixa de ser entendido como um dado concreto para se tornar uma experiência poética, um campo de tensão, de convergências de forças que entrecruzam corpo, território, memórias, sons, estímulos sensoriais, “uma simultaneidade de estórias-até-agora (stories-so-far)” (MASSEY, 2009, p. 29). Parte da produção contemporânea da Geografia nos sugere que, para pensarmos os espaços, é necessário que pensemos nas densidades que se formam a partir das relações, dos múltiplos elementos, concretos e simbólicos, que se entrecruzam com a concretude que se apresenta e que constitui lugares em constante construção e transformação. O espaço não é um dado concreto e encerrado, e, sim, eventualidade, onde “as identidades e as inter-relações são constituídas juntas” (MASSEY, 2008, p. 30). Eles são construções sociais que fazem emergir atributos culturais, o encontro de diferentes formas de ver e compreender o mundo. Nessa perspectiva, encerra dentro de si toda forma de existência e, portanto, de reprodução do mundo. É no espaço que se dão os encontros entre corpos, e ele mesmo é também um corpo, que pulsa, que se transforma, com movimentos próprios, com tensões, limites e passagens.

Na relação entre corpo e espaço, um é a continuidade do outro, um contém o outro, e ambos se afetam constantemente, em um diálogo contínuo de trocas, de interpretações, de significações, de ações, de possibilidades de coexistência e de movimento. Para o analista Felix Guattari (1930-1992), os espaços extrapolam seus atributos físicos e concretos e se desdobram em uma complexa rede de elementos simbólicos que exercem influência direta no modo de ser e existir dos seres humanos. Ele afirma:

O alcance dos espaços construídos vai então bem além de suas estruturas visíveis e funcionais. São essencialmente máquinas, máquinas de sentido, de sensação, máquinas abstratas funcionando como o “companheiro” anteriormente evocado, máquinas portadoras de universos incorporais que não são, todavia, Universais, mas que podem trabalhar tanto no sentido de um esmagamento uniformizador quanto no de uma ressingularização liberadora da subjetividade individual e coletiva (GUATTARI, 1992, p. 158).

O espaço público, seja ele concreto ou cibernético, é, por excelência, o dos encontros, da partilha do comum, do desenvolvimento da comunidade, é nele que tecemos nossos laços sociais. Como apontou Guattari, os espaços são máquinas que podem “trabalhar tanto no sentido de um esmagamento uniformizador quanto no de uma ressingularização liberadora da subjetividade individual e coletiva”, e é neste sentido de “ressingularização liberadora da subjetividade individual e coletiva” que a ocupação performática dos espaços públicos como lugar de experimentação para o movimento criativo busca contribuir, criando um estado de estranhamento entre o corpo e o espaço. Propondo um encontro no qual nos dispomos a nos desfazer de nossas concepções adquiridas ao longo de nossas trajetórias para experimentar outros conjuntos de relações entre o corpo e o espaço, subvertendo suas ordens e seus costumes, abrindo veredas para um conhecimento mais profundo e diverso sobre nós no mundo e sobre o mundo em nós. Cada ocupação performática tem o encantamento do primeiro encontro. Para aqueles que passam, deixa algum rastro de inquietação, de curiosidade velada que faz deslocar o olhar adormecido para um movimento inusitado, gerando alguma resistência em relação ao “esmagamento uniformizador”. É o “esmagamento uniformizador” cultivado e proliferado pelas instituições (estado, família, igreja, escola, mídia...) que enchem os espaços e os corpos de sentidos e significados que reproduzimos com naturalidade e quase sem nenhum questionamento. Em muitos momentos, os nossos movimentos podem ser vistos e sentidos como se estivéssemos com a bola de ferro amarrada aos tornozelos, dificultando a

movimentação e tolhendo a liberdade, limitando a existência às “verdades” e aos movimentos limitados e parciais que, em última instância, interessam a outrem que não a nós mesmos.

#### **2.4. Arte e conhecimento**

Em um dia qualquer, no mesmo caminho de sempre que as pessoas fazem de um ponto ao outro, num deslocamento constante de ações e desejos, pode-se ver alguém lançar os braços ao vento, rodopiar, enrolar o corpo até tocar o chão, o corpo se deslocando como bicho, corrimãos sendo usados como balanços. As escadas não são mais tocadas com os pés, mas, sim, pelas mãos, ombros, braços, costas, quadril, nádegas, coxas, joelhos, barriga. Não se sabe se sobe ou se desce. A escada já não representa mais uma ligação entre pavimentos, mas um lugar novo de onde se pode ver o mundo de diversos pontos de vista. Os espaços de passagem se tornam espaços de se estar, de observar e de se mover. A atenção é deslocada e se inicia, imediatamente, um processo de nova categorização, procura-se e não se encontra. “O que estão fazendo? Isso é dança? É teatro? É *performance*? Mas para quê isso serve? O que isso significa? Deixe-me ir que estou atrasado, não posso perder tempo.” E retoma-se a rota original, de um ponto ao outro, sempre seguindo, sempre em movimento. Mas as questões permanecem. “O que é isso? O que isso significa? Para quê serve?”

A arte é um campo de conhecimento importante na constituição e no desenvolvimento do humano na medida em que a prática artística existe e atua nos planos da sensorialidade, da sensibilidade, da reflexão e da criação, conjugando razão e emoção, lucidez e devaneio, potencializando e refinando o sofisticado aparato sensorial, reflexivo e expressivo de que dispõe o corpo. Nesse sentido, a Performance Art abre o caminho para a relação criativa com o corpo e através dele, inaugurando um campo de pesquisa fecundo a partir do questionamento profundo acerca das suas potencialidade expressivas e composicionais, permitindo estabelecer um conjunto de relações e manifestações próprias à

cada *performer*. Assim, a prática artística pode ser entendida como prática de pesquisa e produção de conhecimento.

A arte se relaciona à produção e à difusão do conhecimento desde os mais remotos tempos. O corpo, o bisonte e os tacapes que ainda podem ser vistos pintados nas pedras nos dão indícios desta relação. Desde os tempos que habitávamos as cavernas, quando iniciamos a era *Homo*, o corpo está no centro da ação e do registro das atividades humanas, ocupamo-nos de nossos corpos e das relações que com ele estabelecemos; assim, o que se pode ver é a imagem fractal vista por um caleidoscópio de planos que se cruzam, se compõem, se decompõe e se recriam. Ao nos tornarmos *sapiens*, passamos a registrar a existência da espécie *Homo sapiens* no planeta. Através da arte, os seres humanos deixam impresso no tecido social os vestígios de seu tempo.

É necessário mantermos em vista as noções de processo e de criação, que é a questão própria da vida, do desejo, da produção e reprodução da vida, sempre em movimento, criando planos de relações a partir dos encontros de corpos de que nos dizia Espinoza, buscando a produção de afetos ativos de que nos falava Deleuze.

Processo, encontros, criação, composições mutáveis, corpo, espaço... Um buraco negro que se abre em mim, um vórtice no centro do peito, uma elipse de luz a girar. O afeto ativo como o movimento do pensamento e na relação com os encontros de corpos. Uma sucessão infinita de encontros, o espaço e o tempo convergindo para um mesmo ponto, o agora. Mas o que é o “agora”?

Sei que o meu “agora” é a composição de inúmeros encontros, transformações e relações que venho estabelecendo, sempre em mutação, ao mesmo tempo em que cria um sentido de duração, que são os sentidos que vamos construindo ao longo de nossas experiências e aprendizados. Meu “agora” se relaciona com o propósito desta pesquisa que nasce da necessidade e do desejo da busca de conhecimento acerca do corpo e a possibilidade de aprimoramento e expansão de suas potencialidades criativas, expressivas e relacionais. Conhecimento este que parte do aprofundamento dos processos de autoconhecimento, de conhecer o que convém e o que não convém ao corpo, compreender quais relações aumentam a potência de agir e quais a diminuem produzindo afetos ativos ou

afetos passivos, que se referem às proposições que Espinoza nos apresentou em sua obra *Ética*.

Parte-se da experimentação e da reflexão para se enredar nas infinitas possibilidades de interação com o meio, produzindo um tipo de aprendizagem centrada na potência expressiva do corpo e na composição a partir de diferentes meios e materiais. A produção de conhecimento e a aprendizagem são pensadas a partir da dimensão criativa das relações entre os seres (sujeitos do conhecimento) e os saberes. Aprender e criar passam a serem vistos não como processo de acúmulo de conteúdos e técnicas desconexos, mas, sim, como processo de relação entre conteúdos e técnicas necessários à elaboração da obra, do trabalho e que serão adquiridos ao longo do processo de investigação e experimentação. Há, nesse processo de aprendizado, o engajamento na construção de espaços que gerem a troca de conhecimentos, a junção de ideias e questionamentos que estimulem a pesquisa e o apoio mútuos, a fim de superar os limites individuais e coletivos. Para Guattari, “os indivíduos devem se tornar a um só tempo solidários e cada vez mais diferentes. (O mesmo se passa com a ressingularização das escolas, das prefeituras, do urbanismo etc.)” (GUATTARI, 1990, p. 55).

Deste modo, busco, através da pesquisa acadêmica e da prática artística, construir uma “jangada” (certo grau de duração e pertencimento) que me faça navegar nas águas do conhecimento, tomando o corpo como matéria-prima, a fim de refletir e experienciar o mundo que está posto e que permanece em constante transformação. Quando navegamos, estamos sujeitos às chuvas e tempestades, aos dias ensolarados, às correntezas, às rajadas de vento; o que alcançamos são apenas paradas, lugares para descansarmos por um tempo e nos prepararmos para nova partida em busca de novas descobertas e aprendizados, outras paisagens. O que se propõe aqui é a busca direcionada por um norte que signifique aquisição de saberes, conteúdos e técnicas, engendrando processos de singularização nos quais se possa desenvolver e ampliar as habilidades, competências e campos de interesse. Se tivermos que desenvolver um método de ensino, acredito que este método se relacione mais com modos de aprender do que com modos de ensinar. Cada um é responsável por seu percurso, cada um é responsável pelas escolhas, pelos caminhos que quer e necessita percorrer. Nesta jornada, encontramos parceiros que partilham suas descobertas e apontam

para lugares que podemos desvendar e experimentar, a fim de aprimorar e desenvolver nossas próprias descobertas.

Por ora, preocupam-me os caminhos de formação, preocupam-me a deriva nos meios digitais, as relações e os sentidos do corpo, a interminável crise econômica, a violência em suas diversas manifestações, o futuro dos seres vivos neste planeta que os humanos têm tornado cada vez mais inóspito. Estas são questões postas por tendências culturais / comportamentais da contemporaneidade, que têm suas raízes nos paradigmas que nortearam os processos históricos / civilizatórios até o momento. Guattari conclui:

É preciso, mais uma vez, invocar a história! No mínimo pelo fato de que corremos o risco de não mais haver história humana se a humanidade não reassumir a si mesma radicalmente. Por todos os meios possíveis, trata-se de conjurar o crescimento entrópico da subjetividade dominante. Em vez de ficar perpetuamente ao sabor da eficácia falaciosa de *challenges* econômicos, trata-se de se reapropriar de Universos de valor no seio dos quais processos de singularização poderão reencontrar consistência. Novas práticas sociais, novas práticas estéticas, novas práticas de si na relação com o outro, com o estrangeiro, com o estranho: todo um programa que parecerá bem distante das urgências do momento! E, no entanto, é exatamente na articulação: da subjetividade em estado nascente, do *socius* em estado mutante, do meio ambiente no ponto em que pode ser reinventado, que estará em jogo a saída das crises maiores de nossa época (GUATTARI, 1990, p. 54 e 55).

## 2.5. O corpo no Oriente: movendo-se através do Butoh e do Yoga

Se deslocarmos nosso olhar dos movimentos artísticos que se desenvolviam nos EUA e Europa, no período pós-guerra, para observarmos o que se passava no Japão, que sofrera na carne o holocausto atômico, o que podemos observar, dentre outras coisas, é o surgimento do *corpo morto*. No final da década de 1950, Tatsumi Hijikata e Kazuo Ono iniciam suas experimentações que originariam o Butoh. O corpo japonês havia sido despedaçado e o que se via proliferar era a “Revolta da carne” (1968)<sup>15</sup>, o nascimento do *corpo morto*.

---

<sup>15</sup> Revolta da Carne (Rebellion of the body 1968), coreografia criada por Tatsumi Hijikata em 1968. Nesta obra o artista utiliza as obras de Artaud e Jean Genet e elementos da cultura japonesa para sua composição.

O Japão viu sua estrutura hierárquica e tradicional fortemente abalada pela introdução do *american way of life*<sup>16</sup>, após a derrota na Segunda Guerra Mundial. O país estava em chamas, não havia dinheiro, terras, prédios, tudo estava em ruínas, não havia comida e todos choravam por tantas perdas. Como não podia deixar de ser, tudo isso influenciou enormemente os escritores, os artistas e os filósofos, quando se viram de frente com o problema do que fazer em seguida àquele momento; então, foram buscar em suas origens, questionando de onde viam e para onde estavam indo. As fronteiras, principalmente, as fronteiras da comunicação, foram redefinidas e fluxos de trocas cada vez mais intensos se estabeleceram entre o Ocidente e o Oriente. As artes ocidentais, a cultura ocidental, vieram e misturaram-se, e passaram a coexistir compondo com o que lhes era estrangeiro um jogo de resistência e assimilação. Nasce, assim, um corpo híbrido, fragmentado, perecível e atormentado.

