

A sevragem da dança do corpo



Marcus Vinicius Machado de Almeida
Unicamp 2006

Capa:
Charge realizada em 1913 na
ocasião da estréia da
“Sagração da Primavera”
de Nijinsky

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
FACULDADE DE EDUCAÇÃO FÍSICA**

Marcus Vinicius Machado de Almeida

A selvagem dança do corpo

Campinas
2006

Marcus Vinicius Machado de Almeida

A selvagem dança do corpo

Tese de Doutorado apresentada à Pós-Graduação da Faculdade de Educação Física da Universidade Estadual de Campinas para obtenção do título de Doutor em Educação Física.

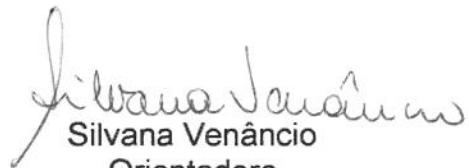
Orientadora: Silvana Venâncio

Campinas
2006

Marcus Vinicius Machado de Almeida

A selvagem dança do corpo

Este exemplar corresponde à redação final da Tese de Doutorado defendida por Marcus Vinicius Machado de Almeida e aprovada pela Comissão julgadora em: 27/11/2006.



Silvana Venâncio
Orientadora

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA FEF - UNICAMP

AL64s Almeida, Marcus Vinicius Machado de.
A selvagem dança do corpo / Marcus Vinicius Machado de Almeida. -
Campinas, SP: [s.n], 2006.

Orientador: Silvana Venâncio.
Tese (doutorado) – Faculdade de Educação Física, Universidade
Estadual de Campinas.

1. Dança. 2. Corporeidade. 3. Terapia ocupacional. 4. Educação
Física. 5. Ética. 6. Ecologia. I. Venâncio, Silvana. II. Universidade
Estadual de Campinas, Faculdade de Educação Física. III. Título.

(dilsa/fef)

Título em inglês: The wild dance of the body.

Palavras-chaves em inglês (Keywords): Dance, Corporeidade, Occupational therapy,
Physical Education, Ethic, Ecology.

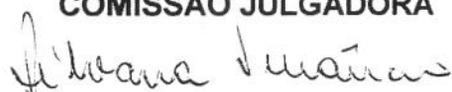
Área de Concentração: Atividade Física, Adaptação e Saúde.

Titulação: Doutorado em Educação Física.

Banca Examinadora: Eduardo Henrique Passos Pereira. Elizabeth Freire Araújo Lima.
Marina Martins da Silva. Silvio Donizetti de Oliveira Gallo. Silvana Venâncio.

Data da defesa: 27/11/2006.

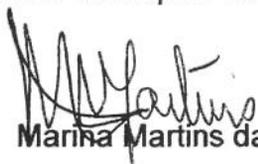
COMISSÃO JULGADORA


Silvana Venâncio
Orientadora


Sílvio Donizetti de Oliveira Gallo


Elizabeth Maria Freire de Araújo Lima


Eduardo Henrique Passos Pereira


Marina Martins da Silva

20749093

Dedicatória

Dedico este trabalho às minhas filhas e esposa dançantes Ana Beatriz, Larissa e Márcia.

Agradecimentos

Agradeço aos grandes mestres que colaboraram com minha qualificação, e em especial à minha orientadora, amiga e companheira Silvana Venâncio, e ao acalentador de uma poética de militância Eduardo Passos.

Aos mestres Marina Martins, Elizabeth Lima e Silvio Gallo por suas fundamentais orientações.

À minha Mãe, que foi minha parceira e amiga de sempre.

À minha sogra Maria, pela mão amiga nos momentos difíceis.

Aos amigos Lisete Ribeiro Vaz e Sandra Pacheco, que lutaram comigo por nossa profissão.

À sempre presente professora Márcia Trigueiro

ALMEIDA, Marcus Vinicius Machado de. **A selvagem dança do corpo**. 2006. 271f. (Tese doutorado em Educação Física) - Faculdade de Educação Física. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

RESUMO

Este trabalho pretende problematizar as capacidades plásticas e de criação do corpo. Para tal condução, faremos uma contraposição entre os pensamentos distintos de corpo natural e corpo artificial, tomando como personagens conceituais os bailarinos do início do século Isadora Duncan e Vaslav Nijinsky, que representam respectivamente o corpo natural e o corpo artificial. Tal dualidade sobre as visões de corpo será balizada ainda tomando como personagem conceitual crianças que foram privadas do contato com humanos — as crianças selvagens — e que possuem grandes modificações corporais e em seus gestos. A partir das crianças selvagens, apresentamos uma não-dualidade através do pensamento de uma natureza-artificializante do corpo. Este entendimento de um corpo natural que se artificializa nos leva a refletir sobre uma ética para os pensamentos e práticas corporais, tomando como referência o conceito de corpo sem órgãos de Deleuze e Guattari. Nossa análise ética propõe construir uma ontologia para o corpo, que será conduzida através do conceito ecológico, ético e político de *faberdiversidade*.

Dança; corporeidade; terapia ocupacional; educação física; ética; ecologia

ALMEIDA, Marcus Vinicius Machado de. **The Wild dance of the body**. 2006. 271f. (Tese de doutorado em Educação Física) - Faculdade de Educação Física. Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2006.

ABSTRACT

This thesis intends to argue on the creation and plastic abilities of the body. In order to follow this arguments, we will make a coutenpoint between two distinct thoughts: the one of natural body and other of na artificial body — taking as conceptual characters two ballet dancers of the begining of the 20th century Isadora Duncan and Vaslav Nijinsky — the former representing the natural body and the latter the artificial one. Such a duality about the perspectives of the body will be bounded taking as conceptual characters children who are deprived from human contact — the feral children — who present great changes both in their bodies and gesture. Taking feral children into consideration, we present the nom-duality through the thought of na artificialing-nature of the body. Understanding the natural body turns out to be artificial forces us think about an ethics for corporal practices and thoughts, taking as reference Deleuze and Guattari’s concept of a “body without organs”. Our analysis on ethics suggests that an ontology of the body should be considered. Such an ontology will be led through the ecological, ethical and political concept of faberdiversity.

Keywords: dance corporeity; occupational therapy; physical education; ethics; ecology

LISTA DE FIGURAS

Figura 1	Rapaz-cavalo que se apresentava em circos no início do século XX	19
Figura 2	Frances O’Conner, a mulher sem braços que era conhecida por sua enorme habilidade com os membros inferiores	19
Figura 3	Mulher com gêmeo siamês	20
Figura 4	Myrtle Corbin, a mulher de quatro pernas	20
Figura 5	Kamala logo após a captura	21
Figura 6	Duncan dançando na praia	55
Figura 7	Luís XIV no papel do Rei Sol	75
Figura 8	Taglioni em “La Sylphide”, 1832	76
Figura 9	Os experimentos de Laban	76
Figura 10	Duncan no Pártenon	80
Figura 11	Duncan no papel de Ifigênia	88
Figura 12	Duncan em algumas de suas posturas	91
Figura 13	Isadora Duncan e sua dança	100
Figura 14	Nijinsky em “Schéhérazade”	101
Figura 15	Figurino exótico de Basket para os Balés Russos	111
Figura 16	Cena do orgasmo em “Tarde de um fauno”, de Nijinsky..	114
Figura 17	Laban, à direita, com seus alunos, na exploração do corpo nu	114
Figura 18	A exposição do corpo no figurino de Basket para o balé Cleópatra	115
Figura 19	Cena do balé “A tarde de um fauno” e os corpos na lei de frontalidade	117
Figura 20	Os movimentos angulares de Nijinsky em “A tarde de um fauno”	119
Figura 21	Ballet “Jeux” e as posturas angulares	119
Figura 22	Ballet “Till Eulenspiegel” e as posturas angulares	120
Figura 23	Figurino da “Sagração da primavera”, de Roerich	123
Figura 24	Os movimentos angulares e retos na “Sagração da primavera” por Nijinsky	123

Figura 25	Cena do primeiro ato da “Sagração da primavera” de Nijinsky	124
Figura 26	Cenário de Nicholas Roerich, segundo ato da “Sagração da primavera”	127
Figura 27	Cena final do primeiro ato da “Sagração da primavera” ..	127
Figura 28	Balé “Parade”, bailarino em figurino cubista de Picasso .	129
Figura 29	Cenário do balé “Relâche”	130
Figura 30	A figura mostra os pés em rotação medial dos bailarinos na “Sagração da primavera”	131
Figura 31	Cena da virgem eleita na Sagração da Primavera, segundo ato	132
Figura 32	À esquerda, Nijinsky como o Fauno, em 1912, e à direita Nijinsky após anos de internação em instituições psiquiátricas e um ano antes de sua morte	145
Figura 33	Diversas versões da “Sagração da primavera”	146
Figura 34	Ilustrações para os livros de “Frankenstein” e de “Tarzan”, personificando, respectivamente, o corpo artificial como o mal e o corpo natural como o bem	150
Figura 35	Kamala e Amala	155
Figura 36	Kasper Hauser	156
Figura 37	Kamala e sua gestualidade animal no cativeiro	157
Figura 38	Dança zoomorfa dos Cheyennes	179
Figura 39	Retrato de Nicholas Roerich por Svetoslav Roerich	246
Figura 40	Pintura folclórica de Roerich	247
Figura 41	Cenário da “Sagração da primavera” de Roerich	248
Figura 42	A bandeira da paz aparece nesta Madona de Roerich	249
Figura 43	“Os antepassados da humanidade” (Roerich)	250
Figura 44	“Construindo uma cidade” (Roerich)	257
Figura 45	O corpo e sua diversidade	258

SUMÁRIO

1 Introdução	11
2 A coreografia do saber rizomático	34
3 Duncan e a dança da vida	55
3.1 O uso horizontal do corpo	59
3.2 O uso vertical do corpo	62
3.3 A atunomização da arte	70
3.4 A ontologização da arte	77
4 Nijinsky e a dança do vivo	101
5 A selvagem dança das crianças	147
6 A coreografia do <i>ethos</i>	180
6.1 Ética	181
6.2 Corpo sem órgãos e acontecimento	188
6.3 Técnica, tecnologia singular, eficácia e eficiência	194
6.4 Ontologia do corpo	202
6.5 O corpo-arte	204
6.6 Corpo-artesanal	216
6.7 Corpo-sonhador e corpo-devaneio	220
6.8 A faberdiversidade	230
Considerações finais	241
Referências Bibliográficas	259

1 Introdução

Este é um estudo sobre a grande possibilidade de gestos do corpo. Sendo mediado pela frase de Baruch Spinoza — o que pode um corpo? —, nosso trabalho parece indagar algo muito semelhante, pois pretende refletir sobre as propriedades plásticas dos corpos, investigar as capacidades de transformação e, sobretudo, de criação dos corpos e de gestos. A pesquisa desenvolve-se então através de uma gestologia. Outra semelhança com o filósofo é que, quando Spinoza realiza sua indagação, ele a faz para pensar o corpo em sua ética. Nossa gestologia também se preocupará com o corpo fazendo parte necessariamente de um pensamento ético. E, a partir de nossa ética, seguindo agora uma inspiração deleuzeana, surgirá um caminho político. Além de Spinoza e Gilles Deleuze, também Félix Guattari inspirou este percurso. O que se pretende afirmar é que o corpo tem uma grande capacidade de criação; logo, é possível pensar as práticas corporais criadoras, produzindo assim uma existência intensa.

As problematizações que aqui serão colocadas são oriundas de uma série de discursos e vivências experimentados ao longo de nossa prática profissional como professor na área de dança, educação física, terapia ocupacional, e também provenientes de nossa clínica na área da reabilitação física e saúde mental. Mas não poderíamos esquecer que, no percurso profissional, alguns autores e seus conceitos foram dispositivos que nos provocaram a repensar a prática, e necessariamente novas sensibilidades sobre o corpo surgiram em nossa vida. Destaco aqui Deleuze, Guattari, Humberto Maturana, Francisco Varela, Spinoza, Friedrich Nietzsche, Karl Marx, Gaston Bachelard, Michel Foucault, Rudolf Von Laban e muitos outros. A partir destas forças conceituais intensivas, o olhar para as práticas corporais se modificou de forma radical.

Assim, pudemos perceber que os profissionais que trabalham com o corpo — sejam eles da área artística, da área médica, da área de educação — sempre apresentam certa concepção sobre o corpo que interfere diretamente na forma como atuam. Bailarinos, atores, médicos, terapeutas ocupacionais, professores de educação física, entre outros, vertem seu olhar, seus objetivos e, conseqüentemente sua prática para o corpo de acordo com a idéia de corpo que possuem. Há muitos corpos possíveis, construídos tanto conceitualmente como em práticas distintas. Entretanto, dentre estas diversidades de “corpos” constituídos, pudemos perceber, correndo o risco de reducionismo, dois pensamentos basilares para o corpo nos quais poderíamos categorizar essas variedades, e que serão de interesse neste trabalho: um que vê o corpo como algo natural, Isto é, com movimentos, comportamentos e desejos próprios da

espécie; e outro, diametralmente oposto, que entende a plasticidade, a mutabilidade corporal. O corpo, nesta vertente, é produzido artificialmente no encontro do homem com a cultura, com os fazeres quotidianos e com o meio. É do conflito entre estas visões sobre o corpo que parte este trabalho. O primeiro objetivo, então, é indagar sobre as concepções de natureza e de artificialismo do corpo. Um ponto de partida problemático, porque se inicia com uma dualidade.

Porém, antes de iniciamos a apresentação destas visões de corpo e da trajetória desta pesquisa, se faz necessário comentar como chegamos ao interesse de tal temática e qual fenômeno do mundo provocou mudanças em nossa vida profissional, seja como professor de dança, bailarino em dança contemporânea e terapeuta ocupacional. Cremos que estes relatos são importantes porque se desejamos que este trabalho tenha uma dimensão ética e política, ele deve estar vinculado bem próximo às pragmáticas corporais, e narrar nossas vivências pode ser relevante para que outros profissionais que passem por situações e questionamentos semelhantes possam ter algumas parcerias neste estudo.

Durante muito tempo atuamos como terapeuta ocupacional, e sabemos que a formação em terapia ocupacional possui cadeiras que estudam o corpo em sua anatomia, fisiologia, movimentos, patologias etc. Estes estudos nos ajudam a entender o corpo normal e aqueles que têm alterações. Os terapeutas ocupacionais se tornam críticos ao olhar o corpo e avaliam aqueles que têm algum problema ou não, além de indicarem a forma de corrigir este corpo através das atividades humanas, desejando o retorno às ocupações de lazer, trabalho e autocuidados. Contudo, apesar de todas estas verdades sobre os corpos sadios e doentes, em certo período de nossa vida, trabalhando na área de neurologia desconfiamos dessas “certezas médicas”. Na clínica, observamos muitos corpos supostamente “deformados” pelas patologias. Alguns métodos de reabilitação pregam uma normalização do corpo, seja do tônus, do arco de movimento e, principalmente, da postura. Em alguns desses métodos, a suposta normalização do corpo nada mais é do que produzir um corpo esteticamente idealizado e aceitável, geralmente retilíneo e simétrico (que às vezes nos faz lembrar até as exigências do corpo do balé). Percebe-se nitidamente aqui critérios não-médicos justificarem a clínica. Em especial, recordamos de uma adolescente que brincava, caminhava, corria com grande facilidade na posição de gatas, por uma condição de sua patologia. Contudo, constantemente, afirmava-se que esta forma “animalesca” (selvagem?) de se deslocar lhe faria mal, que seu joelho não resistiria a esse esforço. Seus pais, que seguiam as premissas da intuição e do afeto, indo numa direção contrária aos preceitos médicos, adaptaram para a menina uma espécie de calçado para o joelho feito com borracha de pneus, pois assim ela poderia brincar, correr, agir... Aos vinte e

um anos, seus joelhos estavam bastante queratinizados e espessados, mas íntegros. Muitos terapeutas tentavam tirá-la da postura de gatas, pois era muito “incômodo” observá-la em quatro apoios, “como um animal”, e todas as justificativas de colocá-la na cadeira de rodas eram da ordem médica: “seria melhor para sua saúde”; “promoveria maior independência”. Mas, na cadeira, esta jovem praticamente não se locomovia, uma imobilidade atravessava o seu corpo, além de sua fisionomia parecer entristecida. Esteticamente era mais agradável vê-la sentada, mas existencialmente seu corpo e movimentos se empobreciam. O corpo desta menina foi muito especial para nós, pois indagávamos que corpo era esse que sobrepujava toda ordem do discurso do normal e patológico, se organizava de forma a contrariar as leis do saudável ou prejudicial e fazia surgir a lei do corpo deformadamente intenso e corretamente triste. Talvez os terapeutas não suportassem ver um humano “comportando-se” como um animal. Estas indagações foram importantes para este trabalho. A partir de então, nos interessamos por tudo que era “não-normal”, “não-natural” no corpo, como os *freaks* e, posteriormente, as crianças selvagens.

Outras indagações sobre esta pesquisa vieram de nosso encontro com a dança. Nossa formação em dança contemporânea se deu na Escola Angel Vianna (uma renomada escola de dança carioca). A descoberta dos pioneiros da dança contemporânea, como François Delsarte, Rudolf von Laban, Emile Jacques-Dalcroze, Isadora Duncan, Mary Wigman, entre outros, foi muito intenso. Uma das principais concepções destes teóricos é que todo corpo, com suas anatomias e gestualidades diversas, poderia dançar, poderia ser expressivo fora das convenções e técnicas já formalizadas para a dança. Para eles também a dança se constituía em um sentido ontológico, isto é, a dança doa sentidos intensos à vida. Para nós, estas afirmações foram acalentadoras. As diversas possibilidades corporais apresentadas pela dança contemporânea foram muito sedutoras, intensas, mágicas, pois pensávamos nos diferentes corpos com que lidamos na nossa vida de terapeuta ocupacional e a possibilidade de torná-los intensos e poéticos, mesmo que caminhassem de quatro. A dança permitiria essa poética sem o julgamento de normal ou de patológico.

Entretanto, com o passar do tempo a dança contemporânea também apresentou para nós suas capturas, e sua generosidade algumas vezes não foi tão intensa. O discurso produzido em torno desta categoria de dança também vertia sobre uma não-delimitação do que deveria se definir como dança contemporânea. Dança contemporânea não deveria ser um estilo, uma escola, uma técnica, mas a oportunização da vida através de gestos intensos e expressivos, assim era dito. Dança contemporânea, então, tem como um de seus princípios a pesquisa de novas gestualidades e possibilidades corporais. As palavras de ordem são inovação e criação.

Definir, ou mesmo afirmar se um grupo de dança era contemporâneo ou não também era algo tão claro como afirmar que um grupo realiza o balé acadêmico. Num primeiro momento, se poderia supor estar fugindo das categorizações de corpo, como ocorre nas áreas médicas. Mas vendo esta dança de perto, percebíamos a existência de práticas judicativas através de categorizações sutis. Estas categorizações para a dança contemporânea envolvem critérios herméticos, complexos e conceituais para os gestos. O gesto pode até ser diverso, mas o discurso do gesto tem que estar dentro do esperado. Se o gesto é diverso, sua semiótica nem tanto. Deste modo, muitas classificações imprecisas em torno da dança e dança contemporânea nos foram apresentadas: balé contemporâneo, dança moderna, dança pós-moderna, balé neoclássico, dança ainda não suficientemente contemporânea, dança-datada etc. É claro que questionamos, indagamos, pesquisamos, entrevistamos, porém compreender com precisão estas definições, estas categorias, não foi possível. O que percebíamos é que estas categorias ganhavam sentido político hierárquico, isto é, quando se queria desmerecer um grupo de dança dentro dos “clãs dos artistas de vanguarda”, dizia-se que tal grupo não era suficientemente contemporâneo, era apenas “moderno”, ou “datado”, e por isso não realizava as inovações necessárias para romper com o estabelecido.

Essas classificações esfriavam a dança contemporânea e transformavam a capacidade criadora da dança em mercadoria, pois assim os artistas com a “semiótica correta” teriam seus privilégios nas instituições de consagração cultural da dança contemporânea. Em verdade, um grande paradoxo e contradições se formam ao redor da dança contemporânea. Logo, sentimos que a dança contemporânea, embora se apresente com uma grande liberdade corporal, foi capturada em instituições em alguns momentos, com subjetividades e discursos próprios e que muitas vezes são usados para classificar gestos e corpos da “arte verdadeira” e de “vanguarda” e aqueles que não são. Cabe aqui ressaltar que muitos dos pioneiros da dança contemporânea, como Laban e Dalcroze, ao iniciarem suas pesquisas, não estavam muito preocupados com a questão cênica e espetacular da dança. Eles criavam ao ar livre verdadeiras pesquisas e experimentações corporais nas quais a função era a produção de uma experiência intensiva para a vida. As produções de coreografias para o palco são posteriores, e foram elas, talvez, que favoreceram esta institucionalização da dança contemporânea como mercadoria, pois fizeram esta arte entrar no mercado capitalista, e daí sua captura. O gesto, em sua diversidade, já não seria tão intenso como se imaginava, mas é indubitável que muitas potências encontramos na dança contemporânea e que as carregamos conosco até hoje.

Mas outras experiências na dança foram significativas. Como professor nos cursos de Dança e Educação Física da Universidade Federal do Rio de Janeiro e no curso de Dança da

Faculdade Angel Vianna, realizávamos um questionamento freqüente e que estava ligado diretamente a algumas afirmações comuns nas escolas de dança contemporânea, baseadas no pensamento de Duncan, Laban, Wigman, entre outros. A diversidade de gestos e de técnicas é buscada, como vimos, mas para ser alcançada, paradoxalmente, deve surgir em alguns profissionais apenas por algumas gestualidades possíveis. É conhecida a negação que Laban faz da submissão do gesto ao ritmo musical, tão freqüente no método Dalcroze de movimento, que era comum no início do século e pelo qual Laban não tinha grande simpatia (PARTSCH-BERGSOHN & BERGSOHN, 2003). Também há a tentativa do bailarino contemporâneo de não trabalhar com formas gestuais comuns no balé, mas preferir o fluxo de movimento. Assim, o balé, mesmo que oferecido como técnica para a formação do bailarino contemporâneo, é algumas vezes criticado em relação ao seu aprisionamento e ao empobrecimento do vocabulário corporal que pode produzir. Uma crítica ao balé é estabelecida, ainda que velada. Fala-se de sua limitação porque não explora o corpo na sua totalidade, porque não emprega a expressividade natural do corpo e está repleto de formas clichê, e porque somente alguns corpos magros, esguios e alongados podem dançá-lo. Porém, este discurso libertário — que algumas vezes se confunde com um discurso antibalé, e às vezes também como antidança moderna — pode paradoxalmente ser confrontado com a prova de habilidade específica que estas mesmas escolas exigem. Muitas escolas de graduação e técnica em dança contemporânea fazem esta avaliação no momento de entrada do candidato, afirmando que há corpos hábeis para a dança e outros ainda não hábeis; além disso, apresentam algo curioso: boa parte dos alunos valorizados e aprovados adquiriu sua experiência corporal no balé! Teríamos uma dicotomia entre o discurso e a prática dentro da concepção de dança contemporânea? A própria prova de habilidade específica já é, por si só, um discurso contraditório, pois a dança contemporânea tem como idéia que todo corpo pode dançar. Se somos contemporâneos, por que ainda reproduzimos tais cânones de outros sistemas mais ortodoxos em dança? Que discurso é esse, que práticas são essas? Parece que uma ética trazida pelos pioneiros da dança contemporânea não foi efetivada de forma intensa. E o mais importante de tudo é que a diversidade do gesto é diminuída. Além disso, certa dualidade é sentida na dança vista através do binômio corpos intensos e corpos aprisionados.

Outra perturbação surge na nossa vida de professor, e esta adveio com a disciplina de Corporeidade, que lecionamos na UFRJ. Com as aulas de Corporeidade para a Educação Física (que já aboliu em muitas escolas a prova de habilidade específica, aceitando inclusive alunos com deficiências físicas) aprendemos a lidar com corpos totalmente novos e muito mais diversos do que na dança: corpos magros, gordos, alongados, encurtados, corpos com

deficiências físicas, corpos coordenados e descoordenados. A disciplina é relativamente nova para a maioria dos alunos e quer desconstruir os clichês das práticas corriqueiras já vivenciadas por eles nas academias, isto é, seu objetivo não é desenvolver força nem alongamento e outras valências físicas, mas sim um corpo criativo e crítico. Então, nas aulas emergem corpos lúdicos, cheios de explorações inéditas, as concepções de certo ou errado esmaecem e o sujeito brincante, explorador de seu corpo, toma lugar. As diferenças corporais não ganham sentido, porque cada corpo tem suas linguagens próprias. A vivência significativa e intensa do corpo é fundamental nas aulas de Corporeidade, e nenhum aluno questiona se aquilo que realizamos é corporeidade contemporânea ou moderna, pois o sentido, o significado do corpo que experimenta o mundo não é externo ao próprio explorador e não parte de idéias judicativas e/ou classificatórias. Escolas de movimentos sucumbem ao prazer do corpo que se explora em inúmeras possibilidades. Talvez a potencialização da diferença, do respeito aos diferentes corpos não esteja tão intenso em algumas práticas de dança, e parece ser mais encontrado em processos lúdicos, descomprometidos, ao acaso. Percebemos então que as instituições podem criar formas do corpo se apresentar, tornando-o legítimo ou não dentro de uma determinada esfera.

Entretanto, mais uma problematização se fez presente em nossa vida. Algumas escolas de Dança contemporânea do Rio de Janeiro são tomadas pelo que chamamos de “síndrome do naturalismo do corpo”. Partindo da idéia de que o corpo tem uma estrutura biológica, anatômica e psicológica básicas e que devem ser respeitadas, estas escolas criticam práticas corporais que produziram uma série de movimentos antinaturais. Baseados numa série de novos estudos oriundos da medicina e da fisioterapia, problematizam posturas e passos em dança, dizendo que são não-saudáveis. O tão famoso *cambré* (flexão posterior da coluna do balé), por exemplo, é altamente criticado e desaconselhado. Certa vez, um profissional com anos de balé afirmou: “Se o *cambré* faz mal, prefiro sentir o prazer de fazê-lo por alguns anos e continuar dançado, do que ficar com um corpo saudável, mas infeliz por não dançar balé fazendo *cambré*.” E o mais engraçado é que conhecemos uma série de bailarinas que fazem *cambré* e sentem-se ótimas, sem qualquer problema em sua coluna. O *cambré* e outras posturas do balé fazem mal? São anti-anatômicas, antinaturais? Nossos alunos de Corporeidade, no lúdico, experimentam tantas posturas e movimentos diferentes... Será que esta experiência lhes faz mal? Esses questionamentos sempre nos instigam. Há danças que pregam a multiplicidade do corpo, sua liberdade, mas avisam: tome cuidado, principalmente com isto e aquilo, que pode te fazer mal. Em contrapartida, este discurso com relação ao balé clássico não é tão simples e unânime assim. Há também aqueles que defendem o balé como algo anatomicamente correto, afirmando que o

en dehors e a forma de realizar os *pliés*, entre outros, são em verdade conseqüência de um estudo anatômico que o balé teria produzido ao longo de sua história, e por isso a prática do balé seria importante para “posturar” o bailarino corretamente. Enfim, o balé é natural ou não? Deforma ou corrige? Mas, qualquer que seja a resposta, temos novamente o ditame judicativo de gestos específicos, e não sua abertura.

Resumidamente, como pode-se notar até agora que há problemática e contradições que se apresentam na dança, tanto para definir sua liberdade como para apresentar o argumento sobre o respeito a todos os corpos e gestualidades, bem como existe a idéia de que há praticas naturais saudáveis para o corpo e outras artificiais, prejudiciais, porém os critérios que definem esta naturalidade ou artificialidade não são claros e envolvem, em grande parte, parâmetros estéticos e históricos do corpo, que são tomados como valor biológico e médico. Além disso, há avaliações de habilidades que se julgam previamente necessárias para dançar, apesar da assertiva de que todo corpo poderia dançar.

Em todas estas questões, a dança cria discursos que validam alguns corpos e gestos. Os mais freqüentemente aceitos são: movimentos mais orgânicos, corpos mais autênticos, corpos disponíveis e gestos mais naturais. Na mão contrária há corpos aprisionados, corpos formatados, corpos artificiais, corpos difíceis. Dentre estes discursos, queremos destacar os termos opostos de gesto natural e corpo artificial.

Verifica-se nitidamente um impasse na dança, apesar de todo o esforço da dança contemporânea para pensar a diversidade de corpos e gestos. Para nós, o que ainda permanece e impossibilita vãos mais intensos são as idéias judicativas sobre o corpo. Todo julgamento apresenta um valor moral, e aí se constrói a antiga e freqüente idéia do bem e do mal, que são valores, uniformizantes, transcendentos, que conduzem para a produção abstrata de um corpo ideal, logo, um corpo visto como essência. Perdemos uma dimensão ética e política que conduz para uma ontologia e passamos para uma metafísica do corpo.

O questionamento basilar que moverá este trabalho, então, será: o corpo é algo formado por estruturas gestuais universais, ou o corpo e seus gestos são criações? Assim, esta pesquisa situa-se entre duas modalidades de pensamento: um que pensa no corpo através de padrões universais, e outro que pensa o corpo como criação. Nitidamente tem-se uma dualidade inicial, mas devemos e pretendemos superá-la ao longo de nosso trabalho.

Tentando indagar acerca da dualidade aqui estabelecida, continuamos a pesquisar os mais diversos corpos para buscar respostas e novas questões sobre a diversidade dos corpos. Assim, na antropologia encontramos crânios de crianças deformados nas civilizações pré-incaicas, pescoços intensamente alongados entre as tailandesas, pés bem pequenos

produzidos nas japonesas, corpo semivivos enterrados entre os yoguins, índios com lábios dilatados, danças feéricas nos ritos dos orixás, os *freaks* e seus corpos aberrantes e as inumanas crianças selvagens. O que pode o corpo era nossa indagação constante, e estes corpos apresentavam o corpo ilimitado. Muitos podem pensar que o gosto por estes corpos diferentes é mórbido. Mas, se ultrapassada a moral judicativa sobre estes corpos, perceber-se que o que nos interessava ali não era um encantamento pelo anormal, mas pela plasticidade do corpo e a possibilidade da vida em condições mais adversas, extremas, o corpo se desdobrando em formas múltiplas a favor do vivo. Através destes exemplos pudemos entender que pensar o corpo natural e artificial pode produzir formas judicativas. Estes corpos, em verdade, formaram um dispositivo para que indagássemos o quanto há de moral nas práticas e discursos sobre o corpo, mesmo que estas práticas fossem da ordem das ciências. Por isso buscaremos ao longo deste trabalho, superar essa dualidade inicial.

Talvez pela prática da terapia ocupacional, inicialmente tivemos interesse especial pelos *freaks*, e posteriormente pelas crianças selvagens. Os *freaks* são pessoas com grandes alterações corporais que no século XIX e início do século XX ganhavam a vida em espetáculos de circo (MANNIX, 1999; BONDESON, 2000; ITO, 2000). Com os *freaks* observávamos corpos sem ossos, corpos com pele de borracha, corpos com membros a mais, corpos siameses, corpos com duas faces, corpos totalmente cobertos de pelo, corpos mínimos etc. (Figuras 1 a 4).

Esta variedade, e a permanência da vida nesses corpos, apesar do grande impacto, me deslumbravam. E nos perguntávamos por que eles fascinaram tantas pessoas. Por que tantas pessoas desejavam ver essas anormalidades? Pensávamos na crueldade de expor essas pessoas como espetáculo, mas, com o tempo, lendo alguns livros sobre este assunto observamos que muitos deles tornavam-se ricos, sustentavam suas famílias com seu número circense espetacular, casavam, tinham filhos, muitos eram felizes e alguns eram até categorizados como artistas. Mas uma pergunta foi mais instigadora: onde estão os *freaks* de hoje? Por que não os vemos mais? Por que não são mais expostos? Será por humanidade, ou por ocultação? Mas hoje nos indagamos: o fascínio pelos *freaks* não seria, mesmo que de modo inconsciente, uma inquietação sobre o que pode um corpo?

A partir dos *freaks*, conhecemos outros corpos mais radicais que possuíam uma anatomia “normal”, sem problemas congênitos ou hereditários, porém seus comportamentos, posturas e ações, isto é, gestos, estavam muito longe daqueles que reconhecemos nos humanos. Estamos nos referindo às crianças selvagens, que viveram longe do convívio humana, às vezes em companhia de animais silvestres como lobos, macacos, cachorros, gazelas ou ainda em total confinamento. O caso das meninas-lobo Kamala e Amala é um dos mais curiosos. No início do

século XX, na Índia, duas meninas, uma de cinco anos e outra de nove, foram achadas convivendo entre lobos, e o mais fantástico é que seus corpos em pouco lembravam a forma hu-

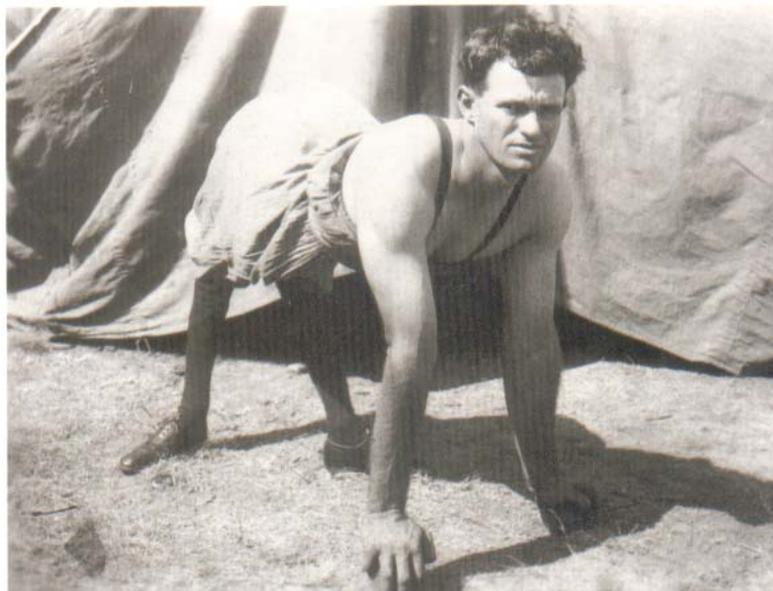


Fig. 1 - Rapaz-cavalo que se apresentava em circos nos início do século XX



Fig. 2 - Frances O'Conner, a mulher sem braços que era conhecida por sua enorme habilidade com os membros inferiores



Fig. 3 - Mulher com gêmeo siamês



Fig. 4 - Myrtle Corbin, a mulher de quatro pernas

mana; havia uma anatomia humana, mas elas se moviam sobre os quatro membros e possuíam outros comportamentos motores lupinos (MATURANA & VARELA, 1995; LANDAU, 1997; CANDLAND, 1993). Nota-se que uma das características consideradas fundamentais para a evolução da espécie humana havia sido totalmente pervertida nestas meninas: elas não sabiam caminhar na posição bípede (Fig. 5).



Fig. 5 - Kamala logo após a captura

As crianças selvagens fizeram com que mais uma vez questionássemos: onde está a natureza corporal dita humana? Aqueles novos gestos são uma artificialização do corpo? Seguramente, a genética não dá conta da explicação desses gestos, logo, reforçamos a idéia, que será central neste trabalho, de que o homem é um ser antropológico e, conseqüentemente ao sabor dos artifícios da cultura. Isto significa afirmar que o homem é um ser também artificial.

Importante ressaltar nas crianças selvagens que elas não constituíam suas diferenças radicais por uma inscrição genética; era quotidianamente, nos seus gestos, nos seus fazeres, que um corpo díspare se apresentava. Refletimos então sobre a importância dos fazeres e suas tecnologias de ações para a construção de corpos diversos. Será que alguma dança, algum dia, será tão radical a ponto de coreografar um bailarino na forma de lobo com tanta intensidade como “dançavam” Kamala e Amala? A dança pode ser intensa, mas não é a única intensidade sobre o corpo. O quotidiano pode ser a água na pedra dura corporal, e os fazeres, uma espécie de formão na lapidação do corpo. Até que ponto os fazeres podem transformar um corpo? Esta será uma outra indagação fundamental em nosso trabalho.

O leitor pode perceber que a questão anteriormente apresentada — se o corpo é natural ou artificial — passa para uma indagação mais complexa: seria o corpo humano uma artificialização de sua natureza, a partir de suas práticas, fazeres, atividades quotidianas? Nesta viagem da presente pesquisa, argüindo sobre a natureza e o artificialismo do corpo, será enfocada inicialmente a dança, para se saber como, em momentos específicos desta arte, ocorreram as defesas de um corpo natural e de um corpo artificial.

Logo, em um primeiro caminho será pesquisado o que denominamos de corpo natural e de corpo artificial. O discurso sobre o natural e o artificial não está apenas presente na dança, mas comparece em diversos campos, como na medicina e na filosofia, sob as mais diversas modulações: normal e patológico, orgânico e aprisionado, verdadeiro e falso. Mas é na dança que esta oposição tem uma característica especial. Se na medicina pensar o artificialismo (o patológico) é praticamente o mesmo que pensar o não vital, na arte, contrariamente, há escolas artísticas que justamente potencializam o artificial como o mais intenso para a vida, como faz, por exemplo, o movimento Futurista. Logo, nas artes há uma possibilidade de visualizar intensidades nos dois lados; assim, temos uma disputa mais justa.

De algum modo, estas questões começaram a ganhar mais brilho e intensidade quando um dia conhecemos de forma avassaladora a dança de Vaslav Nijinsky, principalmente a “Sagração da Primavera”, de 1913.

Este bailarino realizou uma obra na qual a "deformação" do corpo, o antinatural, o antibalé era o foco. Esse corpo-Nijinsky nos tocou através de sua dança, tocou nossa existência como bailarino e profissional do corpo, abrindo caminhos de percepção do mundo e dando algumas respostas para nossas indagações. Apesar de toda a “patologia corporal” que alguns afirmam que Nijinsky produziu, esta obra potencializou nossa existência.

Assim como Nijinsky, outros artistas como Picasso, Lygia Clark, Bosch, Arcimboldo, Graig, Graham, Artaud, Munch e Bacon também apresentam corpos muito diferentes, corpos retorcidos, inventivos, intensivos, convulsivos, cheios de sentidos múltiplos. Não estariam esses artistas tão fascinados pela pergunta — o que pode o corpo? — como os admiradores dos *freaks*?

Na “Sagração”, Nijinsky nos instigou para algumas suposições que vimos tentando formular sobre o corpo. Provavelmente, na visão dos “naturalistas” do corpo, num discurso médico, a coreografia necessitava de alguns cuidados para que os bailarinos não se machucassem. Contudo, conhecemos uma bailarina do Theatro Municipal do Rio de Janeiro que havia dançado tal coreografia quando foi realizada pelo próprio Theatro, e ela afirmou: "Realmente, tinha a sensação que meu corpo não suportaria dançar o tempo todo em *en dedans*,

mas havia um prazer, uma loucura provocada pela música, pela dança, pela dinâmica, pelas novas formas corporais, que, depois que incorporamos aquele jeito de dançar, nada mais era tão difícil, depois de algum tempo parecia que sempre meu corpo foi preparado para isso. E, por incrível que pareça, dancei toda a temporada sem me machucar”. Da mesma forma que as meninas-lobo dançavam sobre quatro patas com grande naturalidade, a dança artificial de Nijinsky poderia ser paradoxalmente naturalizada nos corpos dos bailarinos! Natureza e artificialismo em comunhão?

O segundo questionamento que fizemos a muitos profissionais da dança foi se a “Sagração” era uma obra de dança contemporânea ou não, e nossa surpresa foi maior: devido ao fato de Nijinsky ser um grande bailarino, esta coreografia está colocada como um balé de repertório neoclássico. Certa vez, Isabelle Launey — pesquisadora francesa de dança — veio ao Rio de Janeiro e proferiu uma palestra sobre a “Sagração da Primavera”, apresentando aos alunos duas versões coreográficas desta obra: a primeira, de Nijinsky, e a segunda, de Pina Bausch. Após a apresentação, ficamos perplexos, pois, apesar de Pina Bausch ser uma inovadora coreógrafa contemporânea, Nijinsky havia abandonado muito mais do que ela as formas clássicas da dança. Quem foi mais contemporâneo: Nijinsky ou Pina? É nessa imprecisão de categorias que a obra se faz grandiosa, pois ela é um mundo onde classificações e contornos precisos se tornam mais instáveis. Este mundo de Nijinsky nos tocou, e pudemos visualizar claramente que esta obra poderia potencializar esta pesquisa. O que estamos querendo dizer é que os sistemas, escolas e ideologias do corpo, constantemente, por mais imprecisos e subliminares que sejam, pensam sempre numa classificação do corpo e de seus gestos. Mas para nós, as categorizações poderiam indicar uma propensão a pensar o corpo com fatores absolutos e invariáveis e, por isso, possuindo uma estrutura invariante, uma natureza absoluta, uma moral.

Teríamos encontrado, então, através de Nijinsky e das crianças selvagens, os corpos “artificiais” e abertos? Mas então, era preciso buscar ferramentas para defender conceitualmente nossas descobertas. Não poderíamos deixar de nomear as obras de Deleuze e Guattari, que foram sempre recebidas com grande entusiasmo. Este trabalho, sem dúvida alguma, é devedor a destes pensadores. Mesmo que seus conceitos não estejam constantemente apresentados, um espírito deleuziano e guattariano foram disparadores das indagações desta pesquisa. Destacamos o conceito de corpo sem órgão criado por Deleuze e Guattari (1996a), que instrumentalizou inicialmente a empreitada de tentar radicalmente superar o naturalismo absoluto do corpo, mas também a forma de pensar caminhos para uma ética especial.

Devemos esclarecer que o corpo aqui estudado toma a dança como um primeiro referencial, mas não pararemos nela. Isto se deve porque foi na dança que experimentamos

muitas vezes a concretude e a possibilidade de corpos novos e criativos, e também foi um dos locais que nos despertou para o confronto entre o corpo natural e o corpo artificial. Esta experiência sensível, este saber-dança provocou muitos dos pensamentos que nos levaram aos conceitos sobre o corpo, como o poderoso conceito de corpo sem órgãos. Foi em nosso corpo próprio que vivemos estas possibilidades conceituais. Em Nijinsky projetamos facilmente nossas indagações e experiências corporais. Mas por que, então, não permanecemos na dança como o único lugar de estudar este conflito entre o corpo natural e o artificial? Num primeiro momento, alguém poderia afirmar que a dança não produz realmente um corpo artificial, mas apenas simula em um espetáculo determinadas posturas e movimentos que considera-se artificiais, mas este corpo de bailarino quotidianamente se comporta de modo muito próximo ao de qualquer outro. Ou que na dança a produção de um corpo diferente foi uma ação deliberada, planejada, como ocorre também com quem realiza cirurgias plásticas, mas longe dessas modificações forçadas o corpo conservaria sua estrutura natural. Por isso fomos buscar um corpo que era alterado, que ultrapassava o puro naturalismo, e que não nasceu marcado pela diferença, por causas congênicas ou hereditárias, como os *freaks*, nem trazia modificações produzidas por vontade própria, como os dos tatuados, dos escarificados, dos travestis etc. Mas procuramos aqueles que, na relação com o mundo, produziram um corpo para além do natural, o artificializaram no quotidiano desse corpo. O exemplo mais radical que encontramos foi os das crianças selvagens, aqui já comentadas.

Se através das crianças selvagens pensamos nesse corpo que pode produzir a multiplicidade de sentidos, fazemos isto para retornar à dança e também à terapia ocupacional e pensar a função que estes pensamentos podem ter para estas práticas. Ao falar de corpo já falamos de pluralidade, variedade, inovação que a dança, principalmente contemporânea, tanto consagra. Pensar em dança é pensar antropologicamente e historicamente em culturas as mais variadas possíveis, com gestualidades inumeráveis, como há muito nos aponta Mauss (2003). Queremos então tentar pesquisar o corpo, um corpo intenso em qualquer lugar em que se apresente, na arte, na clínica ou na educação, mas meus exemplos partem da dança e se radicalizam nas crianças selvagens.

É claro que foi a partir da contemporaneidade que a visão de um corpo plástico começou a ser mais aceita e problematizada no mundo ocidental com mais vigor. Isto não podemos esquecer, pois Mauss (2003), Geertz (1989 e 2001), Merleau-Ponty (1999) e tantos outros indicam esta direção. Mas isso não é uma novidade, pois a pergunta ontológica de Spinoza no século XVII — o que pode um corpo? — já seria uma problematização intensa sobre esta corporeidade plural. Contudo, nesse trabalho, aceitamos a idéia de que é na contemporaneidade

que um pensamento diferenciado mais radical sobre o corpo se insurge contra os ideais de um corpo simplesmente natural.

A partir destas afirmações, percebe-se que os ideais de corpo natural e artificial têm uma história de sua constituição. É necessário por isso retroceder a algumas concepções históricas sobre o corpo. A primeira será sobre a natureza do corpo, idéia esta que traz para o corpo uma maneira original de se movimentar, sentir, respirar. Acreditamos que este pensamento do corpo possui uma esfera judicativa, pois a partir do momento em que há o corpo natural deve haver a outra face da moeda, isto é, o corpo artificial. Neste contexto, o artificialismo se apresentaria na vida moderna, devido aos corpos mecanizados pós-revolução industrial e também devido à repressão produzida por uma série de instituições sociais, com suas normas e regras que atuam sobre este corpo, fazendo-o perder a naturalidade; ele se afastaria de seus padrões originais e se embotaria. Esta crítica ao corpo artificial é própria do Romantismo, que surge como uma espécie de movimento denúncia, movimento libertário e crítico contra a sociedade industrializada e burguesa ocidental. Para efetuar tal pesquisa, nos debruçaremos nos ideais da bailarina norte americana Isadora Duncan e seu pensamentos sobre os gestos autênticos e naturais necessários para a verdadeira dança.

Depois da apresentação de Duncan, seguiremos apresentando nossa concepção de corpo artificial através do bailarino Nijinsky. A palavra artificialismo aparece novamente, mas sem o sentido negativo apresentado anteriormente, dado pelos românticos, porque artificialismo a partir de agora indica criação, devir.

Estas duas concepções — um corpo natural e outro artificial — são termos freqüentes no vocabulário dos bailarinos, bem como nas práticas e pesquisas corporais, e ambos tornam-se cada vez mais presentes neste campo de estudo. Praticantes do corpo e bailarinos ora falam da necessidade de resgate de uma corporeidade primordial e livre, ora falam do corpo como lugar de pura criação, pura produção. Em alguns momentos, ambas as concepções podem se tocar. e muitas vezes misturam-se, criando paradoxos, contradições, e até mesmo uma complementaridade. Contudo, se percebe que o pensamento de um naturalismo corporal é mais freqüente. Em nosso olhar, estas maneiras de entender o corpo apontam práticas e pesquisas corporais específicas, que produzem dimensões existenciais, políticas e éticas muito distintas. Conhecer os efeitos de cada uma destas construções pode produzir algumas críticas e nos colocar em um compromisso político com o que pensamos e trabalhamos através do corpo. Por isso nosso papel aqui também se faz no sentido de colocar em análise estas concepções de corpo, para uma postura crítica em relação à prática profissional. Em última instância, queremos apontar a multiplicidade, a diversidade das possibilidades corporais e como estas

concepções de natural e de artificial potencializam ou não esta multiplicidade de sentidos e gestos para o corpo.