O *corpo morto*, inaugurado pelo Butoh, é um estado corporal no qual o corpo abre mão de seus sentidos e significados cotidianos e passa a presentificar seu estado de ser vivo, mutante e dinâmico, indo além do especificamente humano, mas, ser vivo com seus fluxos de consciência, inconsciência e movimento, suas diversas densidades. O *corpo morto* é um corpo que passa a trabalhar por leis particulares e se distingue das convenções técnicas e dos conceitos estabelecidos anteriormente. Vida e morte se coadunam em contínuo movimento, o que se pode ver é o corpo em constante transformação, o corpo em estado de potência criativa plena. GREINER (1998) esclarece as propostas de Hijikata:

Hijikata queria instaurar movimentos da dança que permeassem o estado de ser morto (cadáver em estado de putrefação, sem controle cerebral), através do registro do estado de ser vivo. Olhar para o cadáver vendo a vida no sentido da continuidade de movimentos e não a morte como ponto final (GREINER, 1998, p. 44).

Hijikata foi buscar em sua infância e em sua terra natal, Tohoku, elementos para sua dança, como por exemplo, o frio intenso que faz o corpo contrair, a relação dos pés com a terra lamacenta e a postura arqueada para frente das mulheres que cultivavam os campos de arroz. O contato dos pés com a terra é o contato com a ancestralidade, ao percutir o pé no chão evocasse a força dos antepassados, a energia primordial. Diferentemente do Ballet que

---

<sup>16</sup> *American way of live* é uma expressão utilizada para se referir ao modo de vida americano difundido massivamente pela propaganda e pela mídia que ganham força com o desenvolvimento dos meios de comunicação, nas décadas de 40 e 50, centrado no ideal de família nuclear (pai, mãe e filhos) e consumo de bens.



busca expressar a energia em direção ao céu, indo à busca do mundo das ideias, do belo, do amor, de um sagrado que habita as alturas; o Butoh busca expressar a energia que vem da Terra, em um esforço constante em relação à força gravitacional, investigando a questão de como a vida se mantém em pé, como se sustenta, na relação com a gravidade. A terra representa a realidade e o corpo é apegado, anexado a isso, e para tratar do que acontece neste nível Hijikata propõe sua dança. O Butoh explora o limite da expressão através do corpo propondo uma dança de metamorfoses que são as transformações do ciclo de vida-morte-vida.

Kazuo Ono, via na dança um caminho de vida, não uma organização de movimentos, ele não estava interessado em criar uma dança cuidadosamente estruturada o que ele propõe é a liberdade do movimento e pelo movimento, uma arte de improvisação na qual, movimentos são criados há todos os instantes, o corpo habitando *MA*<sup>17</sup>.

Eu tento carregar em meu corpo, todo o peso e o mistério da vida, seguindo minhas memórias até eu alcançar o ventre de minha mãe. Eu assisti La Argentina em 1920, a dança dela mexeu meu espírito e mudou minha vida. Em 1977 eu criei uma dança para ela, para sua energia. Para que o Butoh exista é necessário que ele lembre o perigo, seja perigoso, se ele parecer puramente exótico, um espetáculo exótico que ninguém sabe o que é ele está morto, ele tem que se transformar em algo mais profundo (ONO, 1989).<sup>18</sup>

Kazuo Ono acreditava que o emprego sistemático de técnicas na dança sem considerar as questões da mente, do espírito e da vida abafava o que seria a parte crucial, porque na visão dele, não precisaríamos de técnicas para viver, nem tão pouco para morrer. Ono abandona a ideia da dança como aquisição de técnicas e propõe a dança como um caminho espiritual, a dança como experiência da naturalidade humana quando improvisa o movimento para expressar a vida que vem de dentro do ser. “Eu tenho dançado a vida e a vida tem me ensinado, então, eu apenas sigo a vida (ONO, 1989)”<sup>19</sup>.

Hijikata e Ono divergiam em relação à definição do Butoh colocado em termos de

---

<sup>17</sup> *MA*, que é descrito como um estado espaço-temporal intervalar. Este conceito está muito presente no modo de pensar dos japoneses, aparece em vários aspectos da vida, inclusive na arquitetura, em japonês *ma* significa entorno ao redor, pode ser vagamente descrita como algo arredondado, que abraça. *Ma* é usado para palavras como redondo, liso, macio, suave, janela, usados no sentido de era circular, uma quebra, isto é uma pausa para reconhecer o espaço, diferentemente de pensa-lo em termos de metros ou centímetros.

<sup>18</sup> *Dance of Darkness*, videotape dirigido por Edin Velez e produzido por Ethel Velez, em associação com La Sept e New Television WNET/WGBH, em 1989. Editado por International Production Center New York. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=N9GtoKGLA6o>. Visualizado em març. e abri. de 2014.

<sup>19</sup> *Dance of Darkness*, videotape dirigido por Edin Velez e produzido por Ethel Velez, em associação com La Sept e New Television WNET/WGBH, em 1989. Editado por International Production Center New York. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=N9GtoKGLA6o>. Visualizado em març. e abri. de 2014.

forma e vida. Não havia um acordo entre os dois, para Ono forma é expressão e isso é dançar, a vida não deve ser a busca da forma, mas, a forma deve vir da vida. Hijikata, diferentemente, propõe que a forma é o principal, pois a vida se expressa na forma, mas, ambos concordam que forma é igual à vida. A diferença sutil entre eles resultou nos estilos distintos de dança. Se a forma é igual à vida e se os fundadores do Butoh criaram estilos distintos de dançar podemos concluir que o Butoh não é nem um estilo, nem uma técnica de dança, mas sim, um convite para que cada um crie seu próprio estilo e técnica de dançar buscando em suas origens e em suas questões existenciais a inspiração para a criação e improvisação do movimento dando forma à vida e vida à forma.

O Butoh pode ser pensado como um ritual de morte no qual cada momento e cada gesto necessita ser vivido no máximo de sua potência como se fosse o último instante, pois não sabemos se existirá o instante seguinte, o corpo é frágil e a morte nos ronda a todo instante e o que nos resta é a luta pela sobrevivência. A morte é a única razão do corpo, a única certeza. Nem todos os corpos crescem e se reproduzem, mas, todos os corpos nascem e morrem. A morte dá sentido à vida. Dançar como quem olha a morte nos olhos e tira desse olhar a potência máxima de vida. A morte é o campo no qual a vida floresce, o *corpo morto* é a afirmação do corpo enquanto potência de vida e não como representação social. É preciso que o corpo enquanto representação social morra para transformar-se em expressão da potência de vida. É um movimento constante de transição entre uma condição e outra, entre um estado e outro, entre um espaço e outro, entre um fluxo e outro. É *MA*, é neste espaço de instabilidade e mutação que habita o *corpo morto* do Butoh. Um corpo que dança sua escuridão, seu desconhecido, que não representa, mas sim, apresenta, revela sua condição de ser em constante metamorfose. O gesto codificado é suplantado pelos fluxos de tensão, pelas velocidades e intensidades, movimentos de esgarçamento do ser propondo ao corpo o estado de percepção expandida.

O corpo muda de estado cada vez que percebe o mundo. E o mundo muda cada vez que o corpo muda de estado. A transformação mais radical, comum a todos os seres, a transformação da matéria orgânica quando transita da condição de matéria viva orgânica, para a condição de matéria morta inorgânica, base e alimento de toda a vida. Quando o corpo está vivo, permanece em constante experimentação e ação, transformando o meio, estabelecendo relação com o planeta como um todo, com todos os seres e coisas que o

compõe. Quando o corpo morre inicia-se um processo de silenciamento e decomposição, a fragmentação do ser, a volta ao estado molecular, energia e alimento que faz a vida viver. A presença torna-se o vestígio da existência, referências de memórias, lembranças, registros que o corpo produziu. O mistério da existência, as conjugações entre vida e morte, entre dualidades que nunca estiveram separadas, pois são expressões do contínuo movimento de transformação da existência e da matéria.

Os seres que se tornaram humanos cultivam o hábito de experimentar, pesquisar, recombinar e modificar seu entorno. Criam objetos que ampliam suas capacidades de manipulação e recombinação dos elementos do meio em que habitam. Água e terra, argila. Argila e fogo, cerâmica. Cerâmica e fogo, alimento cozido. Animal pode ser alimento, vestuário, ferramenta e também, o perigo de morte. Planta pode ser alimento, casa, ferramenta, barco, arado, tecido, tinta, remédio e veneno. O humano contemporâneo é o resultado de inúmeras combinações complexas, de experimentações infinitas que, entre outras coisas, transforma os vestígios dos seres que habitaram o planeta em outras eras, plantas e animais, em combustível, carro, avião, ferramentas, máquinas, utensílios, vestuário, alimento, remédio... O petróleo, o sangue ancestral correndo nas vias e nas veias. Na via láctea. Esta é a essência do Butoh, a dança com a Terra. A dança das moléculas e dos estados elementares; dos fluxos e das densidades, das combinações e das transformações, das metamorfoses, da expressão das ancestralidades, do silêncio ensurdecedor das entranhas da Terra que faz calar a forma conhecida para deixar falar a transformação, a vida em contínuo movimento. O Butoh sugere que o corpo se movimenta a partir de ondas expressivas, de intensidades de contração muscular, jogando com a gravidade e com os fluxos energéticos, com as imagens do desconhecido. O ser em estágio larvar, um vir a ser, o humano por existir. Elementos que se misturam terra e água, argila sendo modelada, o sangue compondo a carne, o movimento esculpindo o espaço.

Os fundamentos para o desenvolvimento do trabalho prático que será apresentado no capítulo seguinte têm suas raízes na Performance Art, no Butoh e no Yoga buscando conjugar elementos e experiências que possibilitem o mergulho na imensidão interna do corpo, seus desdobramentos em movimento e as relações com o meio, produzindo um estado de percepção e sensibilidade aguçado que propicia uma escuta profunda para o desconhecido que constitui o corpo e o espaço. Neste estado, a fronteira que separa corpo e

espaço vai se tornando, gradativamente, mais tênue, porosa, fluída ao ponto de propor novas modulações, novos contornos e composições que se distinguem dos padrões cotidianos e convencionais de habitar o corpo e o espaço. Um estado de experimentação e descoberta que faz entrever possibilidades de ação e movimento não antes imaginadas e que se tornam visíveis na efemeridade e potência do instante, produzindo conhecimento acerca do contexto em que o corpo se movimenta e do como se movimenta que emerge das experimentações de estados e dos espaços.

O movimento de contracultura nos EUA, na década de 1960, questionou de forma contundente os padrões e os valores praticados e cultuados pela sociedade da época. O *american way of life* caiu na berlinda e novos padrões de comportamento começaram a ser praticados. As palavras de ordem agora eram, *peace and love*. Os traumas da Segunda Guerra Mundial, somados as barbáries que eram televisionadas relacionadas à Guerra do Vietnã, impulsionaram o surgimento de novos padrões de comportamentos que foram buscar no Oriente, entre outros movimentos de apropriação, elementos para reinventar a vida frente à violência da guerra e a opressão das políticas econômicas. É neste contexto que, o Yoga e uma série de práticas orientais e místicas, são difundidas e ganham força no Ocidente. Trazendo contribuições significativas para a ressignificação do corpo ocidental.

O que nos interessa ao aproximar a Performance Art, o Butoh e o Yoga é pensar o corpo e a criação a partir da profunda e complexa relação entre o corpo, o meio e as infinitas camadas que os compõe e interliga. Deste modo, a criação e improvisação do movimento podem significar a expansão da potência perceptiva do corpo que se deixa penetrar por uma diversidade infinita de fluxos que o metamorfoseiam (GIL, 1997), alterando as percepções, modificando os gestos, reconfigurando os limites e as possibilidades. Produzindo um estado corporal em metamorfose constante capaz de transformar os estados do ser, os “estados corporais” e as relações com o meio no qual está inserido.

No Yoga, o fluxo é respiratório, é a dança do Céu. É o ar, o vento, o Sol e a Lua, ciclos que se sucedem, dia e noite, inspira e expira, é energia fluindo, o movimento das chuvas, dos rios que voam no céu em forma de nuvens. É o ambiente dos gases, do sopro do vento, da poeira cósmica. O Universo inspira e expira, fazendo-se existir no movimento

de contração e expansão. Energia que, de tão concentrada, de tão contraída, explode e faz nascer galáxias.

O Yoga, especificamente, o Hatha-Yoga, escola de Yoga voltada para a ação sobre o corpo por meio dos *asanas* que são posturas corporais que foram desenvolvidas há milhares de anos a partir da observação dos animais e dos elementos e dos ciclos da natureza, dos *pranayamas* que são técnicas de respiração, dos mantras que são as manifestações vocais e da meditação, busca desenvolver no praticante um processo de autoconhecimento e autocontrole que o leve ao *samadhi*, o estado pleno de auto-realização, o estado de “Libertação”. Este estado é descrito como um estado de supraconsciência, um estado de conexão total com o Todo, a total capacidade de união do ser com o Cosmos. Yoga, em sânscrito, significa “ligar juntamente”, “manter apertado”, a ligação do ser com o Cosmos, do corpo e da mente. Patanjali foi o primeiro compilador do Yoga clássico, antes de seus escritos, o Yoga era transmitido oralmente. Ele registra no primeiro aforismo “*Yoga citta vrtti nirodhah*” - o “Yoga é a cessão do turbilhão das ondas mentais”. (FEUERSTEIN, 1998, p. 276). Esta afirmação nos conduz à cessarmos o turbilhão mental, afim de que, um novo estado de percepção se instaure, um estado de presença que faz convergir corpo, tempo e espaço. Pela prática do Yoga podemos experimentar uma qualidade de relação com o corpo que poderia ser traduzida como uma escuta interna que amplifica a percepção do entrono, desmanchando a suposta separação entre corpo e mente, entre pensamento e movimento, entre corpo e espaço.

Para as/os *yogunes* e *yoguis*<sup>20</sup>, é o sistema prânico ou energético que age, alimentando e regulando, todos os outros sistemas do corpo, tais como: sistema muscular, sistema nervoso, sistema endócrino, fazendo a costura entre *soma* e *psyqué* através da respiração, mantendo corpo e mente atados. É esse sistema energético ou *prânico* que envolve e interliga todos os sistemas. *Prana* é a substância que compõe todas as coisas vivas, é a energia cósmica que conecta os elementos do Universo dando-lhes forma, segundo a visão dos indianos. No corpo humano sua imagem é representada pela serpente que permanece adormecida na base da coluna, seu nome é *Kundalini*. É preciso despertá-la para que ela se movimente em direção ao topo da cabeça, uma serpente a serpentear a coluna, de baixo para cima e de cima para baixo. E ao ligar a base da coluna ao topo da

---

<sup>20</sup>Yogunes e Yoguis são aqueles que praticam Yoga.

cabeça a energia é transformada em “presença”, um estado expandido, diferenciado da percepção requisitada de forma ordinária. Quando isto acontece o corpo encontra-se liberto de seus sentidos e significados cotidianos e passa a operar em modulações mais sutis. É criado um estado anterior à representação, o que temos é um sistema pulsante em um estado intervalar entre fluxos, uma presença corporal pronta para expressar os estados de ser vivo. O corpo a espreitar.

Encontro relação entre a tese da substância única de Espinoza com o conceito de *prana* presente na filosofia da tradição Védica<sup>21</sup>. *Prana* é a substância de que todas as coisas do Universo são compostas, é a substância, a energia pura da criação. Sendo assim, para os védicos, corpo e mente não são coisas distintas, antes, são manifestações diversas da mesma substância, o *Prana*. Não se trata de afirmar que são a mesma coisa, a teoria de Espinoza acerca da substância única e o conceito de *Prana* na cultura Védica. Estas, também são manifestações diversas da mesma substância. A relação que deve ser feita é de vizinhança, não de nivelamento, para podermos nos afastar da hipótese de que haveria a separação entre corpo e mente. Tanto a proposição de Espinoza quanto o conceito de *Prana*, me inspiram a pensar a existência e o corpo como variações de densidades, de intensidades, variações de movimento e repouso, compondo-se infinitamente, o que não os distingue como atributos isolados, mas, como relações de contiguidade e continuidade, na medida em que, o que se pode observar é a irrupção e a interrupção de fluxos de energia e movimento. “É, pois, por um único mesmo movimento que chegaremos, se for possível, a captar a potência do corpo para além das condições dadas do nosso conhecimento, e a captar a força do espírito, para além das condições dadas da nossa consciência.” (DELEUZE, 2002, p. 24).

---

<sup>21</sup> Vedas se refere aos 4 textos escritos em sânscrito, por volta de 1.500 a.C., que formam a base de um extenso e complexo sistema de escrituras sagradas para os povos do que habitavam o vale entre o rio Indo e Ganges desde 2500 a.C. Representam a mais antiga literatura de qualquer língua de raiz indo-européia. A palavra “veda” significa “conhecer”. Os vedas são um corpo de conhecimento que propõe o autoconhecimento, através de diversas práticas, reflexões e rituais, como caminho que conduz a felicidade ou autorrealização.

### 3. Do desejo de movimento ao movimento dançado: *Antúrio* e os processos de criação

*Quando vivo não me sinto viver. Mas quando represento sinto-me existir. O que me impediria de acreditar no sonho do teatro quando creio no sonho da realidade?*  
(ARTAUD, 1999, p. 171).

Em minhas práticas e pesquisas corporais e de criação busco um estado de “esvaziamento do corpo”, esvaziamento dos sentidos e formas que o corpo vai adquirindo pelas experiências por que passa, pelos sentidos que vão sendo construídos socialmente. Criar certo distanciamento dos significados do que é ser mulher, mãe, trabalhadora, professora, artista, cidadã, consumidora... Esvaziar para abrir espaço para que o corpo encontre respostas para suas questões, respostas que emergem das composições que faz a partir dos encontros. O termo “esvaziar” se opõe ao sentido do termo “excesso”. Em nosso tempo, vivemos envoltos por um alto grau de estímulos e informações que nos vêm de fora. A vida nas cidades e a exposição cada vez maior ao ambiente cibernético condicionam o corpo a um certo estado de tensão.

Não se trata de negar o que é vivido e partilhado coletivamente, nem de fugir das cidades, mas, de outro modo, como nos mostra Espinoza, trata-se de construir uma Ética em detrimento de reproduzir uma Moral. Esvaziar, neste sentido, significa conter os efeitos das afecções para investir na produção de afetos. Conhecer o que convém e o que não convém ao corpo, para que se possam aumentar, em alguma medida, os graus de alegria e da potência de agir.

#### 3.1. Vacuopleno

“Vacuopleno” foi o termo que inventei para denominar a proposta de criação que combina o Yoga e o Butoh, tendo em vista as propostas que foram lançadas pelo movimento da Performance Art. Nesta proposta, o praticante, ao mesmo tempo em que toma consciência de sua finitude, expande sua potência perceptiva e se deixa penetrar por uma diversidade infinita de fluxos que o metamorfoseiam (GIL, 1997), alterando suas percepções e movimentos; produzindo um estado corporal capaz de cartografar os estados do ser, os “estados corporais”, os estados energéticos e possíveis relações com o meio no qual está inserido. O ato de criar pode ser entendido, deste modo, como a organização de

categorizações perceptuais com a possibilidade de estabilizar internamente eventos que se diferenciam em relação a experiências passadas e se abrem para experiências futuras. O que está em jogo não são os regimes de signos diferentes, mas os estatutos de estados de coisas. Para Zeami: “No grau do bem-estar do ator, a matéria é idêntica ao vazio, o vazio é idêntico à matéria.” (ZEAMI *apud* GREINNER, 1998, p.71). Ao esvaziar o corpo, ele se torna pleno de potencialidades.

Para isso, parte-se da conexão com a respiração, que é o movimento contínuo de ligação entre o ambiente interno e o ambiente externo do corpo. Cada célula de nosso corpo respira, a atenção na respiração altera a percepção do corpo e do espaço.

Os *asanas*, que são as posturas do Yoga, trabalham as diversas camadas do corpo. Desde sua estrutura, músculos, tendões, articulações, ossos, órgãos... Passando pelo trabalho da camada energética, que consiste na ativação e equilíbrio do *prana*, dos fluxos de energia que correm pelos meridianos, que, por sua vez, se relacionam com os estados corporais e emocionais. Neste momento, o sentido do trabalho com o corpo é de fora para dentro: pela prática dos *asanas* e da respiração consciente, abre-se o contato com o ambiente interno do corpo. Primeiro, é necessário interromper um fluxo para que outro fluxo possa surgir. Para tanto, inicia-se em *shavasana*, o corpo deitado no chão, para que se possa sentir o contato com a Terra, estabelecendo a conexão com a respiração e com o ambiente interno do corpo. Deixar que as tensões e os pensamentos sejam absorvidos pela terra quando o corpo entra em contato com o chão. Sentir o contato com a Terra como se fosse o colo da grande Mãe que nos sustenta e nos nutre com sua energia telúrica e que nos acolherá quando nossos movimentos cessarem. É a nossa condição, antes da forma, que é percebida através da conexão com a respiração e da percepção da gravidade. Se observarmos os recém-nascidos, podemos observar o movimento de expansão e contração, os membros se mexendo aleatoriamente no ar pelo movimento que nasce do abdômen e da relação com a respiração, o contato fora do útero se estabelece pela respiração e pela relação com a gravidade. Aprendi muito com os recém-nascidos sobre movimento e Butoh. Esta é a primeira posição.

Estabeleci um encadeamento de procedimentos e movimentos que segue o desenvolvimento corporal e, portanto, da memória, uma vez que nosso corpo vai



armazenando, recombinao e processando as experiências pelas quais passa. Nossa história está impressa em nossas células, desde nossa herança cósmica, de espécie e família, às memórias corporais e pessoais. A primeira postura que somos capazes de fazer quando nascemos é permanecer deitados, exercitando braços, pernas e o controle da respiração. Iniciam-se os movimentos de contração e expansão, que seguem o ritmo da respiração, os quais chamei de “Planeta-estrela”. Na inspiração, o corpo expande, os braços e as pernas se alongam ao máximo, formando a “estrela”. Na expiração, recolhem-se braços e pernas, retira-se todo o ar do corpo e todo o corpo, é comprimido, formando a bola, o “planeta”. Inspiração-expansão, expiração-contracção, a percepção da pulsão e do sentido de ritmo.

Depois de estabelecida a relação entre movimento e respiração, desloca-se a atenção para a coluna, o eixo central do corpo, a ligação entre cérebro e membros, o movimento articulado pelas vértebras, o canal pelo qual a energia circula da cabeça para tronco e membros e da base da coluna para o topo da cabeça. É a serpente, a *Kundalini*, a serpentear, de cima para baixo e de baixo para cima (*vide* Figura 1). Os movimentos são os rolamentos, que acontecem em dois sentidos, para frente e para trás e para os lados, massageando, alongando e fortalecendo a coluna e ativando a circulação energética. Esta é a segunda posição.



Figura 1 - *Kundalini* (CHAUTAUQUA. *Kundalini and the Heart People*. *Augureye Express*. 22 nov. 2012. Disponível em: <http://augureye.blogspot.com.br/2012/11/kundalini-and-heart-people.html>. Acesso em: 21 jul. 2014.)

Conquistamos a verticalidade ao nos sentarmos, é quando conseguimos equilibrar, sustentar nossa cabeça e manter a coluna ereta. Daí se segue a exploração dos movimentos do pescoço. Esta é a região que liga a cabeça ao tronco e aos membros, por ela passam todos os meridianos.

A próxima conquista são os quatro apoios, a terceira posição. Ao engatinharmos, fortalecemos a musculatura da coluna e dos membros explorando as possibilidades de apoio e movimento, tendo os joelhos, os pés e as mãos em contato com o chão, para, então, conquistarmos a verticalidade e a marcha. Tornamo-nos bípedes. A conquista da verticalidade e da marcha em dois apoios significou uma conquista fundamental para a o surgimento da espécie *Homo Sapiens*.

Até este momento, a prática se dá pela execução dos *asanas*, que modelam o movimento e abrem o contato com ambiente interno do corpo; neste caso, o que se pode observar são corpos realizando movimentos muito semelhantes, que se repetem diariamente, é internamente que se encontra a diferença, a cada dia é um novo corpo

praticado. Esta sequência é a base do treinamento diário, o aquecimento que prepara o corpo para o movimento dançado.

Novamente, o fluxo é interrompido e outro fluxo se estabelece. Na improvisação do movimento, no gesto dançado, o sentido do trabalho é de dentro para fora, é a expressão do ambiente interno do corpo que, ao mover-se, esculpe blocos de movimento e repouso, de durações. São os fluxos de movimento que definem as trajetórias dos corpos. O movimento dançado nasce do contato com o ambiente interno do corpo. Agora o ambiente interno já observado e mapeado se expressa pelo movimento; o que se pode ver são corpos movimentando-se de forma singular, cada corpo expressa a viagem ao seu interior e, ao fazer isso, traz para o exterior, composições de movimentos e repousos que reconfiguram suas próprias estruturas e as estruturas do entorno. Deste modo, podemos retomar a ideia de Deleuze sobre o que é a individuação de um corpo para Espinoza, apresentada no primeiro capítulo. Trata-se da “permanência de uma relação de movimento e de repouso através de todas as mudanças que afetam todas as partes, ao infinito, do corpo considerado” (DELEUZE, 1978).<sup>22</sup> A improvisação do movimento dançado pode ser considerada como a composição de relações de movimento e repouso que constituem a individuação de um corpo. Assim sendo, se estabelece um processo de singularização e expressão em que se passa a combinar elementos adquiridos em sua trajetória de vida com elementos que transcendem suas experiências e se abrem para as experiências coletivas e os reorganiza a fim de estabelecer novos padrões expressivos, estabelecendo linhas de tensão entre o que se dá a ver no instante da improvisação e os nexos de ligação entre o passado e o futuro.

A improvisação do movimento pode acontecer nos dois sentidos: de dentro para fora, estímulos internos mobilizando o corpo ao movimento, neste caso a vida precede a forma, como propõe Ono; ou, ao contrário, o ambiente externo mobiliza o movimento do corpo, que seriam as formas determinando a vida, como propõe Hijikata. Ao retomarmos a discussão, sobre os temas vida e forma talvez possamos apontar para a compreensão de que forma e vida são manifestações de uma mesma substância que os corpos expressam a partir

---

<sup>22</sup> DELEUZE, G. DELEUZE / SPINOZA: Cours Vincennes. *Le cours de Gilles Deleuze*. Trad. Francisco Traverso Fuchs. 24 jan. 1978. Disponível em: <<http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=194&groupe=spinoza&langue=5>>. Acesso em: 1, 2 e 3 mai. 2014.

do movimento. Ou seja, ora o movimento emerge de dentro para fora e ora de fora para dentro, em uma relação contínua com o espaço. Busca-se, desta maneira, expandir as percepções corporais ampliando as conexões do corpo com ele mesmo, com meio e com os objetos circundantes. GREINER (2008, p.115) afirma que “as *performances* não “representam” nada, mas apenas “apresentam” algumas possíveis relações”. Penso a prática da improvisação do movimento e da *performance* como um acontecimento que faz convergir presente e passado para a experiência do vir a ser, que me contamina e me faz convergir e divergir de mim mesma e torna possível a negociação com a existência, pois instaura um estado de identidade mutante, em devir.