Para que esta análise possa ser efetuada, tentaremos ir à história, realizando uma cartografia de como tais pensamentos sobre o corpo foram se constituindo. Ao revistarmos a história, muito mais do que apontar fatos e acontecimentos datados, tentaremos dar visibilidade as forças que foram se configurando em uma determinada época e cultura, para entender como e por que criamos tais formas de pensar, de agir, de sentir; ou seja, estamos interessados em como subjetividades se delinearam com relação ao corpo. Ao estudar a subjetividade tomando como caminho conceitual as obras de Deleuze e Guattari, entendemos que subjetividade não se estuda em campos isolados. “A subjetividade é essencialmente fabricada e modelada no registro do social” e não no campo individual e íntimo (GUATTARI & ROLNIK, 2000, p.31). Isto quer dizer que, para estudar as concepções de corpo aqui apontadas não nos contentaríamos com um campo isolado, num sujeito; nem tampouco, estudando apenas o corpo na dança, ou na medicina, ou na filosofia. É preciso entender que o objeto de estudo constituído é atravessado por muitos campos de saberes, produzindo, em cada um destes, formas próprias de se expressar com relação a este objeto que é o corpo, sem jamais perder sua relação com os outros campos. Assim, se Nijinsky dança com o corpo, ele faz um *pas-de-deux* ou *pas-de-trois* com Deleuze, Guattari. No corpo natural temos a dança marcada pela bailarina Duncan, que no início do século XX apresentava uma fascinante concepção sobre a dança. Duncan já coreografa com Jean-Jacques Rousseau, Friedrich Nietzsche, Walt Whitman retirando destes seus traços românticos. Deste modo, nosso objeto de estudo aqui — as concepções sobre o corpo — será visto a partir das bordas conectivas, nas interseções e intercessões de campos distintos como arte e filosofia, inicialmente.

Deleuze e Guattari (1996) mostram que três campos do saber humano se destacam: a filosofia, a ciência e a arte, e afirmam que estes campos são cortes secantes que realizamos na realidade — que em sua complexidade é caótica — para produzirmos alguns caminhos de conhecimento dos fenômenos, e que, ao mesmo tempo, não devem ser vistos como fenômenos isolados de uma existência complexa.

Inspirados então nestes três cortes secantes — arte, filosofia e ciência —, tentaremos estabelecer certa orientação metodológica para conduzir esta pesquisa. Poderíamos questionar se seria possível determinar como estas concepções de corpo — um corpo natural e um corpo artificial — foram produzidas, analisando a tríade arte, filosofia e ciência. Mas, se entendermos, como nos apresentam Deleuze e Guattari, que subjetividade é uma produção coletiva, efeito de

forças de regiões aparentemente distintas, esta missão não parece tão impossível assim. É complexa, talvez extensa, mas potente.

A discussão sobre natureza e artificialismo não é uma novidade. Já há muito acompanhamos a elaboração de teorias sobre cultura e natureza, sobre fatores universais que regem a vida. Sabemos que a sociedade ocidental apresenta com frequência a dualidade como uma forma de pensar. Quando Parmênides, desde a Grécia pré-socrática, afirmava: "o ser é, e o não-ser não é" (MORENTE, 1980), ele estava colocando que o ser deve ser universal e imutável, e tudo que fuja destas premissas será o não-ser. Realizando uma aproximação com Parmênides, pode-se dizer que muitas vezes a natureza é entendida como algo imutável e universal e se as regras que geram a vida são singulares, são criações circunstanciais, são artificios, elas não poderiam ser vistas como seres imutáveis. Mas alguns filósofos querem pensar o ser não através de estruturas metafísicas, mas o ser como singular, mutável, imanente, e neste caso o ser estará próximo ao devir; surge um ser do devir, pode-se aproximar este modo de pensar do corpo artificial.

Assim, poderíamos afirmar que duas vertentes bem distintas se firmam no pensamento ocidental. Uma que chamaremos de filosofia do devir, que é a maneira de pensar a vida sem fundamentos atemporais e universais, onde há a fundação dos seres, mas não um fundamento absoluto e *a priori*. Essa maneira de pensar parece ser minoritária na história do pensamento ocidental, aparecendo apenas em alguns momentos com os empiristas ingleses, em Spinoza, em Nietzsche, em Henri Bergson e, mais contemporaneamente, em Deleuze, Guattari, Foucault e outros. Por outro lado, existe a forma de pensar hegemônica, que se inaugura com Parmênides e atravessa toda a história da grande filosofia ocidental, através de figuras como Platão, Aristóteles, Descartes, Kant e outros. A idéia de fundamentos permaneceu praticamente constante, e mesmo a partir do século XIX, com o Romantismo, que cria uma série de críticas a pensamentos ocidentais anteriores, permanece inabalável, e uma de suas facetas é entendida através do pensamento de um corpo natural. Os românticos apenas fizeram uma troca: tiraram alguns elementos que ocupavam o lugar do fundamento da vida e colocaram a natureza neste lugar, sem, contudo, superar a idéia de fundamentos para a vida.

A partir de Nietzsche, e posteriormente com Foucault, Deleuze, Guattari e outros, a subjetividade ocidental é criticada com relação à sua procura e valorização da idéia de verdade, que está presente desde a instituição religiosa até a científica. Estas instituições sociais têm a mesma genealogia, oriunda de uma moral que significa a vontade de um fundamento, de uma verdade universal que arrasta consigo critérios de valor e julgamento, pois com a verdade há também, na mão contrária, o menos verdadeiro, o erro. Uma das mais fortes características da

subjetividade ocidental é a “vontade de verdade, que é a crença de que nada é mais necessário do que o verdadeiro, de que o verdadeiro é superior ao falso, de que a verdade é um valor superior” (MACHADO, 1999, p.13). Nesta ótica, o corpo passa a ter um entendimento derivado desta vontade de verdade. Ele passa a ter um fundamento, uma natureza, e também seus desvios.

Na Era Moderna, a partir do século XIX, os estudos sobre o corpo se tornam mais intensos também na medicina, e muitas vezes os fundamentos no corpo foram procurados nessas pesquisas. No corpo orgânico, o fundamento foi capaz de produzir uma visão precisa e clara: a anatomia, a fisiologia, a cinesiologia depuraram o orgânico complexo a unidades simples, inteligíveis e universais. A genética e os neodarwinistas tiraram do corpo as possibilidades de suas modificações no encontro com o mundo. Para algumas psicologias psicossomáticas, o corpo inexoravelmente tem uma relação direta entre sua morfologia e gesto e um tipo psicológico. Poderíamos continuar dando muitos exemplos, mas o importante é notar que este corpo é constantemente dotado de *a priori* ou de esquemas básicos de classificação que, em sua maioria, identificam corpos saudáveis ou não. Nessa perspectiva, o corpo passa a ser algo invariável. Só se pode estudá-lo naquilo que tem de universal, de quantificável, de orgânico, ou seja, produzindo um reducionismo.

Se no século XIX existe este pensamento reducionista, neste mesmo período outros pensamentos se contrapõem ao reducionismo do corpo. Com a passagem do século XIX para o XX, em pleno Romantismo, tanto na arte como na dança há um retorno a um estado primevo e original do homem, e, em consequência, do corpo como a possibilidade de realização desse retorno, como parte de uma reação contra o corpo máquina, alienado e anatômico criado principalmente após a Revolução Industrial. Apesar de fazer uma série de críticas ao pensamento racional ocidental reducionista e ao uso escravizado do corpo, este momento perpetua a idéia de que há um fundamento primeiro para o corpo: sua natureza primitiva, livre, não reprimida. Nesta direção encontraremos filósofos com Rousseau, Johann Gottlieb Fichte, Joseph von Schelling entre outros.

Com o Romantismo, é preciso resgatar o corpo, é preciso fazer com que o homem reencontre ainda uma natureza perdida na constituição da vida moderna. Rousseau é um dos primeiros críticos da sociedade industrializada, vendo-a com profundo pessimismo e estabelecendo o “postulado de uma natureza humana primitiva, que vai sendo corrompida pela cultura”; daí ressalta o “homem natural”, o “ser íntegro e primitivo”, do bom selvagem (GUINSBURG, 2002b, p.261).

Muitos bailarinos, além de produzirem transformações estéticas na dança, trouxeram verdadeiras manifestações de culto ao corpo natural e livre, rebelando-se, à moda Rousseau, contra a sociedade industrializada e burguesa. Destaca-se nesta linha Duncan, que “queria libertar de restrições o corpo e as emoções e lhes dar a possibilidade de se fundirem organicamente” (EKSTEINS,1991, p.59) e Laban, que queria resgatar toda a variedade dinâmica e espacial do corpo que a industrialização tirou da humanidade. Como afirmava Laban (*apud* LAUNAY, 1999), o homem não é mais mestre de cerimônia de seu corpo.

No século XIX também há o desenvolvimento do tema corpo, visualizando o seu papel na sociedade e sua função formativa e transformadora do homem. Assim, o corpo ganha uma dimensão ontológica, Schopenhauer e Nietzsche iniciando este processo. Não se deve também esquecer de Darwin, que constitui o corpo como entidade histórica. Mas algumas bases teóricas, que fundamentaram a idéia de corpo, continham na sua estrutura a idéia de uma natureza e, conseqüentemente quando se pensava o corpo acreditava-se que este havia se desnaturalizado, se desviado de sua organização primeva.

Em contrapartida, um pensamento mais radical se opõe à modernidade. Pensar o corpo na contemporaneidade nos leva a outras filosofias, como as de Deleuze e Guattari. Nesta vertente, nossa proposta para o entendimento de um corpo artificial não se vincula apenas à idéia de um corpo que se produz na cultura, na arte, mas a noção de um corpo capaz de diversas possibilidades plásticas, mudanças, organizações e estruturações transitórias.

A principal crítica que Deleuze e Guattari (1995, 1996a, 1996b, 1997a, 1997b) realizam é que o mundo ocidental se baseia na busca de universais para a explicação dos fenômenos; desta forma, não seria possível pensar em estruturas mais circunstanciais. Nietzsche (de acordo com MACHADO, 1999), nesta mesma direção, não quer entender o fenômeno como algo dado, natural e imutável, e sim desvendar as forças que o formaram, ou seja, entender sua genealogia, sua arquitetura, sua construção sempre vinculada à história, à política e à cultura.

O mundo de que fala Nietzsche revela-se como jogo e contrajogo de forças ou de vontade de poder. Se ponderarmos, de início, que essas aglomerações de quanta de poder ininterruptamente aumentam e diminuem, então só se pode falar de unidades continuamente mutáveis, não porém, da unidade. Unidade é sempre apenas organização, sob a ascendência, a curto prazo, de vontade de poder dominante. (MULLER-LAUTER, 1997, p. 75)

Deleuze e Guattari (1996a), com influência de Nietzsche, apontam que é preciso pensar um paradigma da criação, da complexidade, do devir para entender os fenômenos que nada mais são do que organizações temporais e circunstanciais de determinadas forças. “Nós somos uma multiplicidade que se imaginou uma unidade” (NIETZSCHE *apud* MÜLLER-LAUTER,1997, p. 79).

Para a Modernidade, pensar em natureza humana “significa que as coisas que existem estão elas mesmas regidas por leis, têm uma substância, estão compostas de propriedades, aparecem e desaparecem, não caprichosamente, mas segundo leis fixas” (MORENTE, 1980, p. 23).

Porém, em Deleuze e Guattari (1996b) encontramos uma percepção diferente. Eles nos falam do corpo devir, ou seja, o corpo sem órgãos, como eles o denominam, que é entendido como um corpo que deve ser vivido através da perda da sensação da organização corporal forjada em uma dada cultura e tempo histórico. Os autores entendem que este conceito pode ser uma ferramenta política para lutarmos contra pensamentos e comportamentos que foram produzidos em uma sociedade e que podem mortificar a vida. Mas o conceito de corpo sem órgãos tem como base pensar numa não-natureza corporal absoluta. Para este conceito ser ativado em sua potência máxima, é necessário pensar num corpo plástico, sem fundamentos universais. A partir do corpo sem órgãos, é preciso desestabilizar a noção de organismo, a organização dos órgãos. “O organismo humano é de uma ineficácia gritante” (DELEUZE & GUATTARI, 1996b, p. 10). Devemos entender que o corpo sem órgãos é a luta pela perda da identidade do eu, é o lugar onde descolamos a sensação de natural e buscamos puras intensidades criadoras de novos sentidos.

Por que não caminhar com a cabeça, cantar com o sinus, ver com a pele, respirar com o ventre, Coisa simples, Entidade, Love, Experimentação. Onde a psicanálise diz: pare, reencontre o seu eu, seria preciso dizer: vamos mais longe, não encontramos ainda nosso corpo sem órgãos, não desfizemos ainda suficientemente nosso eu (*idem*, p. 11).

Acreditamos então que, mobilizado pelo corpo sem órgãos, teremos outra missão neste trabalho, que é superar o dualismo formado: tanto o naturalismo absoluto do pensamento de uma natureza corporal, quanto o corpo artificial. Com a noção de corpo sem órgãos não há a possibilidade judicativa da moral. A vida é criação, intensidade, artifício, e assim se desfazem as valorações de bem ou mal, certo ou errado para o corpo. Como dizem Deleuze e Guattari (1996b, p. 13), “ele é a matéria intensa e não formada, não estratificada, a matriz intensiva, a intensidade=0, mas nada há de negativo neste zero, não existem intensidades negativas nem contrárias”. Produzir um corpo sem órgãos é o primeiro passo para desestabilizar o organismo, mas em seguida o corpo se remodela em outra dimensão territorial, ocasionando assim a criação de novos corpos, com novos significados inéditos. Deve-se entender essência aqui não como algo platônico, transcendente, *a priori*, mas algo que só ganha significado no momento em que damos sentido à experiência vivida. E isto não significa dizer que o corpo não traga algumas condições estabelecidas.

Na dança, Nijinsky ofereceu outros significados, outras experiências que possibilitaram de certa forma uma crítica ao pensamento de um corpo natural. Nijinsky, na sua obra “A Sagração da Primavera”, procurou um corpo totalmente novo, pura invenção, puro artificialismo de um inovador. Com Nijinsky entendemos que este corpo é corpo modelável, que pode transformar-se em múltiplas formas.

Desta provocação inicial, realizada por Nijinsky, pensando na arte e na filosofia esse corpo não-natural, esse corpo artificial, indagamos como problematizar isto na ciência. Sabe-se que as neurociências, com seu conceito de plasticidade neural, há muito falam de uma organização neurológica virtual, plástica, criativa, dinâmica, em rede. É neste saber que prosseguiremos com nossa problematização do corpo artificial. As neurociências avançariam conjuntamente com um exemplo desta plasticidade corporal muito radical, que é o caso das crianças selvagens, criadas longe do convívio humano, e neste afastamento um corpo muito diverso, um corpo organizado de outra maneira, toma a cena. Características consideradas humanas não estão presentes, mas são subvertidas por uma corporeidade animal.

Logo, entender este paradigma do corpo artificial faz refletir sobre práticas e usos do corpo, bem como compreender o papel revolucionário que desempenhamos como trabalhadores do corpo. Neste sentido, o conceito de Foucault de estética da existência é de grande interesse, pois, através de outras práticas e reflexões corporais, produzimos uma estética no existir, que é uma “alternativa às estratégias de subjetivação do poder disciplinar moderno e do biopoder — subjetividade como decisão ético-estética, como cuidado de si, e não como objeto de um poder ‘des-cuidante’” (ORTEGA, 1999, p. 23); conseqüentemente, uma ética se instaura.

Então, deve-se entender que este trabalho, através de uma leitura da história da dança, atravessada pela filosofia e pela ciência, quer revelar mudanças ocorridas no olhar o corpo, e procura superar as visões da Modernidade que tomam o corpo como algo universal, mecânico, biológico, natural. Em contrapartida, apresenta um corpo que, além de natural, tem a potência do artifício, capaz de se modelar tanto anatomicamente como neurologicamente mediante as suas experiências vividas num tempo, espaço e cultura determinados. Logo, este trabalho é uma aposta num paradigma estético e ético para o corpo.

Para cumprir esta tarefa, é preciso tentar superar toda a dualidade que geralmente envolve o pensamento sobre o corpo. Mas como fazer isso? Como não criar pólos opostos, uma vez que apresentamos dois corpos, um natural e outro artificial?

Tais questionamentos nos levaram a vários pensamentos, como os de Bergson (*apud* MERLEAU-PONTY, 2000, p. 107)

Mas admitamos a existência de duas ordens, ambas positivas e excluindo-se uma à outra. Se essas duas ordens formam uma alteridade absoluta, então formam, em relação ao Ser, uma negatividade. Temos então não mais duas coisas em presença, mas um só ser que possui na sua carne uma negatividade absoluta, que é ora tal ordem, ora tal outra. O positivismo radical é, finalmente, um negativismo radical, visto que as duas ordens se sucedem sem ordem, estando cada uma ligada à outra por sua própria negação. A única maneira de eliminar a desordem consiste em adotar a posição de Spinoza, a de um puro positivismo, quer se interprete sua doutrina no sentido de uma necessidade intrínseca ou de um superficialismo (é assim que Kant via Spinoza).

Não obstante a difícil missão de tentar superar toda dualidade, toda dicotomia, esperamos que este trabalho tenha sucesso em apresentar um corpo plural.

Para a produção de uma ética engajada às práticas corporais, alguns conceitos serão desenvolvidos e se a elaboração desses conceitos for bem-sucedida, cremos que será atingida uma tarefa maior, política e ética. Se o corpo tem sua faceta de criação, de devir, ele deve ser respeitado em toda a sua diferença, em sua diversidade, e essa diversidade passa a ser ter uma potência ética para pensar o corpo e suas ações quotidianas. Aqui, uma idéia última se faz necessária, pois essa proposta ética será realizada através de um pensamento ecológico sobre os fazeres que o corpo realiza. Nosso trabalho toma a história de Duncan e Nijinsky como caminhos para chegar a seu objetivo final, que é pensar uma ética militante para o corpo, tornando os fazeres como a munição necessária a esta luta.

Essa ética toma como questão os diversos modos do fazer e as técnicas necessárias a estes. Procura-se entender a ética a partir do processo de criação de uma *poiesis*, por isso, inicialmente a dança é tão preciosa. Entretanto, como a *poiesis* não está somente na arte, mas também em muitos fazeres, é imprescindível abordar a questão da *téchnê*. Assim, este trabalho vai da *poiesis* da arte para *poiesis* da *téchnê* — que em grego, que *téchnê* quer dizer “arte”, “habilidade”, mas, sobretudo, “maneira ou habilidade especial de executar ou fazer algo” (CUNHA, 1986, p. 759). Logo, a idéia do fazer e da criação estão entrelaçados, e aqui necessariamente vemos a influência que a terapia ocupacional teve para este pensamento.

Partimos do pressuposto de que todo fazer é criativo, e que no fazer o ser se faz. Para se falar de técnica (*téchnê*) tem-se que falar de fazer. Os problemas que envolvem o fazer se ligam aos problemas da *téchnê*, mas consideramos que no fazer também há a potência de *poiesis*. Se assim o é, a estratégia será dialogar com a história da dança (pois aí evidencia-se nitidamente a relação arte e *poiesis*), mas desta relação primeira extrairemos a potência criativa dos modos de fazer do corpo. Falando de estética e *poiesis* podemos chegar aos modos de fazer como intensificação da vida, e logo chegar a uma proposta ética, política e ecológica para o corpo. O entendimento principal para isso é que todo fazer é a criação de um mundo. No intuito de valorizar a técnica, colocaremos em análise a desqualificação sofrida pela *téchnê* em relação à

poiesis, às vezes freqüente no mundo ocidental: existe uma maneira hegemônica de pensar uma dualidade entre o criar e o fazer, ou o pensar e o fazer, e nesta dualidade o fazer é termo menor ou muitas vezes aquele que dificulta o criar e o pensar. Porém, também não queremos tornar o fazer um termo maior nestas relações. Não se trata de buscar a valorização do fazer pela inversão. Entre o ato de concepção de uma idéia e a criação que a corporifica há uma distinção, mas não separação. Ambos os termos necessitam um do outro de forma não primeira nem hierarquizada.

O pensamento então central de nosso trabalho é que o homem se faz no fazer, e por isso o fazer é criação, é *poiesis*. Surge aqui a idéia de uma *autotéchnê*, logo, cremos que não se pensa *autopoiesis* sem um *autotéchnê*. Assim, o fazer, o homem, o corpo, o vivo, a *poiesis* e a *téchnê* são idéias distintas, porém inseparáveis para pensar a vida no presente trabalho.

2 A coreografia do saber rizomático

O que me interessa são as relações entre arte, ciência e filosofia. Não existe privilégio de uma dessas disciplinas sobre as outras. Cada uma delas é criadora. O verdadeiro objeto da ciência é criar funções, o verdadeiro objeto da arte é criar agregados sensíveis e o objeto da filosofia é criar conceitos.

Gilles Deleuze

Todo trabalho acadêmico tem como uma de suas premissas básicas a constituição de uma metodologia de pesquisa. A palavra metodologia, de um modo geral, indica um estudo sistemático e lógico dos princípios que dirigem uma determinada pesquisa, seja esta científica ou filosófica. Pode-se também definir a “metodologia [como] o caminho do pensamento e a prática exercida na abordagem da realidade. Neste sentido, a metodologia ocupa um lugar central no interior das teorias e está sempre referida a elas” (MINAYO, 2004, p.16). A metodologia então, como se viu, é uma orientação para a produção de conhecimento, para a produção de saberes. Para a validação desses saberes pesquisados é preciso traçar estratégias, caminhos, delimitar campos de investigação, definir como deve se estabelecer a relação sujeito-objeto, que variantes devem entrar na análise, quais aquelas que devem ser mantidas fora da interferência da pesquisa etc. Enfim, a metodologia é uma forma geral de organizar o que e como se vai pesquisar.

Neste trabalho, também é necessário indicar como se desenvolverá a pesquisa. Não seguiremos os caminhos metodológicos em sua forma mais tradicional, pensamos apenas em estruturar algumas orientações. Contudo, pensar dessa maneira não indica menor rigor ou investimento de nossa parte, apenas uma maior abertura e complexidade para guiar este estudo, produzindo talvez até uma maior dificuldade. A maneira como será abordado o nosso objeto — o corpo — segue uma linha extensa e intensa, e com muitos inter cruzamentos que de certa forma, irão complexificar o estudo do corpo, que atravessará três olhares: arte, filosofia e ciência. A complexidade não se dá só pela extensão do objeto, mas principalmente pela variedade de saberes utilizados para pensar o mesmo objeto.

Pesquisando em campos tão diversos, corremos o risco de nos perdermos em nosso objeto, ou de apenas realizar uma monografia panorâmica, sem nenhuma perspectiva de se aprimorar. Mas esta opção de falar de dança, ciência e filosofia não se fez simplesmente para atender a um desejo, e sim por uma necessidade: o corpo é uma entidade complexa, e para tratar

deste tema a abrangência é obrigatória; caso contrário ele será apresentado de forma reducionista. O corpo exige essa complexidade, e a complexidade, uma abordagem transdisciplinar. Mas urgia então estabelecer uma orientação metodológica muito específica, que permitisse atravessar áreas tão diferentes sem perda do rumo, e ainda buscar correlações importantes que ampliassem o conhecimento sobre o corpo. Já anunciamos que alguns conceitos serão criados, e estes só puderam emergir das hibridizações da ciência, da arte e da filosofia. O que buscamos são alianças entre campos distintos, para que outras formas de entendimento do corpo possam ser produzidas.

No estabelecimento da orientação metodológica, os conceitos de complexidade, plano e transdisciplinaridade, que mantêm relações importantes, um auxiliando na compreensão do outro, devem ser entendidos desde o início.

Para falar de complexidade, utilizamos a estratégia de apresentar a noção de sistemas complexos:

[Os sistemas complexos são entendidos como aqueles] formados por muitas unidades simples, porém interligadas entre si, de forma que uma influencia o comportamento das outras. A complexidade do todo decorre desse entrelaçamento de influências mútuas, à medida que o sistema evolui dinamicamente. (OLIVEIRA, 2003, p. 83)

Com a definição apresentada, observamos que na contemporaneidade é comum tomar os objetos — que antes apresentavam estruturas universais reduzidas e estáticas — como sendo formados por estruturações transitórias, pois apresentam uma evolução dinâmica. Os objetos, neste caminho, muitas vezes não pré-existem a relação dos termos. Logo, são objetos mutáveis, temporais. Essa perda de estabilidade se deve a vários fatores, mas aqui o fator dinâmica terá papel fundamental.

Os objetos de estudo, então, ao serem vistos como dinâmicos, são objetos que agregam muitas forças que se relacionam, e mais ainda: eles na verdade não pré-existem anteriormente a estas relações, sendo efeitos destes encontros de forças. Neste trabalho, por exemplo, a noção de dança pertencente à categoria de arte é vista deste modo, pois seu surgimento se deu devido a diversos fatores que contribuíram para visualizar a dança como uma forma de arte legítima a partir do início do século XX. Também o corpo deve ser entendido não como uma estrutura universal, mas como um objeto que está constantemente se configurando, sem jamais chegar a uma unidade estável. Esta instabilidade faz que o corpo seja entendido como algo mais que um organismo, pois ele passa a ser um objeto histórico temporal.

Outro fato a ser analisado a partir do fator dinâmica dos sistemas complexos é que, se as forças resistem sempre uma as outras, os objetos constituídos de forças não se tornam equilibrados, pois as forças continuam atuando, configurando sempre novas relações à medida

que uma resiste à outra. Assim, os objetos são obrigados a estar em constantes mudanças, adaptações e estruturações não duráveis. Estes fatores dinâmicos de qualquer sistema complexo, de qualquer objeto complexo, jamais podem ser estudados isolados, mas apenas em relação, pois só assim se compreende suas mudanças e evoluções no tempo. O corpo, a dança, não podem ser estudados como campos isolados, mas como sistemas complexos; a dança só pode ser estudada em suas relações dinâmicas com diversas forças, diversos elementos. E aqui são priorizadas as relações entre arte, ciência e filosofia.

Se com o estudo dinâmico é indispensável entender o objeto sempre em processo, com diversos elementos em relação não se deve pensar que isto significa que a complexidade é a completude do conhecimento. Logo, os conceitos que aqui envolvem o corpo não são mais amplos, ou mais abrangentes. Não se trata de uma questão de abrangência, simplesmente, mas de intensidade, ou, mais metaforicamente, uma intensidade produzida pelas “forças dançantes” em relação.

Deste modo, nossos conceitos devem ser intercessores para que, em cada plano empregado (arte, ciência, filosofia, clínica etc.), possam produzir novas dinâmicas, novos sentidos, novas pragmáticas e novos conceitos. Se a presente metodologia parte da dinâmica que funda os objetos a serem estudados, os conceitos a serem aqui trabalhados também devem ser dinâmicos, pois cremos que produzir conceitos abertos e dinâmicos se relaciona com uma postura ética do pesquisador.

Outro conceito importante para o entendimento de nossa orientação metodológica é o conceito de plano. Se até agora falamos de três campos de conhecimento nesta pesquisa — filosofia, ciência e arte —, a partir de agora substituiremos este termo inicial de campo pelo termo plano, para diferenciar da noção de campo que comumente é usada quando se quer falar de regiões delimitadas de saberes, como campo da arte, campo da medicina, campo da botânica etc. A noção de campo, tal como definiu Kurt Lewin (*apud* PASSOS & BARROS, 2000), remete a pensar os campos de conhecimento específico como possuidores de fronteiras que separam os saberes entre si mesmos, ratificando identidades e saberes especializados. Isto é, o campo seria uma lógica binária que afirma algo a partir da negação de outros elementos de uma relação. Assim, por esta concepção, a arte seria bastante diferente de ciência. Entretanto, recusamos a noção de campo, por este ter uma lógica binária e dicotômica, e adotamos a noção de plano, pelo fato de esta guardar a potência da multiplicidade, por apresentar-se como uma zona de interferências que não excluem seus elementos mutuamente, mas os intensificam nestes encontros. A noção de campo remete a certa função num determinado espaço, como os campos esportivos, que possuem limites bem desenhados e regras específicas; a noção de plano, em

outra direção, remete à idéia de uma superfície que pode assentar completamente uma reta em todas as direções, ou ainda onde não há diferença de níveis. A diferença de níveis e a multiplicidade de direções do plano remetem a uma abolição de possibilidade de hierarquizações. Este trabalho quer pesquisar o corpo a partir da filosofia, da arte e da ciência, sem hierarquias entre estes saberes.

Outro problema trazido pela noção de campo é que nossa metodologia é produzida a fim de dar conta de conceitos relacionados ao corpo, porém entendemos que a noção de campo pode produzir modos de exclusão, na medida em que tem a necessidade de delimitar seus saberes e práticas. Esta exclusão pode delimitar a diversidade de possibilidades de uso dos conceitos sobre o corpo que aqui serão trabalhados, transformando de forma reducionista o corpo em apenas um objeto científico tradicional. Sentimos então que esta metodologia não apenas indica um modo próprio de pesquisar, mas também o efeito que tal pesquisa deve produzir. No nosso caso, uma postura crítica e ética é realizada, produzindo, a partir de nossos conceitos relacionados ao corpo, novas pragmáticas e novas intervenções. Se desejarmos que nossos conceitos produzam formas de intervenções em diversos territórios, nossos conceitos, para este fim, se configuram melhor a partir da noção de plano, e não de campo.

A noção de plano também nos remete a mais uma questão metodológica importante. De um modo geral, quando ampliamos a importância da pesquisa como uma forma de intervenção — o que é desejado por nós —, a interferência do pesquisador deve ser assumida. De forma inconsciente ou não, o pesquisador interfere na pesquisa, seja por sua história de vida, seja por suas experiências, ou até mesmo por seus conteúdos afetivos. Estamos afirmando, neste primeiro momento, que o objeto a ser pesquisado é transformado pela presença do pesquisador. Mas, para além desta interferência do pesquisador, queremos complexificar essa relação sujeito-objeto, pensando, como Passos e Barros (2000) nos apontam, que a interferência do pesquisador se dá na medida em que ele e sua forma de pesquisar, sua metodologia, são em verdade produtores não só do próprio objeto pesquisado como também do pesquisador. “Momento da pesquisa é o momento da produção teórica e, sobretudo, de produção do objeto e daquele que conhece” (p. 71). Aqui a relação sujeito-objeto se redimensiona, não há estruturas e elementos da pesquisa *a priori*. Desde já, então, estamos explicitando o porquê de estarmos produzindo uma orientação metodologia específica, bem como conceitos, e também o porquê de estarmos produzindo personagens conceituais, recriando Nijinsky e Duncan. A questão que se coloca é que o objeto produzido não teria sua intensidade ética caso fosse analisado por instrumentos e teorias já estruturadas, mas agora é preciso colocar em análise a própria pesquisa, o objeto, os conceitos e os efeitos destes elementos. Assim, esta pesquisa, ao impor

esta análise a ela mesma, assume um maior risco, maior crítica e, principalmente, deve analisar com maior intensidade os desdobramentos de ordem prática e ética que poderá efetivar em nossos campos de atuação.

Gostaríamos de enfatizar o rigor necessário nesta forma de pesquisa, principalmente para cartografar os desdobramentos em intervenções futuras que ela possa gerar. Para tal fim, enfatizamos uma praxiologia (PASSOS & BARROS, 2000). Se tivermos um compromisso com a prática, com uma dimensão ética, devemos ter a responsabilidade de mapear os efeitos destas produções. Desejamos uma orientação metodológica militante, que produza formas mais éticas e ecológicas de lidar com os fazeres e a pluralidade dos corpos.

Nesta opção pelas noções de plano e complexidade, somos obrigatoriamente levados ao encontro do conceito de transdisciplinaridade. Com ele, somos impelidos a pensar uma multiplicidade de “componentes teóricos e tecnológicos, mas também estéticos, éticos, econômicos, políticos e afetivos que se atravessam [num] plano, impulsionando seu mecanismo de produção de realidade, seja ela objetiva ou subjetiva” (PASSOS & BARROS, 2000, p. 76). É importante ressaltar que nossa escolha pela transdisciplinaridade inevitavelmente nos coloca, mais uma vez, numa atitude não-hierárquica e não-seletiva de práticas e teorias que direcionam nossa pesquisa; pelo contrário, nos coloca numa relação de tecedura com fragmentos provenientes de múltiplos componentes teóricos e metodológicos. Nossa seleção por determinados planos é uma seleção por proximidade, por intimidade, por afinidade, por aposta, e não por uma seleção casual ou hierarquizada.

O radical latino *trans* indica ir para além de. Logo, transdisciplinaridade possui uma perspectiva que se coloca para além das fronteiras estabelecidas de campos específicos. Hoje muito se tem falado de transdisciplinar como uma necessidade de se criar novas possibilidades de pesquisa, de campos de saberes, de intervenções clínicas e pedagógicas. Mas é preciso aguçar este conceito, revelando que ele não supõe necessariamente a construção de novas áreas do saberes, como quer a interdisciplinaridade. A transdisciplinaridade quer esgarçar, abalar, desestabilizar o limite de campos específicos. Há muito mais uma idéia de abertura de campos de conhecimentos, do que produção de novos campos específicos que, de algum modo, ainda querem salvaguardar a especificidade de regiões de saberes bem delimitados. A transdisciplinaridade coloca em cheque o limite de nossos campos pesquisados — arte, ciência e filosofia — e aponta para a necessidade de pensar planos que entrelaçam arte, ciência e filosofia com a vida quotidiana, com saberes hegemônicos e não legitimados, com a existência em todas as suas esferas.

Com estes três conceitos basilares — complexidade, plano e transdisciplinaridade — vamos nos aproximar da filosofia contemporânea dos franceses Gilles Deleuze e Félix Guattari. Esta filosofia, denominada filosofia da diferença, nos pareceu uma possibilidade de criar uma orientação metodologia capaz de suportar essa tensão híbrida, essa tensão gigantesca produzida neste atravessamento de saberes geograficamente distantes. Em Deleuze e Guattari (1996^a, 1996b), as disciplinas arte, filosofia e ciência ganham funções específicas para dar conta da realidade — que, sendo fluxo constante, veloz, mutável, é incapaz de ser aprendida em sua totalidade e guardar fundamentos universais. Só podemos ver “congelamentos” de instantes da realidade, e arte, a filosofia e a ciência podem acionar este conhecimento.

Há uma heterogeneidade em Deleuze e Guattari que de forma alguma impede a esses filósofos desenvolver uma linha de pensamento: complexo e vasto, mas claríssimo. Seus campos distintos ganham ressonância, intercessões, provocações entre si. Daí surge a originalidade destes autores: para ser claro um pensamento, não é necessário conduzi-lo a um único campo da existência; é nas múltiplas relações, nas intercessões, que um objeto ganha limpidez porque é visto em sua complexidade, em sua dinâmica veloz, em sua relação com campos vitais, sendo então percebido como real, objetivo, próximo de diversas esferas da vida, não parando de se desdobrar em sentidos e pragmáticas.

Quando um conceito ou um elemento produz uma força crítica, uma força problematizadora, uma força que nos força a pensar, ele tem a função de um intercessor. O essencial numa obra, afirma Deleuze (2000, p. 156), são os intercessores, “a criação são os intercessores. Sem eles não há obra”. Os intercessores são disparadores de novas problematizações, e nos forçam a encarar a complexidade dos objetos. Ainda estruturando a leitura de Deleuze e Guattari, importa distinguir a noção de interseção da noção de intercessão. De acordo com Passos e Barros (2000, p. 77),

no primeiro caso, a relação é de conjunto de dois domínios na constituição de um terceiro, que se espera estável, idêntico a si mesmo e para o qual pode-se definir um objeto próprio. [...] no segundo [...], a relação que se estabelece entre os termos que se intercedem é de interferência, de intervenção através do atravessamento desestabilizador de um domínio qualquer (disciplinar, conceitual, artístico, sociopolítico etc.) sobre outro.

Vê-se, então, que a interseção é o mecanismo produtor de novas disciplinas, mecanismo próprio das pesquisas interdisciplinares que inter cruzam campos já conhecidos produzindo um terceiro, conservando os limites dos campos originais, bem como produzindo limites do novo campo criado. Os intercessores, por sua vez, são martelos destruidores de limites, destruição

esta positiva e construtiva ao possibilitar novas aberturas e criações nos campos já conhecidos, transformando um campo em um plano aberto.

Muitas intercessões serão produzidas neste trabalho. Nijinsky é um intercessor na dança, as crianças selvagens o são na ciência. E estes intercessores não param de desestabilizar outros planos, crianças selvagens desestabilizam a dança, e Nijinsky, a ciência. “Assim, a filosofia, a arte e a ciência entram em relações de ressonância mútua e em relação de troca, mas a cada vez por razões intrínsecas. É em função de sua evolução própria que elas percutem uma na outra” (DELEUZE, 2000, p.156). Os intercessores, em suas desestabilizações, são produtores de novos intercessores. Estes atravessamentos de diversos planos não formam novos campos, mas alargam e abrem seus limites, produzindo sim elementos instáveis que são conceitos intercessores, conceitos ferramentas.

Desta forma, entendemos que Deleuze e Guattari (1996a, 1996b) são pensadores da multiplicidade, aqui entendida não como campos bem delimitados, com realidades ultra-específicas, mas hiperconectiva, heteróclita, porque em última instância os diversos planos da realidade são efeitos de um mesmo processo de subjetivação que produz formas de pensar, agir e sentir que guardam entre si diversas interferências, semelhanças, relações. Assim, arte, filosofia e ciência são efeitos de uma mesma esfera subjetiva. Deleuze e Guattari, deste modo, tentam compor uma filosofia complexa que possa produzir conceitos capazes de transitar em diversos platôs, em diversos planos. Ao analisar áreas tão distintas como filosofia, cinema, artes plásticas, literatura, esquizofrenia, estes autores não estão querendo filosofar sobre esses temas, mas produzem filosofia com eles. Se a filosofia deles produz conceitos, eles são criados incluindo muitos planos que se relacionam de maneira vital. Por isso, alguns de seus conceitos importantes, como corpo sem órgãos, inconsciente maquínico, *ritornello*, eles os constroem a partir de termos retirados respectivamente do teatro, da psicanálise e da música.

Na filosofia da diferença também há uma tentativa de ultrapassar diversos dualismos, como o saber científico e o não-científico, os saberes legítimos e os não-legítimos. Deleuze e Guattari colocam em cheque os saberes que têm a pretensão à metafísica transcendental, à verdade universal e procuram entender a vida como devir, como criação, trazendo uma proposta que denominam de ética, estética e política.

Esta forma muito peculiar de pensar é de fundamental importância para nosso trabalho. Estamos tentando afirmar que o corpo é criação, que ele tem a capacidade de transforma-se, de se produzir em multiplicidades existenciais. No entanto, em sua trajetória histórica o corpo tem sido frequentemente objeto de estudo no campo das ciências, e como neste campo os saberes podem ser mais facilmente reducionistas, o corpo tende a ser apresentado a partir de estruturas

universais. Com a Modernidade, a ciência veio ocupar o lugar da verdade, e a medicina, como um dos campos privilegiados da ciência, tem nos invadido com a idéia de um corpo ideado e conseqüentemente, reducionista. Anatomia, cinesiologia, fisiologia, e principalmente, na atualidade, a genética, são exemplos dessas abstrações sobre o corpo. E não só a medicina, mas também a pedagogia, muitas vezes tomam a noção de um corpo padrão para normatizá-lo em função de um *stato quo* que captura esse corpo em instâncias de poder.

Este investimento normativo sobre o corpo é empobrecedor da própria vida. Por isso se faz necessária uma prática contra qualquer função normativa com valor de verdade contra o corpo. Em contrapartida, pensá-lo como criação é fazer do corpo um lugar de luta contra o empobrecimento da vida. Mas é grande a batalha que estamos travando. Pensar um corpo como criação na arte e na filosofia nos parece menos problemático e menos tenso. A questão maior se apresenta quando afirmamos o corpo como criação na ciência, principalmente se estamos diante de uma ciência reducionista excludente de outros saberes. Nossa proposta é tensa, porque lutamos contra uma subjetividade constituída, que tem na ciência reducionista, na medicina tradicional, na genética, as formas de conhecimento consideradas mais legítimas e verdadeiras.

Afirmamos que, para nós, os conceitos filosóficos e a arte já seriam suficientes para apresentarmos nossa problemática. Porém, não podemos nos furtar ao entendimento de que os pensamentos científicos também podem ser desestabilizadores da filosofia e da arte, e que estas também podem ser tão reducionistas quanto as ciências. Queremos pensar em verdade em muitos planos. Nos limitamos a alguns apenas por uma questão de praticidade e tempo. Se pensássemos em poucos campos isolados, ou em poucos planos, pensamentos inovadores talvez não pudessem se constituir, pois os campos isolados muitas vezes empobrecem seus próprios territórios, por falta de forças intercessoras que nos forcem a pensar. Em nosso trabalho não há privilégio de um plano sobre o outro, na verdade pretendemos que cada plano seja produtor de intercessores em planos diversos. Pensamos o que a arte pode produzir na ciência, a filosofia na arte, e assim por diante. E neste encontro extraímos idéias centrais, idéias estas que se tornam complexas, porém claras. Deleuze e Guattari (1996a, p.14-15) nos mostram que é necessário fazer o múltiplo, “não acrescentando sempre uma dimensão superior, mas ao contrário da maneira simples, com força de sobriedade”. Tal forma de pesquisa nos permite tirar o único da multiplicidade a ser constituída.

Deve ficar claro que não pensamos que, em nosso trabalho, a ciência justifica ou legitima a arte e/ou a filosofia, mas criamos até certa valorização da arte, pois, na verdade,

nossas idéias estão mais próximas da arte do que da ciência. E isto é apenas uma questão de gosto e estilo do pesquisador, e nada mais.

A ciência reducionista disseca um corpo, depura sua bioquímica, analisa as fitas de DNA, afirmando pesquisar a natureza. Ao pesquisar a natureza, a ciência reducionista se arvora em se afirmar como saber natural e, conseqüentemente, legítimo. Mas, na verdade a ciência foi apenas naturalizada como verdade (MACHADO, 1981), ou, como diria Canguilhem (*apud* MACHADO, 1981, p. 19), “a veridicidade ou o dizer-o-verdadeiro da ciência não consiste em uma reprodução fiel de alguma verdade inscrita desde sempre nas coisas ou no intelecto”. Por sua vez, a arte nos leva a pensar o corpo de forma bem diferente. Em suas realizações, como os saltos gigantescos de um bailarino, o ouvido absoluto de um músico, a noção de espaço de um pintor etc., a arte produziu corpos distintos, com funções muito específicas, corpos com ações de grande complexidade, ações que forcem o corpo para além de seu naturalismo fisiológico ou anatômico. A arte força o corpo para além do organismo. O *en dehor* do balé não é a descoberta de uma anatomia natural, como muitos estudiosos afirmam, mas apenas um modo requintado de dança na corte francesa, que vai além da organização de um andar. As justificativas ou o aprimoramento desta técnica em função de uma anatomia ou fisiologia naturais são invenções posteriores ao próprio *en dehor*. A grande intercessão da arte na ciência é colocar em cheque esse naturalismo do corpo, por isso este encontro se faz necessário. A filosofia viria então como agulha e linha costurando este encontro e produzindo conceitos necessários para a elaboração de nosso trabalho.

Também se faz necessário o atravessamento da ciência na dança por uma particularidade desta arte. Quando pensamos na preparação de um músico, um pintor, um cineasta, por exemplo, os estudos ou as disciplinas científicas sobre o corpo não são, muitas vezes, ofertados para esta formação. Estes corpos — do músico, do cineasta, do pintor — estão sendo transformados no ofício de sua profissão. O músico adquire coordenações motoras e capacidades perceptivas sonoras complexas; o pintor também coordena de forma bem elaborada novos movimentos e amplia seu olhar; o cineasta amplia o olhar para o movimento, a audição a imaginação de forma global e interligada. Mas, apesar destas grandes transformações ocorridas no corpo, poucos sabem conscientemente destas capacidades e das transformações corporais ocorridas. No caso da dança, as transformações corporais são mais visíveis, mas não menos complexas ou intensas. Como temos uma mudança na macroestrutura do corpo (musculaturas, amplitude articular, velocidade ampliada de grandes movimentos etc.), acreditamos que apenas aí um conhecimento intenso do corpo se faz necessário. Este fato é facilmente verificado na formação universitária e técnica da dança, que inclui como disciplinas

obrigatórias aulas de anatomia, fisiologia e cinesiologia. Analisando este “discurso da grade curricular” visualizamos ser obrigatório na dança um atravessamento da medicina. Este atravessamento não é rejeitado pela dança, é inclusive desejado, pois parece uma espécie de passaporte para legitimação em alguns campos, e funciona como arma de combate contra lutas corporativistas de classe, como ocorre entre os órgãos profissionais da dança e da educação física, por exemplo.

A ciência, em particular a ciência médica, atravessa a dança por uma particularidade de sua materialidade: o corpo. Sabemos que o corpo da dança não é somente um corpo conceitual, como trata a filosofia, ou um corpo representacional, como nas artes plásticas. Na dança temos o corpo *bios*, vivido em suas ossaturas, articulações, batimentos cardíacos e líquidos corporais de forma muito concreta. Criar, imaginar em artes plásticas ou na música requerem do corpo algumas funções, mas não impõem tantos limites ao corpo como na dança. A imaginação muito pode. Podemos imaginar um corpo metamorfoseado, um corpo sem órgãos, um corpo surrealista, um corpo cubista. Todos estes corpos são possíveis de serem produzidos na tela e no conceito com facilidade. Mas na dança o corpo lida com a objetividade de sua carne. A carne não pode ser totalmente cubista, não pode ser esgarçada ao máximo, desconfigurando o corpo totalmente. O corpo imagético que ganha vida no pintor poderia significar a morte para o corpo carne. Para metamorfosear este corpo na dança há muitos limites, é preciso uma modelagem insistente, permanente, contínua. O corpo muitas vezes modela-se numa velocidade muito mais lenta que a imaginação. Criar com o corpo é, sem dúvida, ter uma das materialidades mais complexas de se trabalhar.

É claro que sabemos a importância destes saberes médicos para a dança; contudo, não questionamos que possíveis paralisias estes saberes podem nela produzir. Na sua trajetória, ao visitarmos a dança contemporânea, encontramos um discurso que em muito se aproxima de nossas problematizações.

A dança contemporânea possibilita uma abertura a qualquer gestualidade, desde que a potência da criação seja constituída como marca desta gestualidade. Os movimentos e as posturas, em toda a sua variedade, podem ser empregados para criações, segundo seu discurso. Em segundo lugar, a dança contemporânea se apresenta com uma enorme generosidade, que se expressa na afirmação de que os mais diversos corpos podem dançar, favorecendo o entendimento que cada corpo possui possibilidades próprias, gestualidades singulares que são ativadas enquanto material plástico. Logo, sentimos que, num primeiro momento, a dança contemporânea em muito se aproxima do nosso pensamento de corpo. Entretanto, realizando uma análise mais aguçada do corpo presente na dança contemporânea, sentimos ainda que a

visão do corpo neste campo não foi totalmente radicalizada. A dança contemporânea apresenta alguns paradoxos que nos indicam capturas. Há, então, um discurso paradoxal na dança contemporânea, já mencionado na Introdução deste trabalho e retornamos a esta discussão para desenvolver outras análises importantes.

A contradição a que estamos nos referindo é visualizada em dois níveis, em dois planos. De um lado, quando analisamos o campo do discurso e da produção coreográfica — o plano da criação —, notamos que o corpo pode experimentar, produzir, transformar-se nos mais diversos movimentos, posturas e gestualidades possíveis. No plano da criação coreográfica, este corpo pode ao máximo transmutar-se. Às vezes é difícil acreditar que o corpo pode realizar tantos efeitos em suas articulações, ossos e músculos. Porém, quando visitamos um outro campo da dança contemporânea, isto é, a preparação de um bailarino contemporâneo, percebemos alguns problemas. As técnicas de consciência corporal também assumem um papel fundamental. Assim, assistimos a uma série de preparações corporais apoiadas em Feldekrais, Pilates, Cadeias Musculares, Bartenieff etc. Estas técnicas, com forte base nos saberes médicos, passam pela idéia de que existem possibilidades e organizações corporais próprias e universais, e que a não manifestações destas organizações corporais pode indicar uma certa alteração ou limitação corporal. Corpos são classificados como “corpos fáceis de se trabalhar”, “corpos com encurtamento”, “corpos organizados”, “tônus tenso”, “corpos com padrão X” etc. Estas classificações, por mais requintadas que possam parecer, envolvendo muitas delas justificativas psicológicas para tal alteração corporal, partem de um sistema comparativo, normativo, que, com expressões veladas, revelam nossa tendência de classificar o corpo em normal e patológico (CANGUILLHEM, 2002), desta forma caindo numa prática judicativa. O corpo aqui é aferido em seus arcos, suas articulações, seus tônus, seus movimentos, suas posturas e até mesmo em sua gestualidade. Nesta direção, procedimentos indicam caminhos a chegar: mais relaxado, mais amplitude, mais alongamento, menor rigidez, mais economia no gesto. Muitas vezes aferimos padrões estéticos de um corpo tomando-os como padrões de normalidade, ou mesmo médicos.