### **3.2. *Performance Antúrio***

A *performance Antúrio* tem início em 2010, a partir dos trabalhos de criação dentro das práticas propostas na Taanteatro Oficina Residência - TTOR - 2010, proposta pela Taanteatro Companhia, coordenada por Maura Baiocchi<sup>23</sup> e Wolfgaang Pannek<sup>24</sup>, com sede em São Lourenço da Serra, no interior de São Paulo, da qual participei como artista selecionada.

Meu interesse em participar desta oficina surgiu da necessidade em aprofundar as investigações que vinha fazendo dos processos criativos e da relação entre Yoga e Butoh, as quais se aproximavam das propostas desenvolvidas pela Taanteatro Companhia.

Esta experiência enriqueceu significativamente minhas práticas e reflexões. Ao longo de duas semanas, foram apresentadas e trabalhadas as abordagens teórico-criativas que consistiam no estudo e na experimentação dos conceitos e práticas desenvolvidos pela Taanteatro Companhia. Podemos destacar os conceitos: tensões (intra, inter e infra); ent(r)e e acontecimento; pentamusculatura e ecorporalidade; presença (esquizo)cênica; potência e metacoreografia; e dramaturgia (trans)pessoal. Dentro das abordagens prático-criativas, podemos destacar as práticas de: mandala de energia corporal, rito de passagem,

---

<sup>23</sup> Maura Baiocchi, idade não revelada, São Paulo, criadora da abordagem taanteatro (teatro coreográfico de tensões), é diretora-fundadora da Taanteatro Companhia.

<sup>24</sup> Wolfgang Pannek, idade não divulgada, Alemanha, diretor, ator, tradutor e produtor. Codiretor da Taanteatro Companhia. Coautor do livro *Taanteatro – teatro coreográfico de tensões*.

caminhada, Butoh (método Kazuo Ono), alongamento, *Shiatsu*, esforço, esqueleto-massagem com bastão, bambu, mantras e (des)construção de performance a partir da mitologia (trans)pessoal. A partir do contato com as abordagens teóricas e criativas, cada participante desenvolveu uma *performance*; é neste contexto que nasce Antúrio.

“Antúrio” é uma flor que não se sabe folha, não se sabe macho ou fêmea, é um “entre”, algo que se transforma para se tornar perceptível aos olhos-mosaicos dos insetos. Assim, a força que a imagem engendra vale mais do que a verdadeira função de suas partes para o árduo exercício de continuar existindo, dispersar partículas-potência de vida por aí afora a partir da força dos encontros. A escritura da mitologia pessoal, os vestígios que o corpo produz; o nascimento a partir da flor antúrio, metáforas do nascimento, indagações acerca do surgimento da vida e sua potência proliferadora. O anúncio da vida traz em seu bojo a previsão da morte, como um jogo de luz e sombra em que as formas se tornam contornos em movimento. As diversas formas de seres, de formas humanas e inumanas. O propósito desta *performance* é celebrar a efemeridade da condição de ser-estar vivo.

Do conjunto das práticas e conceitos utilizados pela Taanteatro Companhia, destaco um deles, que foi fundamental para a criação de *Antúrio*: trata-se da (des)construção de *performance* a partir da mitologia (trans)pessoal. Nesta prática, busca-se fazer uma arqueologia de si, indo ao encontro das causas, das raízes, de informações e de relações que signifiquem os graus de pertencimento de cada um, a partir da investigação de símbolos, de sonhos, de preferências, de histórias de vida, de comportamentos... Quais são as linhas de força, os temas, as ações, os gestos que servem, em determinado momento, para dizer de mim e do mundo? Inquirir o corpo e a memória sobre suas razões, buscar as causas do que se pensa, do que se sente e de como e por que se move. Trata-se de criar uma mitologia, que agrega uma série de informações sobre si e sobre o mundo, das questões de cada *performer* e, também, das questões da coletividade. A partir de um contato profundo consigo, faz-se o contato profundo com o meio. O micro e o macro coexistindo. Vivemos, em certa medida, o mesmo drama social.

O centro da investigação que alimenta a criação da *performance Antúrio* é a ideia de transformação-metamorfose do corpo na relação vida e morte a partir das questões apresentadas anteriormente: - “O que meu corpo me sugere? O que apreendo do / com o /

no corpo? O que pode meu corpo e o que quer me ensinar? Quais alianças faço com e a partir dele? Quais composições?” - para, então, tornar perceptível as metamorfoses corporais, os fluxos de movimentos que deixam entrever vários seres e estados que povoam o corpo e o imaginário. A cada aparição pública, *Antúrio* se transforma, fazendo emergirem novas potências expressivas que se coadunam com o espaço-tempo presente.

Os objetos cênicos que compõem a *performance* são: máscara branca, que pode ser entendida como a ausência de identidade; a saia, que remete ao feminino, ao ovo e ao útero, ao manto que nos cobre e acolhe; os sapatos, que são o aspecto masculino, a marcha e a linearidade, o prato de bateria, que é o círculo, o som primordial, o tempo do cozimento; e a flor antúrio. Em algumas apresentações, foram utilizadas bacias e velas, na ausência de equipamento de iluminação. Cada um dos objetos sofre metamorfose e é ressignificado ao longo da *performance*, deslocando os significados e usos originais no sistema de representação, possibilitando a criação de imagens e estímulos que permitem ao corpo a experiência encarnada da imaginação.

A *performance* é estruturada a partir de um roteiro-base que estabelece relações entre os temas, os gestos, os objetos e os sons, o que lhe confere o caráter de improvisação e não de coreografia. O que é apresentado é um percurso de investigação e experimentação dos temas, do gestual, dos objetos e dos sons que povoam o campo de criação de *Antúrio*.

A partir das pesquisas acerca da simbologia animal e das experimentações em laboratórios corporais, busquei desenvolver o repertório de movimentos a partir dos seguintes animais: tartaruga, serpente, lagarto e pássaro. Até o momento, estabeleci quatro padrões de movimento principais para as improvisações. São quatro “*alter-animais-egos*” que me conduzem às metamorfoses corporais, ensinando os caminhos que o movimento percorre em meu corpo quando me proponho a dançar nele / ele / com ele / através dele / para ele. O roteiro-base de improvisação é marcado por três etapas principais.

**Etapa 1 - Nascimento e Morte:** Nesta etapa, dá-se o nascimento, que é sugerido a partir da relação com a saia. O ser que nasce não é exatamente humano. O uso da máscara branca e o gestual desenvolvido a partir de rupturas na continuidade do movimento, modificação brusca de intensidades e partes do corpo que se movem sugerem um ser em transformação,

um ser híbrido, parte humano, parte animal. É a descoberta do corpo e do movimento que se dá na relação com a saia, a máscara e a ideia do contato com o mundo exterior e as primeiras experiências do movimento. A cena termina com a evocação de um caminhar de um corpo ancião à caminho do fim. A simbologia animal que conduz essa etapa é a TARTARUGA, que:

Segundo um mito iroquês, quando a Grande-Mãe dos homens caiu do céu no mar, a tartaruga a recolheu em seu dorso, que o rato almiscarado cobriu com o lobo trazido do fundo do oceano; assim foi formada a primeira ilha, que aos poucos se estendeu e se tornou a terra inteira... Como sua carapaça é redonda em cima e chata embaixo, a tartaruga é a representação frequente do universo: redonda como a abóbada celeste e chata como a terra (RONECKER, 1994, p. 336-7).



**Figura 2 - Apresentação realizada em Uberlândia/MG, em maio de 2011, por ocasião do III Festival Latino Americano de Teatro Ruínas Circular e II Seminário Nacional de Pesquisa em Teatro. A imagem foi extraída da filmagem feita por Paulina Caon.**



**Figura 3 - Apresentação realizada no Teatro Municipal de São Carlos, em outubro de 2011. Foto de Ivan Moreira.**



**Figura 4 - Apresentação realizada no XII FEIA – Festival do Instituto de Artes da UNICAMP, em setembro de 2012. A imagem foi extraída da filmagem feita por Laura Colenci.**





**Figura 5 - Apresentação realizada no XII FEIA – Festival do Instituto de Artes da UNICAMP, em setembro de 2012. A imagem foi extraída da filmagem feita por Laura Colenci.**

**Etapa 2 – Travessia:** Neste momento, faz-se a transição do que poderíamos chamar de um tempo mitológico habitado por entidades híbridas apresentado na cena anterior para uma condição humana de fato. Após a morte, iniciam-se novas metamorfoses, evocam-se asas de pássaro e o voo ao desconhecido, é a força do PÁSSARO:

O primeiro símbolo do voo é a asa. Em geral, as asas traduzem a elevação para o sublime, o impulso para transcender a condição humana. Mais ainda: a libertação ou a desmaterialização... O Simbolismo da asa coincide com a coluna (...) ele exprime claramente o desejo da elevação, de transcendência, a necessidade de elevar-se à conquista do azul (...) a elevação se aparenta com os impulsos primordiais de enrolamento e desenrolamento. Os insetos, por exemplo, só adquirem asas quando saem de uma fase de enrolamento e passam para uma fase de desenrolamento. Ter asas implica possível metamorfose (RONECKER, 1994, p. 98).



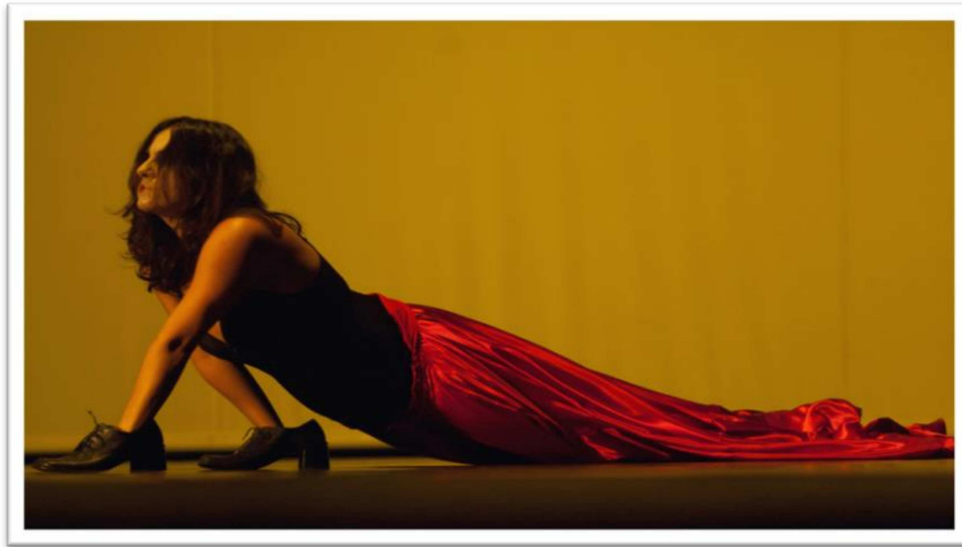
**Figura 6 - apresentação realizada no Teatro Municipal de São Carlos, em outubro de 2011. Foto de Ivan Moreira.**



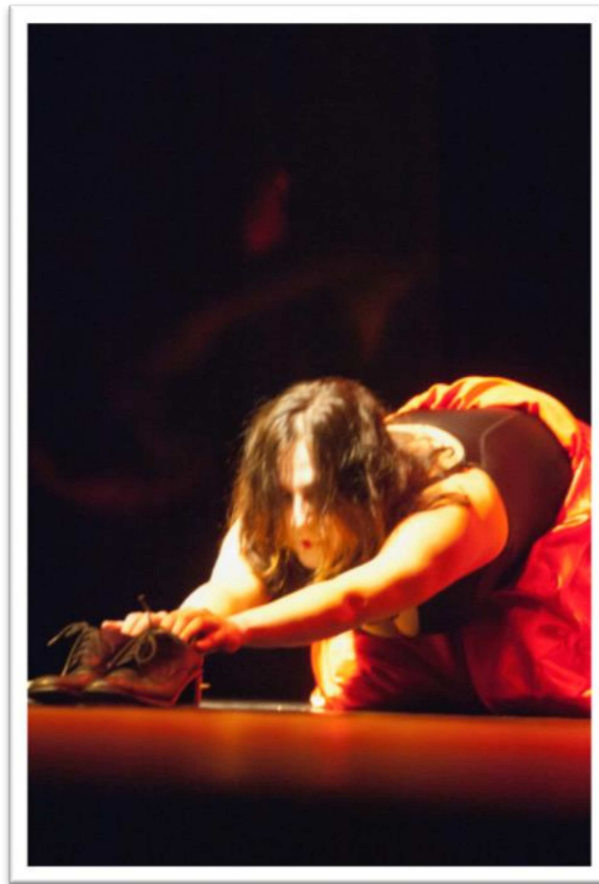
**Figura 7 - apresentação realizada no Teatro Municipal de São Carlos, em outubro de 2011. Foto de Ivan Moreira.**

A máscara é retirada e faz-se a travessia, caminhando com os sapatos nas mãos, com a força do LAGARTO, que:

Em toda parte em que o lagarto é nativo, os humanos sentiram certa afinidade com ele, talvez por causa da pata, que termina como mão (RONECKER, 1994, p. 328).



**Figura 8 - apresentação realizada no Teatro Municipal de São Carlos, em outubro de 2011. Foto de Ivan Moreira.**





**Figura 9 e 10 - apresentação realizada no Teatro Municipal de São Carlos, em outubro de 2011. Foto de Ivan Moreira.**

Ao término da travessia, encontra-se o prato de bateria, que é tocado, a imagem evocada é a imagem da panela, o ato de cozinhar, o som primordial sendo produzido.

**Etapa 3 - Eros e Tântatos:** Nesta etapa, a improvisação acontece na relação com a flor antúrio, que conduz os movimentos em um jogo de prazer e dor, de entrega e recusa, de vida e morte. Diferente da primeira parte da improvisação que se refere às transformações do corpo entre o nascimento e a morte, esta parte da improvisação é a relação com o prazer e com a dor. A flor vai aparecendo gradativamente no espaço cênico, puxando o corpo para dentro da cena. Aqui nos encontramos com a simbologia da SERPENTE:

La serpiente-demonio parece mantener una relación muy especial con las aguas infernales (las tinieblas de la noche y del invierno, y el cielo cubierto de nubes), que ocultan tesoros, la perla, el héroe o la heroína solares con las aguas de juventud y de vida. La serpiente-demonio atrae hacia si todas las cosas belas, ya sea para devoralas o para conservalas y guardalas como un avaro (GUBERNATIS, 2002, p. 64).<sup>25</sup>

---

<sup>25</sup> “A serpente-demônio parece manter uma relação muito especial com as águas infernais (as trevas da noite e do inverno, e o céu coberto de nuvens), que ocultam tesouros, a pérola, o herói e a heroína solares com as águas da juventude e da vida. A serpente-demônio atrai para si todas as coisas belas, e seja para devorá-las, ou pra conservá-las e guarda-las como um avarento.”



**Figuras 11 e 12 - Apresentação realizada no Teatro Municipal de São Carlos, em outubro de 2011. Foto de Ivan Moreira.**

Os movimentos vão reduzindo a intensidade e terminam com o corpo deitado no chão, dormindo. O sono como fim, evocando o que antes foi sonhado, o fim que é o começo do sonho do movimento dançado.



**Figura 13 - Apresentação realizada no Teatro Municipal de São Carlos, em outubro de 2011. Foto de Ivan Moreira.**

Como dito anteriormente, este é o roteiro-base. A cada apresentação, novos elementos são agregados e outros suprimidos, estabelecendo um jogo de criação constante, a *performance* como processo investigativo e mutante. A *performance Antúrio* foi apresentada em seis ocasiões entre os anos de 2010 e 2012:

- *Antúrio I*: Apresentação no VIII Festival de Apartamento, realizado no Instituto Cultural Janela Aberta, em São Carlos (SP), em agosto de 2010.
- *Antúrio II*: Apresentação realizada no evento A (P)arte da Vez, Teatro da Universidade de São Paulo (TUSP)-, *campus* São Carlos, em maio de 2011.
- *Antúrio III*: Apresentação realizada no III Ruínas Circulares: Festival Latino-Americano de Teatro, realizado em Uberlândia (MG), em maio de 2011.

- *Antúrio IV*: Apresentação realizada por ocasião do lançamento do livro *TAANTEATRO: Rito de passagem*, no Teatro Municipal de São Carlos (SP), em outubro de 2011.
- *Antúrio V*: Apresentação realizada na segunda edição do UNIDANÇA, na Universidade Estadual de Campinas, em maio de 2012.
- *Antúrio VI*: Apresentação realizada no XIII Festival do Instituto de Artes (FEIA) da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), em setembro de 2012.

### **3.3. *Antúrio: vestígios do corpo rio***

Em setembro de 2012, foi produzido o vídeo *Antúrio: vestígios do corpo rio*<sup>26</sup>, a partir da ocupação performática da nascente do rio Gregório, localizado na cidade de São Carlos, no interior de São Paulo. Foi nas margens deste rio que a cidade se constituiu. A produção deste vídeo é parte da investigação proposta pela *performance Antúrio*, é a continuidade dos questionamentos acerca da origem da vida, das composições que o corpo pode fazer ao ser indagado acerca de suas potencialidades e relações.

A nascente do rio é o lugar onde a água brota da terra e faz a vida florescer. O rio é visto como fluxo, movimento, passagem e transformação, um agenciador de metáforas e metamorfoses. A água é o elemento vital, o sangue da terra, setenta e cinco por cento do corpo humano é água. A questão da água é central nos debates acerca dos problemas ambientais que a humanidade vem produzindo; sabemos, ainda, que em menos de meio século a água potável será de difícil acesso para uma parte significativa da população, comprometendo significativamente a sobrevivência dos seres. Guattari (1992) nos mostra que quase oitenta por cento da população mundial vive em espaços urbanos, o restante vive em espaços não urbanos que têm com as cidades uma relação direta, uma vez que os espaços “naturais” são compreendidos em sua relação com a cidade; são espaços de lazer, de turismo, de produção de alimentos e de matéria-prima, são reservas ecológicas. Muito

---

<sup>26</sup> O vídeo encontra-se disponível no link: <[https://www.youtube.com/watch?v=nhLbFFwU7\\_w](https://www.youtube.com/watch?v=nhLbFFwU7_w)>

pouco sobrou das paisagens naturais originais. Neste sentido, ocupar a nascente de um rio é ocupar um espaço público e, também, urbano. Articulando estas questões, ocupar a nascente do rio tinha por objetivo propor ao corpo a experiência deste espaço de origem, o reencontro com seus fluidos originários, suas formas primeiras, seu alimento essencial. O rio é compreendido como a expressão da existência, a água que abre caminhos, que deixa rastros, que promove a vida, que constitui paisagens, que desemboca em outros rios e que deságua no mar, no grande inconsciente, no desconhecido, o encontro com a morte.

Este rio corta a cidade em que nasci e me criei, uma de suas nascentes está no sítio onde cresci e moro atualmente. Vejo seu curso diariamente, acompanho as transformações pelas quais passa em seu trajeto ao longo da cidade. O rio Gregório é o rio que corre pela minha aldeia... Neste momento, recordo-me da poesia de Alberto Caeiro, heterônimo de Fernando Pessoa:

O Tejo é mais belo que o rio que corre pela minha aldeia,  
Mas o Tejo não é mais belo que o rio que corre pela minha aldeia  
Porque o Tejo não é o rio que corre pela minha aldeia.

O Tejo tem grandes navios  
E navega nele ainda,  
Para aqueles que veem em tudo o que lá não está,  
A memória das naus.

O Tejo desce de Espanha  
E o Tejo entra no mar em Portugal  
Toda a gente sabe isso.  
Mas poucos sabem qual o rio da minha aldeia  
E para onde ele vai  
E de onde ele vem.  
E por isso, porque pertence a menos gente,  
É mais livre e maior o rio da minha aldeia.

Pelo Tejo vai-se para o Mundo.  
Para além do Tejo há a América  
E a fortuna daqueles que a encontram.  
Ninguém nunca pensou no que há para além  
Do rio da minha aldeia.

O rio da minha aldeia não faz pensar em nada.  
Quem está ao pé dele está só ao pé dele. (CAEIRO *in* PESSOA, 2007, p. 94).

A partir dos inúmeros estímulos sensoriais, sons, cheiros, texturas, seres, vento... O corpo vai sendo conduzido a uma dança que ele próprio desconhece. Não sou eu quem dança no espaço, mas é o espaço que dança meu corpo, como um cavalheiro que conduz a



dama pelo salão. Aguçar a sensibilidade, ter arrepios na coluna, o coração disparado e a entrega a este parceiro desconhecido. Perceber os sons mais distantes, os sons da estrada, das folhas em movimento, dos animais, e os mais próximos, os sons do corpo, da respiração, do coração batendo, simultaneamente. Perceber a paisagem sonora que nos cerca, permitindo que adentremos no mundo dos sons com maior acuidade auditiva, nos levando a perceber a “sinfonia do universo”. A trilha sonora para a improvisação busca nos sons do entorno material sonoro que mobiliza o corpo para o movimento. Os sons nos afetam constantemente, não temos “pálpebras nos ouvidos”, dizia Schafer (1991). Transformar os sons em estímulos para a improvisação, percebê-los como parte da composição do espaço e dialogar em movimento com as paisagens sonoras e as paisagens concretas.

Durante as ocupações foram capturas imagens por meio do uso de duas câmeras. Uma câmera externa e uma câmera de *smartphone* acoplada ao corpo. A acoplagem da câmera ao corpo produz um novo órgão corporal, combinando visão e memória, como um “terceiro olho” que registra a passagem do corpo pelo espaço. A segunda câmera que capta as imagens da ação de ocupação do curso do rio tem a função de limitar o olhar, como um microscópio que nos faz enxergar aquilo que não é visível a olho nu, revelando as “zonas de contágio” (GUATTARI, 1992) criadas pela ação da ocupação. Assim, buscou-se compor fragmentos de memórias em suporte digital que entrecruzassem espacialidades e corporeidades diversas que se dão em uma condição específica, a ação performática, compondo poeticamente relações entre corpo, espaço, imagem e memória. Ao longo do vídeo, vão sendo mostradas partes do corpo: pés, pernas, cabeça, mãos. São vestígios do corpo que apontam para um modo de inserção no espaço. A qualidade dos movimentos sugere que aquele corpo adentra o desconhecido e busca formas de estabelecer conexões criando um sentido de pertencimento. O corpo parece escutar o espaço, os gestos são lentos e inseguros, os movimentos são cautelosos.

Ao acoplar o *smartphone* às minhas costas, utilizei a câmera para capturar e registrar a passagem do corpo pelo espaço, o movimento dançado, a improvisação. Entendo que o *smartphone*, neste caso, possa ser visto como um novo órgão do corpo, um dispositivo de memória e da comunicação. Neste sentido, pode-se pensar seus usos como ferramenta de

registro e análise do movimento e suas potencialidades criativas. Gerando uma memória gestual que faz convergir memória corporal e memória digital, expandindo as possibilidades de reflexão e análise do movimento. O humano contemporâneo vem estabelecendo relações cada vez mais imbricadas e íntimas com as máquinas; nesta análise, apontamos para a relação entre corpo e *smartphones*. De certo modo, já podemos ser considerados ciborgues, na medida em que uma parte cada vez maior de nossa memória e de nossa comunicação tem migrado para os sistemas digitais e para o ambiente cibernético; e que as relações entre humanos têm sido, em grande parte, mediadas por sistemas digitais tanto na esfera pública quanto na esfera privada. Não existimos mais sem as máquinas. Existimos para que elas existam, as inventamos, as produzimos, nos esforçamos para tê-las, nos relacionamos direta e intensamente com elas. Não há separação entre corpo e máquina, assim como não há separação entre corpo e mente ou, ainda, corpo e espaço. Isso porque não se trata de coisas isoladas, mas, sim, de fluxos de coisas e de densidades de relações de composição e decomposição, de movimento e repouso. Essa invariável inseparabilidade entre atributos e modos nos remete a tese de Espinoza acerca da substância única que, por sua vez, coloca em evidência e amplia o grau de importância das relações, que são os encontros entre corpos. Resta-nos refletir quais apropriações e usos, quais relações e quais encontros, queremos estabelecer com os “órgãos sem corpo”. Utilizo o termo “órgãos sem corpo” em relação ao conceito “corpo sem órgãos” proposto por Antonin Artaud (1896-1948). Os “órgãos sem corpo” são dispositivos tecnológicos, são objetos, que desempenham funções correlatas às funções corporais, como, por exemplo, a relação entre computador e cérebro, entre câmeras e olhos, entre gravadores e a fala, entre os carros e as pernas. Estes objetos operam em relação simbiótica com o corpo. O objeto sem o corpo permanece inerte, e o corpo, ao conectar-se ao objeto, expande suas potencialidades originais consideravelmente.

O “corpo sem órgãos”, proposto por Artaud, é um corpo que passa a funcionar sem uma ordem pré-estabelecida ou hierarquização, rompendo com qualquer tipo de organização ou conceituação. É um corpo que passa a operar por leis próprias. Podemos estabelecer aproximações entre o conceito “corpo sem órgãos” de Artaud e o “corpo morto” do Butoh, na medida em que estes conceitos propõem ao corpo a ruptura da ideia de um organismo fechado e hierarquizado para propor a de composição a partir de fluxos de movimento e

repouso, que rompe com as ideias de função ou forma. Neste sentido, parece-nos interessante que os “órgãos sem corpo” sejam acoplados ao “corpo sem órgãos”, afim de potencializar e expandir as possibilidades expressivas e criativas do corpo e das máquinas. Assim:

O corpo pleno sem órgãos é o improdutivo, o estéril, o inengendrado, o inconsumível. Antonin Artaud descobriu-o, precisamente onde ele se encontrava, sem forma e sem figura. Instinto de morte é o seu nome, e a morte não existe sem modelo. Porque o desejo *também* deseja a morte, porque o corpo pleno de morte é o motor imóvel, tal como deseja a vida, porque os órgãos da vida são a *working machine* (DELEUZE; GUATTARI, 2004, p. 13).

*Working machine* são os órgãos da vida porque trabalho é energia em movimento e a vida pressupõe o movimento. “Todo gesto é, antes de tudo, potência, trabalho ou transferência de energia em transformação na relação com o tempo e o espaço”, como dito anteriormente.

Desta primeira experiência de ocupação e improvisação foi produzido um vídeo de aproximadamente oito minutos. A edição das imagens capturadas foi pensada a partir de três eixos principais:

- 1- O corpo em pedaços:** Em algumas cenas ao longo do vídeo vão sendo mostradas partes do corpo, pés, pernas, cabeça, mãos. São vestígios do corpo que apontam para um tipo de inserção no espaço. A qualidade dos movimentos sugere que aquele corpo adentra em um ambiente que desconhece e sugere o encantamento do primeiro encontro. O corpo mobiliza todo o seu aparato sensível para estabelecer relação com o espaço. Os gestos são lentos e inseguros, os movimentos são cautelosos.