Sentimos que com esta forma de pensar acionamos a idéia de progresso tão freqüente na ciência. A epistemologia (MACHADO, 1981) nos mostra que a história do progresso é um elemento pedagógico para o desenvolvimento da cultura científica, fazendo-nos acreditar que algo melhor está por vir, a ser alcançado, que a evolução é mais fácil e possível por caminhos científicos. Este algo melhor, esperançoso, tem um preço: a submissão a certos mecanismos que investem na modelação do *bios* e, conseqüentemente, dos corpos. E tanto o processo do investimento como seus efeitos são naturalizados como naturais. Nesta direção, o natural da

natureza é a grande idéia da ciência, mas dotada de poder, constituindo corpos legítimos. Em verdade, estamos tentando mostrar que valores culturais e estéticos de uma sociedade são justificados por campos diversos, inclusive pela ciência. O valor estético, muitas vezes afirmado cientificamente, pode também revelar questões morais e políticas. Mais uma vez afirmamos que só podemos pensar em um estudo de múltiplos planos.

Os parâmetros utilizados na dança para valorar um determinado corpo (flexibilidade, rapidez, coordenação etc.) geralmente se justificam porque, quando pensamos em dança, desejamos ampliar possibilidades. Porém, ao pensarmos em possibilidades sempre temos que questionar este conceito, uma vez que ele pode ser tomado como um modelo a chegar, um parâmetro a realizar; isto é, pode-se partir de um modelo ideado de corpo hábil, de corpo capaz, que pode ser finalmente significado na ciência como corpo saudável ou ortopedicamente correto. Na dança ocidental, o parâmetro amplitude articular é muito desejado como entendimento de aumento de possibilidades, porém se tomarmos outras categorias de dança, como a indiana ou a tailandesa, nossas possibilidades articulares ampliadas, pouco contribuiriam para a sua efetivação, uma vez que outros alongamentos são desejados, como os de punho, produzindo uma grande reflexão dorsal. A grande amplitude de perna, comum na dança ocidental, pouco sentido tem para as danças orientais. Logo, possibilidades corporais devem indicar uma abertura, e não um caminho.

Assim, um certo discurso médico-estético atravessa a preparação do próprio bailarino. Estamos afirmando que alguns parâmetros de pura configuração estética dos corpos destes artistas são justificados por um parâmetro médico que se configura como uma necessidade fisiológica natural. Mas esta fisiologia natural ratifica uma estética desejada, logo, o próprio plano da criação, que anteriormente pensamos como um plano de grande criação, é um campo que não radicaliza a criação, pois, ao ser atravessado pelo campo da preparação de um bailarino, se defronta com corpos com vocabulários já formados em uma determinada estética, constituída em sua preparação considerada de cunho exclusivamente científico. Há o que denominamos uma naturalização médica da estética corporal. Sentimos que neste caso o plano da ciência atravessa o plano da arte, só que, ao invés de produzir intercessores que poderiam tornar o plano da arte mais intenso em criação, cria paralisas. Sentimos então a complexidade e o rigor que devemos ter para se justificar conceitos que envolvem o corpo e a dança.

Inicialmente, em nosso trabalho, tentaremos mostrar o plano da arte, e posteriormente atravessá-lo com o plano da ciência, pois, como afirmam Deleuze e Guattari (1996a), todo plano minoritário (e a arte é minoritária em relação à ciência) pode funcionar como uma

máquina de guerra capaz de alargar os limites de outros planos. A ciência, como um campo mais duro, pode ser ampliada por um plano mais intensivo como a arte.

Tentamos até agora justificar o uso da arte e da ciência em nosso trabalho, mas com relação à filosofia queremos ampliar nossa discussão.

Deleuze e Guattari (1992, p. 11) nos falam que a função da filosofia é criar conceitos, e que somente à filosofia pertence essa tarefa. Acrescentamos que o “filósofo é bom em conceitos, e em falta de conceitos, ele sabe quais são inviáveis, arbitrários ou inconsistentes, não resistem um instante, e quais, ao contrário, são bem feitos e testemunham uma criação, mesmo se inquietante e perigosa”.

Já anunciamos que procuramos produzir de conceitos que façam de nosso trabalho uma condução ética. Este trabalho, necessariamente, é de criação de conceitos para o corpo. Mas, para ter rigor na produção de conceitos, temos que assumir uma atitude filosófica, e para isso é preciso colocar em análise nossos próprios conceitos criados, avaliar sua validade e intensidade, compreender seus limites, valorar suas potências. Da arte e da ciência levantaremos problemas que nos instigaram à produção de conceitos; com a filosofia criamos e validamos conceitos criados a partir destas problematizações.

Mas para que criaremos conceitos, se há tantos conceitos validados em tantas escolas e autores da filosofia?

Este trabalho é uma tentativa de também entrar na velocidade, na dança de um filósofo. No devir filósofo percebemos certas particularidades que acontecem no processo de produção de um corpo durante um fazer, como por exemplo, aquele que ocorre no processo de produção de um bailarino durante seus longos anos de aula da técnica clássica. Há sutilezas e singularidade deste processo que necessitam ainda ser verbalizadas, conceituadas, e nosso universo filosófico ainda carece destas filigranas corpóreas-conceituais. E, além do mais, a principal função do filósofo é criar um conceito em potência, e o filósofo em sua potência é aquele que não acha conceitos, mas os inventa. Na dança criamos coreografias, por isso queremos coreografar conceitos, pois criar “conceitos dançantes” — conceitos abertos, segundo Deleuze e Guattari (1992) — é a forma pela qual a filosofia assume sua intensidade máxima. Se vamos nos utilizar da filosofia em nosso trabalho, que ela seja empregada em sua máxima potência: criando conceitos que não parem de derivar novas problematizações.

Há uma potência criadora em todos os planos — arte, ciência e filosofia — e os conceitos, então, são criações, e não idéias universais pré-fabricadas, à espera de serem descobertas (DELEUZE & GUATTARI, 1992). Isto não significa dizer que não empregaremos conceitos já produzidos. Pois os “conceitos anteriores preparam um conceito, sem por isso

constituí-los. [...] Certamente novos conceitos devem estar em relação com problemas que são nossos, com nossas histórias e sobretudo com nosso devires” (*idem*, p. 40). Nossa vida profissional com o corpo e a dança nos colocou novos problemas sobre o corpo e, a partir daí, mas também do entrelaçamento com a ciência e com conceitos filosóficos consagrados, criamos novos conceitos. Devemos ressaltar que os conceitos não se referem somente ao vivido, pois se assim fosse não poderiam ser lançados a outros planos, a outros campos, faleceriam em sua própria região. Como enfatizam os autores, o conceito “talha o acontecimento, o retalha a sua maneira. A grandeza de uma filosofia avalia-se pela natureza dos acontecimentos aos quais seus conceitos nos convocam, ou que ela nos torna capazes de depurar em conceitos” (*idem, ibidem*). Logo, nossos conceitos sobre o corpo não são exclusivos da dança, mas devem navegar em territórios distantes, como o da terapia ocupacional, da música, da política, da ecologia, suscitando aí novos problemas e novos conceitos, entrecruzando-se com outros conceitos. O conceito remete a problemas e é formado por “articulação, corte e superposição” (*idem*, p. 27).

Deleuze e Guattari ainda nos falam que o conceito é como a cauda de um cometa; ele tem história, acumula sua passagem no tempo. Em seu deslocamento, o conceito não é de um lugar único, ele é inseparável de “um número finito de componentes heterogêneos percorridos” (1992, p.33). Logo, o conceito não é simples, é múltiplo devido aos diversos componentes que o formam e que o definem. “Todo conceito é ao menos duplo, ou triplo etc. Também não há conceito que tenha todos os componentes” (*idem, ibidem*). A formação do conceito possui uma história não linear. Em sua trajetória, o conceito responde e cria problemas próprios em cada lugar e instante em que atravessa um plano. O conceito de corpo é então um conceito histórico e pode ser visto e se constituir em planos distintos, muitas vezes com histórias distintas em cada plano por que passa. Em nosso caso, analisamos o atravessamento do conceito de corpo nos planos da dança e da ciência. Mas, por sua vez, a própria dança também é atravessada pelo plano da medicina, ao pensar nos processos de preparação do corpo do bailarino. Deste modo, sentimos que o conceito de corpo deve ser novamente levado ao plano da ciência, para que novas possibilidades se estruturam; e em seguida, se transversalize novamente com o plano da arte, da dança, propiciando a produção de conceitos sobre o corpo. Mas é claro que na ciência temos que visitar uma medicina diferente desta ortopedia tradicional, uma medicina que já seja atravessada por outros planos, inclusive o plano da arte. Uma medicina, uma ciência que permite a criação, a multiplicidade no *bios*, é uma certa escola da neurociência, pode ter essa força disruptiva para o conceito de corpo no plano científico e que possa também radicalizá-lo no plano da arte. Por isso, dois planos de pesquisa em nosso trabalho são fundamentais e se

transversalizarão em nossa trajetória de estudo: a dança e a neurociência. Em última análise, nossos conceitos afirmam a vida em sua grande multiplicidade, multiplicidade que gerencia e garante a própria vida.

Há também a necessidade de aqui clarearmos um outro uso que faremos da filosofia, além da produção de conceitos. Já afirmamos que iniciaremos nossa pesquisa pela dança, visitando sua história para estabelecer o confronto entre um corpo considerado natural e outro considerado artificial. Os personagens históricos que elegemos para auxiliar nessa análise funcionarão como personagens conceituais, segundo as palavras de Deleuze e Guattari (1992), exercendo o papel de provocar a criação e a mudança de conceitos. De forma um pouco distinta do que foi realizado por Nietzsche (2000, 2003), que inventou em suas obras personagens conceituais como Zaratustra e Dioniso, nós nos apropriaremos de duas figuras da história da dança no início do século XX, Duncan e Nijinsky, recriando-as como personagens conceituais e produzindo para elas funções disruptivas, intecessoras. Assim, não nos afastamos muito da proposta de Nietzsche, pois também estaremos, em alguma medida, reinventando Nijinsky e Duncan.

Este confronto que estamos estabelecendo em nosso trabalho entre nossos personagens conceituais, não se processa exclusivamente no plano da arte. Por um lado, a idéia de um corpo natural e livre trazido por Duncan e o corpo artifício em Nijinsky são, em verdade, ontologias; logo, a filosofia já se faz presente.

Como já vimos também, no segundo plano de pesquisa pensamos se realmente, em sua organização, o corpo pode ou não radicalizar sua existência. Há um corpo que em sua existência poderia se artificializar? Até que ponto podemos provocar mudanças das estruturas, garantindo a existência da vida?

Há um exemplo a partir do qual podemos começar a pensar o que pode o corpo. Para contrapor à idéia de natureza, com as crianças selvagens visualizamos uma radicalização no conceito de corpo. Com Kamala e Amala por exemplo, padrões e comportamentos considerados exclusivamente determinantes da humanidade são violados. A “humanidade” é violada, mas não a vida.

Há então, em nossa metodologia, dois planos muito distintos nos quais o conceito de corpo transita. Primeiro, na dança, na análise do confronto de um corpo natural de Duncan e um corpo artifício de Nijinsky. E, posteriormente, a análise de corpo e comportamentos subvertidos em sua humanidade. Para que possamos interagir de forma mais produtiva com estes dois planos, necessitamos de conceitos. Se Duncan e Nijinsky são inicialmente nossos personagens conceituais na dança, esta tarefa em um outro plano será transferida para as crianças selvagens,

que também são personagens conceituais, mas agora personagens conceituais na ciência. Duncan, Nijinsky e as crianças selvagens são personagens conceituais de planos e circunstâncias muito distintas, mas todos são intensos para problematizar os conceitos sobre o corpo. A possibilidade de o conceito transitar de um personagem conceitual para outro é possível porque, como afirmam Deleuze e Guattari (1992), os personagens conceituais possuem traços dinâmicos. Em nosso caso, o conceito dançará ritmicamente à maneira de Duncan e de Nijinsky, enquanto que as crianças selvagens radicalizam seus corpos em uma dança selvagem mais inesperada do que a apresentada por Nijinsky. Todos têm o dinamismo da radicalidade de corpos, da dança, da selvageria, da vida.

O conceito, em nossa metodologia, é importante porque, como Deleuze e Guattari (1992) afirmam, ele é transversalisador do “entre” planos, ele produz intercessões entre domínios, é um conector interplanos. O personagem conceitual será a carne de nosso conceito.

A neurociência, como já vimos, é uma ciência atravessada por muitos planos e permite por isso pensar o *bios* como criação. Contudo, não é só por isso que esta ciência nos interessa. O modelo em rede, hiper-conectivo, do encéfalo, nos mostra que nesta parte do corpo humano não ocorre a distinção entre planos diferentes, entre domínios específicos, havendo uma intensa conexão. O modelo do encéfalo apresenta um atravessamento desses planos, a ponto de não podemos mais percebê-los como planos distintos, delimitados. O modelo do encéfalo então nos permite sentir que na produção do corpo todos estes planos produzem a realidade do corpo.

“O cérebro é uma rede precisa, onde mais de 100 bilhões de células neurais individuais, interconectadas em sistemas que produzem nossa percepção do mundo exterior, fixam nossa atenção e controlam a maquinaria da ação” (KANDEL *et al.*, 2000, p. 3). O cérebro tem funções complexas, como vimos, mas não há, em suas estruturas anatômicas, soberanias. A célula nervosa não tem função em sua expressão individual, da mesma forma que os lobos corticais também não podem atuar sozinhos. E ainda mais: o cérebro não funciona, não age, não percebe o mundo sem um corpo; o cérebro se ajusta, constrói suas conexões, suas redes em um corpo com dimensões e experiências próprias, singulares, e são as organizações do próprio encéfalo que indicam a forma do corpo atuar no mundo, é um sistema corpo-encéfalo que não pré-existe à relação. De acordo com Passos (1999, p. 73) o cérebro não nos permite pensar um fundamento para seu funcionamento ou organização, seja para entender esta estrutura em partes, seja no todo, “seja em regras globais, ou locais. [Assim,] assume-se o desafio de pensar sem fundamento”, e isto nos leva a uma dimensão criativa, não hierarquizada do cérebro.

Em resumo, os três planos que nossa metodologia toma para a criação de conceitos — arte, ciência e filosofia — têm modos próprios de compreender a realidade. “As três realidades

procedem por crises ou abalos, de maneiras diferentes“. Elas ao seu modo lutam contra o caos. “A ciência tem uma maneira inteiramente diferente de abordar o caos, quase inversa: ela renuncia ao infinito, à velocidade infinita, para ganhar *uma referência capaz de atualizar o virtual* [...], a ciência dá ao virtual uma referência que o atualiza, por funções” (DELEUZE & GUATTARI, 1996a, p. 154). A arte, por sua vez, “quer criar um finito que restitui o infinito: traça um plano de composição que carrega por sua vez monumentos ou sensações compostas, sob ação de figuras estéticas” (p. 253). A arte, então, conhece o mundo pelos perceptos. Quanto à filosofia, ela tem a criação de conceitos como uma forma de enfrentar o caos.

Porém, há um primeiro problema que nossa metodologia apresenta, e que não podemos deixar de abordar: Dois dos campos que nos dispomos a trabalhar são característicos da sociedade capitalista ocidental burguesa, e são tomados como representantes de classes específicas para um mecanismo de legitimação desses grupos. Se afirmamos constantemente que nossa metodologia quer possibilitar uma não-hierarquização, uma abertura dos conceitos sobre o corpo em diversos planos, com estes dois domínios — arte e ciência — não estaríamos ratificando campo consagrados da segregante e hierarquizada sociedade capitalista? Deleuze e Guattari, pensadores da potência dos grupos minoritários, poderiam ter se utilizado de outros campos minoritários, como, por exemplo, fez Marx, que valorizou o trabalho e as formas artesanais, que na sociedade ocidental moderna são consideradas menores em relação à arte e a ciência. Então, por que não trabalhamos em nossa pesquisa com outros domínios, como o artesanato, o saber oral, o pensamento mágico? As respostas que tentamos apresentar sugerem alguns caminhos.

Entretanto, antes mesmo de apresentar estas direções, parece-nos de extrema relevância explicitar sucintamente como percebemos uma maneira de Marx criar seus personagens conceituais. Na obra de Deleuze e Guattari, uma série de personagens consagrados da arte erudita aparece, delineando idéias para a filosofia destes autores, que produzem conceitos a partir de Antonin Artaud, Francis Bacon, Oliver Messiaen, Proust, Virginia Woolf, Franz Kafka, e ainda citam ou comentam Maurice Ravel, Calude Debussy, Herman Melville, Fiodor Dostoievsky, Vaslav Nijinsky, Pierre Boulez, Frederic Chopin, Richard Wagner, Henry Miller, Robert Schumann, Paul Klee, Vassili Kandinsky, Claude Monet, Jackson Pollock, Amadeus Mozart, Giuseppe Verdi, Jean-Luc Godard, Orson Welles, Samuel Beckett, Maurice Blanchot, Henri Michaux, George Büchner, Friedrich Hölderlin, Heinrich Von Kleist, Scott Fitzgerald, Thomas Wolfe, Friedrich Von Schiller, Wolfgang Goethe, Salvador Dali, Oscar Wilde, James Joyce entre outros. Em nosso trabalho, tomamos Nijinsky e Duncan como personagens conceituais. Entretanto, Marx (2001) vai buscar sujeitos não individualizados, anônimos

personagens conceituais que não são um sujeito, mas um grupo, uma classe, uma multidão, para estruturar seus pensamentos. Assim, ao invés de pintores, músicos, escritores, cineastas com nomes próprios e obras características, ele nos fala dos agricultores, carpinteiros, tecelões, costureiros, serralheiros, correeiros, vidraceiros etc., isto é de fazedores não nomeados e de seus fazeres. Certamente a maneira de Marx apresentar seus personagens parece mais próxima de nossos conceitos para o corpo, pois não queremos pensar o corpo somente na dança. Nossa proposta ética sobre o corpo quer entender como quotidianamente esta militância pode ser produzida nos mais diversos fazeres ditos artísticos ou não. Isto se aproxima bastante da forma como Marx (200, p. 211) apresenta sua noção de trabalho:

[...] antes de tudo, o trabalho é um processo de que participam o homem e a natureza, processo em que o ser humano, com sua própria ação, impulsiona, regula e controla seu intercâmbio material com a natureza. Defronta-se com a natureza como uma de suas forças. Põe em movimento as forças naturais de seu corpo — braços e pernas, cabeça e mãos —, a fim de apropriar-se dos recursos da natureza, imprimindo-lhes forma útil à vida humana. Atuando assim sobre a natureza externa e modificando-se, ao mesmo tempo modifica sua própria natureza.

Constata-se assim, que a noção de trabalho de Marx não se caracteriza por um processo de delimitação de campos, ou mesmo um platô da arte, da filosofia e da ciência. Se pudéssemos nomear o trabalho em Marx, talvez o termo protoplatô fosse adequado. Esse protoplatô apresenta a ação humana não constituída, mas constituidora de todas as ações. A noção de trabalho é o conceito primeiro e ontológico de Marx. É uma proto-esfera da existência dos fazeres, é um plano de imanência para a constituição de todas as atividades humanas e do próprio corpo. Marx, deste modo, nos fala das capacidades dos fazeres humanos sem delimitar campos da existência humana. O trabalho, em Marx, é um conceito aberto que nos leva a pensar qualquer ação ou fazeres em um plano não hierarquizado, não especializado, não-individuado. Tentaremos retornar esta questão ao final de nosso trabalho, pois nossa ética parte do entendimento de que todas as ações e fazeres humanos podem potencializar a vida e não visualizamos esta visão apenas na dança, ou na ciência, ou na filosofia. Mas por que tomamos esta direção ao escolhermos os planos da arte, da ciência e da filosofia?

Em primeiro lugar, os domínios da arte, da ciência e da filosofia, por serem campos consagrados, facilitam nossa pesquisa por terem um vasto referencial teórico. Em segundo lugar, porque nossa experiência profissional está diretamente ligada a esses campos. Em terceiro lugar, porque os conceitos sobre o corpo que construiremos estabelecem um combate contra as exclusões e separações encontradas nestes campos — arte e ciência —, e para lutar contra estes mecanismos é preciso lutar não contra, mas no próprio campo. E, em último lugar,

porque nossa proposta ética pressupõe uma abertura não-hierarquizada a muitos corpos, muitas danças e fazeres.

Existe uma questão que nos diferencia um pouco de Deleuze e Guattari e que nos deixa num espaço mais confortável. Do mesmo modo que eles, trabalhamos com a arte; porém, ao invés de trabalharmos com a música, forma de arte mais hierarquizada através de um processo intenso de autonomização (BOURDIEU, 1992; SCHURMANN, 1990), e também a mais falocrática de todas, buscamos a mais marginal e feminina das artes para nossa produção de conceitos. A dança só se delineia no campo da arte no século XX, com a “A tarde de um fauno”, de Nijinsky (RIBEIRO, 1997); antes disto ela transitava em diversos campos, às vezes menos legitimados — como o do divertimento — e às vezes marginais — como o da prostituição da elite burguesa e o do homossexualismo (HANNA, 1999).

Mas há ainda outro problema em nossa metodologia. Machado (1990) já havia apontado que Deleuze, em sua filosofia da diferença, cria um sistema filosófico com traços dualistas. Há uma dualidade em Deleuze, expresso em diversas formas: nas expressões do espaço entre o liso e estriado, entre o pensamento filosófico de uma filosofia do devir e outra do Ser, e na arte pode ser expresso, por exemplo, por uma luta de Breton contra Artaud e de Schiller contra Hölderlin. Machado nos fala também que a partir do dualismo se cria um problema para firmar a multiplicidade que tanto queremos defender: “O próprio Deleuze se dá conta de uma incompatibilidade, para não dizer uma contradição, entre seu constante elogio da multiplicidade ou mesmo seu projeto de ‘fazer o múltiplo’, e a afirmação desse dualismo ou dessa dicotomia entre esses dois espaços do pensamento” (p. 11).

Para tentar superar este problema, que em nosso trabalho se expressa na contraposição entre o naturalismo de Duncan e o artificialismo de Nijinsky, defendemos que só existe um corpo, no qual natureza e artificialismo se diferenciam, mas não se excluem, são partes distintas necessárias para alcançarmos nossa proposta ética. Mas isto discutiremos mais adiante.

Deleuze e Guattari tentam eliminar o dualismo em seu livro *Mil platôs*, ao afirmarem que o modelo do rizoma tenta superar o dualismo “ontológico” e “axiológico” existente entre o modelo da raiz e o modelo do rizoma (MACHADO, 1990, p. 11). Mas, segundo Machado, a dificuldade de superar o dualismo ainda permanece nesta obra, apesar da afirmação feita a favor da multiplicidade. Mesmo assim, tentaremos tomar este modelo do rizoma como uma alegoria de nossa metodologia, e esperamos ao longo de nosso trabalho desempenhar esta tensa tarefa de superar o dualismo ao pensar o corpo e a multiplicidade de sua existência.

A palavra rizoma empregada por Deleuze e Guattari é retirada da botânica. Rizoma é um tipo de planta, como a hera, que tem seu caule radiforme. Logo, não percebemos com

clareza onde termina ou começa esta planta, ela se projeta em várias direções, sem uma organização estabelecida. “O rizoma nele mesmo tem formas muito diversas, desde sua extensão superficial ramificada em todos os sentidos até suas concentrações em bulbos e tubérculos” (DELEUZE & GUATTARI, 1996a, p. 15). Assim, uma metodologia rizomática difere de uma metodologia que toma o modelo arborecente. A árvore aponta uma direção, um caminho, das raízes para a copa. As metodologias arborecentes definem quando e onde tais elementos pesquisados ganham sentido. Deleuze e Guattari afirmam que mesmo que as metodologias arborecentes falem da multiplicidade, elas hierarquizam esta multiplicidade à noção de um uno totalizante. Toda vez que “a multiplicidade se encontra presa numa estrutura, seu crescimento é compensado por uma redução das leis de combinação” (p. 14). Nossos conceitos sobre o corpo e nossa proposta ética apontam para multidões de corpos e fazeres, para a multiplicidade, logo, somente uma metodologia rizomática é possível para pesquisar e potencializar nossas perspectivas.

A partir da imagem do rizoma, visualizamos que, nesta metodologia, o pesquisador, não é um sujeito, um uno, mas já é por si só uma multidão de territórios por ele habitado, visitado. Uma multidão de bailarinos, de terapeutas ocupacionais, de filósofos, de músicos, e muitos mais. Na metodologia rizomática, “utilizamos tudo o que nos aproxima, o mais próximo e o mais distante, [assim,] fomos ajudados, aspirados, multiplicados” (DELEUZE & GUATTARI, 1996a, p. 11). O que sentimos como unidade, como eu, é desdobrado, multiplicado, transvalorado. Habitamos novos corpos, novos mundos, novos sentidos, novas coreografias. Nietzsche acreditou somente num deus que soubesse dançar; nós, num pesquisador que saiba coreografar, criar novos passos, novos gestos, novas composições...

No rizoma, os conceitos gerados seguem caminhos dispares, imprevisíveis; ele não começa nem conclui, mas encontra-se sempre no meio, entre as coisas. Essa abertura da metodologia rizomática não pode ser entendida como falta de rigor, nem como uma imaturidade da pesquisa, mas sua função é talvez complexa e aberta, porque assim somos capazes sempre de suscitar novas problemáticas, novas indagações, novas conexões, e nossos conceitos produzidos mais do que criarem um limite bem delineado, funcionam como dispositivos problematizadores, talvez em campos e pragmáticas que nem podemos supor. O rizoma, então, se configura como uma metodologia política, ética e estética. Nossos conceitos devem ser dançantes, de sentidos plurais, para que, nesta forma aberta, nos façam produzir novos conceitos e nos levem a refletir nossas pragmáticas sobre o corpo e entender funções diversas para este.

Nossos conceitos, portanto, se produzem nesta rede hiper-conectiva dos planos da vida. Defender estas idéias através de uma metodologia rizomática é a nossa proposta.

3 Duncan e a dança da vida

Terpíscore. Dancei desde o momento em que aprendi a ficar de pé. Dancei toda minha vida. O homem, a humanidade, o mundo inteiro precisa dançar. Assim já foi, e assim há de ser sempre. É de todo inútil haver gente que a isso se queira contrapor sem compreender que a dança é uma necessidade natural que nos foi dada pela natureza... *Et voilà tou.*”

Isadora Duncan

Para mim, a dança não é a arte que exprime a alma humana através do movimento, mas o fundamento de uma concepção completa da vida, mais livre, mais harmoniosa, mais natural. Dançar é viver. O que desejo é uma escola de vida.

Isadora Duncan



Fig. 6 - Duncan dançando na praia

Isadora Duncan dançava a própria vida. Dançava em homenagem ao cosmo. Húngaros, alemães, ingleses, russos, franceses, gregos e muitos outros desejavam ver o esvoaçar de suas túnicas, que eram levadas docemente pelo espaço através dos passos de seus pés descalços. “Os pés! Depois de mil e novecentos anos de Cristianismo os pés tornavam a falar de si. [...] Quem pensava ser aquela ‘americana’ — sinônimo naquele tempo de anticonvencional — que ousava

desvelar o mistério dos pés?” (SAVÍNIO, 1985, p. 63). Estes segredos dos pés são segredos intensos da vida. Basta que retornemos a forma primeira, mais primitiva, mas autêntica, mais natural dos pés — época em que eles tocavam a terra, como se neste encontro lembrassem que o corpo e a liberdade, sem nenhum adorno superficial e artificial —, para revelar a existência em sua totalidade. Os pés em Duncan são seu emblema máximo, símbolos de liberdade, feminilidade e natureza (PEARSON, 2003).

Duncan anunciava mudanças no mundo. Transformações estas que já vinham se configurando desde anos anteriores. Sem tradição na dança acadêmica, ou muito pouca em qualquer outra forma de técnicas corporais, Duncan vai buscar inspiração em uma fonte secreta e longínqua. Ela queria fazer renascer uma cultura que há muito já era símbolo de uma vida e estética intensas. Assim, é no coro da tragédia grega, nos ritos de Dioniso, nos corpos desenhados nas cerâmicas gregas que ela busca sua fonte de uma dança menina e mulher. Menina pelas descobertas de um corpo que deveria ser criança e não domesticado pelas futilidades da cultura — e, desta forma, ícone de liberdade e naturalidade, no qual a mãe natureza é seu cenário mais exuberante. E uma dança mulher, porque tinha que ser uma verdadeira guerreira, espécie de amazona para, com sua coragem e determinação, tentar incluir a dança, muitas vezes vista como puro divertimento, na categoria das grandes artes, na qual já estavam a música, a literatura e a pintura.

O mais impressionante de Duncan não foi simplesmente trazer uma dança de inspiração renovada, mas trazer para a dança a idéia de que ela é a possibilidade de uma nova forma de viver, uma nova forma de sociedade e de mundo. O sonho idílico romântico de Duncan era acreditar numa comunidade viva, à moda dos coros gregos, pujante e intensa, na qual todos os corpos estavam em função de um prazer e de um maravilhamento coletivos. Esses segredos, quase religiosos, para a dança há muito haviam sido esquecidos, e era missão de Duncan fazê-los renascer bem ali na Europa Moderna.

Isadora Duncan certamente não é um exemplo único da série de transformações culturais, estéticas, políticas e econômicas pelas quais o mundo estava passando, mas seguramente é um dos mais interessantes. Isto porque ela era uma mulher, artista, dançarina não-acadêmica, comunista, panteísta, norte-americana... um símbolo de muitas coisas que tentavam se legitimar, estabelecer um solo próspero. Entretanto, como se não bastassem já essas idiossincrasias, ela trazia uma nova forma de pensar a dança, maneira esta que já havia se estabelecido desde o século XIX em outras artes, mas que estava manifestando seus primeiros sinais na dança e tinha em Duncan um exemplo dos mais expressivos. Referimo-nos à visão de que a arte dá um sentido à existência, a arte tem significações metafísicas, isto é, que a arte é

uma ontologia. A arte agora não é apenas um elemento de prazer e deleite de classes abastadas, ou um elemento decorativo de palácios da aristocracia e ricas residências. Ela, em seus segredos místicos e missionários, intensifica o existir, nos eleva de nosso sofrimento cotidiano para esferas sublimes de nosso cosmo.

A partir do século XIX, a arte ganha tamanha força que hoje falar da arte de forma elevada e sublime se torna uma profissão de fé. Esta visão que dá à arte e ao artista a insígnia de serem supra-sensíveis, missionários, trazendo ao homem a esperança de novos modos de viver, é bastante incorporada, e é hora de compreendermos que tais pensamentos têm uma história, e que tais subjetividades, que se configuraram de forma tão difundida, são produções realizadas pela cultura ocidental moderna. Quando questionadas, é comum muitas pessoas afirmarem que “a arte expressa”, “na arte o homem coloca o seu eu”, “o seu verdadeiro eu”, “o seu eu interior para fora”, e ele mesmo, o homem se compreenderia a partir desta revelação. Raramente questionamos por que essas idéias acerca da arte são expressas de forma tão automática e com frases tão prontas. Esses clichês, condicionados histórica e socialmente como respostas, comparecem com tal força nas mais diversas esferas da sociedade que grandes intelectuais de diversos campos — filósofos, artista, psicanalistas etc. — entregam-se intensamente a estas afirmações, às vezes de forma dogmática. Contudo, os sociólogos e os antropólogos mais freqüentemente fazem críticas importantes a ela.

Pois bem, Duncan segue esta linha que propicia à arte uma função ontológica, mas há uma particularidade que devemos destacar, pois tem importância fundamental para este trabalho. A arte que Duncan esforçava-se para propagar era a dança que ela tentava elevar à categoria de uma arte, uma arte do corpo. Acreditamos, então que para a produção de um sentido ontológico para a dança — categoria das atividades humanas que mal era vista como arte legítima — o corpo também deveria ser questionado em seu papel existencial. Que novos sentidos tem o corpo? É o corpo algo além de uma substância extensa que apenas abriga o espírito pensante humano? Visualizamos então que, para Duncan, um duplo problema se colocava: ela não apenas tentava afirmar que a frágil e pouco reconhecida arte da dança possuía funções metafísicas, como também assumiu outra maneira de pensar o corpo, retirando-o do rebaixamento existencial que ele havia sofrido há muitos anos na cultura ocidental. É claro que não podemos afirmar ter sido unicamente a dança que possibilitou uma função ontológica para o corpo, mas sem dúvida ela intensificou e revelou, talvez de forma bem clara, que o corpo tomava outra dimensão, diferentes daquelas postuladas pelas filosofias clássicas, modernas, ou pelos pensamentos puritanos. O corpo deixa de ser uma substância extensa, como pensava

Descartes (1983), ou inferior em relação à alma (SANTO AGOSTINHO, 2000)¹. O corpo, bem como a arte, tem missões mágicas: descobrir essências perdidas, esquecidas há muito do homem.

Sentimos então que tomaríamos a dança como um elemento de análise para nosso trabalho, pois esta ontologização da arte seguramente acompanha a idéia que aqui estamos problematizando, de um corpo natural e livre. E, logicamente, para legitimar a arte da dança através de sua ontologização, ela necessitou também de uma função ontológica para o corpo. É claro que não podemos afirmar que a dança produziu uma ontologia para o corpo, mas ela se valeu de mudanças sobre o pensamento do corpo que também se processavam no século XIX e que produziram uma certa metafísica para o corpo. Uma digressão sobre estes dois temas se faz imperiosa, para tornar nossa análise madura. Pedimos um pouco de paciência ao nosso leitor se realizarmos um caminho demasiadamente extenso e tortuoso tanto no tempo quanto em assuntos. Mas para entendermos o propósito que dá sentidos ontológicos para a arte e para o corpo — e, conseqüentemente, para a dança — temos que buscar alguns pontos na história para compreender as configurações de tais pensamentos. Afinal estamos agora falando do corpo que dança — nosso objeto de pesquisa —, e não devemos expor temas tão complexos como arte e corpo de forma apressada.

Salientamos que a nossa condução se faz sobre o tripé arte (dança), corpo e ontologia, iniciaremos esta complexa tarefa de pesquisa tentando primeiramente entender como o campo da arte foi se estabelecendo em nossa cultura ocidental. Para tal missão, devemos analisar a constituição da era moderna e como nela foram se estruturando os campos dos fazeres e pensaremos humanos, que hoje possuem identidades e especificidades próprias.

A era moderna, então, pode ser visualizada como um momento no qual fazeres e pensares que antes estavam imbricados de uma forma indissociável, e que nem mesmo poderiam ser pensados como esferas isoladas, foram separados, constituindo campos próprios, lugares diferenciados dos fazeres. Isto é uma novidade moderna que não se apresentava de forma tão intensa em séculos anteriores. E mesmo hoje, em comunidades ditas “primitivas”, ainda podemos ter dificuldade ou até mesmo a impossibilidade de demarcar estes campos com clareza. Isto se deve ao fato de o homem, principalmente o homem anterior ao mundo moderno ter o que denominamos de um **uso horizontal do corpo**.

¹ “‘Teu Deus não é o céu. Nem a terra, nem nenhum corpo.’ E a natureza de tudo isso exclama: ‘Vede que a matéria é menor na parte que no todo’. Por isso te digo, oh minha alma, que és superior ao corpo, pois dás vida à matéria de meu corpo, o que nenhum corpo pode fazer a outro, e o teu Deus é também para ti vida de tua vida” (SANTO AGOSTINHO, 2000, p. 65).

3. 1 - O uso horizontal do corpo

Estamos tomando o corpo como um elemento primordial na análise da constituição da sociedade porque, de certa forma, nos afinamos com o pensamento de Viveiros de Castro (1996, p.130-131), para quem

[...] o conjunto de hábitos e processos que constituem os corpos é o lugar de emergência da identidade e da diferença. O corpo humano pode ser visto como lugar de confrontação entre a humanidade e animalidade. Ele é o instrumento fundamental de expressão do sujeito e ao mesmo tempo o objeto por excelência, aquilo que se dá a ver a outrem.

Nesta mesma direção, Marx (2001, p. 135) aponta que os homens, “começam a se distinguir dos animais logo que principiam a produzir seus meios de subsistência, um passo que é condicionado por sua organização corporal”.

O termo horizontal, que utilizamos quando nos referimos ao “uso horizontal do corpo” pelo homem, antes da era moderna, aqui ganha vários sentidos. O primeiro deles diz respeito à indissociabilidade que os fazeres possuíam. Por exemplo, as categorias definidas de arte que hoje conhecemos como dança, música, artes plásticas e teatro, dentre outras, dificilmente podem ser categorizadas de forma isolada nos acontecimentos complexos que ocorrem em tribos indígenas. Nas tribos, geralmente há um evento, um ritual no qual dança, música, pintura corporal, religião e medicina aparecem como um complexo único, e que a falta de qualquer um destes elementos torna o complexo impossível. Este sentido, de uma intensidade complexa, aparece, de forma clara, desde cedo no cotidiano da criança A’uwe-Xavante, Como Nunes (2002, p. 71) ressalta,

[...] quando a menina [indígena] está cantando e dançando, pulando de uma poça de água da chuva para outra, em cada um reproduzindo um movimento que expressa o necessário balanço do corpo para socar arroz ou milho no pilão, e que é, simultaneamente, o mesmo movimento de algumas danças femininas, ela está conjugando ritmo, espaço, tempo, rito, corpo, criação, trabalho, espontaneidade, descoberta, diversão, peculiaridade e universalidade.

Na direção deste acontecimento, o próprio fazer em uma determinada ação tem singularidades que serão perdidas na modernidade ocidental. Voltemos mais uma vez para os índios. Tomemos como exemplo a realização de uma cesta. Para realizar tal objeto, sabemos que o índio permanece neste processo desde a matéria-prima coletada até a posse e destino final da cesta. Certamente, ao desejar fazer sua cesta, primeiramente esse índio pensará quando coletar vegetais que servirão para seu trançado; ele analisará o tempo e a fase da lua, pois sabe que ambos podem interferir na qualidade das fibras que irá preparar; também conhecerá terrenos mais úmidos, próximos aos rios, e aqueles mais secos, e este conhecimento geológico

também será importante na coleta de sua matéria-prima; quando for secar as folhas colhidas, a fim de prepará-las para o trançado, dependendo das condições climáticas ele as secará à sombra, ou ao sol, ou apenas à noite; conhecerá também minerais, ervas e líquidos de animais capazes de tingir suas fibras nas cores desejadas. Para realizar sua tapeçaria, ele domina o processo dos pontos, tanto na montagem da urdidura como na trama que por aí se perfilará. E, por último, os objetos produzidos serão por ele trocados ou utilizados. Há aqui um domínio de todas as esferas deste fazer.

Problematizando a educação entre os Xavantes, Silva (2002, p. 49) nos mostra este sentido mais cosmológico da vida, pois

Geografia, biologia, astronomia, tudo aí tem espaço para ser descoberto, sistematizado, analisado à maneira Xavante. História é objeto de sessões de apresentação de narrativas nas viagens, nas excursões e na aldeia. Ao ouvir, as narrativas, produto da oralidade, da gestualidade, da sonoridade estética, da retórica poética que dá vida aos fatos e expressa novas articulações de sentido, as crianças criam, escolhem, inventam, explicam, renovam sua percepção do mundo e, assim, o próprio mundo social de que fazem parte.

Aqui, estamos nos aproximando do conceito de práxis de Marx, que toma o artesão como modelo, pois este domina todas as etapas de seu trabalho. Neste momento, a horizontalidade se refere à extensão das etapas desse fazer.

O segundo sentido do uso horizontal do corpo remete a uma certa atitude durante o fazer, uma atitude subjetiva, um certo sentimento, pois se isto não ocorre não estamos fazendo este acontecimento. Assim, um fazer não se resume a determinada técnica, mas deve também evidenciar uma atitude interna.

Pierre Clastres (2003) aponta como atitudes diferentes em uma mesma atividade podem designar o futuro dos homens não-caçadores na tribo dos Guayki. Estes homens, que não exercem sua função masculina da caça por motivos variados, como inabilidade ou problemas visuais, estão destinados — como fazem as mulheres da aldeia — a carregar cestos com alimentos da coleta. Entretanto, a atitude de carregar o cesto estabelece para estes homens dois caminhos a seguir na tribo. Há uma diferença entre os homens denominados Krembegi e aqueles chamados Chachubutawachugi: os primeiros carregam a cesta numa atitude semelhante às das mulheres e passam a desempenhar o papel de parceiros homossexuais para os homens da aldeia; os outros carregam o cesto com uma outra atitude, bastante diferenciada das mulheres, e assumem que não terão a mesma condição de parceiros homossexuais como o Krembegi.

Repetindo, o primeiro sentido que estamos dando ao uso horizontal do corpo é com relação a uma complexidade extensiva, que envolve vários fazeres em um único acontecimento.

E o segundo sentido, que revela a necessidade destes fazeres possuírem disposições subjetivas específicas.

Porém existe ainda um terceiro sentido para o uso horizontal do corpo, e este se deve às relações sociais que este modo de produção artesanal gera em um determinado grupo. Exemplificando mais uma vez com uma tribo, grande parte dos fazeres são saberes coletivos, pelo menos para uma grande parte deste grupo. A maior distinção dos fazeres entre os índios se dá por uma questão de gênero. Assim, muitos são aqueles que sabem fazer cestas, bem como caçar, trabalhar no barro, arquitetar e construir as próprias ocas. A diversidade de saberes e fazeres dos índios é enorme, bem como a coletivização destes. Entre os A'uwe, por exemplo, muito do que se aprende se ensina aos outros — “especialmente nas relações entre gerações mais velhas e mais novas.” E este aprendizado “é buscado, deliberadamente, no mundo dos antepassados. Um acervo de conhecimento, nomes pessoais, rituais, danças e cantos vivem ali, nessa outra dimensão existencial” (SILVA, 2002, p. 45).

Numa sociedade assim, criar valores para estas ações corporais se torna mais complexo. Uma certa capitalização pela hora de trabalho ou uma valorização simbólica de um fazer sobre o outro não se configura como uma necessidade. Se todos os fazeres são legítimos e necessários à vida, e se os dominamos em sua grande maioria, não há como estabelecer claras e hierárquicas distinções econômicas e simbólicas entre eles. Aqui o sentido de mais-valia de Marx (2001) se dilui. Uma verticalização dos saberes e fazeres tão comuns em nossa sociedade capitalista, aqui não tem ecos intensos. Logo, a horizontalidade aqui é da esfera social, que possibilita um processo mais democrático entre os fazeres e saberes corporais.

Resumidamente, vimos que o uso horizontal do corpo é entendido como uma capacidade bastante diversa que os indivíduos têm em seus corpos para a realização de múltiplas tarefas, e pouca hierarquia se estabelece entre as atividades realizadas por estes corpos. Assim, praticamente cada componente de uma tribo é arquiteto, caçador, pintor, artesão. Todos — guardadas as devidas singularidades, principalmente dada a divisão do trabalho por sexo e idade — dominam coletivamente as mesmas técnicas, e se uma nova é descoberta, ela rapidamente se socializa e, nestes saberes e fazeres coletivos, a privatização e especialização de um determinado saber e fazer dificilmente ocorre. Isto impossibilita os processos de legitimação e hierarquização tão frequentes no mundo ocidental, que capitalizam os fazeres e saberes, seja por tarefa e tempo de trabalho, seja por seu valor capital simbólico e/ou social (BOURDIEU: 2002a).

3.2 - O uso vertical do corpo

Com as modificações pelas quais a cultura ocidental passou e continua passando, a forma de produção da vida material tem se modificado profundamente. Neste trabalho apresentamos a idéia de que houve uma verticalização do corpo — **uso vertical do corpo** — que se distingue quase que de forma opositora ao **uso horizontal do corpo** —, aqui entendido como um mecanismo de especialização do trabalho humano, que pode ser visualizado a partir do surgimento das sociedades mais complexas, período este referente ao surgimento das grandes civilizações, tendo uma grande intensificação na modernidade e na contemporaneidade. Ao contrário do uso horizontal, no qual o sujeito domina uma série de tecnologias distintas com o seu corpo, o uso vertical aponta para um caminho de isolamento, de dissecação de um determinado fazer sobre os outros. Este isolamento nos leva a uma complexificação deste fazer isolado; contudo, um outro sentido de complexificação, dado pelo acontecimento complexo e plural das sociedades ditas primitivas, é perdido. Em outras palavras, perdemos em complexidade horizontal de fazeres, mas acentuamos um determinado fazer, o especializamos ao máximo, criamos grandes inovações técnicas e grande complexidade para sua realização. Exemplificando mais uma vez com a cultura indígena, este primeiro sentido de verticalização, mal poderíamos afirmar a existência da dança, pois nessa cultura o ato de dançar não é um fazer isolado, uma categoria de arte específica como nós, visualizamos². O ato de dançar só se faz com uma complexidade que envolve ritos religiosos, cantos sagrados, pinturas corporais, e é somente nesta pluralidade que esse fenômeno ganha sentido. Aos nossos olhos, a dança indígena estaria longe da complexidade e das exigências técnicas da dança acadêmica, que tem a complexidade em um sentido vertical, ou seja, aprende-se um único fazer intensamente, retirando-se do corpo todas as possibilidades máximas que este fazer necessita.

Se há, então, nos usos verticais do corpo uma técnica que é levada ao máximo de aprimoramento, constituindo esta verticalização, podemos contrapor este pensamento ao que já foi dito sobre o uso horizontal do corpo. Na verticalização, este fazer é dominado no essencial de seu acontecimento. Assim, a realização de um espetáculo de balé, por exemplo, reúne várias categorias de profissionais: podemos distinguir aquele que cria — o coreógrafo; aquele que é o bailarino e intérprete; aqueles que são os preparadores e professores desta técnica, além de outras especializações mais afastadas deste fazer, como os maquiadores, os que produzem sapatilhas, os iluminadores, cenógrafos e figurinistas. Cada qual tem um papel bem definido, e caso haja algum problema identificaremos imediatamente que parte ou que profissional

² Nas chamadas danças indígenas, apesar de não percebemos a princípio uma complexidade, seja de dança ou de música, na pluralidade e imbricação deste acontecimento múltiplo é que a complexidade se produz.

ocasionou a falha. E o principal de tudo: uma forte hierarquia simbólica e social (BOURDIEU, 2002a) se forma ao redor destes diversos profissionais. Alguns deles são reconhecidos e aclamados pelo grande público, enquanto que outros estabelecem sua função no anonimato e com salários bem inferiores. Este é o segundo sentido da verticalização do corpo. Em contrapartida, nas sociedades ditas primitivas, devido a grande parte das tradições e ritos serem coletivos, nestas realizações não individualizamos ou personificamos este fazer, e os problemas, caso ocorram, se diluem em uma coletividade.³ Assim Dumont (1997, p. 51) nos mostra a importância de uma análise social e política das hierarquias constituintes de uma sociedade. “O princípio igualitário e o princípio hierárquico são realidades primeiras, e das mais cerceadoras da vida política ou da vida social em geral.”