Figuras 14 e 15 - Imagens fotografadas do vídeo *Antúrio vestígios do corpo rio*, realizado em setembro de 2012. Foto: Maju Martins

- 2- **Fusão corpo e espaço:** A partir da utilização de recursos de edição de imagens em computador se buscou produzir certo tipo de textura nas imagens. Para tanto, foram utilizados dois princípios: ora a sobreposição de cenas, que gerou uma fusão entre

corpo e espaço; e ora a utilização da luz natural do pôr do sol, que fez “estourar” o brilho, criando contrastes. Nestas cenas, aparece uma porção maior do corpo, por vezes o corpo aparece inteiro. A qualidade do movimento e o modo como o corpo está posicionado no espaço sugerem um processo de fusão e metamorfose, em um primeiro momento, fundindo e transformando humano-réptil-rio e, em um segundo momento, humano- pássaro-vegetação.



Figura 16 - Imagem fotografada do vídeo *Antúrio vestígios do corpo rio*, realizado em setembro de 2012. Foto: Maju Martins.

**3- Vestígio:** Outro caminho também trilhado foi a captura das imagens pela câmera do *smartphone* e a composição do vídeo a partir do movimento dançado. Não foi o olhar que conduziu a captura das imagens, mas, sim, o movimento da improvisação. O corpo passou a operar com um novo órgão de visão e memória, o *smartphone*. A câmera acoplada às costas passou a registrar aquilo que a coluna vê: o rastro, o vestígio, a sombra, aquilo que fica para trás. Simultaneamente, os olhos capturam imagens do espaço, olham para frente conduzindo o passo seguinte. As imagens capturadas pelos olhos submergem num oceano de outras tantas imagens e memórias que, embaixo da pele, compõem uma unidade porosa, mutante e flexível, o corpo que, quando cria e dança, se encarrega de criar soluções para que imagens e memórias retornem à superfície e se tornem perceptíveis através do movimento.

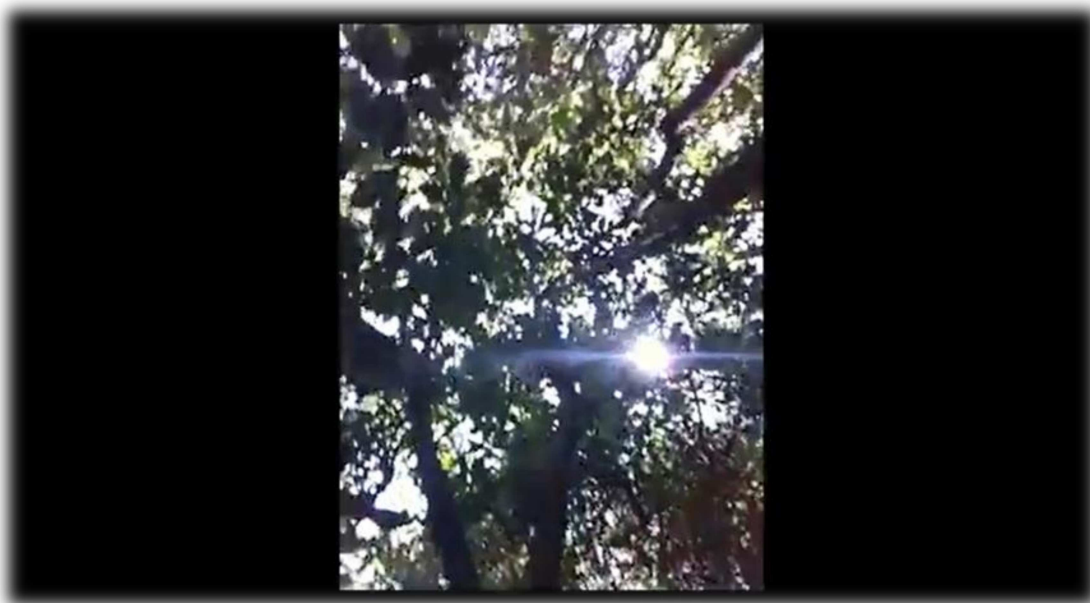


Figura 17 - Imagem fotografada do vídeo *Antúrio vestígios do corpo rio*, realizado em setembro de 2012. Foto: Maju Martins.

### 3.4. O que a performance *Antúrio* me ensinou?

*Antúrio* é, para mim, um conjunto de reflexões e experiências que me permitiram indagar e investigar o corpo; os processos criativos e reflexivos que foram engendrados neste percurso me levaram ao encontro de sua potência e, assim como Espinoza nos mostrou, me fez perceber o pouco que sabemos sobre o que pode o corpo. Não é que não saibamos, absolutamente, nada acerca do corpo, não se trata disso; é que as respostas, as conclusões e as “certezas” sempre serão parciais, na medida em que cada conquista significa não a conclusão, mas, sim, a abertura de novas possibilidades. Neste sentido, *Antúrio* é o encerramento de um ciclo de reflexões e práticas que inaugura inúmeras outras.

Neste processo, pude me deparar com a descoberta de um corpo híbrido e inquieto, em constante exercício de pensar a existência, que reflete acerca da vida e da morte e busca respostas sobre o porquê e para quê vivemos. E, enquanto se ocupa em existir, esse corpo busca nas origens força para realizar e radicalizar o desejo, estabelecendo graus de pertencimento, construindo uma arqueologia de si. É um corpo que me convida a estar em

contato com ele e o escutar e de com ele interagir com o meio, questionando meus limites e os reconfigurando.

O conhecimento que nasce da experiência e da reflexão acerca do que convém e do que não convém ao corpo, do que amplifica a alegria aumentando a potência de agir, conduz ao terceiro gênero de conhecimento no qual nos tornamos causa ativa de nossos afetos. Assim, o que se pode ver são *puras figuras de luz*, como nos disse Deleuze anteriormente, que é a expressão da substância singularizada; é quando a serpente alcança o topo da cabeça. Portanto, relacionar filosofia, arte e educação teve por objetivo pensar o aprendizado como processo de autoconhecimento e autoexpressão, aproximando os processos de criação à produção do conhecimento, afirmando a condição de existência e potência do corpo.

Acredito que o corpo seja a expressão da mais alta tecnologia, é a “máquina do tempo”, que faz convergir o passado e o futuro para o instante presente. Um corpo que, quando em movimento, atualiza suas experiências passadas e traz para perto o futuro que começa a se configurar a cada gesto. O corpo é ancestral, atual, planetário, embrião de devires futuros, partícula, onda e luz, MOVIMENTO.

#### 4. Quando a serpente morde o próprio rabo: Ouroboros

Para investigarmos as questões que foram postas no início deste texto - “O que meu corpo me sugere? O que apreendo do / com o / no corpo? O que pode meu corpo e o que quer me ensinar? Quais alianças faço com e a partir dele? Quais composições?” - partimos da questão proposta por Espinoza, “O que pode o corpo?”, percorremos seu pensamento e vimos que, do corpo, pouco sabemos, porque não se trata de uma estrutura fechada e hierarquizada, mas, sim, de uma estrutura maleável, que se compõe e decompõe a partir dos encontros entre corpos que podem promover o aumento ou a diminuição da alegria, a partir do reconhecimento do que convém e não convém ao corpo. O aumento da alegria promove o aumento da potência de agir, o que nos torna causa ativa de nossos afetos, podendo diminuir os graus de servidão e ampliar os graus de liberdade. Ao nos tornarmos causa ativa de nossos afetos, estamos produzindo o terceiro gênero de conhecimento, na medida em que este tipo de conhecimento está diretamente relacionado à vontade e ao desejo, que é potência criativa e, portanto, a expressão da substância única, como propunha o filósofo. Deste modo, se olharmos o corpo a partir das lentes de Espinoza, o que temos em mãos é potência criadora pura.

Seguimos observando os movimentos artísticos a partir da metade do século XX, para observarmos as transformações na relação com o corpo e nos processos criativos dentro das linguagens artísticas. No Ocidente, o movimento da Performance Art questionou de forma radical a função da arte, pôs em xeque sua função e suas práticas, estabelecendo novas relações entre o corpo, os materiais, as técnicas, o público, o espaço e o tempo. Esses questionamentos reconfiguraram o campo da arte, atualizando suas práticas em consonância com as demandas de seu tempo, trazendo para o centro do debate o corpo.

No Oriente, fomos ao encontro do Butoh, que pariu o *corpo morto*, que passou a expressar, através do movimento, suas metamorfoses físicas e espirituais. Como nos disse Ono, a dança é vista como experiência da naturalidade humana quando improvisa o movimento para expressar a vida que vem de dentro do ser, é a dança sendo praticada como um caminho de vida. Do Yoga, fomos buscar o conceito *Prana*, a energia que compõe o corpo e o conecta com o meio e a proposta da prática corporal como caminho para o autoconhecimento e a autorrealização.



O que une estas diversas linhas que se entrecruzam é o percurso de investigação do corpo e sobre o corpo, que se afirma como unidade singularizada e mutável que se compõe a partir do movimento de afetar e ser afetado por outros corpos e da sua relação com o meio; isto se relaciona aos encontros entre corpos proposto por Espinoza.

Ainda na tentativa de articular as questões anteriormente levantadas, nasce a *performance Antúrio*, que surge da necessidade de dar respostas poéticas e dançantes para um corpo que buscava sentidos para sua existência.

Mas o que isso tudo tem a ver com a educação?

A educação é um campo vasto e complexo, que carrega sobre os ombros a responsabilidade de formar os sujeitos para que eles possam atuar na vida em sociedade. No contexto brasileiro, a educação é pauta central nos discursos políticos e nas reivindicações sociais, o que nos mostra sua importância na disputa pelo poder na consolidação da sociedade brasileira contemporânea. Nos índices internacionais de desempenho dos alunos em relação ao domínio de conteúdos básicos de leitura, de escrita e de cálculos matemáticos, ocupamos posições bastante aquém do desejo para um país que se tornou uma das dez economias mais importantes do globo. Esta constatação nos leva a refletir acerca da necessidade e da urgência de ampliar e diversificar as discussões no campo da educação para que se possam encontrar caminhos que ressignifiquem sua trajetória e correspondam às necessidades atuais da sociedade. Por um lado, avançamos em relação ao acesso às unidades de ensino em todos os níveis e em diversas regiões do país, mas, por outro, a qualidade dos serviços prestados aos alunos e as condições de trabalho oferecidas aos professores e funcionários não são motivos de orgulho. E a discrepância entre os sistemas, público e privado, não contribui para a consolidação de uma sociedade democrática de fato.

Como profissionais do campo da educação talvez nos coubesse questionar profundamente: “O que é educação? Para que serve a escola? O que é ser professor? O que é ser aluno? Como e para quê se constituem as práticas educacionais?”. Estes questionamentos podem nos conduzir a refletir acerca da função da educação e das práticas

educacionais, assim como a arte questionou sua função, suas práticas e apontou novas propostas práticas.

Quando a arte na relação com a educação é afirmada como recurso para melhorar a eficácia dos mesmos sistemas de representação, como dispositivo para contenção da indisciplina ou, ainda, quando a arte é aclamada para remendar os buracos de um sistema educacional em crise que pede para ser reformulado, uma vez que não atende às demandas de seu tempo, percebo que, tanto a arte como a educação sofrem um amesquinamento em relação aos seus reais propósitos e potência criadora de novas práticas e novos conceitos.

Em meu entender, a contribuição que a arte pode oferecer à educação é indagar-lhe sua função e suas práticas, para quem sabe, inventarmos uma “*live education*” ou uma “*performance education*”, na qual o corpo esteja no centro da prática pedagógica, com o objetivo de aumentar a potência de agir de alunos e professores, indo ao encontro do terceiro gênero de conhecimento, no qual o que podemos encontrar são *puros seres de luz*. Conhecer equivale a iluminar, irradiar as descobertas e relações que se fazem a partir dos encontros entre corpos; lembrando que o espaço e os conhecimentos acumulados pela humanidade também são corpos.

Nessa perspectiva, a educação passa a criar campos de aprendizagem que possibilitam que tomemos diversas formas de conhecimento e saberes como formas de aprendizagem e produção de conhecimento. Abre-se a possibilidade de diálogo entre campos de conhecimento e diferentes práticas. Assim, a aprendizagem desloca-se da função utilitário-pragmática para se reencontrar com a dimensão estética e ética. Neste fazer estético-ético, a criação e a experimentação interferem nos processos de aprendizagem convencionais, institucionalizados, e recriam esses processos gerando novos processos de singularização e aprendizado, para uma possível emancipação intelectual.

#### **4.1. A emancipação intelectual**

Rancière (2011), em seu livro *O mestre ignorante*, nos apresenta as ideias e o trabalho do pedagogo francês Joseph Jacotot (1770-1840) para discutir a *emancipação intelectual*. Para Jacotot, a igualdade deve ser entendida como um ponto de partida, não

como um ponto de chegada e que não se deve “instruir” as pessoas para que se tornem iguais, mas, sim, partir do princípio de que elas são iguais por possuírem capacidade intelectual, aptidões e conhecimentos próprios, o que as torna diferentes e singulares. Rancière argumenta que, quando adotamos o princípio explicativo como método dominante dos processos de ensino e aprendizagem, adotamos, concomitantemente, o princípio do *embrutecimento*, que se opõe ao termo “emancipação intelectual”, na medida em que subordinamos uma inteligência em relação à outra, uma vontade em relação à outra.