Deste modo, a verticalização do corpo separa categorias de fazeres, tornando-os distintos. E na revolução industrial, em sua fase fordista, a verticalização ganha um sentido mais intenso, pois agora uma mesma tarefa não só é separada por especialista, como também é dissecada em etapas. Em “Tempos modernos”, Chaplin denuncia poeticamente tal mecanismo. Se em Marx o artesão é o modelo de homem, ele vê com grande crítica estas novas formas de produção da vida material e nos mostra, com um certo tom de romantismo naturalista, que a divisão de trabalho, com a mecanização, fez com que o homem perdesse em muito suas múltiplas habilidades, tão comuns nos processos de produção artesanal:

A indústria moderna elimina tecnicamente a divisão manufatureira do trabalho, na qual um ser humano com todas as suas faculdades e por toda a vida fica prisioneiro de uma tarefa parcial. Mas, ao mesmo tempo, a forma capitalista da indústria moderna reproduz aquela divisão de trabalho de maneira ainda mais monstruosa na fábrica propriamente dita, transformando o trabalhador no acessório consciente de uma máquina parcial. (2001, p. 549)

Ou ainda:

Com a introdução das máquinas, a divisão de trabalho no interior da sociedade cresceu, a tarefa do operário no interior da oficina foi simplificada, o capital foi concentrado, o homem foi dividido. (1982, p. 132)

³ Cabe aqui fazer uma ressalva. Para nós, o termo horizontal aplicado ao corpo tem um sentido favorável para os fazeres. Contudo, o termo horizontal apresenta um sentido próprio com o fordismo, que muito difere do nosso uso desta palavra. Sabemos que a compartimentalização do trabalho, através da horizontalização da esteira fordista, onde os trabalhadores se colocam lado a lado ao longo da esteira da linha de produção, foi o mecanismo característico desta nova forma de produção. O termo horizontal aqui tem um sentido espacial, pois se refere concretamente à organização do local de trabalho para a nova indústria. Mas em nosso caso o uso horizontal do corpo não tem um sentido espacial, e sim um caráter mais metafórico, referindo-se aos processos de não-intensificação das hierarquias entre os fazeres.

Mas existem ainda outros desdobramentos para este segundo sentido de verticalização. Se há trabalhadores especializados para cada fazer, ou para etapas de cada fazer, um tipo de trabalhador não realiza e não sabe os fazeres de outros, e isto aliena cada trabalhador de sua força de trabalho. Mais uma vez, Marx (1982, p. 134) nos diz: “o que caracteriza a divisão de trabalho no interior da sociedade moderna é o fato de ela engendrar as especialidades, as especializações e, com elas, o idiotismo do ofício”. Com a produção deste idiotismo, alguns trabalhadores ganham um sentimento de inferioridade pelo seu fazer, com isso gera-se a hierarquização destes fazeres parciais. Cada qual então tem um valor, um preço, um valor simbólico. Um exemplo básico em nossa sociedade pode ser dado simplesmente ao comparar o valor da hora de um médico ao de uma empregada doméstica. Como Marx nos havia dito de forma magistral, a força de trabalho se imaterializa ganhando um valor. E para manter e justificar tal sistema operando, ideologias são constituídas para manter esta necessidade de se manter estes valores tão distintos entre as classes. O uso vertical do corpo logicamente confere um verticalismo hierárquico dos fazeres. Nas sociedades ditas primitivas, como todos dominam vários fazeres, não é tão simples criar este mecanismo.

Novamente nos voltamos para Marx e sua reflexão sobre o desenvolvimento das formas de produção da vida material. Em nosso trabalho estamos operando uma certa análise que liga a forma de produção da vida material e os modos de fazer, principalmente as analisadas por Marx, visualizando que podemos entender a constituição do corpo a partir destas formas de operação do trabalho humano. E ainda avaliamos que, se a forma de organização da vida material constitui um corpo, a constituição do corpo também está diretamente ligada a formar subjetivas de existir. De algum modo podemos aproximar esta idéia das de Marx, quando este aponta a infra-estrutura como constituinte da sociedade e de como esta produz ideologias. A produção de idéias, de concepções, de consciência é, a princípio, diretamente entrelaçada com a atividade material e o intercâmbio material dos homens (MARX, 2001).

O modo de produção da vida material domina em geral o desenvolvimento da vida social, política e intelectual. Não é a consciência dos homens que determina sua existência, mas, ao contrário, é sua existência social que determina sua consciência. (MARX *apud* ARON, 1987, p. 140)

Esta idéia de indiscernibilidade entre produção da vida material, tipos de fazeres, formas de realizar estes fazeres, corpo e subjetividade, terá pleno destaque na condução de nosso trabalho, por isso estamos sublinhando este fato desde já.

Vamos agora intensificar o entendimento sobre o segundo sentido do uso vertical do corpo, voltando-nos para a formação do campo da arte. Pierre Bourdieu (1992) nos diz que diversos campos, que outrora eram interligados, como já vimos, iniciam um processo que ele

denominou de autonomização: cada campo procurou definir seus limites de forma cada vez mais precisa, como também procurou consagrar e legitimar este campo através de uma série de instituições de consagração cultural, realizando uma verdadeira economia simbólica. Isto significa dizer que diversas atividades específicas surgiram a partir da era moderna, dentre elas a arte, a ciência, a religião. Ao mesmo tempo em que se delimitavam, apresentando suas devidas distinções, um mecanismo de hierarquização e legitimação se processou, colocando estas atividades em luta para alcançarem postos mais prestigiados no sistema capitalista, visto por nós ao abordarmos a verticalização do corpo. É uma economia simbólica, como explica Bourdieu (2003, p. 9), “o poder simbólico é um poder de construção da realidade que tende a estabelecer uma gnosiologia, [isto é], uma concepção homogênea do tempo, do espaço, do número, da causa, que torna possível a concordância entre as inteligências”.

Estamos aqui apresentando a tese de que dois campos dos pensares e fazeres humanos têm destaque fundamental, tornando-se quase que os campos mais importantes e icônicos da modernidade, e que têm sua origem bem definida e clara apenas a partir da própria modernidade. Estamos nos referindo à ciência e à arte. É mais fácil perceber que a ciência tem um grande desenvolvimento neste período. É comum identificarmos a era moderna como o momento do desenvolvimento técnico e científico. A ciência passa a ser entendida como a atividade mais suprema do homem, e que sem dúvida trará mudanças econômicas, políticas, sociais, culturais e subjetivas de forma gigantesca, levando o homem ao topo de sua evolução. A ciência é, assim, a bandeira que concretiza a capacidade da coisa pensante cartesiana.⁴ Mas se a ciência se inaugura na modernidade e tem uma legitimação meteórica, afirmamos que a arte, de forma não tão clara também segue este processo, muitas vezes se legitimando em patamares não tão consagrados, e principalmente criando a idéia de que seus criadores, privados de recursos financeiros, estão à margem da economia capitalista. Tendemos a entender que a legitimação capitalista tem como base a geração e o acúmulo de capital que um campo pode produzir, porém Bourdieu (2002a, p. 20) nos mostra que há outras consagrações que não necessariamente se referem ao capital ou à propriedade privada, mas sim ao que ele denomina de capital simbólico. Com o capital simbólico, “a única acumulação legítima consiste em adquirir um nome, um nome conhecido e reconhecido, capital de consagração que implica um

⁴ Se seguirmos a orientação da epistemologia francesa de Bachelard e Canguilhem, entendemos que a ciência e sua história não se constituem por uma evolução linear de acúmulo de saber, mas, diferentemente, se estrutura na medida em que estabelece um corte epistemológico, uma ruptura, uma descontinuidade às vezes radical. Isto se dá porque o objeto da ciência não é natural, é constituído através de um afastamento do senso comum e do conhecimento sensível imediato (Machado, 1981). Este espírito de separação de uma percepção imediata do mundo e a construção intelectual, racional, do objeto científico, tem sua maior expressividade a partir da modernidade.

poder de consagrar, além de objetos ou pessoas, portanto, de dar valor e obter benefícios”. Deste modo, a arte, principalmente a erudita, mesmo que seus criadores vivam em privações econômicas e materiais, muitas vezes apresenta a idéia de que eles estão alheios às exigências da vida material e capitalista. Este ideado ocorre constantemente entre os artistas e grupos que operam na arte (críticos, editores, diretores de teatro e dança), pois a maior consagração esperada, na própria trama das consagrações culturais do capitalismo, é a do valor simbólico, do reconhecimento de seu nome ou de sua obra. Devemos então fazer uma análise mais intensa destes mecanismos.

Outro caminho de consagração da arte é afirmar de que ela é uma faculdade, uma operosidade humana universal (LAUER, 1983). A hipótese que estamos tentando construir é que a arte e a ciência praticamente se originam e iniciam seu processo de consagração cultural na modernidade. O próprio vocábulo arte tem seu início no século XIII, e designava neste momento engano ou malícia; o termo artista, que individualiza a produção das obras de arte, é datado apenas do século XVI (CUNHA, 1986). Se hoje lemos história da arte Paleolítica, da arte das Grandes Civilizações, dentre outras, temos que ter a consciência de que estamos transferindo um olhar moderno para um tempo e lugar onde o próprio conceito que hoje temos de arte era provavelmente inexistente. Logo, a história da arte como uma história universal, é em grande parte uma produção, uma escolha de determinadas obras e nomes próprios escolhidos por regras arbitrárias no próprio campo da arte. O mesmo pode ser enunciado para a ciência. Configurar uma história que se perde em tempos imemoriais de um dado objeto é seguramente um mecanismo de consagração de campo, pois desta forma dá ao objeto estudado o estatuto de universal. Para Lauer (1983) criou-se concepção de que a arte é

[...] um ramo específico e distinto da criatividade humana, [...] como manifestação universal do ser ou modo universal da operosidade humana além da idéia adicional de que a primeira destas universalidades constitui patrimônio de um sistema de produção plástica historicamente determinado. (p. 9)

Outra coisa muito importante a destacar: percebe-se que na ideologia da era moderna os campos da arte e da ciência se consagram, em parte, na medida em que se apresentam como esferas quase que opostas dentro da existência humana. Parte da legitimação da arte se dá porque esta se coloca como uma espécie de diferenciador, na mão contrária à ciência. Se a arte, ao longo da modernidade, e principalmente no século XIX, começa a configurar a idéia de que ela transporta o humano para um lado não-racional, imaginativo, sonhador, sensível, extraterreno e extemporâneo da existência, a ciência, num lado oposto, nos coloca em contato com a realidade, com a razão, com objetividade. Tal distinção quase opositora se configura nas mais diversas teorias, ganhando características próprias em inúmeros pensadores. Contudo,

esta diferença basilar entre razão (ciência) e emoção (arte) nunca é perdida. Em alguns momentos, a aproximação destes dois campos é impossível. Alguns tentaram uma reconciliação na qual a absoluta oposição se torna uma espécie de opositor complementar. Nesta esfera encontramos a clássica distinção realizada por Bachelard, quando apresenta duas esferas da existência humana: o saber do espírito e o da alma. O espírito é o que anima o cientista, enquanto a alma inspira o poeta. Mas além dele não poderemos deixar de mencionar Deleuze e Guattari, que influenciaram nossa metodologia de pesquisa, pois para eles a ciência, a arte e a filosofia são cortes secantes que realizamos diante do caos. Mas, diferenciando-se muito de Bachelard, estes autores apostam numa transversalidade na hibridização destes planos. O que questionamos, na verdade, é a escolha pelos planos majoritários para falar de uma prática transdisciplinar.

Tanto a dimensão da razão quanto a da emoção constituem campos específicos que tentam, de forma própria, um processo de legitimação. Stengers e Chertok (1990), por exemplo, ao tentarem pensar o percurso da hipnose como constituição de um campo de saber na modernidade, assinalaram a dificuldade de se configurar um lugar específico nesta polaridade, o que a mantém como uma espécie de não-saber, pois transita de forma frágil entre o campo racional e o do coração — a emoção —, o que de certa forma, levou à sua exclusão de ambos. Estes autores nos mostram que a razão e o coração são constituidores de um mesmo ideal: “o de um saber que descubra, finalmente, os meios de julgar, o dos detentores desse saber, que possam enfim com que os outros se calem, julgá-los em nome das aparências ilusórias a que se dirigem suas indagações” (p.21).

Seguindo as idéias de Kristeller (s.d.) e de Roger (*apud* LAUER,1983), estes dois campos têm papéis fundamentais para entender a formação de duas classes que se confrontavam a partir da modernidade. A antiga aristocracia, com o crescente enriquecimento da burguesia, era obrigada a partilhar terras e poderes com a nova classe — a burguesia. É claro que ambas vivem no novo sistema econômico. Elas igualmente se capitalizam, formando uma espécie de burguesia aristocrática e uma outra classe que denominamos de grande burguesia. Neste sentido, continuidades e descontinuidades se processam na burguesia aristocrática: alguns valores do antigo regime ainda cumprem seu papel de valorização simbólica, como a tradição de nomes de família e outras instituições, bem como um certo ideado de requinte e nobreza ligado a estes. Quanto à arte, ela é totalmente capitalizada e dividida: há uma arte mais apropriada à grande burguesia — a arte mais popular, misto de divertimento e passatempo —, e outra mais adequada à elevada burguesia aristocrática — esta última, sim, é a arte legítima, a erudita, a clássica, a grande arte. Mas, por outro lado, a grande burguesia, em sua forma de

legitimação, é vista como a classe que veio transformar o mundo, retirando da antiga aristocracia uma série de tradições e mitos que pareciam eternos, inabaláveis e de certa forma até mágicos, religiosos, mas que paralisavam os avanços do mundo em suas novas descobertas. Em contrapartida, em sua defesa consagradora, devido à longa ligação da realeza com a Igreja, a aristocracia, na forma de uma nova nobre burguesia, se afirma com dotes eternos, nobres e tradicionais de um passado longínquo, honroso e altamente refinado, espécie de presente dado a poucos homens abençoados com gosto e sensibilidade quase que celestiais, isto é, um dom. Lembremos que a afirmação do poder da aristocracia se dava em função de sua justificativa celestial e religiosa, pois eles eram representantes diretos de Deus, ideologia esta presente desde o antigo Egito (GOMBRICH, 1988). Acreditamos que a idéia de dom, entendida como uma espécie de dádiva e direito divino, foi o mesmo princípio utilizado pela Igreja e por outras formas religiosas para afirmarem o poder da corte⁵. Há direitos dos burgueses comuns e terrestres, mas também direitos divinos celestiais. Assim, a grande burguesia, sem passado memorável e com ânsia do novo, é aquela que transforma, modifica, faz o mundo evoluir, não por causa de uma justificativa extraterrena, mas pelo poder de seu capital, de suas terras, de sua tecnologia. A grande burguesia, nesta direção, se prende ao campo da ciência como seu representante, pois a ciência fala de um mundo que evolui, que se transforma. Assim, no capitalismo pode haver a mobilidade e evolução social.

A burguesia aristocrática quer perpetuar o seu poder, que pouco a pouco se fragiliza, e a grande burguesia, devido à ascensão, passa a ser vista como um inimigo real e opositor à herança milenar. O que queremos dizer é que, se arte e ciência se consagram como campos que inauguram a modernidade, é porque elas estão como representantes de duas classes que se tensionam. E esta constituição não é devida apenas ao acúmulo de capital realizado pela grande burguesia, mas passa pelo poder dos sistemas simbólicos que, “enquanto instrumentos estruturados e estruturantes de comunicação e de conhecimento [...], cumprem a sua função política de instrumento de imposição ou de legitimação da dominação” (BOURDIEU, 2003, p.11).

Os campos da arte e da ciência, então, constituem para si subjetividades próprias que em última instância são produções históricas. A ideologia do artista romântico, privado de seus

⁵ O vocábulo dom, que de certa maneira foi um dos meios que possibilitou a consagração de artistas, ofuscando os mecanismos políticos e econômicos desta legitimação, tem sua origem no século XIII e significava “donativo, dádiva, dote natural” (CUNHA, 1986, p. 275). Percebemos, assim, que desde sua origem o termo dom estava associado à idéia de natureza, de facilidades naturais, configurando, desta forma, a mentalidade de que há faculdades humanas que podem ser apenas desenvolvidas ou alcançar seu potencial máximo naqueles que apresentam, em sua constituição, esta propensão, tirando assim qualquer possibilidade de análise que se verta

bens e de uma vida farta, que tanto alimentou os devaneios da própria arte, pode ser vista como uma metáfora da aristocracia decadente, pois, mesmo sem bens materiais abundantes, ainda guardava sua dignidade celestial por ser herdeira de uma super classe, na qual um título de nobreza está para além de qualquer privação. Este título nobre não pode ser comprado pelo burguês vulgar, sem tradição; é um direito, um dom consagrado por Deus, e é inalienável. Ser nobre confere nobreza, sensibilidade, distinção. A ideologia do artista antiburguês ganha sua expressão máxima no Romantismo, apesar de paradoxalmente esta ideologia também ser uma forma capitalista de consagração cultural de uma classe e de sua arte.

Nossa afirmação sobre essa posição de reação do artista contra a alta burguesia tem sua referência em Bourdieu (2002a, p. 73 -74) que identifica a partir do século XIX uma série de fatores, como o maior desenvolvimento da produção da imprensa literária e o aumento da escolaridade, que levaram o pequeno burguês a ter acesso a bens culturais como a arte. Mesmo desprovida de capital, a pequena burguesia, que tentava viver da arte legítima, cria para si um estilo próprio de viver que se configurou na boemia própria do artista — “sua ociosidade é um trabalho e seu trabalho um repouso (...). [o artista] não segue leis. Ele as impõe” (*idem*, p. 73-74). Nesta direção, os artistas também estabelecem relações de desprezo com o grande burguês que está “escravizado às preocupações vulgares do negócio, e o povo, entregue ao embrutecimento das atividades produtivas” (*idem, ibidem*). Associando esta constituição de recusa à vida burguesa a uma certa nostalgia romântica, também constituída no século XIX, que retorna ao sistema feudal medieval e aos seus nobres valores como modelo a ser seguido (LÖWY, 1990), constituiu-se a ideologia da nobreza do grande artista, mesmo que miserável.

Isadora Duncan, seguindo esta ideologia, apesar de suas privações econômicas, várias vezes recusou convites de trabalho, quando achava que se tratava de um convite impuro e decadente para a sua dança. Sua arte, dirá ela, não é para o grande público, mas para um grupo seletivo. O grande público tem como princípio o comércio, o gosto comum, que deu à burguesia sua ascensão; o privado, o íntimo, o secreto, o seletivo, são princípios aristocráticos. A mitologia da aristocracia se transporta de algum modo na mitologia do artista.

Contudo, este processo de autonomização, que aqui estudamos tanto na arte como nas ciências, tem outras particularidades que queremos destacar. A arte, além de se legitimar na contramão da ciência, apresenta dentro de seu próprio campo o que denominaremos de sub-autonomizações, com a produção de outras hierarquizações. Se visualizarmos a arte como uma categoria universal do espírito e/ou da operosidade humana, tendemos a considerar que os

sobre a constituição social destas habilidades. Neste sentido, Bourdieu (1992) nos mostram como a ideologia do dom está baseada na idéia de herança natural, ao invés de em uma herança cultural de classe.

fazerem que hoje entendemos como arte sempre foram assim reconhecidas, e que seu isolamento sempre ocorreu. Por exemplo, se perguntamos se a dança ou a música são categorias de arte, certamente obteremos em grande parte uma resposta afirmativa; mas se circunstancializamos e deixamos menos abstrata a pergunta, indagando agora se quando dançamos em uma festa ou ouvimos determinado conjunto de música da cultura de massa entendemos que estas são formas de arte, a resposta tenderá a ser negativa. É nítido que valores estéticos, simbólicos, são necessários, para a determinação se uma arte é legítima ou não.

3.3 - A autonomização na arte

O processo de autonomização do campo da arte levou com que as diversas manifestações artísticas a iniciar um processo de separação. Música, dança, pintura, teatro tentam criar mecanismo para se tornem manifestações com características muito específicas. Assim, dentro do próprio campo da arte existem mecanismos, idéias, ideologias comuns que irão consagrar algumas categorias de arte acima de outras. Uma distinção e legitimação particular para cada forma de arte ocorreu. Bourdieu (1992) revela que a música conseguiu sua consagração e teorias próprias de seu campo mais rápido do que outras manifestações artísticas. Ela, por uma série de mecanismos históricos, iniciados na Grécia platônica e passando pela escolástica medieval e pelo Romantismo germânico, se filia mais rapidamente a pensamentos e classes detentoras do poder. As inovações técnicas da música e a criação de escolas nos mais diversos níveis em muito se diferenciam das outras manifestações de arte.

Tomando o número de cursos superiores em arte no Brasil como um indicador da legitimação de determinadas categorias de arte, observamos que o número total de graduações no curso superior de música em março de 2005, segundo o Ministério da Educação, chegava à marca de 136 cursos de graduação tradicional e um de graduação sequencial (este último se destinava à formação em música popular, e não erudita); com relação à dança, havia um total de 24 cursos de graduação tradicional e dois sequenciais. Este levantamento numérico evidencia uma certa diferenciação da legitimação da dança em relação à música. Isto nos faz crer que a dança teve um grande atraso no seu processo de consagração cultural, ficando por longo tempo excluída da categoria de arte, pertencendo a categorias menores como divertimento e entretenimento.

Cabe ressaltar que as rupturas provocadas pela dança ao longo de sua trajetória muitas vezes estavam ligadas à tentativa de superação da dança enquanto categoria de divertimento. Talvez desde o século XVIII, com Noverre e sua teoria sobre o balé de ação que ele desejava constituir, muito se faz na luta de opor esta sua nova arte à antiga forma, acreditando que desta

maneira o balé teria sua autonomia como arte (MONTEIRO, 1998). No século XIX, o balé “Giselle” apresentou uma série de inovações que o tornavam a obra mais emblemática do Romantismo e, para alguns historiadores, o marco inicial da dança como categoria de arte. No século XX, “A tarde de um fauno” foi considerado o primeiro balé moderno e, para outros pesquisadores, o início mais provável da dança como arte (RIBEIRO, 1997). E ainda podemos comentar que todo o esforço de Laban, na Alemanha do século XX, foi tentar fazer da dança uma arte autônoma, principalmente se desvinculando dos elementos rítmicos de herança da música (PARTSCH-BERGSOHN & BERGSOHN, 2003).

Aqui, de certa forma, estamos criando uma contraposição da formação de campos mais ou menos autônomos e legítimos, como a dança e música. Isto porque trata-se de um interessante instrumento de análise. Em primeiro lugar, a música foi, dentre todas as artes, aquela que primeiramente alcançou sua consagração cultural e autonomização. Identificamos que esta autonomização tem como reflexo a maior universalização da música, feita principalmente com base nos sistema tonal e na escrita musical que se generalizou entre os músicos, tanto eruditos como populares. Parece praticamente impossível pensarmos em uma formação em música que não esteja altamente estabelecida com base no sistema tonal. Em contrapartida, entre as categorias de arte mais antigas (nesta categoria estamos excluindo as artes que surgiram de grandes avanços tecnológicos e científicos, como o cinema, a fotografia e a animação digital), temos a tese de que a dança foi a última a se legitimar, e que sua legitimação ou exclusão do campo das grandes artes, se deu muito em virtude de sua filiação com a música. É conhecido que os grandes balés de repertório têm como compositores músicos que comparecem de forma menor na história dos grandes mestres universais da música. É fundamental compreender que a legitimação da dança no século XX se deve à tentativa de filiação das coreografias produzidas com músicas de compositores renomados. Duncan é conhecida como a primeira criadora a coreografar e dançar músicas de gigantes como Beethoven, Chopin, Wagner, entre outros. “Isadora ‘libertou’ a dança. De quê? Para quê? Dos espartilhos e sapatilhas, Minkus e Delibes” (MARTIN *apud* MAGRIEL, 1977, p. 3).⁶ Quando foi convidada para dançar por um empresário alemão numa espécie de *music hall*, devido ao exotismo e sensualidade de seus pés descalços, Duncan afirmou que sua arte não era para este fim e que um dia iria dançar com a orquestra de Berlim, “num Templo da Música e nunca num

⁶ Lembremos que Minkus e Delibes são talvez os dois mais conhecidos compositores de *balés* de repertórios no século XIX. Minkus compôs o balé “Dom Quixote”, e Delibes, “Coppélia”. Contudo, estas peças raramente fazem parte das obras de concerto das grandes orquestras, a não ser quando executados em programas mais populares para o grande público, e podemos mesmo afirmar que a fama maior de Delibes se deve a sua ópera “Lakemé”.

music hall, entre acrobatas e animais amestrados. Que horror! Meu Deus! Não, por preço nenhum!” (DUNCAN, 1985a, p. 67). Duncan realmente fez um grande esforço para configurar sua dança longe da conotação de sensualidade ou sexualidade vulgar. Ela desejava mais fazer de sua dança um ato religioso (EYNAT-CONFINO, 1987; ROSEMAN, 2004). Duncan (1985b, p. 39), também nesta direção, afirma: “A música toca o coração, faz com que ele vibre. A dança está apenas em seu início, na infância. A música é como uma grande e poderosa deusa que leva a dança pela mão como uma criancinha. Seu ritmo, sua alma, sua harmonia, são a própria vida”. E quando indagada por que não dançava música originalmente composta para balé, ela afirmou: “não existe hoje grande música para balé. Se eu danço as obras de Bach, Beethoven, Chopin ou Wagner, é porque esses são gênios, são os únicos que seguem o ritmo do corpo humano” (DUNCAN *apud* LEVER, 1988, p. 124).

É interessante notar nesta trajetória de consagração dos campos sub-autonomizados da arte, que a música, mesmo com toda a sua consagração cultural, tentando em determinados momentos elevar-se a condições mais superiores, desejou afastar-se da dança. Um caso interessante ocorreu na França do século XVII, quando uma verdadeira batalha se instaurou entre a ópera italiana e a ópera francesa. A primeira, defendida por Rousseau e Diderot, abolia o balé como parte do espetáculo, pois achava a dança um elemento heterogêneo à ópera; mas Ramou e Noverre defendiam a permanência do balé nas óperas, como era o costume francês (MONTERIO, 1998). Outro fato ocorreu com as óperas de Wagner, que, através de suas concepções estéticas e filosóficas, elevou o drama musical acima das outras formas musicais, fazendo com que passasse a ser entendido como um dos patamares mais sublimes e nobres da existência humana (KERMAN, 1990). Uma das transformações causadas pelo drama musical wagneriano foi a retirada das danças, típicas das óperas francesas. Como aponta Sasportes (s.d.), isto foi importante para perpetuar um certo duelo entre a cultura germânica e a latina. Tanto a ópera como o bailado têm origem na Renascença italiana, porém, com a ópera como arte autônoma, a retirada da dança dentro deste espetáculo talvez seja uma metáfora de um “desafrancesamento” do drama musical e busca de outras raízes que não as latinas. A dança, assim, torna-se o ícone da frivolidade da arte degradada.

Um segundo elemento de análise para entender as diferenças de consagração cultural entre as artes se deve a um discurso sobre a matéria com a qual cada arte é constituída. A materialidade da música — o som — desde muito facilitou o reconhecimento desta arte, pois, vista como criação puramente imaterial e abstrata, ela estava, segundo a visão platônica, mais afastada do mundo mais fenomênico, que é decaído e uma cópia imperfeita do mundo das Idéias “A pintura e, de um modo geral, a arte de imitar, executa as suas obras longe da verdade”

(PLATÃO, 2002, p. 302); já a música é entendida como uma expressão mais ideal e elevada que a poesia e a pintura. Quanto à dança, em sua relação direta com o corpo, foi sendo desqualificada desde a Grécia platônica até o Romantismo, embora jamais tenha deixado de ser uma atividade realizada. Por exemplo, embora na Idade Média o corpo e as danças tenham sido banidos do culto cristão, uma série de danças medievais profanas e suas influências estão presentes até hoje entre nós. Mas esta negação marcaria a dança não como atividade erudita e artística, e sim como uma atividade menor, às vezes como simples divertimento.

Em Roma, uma célebre frase de Cícero atesta uma das primeiras desqualificações da dança. Ele afirma: “quase todas as todas as pessoas que se consideram sérias não dançam” (CAMINADA, 1999, p. 61). Santo Agostinho também, em um de seus sermões, manifesta-se contra a dança: “é preferível cultivar a terra e cavar fossos de água no dia do Senhor, do que a dança e a coreografia do reino” (SORREL, 1967, p. 36).⁷ Mais tarde, em pleno período medieval, a Igreja Romana tentou diversas vezes eliminar a dança do ritual cristão. “Este mal, esta loucura lascívia no homem chama-se dança, com a qual o demônio trabalha” (*idem, ibidem*). Além destas manifestações, a Igreja tentou, através da autoridade papal, proibir esta manifestação. Através de uma série de concílios eclesiásticos que aboliram a prática da dança nas igrejas, entre eles o de Vennes, de 465, o de Toledo, de 587, o do Papa Zacarias, de 774 (BOURCIER, 1987). E até atualmente figuras de linguagem desqualificam a dança, pois dizemos popularmente “ele dançou” significando que algo de ruim aconteceu para alguém. A dança ficou longe do cristianismo e de valores elevados, mas devemos lembrar que o mesmo não aconteceu com a música, pois as pesquisas que conduziram à formação do sistema tonal foram desenvolvidas em parte pelos próprios padres e seus tutelados. Para a liturgia católica, a música tinha papel de grande relevância. Por exemplo, a Escola de Notre-Dame de Paris, desde o século XII, assumiu um papel importante nas pesquisas polifônicas e de constituição da métrica rítmica da música erudita ocidental (KIEFFER, 1981).

Há outro fato bastante crítico para a valorização da música. No século XIX, várias filosofias, tentando problematizar ou superar a impossibilidade do conhecimento da coisa em si, como Kant havia pronunciado, apresentam a arte como forma possível de um conhecimento maior do que a razão. Grandes sistemas e classificações da arte surgem, destacando-se o de Schopenhauer e o maior de todos, produzido por Hegel em sua estética. Nestes sistemas uma hierarquização das artes aparece: Schopenhauer privilegia a música, fato que também irá influenciar Nietzsche na valorização da mesma arte; Hegel (1980) coloca a poesia em plano

⁷ Neste trabalho, a apresentação de todos os textos originais em outras línguas que não a portuguesa vem em forma de tradução livre realizadas pelo autor.

mais elevado. Em ambos os sistemas estéticos, eles mencionam artes como música, arquitetura e pintura, mas a dança não aparece, a não ser por duas breves citações de Hegel, que, numa delas, prescreve sua imperfeição: “existem certamente além destas [— poesia, música, pintura e arquitetura —], outras artes, tais como a dança, a arte dos jardins etc., mas artes incompletas” (HEGEL, 1997, p. 20). A ligação de poetas com os libretos de balé praticamente não existiu, com exceção de Théophile Gautier que produziu para “Giselle”. No mais, eram sempre poetas menores os encarregados de escrever para os balés. O poeta Mallarmé é quem tenta, no final do século XIX, afirmar que era possível acreditar na dança como arte (Sasportes, s.d.). O primeiro filósofo a realmente se voltar para questões da dança e vê-la como uma possibilidade de argumentação sistemática foi Paul Valéry no século XX, em seu trabalho *A alma e a dança* (1996). Entretanto, neste texto Valéry ainda nos deixa a impressão da subordinação metafísica da dança em relação à música. Ao descrever a bailarina, o filósofo, na voz de seu personagem Sócrates, fala:

E como essa cabeça tão pequena, e comprimida como um pinhãozinho, pode engendrar infalivelmente essas miríades de perguntas e respostas entre seus membros, e esses tateios assombrosos que ela produz e reproduz, repudiando-os sem cessar, recebendo-os da música e devolvendo-os logo em seguida à luz? (p.41)

E na voz de Erixímaco, temos:

“Olha que plena segurança de alma resulta desse alongar de nobres passadas. Essa amplitude de seus passos está em harmonia com seu número, que emana diretamente da música” (*idem*, p. 35).

Mesmo em Deleuze e Guattari, que operam uma filosofia tomando a arte como lugar privilegiado, a música, o cinema e a poesia tomam a cena inúmeras vezes, porém em toda sua obra eles fazem apenas breve referência a Nijinsky, Fred Astaire e Gene Kelly, e nada mais.

Para que a dança se legitimasse foi necessário que uma certa valorização da vida material e do corpo ocorresse, e isto, como vimos, somente começou a acontecer no século XIX. Há, então, uma diferença temporal histórica entre a dança e música fundamental para entendermos o desenvolvimento de ambas e as relações estabelecidas entre elas. Embora a dança e a música ocupem lugares muito distintos no imaginário ocidental, a relação da dança com a música ainda se faz muito presente, mas a música apresenta poucas necessidades de sua agregação à dança. Um dos pontos altos da música dramática dos compositores eruditos não está na produção de balés, mas sim de óperas. Sasportes (s.d., p. 16) mostra que, caso um compositor de renome aceitasse compor para um balé, ele “via provavelmente na obra que devia escrever um meio de se repousar das suas fadigas sérias”.

A dança só conseguiu ser categorizada nas esferas da arte a partir do século XX (RIBEIRO, 1997), e aqui destacamos a coreografia de Nijinsky, “A tarde de um fauno”, como

representante deste início artístico. Os períodos que antecedem este momento, por mais espetaculares que fossem as criações em dança, são considerados mais como *divertissement* do que produtos de uma categoria artística. Momentos fundamentais para o desenvolvimento da dança foram os espetáculos faraônicos de Luiz XIV no século XVI; a renovação de Noverre, através do seu balé de ação, no século XVII; o grande êxito dos balés românticos franceses “La Sylphide” e “Giselle”, na primeira metade do século XIX; as reflexões metafísicas de Duncan sobre a dança, bem como a monumental sistematização dos estudos do movimento de Laban, ambos na virada do século. Talvez nestes momentos a dança tenha tangenciado o campo da arte. Mas sua plena efetivação se deve a Nijinsky e aos Balés Russos.



Fig. 7 - Luís XIV no papel do Rei Sol



Fig. 8 - Taglioni em “La Sylphide”, 1832



Fig. 9 - Os experimentos de Laban

3. 4 - A ontologização da arte

No século XIX, a autonomização do campo da arte já se mostrava bastante complexa. Várias categorias artísticas estabeleciam seus limites, entre elas a música, o teatro, a literatura, as artes plásticas e a arquitetura — que tentava, um pouco cambiante, sua legitimação. A dança. Como já mencionamos, fazia tentativas para sair da categoria de *divertissement*. As ciências, por sua vez, além da plena consagração, subdividiam seu campo em uma nova área, pois no século XIX começam a se configurar as ciências do homem, o que vinha esgarçar os limites possíveis das ciências (FOUCAULT, 2002a; KUHN, 1991). O novo objeto a ser pesquisado é agora o próprio ser que sempre esteve no lugar do pesquisador: o homem.

Mas há uma transformação mais significativa e radical, no campo das artes, conforme já apontamos: a arte não era mais apenas um conjunto de formas perfeitas definidas pela estética clássica. A arte ganha funções metafísicas, funções ontológicas, isto é ela tem a função de dar sentido à existência.

Estudar este novo eixo que se configura na arte exige examinar diversas forças que se constituíram para estruturar esta forma diferenciada de pensar a arte. Começaremos pelo surgimento do Romantismo, principalmente o de origem germânica.

Em primeiro lugar, temos que ampliar a maneira como, de um modo geral, o Romantismo é entendido. Para além de pensá-lo como um movimento que procurou amores impossíveis, o bucolismo, a singeleza campestre, queremos afirmar a faceta do Romantismo como um movimento de crise e de crítica contra uma certa subjetividade, política, ética, estética ocidental que vinham se desenhando à medida que o capitalismo se estruturava. Seguindo os pensamentos de Löwy e Sayre (1993, p. 11), o Romantismo tem uma grande diversidade de princípios que resiste “a qualquer tentativa de redução a um denominador comum” assim, ele é “fabulosamente contraditório” e, a um só tempo, é “revolucionário e contra-revolucionário, cosmopolita e nacionalista, realista e fantástico, restitutionista e utopista, democrático e aristocrático, republicano e monarquista, vermelho e branco, místico e sensual...” O Romantismo nos interessa em sua função política e messiânica que desejava intensas transformações sociais. Deste modo, Löwy (1990, p.12) coloca o Romantismo como corrente sociopolítica que tem uma profunda crítica “ético-social ou cultural direcionada ao capitalismo”, além de buscar uma saída das mazelas sociais deste sistema através da “nostalgia das sociedades pré-capitalistas”.

O projeto Romântico então, não deve ser ingenuamente visto apenas como novas formas mais livres e expressivas de realizar obras de arte movidas pela emoção intensa. Mas foi uma nova forma de entender o mundo e uma tentativa de dar novos significados para a vida, que

atingiu diversos campos, dentre eles a política, a economia, a filosofia, a medicina, a ciência e as artes. Teorias constituídas no século XIX têm a forte influência dos ideais do Romantismo, como o Marxismo e a Psicanálise, por exemplo. O mais interessante é notar que há pensamentos românticos que até hoje se configuram no cotidiano, e os naturalizamos como se fossem formas de funcionamento universais. Como já mencionamos, a idéia de que a arte expressa um mundo interior é um clichê de origem romântica.

O Romantismo tem como princípio geral o surgimento de uma dialética para pensar a vida. Esta dialética pode se configurar com elementos antagônicos ou distintos como a razão e a emoção, a liberdade e a perda desta, o inconsciente e a consciência, o profundo e o superficial, o natural e o artificial (SZONDI, 2004). É nestes termos que a dialética se compõe, pois o elemento primordial, positivo, essencial foi perdido, esquecido ou recalcado, ou está em conflito com o outro elemento, e é num processo metafísico, ontológico, numa luta existencial, que descobriremos caminhos e ferramentas para resgatarmos ou integrarmos o termo despotencializado, dando à existência seu sentido de totalidade. Esta dialética, então, fala de um luta entre princípios, um que despotencializa a intensidade do Ser e outro que restaura sua potência. Em verdade, esta dialética também tem sua expressão numa luta de cunho mais social, que pode ser expressa numa desilusão com relação ao capitalismo, e numa tentativa de mudar sua estrutura, resgatando o próprio humano devorado por este sistema no qual o capital e a propriedade privada estão acima do homem.

Para podermos adentrar pelo Romantismo, uma infinidade de caminhos podem ser tomados, devido à sua complexidade e imensidão. Porém, para aqui realizamos esta tarefa visitaremos a própria Isadora Duncan, pois defendemos a tese de que alguns ideais românticos constituíram a sua forma de viver e pensar a dança, e é através de suas indicações que prosseguiremos na análise do Romantismo. Em sua extraordinária autobiografia, Duncan (1985a) nos dá uma deixa sobre seus inspiradores. Muito preocupada em entender a dança de forma mais profunda, numa tentativa de legitimá-la acima do *divertissement*, Duncan, em um momento de sua vida, freqüentava constantemente a Biblioteca Nacional, a biblioteca do Louvre e a da Ópera, todas em Paris:

O seu diretor [— da biblioteca da Ópera—] tomara um interesse especial pelas minhas pesquisas e pusera à minha disposição tudo o que era livro sobre dança, música e teatro grego. Apliquei-me com dedicação à leitura do que melhor já se escreveu sobre a arte da dança, desde o antigo Egito até os nossos dias, e de tudo tomava notas num caderno; mas quando finalizei esse trabalho exaustivo, foi para verificar que meus únicos mestres de dança só podiam ser **J. J. Rousseau**, do *Emile*, **Walt Whitman** e **Nietzsche** (p. 64, o grifos nossos).

Então será a partir de Rousseau, Whitman e Nietzsche que tentaremos desdobrar nossas análises do Romantismo e suas influências para pensar a arte da dança e o corpo. Devemos esclarecer que estes três autores não podem ser facilmente colocados no período romântico, mas também não podemos negar que há neles traços fundamentais que marcaram este período. Se abandonarmos os estreitos esquadrinhamentos de épocas exatas para definir escolas artísticas, a tarefa será mais bem-sucedida. Estudaremos então o que há de romântico em Nietzsche, Rousseau e Whitman, e também na própria Duncan. Começemos nossa análise por Nietzsche.

Para estudarmos Nietzsche seguiremos, mais uma vez, as instruções de Duncan. Sabemos que Nietzsche tem uma obra vasta, que apresenta fases um pouco distintas, mas o que mais nos interessa aqui é o Nietzsche jovem, o Nietzsche entre o filólogo, o músico e o filósofo, que cria sua primeira grande polêmica com *O nascimento da tragédia* (2003), onde apresenta um conhecimento aprofundado sobre a Grécia. Mas a Grécia nietzscheana não é apenas a Grécia das belas formas e das proporções perfeitas, presentes nas obras de arte que Aristóteles já havia analisando em sua poética, e que tinha em Apolo o ordenador dessas formas divinas. Nietzsche quer buscar na Grécia um outro princípio, segundo ele há muito esquecido; para tanto introduz Dioniso para o entendimento pleno das tragédias gregas. É através do ressurgimento de Dioniso e do seu coro, juntamente com Apolo, que uma nova perspectiva de arte surgirá, tirando-a daquele patamar inferior onde segundo Nietzsche, se encontrava.

Duncan não faz referência direta a esta obra, mas seu projeto de dança está intimamente ligado a um resgate de Dioniso e do coro grego, necessário para o restabelecimento da autêntica dança. Diversos trechos de seu livro e outros textos corroboram essa idéia:

Descobri a dança. Descobri a arte que estava perdida há dois mil anos. O senhor conseguiu realizar um magnífico e artístico teatro, mas falta nele uma coisa que fez a grandeza do antigo teatro grego, e que é a arte da dança — o trágico *chorus* grego." (DUNCAN, 1995a, p. 21); "Eu viera à Europa para fazer um grande renascimento da religião através da dança, para revelar a beleza e a sanidade do corpo humano através da expressão dos seus movimentos" (idem, p. 67). "Com nossos cantos, despertaremos Dioniso e as suas bacantes adormecidas" (idem, p. 97) "'Só por Nietzsche', dizia-me ele, 'a senhora chegará à revelação completa do que procura: a expressão pela dança'. Ele aparecia todas as tardes e lia-me o Zaratustra em alemão" (idem, p. 115). "Minha alma era como um campo de batalha em que Apolo, Dioniso, o Cristo, Nietzsche e Richard Wagner disputam o terreno" (idem, p. 123). "Minha idéia de dança é deixar meu corpo livre para os sol, para sentir na terra meus pés metidos em sandálias, estar perto dos olivais da Grécia e amá-los". (DUNCAN, 1985b, p. 37)

Além destas e de outras falas, sabemos da idéia colossal, mal-sucedida e altamente onerosa que a família Duncan teve ao tentar construir no Monte Pentélico, em Atenas, um templo à moda Grécia antiga (KURT, 2004).



Fig. 10 - Duncan no Pártenon

Mas por que este sonho do renascimento grego foi tão inspirador? Voltemos ao entendimento do movimento romântico para responder esta questão. O Romantismo foi um movimento artístico, filosófico e cultural que expandiu-se por toda a Europa e foi além-mar, chegando às Américas e a outros continentes. Contudo, a cultura alemã foi uma das grandes responsáveis pelos principais ideais românticos. Os alemães são os primeiros a usar a palavra romântica, ligando este termo inicialmente aos pensamentos e poéticas de Goethe, Schiller, Schelling e outros (GUINSBURG, 2002b). Bornheim (1975) assinala que uma das teses sobre o Romantismo o visualiza como uma tentativa da cultura germânica se legitimar perante a cultura latina. A Alemanha no século XIX apresentava uma profunda desigualdade econômica e cultural com relação aos países do Mediterrâneo, principalmente Itália e França. E havia um conflito entre a cultura latina (o humanismo renascentista) e a cultura alemã (o protestantismo nórdico). Essa cisão do antigo e unificado mundo medieval indica que o Renascimento

germânico não se processou no mesmo tempo nem da mesma forma. ”A reforma adiou [o Renascimento germânico] ao século XVIII” (p. 7). A forte influência protestante, além de fatores econômicos e políticos como a Guerra dos Trinta Anos, a dificuldade de centralização e controle do governo devido a grandes diversidades sociais e geográficas (ELIAS, 1993), produziu na Alemanha no século XVII um sentimento de inferioridade em relação aos latinos. Tanto a burguesia como a aristocracia germânicas tinham condição econômica inferior à dos seus vizinhos franceses. Por isso estas duas classes na Alemanha se empenharam em uma aliança para um projeto de valorização da própria cultura germânica.

Se a cultura renascentista latina buscava na razão, na poética aristotélica, na ciência, a base de sua cultura, o protestantismo dava à Alemanha o desejo de experiências sobrenaturais: a fé revela através de segredos internos, que se contrapõem aos conhecimentos de um cristianismo latino que se racionalizava.

Tentando superar este sentimento de inferioridade, a Alemanha inicia, principalmente a partir do século XVII, um projeto de valorização de sua cultura. Temos como figura principal, iniciador deste projeto Winckelmann. Se de algum modo o Mediterrâneo era o modelo a ser seguido pelo resto da Europa, devido a sua tradição ter se fixado nos antigos modelos gregos, Winckelmann que toma outro rumo. A partir de então os latinos, principalmente franceses e italianos, são acusados de que eles não conseguiram verdadeiramente, no Renascimento, retornar a uma Grécia original, exemplo de modelo máximo da cultura. A tese de Winckelmann é que para retornar aos gregos não deveríamos ter como modelo a cultura romana como fizeram os latinos, mas ir verdadeiramente nos gregos autênticos. Pois os romanos nada mais são do que copiadore. De fato, o modelo original se encontrava na antiga Grécia. Winckelmann então denunciava que os latinos imitavam uma cópia da Grécia original ao se prenderem à cultura dos romanos. Winckelmann crê que a verdadeira arte Grega iria surgir na Alemanha, desde que os jovens artistas não estejam simplesmente interessados na cópia e sim no *edios*, que pode ser traduzida “na idéia ou na forma universal” (BORNHEIM, 1975, p. 19) que para Winckelmann (1975, p. 55) se traduz em “nobre simplicidade e serena grandeza”. É através desta faceta de uma imitação dos autênticos gregos que os alemães seriam superior a todas as outras culturas. Winckelmann (1975, p. 39 - 40) afirma: “o único meio de nos tornarmos grandes e, se possível, inimitáveis, é imitar os antigos”, isto é, os antigos Gregos. Os latinos isto não fizeram deste modo, pois os romanos foram seus modelos.

uma estátua de antiga lavra romana se colocará sempre em relação a seu modelo grego, como o Dildo de Virgílio com seu cortejo, comparada à Diana entre suas Oréades, se coloca em relação à Nausícaa de Homero, que o poeta latino procurou imitar. [...] Os conhecedores e imitadores das obras gregas encontram em suas obras-primas não somente a mais bela natureza, mas ainda que a natureza; certas

belezas ideais dessas que, como nós nos ensina um antigo exegeta de Platão, são produzidas por imagens que somente a inteligência desenha." (WINCKELMANN, 1975, p. 40)

A partir de Winckelmann então se inicia um processo de constituição de uma cultura alemão que quer atravessar a Europa e se rivalizar com os franceses. Mas este projeto teve conseqüências fundamentais para transformações subjetivas em toda a Europa e também no mundo, pois estavam lançadas, nesta busca pela Grécia antiga, as bases do Romantismo Germânico, que teria dimensões extranacionais.

A partir de Winckelmann artistas e filósofos alemães olham para a Grécia antiga como o lugar originário, como o berço primordial de intensas inspirações. Só que agora esta inspiração não era desejada pela forma, mas metafísica. E era ali mesmo na Alemanha que uma nova Grécia Nórdica iria se apresentar. Talvez um Nietzsche, um Freud, um Schelling não poderiam ser pensados sem a existência de Winckelmann.

Este projeto iniciado por Winckelmann traz outra mudança significativa. Com Schelling, segundo a tese de Peter Szondi (2004), a arte ganha novas significações. Se nos escritos de Aristóteles havia uma poética para a tragédia, a partir de Schelling uma metafísica, uma ontologia, uma filosofia sobre o trágico se inicia. Nas palavras de Szondi, “desde Aristóteles há uma poética da tragédia; apenas desde Schelling, uma filosofia do trágico” (p. 23). Se a arte grega nos ensinava antigos segredos sobre as belas formas de criar, devemos agora sentir que seus segredos são intensos; a cultura grega guarda mistérios sobre a vida. As obras de arte gregas, principalmente as tragédias, são verdadeiros tratados metafísicos sobre a condição humana.

O que ocorre a partir de Schelling é uma mudança que irá colocar a arte em patamares de certa forma acima da ciência. O saber da arte é mais intenso e profundo. Se com a ciência só conhecemos fenômenos, através da arte podemos chegar a sentidos profundos da vida. *A coisa em si* kantiana só é passível através da arte, e não da ciência. Schopenhauer (2001) é um dos principais filósofos do Romantismo alemão, e em sua filosofia afirma que podemos ter um conhecimento através da arte que é superior ao da ciência. “A contemplação [que é a forma pela qual se dá o conhecimento da arte] é própria do gênio” (p. 194). Neste mesmo caminho Saint-Simon (*apud* EKSTEINS, 1991, p. 25) nos diz: “novas meditações me provaram que as coisas devem avançar com os artistas à frente, seguidos pelos cientistas, e que os industriais devem vir depois dessas duas classes”.

Se, como vimos, estes dois pólos do fazer humano são representantes da modernidade, e a ciência estava sempre acima da arte em sua legitimação simbólica, no século XIX há uma

tentativa de inversão deste escalonamento. Esta mudança pode também ser vista comondo críticas românticas à grande burguesia, devido à sua ligação com a ciência, já discutida por nós. As ciências não apresentaram o aclamado sucesso que proclamavam, pois a humanidade não teve melhor proveito dela; pelo contrário, a ciência, aliada à ambição do burguês capitalista, se torna uma máquina de exploração e alienação das mais terríveis.

A arte explica a vida, a arte é um tratado sobre filosofia, um renascimento da metafísica. Assim, a estética se torna o centro principal das novas filosofias que se estruturavam a partir do Romantismo. E as obras de arte antigas começam a ser vasculhadas como peças arqueológicas, pois nelas sistemas conceituais inteiros esperam para serem desvendados. Freud, seguindo este caminho, encontra em “Édipo rei”, tragédia de Sófocles, um exemplo basilar para justificar a dinâmica e a estrutura do aparelho psíquico. E a análise e interpretação de obras de arte, como o “Moises”, de Michelangelo, e o “Santana, Maria e o Menino Jesus”, de Leonardo da Vinci, poderiam ser um verdadeiro relato do drama pessoal de seus criadores. A arte revela a existência humana, ela tem esta função enigmática de inventariar vidas.

Nietzsche (2003), em sua primeira obra, *O nascimento da tragédia*, segue de modo semelhante. Ele quer criar uma metafísica de artista, não uma metafísica idealista racionalista, e encontra sua inspiração em “As bacantes”, tragédia de Eurípedes (Vieira, 2003). Com isso, de certa forma, Nietzsche também está preso ao culto do orientalismo, comum nos românticos, como aponta Said (1996, p. 66), apresentando os “ameaçadores excessos dos mistérios do Oriente”. Nesta tragédia, Eurípedes narra o nascimento de Dioniso, que era filho de Zeus e de uma mortal, e a tentativa de Dioniso se fazer reconhecido como um deus, pois ele havia sido desqualificado como divindade por suas tias, pelo próprio pai e por seu primo-irmão Penteu, que era rei de Tebas. Dioniso realizava um estranho ritual, no qual as mulheres das cidades gregas abandonavam seus lares para juntar-se a ele e as bacantes em rituais orgásticos. As bacantes eram mulheres que vivam numa espécie de transe permanente, numa certa embriaguez provocada pela música de Dioniso. A própria mãe de Penteu, Agave, rainha de Tebas, havia sido dominada por Dioniso. Penteu tenta prender Dioniso, que logo se liberta devido a seus poderes, mas, antes de deixar Tebas, Dioniso diz a Penteu que ele mesmo fosse verificar as liturgias das bacantes das quais sua mãe participava. Travestido de mulher — pois somente era permitido às mulheres o rito das bacantes —, Penteu, em cima de uma árvore, observa o ritual onde se encontra sua mãe. Porém, é descoberto pelas seguidoras de Dioniso, que o perseguem e, comandadas pela própria mãe de Penteu, o derrubam da árvore e o estraçalham, acreditando que ali estava um filhote de leão. Agave, por estar na ausência de sua consciência, coloca a cabeça

arrancada do corpo do próprio filho morto em um tirso, e passa a desfilas com ela pelas ruas de Tebas e é condenada a vagar por toda a vida embriagada pelos rituais dionisíacos.

Ao ler esta tragédia, Nietzsche entende que ela contém mistérios metafísicos, e a partir daí constrói a sua metafísica de artista. Para Nietzsche, a embriaguez de Agave é emblemática, porque se ela estivesse em sã consciência não suportaria o destino que traçou com as próprias mãos, não suportaria ver todo o sofrimento que causou ao matar o próprio filho. [...] “A força artística de toda a natureza, para a deliciosa satisfação do Uno-primordial, revela-se aqui sob o frêmito da embriaguez” (NIETZSCHE, 2003, p. 31). Nietzsche afirma então que a vida é sofrimento, como ele já havia apreendido com Schopenhauer, contudo, ela não precisa ser sentida e vivida como sofrimento, há um consolo metafísico que é capaz de, na dor, nos fazer viver a alegria. A arte é este consolo que embriaga a realidade, e na sua embriaguez nos faz suportar viver. Para Nietzsche o homem é salvo pela arte, e através da arte salva-se nele a vida. Cantar e dançar podem nos fazer viver uma ilusão capaz de intensificar a vida. Dioniso nos ensinou isso há muito. “A arte dionisíaca quer nos convencer do eterno prazer da existência” (p. 105).

A partir de Nietzsche (2003) não é mais a tradição racionalista e científica que tem um conhecimento legítimo, mas é na ilusão provocada pela experiência estética, pela arte, que sentidos mais profundos para a vida se apresentam. Assim, “a ciência [é] entendida pela primeira vez como problemática, como questionável” (p. 15). E, em contrapartida, é no elemento dionisíaco em comunhão com Apolo que Nietzsche entende estas funções ontológicas para a arte. “A arte é a tarefa suprema e a atividade propriamente metafísica desta via” (p.26). Aqui a ilusão recebe o estatuto da visão mais precisa, ou permite que aquilo que verdadeiramente não é visto se abra. Por isso é que, quando quebrada a individualidade de Penteu, o que Agave vê é a natureza animal de Penteu.

Diversas ideologias que hoje vivenciamos em torno da arte têm sua origem em premissas românticas. A arte é algo intenso que vem das profundezas do homem. A arte é que faz o homem encontrar-se e revelar o seu eu. Mas a arte não nós dá estes segredos pela razão tão empregada na ciência. Para entender a arte, é necessário ser um iniciado em seus mistérios, é através de sensibilidade de uma intuição não tanto consciente que chegamos à verdadeira experiência estética. O *cogito* cartesiano é subvertido, reinventando o *cogito* do sonhador, como diria Bachelard (1978). Agora, existo porque a arte me dá uma ilusão reveladora, um sonho, um delírio e a vida, em sua totalidade, é conhecida neste fluxo de sensibilidade e irracionalidade. O afastamento da arte em relação à racionalidade fez também com que o artista ganhasse o estatuto de uma espécie de lunático, e aqui está estabelecida a tão conhecida ligação entre arte e

loucura. A arte, então, tem um preço: é a embriaguez, a desmesura, o desarrazoamento, a loucura. Frequentemente nos detemos nas biografias que colocam a loucura dos artistas como uma necessidade para a criação.

É com o [Romantismo] que o elo indissolúvel entre loucura e gênio artístico se constitui propriamente como experiência autobiográfica, até mesmo enquanto brasão de armas de talento. Algumas vezes, o que se destaca é a loucura (ou, mais frequentemente, o grande tormento), é a bigorna da arte nobre. Às vezes, a mensagem é a mensagem de Prometeu, de que a loucura é o preço que se tem de pagar pela criação. A arte é, assim, um demônio, um anjo exterminador; ela cobra um terrível pedágio; ela o incendeia. Para produzir grande arte, o artista é destituído de saúde mental e física. De uma maneira ou outra, essa doutrina romântica que via o gênio e a loucura como dúplices, elevou a arte ao êxtase e o artista ou escritor ao análogo estético do profeta, dotado de poderes do outro mundo. (PORTER, 1990, p. 84)

Devemos ainda destacar outras características do Romantismo. No século XIX, as mudanças tecnológicas e científicas culminaram com a Revolução Industrial. Esta nova fase do capitalismo deteriorou significativamente a condição do homem, tanto no meio rural como nas cidades. O homem rural se vê obrigado a migrar para as grandes cidades, e lá trabalha em jornadas exaustivas, em condições totalmente insalubres. Em contrapartida, para a grande burguesia e para burguesia aristocrática, a cidade agora é habitada por uma nova classe com a qual se confrontavam quotidianamente. A cidade passa a ser o lugar da tensão. As fábricas mudavam de maneira deteriorante as paisagens da urbe. Com as novas maquinarias, o mundo transformava-se numa velocidade tão rápida de modo que tudo parecia desabar, tudo se tornava pior.

Como vimos, a forma de reação ao capitalismo comum no Romantismo é visualizar que algo mais original e intenso foi esquecido, recalcado ou adormecido, e é preciso se ligar novamente a este fator vital. Para fugir deste mundo degradado, ou de uma existência que é sofrimento, há um princípio que é preciso voltar à tona. Para Nietzsche, o princípio dionisíaco foi esquecido e na arte temos o seu resgate. Em Freud há as idéias de desejos recalcados que devem ser descobertos e incorporados ao eu. Mas também mundos distantes, idílicos, formam uma espécie de Shangri-lá onde a vida social ganha outros sentidos mais elevados e ensinam como o homem pode viver de forma mais harmoniosa. Para Rousseau, os povos primitivos representam esta esperança; para os poetas românticos, as sociedades pré-capitalistas. Uma revolução, uma mudança de sentido é esperada, seja para um retorno a um mundo distante ou antigo, seja para a criação de uma nova sociedade, como deseja Marx.

Mas ainda há mais. No século XIX ocorre também a decaída do homem de seu lugar divinal para o mundo real, biológico. Darwin e seu pensamento evolucionista contribuíram também para a constituição do Romantismo. Darwin talvez tenha feito a mais dolorosa de todas

as feridas narcísicas, por ser a mais antropológica de todas. “Assim, o ponto de partida de qualquer discussão do darwinismo deve ser o próprio homem” (ROSE, 2000, p. 19). O homem poderia aceitar ter seu planeta perdido na imensidão do cosmo, mas se confronta com uma existência próxima à dos macacos foi algo por demais desolador. Destituído de sua herança direta de Adão e Eva, os primeiros habitantes que eram criações diretas de Deus, o homem — recaído novamente — agora não só foi expulso do paraíso como perdeu sua paternidade divinal direta. Ele é o fruto de um processo natural de mudança e evolução pelo qual todas as espécies passam, inclusive ele. Deste modo, em seu corpo há uma herança adquirida por milhares e milhares de anos dos animais microscópicos, dos peixes, dos répteis, dos mamíferos, dos primatas. Ele já não é algo tão distante do mundo animal. As mesmas exigências que se fazem sobre a natureza também se fazem sobre ele. Darwin (2004, p. 570 - 571), assim afirma:

[...] quando considero todos os seres não como criações especiais, mas como descendentes em linha reta de uns poucos seres que viveram muito tempo antes que se depositasse a primeira camada da Era Siluriana, a mim parece que tais ganham nobreza com este posicionamento.

E ainda, intensificando a relação do homem com a natureza, desde o final do século XVIII também é descoberta a relação do oxigênio como uma das necessidades humanas de energia. Isto quer dizer que, além de ser primo dos macacos, o homem depende, para viver, do reino vegetal que o alimenta com o seu néctar, o oxigênio. Uma relação vital e inevitável entre natureza material e homem se estabelecem. Como assinala Rose (2000, p. 235), “as idéias de Charles Darwin convenceram muitas pessoas de que Deus não havia criado todas as coisas vivas, mas, ao contrário, de que a gênese da ordem dos seres vivos deveria ser explicada em termos de uma causa material”.

O homem então passa a ter uma outra visão cosmológica: os seres humanos e a natureza, o mundo inteiro, e talvez o cosmo, se configuram como um grande todo e uma grande harmonia. Harmonia esta ordenada por Deus ou por princípios universais que a ciência irá identificar?

O homem cai na terra! Ele é fruto da terra, ele é filho da terra, e sua gênese é material. Deus pode então estar morto, e o homem tem sua existência marcada por sua biologia. O que fazer face a esse destino tão terreno, tão carnal? É possível uma metafísica, uma ontologia sem Deus? É possível uma ontologia da terra, material corporal? Tentando dar repostas a essas perturbadoras indagações, alguns pensadores divinificaram aquela que é sua originadora, sua criadora. Se talvez Deus não tenha feito o homem, quem o fez por sua imagem e semelhança? A natureza! A natureza é nossa grande mãe e a ela devemos retornar.

Nessa condição, na qual até Deus e a alma imortal foram abalados, o homem passa a ter novo sentido. O corpo humano, que antes era visto como um prolongamento da existência, um adendo, uma veste material temporária para a alma, agora é talvez a única possibilidade de sentir e entender a existência. Ele é o limite da vida, e talvez de tudo que há. Ele é o que limita nosso existir, é nossa condição de viver e de morrer, e talvez nada haja além dele.

Nietzsche (2000, p. 25-26) nós dá um exemplo notável desta afirmação. Seu personagem, o profeta Zaratustra, anuncia a boa nova:

Eu vos apresento a Super-homem! O Super-homem é o sentido da terra. Diga a vossa vontade: o Super-homem é o sentido da terra.
 Exorto-vos, meus irmãos, a permanecer fiéis à terra e a não acreditar em quem vos fala de esperança supraterebre [...].
 Noutros tempos blasfemar contra Deus era a maior das blasfêmias; mas Deus morreu, e com ele morreram tais blasfêmias. Agora, o mais espantoso é blasfemar da terra [...].
 Noutros tempos a alma olhava o corpo com desprezo, e então nada havia superior a esse desdém; queria a alma um corpo fraco, horrível, consumido de fome! Julgava deste modo libertar-se dele e da terra.
 Ó! Essa mesma alma era uma alma fraca, horrível e consumida, e para ela era um deleite a crueldade!
 Irmãos meus, dizei-me: que diz o vosso corpo da vossa alma? Não é a vossa alma, pobreza, imundice e conformidade lastimosa?

Em Nietzsche, o corpo é transmutado em seu sentido ocidental de rebaixamento existencial. Schopenhauer (2001) também vê no corpo possibilidades metafísicas, pois é através dele que podemos conhecer de algum modo a soberania da vontade. “Pelos românticos passou a afirmação de uma idealização radical e absoluta do corpo” (RIBEIRO, 1997, p. 31).

Deste modo, não só a arte ganha sentidos ontológicos, mas a natureza, como espécie de princípio de todos os princípios, e o corpo, como elemento integrante da natureza com o homem.

O homem romântico venera o bom selvagem por ele guardar ainda a relação de um bom filho com a grande mãe primeira. Ele ainda sabe como ser acariciado e amamentado por ela. O capitalismo, em contrapartida, com sua crueldade, que troca o homem pelo dinheiro, nos afastou e destruiu a natureza, destruindo também o homem de seus mistérios mais verdadeiros de sua essência. Mas o homem romântico quer lutar, e engendra uma guerra política contra o mal capitalista. Nesta batalha é produzido um sentido messiânico. O homem iluminado pelas forças primitivas da natureza pode resgatar princípios antigos e fundamentais para a vida. Os artistas, os poetas, se tornam uma espécie de missionários, messias que, através de sua sensibilidade estética, anunciam boas novas. Este princípio originário que pode dar sentidos mais profundos à vida pode ser lido de diversas formas. A arte, Dioniso, o inconsciente, o bom selvagem, a luta de classe, a natureza, a vontade, a liberdade são princípios que dignificam a existência. Por isso, afirmamos que há uma dialética original no Romantismo no qual o

princípio autêntico, essencial, trava uma luta para trazer ao homem a própria intensidade da vida.

Mas esta dialética pode também ser vista através de dois princípios que são tomados para analisar a dança: a existência de um corpo artificial e de um corpo natural. No pólo do corpo artificial, na perspectiva romântica, lê-se um corpo capturado, reprimido, desnaturalizado, mecanizado, anestesiado. E na outra polaridade busca-se o corpo livre, natural, inteiro, total, sensível, autêntico. Está expressa aqui a dialética romântica.

Isadora Duncan situa-se nesta interseção entre uma ontologia para arte e uma ontologia para o corpo. Ela deseja dar à dança uma função salvaguardadora: fazer o homem libertar seu corpo das repressões sociais e, ao mesmo tempo, usar os corpos livres para reanimar a arte dos verdadeiros coros gregos. Assim, nos diz: “Expor o corpo é arte. Escondê-lo é vulgar [...]. Nudez é verdade, é beleza, é arte. [...] Meu corpo é o templo de minha arte. Eu o exponho como altar para adoração da beleza” (DUNCAN, 1985, p. 50). Nesta apresentação do corpo nu, Duncan tenta sair dos modelos que tanto consagram o lugar da mulher na sociedade: a pudica religiosa e mãe de família, de corpo coberto e submisso, ou então a puta de corpo à mostra (CLÉMENT E KRISTEVA, 2001). Em vez desses papéis instituídos pela sociedade falocrática, Duncan pretende, a partir de sua dança, criar uma estratégia para sua luta feminista: nas danças nuas ela quer restituir a santidade à mulher e ao nu, afastando a mulher ocidental do culto à dançarina sexualizada e prostituída — fantasia esta alimentada pelas danças orientais, exóticas e sedutoras, vistas através do mito de Salomé (Said, 1996) —, bem como restituir o corpo e o gesto à mulher personificada com a santificada mãe de família.

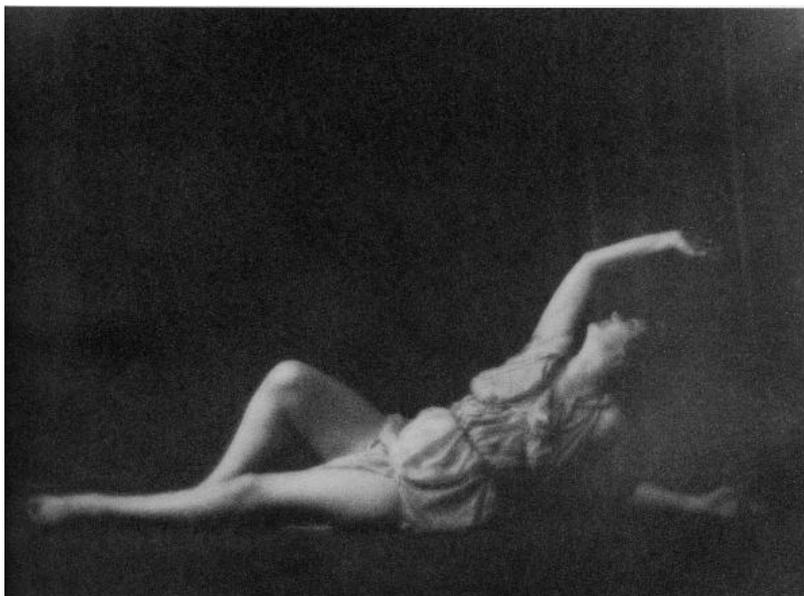


Fig. 11 - Duncan no papel de Ifigênia

Como já mencionamos, a dança desde o século XIX tenta se legitimar como arte, pois se isto não acontecesse, dificilmente esta visão metafísica para a dança estaria presente. Não só em Duncan estas idéias se configuram; elas aparecem em diversos artistas da dança nesta época, como em Delsarte e na escola norte-americana Denishawschool, tendo como representantes Ruth Saint Denis, Martha Graham, Doris Humphrey, entre outros.

No início do século XX, muitos sentidos românticos ainda pairavam no ar. A busca de um princípio perdido era uma meta: ou a dança voltaria para uma corporeidade longínqua — a verdadeira dança estava nos índios, nos povos orientais ou na Grécia antiga — ou olharíamos para nosso interior, o próprio corpo, buscando este fundamento originário. Com o retorno do homem ao mundo da natureza, após Darwin, o corpo é então o fundamento primordial da humanidade, o que há de mais natural no homem, o que o coloca em relação com a natureza. A natureza continha este princípio fundamental que atuaria sobre o corpo, gerando todos os movimentos. Os pés descalços de Duncan simbolizam de certa forma esses fundamentos da materialidade terrestre do homem (PEARSON, 2003).

Destes de novos pensamentos na dança sem dúvida foi Delsarte (RIBEIRO, 1997), que quis entender o movimento em sua sintaxe. Delsarte pesquisa gestos os mais diferentes possíveis, em situações humanas as mais diversas. Em tal multiplicidade motora, entende que o homem é um ser triádico (intelectual, emocional e físico) e está restrito por leis naturais em forma de tríade (tempo, movimento e espaço) (CHUJOY & MANCHESTER, 1967). Delsarte talvez tenha sido o primeiro a demonstrar que o movimento é uma expressão, ele traz a alma para a pele (RIBEIRO, 1997). Suas pesquisas também entendem que o movimento humano tem um princípio imutável: ele se dá sempre na dialética entre a contração e o relaxamento. Toda a natureza se expande e se contrai. Notamos também aqui que princípios de terras distantes estão gerando influência no Ocidente, pois este princípio opositor de contração e relaxamento nos faz lembrar mitologias chinesas e hindus. Para os chineses, ying e yang se polarizam, e na cosmologia tântrica o mundo existe no tempo de uma expiração e inspiração de seu deus máximo, Brahma (ZIMMER, 1989). Tanto visualizando o Oriente como a natureza, o movimento humano se aproxima das forças físicas e orgânicas que o homem, em sua condição única e biológica, é obrigado a assumir.

Este princípio invadirá as escolas pós-delsarteanas, como a escola de dança norte-americana Denishawn School, e de forma isolada como ocorre com Duncan e Dalcroze. Todos se nortearam em princípios de Delsarte.

Com relação à Denishawn School, é interessante notar como ela se aproxima dos elementos da natureza. Duas alunas importantes desta escola — Martha Graham e Doris

Humphrey — criaram teorias para a dança baseadas em princípios do movimento regidos pela natureza. Estas duas bailarinas, que são posteriores a Duncan, são exemplos surpreendentes de como estes princípios de uma natureza original e primeva e de uma dialética continuam fundamentais para se pensar a dança. Ambas buscam num elemento da natureza a força motriz, a um só tempo, do movimento e da vida.

A influência oriental em Graham é notória, pois na Denishawn School aulas de técnicas corporais orientais compunham os preparativos, e Graham “bebeu” no yôga, que vê na respiração um princípio fundamental para a vida e para a produção da vida psíquica. A respiração seria este movimento ininterrupto durante a existência dos seres vivos. Graham (1993, p. 43) afirma:

Minha técnica é fundamentada na respiração. Tenho baseado tudo que faço na pulsação da vida, que é para mim a pulsação do fôlego. Toda vez que se inspira ou se expele vida, realiza-se uma libertação ou uma contração. Isso é essencial para o corpo. A pessoa nasce com esses dois movimentos e conserva ambos até morrer. Mas o bailarino começa a usá-los com consciência para que sejam dramaticamente proveitosos para dança. Deve-se animar essa energia dentro de si mesmo. A energia é o que sustenta o mundo e o universo. Ela anima o mundo e tudo dentro dele. Reconheci no início de minha vida que existia essa espécie de energia, uma centelha animadora, ou como quer que se prefira denominá-la. Pode ser Buda, pode ser qualquer coisa, pode ser tudo. Começa com a respiração.

Em Graham, então, a respiração gera um par de elementos que se tensionam para a produção de movimento e vida. A respiração contém a inspiração, que para ela é a contração, e a expiração é o relaxamento. Daí nasce sua técnica denominada “*contraction-release*” (KOEGLER, 1982, p. 103).

Outra aluna da Denishawn School que merece atenção é Doris Humphrey, que interpreta a expansão e o recolhimento de Delsarte através da força motriz de outro elemento físico-natural: a gravidade. Viver é resistir à gravidade. Mesmo quando deitados, inconscientes, dormindo, nossa respiração resiste à força da gravidade, no momento em que o tórax se expande para a entrada do ar. Para Humphrey, a gravidade é algo que indica a vida e o movimento, na medida em que viver é mover, e mover é estar em resistência contínua contra a gravidade, buscando o equilíbrio e a estabilidade que jamais é alcançada. Só a morte nos faz parar de resistir a esta força natural que age sobre todos os corpos desde a criação da Terra. Esta “observação resultou em sua teoria da ‘queda e elevação,’ baseada na idéia do balanço completo do corpo humano e sua disputa contra o poder da gravidade. Para ela, a emoção do movimento se coloca entre estes dois pólos”. Humphrey assim afirma que o movimento é um arco entre duas mortes: um movimento ascensional contra a gravidade e um, descendente, que se entrega a esta mesma força (SORELL, 1967, p. 198).

Este conflito do corpo é para Humphrey um conflito ontológico entre um homem que é da terra, animal, biológico, mas em sua essência também há a sua alma, sua espiritualidade que o conduz para as alturas.

Voltando a Duncan e a esta relação com a natureza para a produção de sua dança, para muitos ela não teria sistematizado uma técnica, nem uma teoria de sua arte, mas, segundo Magriel (1977), seria um erro pensar que Duncan não tem uma grande teoria da dança; se fizermos uma análise mais apurada, encontraremos em suas vagas memórias uma sistematização bem consistente de dança. Mas o olhar para a natureza em Duncan é claro. Ela vê nas formas vegetais, animais, inorgânicas, que habitam o mundo, princípios fundamentais da natureza, onde ela busca estruturas basilares de movimento. Deste modo, no vento que bate na árvore há um princípio de inclinação e resistência a essa força; nas ondas do mar, o princípio de uma energia que perpassa a matéria produzindo ondulações. Duncan não imitava simplesmente os elementos da natureza, como muitos afirmam; ela está mais próxima da mimese aristotélica, tentando copiar o princípio de uma forma, e não a própria forma. E é claro que também busca no corpo uma região principal e original, primeva, de onde partem todos os movimentos: o tórax, a região cardíaca, local de pulsação para a alma que anima nossos poéticos movimentos.



Fig. 12 - Duncan em algumas de suas posturas

Duncan então, nesta vertente que é tão próxima ao Romantismo, ou seja, a dialética entre princípios, quer buscar aquilo que se coloca contrário ao seu corpo livre e natural. Duncan quer libertar o corpo e dar a ele a chance de sua autonomia, autenticidade e naturalidade.

Vemos em animais, plantas, ondas e ventos, a beleza desses movimentos. Todas as coisas naturais têm forma de movimentos correspondentes ao seu ser mais íntimo. O homem primitivo ainda tem esses movimentos, e começando desse ponto temos de tentar criar belos movimentos significativos da cultura humana. (DUNCAN, 1985b, p. 34)

Na dança moderna, uma crítica intensa ao balé acadêmico é apresentada. Duncan visualiza no balé uma ginástica virtuosa com maneirismos burgueses. Entretanto, é muito limitada a visão de que Duncan realiza apenas uma crítica ao balé, como geralmente se vê na literatura. O balé é apenas umas das formas sociais de aprisionar o corpo. Mas no espaço social Duncan também tem seus opositores, as formas burguesas de adestrar o corpo em suas convenções sociais, na escola, na arte, nas repressões que os operários sofrem em seus trabalhos repetitivos. O pés nus de Duncan são assim um emblema contra as sapatilhas das bailarinas que personificavam um “sintoma da dissolução, fragmentação e mecanização do mundo moderno. Tendo uma posição contra o balé, Duncan acreditava que ela estava atacando a indústria e a tecnologia [modernas]” (PEARSON, 2003, p. 3). Ao partir para a Rússia comunista, Duncan comenta:

[...] olhava com desdém e piedade para o que ia ficando atrás de mim: velhas instituições e velhos hábitos da Europa burguesa. Ia ser agora uma camarada entre camaradas: ia, segundo um vasto plano, trabalhar para esta geração. Adeus, desigualdade, injustiça e brutalidade do velho mundo, que tornaram a minha escola irrealizável! (Duncan, 1995a, p. 299)

A visão messiânica de Duncan era que sua dança traria uma nova civilização, uma nova sensibilidade, como se Dioniso, através de seu coro e sua dança, depositasse no homem uma fraternidade essencial. Está claro que a noção dialética de oposição corpo natural e corpo artificial está estabelecida de forma clara e definitiva a partir de Duncan. O corpo tem uma natureza: movimentos autênticos e primevos. Contudo, o homem, através de sua cultura, seu artificialismo, sua moral, se destituiu destes gestos verdadeiros; agora era a hora de recuperá-los. A grande música erudita, a sensibilização com as obras plásticas dos mestres e principalmente a evocação de emoções poderiam acionar, trazer à tona estes movimentos primordiais.

Além de Delsarte, certamente se encontra em Rousseau, uma das grandes influências de Duncan para legitimar seus pensamentos ontológicos sobre o corpo, apesar da pouca referência feita a ele em sua autobiografia. A filosofia e pedagogia de Rousseau parecem não só uma espécie de mola mestra para a forma como Duncan busca e pesquisa seus movimentos e dança,

como também para suas teses acerca do corpo, da dança e da vida. Dentre as inúmeras articulações e conexões que podemos visualizar entre Duncan e Rousseau, queremos destacar uma certa visão ontológica que Rousseau dá ao corpo, a idéia de que o homem em estado natural é livre, a vida social configurando seu afastamento desta liberdade natural original, e que a interioridade humana é uma necessidade que alcança não através da razão, mas dos sentimentos.

Sabemos que Rousseau, para alguns pesquisadores, é considerado um personagem fundamental que traz em suas teorias as bases do pensamento romântico que irá se constituir posteriormente. Rousseau inaugura uma forma que podemos denominar como as bases de uma pedagogia moderna. Ele enfatiza que, antes das abstrações mentais e da racionalidade, a criança necessita experimentos concretos com seu corpo, de forma livre e espontânea (GUINSBURG, 2002b).

A idéia básica de Rousseau é de que todos os homens em seu estado mais natural, (isto quer dizer próximo à natureza) são livres. “O homem nasce livre, e por toda parte encontra-se a ferro” (1978, p. 22). Mas na formação das sociedades a liberdade originária é perdida, e a propriedade das terras é um dos marcos iniciais deste processo. Logo, a natureza humana apresenta-se em plena liberdade antes da formação social. Rousseau não cansa de acusar nossa sociedade como um mal que nos afasta da natureza humana. A sociedade artificializa e uniformiza a vida. A educação formal, a subserviência do camponês e do operário, a vaidade das artes e das ciências, a polidez burguesa são formas que fazem com que nos afastemos da natureza e, conseqüentemente, da liberdade. Na contramão, o “bom primitivo”, por estar perto da vida natural, aproxima-se da essência humana. “Ele é amplamente auto-suficiente porque constrói sua existência no isolamento das florestas, satisfaz as necessidades de alimentação e sexo sem maiores dificuldades, e não é atingido pela angústia diante da doença e da morte” (CHAUÍ, 1978, p. XIII). O homem, na sua forma original, é pleno, tem o sentimento de sua totalidade, uma totalidade que deve ser simples e natural. Natureza humana e meio ambiente natural se confundem. Mas como pode o homem retornar ao seu estado inato, livre e natural? Rousseau nos ensina uma pedagogia em que o corpo tem papel fundamental. O modelo de homem pleno é o bom primitivo, e é claro que Rousseau não deseja que a Europa abandone a urbe e passe a viver nas florestas. Mas pode, sim, em sua interioridade que está adormecida, buscar sua natureza humana, como um instinto que aguarda seu retorno. Para atingir esta região primitiva é preciso avivar de um modo pedagógico e específico o corpo e suas sensações.

Rousseau (2004, p. 202) em “Emílio” nos revela os segredos dessa pedagogia dos sentidos:

Supondo, pois que meu método seja o da natureza e que não me tenha enganado em sua aplicação, levemos nosso aluno pelo país das sensações até as fronteiras da razão pueril; o primeiro passo que daremos até as fronteiras adiante deve ser um passo de homem.

O corpo, como já mencionamos, ganha esta dimensão ontológica, e nesta ontologia a razão, símbolo de humanização, é derivada e está em segundo plano em relação às propriedades do corpo.

Quereis cultivar a inteligência de vosso aluno; cultivai as forças que ele deve governar. Exercitai de continuo seu corpo; torná-lo robusto e sadio, para torná-lo sábio e razoável; que ele trabalhe, aja, corra e grite, esteja sempre em movimento; que seja homem pelo vigor e pela razão. Apesar do que dizem os moralistas, o entendimento humano muito deve às paixões, que, segundo uma opinião geral, lhe devem em muito. É pela sua atividade que nossa razão se aperfeiçoa. (ROUSSEAU, 1978, p. 137 e 244)

Não devemos, contudo, pensar que Rousseau está apenas preocupado com o simples agir do homem com seu corpo. É preciso dar sentido a este fazer. Rousseau então nos afirma que este fazer com o corpo também tem que ser livre e ser movido pela vontade, e não por obediência, como também não deve fazer a repetição de movimentos e ações sem sentido. Destarte, ele compara o camponês e o selvagem: ambos exercitam o corpo, porém o primeiro repete seus atos por subserviência e apenas faz aquilo que aprendeu por repetição; o segundo cria seus movimentos de acordo com as necessidades exigidas, e possui razão e liberdade.

É nesta união do sentido com as possibilidades do corpo que devemos acionar sua interioridade e sua vontade, afastando este corpo de uma mecanização de exercícios.

Rousseau também nos faz entender que as diferenças entre os corpos não podem justificar as diferenças sociais ou as desigualdades diversas entre os homens. Logo, as distinções biológicas não explicam as desigualdades econômicas.

Os sentidos têm importância especial, porque nos levam para os sentimentos, e os sentimentos e as paixões nos aproximam de nossa interioridade onde se encontra nossa natureza.

Outra noção também fundamentalmente importante em Duncan, e que comparece no Romantismo, é a idéia de totalidade. O homem se torna um ser parcial ao esquecer este elemento ontológico, mas ao lutar pelo retorno de uma natureza recalcada um processo ascensional ocorre, e a totalidade é uma meta a ser alcançada. Essa totalidade pode ser uma totalidade espiritual, cósmica, ecológica. A busca da totalidade funciona então como uma mola propulsora, que nos remete para uma esperança de sentidos plenos em nossas vidas. A incompletude que podemos sentir é porque ainda não fomos suficientemente fundo, intensamente autênticos, demasiadamente verdadeiros.

A dialética romântica tem como uma de suas esferas esta noção de totalidade. Pois se um sentido pleno da vida existia, nos fazendo sentir integrais, completos, um elemento opositor nos afastou desta totalidade. Agora, a vida é apenas um fragmento, um olhar parcial e enganoso; entretanto, a plenitude nos aguarda. Decerto, é preciso ter a força dos corajosos e sentir esta falta, a falta de um fator que em algum lugar distante adormece, mas ao mesmo tempo conflitua nosso espírito com sua ausência. Mas lutar por nossa completude não é fácil. É preciso se tornar um herói messiânico, um extemporâneo, às vezes fora das delícias e confortos que a vida burguesa nos oferece, às vezes submetido à loucura porque só com ela saímos desta realidade que sempre nos ofusca os verdadeiros e plenos sentidos do existir.

Aqui visualizamos que o artista ganha o estatuto desse cavaleiro libertador, um anjo de batalha que, dotado da potência da criação, traz a boa nova há muito esquecida. Ele, como uma espécie de redentor, doa sua sanidade física, moral e econômica para, através de sua pintura, de sua música, de sua dança, de seu romance, anunciar aos homens comuns a mensagem visionária que ele lhe foi conferida, mas somente os homens sensíveis, e talvez os do futuro é que compreenderão, quem sabe um dia, suas anunciações. Isadora anuncia a nova dança, e com ela uma nova vida, plena de totalidade a ser alcançada com seus movimentos livres e naturais. “Então diante daquele desfile que parecia nunca mais querer acabar, diante daquela tragédia, fiz o voto de consagrar todas as minhas forças a serviço do povo e dos oprimidos” (DUNCAN, 1985a, p. 133).

A totalidade ocupa, nesta dialética, o alvo final a ser conquistado. É claro que esta busca por uma totalidade, para nosso trabalho, é vista com certa admiração, apesar de todas as críticas que lançaremos sobre ela. Se no pensamento contemporâneo conceitos como diversidade, multiplicidade, singularidade, ganham importância tanto no campo político como principalmente ético, entendemos que a noção de totalidade talvez tenha sido seu preâmbulo. Na tentativa de entender que muitas coisas fazem parte de um todo, iniciamos talvez a ampliar nosso olhar, a exercitar uma visão ecológica, onde muitos elementos existem numa interação vital. Por isso os românticos abriram o Ocidente a novos paladares, a novos modos de existir de culturas milenares. Talvez fosse nessas outras culturas que achassem o fogo de Prometeu, e ali o segredo de uma vida mais plena, do absoluto da essência.

O desencantamento com o mundo ocidental possibilitou a doce visão sobre povos ainda pouco conhecidos, saberes ainda pouco estudados. Schopenhauer, que tanto influenciou Nietzsche, Wagner e Freud, buscou nas escrituras dos Vedas, na Índia pilares para sua filosofia. Nietzsche acreditava que Dioniso não era um deus original da Grécia, mas sim da Ásia. Mas aqui apresentamos a tese de que a transdisciplinaridade, a multiplicidade, tem bases na noção de

totalidade romântica. Afirmamos que a multiplicidade é a totalidade desencantada. Após tentar abarcar o mundo em sua plenitude, através, da esperança de uma união total, o homem se dá conta dessa impossibilidade. Há um certo desencantamento com a totalidade, que deriva numa transdisciplinaridade que, no entanto, não aceita mais a antiga noção de um princípio unificador, como o de absoluto. Após o Romantismo, nos deparamos com a multiplicidade de sentidos ontológicos, doravante livres do constrangimento da totalização. Para chegar neste pensamento contemporâneo transdisciplinar tivemos que passar pelo romântico, extraíndo a totalidade e colocando restos parciais, restos estes vindo do próprio Romantismo em seu interesse pelo estrangeiro, que primeiramente nos aproximou da diversidade exótica por uma certa procura do que está fora do habitual. Na contemporaneidade, só é possível ter o mundo por parte, por um ponto de vista — eis aí o limite kantiano da impossibilidade em se alcançar a *coisa em si*. Os românticos tentaram superar aquilo que foi uma fábula não realizada. Se na contemporaneidade aprendemos que cada olhar é a criação de um mundo singular, devemos em parte ao Romantismo este inventário de singularidades. Ele nos ensinou a não visualizar o mundo de forma etnocêntrica, mas olhar para todos os lugares ao mesmo tempo. Se a visão de trezentos e sessenta graus dos românticos a enclausurava na noção do absoluto, apesar disto ela foi a abertura para muitos olhares parciais mais generosos.

A razão de aqui problematizarmos a noção de totalidade é que, apesar de dar atenção às diversas culturas, o que manifesta um sentido ético, ela cai num mecanismo bastante freqüente no mundo capitalista, que é a hierarquização e a unificação sobrecodificada da realidade. Se messianicamente nos afirmarmos possuidores da totalidade, temos o direito de apontar os caminhos verdadeiros e os falsos para alcançar outras esferas superiores da vida. É legítimo que denunciemos o afastamento da expansão da vida. A totalidade, unificando os homens, opera uma organização da realidade guiada e seguida por regras universais. A totalidade romântica tentou sair do etnocentrismo europeu, mas caiu no totalitarismo das revoluções da arte. Deste modo, somente através da nova arte o mundo verdadeiro poderia se abrir, estando fora deste quem é um desorientado, um homem datado. Em Duncan, as acusações sobre o balé seguramente guardam esta operação classificatória entre o movimento verdadeiro e pleno e o movimento falso e parcial. Grande parte da tradição de arte da dança deveria ser esquecida para que novos sentidos mais completos surgissem. O campo da dança é codificado, com a diferença agora de que o princípio da sobrecodificação expressa a verdade absoluta de uma natureza recuperada. No texto de Duncan (1985b, p. 46-47), em forma de diálogo antigo grego essa dialética se revela extraordinariamente:

— Você usa a expressão “dança verdadeira” em oposição ao que seria dança falsa? Existe isso, a dança falsa? E como se exemplifica? Se a dança verdadeira é apropriada à mais bela forma humana, então a dança falsa é o oposto dessa definição: isto é, um movimento que se conforma com um corpo humano deformado. Como é possível isso?

— Soa impossível — respondi, — mas pegue um lápis e veja se podemos provar o que eu disse. Primeiro, desenhe para mim a forma de uma mulher como é por natureza. Depois, desenhe a forma de uma mulher no moderno espartilho e sapatilhas de cetim usadas pelas dançarinas. E agora, não vê que o movimento que se adaptaria a uma figura seria totalmente impossível para a outra? Para a primeira, todos os movimentos rítmicos que atravessam as águas seriam possíveis. Encontrariam nessa forma seu meio natural de movimento. Para a segunda figura, esses movimentos seriam impossíveis, devido à ruptura do ritmo, que acabaria nas extremidades. Não podemos, para a segunda figura, tirar movimentos da natureza, mas, ao contrário, temos de agir segundo figuras geométricas baseadas em linhas retas, e é exatamente isso que a escola de dança de nossos dias fez.

Revelando a influência de Walt Whitman, uma série de valores duncanianos de totalidade e de negação da tradição podem também ser observados. Neste poeta norte-americano do século XIX encontramos um amor pela natureza, um espírito revolucionário democrata de valorização da vida em todas as suas formas, uma necessidade de sentir o corpo como forma de espiritualização da vida. Whitman, segundo Rossi (2005, p. 2) se revela mais como profeta do que poeta, “pois buscou a integração do corpo e da mente com o universo inteiro”. O corpo então é vivido como unidade capaz de perceber a totalidade do cosmo, e é através das sensações que o homem eleva sua materialidade corpórea numa comunhão com a alma. Aqui se faz sentir a forte influência que Whitman teve das culturas orientais, principalmente das escrituras Hindus, como as palavras de Krishna e dos Upanishades. Só que ele foi uma espécie de herege dessas tradições religiosas, porque, ao contrário dos budistas e hinduístas, não alcançava a alma através da negação do corpo, mas sim através de seus sentidos.

Mas, de todas as influências que Duncan absorveu deste poeta, desejamos debater a noção de totalidade, tão comum aos românticos. Havia em Whitman uma visão cósmica e ecológica que ligava todos os homens entre si, fossem eles homens ou mulheres, e estes à vida, na forma da natureza. Esta visão cósmica e ecológica, mais do que um conceito, era uma necessidade existencial. Assim, ele afirma em sua poesia: “Cantarei a matéria e brotarão de mim versos mais espirituais, e farei cantos de meu corpo e da mortalidade” (WHITMAN, 2001, p. 35). Em outro poema ele afirma:

Sou o poeta do Corpo e sou poeta da Alma,
Os prazeres do céu estão comigo e as dores do inferno estão comigo,
Os primeiros eu enxerto e aumento em mim, os últimos traduzo em uma nova língua.
Sou poeta da mulher assim como do homem,
E digo é tão bom ser mulher quanto ser homem. (2000, p. 39)

Para que Whitman alcançasse esta totalidade, ele segue dois caminhos fundamentais: um olhar que veja tudo como uma unidade e, ao mesmo tempo ver o todo a partir da negação de um estabelecido. Para a primeira afirmativa, Whitman abre a percepção para a diversidade, enxergando no todo uma unidade cósmica. Whitman entende que “o corpo do indivíduo e da sociedade é uma trama indissolúvel e ambos estão subordinados a uma grande causa” (WOLFSON, 2001, p. 3). Como vimos, a totalidade é um começo para se observar o estrangeiro com certa proximidade, não só nos mundos distantes e fantasiosos, como no cotidiano. Whitman era generoso em seu olhar:

Quando estou nesses momentos de desejo e devaneio,
Imagino que há outros homens em outras terras, com desejos
e devaneios,
Sinto como se pudesse observá-los, na Alemanha, Itália,
França, Espanha,
Ou longe, bem longe, na China, Rússia ou Japão, falando
Outros dialetos,
E sei que poderia ligar-me a eles como aos homens de minha
Terra,
Bem poderíamos ser irmãos e amantes,
E eu seria, decerto, feliz com eles. (WHITMAN, 2001, p. 93)

Se esta unidade era produzida por todos os homens, o cotidiano também era seu parceiro, pois quando indagado sobre o mistério de seus poemas ele respondia: “o mistério do comum como um todo” (ZWEIG, 1988, p. 11).

Por outro lado, Whitman começa “zerado”, criando a partir do cotidiano e não da tradição, aproximando-se assim da forma de criação de Duncan. Por isso ela tenta construir uma metodologia de ensinar dança a seus alunos começando pelos movimentos mais simples, ordinários e cotidianos como andar, correr, saltar e pular, pois como estes movimentos eram comuns ela acreditava não estar produzindo nenhum gesto arbitrário ou externo, mas sim movimentos os mais naturais possíveis. Duncan “esperava que sua dança alcançasse [as crianças] antes que a sociedade maléfica danificasse-as em sua natureza original” (LEVIEN, 1994, p. xi). E é a partir delas, da interioridade e do sentimento das crianças que a criatividade pode ocorrer (MAGRIEL, 1977).

Whitman também deve ter influenciado essa metodologia de ensinar dança, pois ele não era um homem letrado de tradição erudita. Criava seus poemas a partir dos mais simples elementos do dia-a-dia. “Quando Whitman falava, não havia instituição a apoiá-lo, nem sequer aquela instituição que constitui um consenso estabelecido. [Assim, seu gênio] estava na sua capacidade de escrever como se a literatura nunca tivesse existido” (ZWEIG, 1988, p. 14 -16).

Essa purificação e simplificação literária podem ser vistas, mais do que como um estilo, como necessidade de encontrar a natureza humana que em sua essência era desprovida de

adornos, assim como a própria natureza se apresenta. O cosmo foi o espelho de seu próprio estilo, pois ambos possuem a espontaneidade, a originalidade e a liberdade (ROSSI, 2005).

Finalizando, queremos sublinhar que foi através da dialética romântica que princípios opostos orientaram a codificação da arte em artificial e natural: um guarda uma possibilidade da totalidade, e um outro ofusca o primeiro elemento e nos afasta de um estado primordial pleno, Duncan buscou o sentido de um corpo natural contra um corpo recalcado e oprimido. Há vários caminhos para este retorno do recalcado. Muitos podem nos ajudar a achar este caminho, às vezes eles são filósofos, mas aos novos artistas de vanguarda é dado um poder para isso, pois eles doaram sua sanidade e conforto para encontrar a porta que nos conduz ao paraíso perdido. Eles são novos messias. Se os seguirmos em sua nova profissão de fé, encontraremos, seja onde for, dentro de nós ou num paraíso ainda não revelado, os doces mistérios de uma vida plena. E esta vida plena não é possível através da razão, mas de mistérios inconscientes, mistérios sensoriais e estéticos. São mistérios vindo de profundezas e revelados a todos aqueles capazes de entender. A deusa grega Duncan é um destes artistas de vanguarda que, em sua função de messias, anuncia uma arte do corpo e para o corpo. Ela quer afastar de nós e de nosso corpo todo o empobrecimento que uma vida artificializada pode produzir. Assim, ela nos ensina que os movimentos devem ser naturais, e a vida, uma coreografia de sentimentos.