O princípio explicativo produz o embrutecimento na medida em que perpetua o sistema de representação, subordinando uma inteligência à outra, subordinando um desejo ao outro, quando apontamos um único caminho o qual todos devem seguir. Assim, o professor é incumbido de apresentar ao aluno o caminho correto que deve seguir. Não há espaço para a curiosidade e a descoberta. Os exemplos já estão dados, e é necessário segui-los com rigor. Matamos a curiosidade com respostas prontas, com modelos a ser repetidos tanto no que se refere ao domínio dos conteúdos quanto ao domínio dos códigos de comportamento. A possibilidade de se instaurar um tipo de experiência que gere potência de criação é suplantada pela manutenção de experiências que reafirmam o sistema de representação.

Os métodos baseados na memorização de informações e reprodução de exemplos que serão avaliados e quantificados por testes que possuem apenas uma resposta correta podem ser detectados nas práticas de ensino de diversas áreas do conhecimento. Acredito que todos que por ventura venham a ler este texto terão experimentado, em algum momento de suas vidas, alguma interferência deste tipo em seu processo de formação. Assim também acontece em muitos casos com o ensino de arte: repetimos movimentos, repetimos notas, repetimos o texto, repetimos padrões.

Não se trata de desqualificar a importância do aprendizado mnemônico, ele é fundamental para o desenvolvimento e refinamento do processo de aprendizagem e de criação. A repetição e a memorização levam ao aperfeiçoamento, mas é necessário que estejam articuladas com uma zona de desejo potente e libertadora e não fundamentada no medo do erro, da reprovação e da desqualificação. Há uma relação profunda entre a inteligência e a vontade. Gostamos de aprender aquilo que nos interessa, o que nos

estimula, aquilo que aguça nossa inteligência, aquilo que nos desenvolve, tornando-nos mais conscientes de nós mesmos e do mundo. Aquilo que nos é imposto de forma arbitrária e autoritária nos embrutece, negligencia nossa inteligência e limita nossa capacidade. A *emancipação intelectual* se torna possível quando a inteligência é cultivada pela vontade, pelo desejo e pela liberdade. Isso só é possível quando os sujeitos estão engajados e comprometidos com o seu desenvolvimento, quando buscam soluções para suas questões, a fim de superar seus limites e atingir seus objetivos em diálogo com as questões postas pela partilha do comum na vida coletiva. Neste sentido, a prática pedagógica passa a ser pensada como um processo de desenvolvimento pleno, de aperfeiçoamento e expansão das capacidades cognitivas e sensíveis dos sujeitos e não como um processo de acúmulo de conhecimentos que serão medidos por testes. É o desconhecido que deve nos interessar, não o acúmulo de informações já desvendadas; armazenar dados (?!), isso as máquinas fazem muito melhor do que os humanos. O que deve nortear o aprendizado é a capacidade de estabelecer relações entre as informações, os contextos e os meios de que dispomos. Quando, a partir das informações e dos meios de que dispomos, nos lançamos ao desconhecido e às novas relações, temos a chance de nos depararmos com algo novo que nos modifica e que modifica nosso entorno, temos a chance de produzir conhecimento, acumulando experiências a partir de nossos erros e acertos na relação com as questões que nos colocamos e os desafios com os quais nos comprometemos.

É o desconhecido, o diferente, que permite que haja algum tipo de instabilidade no sistema de representação, é nessa zona de instabilidade que a diferença faz morada e alimenta os desejos e as possibilidades de criação. Um dos atributos da arte é a capacidade de nos surpreender, de deslocar o nosso olhar para algo que não vemos cotidianamente e, ao fazer isso, nos devolve renovados para nossas vidas diárias, passa a existir um eu diferente de mim. A arte e a educação não trazem um valor emancipatório em si, mas, sim, uma perspectiva para que as pessoas possam emancipar a si próprias.

Para Rancière (2007), a arte traz seu poder emancipatório quando o artista não antecipa o que o espectador deve ver ou compreender, quando o artista não impõe suas certezas e verdades, mas, sim, quando cria para iguais, capazes de suas próprias percepções e conclusões; quando a arte se desloca do sistema de representação para se apresentar em

sua potência problematizadora, criando instabilidade e questionando o já conhecido. A Arte nos arrasta para a zona de tensão porque é movida pelo desejo de criação.

Tanto a arte como a educação podem emancipar como, também, podem embrutecer. Arte e educação foram temas centrais dos discursos e de práticas libertárias que apontaram caminhos para a emancipação dos sujeitos e das coletividades. Como também estão no centro das práticas políticas e sociais autoritárias, estabelecendo um sistema de representação rigoroso que não mede esforços para eliminar a diferença, mesmo que isso signifique a opressão de milhões de vidas. Não há qualidades essenciais, intrínsecas e inquestionáveis que fundamentem a arte e a educação. Não há uma “boa intenção” *a priori*, a certeza de se estar fazendo o “certo” ou o “melhor” e que “essas certezas” tenham os mesmos significados para todos os sujeitos. A linha entre emancipação e sujeição, entre liberdade e opressão, é tênue e se entrecruzam o tempo todo; na verdade, andam sempre juntas, fazendo-se visíveis no vigor dos acontecimentos e em seus contextos. O que existe são as razões, os meios e os fins que nos impulsionam a criar e a partilhar. É o sentido que os sujeitos dão à sua existência e à negociação com o coletivo que gera potenciais emancipatórios ou opressivos. A igualdade deve ser entendida como um ponto de partida, não como um ponto de chegada, e não se deve “instruir” as pessoas para que se tornem iguais, mas, sim, partir do princípio de que elas são iguais por possuírem capacidade intelectual, aptidões e conhecimentos próprios, o que as torna diferentes e singulares, como já foi dito anteriormente.

Não é, pois, o procedimento, a marcha, a maneira que emancipa ou embrutece, é o princípio... Há desigualdade nas *manifestações* da inteligência, segundo a energia mais ou menos grande que a vontade comunica à inteligência para descobrir e combinar relações novas, mas não há hierarquia de *capacidade intelectual*. É a tomada de consciência dessa igualdade de *natureza* que se chama emancipação, e que abre o caminho para toda a aventura do saber (RANCIERE, 2011, p.49-50).

#### **4.2. Relações entre corpo, produção, armazenamento e transmissão de conhecimento**

A arte nos proporciona a criação e a educação a partilha. Não que não haja criação na educação e partilha na arte, não se trata disso; pois na arte se partilha o criado e na educação se cria a partir do partilhado. Trata-se de refletirmos a partir do que está sendo conceitualmente e socialmente conjugado até o momento, como sendo a arte o campo de

conhecimento que se relaciona com a criatividade, a sensibilidade e a sensorialidade, que propõe um tipo de reflexão e expressão, um modo de experimentar e organizar a relação com o mundo e o vivido, tendo raízes profundas na experimentação de materiais e no desenvolvimento de técnicas expressivas; e a educação o campo de conhecimento que se relaciona com a partilha dos conhecimentos acumulados pela humanidade, a fim de propiciar condições para que os sujeitos possam participar e se desenvolver dentro das práticas sociais, ensinando-lhes conteúdos e comportamentos que corroborem a condição de ser social, tornando-os cidadãos de seu tempo.

A educação formal, institucionalizada, tem suas raízes na constituição do Estado Moderno, em ressonância com a Revolução Industrial, na crescente urbanização da população e na passagem da produção artesanal para a produção industrial, a fim de suprir as demandas de um mercado cada vez mais exigente, complexo e autoritário, centrado nas cidades. Assim, tornou-se fundamental sua universalização, sendo um dos direitos básicos do cidadão contemporâneo. Os processos de aprendizagem passaram a ser pensados pela perspectiva de otimizar a adequação dos sujeitos à lógica industrial, preparando-os para o ingresso no mercado de trabalho. Esses processos determinam as formas de ensino e aprendizagem, de comunicação e expressão. A crença em um tipo de racionalidade científica como a principal responsável pela interpretação do mundo, que privilegia os planejamentos racionais, capazes de quantificar matematicamente os eventos que regem a existência humana, este tipo de racionalidade, caracterizada pela instrumentalidade e a funcionalidade, engendrou um grande desenvolvimento tecnológico e também modificou o modo como ensinamos e como aprendemos, como percebemos o nosso corpo e a maneira como nos relacionamos com o mundo.

Na sociedade industrial capitalista, o trabalhador foi se alienando do processo de produção, tornando-se executor de determinada função dentro da linha de produção. Seu tempo passou a ser comandado pelo tempo do relógio, o tempo das máquinas, o tempo da máxima produção, tornando-se uma peça “viva” dentro da engrenagem da produção e do consumo de bens. Seu potencial expressivo e criativo, sua sensibilidade, perdeu espaço para sua capacidade de adequação à demanda de mercado. Essas transformações estão diretamente relacionadas às transformações técnicas e à produção de novas ferramentas. A

crescente alienação dos processos de produção e a mecanização / instrumentalização do trabalho, do conhecimento e das relações geraram processos de condicionamento e embotamento das inteligências corporais, cognitivas e sensíveis.

Nas sociedades orais, sociedades que precedem a escrita, a produção, o armazenamento e a transmissão dos conhecimentos e saberes estão diretamente relacionadas ao corpo. O conhecimento se perpetua e tem consistência na carne; o conhecimento é corporificado, encarnado e partilhado no contato físico-corporal. O corpo perpetua a relação de comunicação e troca de conhecimento com um tipo de comunidade virtual, o mundo dos espíritos. Toda comunidade tradicional mantém parte de sua memória armazenada na “nuvem mitológica”. Para acessá-la, dispõe de técnicas ritualísticas sofisticadas que atualizam e coletivizam os conhecimentos, reiteram suas relações sociais e sua cosmologia. Nos rituais, estão expressos tanto a cosmologia e os costumes como também o aparato técnico, presente na preparação e na execução destes eventos. O trabalho é dividido de acordo com o papel social que cada membro ocupa, em determinado momento, dentro daquela sociedade. O momento do ritual, com seus processos de preparação, seus cantos, danças, objetos, indumentárias e substâncias, é o momento em que os trabalhos desenvolvidos por cada membro se juntam, dando forma e produzindo os corpos dos sujeitos e a identidade cultural daquela comunidade. Desta maneira, as sociedades orais se recriam e se perpetuam, passando adiante os saberes necessários para o pertencimento àquele grupo. Sua organização está relacionada aos ciclos da natureza. O tempo das plantações e das colheitas, o tempo de trocas entre grupos. Neste caso, o corpo armazena as memórias e as transmite através das práticas sociais e dos rituais para toda a comunidade. Se nas sociedades orais a produção, o armazenamento e a transmissão aconteciam simultaneamente, exclusivamente naquele contexto e naquele momento, a partir da escrita houve uma cisão, na qual a produção e o armazenamento se separam da transmissão que, agora, pode acontecer em qualquer tempo e isoladamente de seu contexto.

A consolidação do alfabeto e, bem mais adiante, a invenção da imprensa por Gutenberg no século XV deslocaram o conhecimento e sua produção do ritual-circular das tradições orais para a linearidade grafada do texto escrito, o livro convergiu as informações e lhes deu permanência, separando definitivamente a produção de conhecimento, do

armazenamento e da difusão. Para Lévy (2004), o desenvolvimento da escrita desencadeou uma série de alterações nos processos de produção, armazenamento e transmissão dos conhecimentos e saberes. Gradativamente, os conhecimentos e as informações passaram a ser registrados no papel dando-lhes permanência, fixando-os em um determinado momento. Os processos históricos e a produção do conhecimento tornaram-se lineares. Para acessar as informações registradas, foi necessário desenvolver e difundir a escrita e a leitura. A memória corporal, que era *multissensorial*, foi convergindo para a visão e para a habilidade da leitura. Com esta habilidade desenvolvida, é possível acessar informações relativas a diversos grupos culturais, eventos e áreas de conhecimento em diferentes tempos históricos.

O intenso desenvolvimento tecnológico no século XX e o advento da internet criaram rachaduras no alicerce das bibliotecas, abalando as estruturas da ideia de um saber centralizado e linear. Atualmente, em posse de um *device* (*notebook, tablet, smartphone*) e uma conexão de internet, é possível acessar informações as mais variadas possíveis e em, praticamente, qualquer canto do planeta. Não nos faltam informações, o que é preciso é nos perguntar quais informações desejamos acessar e por quais motivos. Aprender e produzir conhecimento se relaciona cada vez mais com as capacidades de selecionar, organizar, estabelecer relações entre informações, sentidos e contextos. Não se pode confiar nas informações, é necessário que confiemos cada vez mais no senso crítico e no poder de análise. Em um oceano de informações e estímulos, é necessário desenvolver técnicas de sobrevivência, isto significa ter em mãos ferramentas que nos auxiliem a nos tornar capazes de navegar em segurança. Ter em mãos um mapa que indique um norte que nos aponte para o lugar onde queremos chegar e pontos de referência que já foram experimentados e desenvolvidos por aqueles que começaram a navegar antes de nós pode nos auxiliar em nossa jornada. Acredito que a educação e a escola tenham a função de nos ensinar a criar mapas de navegação, apontando referências que possibilitem as conexões, que fazem ligar um ponto ao outro e assim vai se traçando a trajetória.

A rapidez com que as informações são compartilhadas, com que os conteúdos são produzidos, com que as técnicas são aperfeiçoadas imprime outro modo de funcionamento da memória. Não há estabilidade nem permanência, o que temos é o fluxo constante de dados e informações que se organizam e se relacionam propondo possíveis interpretações,



as relações tornam-se cada vez mais complexas. Passamos a armazenar parte cada vez mais significativa de nossa memória na nuvem cibernética. Para acessá-la, dispomos de computadores e interfaces, objetos programáveis e reconfiguráveis com diversas “portas” de entrada e saída de informações e que se ocupam em empacotar e desempacotar dados. Na mediação desta relação, entre o que entra e o que sai, está o usuário, recebendo, organizando e transmitindo informações. Corpo e máquina passam a operar simbioticamente, conectando pessoas e ideias em rede, em uma cultura digital globalizada e cada vez mais desterritorializada.