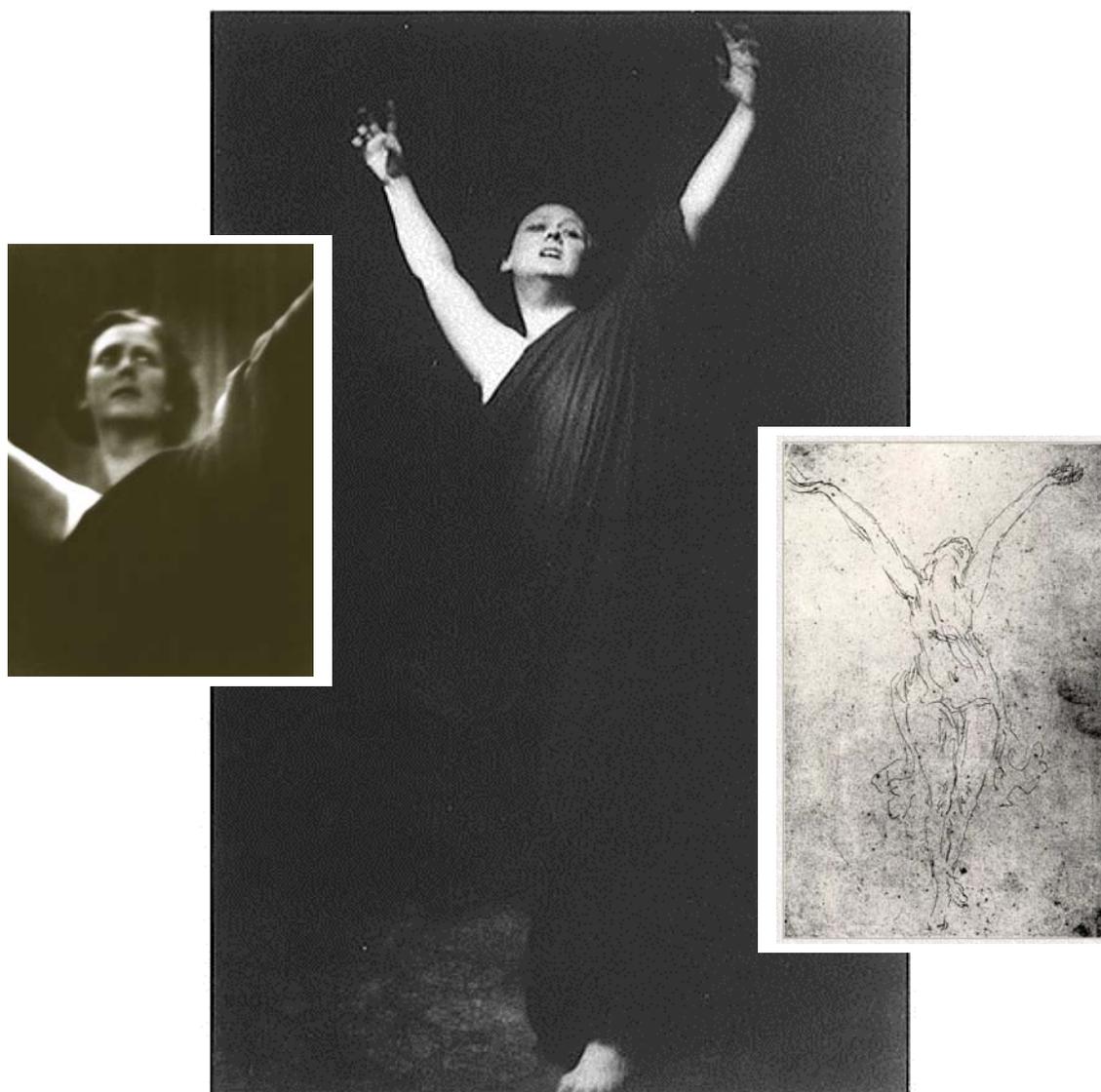


Fig. 13 – Isadora Duncan e sua dança

4 Nijinsky e a dança do vivo

Nós todos somos ritmos solitários

Nijinsky

Eu não tenho traços regulares. Os traços regulares não são deus. Deus não é os traços regulares. Deus é o sentimento no rosto. Um corcunda é Deus. Eu amo os corcundas. Amo os feios. Eu sou um feio que tem sentimentos. Eu danço os corcundas e os eretos. Sou um artista que ama todas as formas e todas as belezas. A beleza não é uma coisa relativa. A beleza é Deus. [...] A beleza não se discute. A beleza não se critica. A beleza não é a crítica.

Nijinsky

Penso freqüentemente nas estrelas. Não gosto da astronomia porque não nos explica deus. A astronomia nos ensina a geografia das estrelas. Não gosto de geografia pois não gosto de fronteiras. Para mim a terra é um só estado. A terra é a cabeça de Deus. Deus é o fogo na cabeça. Estou vivo desde que haja fogo na minha cabeça. Meu pulso é como um terremoto. Sei que se não houver mais terremotos, a terra se esfriará e toda a humanidade junto, porque as pessoas não serão capazes de existir.

Nijinsky



Fig. 14 — Nijinsky em “Schéhérazade”

No capítulo anterior buscamos identificar como a noção de um corpo natural se estabeleceu, tendo Isadora Duncan como um dos representantes deste pensamento. Esta missão foi possível porque os ideais do Romantismo estão impregnados nesta bailarina. A partir de agora nos cabe uma nova missão, que é apresentar a idéia de artificialização do corpo e como esta comparece em Nijinsky. É claro que a noção de corpo natural, apresentado pelos românticos e por Isadora, já traz necessariamente, como um opositor, a noção de corpo artificial que, pelos pensamentos do Romantismo, pode significar um corpo alienado, mecanizado, aprisionado. O termo artificial, nesta vertente, ganha uma dimensão deletéria para o corpo. Aqui em nosso trabalho também criticamos, em sintonia com os românticos, o uso alienado, mecanizado etc. do corpo. Contudo, iremos empregar o termo artificial com um sentido positivo, intensivo, afirmativo de modo distinto ao dado pelo Romantismo.

Devemos lembrar que o pensamento romântico é, de certa forma, um pensamento humanista que até hoje tem forte presença. Nesta dimensão, os românticos submeteram as capacidades criativas a uma suposta natureza. Vimos que Isadora encontrava na natureza elementos para suas criações. O naturalismo romântico, se por um lado foi importante para modificações da era moderna, tendo a função de melhoria da condição humana, torna-se ao mesmo tempo um obstáculo às apostas contemporâneas para se pensar a dança e o corpo. A idéia de natureza traz a necessidade de um absoluto, de uma essência para a vida, para o homem e seu corpo. Heidegger (*apud* ROSSET, 1989, p. 19) a esse respeito nos aponta: “quaisquer que sejam a força e o alcance atribuídos à palavra ‘natureza’, nas diversas épocas da história ocidental, em cada momento esta palavra contém uma interpretação do ente em sua totalidade”. E ainda afirma que

[...] em todas as distinções (Natureza-Sobrenatureza, Natureza-Arte, Natureza-História, Natureza-Espírito), a natureza não é unicamente signo de oposição, mas é propriamente primeira, porque sempre e primordialmente é por oposição à natureza que as distinções são feitas; por conseguinte, o que dela se distingue recebe sua determinação a partir dela. (*idem, ibidem*)

Se o termo natural continua apresentando sua força no pensamento contemporâneo, temos que tentar criar uma ferramenta conceitual que de algum modo desestabilize esta visão do absoluto para o entendimento do corpo. O termo artificial não deve ser visto como um termo destruidor de tudo que os românticos construíram. Ele deve ser potente porque tem que ter a força necessária para provocar problematização em algo tão arraigado como o pensamento de um corpo natural, pois assim a fisiologia, a anatomia, a genética, a cinesiologia, a visão holística e muitos outros saberes nos ensinaram. O termo artificial não será aqui empregado

para combater os românticos. Queremos sim avançar em algumas questões colocadas pelos românticos. O termo artificial será, desse modo, ressignificado.

A grande crítica que fazemos é com relação à dialética romântica, que criou uma oposição entre o natural e o artificial, tornando este último algo a ser combatido. Há uma premissa básica que vimos nos românticos, que é a capacidade criadora da natureza, como Duncan tão bem nos mostrou. Mas ao pensar o absoluto na natureza a força criadora é enfraquecida, pois aquilo que avaliamos como artificial decorre de uma prática judicativa e hierárquica. Acreditamos que a introdução do termo artificial e a eliminação da lógica opositora entre estes termos podem ser necessárias para intensificar a criação.

Se a anatomia e a fisiologia pensam na natureza corporal, em uma direção diferente, o gesto nos leva para um corpo temporal, criador, mutável. O gesto para nós tem a faceta intensa da criação. Optamos então por pesquisar uma gestologia. No gesto está presente a “natureza” corporal anatômica, mas também um ato criador. O gesto é composto por múltiplos elementos como cultura, história, singularidades, anatomia etc. O gesto jamais pode ser reduzido a qualquer elemento que o compõe. Entendemos ainda que os gestos corporais são sempre diferentes nas culturas, na história, nas singularidades de cada um, e jamais param de se modificar ao longo da vida, em cada aprendizagem nova que realizamos. Os gestos também se transformam pelo próprio processo de amadurecimento e envelhecimento do corpo. O gesto constrói e é expressão das narrativas, memórias, histórias de cada corpo. Assim, elementos estáveis e estruturas, bem como elementos temporais o compõem. A gestologia guarda uma dupla função: se o gesto é produzido pelo corpo, o próprio gesto produz o corpo. O corpo e o gesto se autoproduzem numa circularidade entre o ser e o fazer, conforme apresentam Maturana e Varela (1995). A gestologia, assim, é criadora de corpo e de mundo. Isto quer dizer que a natureza corporal — a anatomia corporal — é sensível ao gesto, é sensível ao que é produzido no e pelo corpo, aos artificios criadores do corpo. Se a natureza é ontológica, expressiva, o gesto retorna à própria natureza, não se opondo a ela, mas fazendo-a diferir, fazendo-a criar, fazendo-a ir além de qualquer determinismo absoluto. A capacidade da natureza para variar é possível porque ela não guarda termos absolutos, mas uma certa indeterminação. Ela não é um fundamento totalizador, e o sentido dela não está todo dado. É preciso, para terminar o plano da natureza corporal, que ela se gestualize, determinando assim os sentidos da natureza que vão se produzindo, e por isso jamais são *a priori*. Nesta direção, a natureza é autocriadora, é uma natureza artificializante que guarda uma potência maquínica, nas palavras de Deleuze e Guattari (1966). A estrutura mínima da natureza não é um absoluto, uma substância, um estado; é um processo, um movimento autocriador.

Afirmamos que a natureza e o artificial se distinguem, mas não se separam, não se opõem. São estados distintos de uma só realidade viva.

Temos também que diferir de alguns pensamentos possíveis em relação ao corpo artificial. Para Sibilia (2002, p. 49), o contemporâneo aposta no corpo artificial por uma necessidade de querer “ultrapassar todas as limitações biológicas ligadas à materialidade do corpo humano” ou ultrapassar a temporalidade da existência do corpo humano. Deste modo, “o armamento tecnológico é colocado a serviço da reconfiguração do que é vivo e em luta contra o envelhecimento e a morte”. De forma alguma pensamos o artificialismo na vertente de ultrapassamento do biológico; contudo, nosso artificialismo não se volta para aumentar o tempo de vida, mas para intensificar a vida, qualquer que seja o tempo que ela dure. Além disso, as tecnologias usadas para esta reconfiguração do vivo visualizam o orgânico. É no biológico e no orgânico que se processa sua intervenção. Mas em nosso trabalho não é o orgânico que destacamos, porém nos preocupamos com a diversificação do gesto. Veremos mais adiante que queremos, sim, produzir uma tecnologia para o corpo, não aquela feita pela lâmina do bisturi sobre o organismo, mas as técnicas corporais que incidem sobre os gestos, como lapidadoras não simplesmente do organismo puro, mas do gesto, numa labuta que o bailarino faz para conhecer o próprio gesto instituído do corpo e dele extrair o sonho do vôo em um salto. Para nós isto faz muita diferença.

Mas, nesta vertente das novas tecnologias exposta por Sibilia, outro problema aparece. Muitos afirmam que o termo artificial, ligado ao corpo, é problemático no mundo contemporâneo. Isto porque assistimos comumente a corpos “artificializados” pelos silícones, cirurgias plásticas, clareamento e bronzeamento de pele etc. Entretanto, nosso artificialismo também difere deste sentido, pois nestes corpos modificados pelo ato da cirurgia há uma padronização, uma prática judicativa, e não a *poieses* necessária ao corpo. E o problema não está na cirurgia como ato, mas no efeito *prêt-à-porter* do ato.

Feitos estes esclarecimentos, vamos à palavra artificialismo com um novo entendimento, oriundo de Passos (1995, 1999, 2004 s.d.a e s.d.b). Este autor nos apresenta uma concepção interessante para pensar o artificialismo, a partir do estudo dos modelos das ciências cognitivas. Passos nos mostra que um dos primeiros pensamentos sobre o artificialismo e o homem está presente no cartesianismo. Para isso, “o modelo máquina era aplicado por Descartes para pensar o que este filósofo chamou de ‘coisa extensa’, a matéria física” (1999, p. 68). Contudo, há em Descartes um outro domínio ontológico, que é o espírito, representante da razão. Para este há um outro método de conhecimento, que se dá através de uma psicologia racional, que apresenta um certo naturalismo, iniciando-se aí uma ciência da subjetividade.

Entretanto, com o surgimento dos computadores, nas décadas de 1930 e 1940, inaugura-se de uma nova ciência que traz certo artificialismo para pensar a produção de subjetividade, antes vista como faculdade psicológica natural. Passos (1999) nos mostra que com, Herbert Simon, estudioso do campo computacional, surge o termo ciência do artificial. Para Passos (1999, p. 72), “o naturalismo da psicologia reflexiva capturava a subjetividade na forma necessária da natureza”, desta forma pensando a partir de estruturais universais e/ou de uma idéia de absoluto. “É em uma certa relação com a máquina que o homem perde sua identidade teórica e imaginária desfazendo-se a sua unidade que por tanto tempo se acreditou imutável como a natureza ou os universais” (PASSOS, s.d.a, p. 40) ou ainda podemos acreditar que sair da concepção da natureza humana só é possível com um esfriamento do organismo através de um devir homem-máquina (PASSOS, 2004). Abalada a crença da natureza humana através do artificialismo do homem-máquina, revelamos

[...] o ‘inumano’ que habita, nem sempre em silêncio, aquele personagem que a psicologia e as outras ciências humanas tomaram por tanto tempo como uma identidade ou natureza dada. [...] Assim,] o inumano é o plano desestratificado a que temos acesso quando as formas humanas são desestabilizadas. Por isso poder dizer que o inumano é a força diferenciante ou heterogenética que sobrevém como efeito da artificialização do humano. (PASSOS, 2004, p. 10 - 12)

É claro que o artificialismo computacional também pode ser visto de forma absoluta quando se visualiza uma lógica universal do pensamento, da cognição. “A máquina computacional foi, portanto a um só tempo, a via da desestratificação da forma humana e a da sua seguinte reestratificação lógico-formal” (PASSOS, s.d.a, p. 47). Para não perder esta força disruptiva que o artificialismo computacional teve, Passos (1999, p. 74) nos mostra que é preciso superar tanto o “naturalismo quanto o artificialismo formalizante”, e pensar o artificialismo *autopoiético*, termo inspirado nos estudos de Maturana e Varela (1995). Para estes autores, “os seres vivos se caracterizam por, literalmente, produzirem-se continuamente a si mesmos” (p. 84). Esta organização do seres vivos é por eles denominada de *autopoiética*. Há uma circularidade para a manutenção do organismo vivo no qual a criação de suas estruturas e seu meio se dá ao mesmo tempo. “O ser e o fazer de uma unidade autopoiética são inseparáveis, e esse constitui seu modo específico de organização” (MATURANA & VARELA, 1995, p. 89).

Nessa circularidade o que se produz é o próprio produtor, numa relação inseparável entre ser e fazer. Portanto, a unidade autopoiética está dobrada sobre si, engendrando os seus próprios componentes, delimitando-se como sistema autônomo. Ao descrever esses processos de auto-indivuação, a biologia não está definindo uma estrutura [ou um absoluto], nem listando características funcionais de uma dada realização do vivo, mas apenas designando a organização mínima que qualquer estrutura viva deve respeitar [...]. A organização *autopoiética* é a identidade invariável da vida, que persiste nas diferentes estruturas dos sistemas. (PASSOS, 1995, p. 48)

Maturana e Varela (2002) também nos auxiliam na compreensão do termo artificial ao apontarem que os sistemas vivos são máquinas *autopoiéticas* com as propriedades de autonomia e diversidade, conservação e variação da identidade. A unidade conservada das máquinas é que garante de certa forma sua vida, e a esta propriedade estamos denominando de natureza. Contudo, essas máquinas são capazes de se transformarem em suas relações, através de uma homeostase necessária, criando novas formas de se relacionar, ao mesmo tempo em que conservam esta unidade mínima. Esta capacidade da diversidade é que chamamos de artificialismo.

Se há uma natureza, esta é a estrutura invariante da vida, mas que se conjuga em diferentes sistemas criados, artificializados em diversas condições do vivo.

Deleuze e Guattari (1966, p. 7) também nomeiam esta capacidade de criação do vivo de modo próximo ao termo artificialismo, pois pensam a produção desejante através de máquinas: “o que há por toda parte são máquinas, e sem qualquer metáfora: máquinas de máquinas, com as suas ligações e conexões.”.

O termo máquina como uma propriedade alienante do ser, como Parente (1993, p. 15) nos mostra, foi algo também percebido por autores como Heidegger e Husserl; e se “cada sociedade tem seus tipos de máquinas, é porque elas são o correlato de expressões sociais capazes de lhes fazer nascer e delas se servir como verdadeiros órgãos da realidade nascente”. E se as tecnologias inevitavelmente constituem o homem, é necessário entender esta potência do artificial para que possamos fazer dela uma capacidade intensiva, perspectivando uma ética maquinal ou uma ética do artificial, pois é impossível negar que essas tecnologias, na contemporaneidade, terão cada vez mais influência sobre nossas vidas (LUZ, 1993).

Usamos o termo artificialismo porque, se num primeiro momento ele produz uma dualidade, conseqüentemente a dualidade só pode ser superada não abandonando este termo, mas significando-o com outra força não opositora à natureza. Devemos sim intensificar ambos os termos. É isso que provavelmente os autores acima citados perceberam ao empregar o termo máquina, pois as máquinas são capazes da produção de artifício, isto é, de criação.

Concluimos que o artificialismo que defendemos é este artificialismo criador, *autopoiético*. Pensar o termo artificial neste caminho tem a função de tentar nos libertar da forte influência que até hoje vivenciamos do Romantismo, mas de forma alguma é pensar o artificial como o aniquilamento da vida. É, sim, pensar a própria vida como um artificialismo criador, gerador das próprias condições singulares que mantêm e intensificam a vida.

Se na dança Duncan representou o corpo natural, Nijinsky representará o corpo artificial. Esta tarefa é mais difícil, porque Nijinsky também vive no início do século XX e está impregnado, como Duncan, de pensamentos românticos. Tempo em que elementos para a construção do artificialismo criador, como a invenção do computador ou as teorias *autopoiéticas*, ainda não existiam. É preciso fazer um certo depuramento, mas acreditamos que, principalmente em sua maneira de compor, de pesquisar seus movimentos, de criar suas coreografias, Nijinsky segue uma linha bastante distinta da traçada por Duncan. Como Duncan, Nijinsky é a um só tempo romântico e vanguardista, entretanto o espírito de vanguarda é intenso nele. Cabe-nos agora apontar estes entendimentos para definirmos o artificialismo corporal de Nijinsky. Nijinsky é a um só tempo ruptura e permanência, mas aqui sublinharemos suas rupturas.

Nijinsky, como bem sabemos, é de origem polonesa, porém foi na Rússia em São Petersburgo, que ele se criou. Na virada do século XIX, São Petersburgo passava por uma certa crise cultural e artística e vivia o conflito de uma capital secular em plena Rússia ortodoxa oriental e também ocidental. Ao mesmo tempo em que olhava com muito apreço para as inovações provenientes da Europa, principalmente do seu eterno modelo de cultura, a França, esta cidade se mantinha ligada a uma tradição da chamada verdadeira arte russa. Na música, por exemplo, criadores como Rimsky-Korsakov, Cui, Balakirev, Borodin e Mussorgsky formavam o chamado Grupo dos Cinco, que reivindicava uma arte autêntica russa e se colocava de certa forma contra as inovações ocidentais. Em contrapartida, estes músicos eram pouco conhecidos nas grandes capitais européias. Porém São Petersburgo clamava por mudanças não só artísticas como políticas, sendo que estas últimas eram as mais desejadas. Um prenúncio da Revolução Russa já pairava no ar.

Nijinsky é fruto destes confrontos. Em 1909, estava formado pela tradicional escola de dança do Teatro Marinsky, um dos últimos refúgios da formação em alto nível de bailarinos. Na Europa, no principal berço do balé, a França, esta forma de dança, após os meados do século XIX, havia perdido em muito o lugar e o prestígio que alcançou no passado.

Afirmamos anteriormente que a dança acadêmica não conseguiu penetrar como categoria de arte no Ocidente. Na França, é claro, ao lado da Itália, o balé havia conquistado grande repercussão e desenvolvimento técnico. A origem do balé é italiana, mas na corte de Luis XIV e com os balés românticos “La Sylphide” e “Giselle” a dança se aproxima de uma categoria de arte, mas, em nossa visão, isto não foi suficiente para romper as barreiras hierárquicas do campo das artes. E, mesmo chegando a ganhar prestígio na França, ocorreu um grande declínio desta forma de espetáculo no final do século XIX. Para dar uma rápida idéia

desta decadência do balé francês, quando “Coppélia” foi estreado, em 1870, não havia mais homens dançando. Os papéis masculinos eram feitos apenas por bailarinas, e Franz, o protagonista principal, foi apresentado por Eugenia Fiocre. Mesmo, contando com Léo Delibes, um compositor com certo prestígio na história da música devido à sua ópera “Lakemé”, o balé declinava em qualidade. Os cenários eram de papelão, a formação das bailarinas não tinha mais alta qualidade (BEAUMONT, 1953).

Muitas pistas nos levam a crer que talvez na Rússia, principalmente em São Petersburgo, a situação da dança tinha características bem singulares e diferentes das apresentadas na França. Neste país, o poder tomado pela burguesia a partir da Revolução Francesa faz com que esta forma de espetáculo se torne privado, na Ópera de Paris, e não mais tutelada pela aristocracia. Sabe-se que, de certa forma, eram os cavalheiros que financiavam os espetáculos, e também mantinham relações amorosas com suas bailarinas protegidas. “A exibição de pernas’ do balé atraía homens ricos, que adoçavam os olhos e se apaixonavam pelas belas bailarinas, resistindo aos castigos do desprezo e suplicando as recompensas da intimidade” (HANNA, 1999, p. 186).

Em contrapartida, na Rússia, o balé ainda permanecia sob a tutela da aristocracia russa, e tinha se tornado uma das manifestações do poder dos Czares, à moda de Luis XIV. O balé imperial russo conservava certo prestígio, e principalmente um excelente nível técnico. Desde o século XVIII, a Rússia, com seu desejo de se afrancesar, importara muitos mestres franceses e italianos de balé para o teatro imperial, e em 1735 já havia uma escola estadual de dança (CANTON, 1994). Uma certa preocupação pedagógica levou os russos a sistematizarem mais tarde as formas básicas do ensino desta técnica corporal. E um outro importante elemento de análise é que na Escola Imperial de Bailados do Teatro Marinsky, cada vez mais, os homens ganhavam destaque, isto levando também à estruturação de uma técnica e passos específicos e altamente desenvolvidos para o naipe masculino. A questão do gênero aqui é fundamental para entender o reconhecimento da dança, pois, numa sociedade falocrática, os papéis ocupados pelos homens se tornam vitais para o prestígio de determinada atividade. Se na Rússia a consagração do bailarino elevava a própria condição do balé, na França a extinção dos bailarinos era um dos elementos que fazia o balé remar na contramão de sua valorização.

Notamos então que as questões de gênero e corpo são bastante interligadas. Nos parece que, de alguma forma, as artes do corpo, principalmente após a Revolução Francesa, se tornam, em alguns países, uma espécie de espetáculo degradado da elite burguesa (HANNA, 1999). Com o desprestígio do balé, os homens saem de cena e o universo feminino fica livre para as bailarinas atuarem. Se há uma história da atividade humana repleta de nomes femininos, e

legitimada de forma menor, esta é a história da dança. Porém, como Bourdieu (2005) nos fala, a dominação masculina sobre a mulher transforma o corpo do sexo frágil em um objeto de prazer; assim, a dança, atividade que se tornara surpreendentemente feminina na Europa ocidental, torna-se uma espécie de local dos prazeres sofisticados da carne. E, como já mencionamos, Said (1996) esclarece que fenômeno do orientalismo, criado a partir do século XIX no Ocidente como forma de afirmação das diferenças do leste com o oeste, também contribui para a idéia da dança ligada ao elemento feminino sexualizado, demoníaco e pernicioso, visto, sobretudo, nas luxuriantes dançarinas fatais orientais freqüentes no imaginário através dos mitos de Salomé, Cleópatra e Isis. Assim, percebemos que a inclusão da mulher na história trouxe à tona situações repletas de ambigüidades (SOIHET, 1997). Na dança, pela presença intensa até hoje do elemento feminino, esta atividade paira paradoxalmente entre a prostituição sofisticada e — para alguns autores como Feitosa (2001) — a arte ícone dos novos tempos, esta última devido à sua mobilidade e temporalidade poderem ser metáforas das filosofias que privilegiam o singular e o mutável.

Uma outra questão a ser mencionada é que, se Duncan procurava utilizar-se dos grandes clássicos da música para elevar o nível de suas coreografias, tentando fazer da dança uma arte legítima, os russos já haviam de certa forma retirado a “tradição” dos compositores de segunda classe de seus balés, pois há muito Tchaikovsky era um mestre de partituras para os balés do Teatro Marinsky. A música de Tchaikovsky, e também de Glazunov, em grande parte são conhecidas por seus balés, como “O lago dos cisnes”, “A bela adormecida”, “O quebra-nozes” e “Raymonda”, entre outros.

Cabe assinalar que a ópera também foi uma arte na qual a presença feminina era notória devido às grandes divas, e essa presença feminina não ofuscou a ópera como grande arte. Mas, na intuição de Catherine Clément (1993, p. 12), há uma sutil e complexa hierarquia sexista no drama musical: se, por um lado, não há ópera sem as cantoras, por outro lado “as mulheres no palco da ópera cantam invariavelmente sua eterna derrota. Jamais a emoção é tão pungente quanto no momento em que a voz [da diva] se eleva para morrer.” Assim morrem inevitavelmente as mulheres nas grandes óperas como “Aída”, “Carmen”, “Madame Butterfly”, “La bohème”, “A dama das camélias”... Nesta direção, Kaplan (1995, p. 18) entende que, mesmo quando o elemento feminino aparece, sua construção é realizada pelo discurso da cultura masculina, criando uma “omissão da experiência feminina nas formas de artes dominantes, a ponto de haver modelos recorrentes que refletem o posicionamento da mulher dentro de um inconsciente patriarcal”.

Retornando à temática da dança, reafirmamos que o balé tem sua origem e desenvolvimento na Itália e França, mas é somente em sua configuração russa que este espetáculo é elevado à categoria de arte. Nijinsky inicia sua carreira nesta esfera quase artística da dança, numa transição entre um tardio romantismo russo e a vanguarda artística europeia.

Desde cedo Nijinsky era aclamado como bailarino do Teatro Imperial, mas sua fama e a do próprio balé russo se ocidentalizam e se notabilizam através da companhia privada dos Balés Russos de Diaghilev. Este empresário das artes russas é considerado um dos nomes mais importantes quando se fala em revolução estética. Graças a ele, uma série de pintores, músicos e bailarinos, todos de vanguarda, foram apresentados e aclamados na Europa. Diaghilev havia estudado música, entretanto, fora desencorajado pelo próprio Riminsky-Korsakov a seguir a vida de compositor, resolvendo então ingressar nas artes como empresário. De todas as suas façanhas neste ramo, entre organizações de exposições de arte russa dentro e fora deste país, óperas e edições de arte, a criação de seus balés foi a grande invenção europeia do início do século XX, “estourando” de forma colossal desde sua primeira apresentação fora da Rússia.

Agora, em vez de confeccionados em papelão, nos balés de Diaghilev os cenários eram produzidos por renomados artistas plásticos. O nível técnico dos bailarinos contava com um grupo de russos de primeira linha, produzidos pela Escola Imperial. Enquanto os franceses só apreciavam, em seus balés as frágeis bailarinas, agora homens e mulheres tinham papéis fundamentais numa técnica cheia de virtuosismo e poética como jamais se imaginara. Diaghilev tentou fazer do balé uma verdadeira *gesamtkunstwerk*, isto é, uma arte total, uma comunhão entre os artistas. Assim, bailarinos como Nijinsky, Ana Pavlova, Tamara Karasavia, Ida Rubstain dançavam com figurinos e cenários feitos por seus compatriotas, como Nicholas Roerich, Benois, Baskt, ao som das músicas dos melhores compositores russos, como Riminsky-Korsakov, Stravinsky, Borodin. Os Balés Russos eletrizaram Paris porque eram superiores ao balé francês. Agora a dança está agregada a verdadeiros artistas plásticos e músicos, afastando-se da mediocridade com que os bailarinos franceses realizavam este espetáculo. Mas, além deste elevado nível técnico e artístico, do nacionalismo e de um romantismo tardio, o exotismo foi talvez uma arma importantíssima nos bailados russos. Ainda pouco conhecida na Europa, a arte russa precisava atravessar as barreiras ocidentais. Ora, desde o século XIX poetas e escritores europeus viam nas terras ao oeste um lugar de inspiração para suas obras, o que gerou até o início do século XX um culto ao orientalismo (SAID, 1996). E a proximidade da Rússia com Oriente trouxe o fascínio de terras distantes nas apresentações de “Shérézarde”, “Cleópatra”, “Danças Polovitsianas do Príncipe Igor”, “Petrouska” mostraram aquilo que os franceses desejavam ver: inovação, sensualidade e orientalismo.



Fig. 15 - Figurino exótico de Basket para os Balés Russos

Afirmamos acima que os Balés Russos de Diaghilev são ainda uma herança dos pensamentos românticos. Lembremos que o Romantismo deve muito aos alemães, que tentaram fazer brotar em solo germânico a autêntica arte dos gregos, buscando uma arte que abarcasse a totalidade não só existencial, como também uma junção plena de todas as manifestações artísticas. Wagner foi o expoente máximo de Romantismo germânico, transformando a ópera no verdadeiro ressurgimento do drama moderno, que teria uma inspiração autêntica tragédia grega. É Wagner, então, o primeiro a querer recriar a obra de arte total: a *gesamtkunstwerk*. Seguindo os passos de Wagner, Diaghilev delineia um projeto semelhante, sendo bem-sucedido e influenciando uma geração inteira. Inicialmente ele faz uma produção operística com a obra “Boris Godunov”, de Modeste Mussorgsky. Posteriormente, esta busca pela totalidade o leva para os balés. Diaghilev via na pouca mobilidade dos cantores um problema para alcançar sua arte plena. Alexandre Benois (*apud* LANGENDOCK, 2004, p. 26), que muitas vezes havia criados figurinos para Diaghilev, apresenta a mesma idéia sobre a dança: “No balé, eu salientaria a mistura elementar de impressões visuais e auditivas; no balé

atinge-se o ideal de ‘*gesamtkunstwert*’ com que Wagner sonhava e com a qual toda pessoa artisticamente dotada sonha”.

É interessante notar que Diaghilev há muito colocava o corpo como um elemento fundamental para a constituição da arte total. Tentar cartografar por que o corpo e sua mobilidade são algo importante para fazer da arte uma totalidade é uma tarefa um pouco difícil. Mas destacamos dois pontos que consideramos principais. O primeiro se refere à própria tradição russa, que colocou a dança em uma categoria superior à do puro *divertissement*. Como vimos anteriormente mesmo antes da afirmação da dança como arte na Europa, os russos, em São Petersburgo, já tinham este pensamento. Diaghilev comenta com grande entusiasmo que, quando ainda jovem, assistiu no Marinsky à apresentação do balé “A bela adormecida”, de Petipa, com música de Tchaikovsky, e isso foi importante para a sua vida artística (VOLKOV, 1997).

O outro ponto para esta legitimação da dança corresponde a uma necessidade vanguardista da arte no início do século XX, que Diaghilev soube realizar muito bem. Já comentamos que o corpo, no século XIX, com o Romantismo, passa a ser problematizado através de uma visão ontológica, não sendo mais um problema para a ascensão metafísica ou para o conhecimento. Ele então começa a ser parte fundamental de muitas filosofias, e não um problema a ser superado para se chegar ao verdadeiro conhecimento. Ele é a possibilidade primeira, e talvez única, de conhecer o fundamento primeiro do Ser. Dando continuidade a esse mecanismo de valorização do corpo, os vanguardistas pós-românticos usaram o corpo como uma espécie de bandeira iconoclasta. Para colocar abaixo os fúteis modismos e a moralidade burguesa os revolucionários artistas, têm uma arma fundamental — o corpo. O corpo é um dos objetos vistos com maior tensão no mundo ocidental, pois desde Platão até Kant, passando pelo cristianismo e por Descartes, entre outros, esta esfera do homem foi sempre vista como problema, ora dificultando o verdadeiro conhecer, ora depósito dos sentimentos mais baixos. Mas agora, com o Romantismo e posteriormente com a vanguarda, o corpo pede sua vingança; se ele é incontrolável, irracional, desmedido, é preciso usá-lo. Pois a nova palavra de ordem pós-moderna é a libertação de nossos instintos, desejos e sentimentos, fantasias, sonhos... No Romantismo, o corpo ganha um papel de destaque, não só como arma de crítica ao mundo ocidental, mas também como possibilidade libertadora do homem. E com Diaghilev o corpo e seus prazeres passam a ser um símbolo de luta contra o conformismo. Em verdade, para legitimar seus trabalhos e sua arte, ele tem que seguir um mecanismo próprio da arte ocidental, principalmente a partir do século XX: buscar o novo, o inovador, podendo este chegar até o escândalo, o absurdo. É preciso, para a arte de vanguarda, que ela produza uma certa

inquietação, ou até mesmo uma rejeição pública, para que ganhe o estatuto de algo para além do estabelecido, do convencional. O escândalo atesta a extemporaneidade da nova arte, e, com isso, sua legitimação. Diaghilev não só usou da sensualidade em seus balés, como também não deixou de revelar sua homossexualidade como bandeira inovadora (EKSTEINS, 1991). Os espetáculos de Diaghilev e suas táticas de criar um certo *frisson* em torno de sua figura e de seu comportamento fizeram do corpo, dos prazeres e da sexualidade algo necessário para seu *merchandising*.

A temática do corpo erótico e da sexualidade foi uma arma vanguardista para muitos artistas da virada do século XX. Se Deus e parte de uma moral cristã estavam mortos, a liberdade e a espontaneidade da nova arte fizeram do corpo e de suas sensações uma nova arma de discussão. O sexo não é somente uma das fontes de prazeres e união entre o homem e a mulher para reprodução. Esta atividade também nos coloca em nossa maior condição biológico-ontológica: geramos vida e prazer com nosso corpo. O sexo ganha assim um papel redentor. Para ser um artista intenso é preciso libertar-se da moralidade, pois somente assim nos tornamos verdadeiramente livres para criar. A vanguarda artística gostava de afirmar que “a moralidade era uma *invention des laides*, a vingança dos feios” (EKSTEINS, 1991, p. 51). A sexualidade livre dos artistas passou a ser uma temática constante na arte do século XX. A prisão de Oscar Wilde devido à sua homossexualidade, os filhos com diferentes parceiros de Duncan, os amantes bailarinos de Diaghilev são bandeiras libertárias para os novos artistas.

Diaghilev não cansava de fazer da sexualidade o triunfo de seus balés. Assim foi com “Cleópatra”, “Schéhérazade” e principalmente com “A tarde de um fauno”, de Nijinsky, que faz dos gestos do orgasmo um ponto culminante da coreografia. O corpo agora não é apenas um modelo para as obras de arte, como faziam os renascentistas, mas os seus movimentos, produzidos através de desejos e instintos, são elementos a serem utilizados para a criação. Talvez com a morte da virgem na “Sagração da primavera” temos uma metáfora da morte da moralidade, anunciando novas primaveras para o corpo.

Mas se a moralidade contra o corpo, durante os longos séculos que antecedem o século XX, havia colocado a dança em patamares menores, impossibilitando sua entrada no campo da arte, ela agora se vingava e explorava o corpo em sua máxima expressão contra séculos de obscurecimento do sexo. O corpo nu, os movimentos humanos do amor e da sexualidade são vitais e belos. Assim fez Duncan com seus pés descalços e túnicas transparentes, Graham com seus movimentos violentos e espasmódicos, Laban com seus experimentos de dança, com o corpo nu ao ar livre. Somente com a explícita apresentação do corpo podemos produzir a nova arte. Diaghilev fez esta nova profecia acontecer.



Fig. 16 - Cena do orgasmo em “A tarde de um fauno” de Nijinsky



Fig. 17 – Laban, à direita, com seus alunos na exploração do corpo nu

É com este naipe de sentidos que os russos criam o terreno para a dança se tornar arte. Eles contaram com grandes artistas (pintores e músicos) em suas realizações, uma arte de vanguarda provocadora, utilizando-se de formas não-convencionais de revelar o corpo, além de serem uma espécie de descendentes diretos do projeto germânico wagneriano de elevar o drama musical à categoria de uma arte máxima e total. Porém, mesmo com esta confluência, os

primeiros balés de Diaghilev não conseguiram furar a barreiras que separavam a dança das demais artes.



Fig. 18 – A exposição do corpo no figurino de Bakst para o balé “Cleópatra”

As primeiras apresentações dos Balés Russos de Diaghilev contavam com coreografias de Michel Fokine, que deslumbrou Paris com produções como o “Espectro da Rosa”, “Schéhérazade”, “Danças Polovitsianas do Príncipe Igor”, “A morte do cisne” e seu colossal “Petruska”. Fokine estava repleto dos princípios de influência romântica. Ele acreditava que o mero virtuosismo dos balés acadêmicos pouco podia se o gesto não representasse uma motricidade autêntica da personagem e uma expressividade genuína. Fokine (*apud* CAMINADA, 1999) afirmava que sua arte tinha dupla influência: uma que era a tradição dos balés russos, e outra provinda da liberdade e autenticidade de gestos de Duncan. Se a marionete Petruska, que ele criara, era um boneco, Nijinsky devia assim se mover. Em “A morte do cisne”, os movimentos realizados talvez sejam os mais simples da história da dança, sem qualquer virtuosismo, porém Fokine fez Pavlova “desarticular” seus braços para naturalizar os movimentos humanos em movimentos de ave. As formas bem definidas dos *atitudes, port de*

bras e arabesques da dança acadêmica cediam lugar a um fluxo que começava a se manifestar. Duncan sem dúvida contribuiu para esta reinvenção acadêmica. Fokine, realmente, é até hoje um marco dos balés de repertório, embora inovações mais radicais estivessem à espreita.

Na temporada de 1912, Diaghilev permitiu que Nijinsky, seu primeiro-bailarino e estrela máxima, realizasse outra proeza além de seus saltos inenarráveis. Foi dado a ele a criação de uma coreografia com música do grande mestre francês Debussy. “A tarde de um Fauno” é a primeira coreografia de Nijinsky, que desde este momento se afasta em muito da proposta duncaniana, e mesmo da de Fokine, pois não é um naturalismo que vai buscar, mas sim criar no corpo uma virtualidade que não lhe é anatomicamente possível.

Nijinsky não procura utilizar o virtuosismo do balé, apesar de sua extraordinária técnica. Ele toma como inspiração os vasos da Grécia antiga, que não usavam leis de perspectivas em suas gravuras, as figuras chapadas estando muito próximas da lei de frontalidade desenvolvida pela arte egípcia. Nijinsky descobre no desenho pictórico dos vasos gregos a diminuição de um espaço corporal tridimensional para o bidimensional. Para tal, subverte o próprio território consagrado da dança, diminuindo a tridimensionalidade do profundo palco italiano e dos *épaulement*⁸, que ressaltam o corpo volumoso e tridimensional do bailarino acadêmico, e salientando o espaço profundo, tão característico e tão necessário da arte moderna.

Em um corpo que apenas pode se mover pela lei de frontalidade, as pernas e a face estão de perfil, e o tronco, de frente. É um corpo, portanto, diminuído de sua possibilidade de movimentação e ocupação do espaço. Nijinsky acentua mais essa poética do mínimo, pois os gestos e passos são lentos e sutis, de pequenas dimensões. O balé se reduz apenas a oito integrantes: um fauno e sete ninfas. O palco é encolhido numa faixa estreita, miniaturizado na sua dimensão. É um palco mínimo, para gestos mínimos e poucos personagens. Não esqueçamos ainda da duração do balé que gira em torno dos dezessete minutos da música impressionista de Debussy.

⁸ Um dos fundamentos do balé se deve a esse efeito do *épaulement*. Isto que dizer que o gestual corporal como um todo no palco deve se apresentar de forma espiralada, fazendo com que o corpo do bailarino seja principalmente visto de perfil ou de frente, permitindo que ambos os ombros sempre sejam vistos um para frente e o outro para trás (Chujoy e Manchester, 1967). Para Vaganova (1991, p. 33) — uma das principais formadoras da escola russa — o uso bem empregado do *épaulement* não só sugere um futuro talentoso da dança artística, como é a “característica básica do *ballet* clássico”. Esta rotação de coluna que produz o *épaulement* tem sua inspiração no estatutário greco-romano, que percebeu que, girando o corpo, dava às imagens maior movimento e leveza, “esta torsão lateral manifesta-se no conjunto das pregas da túnica, as quais — apertadas na cintura e soltas no torso — estabelecem um volume que evita a rigidez colunária” (Bozal, 1995, p. 100). A estátua grega é assim bem diferente de como eram produzidas as estátuas dos egípcios e dos primeiros gregos, nas quais a retidão era sinal do sobre-humano.



Fig. 19 - Cena do balé “A tarde de um fauno” e os corpos na lei de frontalidade

Frontalizar a perspectiva é uma forma de combater uma certa maneira de arte que, desde Giotto, via na tridimensionalidade, que abria o espaço, uma das formas mais significativas de sua expressão (GOMBRICH, 1988). A perspectiva — iniciada no final da Idade Média e atingindo o auge na Renascença — nada mais é que tentar na tela plana uma naturalização do espaço poético tridimensional. O espaço poético, desta forma, mimetiza a percepção humana, e isto é uma questão importante na modernidade, tendo sido estabelecida mesmo antes do naturalismo romântico. Lembremos que em grande parte da arte medieval a perspectiva não era empregada, pois a pintura, em sua função quase que didática, tinha a função de ser uma forma de escrita para evangelizar o povo, que praticamente era analfabeto. Gombrich (1988, p. 152) nos mostra que Giotto modifica esta intenção, pois para ele “a pintura é mais do que um substitutivo para a palavra escrita. Parece que testemunhamos o evento real”. É sensível perceber que o próprio órgão dos sentidos e as representações do pequeno burguês, tal como a “Mona Lisa” são formas que caracterizam o humanismo moderno. O espaço poético passa a se naturalizar, sendo assim representado pela perspectiva da natureza tridimensional, e também aparece a representação do indivíduo subjetivado. No Renascimento temos o coroamento do homem, do individualismo, do subjetivismo. A arte, como diria Nietzsche, coloca o demasiadamente humano, sendo construída na possibilidade do homem e de sua percepção, de suas condições de possibilidades, como diria Foucault (2002a).

Nijinsky imprensava o homem em seu espaço, e ao reduzir o espaço reduz o próprio homem. A condição de possibilidade de movimento do fauno não se dá na possibilidade do movimento humano. Ele tira do movimento humano sua característica fundante, que é a

tridimensionalidade. Neste espaço reduzido o homem moderno cede lugar ao não-humano, ao homem-animal fauno e às Ninfas, elementais da água. Nijinsky quer tirar o demasiadamente humano do homem. A bailarina Pavlova, provavelmente mobilizada por este não-humano da dança, afirmou que tinha medo que as bailarinas que ensaiavam “A tarde de um fauno” ficassem deformadas definitivamente.

Se Duncan demonstra um respeito natural ao homem e aos seus gestos, Nijinsky quer um gesto diferente: não há respeito, há o artifício. O fauno já não é mais humano, é o inumano, querendo sair do indivíduo através do devir inumano do homem-animal, bem como sair da representação tridimensional da natureza. A música de Debussy também é uma subversão da melodia moderna; a melodia é a possibilidade de percepção humana, mas, ao produzir manchas sonoras, a identificação e memorização das melodias pelas capacidades humanas fica alterada.

Se Duncan pensava num fluxo e liberdade através de movimentos que estivessem a ocupar o espaço, em sua dinâmica, com uma fluência exuberante, representando as forças e movimentos na natureza, Nijinsky faz, da ausência de fluxo livre e da presença das formas bem definidas nos corpos, sua poética. Duncan, apesar de tudo, fica ainda presa nas formas arredondadas da estética clássica, onde “a curva venceu a linha reta” (EKSTEINS, 1991, p. 59) ou o “s” que “por séculos tem sido símbolo da beleza” (HUMPHREY, 1959 p. 49). Em Nijinsky, numa direção oposta, as linhas retas e a angulação eram altamente marcadas. Nijinsky então é um anti-ortopedista, ou um ortopedista às avessas do corpo. Tudo que ele deseja é desenhado reta por reta, ângulo por ângulo. O controle do gesto em cada trajetória e forma parece ser uma necessidade para alcançar a expressão desejada. Os bailarinos, em verdade, não “dançam” a forma tradicional, mas desenham duras formas angulares. Nijinsky, nesta dança-desenho-ortopedia, não quer revelar uma espontaneidade do corpo, nem uma natureza. É uma vingança contra um certo movimento orgânico e espontâneo. Assim, diz Nijinsky (*apud* SASPORTES, s.d., p. 51): “eliminei os movimentos sinuosos, indecisos, os gestos mal definidos, os percursos inúteis. Quero apenas o ritmo e os passos absolutamente indispensáveis. Enriqueci o meu vocabulário como fazem os poetas. A imobilidade? Serei o primeiro a utilizá-la de uma forma consciente”.

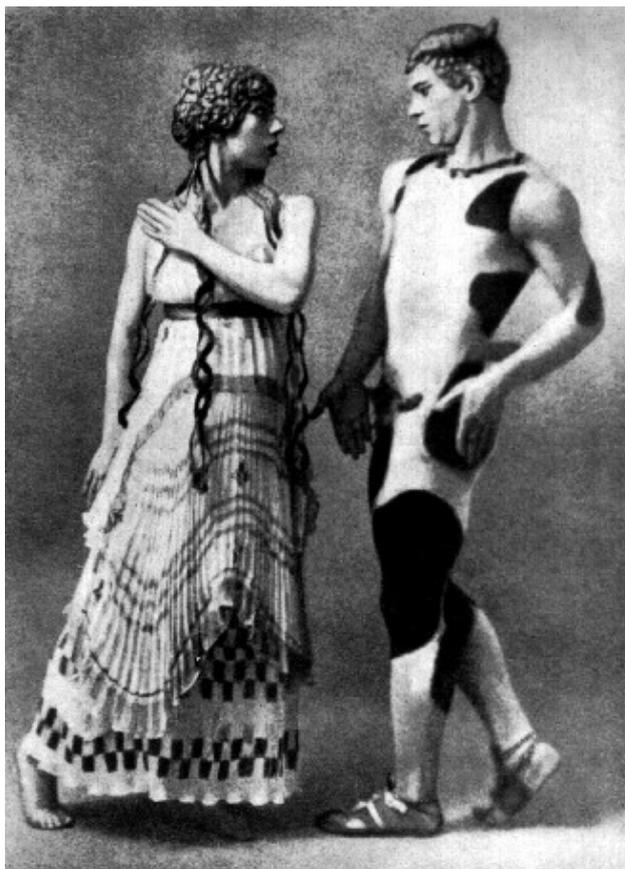


Fig. 20 - Os movimentos angulares de Nijinsky em “A tarde de um fauno”



Fig. 21 – Balé “Jeux” e as posturas angulares



Fig. 22 – Ballet “Till Eulenspiegel” de Nijinsky e as posturas angulares

Estes elementos, que em muito diferiam das concepções dos movimentos livres da época, também estarão presentes nas suas duas próximas coreografias: “Jeux” e “Sagração da primavera”. Mas não é só isso. O fauno realiza uma espécie de jogo erótico com as ninfas, principalmente com quem chega a realizar um *pas-de-deux*. Ao fugir assustada, esta ninfa deixa cair parte de sua veste esvoaçante, que o fauno utiliza como objeto de fantasia para masturbar-se até atingir o orgasmo. O gesto finalizador do balé é o prazer máximo do sexo. A masturbação e a tensão do orgasmo são trazidas em cena! E o balé, outrora metáfora do feminino etéreo agora se apresenta como virilidade masculina (SASPORTES, s.d.).

E aqui não podemos deixar de revelar o marco histórico que a coreografia de “A tarde de um fauno” gerou para a dança e as artes do corpo. Ela é considerada por alguns pesquisadores como a primeira coreografia de dança moderna (FARO, 1986; BUCKLE, 1988), Mas para muitos ela é considerada a primeira coreografia que possibilita a dança a entrar historicamente na categoria das obras de arte (RIBEIRO, 1997; SASPORTES, s.d.). “A tarde de um fauno” e sua masturbação provocaram um *frisson* e uma verdadeira batalha entre os que defendiam as novas manifestações do corpo — mesmo que esta exploração fosse da sexualidade e de seus prazeres — e aqueles que eram contra. Paris praticamente ficou dividida em duas. Contudo, o

mais importante é entender que esta discussão entre os prós e os contras se dava no meio de artistas e estetas em plena capital das artes. Era agora a intelectualidade legitimada da arte que colocava no seio de suas discussões os problemas e concepções estéticas trazidos pela dança. A dança agora é arte e merece ser indagada. Rodin, por exemplo, foi um dos grandes defensores de Nijinsky, inclusive baseando algumas de suas obras nos gestos caprinos de Nijinsky. Segundo Romola Nijinsky (1940, p. 144), Rodin teria dito acerca desta obra: “a realização dos meus sonhos! Deste-lhes vida. Obrigado!”.

A consagração que a dança recebeu como categoria de arte, possibilitou não só um avanço e crescimento dos estudos estéticos que envolviam a dança, mas também, por sua materialidade biológica e corporal, muitos artistas do teatro contribuíram para as pesquisas modernas sobre o movimento. Dentre estes estudos, destacamos aqui os trabalhos de Laban (1992), utilizados em diversas áreas do conhecimento corporal como saúde, práticas esportivas, desenho industrial e ainda apontamos seu livro *Esforços: economia no movimento corporal* (1974), considerado um marco nos estudos da ergonomia. Há ainda o estudo sobre “Euritimia”, de Dalcroze (1972), as análises de Delsarte (*apud* SHAWN, 1974) sobre contração e relaxamento, as descobertas da evolução do movimento de Bartenieff (1980). Notamos então que os pesquisadores do corpo envolvidos com a dança seguem uma vertente mais existencial ou psicoterapêutica em suas pesquisas corporais, enquanto outros profissionais ligados às práticas esportivas, de um modo geral, se voltam mais para estudos biomecânicos. Entendemos com isso que a ontologização romântica das artes no século XIX foi fundamental para tais distinções.

As discussões sobre corpo e sexo passaram a ser comuns e ganharam destaque no início do século XX. Não só a arte de Nijinsky utilizou estes elementos como uma de suas ferramentas, como Freud também os tornou como objeto central de sua teoria.

Mas, na “Sagração”, parece que Nijinsky voltou-se para outra manifestação do corpo: a violência necessária ao vivo. Nesta obra, uma virgem deve morrer para perpetuar a vida de um povo. Aqui o corpo é metaforicamente visto como mártir de novos tempos. Corpo, sexo, morte e vida são então os caminhos para as novas artes.

Antes mesmo de falar com Diaghilev, a idéia original da “Sagração da primavera” foi primeiramente apresentada por Stravinsky ao cenógrafo e figurinista Nicholas Roerich. Esta conversa inicial tem para nós um sentido especial, porque além da formação em arte Roerich destacava-se por realizar pesquisas arqueológicas e antropológicas da Rússia, principalmente da Rússia pagã, fato que fez de suas pinturas testemunhos arqueológicos das regiões remotas da Rússia e do Tibet. Certamente Stravinsky consultou-o sobre algumas questões de cunho mais

específico acerca das civilizações antigas, e ao mesmo tempo, sobre o roteiro do balé. Eles imaginavam um sacrifício da Rússia neolítica pagã, no qual uma virgem deveria ser eleita para um rito de morte, a fim de que na primavera as terras permanecessem férteis. A idéia do balé traz então temas ontológicos interligados, como morte e vida, comunidade, ritos sazonais e de passagem, o bem comum, ética, moral, e principalmente a idéia de dissolução do indivíduo em função da vida.

A história da música durante muito tempo considerou a noção de que o mérito da “Sagração” estava exclusivamente na música. Isto porque a instigação do próprio Stravinsky, que após a apresentação do balé passou a denegrir a coreografia de Nijinsky e a assumir a exclusividade da idéia. Uma das invenções criadas por Stravinsky para defender sua autoria sobre o tema da “Sagração” está na afirmação deste músico de que ele o teria concebido após um misterioso sonho, assim relatado:

Eu vi em minha imaginação o espetáculo de um grande tiro pagão: os velhos sábios, sentados em círculos, e observando a dança da morte de uma jovem, que se sacrifica para render homenagem ao deus da primavera. (*apud* BOUCOURECHLIEV, 1982, p. 75)

Tanto Nijinsky, então já caído em sua psicose, como Roerich, envolvido em problemas econômicos e políticos em Nova York, não tiveram forças suficientes para desfazer esta fantasia e reivindicar sua conjunta autoria deste que é um dos maiores momentos da arte. Pois o que ocorreu foi que inicialmente, pensou-se que o coreógrafo Fokine se encarregaria do balé, para infelicidade de Stravinsky, que achava Fokine ainda muito tradicional. Deste modo, devido à radicalidade e ao sucesso conquistado no “Fauno”, Diaghilev encarregou Nijinsky de realizar a coreografia. Assim, contrariando o que se institui na história da arte, dando o mérito somente a Stravinsky, decerto que a “Sagração da primavera” é uma obra composta por três artistas distintos, num plano transdisciplinar: o pintor e arqueólogo Roerich, o músico Stravinsky e o coreógrafo Nijinsky. Apontamos aqui o caráter transdisciplinar da obra por entendermos que nela houve realmente a interferência de uma linguagem sobre outra. Como ressalta Romula Nijinsky (1940, p. 159) nos afirma que na Sagração “pela primeira vez, o libretista, o músico, o artista decorador e o mestre de bailado obedeciam, realmente, a uma única e mesma inspiração e, assim, a composição de todos desabrochou simultaneamente”. Ela também afirma que Nijinsky aguardou até que Roerich realizasse os desenhos dos cenários e figurinos. Os cenários, de colorido intenso, característicos de suas obras, revelam a influência de seu professor, que também havia dado aulas a Van Gogh. Mas principalmente nos figurinos, também de colorido vigoroso, que Roerich usou uma série de motivos simbólicos, desenhos

angulares, triangulares e outros, representando elementos da natureza à moda Rússia antiga. E Nijinsky inspirou-se nessas linhas retas e ângulos para criar seus movimentos.

A “Sagração da primavera” sofreu uma série de análises estéticas, sociológicas, antropológicas, históricas etc. A história da música coloca a “Sagração” como uma das mais importantes partituras do século XX e, a partir desta obra, Stravinsky, junto com Schoenberg — criador do dodecafonismo —, são considerados, por alguns críticos, os maiores gênios do século XX. Na história da dança, esta coreografia foi uma das produções mais recriadas, contando com coreógrafos como Béjart, Massine, Pina Baush, Mary Wigman, John Neumeier, Graham, Prelocaj entre outros. Para muitos, a “Sagração da primavera” é um rito de passagem para os coreógrafos: criar uma coreografia para esta obra é revelar a potência de criação (HODSON, 1996).



Fig. 23 – Figurino da “Sagração da primavera” de Roerich



Fig. 24 - Os movimentos angulares e retos na “Sagração da primavera” por Nijinsky

A importância dessa obra já se prenuncia na noite de estréia, que, segundo seus criadores e grande parte da intelectualidade parisiense, foi um dos maiores escândalos da história das artes.

Para entender a “necessidade” deste escândalo produzido pela “Sagração”, seguimos, até certo ponto, a análise histórica que Eksteins (1991) realiza. Para ele, o que ocorreu foi desejado e preparado, foi uma forma de produzir um *frisson*, um mecanismo de consagração e legitimação cultural necessários às obras consideradas revolucionárias, e entrou para memória da arte como símbolo de extemporaneidade e desbravamento messiânico que os artistas deveriam impor contra a ordem estabelecida.

Em 29 de maio de 1913, no Théâtre des Champs-Élysées, em Paris, a “Sagração da primavera” tem sua estréia. Como sabemos, o público estava diante de uma exploração sonora muito distinta, com dissonâncias produzidas por um pantonalismo ardente, além de ritmos obstinatos e féericos, como também a presença dos figurinos e cenários coloridíssimos e místicos de Roerich, e ainda dos corpos duros e deformados coreografados por Nijinsky. Segundo os relatos fantasiosos da época, na noite de estréia o balé foi quase impedido de ser apresentado: vaias, aplausos, confusões, ruídos dificultavam a execução da obra, misturando-se com a música. Tudo para mostrar que o caos estava anunciado como espetáculo: público e artistas, ambos eram coreógrafos e músicos naquela noite, todos entrelaçados numa única *performance*. Não se sabe qual foi o espetáculo melhor preparado: o do público ou o do palco.



Fig. 25 - Cena do primeiro ato da “Sagração da primavera” de Nijinsky

Tanto Nijinsky, com a coreografia de “A tarde de um fauno”, quanto Stravinsky, com as partituras de “Petrouska” e “Pássaro de Fogo”, já haviam mostrado isoladamente o vanguardismo de suas personalidades. Aproximá-los em uma obra gerou uma grande expectativa. Paris imaginava o que se produziria com a união de dois gênios tão inovadores. É como se todos já desejassem um novo escândalo, maior ainda que a masturbação e o orgasmo do “Fauno”, maior que o politonalismo de “Petrouska”.

Naquela noite, grandes intelectuais e artistas estavam presentes. Ravel, Saint-Saens, Cocteau, Valéry, entre outros. Diz-se que Saint-Saens saiu do teatro no meio do espetáculo, horrorizado com a música, batendo as portas. Ravel, por sua vez, gritou afirmando a genialidade da obra. O pintor Jacques Émile Blanche pediu aos ignorantes que fossem dar uma volta.

Há várias memórias bem conhecidas dessa estréia. Romula Nijinsky (1940, p.167), uma das que mais intensifica o escândalo em sua biografia sobre Nijinsky, nos apresenta sua versão:

Sim, verdadeiramente, a balbúrdia e os gritos foram levados até o paroxismo. Todos assobiavam. Insultavam os atores e o compositor, vociferavam, riam. Monteux [— o regente —] lançava olhares aflitos para Diaghilev que, sentado no camarote de Astruc [— o diretor do teatro —], fazia-lhe sinais para prosseguir a execução. Astruc, naquela algazarra indescritível, deu ordem para que se acendesse a sala. Certa senhora, ricamente vestida, levantou-se e deu uma bofetada num rapaz que, do camarote ao lado, tomava parte na vaia. Ato contínuo, erguem-se também os cavalheiros que cercavam a ilustre dama, e trocavam-se cartões entre os homens. A consequência disso foi um duelo no dia seguinte. Outra senhora da sociedade escarrou no rosto de um dos manifestantes. A princesa P. deixou o camarote, dizendo:
— Estou com sessenta anos, mas é a primeira vez que alguém ousa zombar de mim.

Mas de onde viera, mesmo que em muito exagerado, esse clima caótico em torno da “Sagração da primavera”? É claro que o “terremoto” da noite de estréia não pode ter apenas um sujeito, como a história da música afirma. Não foi só a partitura, ou só a coreografia, ou só o figurino e cenografia, mas sim uma conjunção de forças na qual também está incluída a subjetividade constituída da época. Em nosso trabalho, queremos retomar a análise de certos elementos da obra para entender sua função.

A partitura de Stravinsky, acima da coreografia de Nijinsky e dos cenários e figurinos de Roerich, foi o elemento que mais ficou como marco revolucionário, porém este fato também se deve em parte ao investimento da música de vanguarda em seu auto-reconhecimento, e à fragilidade da dança na manutenção e afirmação de sua história. Outro fato foi a decadência de Nijinsky, provocada por sua psicose, e a perda da coreografia original, que ocorreu pouco tempo depois de sua estréia. É importante salientar que a coreografia que hoje assistimos é um

trabalho de reconstituição através dos sérios esforços realizados por Millicent Hodson (1996). A autêntica “Sagração”, jamais a teremos outra vez. Contudo, na versão reconstituída pode-se observar a corporeidade inaugurada por Nijinsky.

A inovação da partitura de Stravinsky se deve a uma série de fatores elaborados conscientemente por este músico, dentre elas o uso de uma rítmica nova. Fortes marcações rítmicas em ostinato e o uso freqüente de diversas pulsações, provocadas por mudanças constantes de compassos, fizeram do ritmo uma radicalidade por si só. Além disso, a harmonia de Stravinsky é originalíssima. Ele não segue os caminhos do expressionismo alemão, que, através do atonalismo e do dodecafonismo, abandonara o milenar sistema harmônico dos tons. Ele também não se apropria do cromatismo wagneriano, mas cria uma espécie de pantonalismo, sobrepondo melodias em tons oriundos da série harmônica, criando frases musicais paralelas em tons diversos. Há assim uma densa atmosfera harmônica, além de uma instrumentação que envolve uma orquestra com mais de cem músicos, gerando massas sonoras de grande densidade e tensão. Entretanto, para alguns musicólogos, a “Sagração” não subverte de maneira radical o próprio sistema tonal. Pelo contrário, parece que nela o sistema tonal está relativamente respeitado. A música de Stravinsky, pouco tempo depois da histórica estréia, foi recebida com facilidade, e o próprio balé, com uma nova coreografia realizada por Leonide Massine, em 1920, integrou posteriormente os repertórios da companhia de Diaghilev.

Mas por que esta estréia memorável é até hoje um dos marcos da história da arte e principalmente da história da música? Já mencionamos que o estrondo da “Sagração” em sua estréia teria sido desejado e preparado como um mecanismo necessário às novas estratégias do mercado da arte. Contudo, queremos afirmar que foi justamente o elemento corpóreo um dos mais intensos naquela noite. Tudo era inovador até certo ponto, mas o corpo apresentado por Nijinsky era radicalmente novo, era uma revolução, uma revolta. Um famoso crítico de arte da época, Rivière (*apud* SASPORTES, s.d., p. 103), afirma que na “Sagração” sentíamos uma relação e familiaridade com outro compositor russo, Mussorgsky, e que a “música tem ainda algumas afinidades com os nossos hábitos”, mas a dança está ausente de qualquer ligação com a dança clássica. “Tudo é recomeçado, tudo nasce durante a criação, tudo é reinventado”. Tão novo a ponto de em pouco tempo sucumbir no esquecimento, após suas poucas apresentações parisienses e londrinas. Nas palavras de Sasportes (s.d., p. 103), se “Stravinsky abre uma nova era para música, Nijinsky inventa uma arte”. Um corpo totalmente novo foi trazido por Nijinsky. Boris Kochno (1973, p. 31) assim no fala sobre a movimentação de Nijinsky:

Ele confiava no “pathos” inerente ao corpo humano como mecanismo expressivo infinito, cujos tremores, espasmos, arrepios, voluntários e involuntários, começam e param com significados que são imediatamente claros. Estes não eram ligados por

alegrias, lutas, amor, ódio convencionais. Ele supera o naturalismo, pelo qual Fokine lutou e pelo qual seu crescimento se tornou importante. Nijinsky encontrou realidade do significado do gesto.



Fig. 26 - Cenário de Nicholas Roerich, segundo ato da “Sagração da primavera”

Como já vimos, a dança se consagrou como arte somente a partir do século XX. O marco histórico para tal fato está em “A tarde de um fauno” de Nijinsky, apresentado apenas um ano antes da “Sagração”. Mas também vimos que naquele século ocorre uma inversão na concepção do homem: de ser imaterial, portador de uma alma imortal e eterna, ele passa a ser visto como ser corpóreo e terrestre. Assinalamos o peso que o darwinismo coloca no biológico e no evolutivo, em nossa existência. O corpo, como possibilidade ontológica, passa a ocupar o lugar de um objeto radicalmente inovador e iconoclasta.



Fig. 27 - Cena final do primeiro ato da “Sagração”

Se tudo o que era profano e enganoso estava depositado no corpo como um problema metafísico, agora ele é a possibilidade maior dos novos tempos. As grandes inovações seguramente teriam que proclamar o corpo como lugar das novas radicalidades. A partir desse momento, e ao longo do século XX, principalmente quando o elemento corporal e sua sexualidade vinham quebrar as normas, é que aconteciam as revoluções, em diversos territórios. Lembremo-nos de Duncan e de seus pés nus e túnicas transparentes, dos corpos contorcidos de Picasso, das negras sensuais de Gauguin, do operário de Chaplin em “Tempos modernos”, dos corpos brutos de Portinari, do peso corporal na obras de Rodin. Nada mais poderia ser suficientemente inovador se não tivesse o corpo como um objeto a ser problematizado. Essa trajetória seguramente possibilitou, na contemporaneidade, que a sensibilização máxima do corpo acontecesse na arte, pois a arte experimental e os *happenings*, nada mais fazem do que levar o corpo à criação através da pura experimentação. A música, de certa forma, já há muito inovava com o esgarçamento do tonalismo à máxima potência. Desde o século XIX, escutava-se a estética cromática wagneriana ou, na mão contrária, as manchas sonoras dos impressionistas como Debussy e Ravel. Além disso, quando a música queria se fazer inovadora, geralmente utilizava-se do drama, da ópera, considerada desde Wagner a arte maior dos sons. A ópera ocupou durante muito tempo este lugar das inovações. “Carmen” de Bizet, no século XIX, foi uma grande inovação, mas já anunciava mudanças: o elemento sonoro perdia um pouco este lugar único de impacto inovador. “Carmen” já produziu um escândalo porque ciganas, com movimentos sensuais, corpos expostos e cigarros na boca apareciam em cena. O choque da noite de estréia fala destes gestuais poucos comuns. Como muitos afirmam, “Carmen” é uma ópera dançada (NEWMAN, 1949).

Em suma o que estamos querendo afirmar é que quando a mais legitimada de todas as artes — a música — quis criar suas estréias históricas de consagração, a ópera se tornou uma espécie de símbolo dos novos tempos. Wagner fez da ópera um símbolo de elevação, uma metafísica para a arte. Mas, no século XX, uma análise bem precisa e praticamente ainda pouco estudada nos coloca diante do fato de que as grandes modificações produzidas no mundo da arte não estavam mais ligadas apenas ao universo musical da ópera, mas da dança. É na figura principalmente dos Balés Russos que este papel inovador irá se configurar. Não só a “Sagração” inaugura novos universos artísticos, como também a estréia de “A tarde de um fauno” e “Jeux”, de Nijinsky, ambos com música de Debussy, “Petrouska”, de Fokine, com música de Stravinsky; “Parade”, com cenários de Picasso, música de Satie e coreografia de Massine (que foi outro grande escândalo dos Balés Russos); “Relâche”, com figurino e cenários de Picabia, película de René Clair, coreografia de Jean Bolin e música de Satie. E, além de tudo,

não podemos esquecer que grandes partituras do século XX foram escritas para dança, e não só para óperas; entre elas estão “Dafne e Cloé” e “Bolero”, ambas de Ravel; “Le noces”, “Petrouska” e “Pássaro de fogo” de Stravinsky; “Romeu e Julieta” de Prokofiev, entre outros. Isto que dizer que as artes do corpo tomam a cena e se estruturam definitivamente no panorama não só da arte, mas das grandes inovações. O corpo como arte, o corpo como ontologia, o corpo como necessidade para inovação da arte são figuras constantes no final da modernidade e na contemporaneidade.

A “Sagração da primavera” teve sua partitura terminada em 1912. Entretanto, era preciso que Nijinsky realizasse sua tarefa, pois na idéia original de Stravinsky e Roerich seria necessária uma coreografia primitiva e arqueológica. Nijinsky tem que se valer de uma rítmica intensa para se transportar a essa esfera primitiva. A Europa então redescobria os ostinatos e as pulsações marcantes dos ritmos, comuns nas esferas mais étnicas. O ritmo pulsante e marcado é um símbolo do primitivismo, dos tambores tribais. Nijinsky, entendendo a força do ritmo nessa partitura, vai buscar auxílio em um método que estava muito em voga na época: ele procura a escola de Dalcroze, na Suíça.

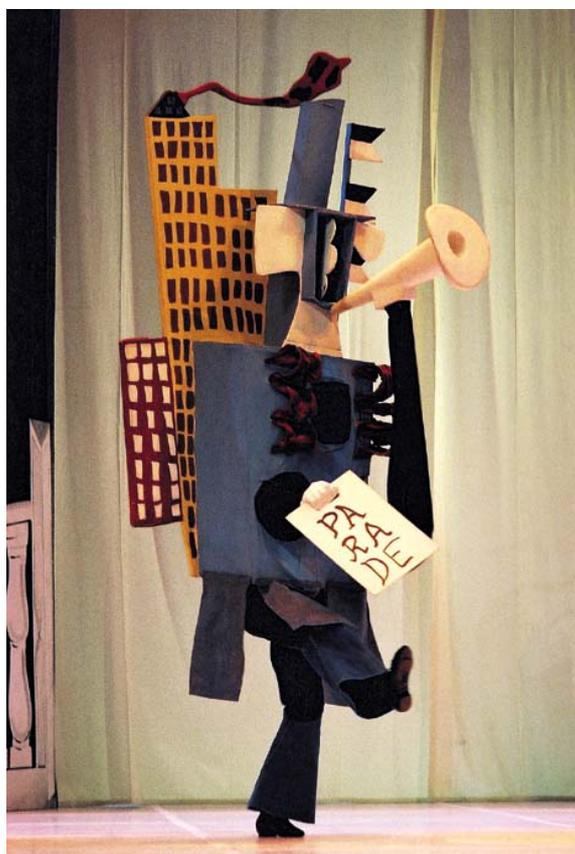


Fig. 28 – Balé “Parade”, bailarino em figurino cubista de Picasso

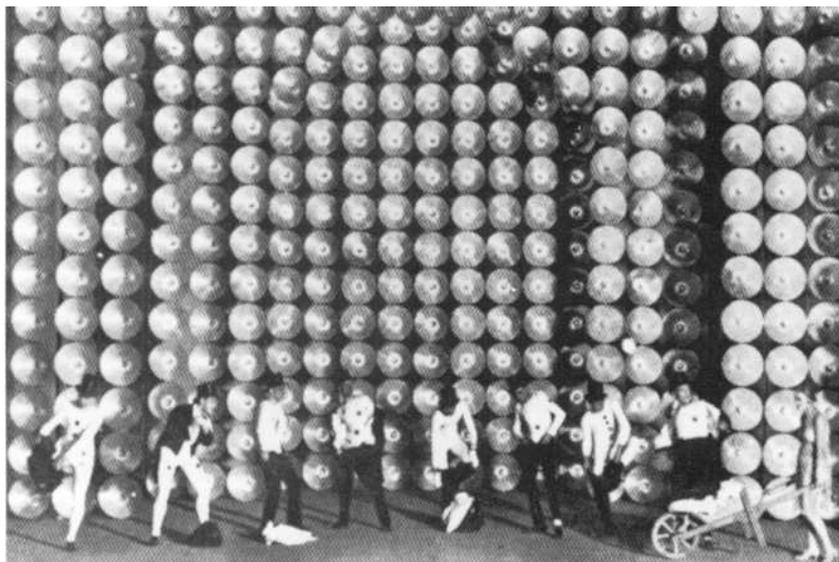


Fig. 29 – Cenário do balé “Relâche”

Dalcroze foi um dos novos libertários do corpo no expressionismo germânico. Ele havia estudado com Delsarte e, como era um pedagogo musical, pensa numa educação do ritmo através de uma totalidade orgânica e corporal. Os princípios de liberdade e expressividade estavam presentes, pois Dalcroze acreditava que a liberdade do gesto e sua organização se estruturavam a partir do ritmo musical. “Todo movimento rítmico musical deve encontrar no corpo do intérprete um adequado muscular” (DALCROZE, 1972, p. 190). Assim, seus trabalhos corporais aconteciam através de uma espécie de solfejos corporais, que cresciam em ordem de complexidade à medida que se ampliava a capacidade de coordenação motora. Dalcroze, como os outros expressionistas da dança, acreditava numa certa naturalidade do gesto, e também criou uma comunidade que buscava a vida primitiva e natural na valorização do gesto autêntico, como fizeram Laban e Duncan. Destarte, ele acreditava que era na pulsação orgânica do rítmico que uma certa natureza primitiva do homem retornaria. O ritmo é o elemento mais primitivo e vital da música, do corpo e da própria vida. Neste tipo de ginástica rítmica e orgânica, meio compulsiva e meio selvagem, é que Nijinsky vai buscar ajuda. Seus bailarinos deveriam solfejar as métricas complexas da partitura de Stravinsky com muita precisão, fato que por si só já dificultava em muito a coreografia. Isto porque em pequenos movimentos para a execução instrumental (por exemplo, nos dedos de um pianista, flautista ou violinista), a precisão rítmica e a coordenação motora podem ser rápidas e precisas; mas quando tal exigência é feita para grandes grupos musculares, como ocorre na dança, essa execução se torna problemática. É Maire Rambert, do Instituto Dalcroze, que vai ser a ajudante de Nijinsky na coreografia da “sagração”.

A proposta de Nijinsky para a partitura de Stravinsky é uma espécie de orquestração corporal dalcroziana rítmica. Aproveitando-se dos naipes da orquestra (cordas, metais etc.), Nijinsky coloca grupos de bailarinos para realizar ritmicamente as frases de cada naipe. A partitura é visualizada, pois ele materializa os sons com os gestos. Como se isso já não dificultasse em muito esta coreografia, Nijinsky adota posições consideradas totalmente antianatômicas.

É deste modo que o bailarino Anatole Bourman (*apud* SHEAD, 1998, p. 70), que dançou a “Sagração”, descreve as dificuldades técnicas da obra:



Fig. 30 – A figura mostra os pés em rotação medial dos bailarinos na “Sagração da primavera”

Os saltos não eram mais finalizados sobre os dedos do pé com os joelhos ligeiramente flexionados, mas com os pés inteiros no chão e pernas esticadas de forma que impossibilitava a sensação de leveza, e para dar a impressão de festividade antediluviana que quase nos matou. Com cada salto, nós aterrissávamos pesadamente o suficiente para ranger cada órgão em nós. Nossa cabeça latejava com dor, deixando-nos com os nervos à flor da pele e os corpos doídos.

Diferentemente do desejado por Stravinsky, Nijinsky não coreografou o esperado: movimentos tribais simples e rítmicos. A música de Stravinsky foi realizada tomando o ritmo como elemento primordial. Boulez (1995) afirma que a grande novidade de Stravinsky foi dar ao ritmo uma importância expressiva que desde o Renascimento a música ocidental não realizava, pois o ritmo teria se tornado menos significativo que outros elementos musicais, como a harmonia e sobretudo a melodia. Para tal força expressiva, Stravinsky sonhava com gestos simples executados por uma grande massa corporal. O resultado obtido por Nijinsky não lhe agradou: era “uma criação excessivamente rebuscada e estéril” segundo Stravinsky (*apud* GRIFFITHS, 1998, p. 38).

O que Nijinsky coloca no palco não é a natureza primitiva dos corpos; ele parece querer substituir o fluxo de movimento naturalista por poses agudas, duras, e faces de expressão neutra, carregadas de maquiagem, como se a coreografia fosse realizada por corpos artificiais, por não-humanos. O ritmo também não remetia às danças tribais, os bailarinos pareciam modernas máquinas, andróides, marionetes que dançavam.



Fig. 31 – Cena da virgem eleita na “Sagração da Primavera”, segundo ato

Aqui cabe uma argumentação que consideramos importante para compreender o artificialismo nijinskyano que estamos defendendo. Uma das características da música moderna, principalmente a realizada por Schoenberg e pela escola de Viena, foi eliminar um certo humanismo melódico que ainda dominava no início do século XX. Sabemos que os grandes compositores românticos, como Chopin, Wagner, Bizet, Tchaikovsky, foram grandes melodistas. A melodia se torna facilmente o emblema do reconhecimento de uma música, pairando como a inspiração primeira e primordial do compositor, na qual, posteriormente, a harmonia se estabeleceria. O ritmo aparecia como prescrito pela melodia e a ela subordinado. Desde que os compositores clássicos limparam as diversas linhas sonoras concomitantes e pouco cristalinas do barroco, e criaram as claras linhas melódicas acompanhadas, a melodia única tornou-se símbolo das condições de possibilidade do humano conhecer esta arte dos sons. Cristalina e clara, a melodia se fez moderna, e no romantismo se complexificou, se alargou, se modulou radicalmente, tornou sensual e trágica, mas seu império se consagrou mais ainda. Nesta valorização da melodia como ícone dos grandes mestres, o ritmo aparece como insígnia do primitivo. Esta distinção entre ritmo e melodia é apenas ideológica, pois o ritmo, esta unidade temporal não-idealizada das essências, não é um elemento a ser destacado no mundo

ocidental. O ritmo então, para a música ocidental moderna, só pode ser menor e, conseqüentemente, associado às manifestações dos povos primitivos. Mas nos parece que o ritmo ganha alguns sentidos com a Revolução Industrial, quando a música, com os novos instrumentos de ritmos não-orgânicos, se torna mais veloz. A história da música, desde o cantochão gregoriano até o metrônomo digital, pode ser vista como a tentativa de precisar de forma impecável o ritmo. Mas esta precisão e complexificação obstinadas não nos remetem mais aos ritmos musicais dos indígenas e africanos, como era de se esperar, porém às ruidosas máquinas, que só findam a inexorável métrica de seus sons quando são desligadas.

Para nós, parece que Stravinsky se inspirou nesta maquinação rítmica. Entretanto, esperou que seu companheiro coreógrafo tivesse um outro entendimento, mais romântico, sobre sua obra, talvez para que a nova cena rítmica fosse apenas uma inovação sua. Mas Nijinsky se “vinga” do músico, não trazendo ritmos primitivos para seus bailarinos, e sim corpos maquínicos, robotizados. Por essa forma de criação, Nijinsky, que é normalmente associado ao balé acadêmico, foi colocado na plêiade dos expressionistas pela classificação geral que Roger Cardinal realizou para estudar esta escola artística na dança (Silva, 2002).

Em verdade, os ideais expressionistas também lutarão para se sobrepor ao natural. Sabemos que o movimento expressionista — que deriva do Romantismo — tenta levar o natural ao limite da sensação, ao limite do orgânico, ao limite da expressão. Assim, fez Munch na pintura, Webern na música e Wigman na dança. Eles esgarçaram o humano na máxima potência de sua expressão e de seus afetos, tentando obter, a partir daí, a força mais intensa e criativa do homem. Contudo, é interessante notar o caminho que o Expressionismo alemão tomou. Muitos de seus criadores, na procura do limite do humano, se depararam com o estranho mistério do homem e de seu limite: fizeram surgir o inumano como condição humana, e a métrica, as matemáticas absolutas, as máquinas, como metáforas e possibilidades constantes em suas produções super-humanas. Isto porque, ao ser percebido que a natureza humana é a criação de artifício, a máquina se torna uma metáfora necessária.

Schoenberg, o pai do Expressionismo musical alemão, destrói o império da melodia romântica através de um sistema altamente arbitrário e rigoroso, que utiliza a série dos doze sons — o dodecafônico — e que ganhava sua forma definitiva em 1923. Este rigor matemático de Schoenberg tem a função de libertar a música das hierarquias produzidas tanto na melodia, como na harmonia e, de certa forma, no rítmico também. Se uma certa naturalização do sistema tonal acostumou nossa audição a uma prisão de dominante-tônica, de resolução consonante das tensões harmônicas, de linhas melódicas em quatro compassos, era preciso o mais puro intelectualismo maquinal para, na dureza e rigor de novas regras para a música, nos libertar dos

vícios da percepção. Leibowitz (1981, p. 156) aponta que Schoenberg foi mal compreendido em sua liberdade, porque, ao fixar a série de doze sons de maneira rigorosa, “conseguiu ao mesmo tempo conferir uma completa liberdade a todos os outros elementos sonoros”. Mas é claro que as críticas produzidas em relação a este músico denunciavam-no como um músico não-humano.

A mesma inspiração parece ter tido Rudolf Von Laban, pai da dança expressionista alemã. Se Dalcroze havia convertido todo movimento à métrica musical, Laban quer dar ao gesto sua temporalidade não-musical, numa tentativa, como já comentamos, de fazer da dança uma arte autônoma. Laban critica a métrica musical porque esta tira uma poética natural do gesto, que tem tempos orgânicos em sua expressividade própria. Mas é curioso que, ao criar seu sistema, construindo sua teoria sobre o espaço, ele vai trabalhar com os abstratos e rígidos sólidos espaciais, fixando os movimentos em figuras tridimensionais — octaedro, icosaedro e cubo — tiradas da precisa geometria euclidiana. Se no ritmo ele pensa em algo que libertava o gesto da métrica, no movimento espacializado ele configura um certo artificialismo absoluto dos geômetras. Contudo, foi somente com esta nova forma artificial de uma gramática para o espaço que Laban dá à dança a possibilidade de se libertar das quatro paredes do palco italiano. Parece-nos que estes mecanismos dos expressionistas guardam algumas relações com o movimento artístico do Futurismo, iniciado em 1908 através do poeta italiano Filippo Tommaso Marinetti. Este foi o movimento mais radical das artes, rejeitando toda e qualquer tradição, bem como qualquer escola estética estabelecida. Para isso, os futuristas passaram a consagrar a tecnologia e as máquinas: “Marinetti queria que as artes demolissem o passado e celebrassem as delícias da velocidade e da energia mecânica” (STANGOS, 1994, p. 71). Não esqueçamos ainda das influências expressionistas e construtivistas sofridas pelo teatrólogo russo Vsevolod Meyerhold (*apud* CAVLIERE, s.d.), que criou a denominada biomecânica, sua poética para o corpo no palco. Meyerhold construiu suas obras com base nos gestos que deveriam exaltar a velocidade das máquinas: o artista teria que estar em sintonia “com a precisão e a tecnologia moderna” (*idem*, p. 69). Meyerhold, muito próximo ao também teatrólogo Gordon Craig desejava “substituir o ator da intuição, do *perejenaine* (da experiência interior), por um ator ginasta, um ator acrobata. [...]. A muda eloquência do corpo pode fazer milagres, e a palavra não é mais do que um bordado sobre o tecido do movimento” (*idem*, p. 70). Para concretizar estas idéias, Meyerhold queria desenhar gestos precisos e rigorosos, eficientes e com destreza, fazendo do corpo uma metáfora da revolução operária.

A nosso ver, o Humanismo, como ideado na modernidade e reforçado pelos artistas românticos com seus grandes sistemas artísticos, resulta de uma certa naturalização da

percepção e da criação, como se estas fossem regidas por leis próprias do humano em si. Para sair desta forma enrijecida de pensar um homem e uma arte como absolutos, era preciso abrir o humano em sua máxima humanidade. Isto somente é possível não deixando o homem livre, pois a liberdade é um simulacro, a expressão do que foi instituído por anos de tradicionalismo. Para quebrar as instituições era preciso muito rigor e radicalidade antiformal. Para este fim, a anti-regra é tão rígida quanto a regra. Assim, não foi na liberdade e no natural que alguns artistas descobriram o humano, mas na artificialização, no poder desestabilizador do Humanismo através da máquina, criando inevitavelmente o inumano. Por isso a coreografia de Nijinsky era cheia de detalhes precisos. Bronislava Nijinska (1981, p. 460) afirmava que: “a nova estrutura da criação de Nijinsky na coreografia e sua inovação de movimentos e poses demandava uma exatidão de execução para os mínimos detalhes. Tudo era estranho e não familiar para os artistas trazidos na tradição do velho balé clássico. “E ainda: na “Sagração”, “Nijinsky trabalhou deste modo sobre cada medida, acentuando as batidas para os artistas, e não prosseguia em sua composição até ele obter de cada artista a execução exata”.

Se a máquina já havia sido usada no “Discurso do método” por Descartes (1983) para especificar uma das dimensões da realidade, a *res extensa*, os artistas expressionistas e futuristas retornam também à máquina, agora para pensar o próprio humano. Não para se sentirem horrorizados e repelirem o corpo, como fez Descartes em seu processo de desimaginarização (PASSOS, 1999), fazendo com que nos voltássemos para o mais humano, ou seja, o *res cogitans*. O retorno à máquina se faz por outra estratégia. Os expressionistas queriam explorar o humano em seu limite, e nesta busca não encontraram talvez a demarcação precisa, por isso a alargaram, indo para o sobre-humano. Logo, no século XX foi necessário desestabilizar uma certa noção instituída do humano e ressignificar a máquina. A máquina, outrora figura macabra, agora serve para desestabilizar o instituído e doar ao homem, para além de suas absolutizações, sua condição criadora de direito. A obra de arte deixa de ser narcísica, auto-referenciada ao humano, e passa a se referir ao vivo, pois, voltando-se para o vivo, o homem pode ter muitos devires, inclusive não-humanos — e a máquina é o mais radical de todos.

No extremo do humano descobre-se o inumano. É isso que defendemos para o Expressionismo alemão e para Nijinsky. É uma estética que parece anti-humanista, mas na verdade é super humanista.

Mas para ampliarmos mais ainda esse processo artístico de artificialização visto em Nijinsky, devemos fazer um paralelo deste artista com os ideais do teatrólogo Gordon Craig, que começavam a se esboçar nesta época. Craig desejava que seus atores fossem substituídos

por supermarionetes, eliminando assim a vaidade interpretativa individual (EYNAT-CONFINO, 1987), e assim fala da “Sagração”, após assistir a sua apresentação em Londres:

A maior parte do tempo parece que estamos olhando para marionetes mais do que crianças ou selvagens, e muitos movimentos parecem ser o resultado de alguma austera e invisível mão movendo os bonecos por uma inexorável sentença, cujo propósito é conhecido pelo dono da mão, mas só em alguns momentos conhecimento é declarado aos outros. (*apud* BUCKLE, 1988, p. 364)

As palavras de Bronislava, irmã de Nijinsky, vão na mesma direção: “ele tentou tratar seus intérpretes como bonecos” (NIJINSKA *apud* BUCKLE, 1984, p. 247).

A marionete nijinskyana também forte relações com os cenários e pinturas de Roerich, como já vimos. Decter (1997) afirma que os ídolos de madeira, freqüentes nas pinturas de Roerich, teriam influenciado os movimentos de Nijinsky, que aproximam os bailarinos a corpos esculpidos em madeira: “eu sou um bloco de argila que ele modela, cada pose, cada mudança de movimento”, assim afirmava Bronislava Nijinska (*apud* HODSON, 2000, p. 236) sobre as criações do irmão. Nijinsky, deste modo, “transformava a criação coreográfica em uma aventura tão audaciosa como a pintura ou escultura moderna. [...] Sua maneira de apresentar o corpo humano os deixavam espantados. Madeira, argila, mármore, pedra. Os comentários falam de uma coreografia compacta, sólida, estratificada” (*idem*, p. 233). E nós falamos de uma coreografia do inorgânico.

A concepção da marionete como um elemento superior ao ator e também ao bailarino já havia sido expressa muito antes, no século XIX, em pleno Romantismo, com Kleist (1997, p. 27), em seu conto “Sobre o teatro de marionetes”, no qual lê-se em uma passagem: “jamais me faria acreditar que era possível estar contido mais encanto em um manequim mecânico do que na constituição do corpo humano.” Este encantamento com a marionete, que também estará em Maiakovski, é sempre uma tentativa de superar um certo ideal do próprio Romantismo e do Naturalismo.

As influências de Graig sobre Nijinsky podem ser sentidas ainda na própria Rússia, pois em 1891 Craig já havia produzido “Hamlet”, onde usava pensamentos sobre o novo teatro e a supermarionete. E uma parceria entre Craig e Nijinsky quase foi estabelecida na Inglaterra, para a construção de um balé (BUCKLE, 1984). Contudo, percebemos que, mesmo antes de Nijinsky, em Fokine, principalmente na obra “Petrouska”, esta influência da marionete já estava presente, e lembremos que o próprio Nijinsky fez o papel principal do boneco Petrouska (GARAFOLA, 1989).

Craig, como Diaghilev, também buscava uma arte total, e é no teatro que visualiza esta possibilidade. Craig junto com Adolphe Appia, são partidários do teatro antinaturalista. Para eles, o texto é apenas um dos elementos, e a essência do drama reside na ação do movimento ou, como afirma Appia (1981, p. 121-122), “o movimento, a mobilidade, eis o princípio diretor e conciliatório que regulará a união das nossas diversas formas de arte, para fazê-las convergir, simultaneamente, sobre um ponto dado, sobre a arte dramática”. Craig acreditava que despersonalizando o ator contribuiria para a beleza, a harmonia e a expressão do todo. É interessante assinalar que Craig e Duncan Isadora foram amantes, e desta união ele descobriu, distanciando-se do naturalismo de Duncan, que o ser humano, e especialmente a linguagem do ator, não são instrumentos convenientes para o movimento no teatro (EYNAT-CONFINO, 1987). Craig então procura um movimento não-mimético, não-naturalista, mas simbólico, e discute que o instrumento perfeito para isto não é corpo humano, mas sim a supermarionete (*über-marionette*). Sentimos aqui, novamente, uma certa aproximação entre Kleist e Craig: o que no primeiro remete a uma reflexão acerca da marionete (o título original de sua obra é “Über das Marionettertheater”), no segundo se torna a afirmação da supermarionete (Craig, apesar de inglês utiliza o termo alemão, *über-Marionette*).

A causa principal da desaprovação de Craig com relação ao ator era que a natureza humana tende para a liberdade, mas a mente humana é escrava da emoção, e nessa esfera de imprecisão a arte não pode ocorrer. Os movimentos do ator são falhos e ele não os domina; sua mente não coordena seus movimentos, pois são feitos pelo ímpeto da emoção e ele jamais pode repeti-los. Somente através da esfera lógica, clara e matemática da marionete, pode-se produzir uma arte no palco.

O ator desaparecerá e em seu lugar uma personagem inanimada que usará, se quereis, o nome de supermarionete. (CRAIG, 1981, p. 119)

A marionete não tem voz [...] seu poder de expressão está no movimento. Pelo movimento ela [— a supermarionete —] pode nos falar sobre todas as coisas que Shakespeare, com palavras, não pode dizer-nos. (CRAIG, 1978, p. 61)

Tudo leva a crer que a verdade depressa surgirá. Suprima-se a árvore autêntica que se colocou em cena, suprima-se o tom natural, o gosto natural, e chegar-se-á igualmente a suprimir o ator. Não haverá mais personagem viva para confundir no nosso espírito a arte e a realidade; personagem viva em que as fraquezas e os frêmitos da carne sejam visíveis. (*idem*, p. 118)

A emoção é a causa com a qual primeiro tudo é criado e em segundo lugar destruído. A arte, como nós dissemos, não pode admitir nenhum acidente. O que então o ator nos dá não é um trabalho de arte; isso é uma série de confissões acidentais. (*idem*, 1978, p. 38)

Craig se tornou-se assim um grande estudioso das marionetes, fantoches e teatros de sombras, chegando a reunir estas pesquisas através de uma revista organizada por ele e

denominada de *Marionnette*, que seria uma espécie de “sublimação de seu esquema original” sobre as marionetes (CRAIG, 1985, p. 306).

Assumimos em nosso trabalho que o naturalismo duncaniano de origem romântica configura-se destacando uma necessária natureza humana e a noção de organismo. Craig e Nijinsky vão buscar na arte a supressão do humano e do organismo, e desejam que o inumano seja a abertura para novas criações. Nijinsky faz de seus bailarinos uma comunidade de marionetes articuláveis, que não pessoaliza, não individua seus participantes. A virgem eleita — papel principal dado à solista que dança até à morte no segundo ato da “Sagração” —, figura não-nomeada, cede sua vida para que a natureza se manifeste intensamente. O demasiadamente humano desaparece, e a vida como soberana se manifesta. Ecos nietzschinianos são ouvidos.

Nijinsky, nessa proposta do inumano parece ter querido subverter de forma radical o balé acadêmico. A temática da “Sagração”, por si só, já em muito se diferenciava das virgens camponesas a que Paris assistia em seus tradicionais balés românticos, ou mesmo das esvoaçantes e leves túnicas de Duncan. Nijinsky buscou o máximo de revolução que poderia conceber. Os bailarinos abandonaram suas sapatilhas tradicionais, seus joelhos esticados e as posturas esguias, retilíneas, refinadas, transcendentais, bem como o peito erguido, as pernas alongadas desenhando linhas elegantes, levemente arredondadas, sem mencionar o fim da sensação de perda da gravidade e a elegância aristocrática do *en dehors*. Ao invés disso, executam movimentos de tremores convulsivos, *grand jetés* estilizados, movimentos retos e mecanizados nos quais não havia graça e leveza. Uma ordem às avessas predominava no balé: Nijinsky artificialmente colocou os pés em rotação medial total, que chamamos em dança de *en dedans*, os joelhos freqüentemente fletidos, a cabeça e os braços formando desenhos longe dos ornamentos do balé ou da fluência duncaniana, além dos pequenos e pesados saltos com joelhos dobrados, revelando explicitamente que a gravidade exerce peso sobre o corpo. A rítmica de inspiração dalcroziana acentua esse pé que toca e golpeia o solo com vigor. Bronislava Nijinska (1981) afirma que a “Sagração” não possuía a estrutura do balé clássico que repetia padrões de movimento ou realizava desenhos geométricos e simétricos no palco. Tudo parece ter sido produzido para gerar a sensação de estranheza, de antinatural, de inumano, de deformação, de caos. O grande crítico de balé da época Jacques Revière (s.d., p. 22) também assinala que “em toda a coreografia da Sagração há uma profunda assimetria que é parte da essência do trabalho. Cada grupo começa por si mesmo; isto faz com que nenhum gesto seja desenhado para responder ou compensar outro, para restabelecer o equilíbrio”. Na “Sagração da primavera” não voltamos a uma corporeidade “primitiva”, mas a uma radicalidade contemporânea selvagem. Selvagem não porque lembra um animal, como Nijinsky já haiva proposto com os

movimentos caprinos no “Fauno”, mas sim porque destrói a noção de organismo tanto animal como humano: seus bailarinos são máquinas, marionetes que se movem. Na dança, parece que Nijinsky segue uma inspiração que seria bastante freqüente nas artes, criando uma antiarte, um atonalismo corporal. Nesse sentido, ousamos dizer que se trata aqui de uma espécie de “antibalé”. Se o balé, ao longo de sua história, foi a valorização das linhas etéreas e elegantes do corpo e da gestualidade humana, somente destruindo esta estética radicalmente é que o espaço para o inumano se expõe. Na verdade, Nijinsky não combate o balé; combate o corpo essência, absoluto que o balé ratifica.