Não vivemos mais a predominância da estabilidade do texto impresso na folha branca, organizado a partir de uma sequência lógica que interlociona com o leitor. Participamos, nos dias de hoje, de outro modo de produzir, armazenar e transmitir conhecimento. A revolução digital tem alterado profundamente o modo de lidarmos com o conhecimento, com a comunicação e com nossos corpos. Estamos conectados a uma rede na qual as informações de todos os campos do conhecimento humano estão disponíveis em vários formatos, textos, imagens, vídeos, sons, linguagem de programação. A difusão do conhecimento e sua construção estão diretamente relacionadas ao fluxo de informações produzidas e compartilhadas, dentro e fora do planeta Terra, informações estão sendo emitidas e recebidas ininterruptamente. As noções de tempo e espaço foram radicalmente alteradas, o que impõe ao corpo uma relação diferenciada em relação a estes parâmetros. Sobre esta questão, vejamos o que diz Paul Virilio:

Efetivamente, trata-se da realização, quase um século depois, do sonho dos futuristas italianos: o corpo do homem integralmente alimentado pela técnica graças à miniaturização das “máquina-micróbios” invisíveis ou quase, guardando entretanto uma diferença fundamental na ordem da grandeza da velocidade, já que não se trata mais, com esperava Marinetti, de rivalizar com a aceleração dos motores transformando o corpo locomotor do indivíduo no equivalente da locomotiva ou de uma turbina elétrica cujas as velocidades relativas são ultrapassadas – *mas antes de tentar aparelhar o corpo humano para torná-lo contemporâneo da era da velocidade absoluta das ondas eletromagnéticas*. O emissor-receptor em tempo real sucederá, a partir de então, ao motor superpossante suscetível de percorrer rapidamente o espaço real dos territórios (VIRILIO, 1996. p. 94).

Aceleramos as partículas, produzimos um campo eletromagnético imensurável de comunicação e fluxo de informações, estamos imersos neste oceano de dados e códigos, flutuamos no inconsciente numérico, um fluxo infinito de dados sendo processado à

velocidade da luz. Estamos de olho nas galáxias mais distantes e nas entranhas das partículas, o macro e o micro nunca estiveram tão próximos de nossos olhos. Habitamos um universo incerto e infinito que conhecemos pouco e que não poupamos esforços em desvendar e recriar. O código genético é a gramática e a consistência do corpo; a combinação entre sequências de aminoácidos e proteínas e o DNA é o vestígio biológico que liga o corpo ao planeta. O corpo é a expressão e a conjugação do passado e do futuro na experiência do presente. No processo de elaboração de sua trajetória, o corpo joga com as memórias e o desconhecido, reafirmando o ineditismo do presente, produzindo conhecimento, propondo sínteses e sentidos sobre seu tempo.

## 5. Bibliografia

ARNING, B.; FARVER, J.; HASEGAWA, Y.; JACOBSON, M. (Cur.). **Sensorium: Embodied Experience, Technology, and Contemporary Art**. Cambridge: Massachusetts Institute of Technology, List Visual Arts Center, 2006.

ARTAUD, A. **O teatro e seu duplo**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

BAIOCCHI, M. **Butoh: dança veredas d'alma**. São Paulo: Palas Athenas, 1995.

BAIOCCHI, M; PANNEK, W. **Taanteatro: teatro coreográfico de tensões**. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2007.

BAIOCCHI, M; PANNEK, W. **Taanteatro: rito de passagem**. São Paulo: Transcultura, 2011.

CANONGIA, Ligia. **O legado dos anos 60 e 70**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

CARDIM, L. N. **Corpo**. São Paulo: Globo, 2009.

COHEN, R. **Performance como linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

COHEN, R. **Work in process na cena contemporânea**. São Paulo: Perspectiva, 1998.

DAWSEY, J.; MÜLLER, R. P.; MONTEIRO, M.; HIKIJI, R. (Org.) **Antropologia e performance: ensaios na pedra**. São Paulo: Terceiro Nome, 2013.

DELEUZE, G. **Crítica e clínica**. São Paulo: Editora 34, 1997.

DELEUZE, G. **Diálogos**. São Paulo: Editora Escuta, 1998.

DELEUZE, G. **Espinoza: filosofia prática**. São Paulo: Escuta, 2002.

- DELEUZE, G. **Diferença e repetição**. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2007.
- DELEUZE, G. **Francis Bacon: lógica da sensação**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2007.
- DELEUZE, G. **Lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **O que é a filosofia?** Tradução de Bento Prado Júnior e Alberto Alonso Munoz. São Paulo: Editora 34, 1992. (Coleção Trans).
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil platôs: capitalismo e esquizofrenia**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1996.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **O anti-Édipo: capitalismo e esquizofrenia 1**. Tradução de Joana Marais Varela e Manoel Maria Carrilho. Lisboa: Assírio e Alvim, 2004.
- DUARTE JÚNIOR, J. F. **Por que arte-educação?** Campinas: Papyrus, 1983.
- DUARTE JÚNIOR, J. F. **Fundamentos estéticos da educação**. Campinas: Papyrus, 1988.
- DUARTE JÚNIOR, J. F. **O sentido dos sentidos: a educação (do) sensível**. 2000. Tese (Doutoramento em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2000.
- FEUERSTEIN, G. **A tradição do yoga: história, literatura, filosofia e prática**. São Paulo: Editora Pensamento-Cultrix, 1998.
- FRALEIGH, S.; NAKAMURA, T. **Hijikata Tatsumi and Ohno Kazuo**. New York: Routledge, 2006.
- GIL, J. **Metamorfoses do corpo**. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 1997.
- GIL, J. **Movimento total: o corpo e a dança**. Lisboa: Relógio D'Água Editores, 2001.
- GLUSBERG, J. **A arte da performance**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

GOLDBERG, R. **A arte da performance**: do futurismo ao presente. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GOUVÊA, R. V. de. **Prática corporeoenergética para a improvisação em dança**: uma via para a manifestação da criatividade. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.

GOUVÊA, R. V. de. **A improvisação de dança na (trans)formação do artista-aprendiz**: uma reflexão nos entrelugares das artes cênicas, filosofia e educação. Tese (Doutoramento em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2012.

GREINER, C. **Butô**: pensamento em evolução. São Paulo: Escriturs Editora, 1998.

GREINER, C. **O corpo**: pistas para estudos indisciplinados. São Paulo: Annablume, 2008.

GREINER, C.; FERNANDES, R. M. (Org.). **Tokyogaqui**: um Japão imaginado. São Paulo: Edições Sesc SP, 2008.

GUATTARI, F. **As três ecologias**. Campinas: Papirus, 1990.

GUATTARI, F. **Caosmose**: um novo paradigma estético. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

GUBERNATIS, A. **Mitología zoológica**. Barcelona: Jose J. de Olañeta, 2002.

HARAWAY, H.; KUNZRU, H. **Antropologia do ciborgue**: as vertigens do pós-humano. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2009.

KOZEL, S. **Closer**: Performance, Technologies, Phenomenology. Cambridge: Massachusetts Institute of Technology, List Visual Arts Center, 2007.

LABAN, R. **Domínio do movimento**. São Paulo: Summus, 1978.

LE BRETON, D. **Adeus ao corpo**: antropologia e sociedade. Campinas: Papirus, 2003.

LEHMANN, H. **Teatro pós-dramático**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

LÉVY, P. **As tecnologias da inteligência**: o futuro do pensamento na era da informática. São Paulo: Editora 34, 2004.

LYNCH, D. **Em águas profundas**: criatividade e meditação. Rio de Janeiro: Gryphus, 2008.

MASSEY, D. **Pelo espaço**: uma nova política da espacialidade. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008.

McLUHAN, M. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. São Paulo: Cultrix, 2007.

NESPOLI, E. **Performance e ritual**: processos de subjetivação na arte contemporânea. Dissertação (mestrado em Artes) – Instituto de Artes, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2004.

OIDA, Y. **O ator invisível**. São Paulo: Beca Produções Culturais, 2001.

PESSOA, P. **Poesias**. Porto Alegre: L&PM, 2007.

QUILICI, C. S. **Antonin Artaud**: teatro e ritual. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2004.

RANCIERE, J. **A partilha do sensível**. São Paulo: Editora 34, 2009.

RANCIERE, J. **O mestre ignorante**: cinco lições sobre a emancipação intelectual. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

RANCIERE, J. **O espectador emancipado**. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2012.

ROLNIK, S. Arte cura? Lygia Clark no limiar do contemporâneo. In: BARTUCCI, G. (Org.). **Psicanálise, arte e estéticas de subjetivação**. Rio de Janeiro: Imago Editora, 2002.

ROLNIK, S.; DISERENS, C. **Lygia Clark**: da obra ao acontecimento. Somos o molde. A você cabe o sopro. Nantes: Musée des Beaux-Arts de Nantes, 2005; São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2006. Catálogo de exposição.

RONECKER, J. P. **O simbolismo animal**: mitos, crenças, lendas, arquétipos, folclore, imaginário. São Paulo: Paulus, 1997.

SALLES, C. A. **Gesto inacabado**: processo de criação artística. São Paulo: Fapesp; Annablume, 2004.

SANTAELLA, L. **Culturas e artes do pós-humano**: da cultura das mídias à cibercultura. São Paulo: Paulus, 2003.

SCHAFFER, M. **O ouvido pensante**. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1991.

SCHECHNER, R. **Performance Theory**. London; New York: Routledge, 1988.

SPINOZA, B. de. **Ética**. Tradução e notas de Tomaz Tadeu. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2008.

STRAZZACAPPA HERNÁNDEZ, M. M. **O corpo en-cena**. Dissertação (mestrado em Educação). Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1994.

STRAZZACAPPA HERNÁNDEZ, M. M. Técnicas corporais: a procura do outro que somos nós mesmos ou à la recherche nous-mêmes ailleurs. **Revista Lume**, Campinas, n. 1, 1998.

STRAZZACAPPA HERNÁNDEZ, M. M. **Educação somática e artes cênicas**: princípios e aplicações. Campinas: Papyrus, 2012.

STRAZZACAPPA, M.; MORANDI, C. **Entre a arte e a docência**: a formação do artista da dança. Campinas: Papyrus, 2006.

TODD, M. E. **The Thinking Body**. Princeton: Princeton Book Company, 1937.

VIGARELLO, G.; COURTINE, J. J.; CORBIN, A. (Org). **História do corpo 3**: a mutação

do olhar – Século XX. Petrópolis: Vozes, 2008.

VIRILIO, P. **A arte do motor**. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.

#### **Videos:**

**ANTÚRIO:** vestígios do corpo rio. Concepção e produção Maju Martins, 2012. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=nhLbFFwU7\\_w](https://www.youtube.com/watch?v=nhLbFFwU7_w)>

**BUTOH:** Piercing the Mask. Direção e roteiro de Richard Moore. Produção de Chris Bollard e Richard Moore. New York: Insight Media, 1991. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=i2d5a3c1Gb0>>. Acesso em: mai. 14.

**CORPO sem órgãos.** São Paulo: Festival Contemporâneo de Dança, 2011. Fala de Luiz Fuganti. Disponível em: <<http://vimeo.com/31932592>>. Acesso em: 25 jul. 2014.

**DANCE of Darkness.** Direção de Edin Velez. Produção de Ethel e Edin Velez. New York: Electronic Arts Intermix, 1989. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=N9GtoKGLA6o>>. Acesso em: 25 jul. 2014.

**ÉTICA Espinosana.** São Paulo: Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo; Espaço Ética. Fala de Clóvis de Barros Filho. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=SEOEdxQCfok>>. Acesso em: 25 jul. 2014.

**Paul Virilio: penser la vitesse.** Filme produzido por Stéphane Paoli em 2009, no qual Paul Virilio apresenta suas reflexões acerca da noção de progresso no qual a humanidade tem se desenvolvido: PAOLI, Stéphane (prod.). Legendas em espanhol por David Aurox. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=OAPn7pBPOL8>>(parte1); <[https://www.youtube.com/watch?v=f9c863y\\_c3l](https://www.youtube.com/watch?v=f9c863y_c3l)>(parte2); <<https://www.youtube.com/watch?v=-baCcb5ql8>> (parte 3). Acesso em: mai. 2014.

**PENSAMENTO de Espinoza, o.** Campinas: Instituto CPFL, Café Filosófico. Fala de João Luiz Muzinatti. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=GGkeXeKuRkw>>. Acesso em: 25 jul. 2014.



**PENSAMENTO e liberdade em Spinoza.** Fala de Claudio Ulpiano. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=oBDEZSx6xVs>>. Acesso em: 25 jul. 2014.

**SUR Spinoza:** séance 1. Paris: Université Paris – VIII, 2 dez. 1980. Fala de Gilles Deleuze. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=EK2u798HgK4>>. Acesso em: 25 jul. 2014.

**SUR Spinoza:** séance 2. Paris: Université Paris – VIII, 9 dez. 1980. Fala de Gilles Deleuze. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=sV\\_e9mr4T7Q](https://www.youtube.com/watch?v=sV_e9mr4T7Q)>. Acesso em: 25 jul. 2014.

**Artigo na internet:**

DELEUZE, G. Deleuze / Spinoza: cours vincennes. *Le cours de Gilles Deleuze*. Trad. Francisco Traverso Fuchs. 24 jan. 1978. Disponível em: <<http://www.webdeleuze.com/php/texte.php?cle=194&groupe=spinoza&langue=5>> Acesso em 25 jul. 2014.