Devemos entender que muitos comentários feitos por artistas e críticos tradicionais contra a “Sagração da primavera” não têm procedência. Alguns acusaram Nijinsky de estabelecer algo caótico, sem qualquer coerência racional, espécie de baú de gratuidade. Essa obra, no entanto, está longe disso: se inicialmente ela nos caotiza com posturas nunca antes visualizadas em corpos de bailarinos, depois percebemos que se trata de uma anunciação. Nijinsky aqui está adiantando uma forma de criação que mais tarde, na década de 1930, a música de Schoenberg irá inaugurar com seu dodecafonismo. É isto que designamos antibalé: Nijinsky “liberta” o corpo nas rígidas regras que criou para o corpo, como fizeram os dodecafônicos.

Alguns pesquisadores se afinam com nossa afirmação de que Nijinsky teria seguido uma estética para a criação das formas corporais numa espécie de antibalé, uma vez que adota posições opositoras a toda escola acadêmica. Mas a pesquisadora responsável pela reconstituição da “Sagração da primavera”, Millicent Hodson (1997, p. 42), afirma que esta coreografia não seria apenas uma inversão dos valores do balé, pois “todas as leis fundamentais da dança clássica são trabalhadas e reinventadas — não simplesmente invertidas”. Hodson também acredita que Nijinsky busca uma espécie de arqueologia do movimento, indo às origens dos movimentos que são realizados no balé. No entanto, parece que dificilmente poderíamos afirmar que na Rússia pagã se desejava dançar com os pés em rotação medial. Tampouco há registros de que Nijinsky tenha feito alguma grande investigação sobre culturas primitivas, e principalmente sobre gestos. O gesto, sendo temporal e não registrável, seu estudo em tempos pretéritos é algo praticamente impossível. Dentre os criadores deste balé, o único que tinha pesquisas arqueológicas em seu currículo era Nicholas Roerich, que pesquisou as cores e símbolos neolíticos para a construção de seus grafismos e cores nos figurinos e nos cenários. Também não nos parece que Stravinsky tenha tido em sua vida intenções etnomusicológicas para a criação da “Sagração”. E o mais curioso é que, além disso tudo, há um erro antropológico na concepção da “Sagração”, pois na Rússia pré-histórica não ocorriam

sacrifícios humanos como o que acontece na obra (LAUNAY, 2000). Por isso concluímos que não ocorreu uma pesquisa etnográfica do gesto em Nijinsky, mas acreditamos que ele utilizou uma estética da criação comum àquela época, isto é, fixou regras rígidas em sua criação para fugir dos sistemas e normas já instituídos pelas escolas de arte.

No início do século XX, as escolas acadêmicas estavam sendo atacadas em seus fundamentos e princípios. Na tentativa de buscar novas formas de criação, muitas das regras seguidas pelos artistas de vanguarda são nitidamente opositoras, isto é, regras feitas a partir da inversão de princípios estabelecidos nas artes. Como já vimos, na música Schoenberg cria o dodecafonismo, que procura organizar regras bem estruturadas e rígidas para que em nada as novas produções evocassem o sistema tonal e seu modo de produzir melodias. Na pintura, o ponto de fuga e a perspectiva são subvertidos pelo cubismo, com as novas e múltiplas discordantes perspectivas de Picasso. Nijinsky faz aqui o mesmo com a dança: antes mesmo do atonalismo ocorrido na década de 1930, Nijinsky cria seu antibalé, ou, melhor dizendo, seu acorporalismo, uma vez que o balé e seus gestos eram o modelo idealizado de corpo. Neste sentido, a dança antecedeu a música em inovação, e as realizações na arte de Nijinsky obrigavam um material plástico — o corpo — a sofrer radicalmente esta transformação. Inverter logicamente o sistema tonal dos sons ou a estrutura da língua nas palavras é uma dimensão diferente do que criar novas plásticas no biológico e no corpo. Aqui há outros problemas, que não são apenas da imaginação. Nijinsky é tão radical porque propõe não só mudanças plásticas, mas biológicas, orgânicas, porque não era apenas na tela que um corpo se apresentava, mas sim um corpo vivo no palco. O escândalo da noite de estréia da “Sagração” pode ter ocorrido pelo pavor que os espectadores sentiram ao assistir as possibilidades de mudanças do corpo. Se hoje discutimos fervorosamente os prós e contras da manipulação genética e das cirurgias plásticas que modificam o corpo, naquela época Nijinsky transformava o corpo de outra forma: a dança altera o *bios* e seu modo de se mover, seus gestos. Talvez esta tenha sido a radicalidade da estréia.

É devido a essa singularidade nijinskyana que estamos afirmando com certo conforto que Nijinsky estava anunciando novas primaveras para o corpo e para a vida. Ele talvez tenha sido uns dos pioneiros a apresentar um novo conceito para o *bios*, para o corpo, e um novo paradigma para o mundo. Nijinsky vivifica este novo corpo em suas articulações, músculos, formas e movimentos. Nijinsky quer mostrar cada articulação e como elas funcionam. No fluxo deixamos o corpo desarticulado e etéreo, mas Nijinsky, no antifluxo, prega a virtuosidade do controle do corpo anunciando sua selvageria. “O movimento é forçado à obediência; é constantemente reconduzido ao corpo, colado ao corpo, apanhado e puxado para trás, como

alguém que se segura pelos cotovelos e se impede de escapar” (REVIÈRE *apud* SASPORTES, s.d., 97). O controle de Nijinsky evita que o corpo saia de si mesmo, como por tanto anos fizeram as brancas e magras bailarinas, como se estivessem envergonhadas do peso do próprio corpo, mas o constrangimento nijinskyano do corpo, ao contrário do que pensava Duncan, restitui o corpo à sua carne.

Nas inovações do corpo, no final do século XIX e início do XX, muitos bailarinos, como já vimos, produziram transformações estéticas na dança. Eles trouxeram verdadeiras manifestações de culto ao corpo livre e natural, rebelando-se contra a sociedade industrializada e burguesa. Duncan é um exemplo clássico, mas também temos Laban, que queria resgatar toda a variedade dinâmica e espacial do corpo que a vida industrializada retirou do corpo, além dos personagens já comentados como Fokine, Graham e Humphrey. Também o Expressionismo alemão na pintura e no cinema, com Klimt, Fritz Lang, Munch, entre outros, nos mostraram a fragilidade e a alienação do corpo.

Se a modernidade escravizou, empobreceu, separou o corpo de seus movimentos e desejos considerados naturais, é agora a hora de fazer o retorno do recalçado, possibilitando o reencontro com o corpo idílico, esquecido em um paraíso metafísico, espiritual, exótico, distante e perdido. Notamos claramente que, com os românticos, há o prenúncio de uma revolução do e com o corpo, e isso não podemos deixar de honrar. Mas esse prenúncio era ainda por demais moderno pois um fundamento original e primevo do corpo era concebido. Havia uma corporeidade natural que, embora perdida, deveria ser revisitada para transformar o corpo do homem moderno. Na dança, o balé, muitas vezes era culpado por este corpo artificializado, pois era visto como ícone da aristocracia e da burguesia decadente. Mary Wigman, por exemplo, acreditava que suas danças eram incompatíveis com o balé, porque seus corpos não poderiam ter ressonância com essa técnica extremamente estabelecida e formal.

Mas nossa proposta aqui é pensar sem esse típico mecanismo romântico de operar através de dialéticas. Para entender esta corporeidade contemporânea que Nijinsky anunciava, não estamos nos prendendo unicamente à idéia de uma natureza corporal, mas sim de um corpo capaz de se artificializar na cultura, na arte, nos fazeres, na vida. Um corpo capaz de diversas possibilidades plásticas, mudanças, organizações e estruturações transitórias. Um corpo capaz de criar. Assim, qualquer corpo, em qualquer organização pode ser legítimo, e qualquer modo de categorizar o corpo como artificial ou natural é um modo de afirmar que um corpo, visto como correto, é possível, e o outro, visto como desvio, é um erro. Se o balé era visto pelos “naturalistas da dança” como algo contra o organismo, Nijinsky aplica um golpe mais violento, numa dança de puro requinte inventivo sem “respeito ao suposto corpo absoluto”. Tudo que se

processa no corpo, mesmo o naturalismo e autenticidade de Duncan, não passa de puro artificialismo sentido como natural. Não é o movimento primevo que é redescoberto, ao contrário, é produzida uma sensação de naturalidade em determinados movimentos. O naturalismo é um artifício, é uma invenção ocultada pela sensação naturalizada.

Se a “Sagração da primavera” está sendo tomada por nós como exemplo básico, isto se deve à sua radicalidade, constituída por Nijinsky em sua breve e faraônica carreira de bailarino e coreógrafo.

Este bailarino realizou somente quatro coreografias entre 1912 e 1916: “A tarde de um fauno” (1912), “Jeux” (1913), “Sagração da primavera” (1913) e “Till Eulenspiegel” (1916), que trouxeram extrema inovação para a dança, principalmente para o balé acadêmico. Cada uma é revolucionária, com uma lógica própria, com um corpo próprio. Em “A tarde de um fauno”, sabemos que o famoso bailarino recriou uma corporeidade de outra ordem, bastante distante do balé e de sua lógica do espaço enclausurado bidimensional. Na “Sagração”, um outro modo se estabelece, que também é distante do balé acadêmico e do próprio “Fauno”.

O mais original de Nijinsky é que nele não podemos apontar um pensamento, princípios ou método tão claro sobre dança como ocorreu com Duncan, Graham, Humphrey e outros. Estes últimos tentaram a totalização da dança em grandes sistemas conceituais, teóricos ou técnicos. Mas em Nijinsky temos apenas um estilo. Hoje, o que se conhece de Nijinsky é sua capacidade altamente revolucionária revelada em cada coreografia. Há um corpo inédito, novo, em cada coreografia, que nos faz pensar em princípios e métodos diferentes. Quem é que sabe quais os princípios do método de dança de Nijinsky? Em cada coreografia um método novo se estabelecia, produzindo uma nova dimensão corporal e existencial. Será então este o caminho da corporeidade? Compreender que em cada método, em cada técnica, em cada fazer de que o corpo toma posse, ele faz a si mesmo uma espécie de autogênese de *autopoiesis*? Nesta direção, em Nijinsky potencializamos “métodos” singulares a cada novo momento e isso devemos levar conosco para pensar o corpo neste trabalho. Talvez a formação altamente estabelecida de Nijinsky em dança acadêmica o tenha feito sempre pensar que um corpo é altamente definido, só que de modo muito particularizado em cada instante.

As inovações de Nijinsky foram a não-preocupação com a dança enquanto categoria metafísica transcendental, mas encontro, acontecimento. E isto produziu esta velocidade de transformações em tão pouco tempo em seu trajeto coreográfico. Com apenas quatro coreografias realizadas, ele se tornou um dos maiores mitos da dança, sendo um dos primeiros a anunciar a radicalidade de um novo corpo, um corpo contemporâneo.

Mas o que é este corpo contemporâneo? O termo contemporaneidade se coloca numa maneira nova de se pensar a vida. Um novo olhar para o cotidiano através de um prisma estético, a vida não como organização de princípios universais, mas a vida como criação de princípios transitórios, regionais. Valores morais, pensados como transcendentais, que tanto estruturaram a sociedade ocidental são colocados em grande tensão. O mundo platônico-judaico-cristão-capitalista, com seu pensamento em prol de valores absolutos, é questionado em seus pilares mais elementares, pois para todo este grande sistema organizador do *socius* a vida só pode ser pensada através de planos transcendentais e grandes teorizações totalizadoras. Logo, as leis universais das ciências, os dogmas religiosos, as formas poéticas e transcendentais da arte e as filosofias da verdade absoluta são colocadas em análise. Quando o mundo é repleto de transformações de mudanças, de organizações circunstanciais, é um mundo da criação.

O corpo é um dos elementos mais impactantes, porque ele é a prova mais concreta, mais evidente da diversidade e transitoriedade do homem. Cores, formas, tamanhos, fazeres diversos em cada corpo... o corpo é revisitado não como um problema metafísico, mas como o anunciador dos próprios pensamentos da contemporaneidade e de uma ontologia nova que com ele se abre. Ele jorra como ícone dos novos pensamentos e estéticas. De Schopenhauer até Negri, passando por Nietzsche, Freud, Reich, Ferenczi, Marx, Valéry, Bachelard, Merleau-Ponty, Foucault, Guattari, Deleuze, todos anunciam o lugar privilegiado e fundamental do corpo. Nos novos pensamentos, o corpo é o lugar primeiro da organização e desorganização de sujeitos e da sociedade. Como muito bem aponta Barthes (1975, p. 186) “o corpo é a diferença irreduzível, e é ao mesmo tempo o princípio de qualquer estruturação (já que a estruturação é o único da estrutura)”.

Deste modo, em Nijinsky não vemos uma estrutura do corpo ou sua antítese — corpo natural e corpo artificial —, mas pluralidade de corpos estruturados claramente para cada uma de suas coreografias. Em suas danças temos um corpo que só pode habitar um palco por uma criação singular. Desta maneira, não há uma natureza corporal em Nijinsky, mas uma naturalização, uma estruturação criadora de corpos transitórios. Cada fazer coreográfico criou o ser da coreografia num processo *autopoiético*. Há regras no corpo, mas estas regras têm uma paternidade, um tempo, uma história, uma cultura relativos...

Entendemos que o mundo contemporâneo é um mundo sem natureza absoluta, não havendo onde encontrar o corpo perdido ou restituir uma verdade para o corpo. O mundo e a própria natureza apresentam-se sem leis universais e eternas, sem essências absolutas e regras transcendentais. O mundo e a natureza se criam criando. A natureza da natureza é a produção de

constantes naturezas naturalizadas. O homem e seu corpo são arquitetados no mundo, no *bios* temporalizado. “O natural não é de modo algum um atributo da natureza física, é o álbi arvorado por uma maioria social” (BARTHES, 1975, p. 140).

Devemos aqui clarear outra coisa. Parece que em nosso trabalho estamos seguindo uma certa tendência culturalista para pensar o homem e a vida. Isto quer dizer que o homem depende da cultura para se produzir: o homem e seu corpo são efeitos da cultura. Aqui surge uma certa preponderância da cultura sobre o *bios*. Mas para nós *bios* e cultura são a um só tempo instâncias quase que indistintas da constituição da vida; e vida para nós é criação. Logo, não é a cultura que de algum modo “forçaria” o corpo a produzir-se de modo diverso. Darwin (2004) já havia apresentado uma natureza variacional e constituidora do *bios* em todas as suas esferas, em lugares onde a própria cultura não agiria. Mendel já havia anunciado que na vida tudo é diversidade (ROSE, 2000). O biológico também é criação. Pensar esta divergência entre teorias estruturalistas e culturalistas é ainda permanecer na dualidade. Mas queremos tentar sair das dualidades e pensar numa forma “diversalista”, do fazer a si e ao mundo de formas diversas. E se o *bios*, na teoria dos culturalistas, fica subordinado à cultura, isto traduziria uma fraqueza do *bios*, não no sentido de visualizar o *bios* sem potência de criação, é uma fraqueza histórica, e não de fato. Pois o corpo, até o século XIX sempre foi colocado de forma problemática no mundo ocidental. Assim, o corpo nunca se apresentou enquanto força disruptiva para afirmar o que ele é: uma potência do devir, uma produção da diversidade. Logo, tanto numa forma culturalista que não reconhece a potência criativa no *bios* do corpo como nas filosofias transcendentais, o corpo foi alienado de sua própria condição de criação.

Nijinsky, então, é um homem de novas leis, e na “Sagração” temos a antilei do balé do corpo moderno. Nijinsky anunciou uma batalha para libertar o homem do crivo escravizante, do ditame universal, e apontou regras que moralmente se anatomizaram no corpo. Dai o escândalo. Mesmo que o relato daqueles que se encontravam presentes naquela noite memorável de estréia da “Sagração” tenha sido fantasioso, uma coisa é possível constatar: a ocorrência de uma batalha nesta guerra entre corporeidade nova e antiga. E mais do que isso: essa nova corporeidade anuncia que alguns “dogmas” da Era Moderna começam a ser subvertidos. O exagero produzido naquela noite teve uma função política, de militância: se Nijinsky acendeu o estopim, era preciso deixar queimar. Eles, os prós Nijinsky, desejavam desestabilizar um corpo moderno e a subjetividade que por traz dele se manifesta; o corpo parece então o primeiro lugar dessa invenção de um novo mundo. Quando o corpo inaugura mudanças, não há mais escapatória: uma revolução acontece. Isso ocorreu naquela noite.

Marx anunciou no corpo a força de trabalho que é constituidora da sociedade, da subjetividade e do homem. Freud revelou o corpo como corpo pulsional, corpo dos desejos. Para Nietzsche o corpo é potência singular, é o que pode nos levar a compreender a potência do indivíduo da vida. Darwin mostra no corpo uma herança animal. Todos estes novos matizes do corpo foram condensados e apresentados naquela dança selvagem.

Seguindo as idéias de Mendoza (2000), que entende que através da dança o corpo tem uma pragmática eficaz para se tornar o foco central na análise da experiência social, Nijinsky seria uma espécie de profeta que não profetizou novos “pensamentos”. Ele torna carne estas novas idéias. Ao torná-las carne, sabemos que os gestos produziram novas realidades, novas subjetividades. Nijinsky é uma espécie de filósofo com o corpo, e não somente do corpo. Seus conceitos são coreografias; suas indagações, movimentos. Se ele não produziu conceitos para o corpo, mas no corpo, o corpo — antigo problema metafísico — passa a ser produtor da existência. Há nele uma condição existencial que é sem fala e sem voz, porém pleno de sentidos que são compreendidos e comunicados. Todos compreenderam os vibrantes ensinamentos de Nijinsky naquela noite. Alguns rejeitaram: vaiaram. Outros aclamaram.

Se Nijinsky fala, é para dizer àqueles ignorantes do corpo que ainda não foram alfabetizados — “corpotizados”: “estou sentido através da carne, e não do pensamento. Eu sou a carne. Eu sou o sentimento. Eu sou Deus em carne e sentimento” (NIJINSKY, 1985, p. 21).

Nijinsky foi aquele que “rebaixou” nobremente o homem a seu corpo. Por isso carnificou Deus e a metafísica. O corpo é a própria deidade, já que ele é pura capacidade de criação de si e do mundo. Sem mais, sem menos.

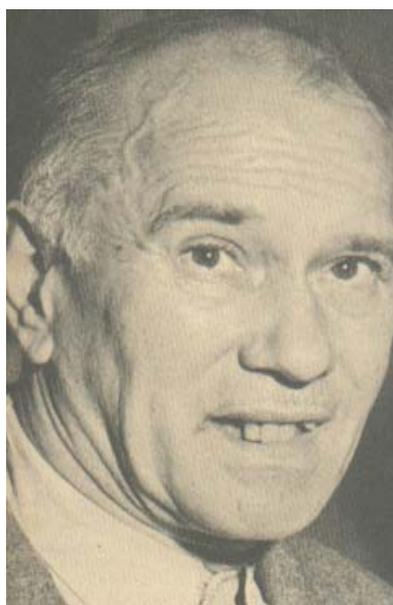


Fig. 32
À esquerda, Nijinsky como o Fauno, em 1912, e à direita Nijinsky após anos de internação em instituições psiquiátricas e um ano antes de sua morte

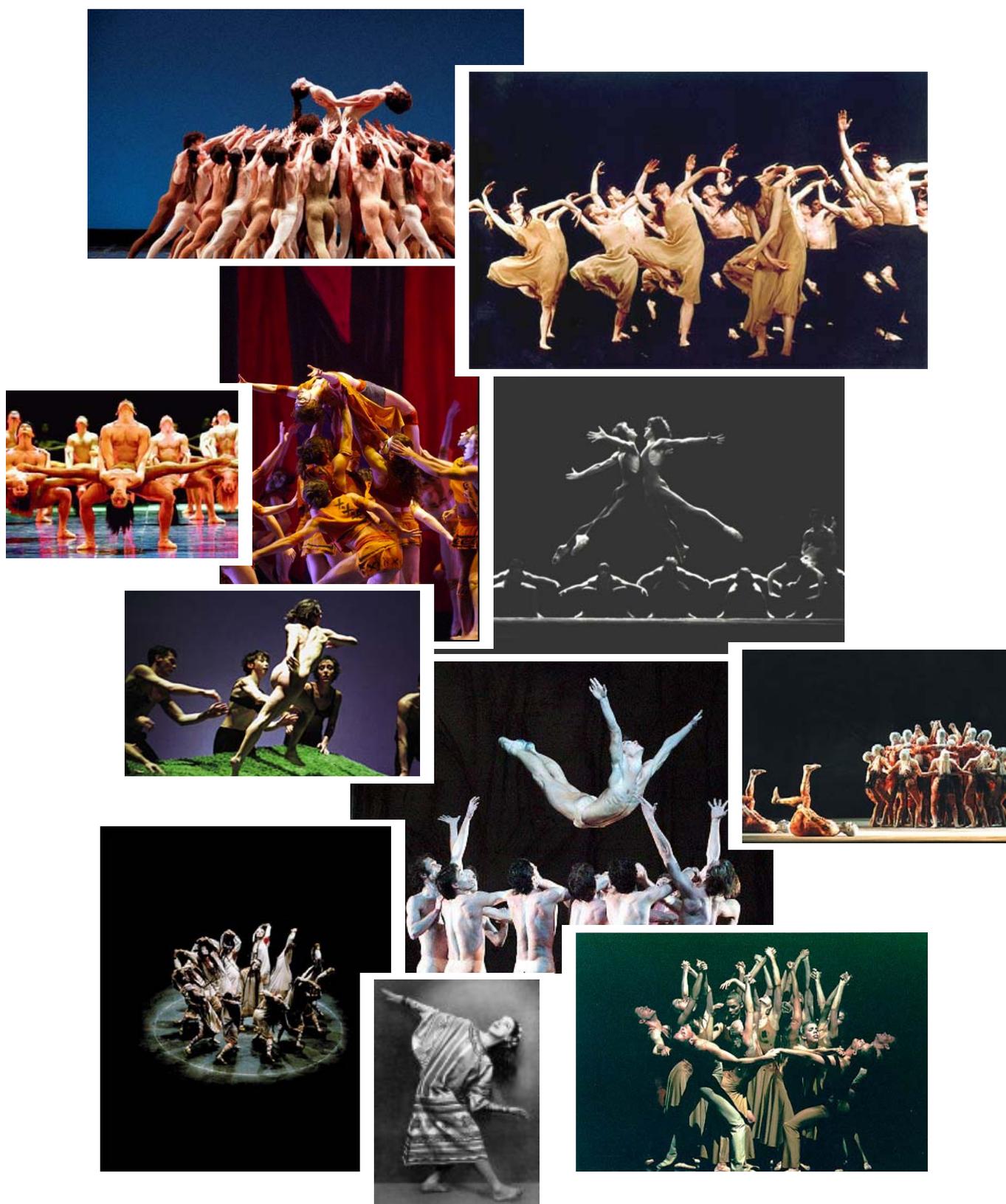


Fig. 33 – Diversas versões da “Sagração da primavera”

5 A selvagem dança das crianças

Os artistas são, antes de mais, homens que pretendem tornar-se inumanos.

Guillaume Apollinaire

Nesta parte de nosso trabalho retornaremos à questão apresentada através Duncan e Nijinsky. Para iniciar nossa discussão será preciso lembrarmos alguns temas já discutidos anteriormente. Nos capítulos III e IV, nos quais realizamos um “duelo” coreográfico entre o Romantismo de Duncan e a revolução nijinskyana, apresentamos duas teses sobre o corpo. Uma segundo a qual o corpo pode ter uma natureza que lhe é essencial para um sentido de plenitude; outra segundo a qual o corpo é um artificialismo, uma radicalidade criativa.

Mas aqui queremos estender mais um pouco este confronto, pois pensamos que Duncan poderia argüir Nijinsky sobre se suas danças tão artificiais e não possuidoras das propriedades naturais do corpo não estariam forçando o corpo contra os seus caminhos autênticos. Lembremos que Duncan via na cultura burguesa e industrializada algo que produzia um corpo artificial, longe do corpo dionisíaco que ela desejava. Ela não afirma que o corpo artificial não existe, sabia de sua existência e lutava contra ele. Assim, não estaria Nijinsky criando um corpo com estas instâncias repressoras do próprio mundo ocidental, pouco saudável, não orgânico? Acusar Nijinsky, formado na tradição clássica, não seria muito difícil. Isto é claramente possível! Duncan, em sua dialética romântica, não impossibilitou a existência de outros corpos além daqueles que ela julgava serem mais intensos. Pelo contrário, era devido aos corpos, em sua grande maioria, serem alienados, subjugados, reprimidos pelos ditames sociais e econômicos, que ela se lança como uma redentora messiânica. Sua dança traria um novo corpo e novos conceitos sobre dança e corporeidade. Deste modo, Nijinsky poderia ser amplamente combatido chamando-se seus movimentos de deformados ou falsos, segundo Duncan (1985b).

Outro problema que acompanha o pensamento ocidental é a relação entre natureza e a arte. A arte muitas vezes foi o pivô deste confronto entre natureza e artificialismo. Para uma certa concepção da arte, o belo se deve à capacidade de imitar a natureza, mas para outros a arte não imita a natureza mas é artifício que inaugura novas naturezas, pois ela é uma produção inventiva do homem (LACOSTE, 1986). Ou ainda podemos pensar na arte como um não-mundo palpável, concreto, cotidiano, mas como a invenção de mundos não realizáveis,

apenas fantasiosos e até mesmo doentios, esquizofrênicos, fenômeno este criado principalmente a partir do século XIX (PORTER, 1990). Nijinsky, principalmente porque viveu a psicose, poderia ser acusado de inventor fantasioso e macabro do corpo (REISS, 1953). Não seria a “Sagração” um sinal que anunciava já sua doença mental, por isso muitos atribuíram à obra um caráter doentio? Este corpo patológico que ele produz se afastaria das propriedades saudáveis e naturais.⁹

Pensar então que o corpo tem como um princípio constituinte absoluto ou como a capacidade artificial de criação leva a entender num primeiro momento, que ambos os caminhos são possíveis na arte. Se a cultura também cria corpos artificiais, que em si não seriam os corpos legítimos, a arte em sua faceta negativa poderia ter esse papel. Logo, Nijinsky não apresentaria o constituinte essencial do corpo, mas justamente um corpo não-verdadeiro, a morte do corpo, a morte das necessidades do corpo. Se em nossa pesquisa até agora afirmamos que Nijinsky nos faz pensar uma dimensão intensa do corpo e da vida, aqui esta argumentação colocaria Nijinsky na contramão deste pensamento. O que fez Nijinsky, então? Repressão, adoecimento ou intensificação do corpo? Desejamos o artificialismo ou o naturalismo do corpo?

Natureza e artificialismo colocam-se como termos constituintes deste problema. Apontarmos que o corpo é redutível à natureza significa dizer que o biológico, o genético, é determinante, e que a cultura está em segundo plano na formação do corpo.

Mas para verificarmos do que realmente é da natureza do corpo e problematizarmos tal questão, teríamos que suprimir de um determinado corpo todo o encontro com a cultura, e aí verificamos que gestos neste corpo se apresentam espontaneamente. Estes gestos, estes comportamentos podem nos falar da natureza pura do corpo e do homem. Mas seria possível tal corpo ausente da cultura?

Podemos ter algum exemplo no qual um corpo “dançou” à moda de Nijinsky, mas que esta dança do naturalismo-artificializante não foi intenção deliberada de um artista, mas um

⁹ Millicent Hodson (1996, p. xviii) revela como a teoria altamente difundida sobre a relação entre a doença mental de Nijinsky e a “Sagração” foi sobretudo estimulada por Stravinsky, principalmente na publicação de sua autobiografia. Nela, Stravinsky dizia que eram identificados na coreografia da “Sagração” elementos da insanidade mental que tanto arrasou a vida de Nijinsky durante três décadas, até sua morte em 1950. Stravinsky acusava Nijinsky na “Sagração” de “ignorância, deselegância e falta de razão”, justificando assim a insanidade. Colin Wilson, na década de 1950, também relacionava a Sagração à “loucura” nijinskyana. A estes fatos se associa a publicação dos “Cadernos de Nijinsky”, que são escritos pelo bailarino em uma de suas internações e podem ser vistos como registros de delírios. O mito de Nijinsky vinculado à sua loucura tornou-se muito forte, gerando uma série de obras e discussões a este respeito. Contudo, Hodson afirma que seria um erro pensar nestas relações da “Sagração” com a loucura, em primeiro lugar porque a “Sagração” é de um nível de elaboração e esforços que não podem ser vistos como “loucura”, somente porque são arrojados e extemporâneos; em segundo lugar, porque havia em Stravinsky um desejo de diminuir Nijinsky para sua autopromoção nos títulos do escândalo da “Sagração”.

acaso acontecido de forma “natural”? Teríamos um exemplo em que o homem livre das invenções repressoras da cultura burguesa manifestaria o corpo mais autêntico e livre de todos? Se realmente aproximarmos o homem da natureza, como queriam Rousseau, Duncan e tantos outros, este homem potencializaria sua condição humana? Será que as límpidas águas dos rios, os balanços das árvores das florestas, as ondulações dos verdes mares e a força telúrica das montanhas fariam com que nos reapropriássemos dos movimentos mais verdadeiros e vitais?

Sabemos, pela antropologia, que o homem tem na cultura a condição de sua constituição. Para a antropologia, se não há cultura não há homem (LARAIA, 2004). Todos os homens nascem em sociedade e lá estabelecem seus valores, suas regras, suas linguagens e também seus corpos. Marx (2001) já havia apontado a condição social na constituição do homem. E sabemos também que existe um pensamento hegemônico de que a cultura é uma faculdade humana, e que os animais, sobretudo os silvestres, estariam fora desta condição. Só os homens têm cultura, e a cultura é um dos marcos divisores entre os homens e os animais. Os animais agem por instintos determinados em cada espécie e desenvolvem pouquíssimos comportamentos singulares em cada grupo, pois lhes faltam as propriedades dinâmicas de transformação próprias da cultura. Mesmo que um animal seja criado por outro, por exemplo, um gatinho adotado por uma cadela, este gato ao crescer está preso à sua condição felina: ele irá miar, andar como gato, e quando entrar no cio procurará os de sua espécie. O animal tem então, no seu corpo e nos gestos da espécie, uma natureza motriz invariante. O contato com a cultura pode inclusive fazer o animal morrer, devido ao grande afastamento de sua natureza.

Seria possível pensar um homem que tenha sido alijado da cultura? Será possível isto? Como poderia um bebê subsistir sem os instrumentos e comportamentos da cultura, que são tão necessários para a sua sobrevivência? E se isto ocorresse seria ele um homem melhor, mais livre, mais forte e moralmente correto? Se isto ocorresse, o mito de Tarzan protagonizaria este possível homem.

Vamos então, seguindo as indicações de Duncan, revisitar o mito de Tarzan, isto é, um homem que ao retornar à natureza se consagra como um exemplo máximo da humanidade. De certa forma, o mito do Tarzan se antagoniza com outro mito romântico, o de Frankenstein, que protagoniza o monstro artificial e o sofrimento existencial, resultado de sua parcela máquina (SIBILIA, 2002). Frankenstein personifica os problemas produzidos pelo homem quando este tenta sair de sua condição biológica. No livro de Mary Shelley (2001) de 1818, Frankenstein é filho de um cientista, Victor, que, tentando superar o limite biológico da morte, construiu um ser bio-máquina. Entretanto, esta existência híbrida traz a este ser bio-máquina muita dor e sofrimento: ele não sabe sobre si, não conhece seus progenitores, não possui a plenitude da

humanidade e talvez nem uma alma, sua existência é marcada pela dor e pela violência. Seu criador, Victor, também é marcado por uma vida sofrida e dolorosa, continuamente perturbado por sua criatura, que apresenta um sentimento misto de ódio e amor. Deste modo, percebemos que é freqüente os mitos que apresentam o artificialismo falarem do fracasso humano, da dor, do conflito, da aberração. Há nestes mitos um princípio moral religioso, advertindo o homem para não sair de sua condição dada por Deus. O artificialismo, assim, é visto como o mal, o demoníaco, uma criação deletéria para o homem; em contraponto, o naturalismo é uma potência. Mas aqui ainda indagamos: dançamos à moda de Tarzan ou à moda de Frankenstein?

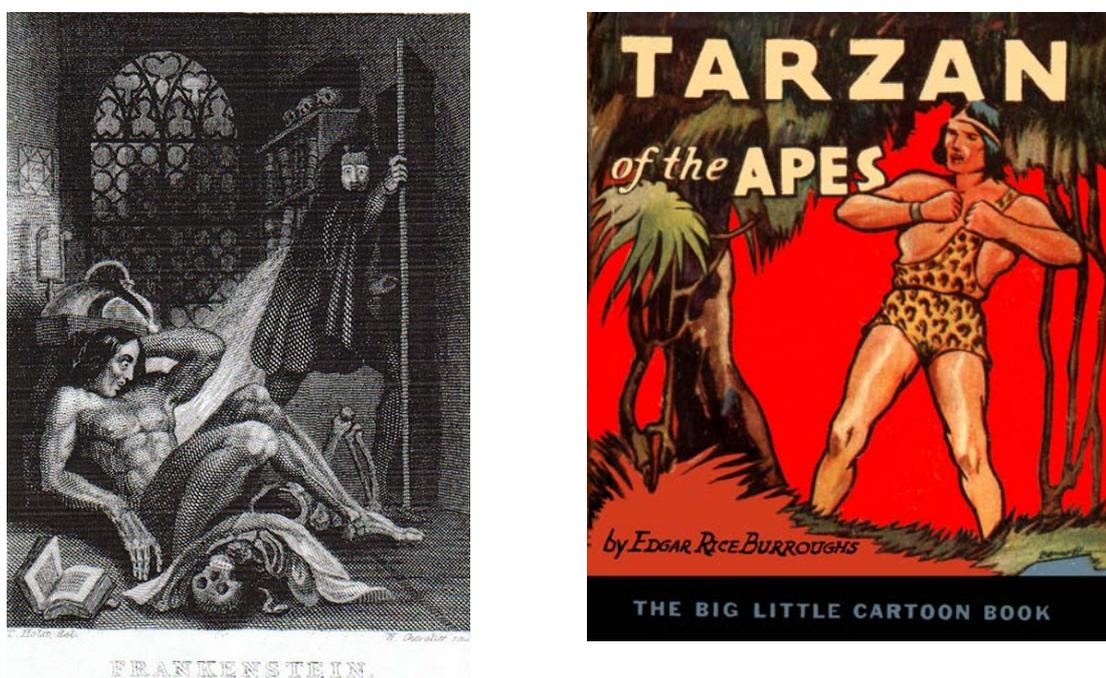


Fig. 34 – Ilustrações para os livros de “Frankenstein” e de “Tarzan”, personificando, respectivamente, o corpo artificial como o mal e o corpo natural como o bem

Em 1912, época em que a visão romântica do bom primitivo ainda pairava no ar, Edgar Rice Burroughs publica seu livro *Tarzan*. Como sabemos, este livro narra a história de um casal de aristocratas ingleses, os Greystoke, que após um naufrágio nas costas africanas se salvam chegando a uma selva. A senhora Greystoke dá à luz uma criança, falecendo pouco tempo depois, e o pai é morto por macacos. A macaca Kala toma o herdeiro do Greystoke como filhote. Vivendo na selva, Tarzan aprimora habilidades físicas e morais. Nitidamente, Tarzan é uma fábula que nos remete ao eterno mito das crianças criadas por animais, como Rômulo e Remo, e também à idéia romântica do bom primitivo. Nolasco (2001, p. 48 e 49) afirma que neste mito “Tarzan guarda em si qualidades estéticas e morais. É considerado uma escola de

energia e virtude que constantemente fabrica sonhos no imaginário coletivo”. Ele também é repleto de “vigor físico”, “rei da Jângal”, atuando como um grande protetor da selva”, “fazendo ressoar os ecos de uma ontofania e, conseqüentemente, de uma singularidade”. Tarzan é o mais humano dos homens, e suas qualidades humanas são evidentes: ele é justo, nobre, espiritualizado, forte, belo, inteligente, ecológico, sensível e moralmente digno.

E por que Tarzan possui essas qualidades maravilhosas? Foi na selva e com os animais que Tarzan pôde retirar todas as impurezas da urbe e da burguesia que desviam da vida pura e sublime. A metáfora de Tarzan e sua origem aristocrática nos remete imediatamente a um nobreza humana esquecida há muito, e Tarzan encarna este retorno idílico medieval que os românticos tanto desejavam. Só que agora nosso retorno não é aos castelos da Idade Média e aos cavaleiros cobertos pelas pesadas armaduras que escondem o corpo e o sexo como se isso fosse uma virtude. Agora Tarzan propõe o retorno a um Shangri-lá perdido com seu corpo nu. Ele não luta pela fé cristã, mas por uma religiosidade ecológica, cósmica. Ele redescobre o pé descalço que toca a grande mãe terra. Ele respeita os cultos e as magias das antigas culturas negras, entende as diversas vozes da natureza e ama Jane sem ser casado na igreja romana. Mas, não preferindo uma macaca para se enamorar, mostra que a natureza humana se conserva. Seu grito, espécie de mantra místico, ecoa na selva agregando todas as formas de seres em uma luta coletiva pela vida. Seu grito é um verbo universal sobre o vivo. Em suma, ele pode ser livre de toda moralidade bruta em uma terra distante. Lá, neste reino da Jângal, está o retorno à mãe natureza. Tarzan também encarna esta proximidade, como nos havia ensinado Darwin, com nossos pais biológicos de direito. Seu pai e sua mãe, seus amados, são os macacos. Num mundo moderno e contemporâneo, onde os modelos de uma vida intensa e ética estão fadados ao fim, o mito de Tarzan ainda continua a soar como uma fábula acalentadora. Por isso ele é tão encantador. E se Duncan conhecesse Tarzan certamente este seria seu *partner* ideal, e ambos dançariam com os pés nus a dança da vida.

Tarzan não é um exemplo isolado de contos que narram o encontro do homem com a natureza e com lugares perdidos intensificando a existência humana. A literatura e o cinema estão repletos destes exemplos. Na literatura temos *Robinson Crusoe* de Daniel Defoe, *Horizonte perdido* de James Hilton e *O livro da selva* de Rudyard Kipling, que inspirou a produção do desenho animado “Mogli”. No campo cinematográfico temos filmes como “A Vila” de M. Night Shymalan e “Instinto” de Jon Turteltaub. Não esqueçamos ainda do mito de Shambala, um paraíso espiritual perdido no Tibet, que tanto fascinou o cenógrafo da “Sagração da primavera”, Nicholas Roerich, fazendo com que ele realizasse uma longa expedição à procura deste paraíso nas montanhas do Himalaia. A que se deve este desejo de procura de um

lugar, tão especial ou esta necessidade de um retorno à natureza e à aproximação com a vida natural e animal, ou o afastamento das terras dos homens civilizados? Certamente em todas estas narrativas está presente uma ética que deseja condições melhores para o homem. E o mais interessante é notar que a condição ética que potencializaria a condição humana não se encontra na própria vida civilizada, mas é no homem-animal e em terras misteriosas, protegidas da própria civilização, que este caminho poderia ser possível. Seria esta ética paradoxalmente uma revelação da necessidade do inumano para a intensificação da vida e do homem? Na verdade, estamos querendo discutir o avesso do mito do naturalismo humano, pois nos parece que o humano se processa no afastamento de si mesmo ou dos seus semelhantes. É como se o gesto mais humano não estivesse naquilo que mais freqüentemente o humano apresenta na sociedade e cultura, e sim fora delas. Este fato é o avesso do mito.

A condução de nosso trabalho neste momento passa a questionar se realmente já tivemos um Tarzan, se realmente alguém se perdeu na floresta e, criado em plena natureza, alcançou a potência máxima do modelo de homem. Buscamos no estudo das crianças selvagens a condição ideal para esta problematização. Analisaremos aqui como a “natureza humana” e a gestualidade supostamente natural estão totalmente subvertidas nestes exemplos. Veremos nitidamente que as crianças selvagens não têm um corpo humano, porque elas constituem corpos diversos no encontro com macacos ou lobos ou leopardos ou cachorros ou ursos...

Sabemos que o mito de Tarzan se inspira em alguns raros e instigantes casos de crianças que por algum motivo se desprenderam da cultura e passaram a viver sem as regras de uma sociedade humana. Estas são as denominadas crianças selvagens (em inglês *feral children*, *wild children* ou *savege children*). É com base nestes casos verídicos que tentaremos responder às indagações colocadas no início deste capítulo. Pois nestes casos a cultura humana, quando muito, foi um sopro, e suas vidas se deram no encontro com os animais silvestres em florestas, bosques e matas. Teríamos aqui nosso exemplo tão procurado e precioso de um homem afastado dos flagelos da cultura burguesa e capitalista e em contato com o paraíso natural perdido? Teríamos aqui a versão mais radical das danças antigas de Duncan? Possuiriam então estas crianças os movimentos mais autênticos, expressivos e livres do humano, a ponto de os pesquisadores do corpo seguirem seus gestos como profissão de fé para fazer ascender o homem na escala da humanidade? Teríamos nestas crianças exemplos de homens mais puros e corretos, numa espécie de ética-corporal-biológica? É isto que discutiremos a partir de agora.

Considera-se que crianças selvagens são aquelas criadas com um mínimo contato humano ou na sua ausência total. Esta perda de contato tem as mais diversas razões. Malson (1967) cita três tipos de crianças selvagens. Nos dois primeiros casos, das crianças criadas

parcialmente ou totalmente por animais, isso geralmente acontece por abandono por parte dos progenitores: por problemas econômicos, sociais ou de doenças, crianças, principalmente as meninas, são deixadas para serem devoradas por animais silvestres, como freqüentemente ocorre na Índia; há também crianças que são raptadas por animais silvestres e não são devoradas, mas adotadas, como aconteceu também na Índia com uma criança que foi capturada por um leopardo fêmea no campo onde sua mãe trabalhava na coleta; tempos depois, a criança foi encontrada vivendo com este leopardo, e dizem que este animal tivera, dias antes do roubo da criança, perdido suas crias por ação de caçadores. No terceiro caso, crianças são deliberadamente enclausuradas e isoladas do contato com outras pessoas; observa-se que geralmente estes episódios de crianças confinadas ocorrem por maus tratos.

É claro que estes casos não são abundantes quando olhados do ponto de vista estatístico. São raros, mas não deixam de fascinar, por nos remeterem a uma espécie de mito que povoa o imaginário do homem com seres zoomorfos ou a “fábula do animal dentro do homem” (BALTRUŠAITIS, 1999, p. 10). Mitos como os de Rômulo e Remo, Tarzan, os *freaks* (que geralmente são associados a uma natureza animal — o homem-elefante, o rapaz-cavalo, o rapaz-lagosta, o homem com pele de crocodilo, a mulher-pássaro etc.) sempre provocam curiosidade em nós. Tais fantasias sobre o zoomorfismo talvez sejam uma necessidade de dar ao corpo poderes e funções ampliadas frente aos possíveis limites humanos. Ir para além do limite do corpo humano, ir para o inumano. E durante muito tempo o zoomorfismo foi visto como uma possibilidade do entendimento humano em estudos científicos para a clarificação da personalidade dos indivíduos. Assim, “a identificação do homem com o animal remonta as antigas origens. Fez surgirem as fábulas e os deuses de todas as civilizações antigas. Interveio nos sistemas dos conhecimentos da natureza moral dos seres por intermédio das aparências físicas” (*idem*, p. 13). Esta forma de analisar o homem através de sua fisionomia comparada à de um animal específico ficou conhecido como fisiognomia animal.

O interesse pelas crianças selvagens parece comumente estar ligado ao entendimento do próprio homem. Por isso, o olhar atento para estes casos intensificou-se a partir do Iluminismo. O homem em estado natural poderia fornecer pistas do funcionamento da razão, da moral e da “formação e articulação dos conceitos” (BANKS-LEITE & GALVÃO, 2000, p. 40). Porém os questionamentos sobre as propriedades humanas e o estado natural são encontrados desde o século VII a.C., nas experiências realizadas pelo rei Psamtik I do Egito. Acreditando que havia uma língua original, ele ordenou que duas crianças fossem retiradas de suas mães após o nascimento e levadas para o isolamento numa cabana no campo, recebendo apenas a visita de um pastor silencioso, que as alimentava com leite de cabra. Dois anos depois, o pastor deveria

observar qual era a primeira palavra emitida pelas crianças: o rei acreditava que este som designaria qual era a mãe de todas as línguas (RYMER, 1994). Bondeson (2000) nos mostra também que nos séculos XVII e XVIII a medicina realizava grandes coleções de fatos bizarros e incomuns, contando com casos de crianças selvagens e *freaks* além de falsários. Alguns médicos da época, curiosos quanto a estes estranhos exemplos, acreditavam que eles ajudariam a entender as misteriosas doenças e aberrações às quais a humanidade está sujeita. Foucault (2002b) assinala que na modernidade diversos fatores são importantes para a análise da construção dos anormais. Dentre estes, a necessidade jurídica-biológica que definiu os anormais como um afastamento do natural, possibilitando assim o aparecimento da medicina legal, que julgava os comportamentos considerados desviantes a partir de erros estruturais na natureza anatômica e fisiológica do corpo, contribuindo, de certa forma, para a dialética, na medicina, do binômio natural-artificial.

O primeiro pesquisador conhecido que desenvolveu alguns estudos sobre crianças selvagens foi o naturalista sueco Linnaeus, que em 1758, no livro *Systema Naturae*, apresentou seis casos de crianças selvagens, definindo algumas características dessas crianças denominadas por ele de *Homo ferus*. Dentre essas características estão os pelos ao longo do corpo, deslocar-se com os quatro membros, ausência da fala, gosto pela carne crua etc. Linnaeus, entre outros pensadores do Iluminismo, considerava que o estudo dessas crianças fornecia pistas do elo entre os primatas e o homem (MALSON, 1967).

Por sua complexidade e problematização da natureza humana, bem como pela capacidade de transformação e adaptação, as crianças selvagens são fruto de intensas pesquisas nas áreas da antropologia, psicologia, neurociências, ciências cognitivas, estudos da linguagem etc. Desta forma, muitos pesquisadores, ao se questionarem acerca da natureza humana, visitam esses estranhos casos. As crianças selvagens são citadas por figuras como Oliver Sacks (1998), Rousseau e Condillac (*apud* MALSON, 1967), Itard (2000) etc. Destes, o relatório de Itard sobre o menino Vitor tornou-se um clássico para os estudos de pedagogia.

Existem registrados hoje cerca de 105 casos de crianças selvagens em todo o mundo. Na América do Sul temos a criança-cabra, um menino conhecido como Daniel, encontrado nos Andes em 1990 e que cresceu com as cabras por aproximadamente oito anos, tendo provavelmente sobrevivido porque se alimentou de raízes e do leite das próprias cabras. No Brasil temos um caso de uma menina chamada Isabel, que data de 1817. Um dos países que mais registra casos é a Índia, mas mesmo em países desenvolvidos como Estados Unidos, Canadá, Reino Unido, eles são presentes. Os registros mais antigos são os de Aegisthus, do ano de 250, de um menino criado por cabras na Itália; o de uma menina sem qualquer contato

humano no Reino Unido, na cidade Woolpit, em 1173, além de dois casos de meninos criados por lobos na Alemanha, nos anos de 1341 e 1344 (CANDLAND, 1993). Registros mais recentes ocorreram no ano de 2004, e referem-se a um menino criado por cães na cidade russa de Bespalovskoya, e um rapaz sul-africano de 26 anos que vivia em total isolamento social. Em 2005 temos mais oito casos registrados, sendo a maioria exemplos de confinamentos verificado em diversas regiões, como Ohio, Hamburg, Flórida, Romênia, Índia e Kenya (WARD, 2006).

Provavelmente o número total de crianças selvagens é muito maior, pois imaginamos que os casos de muitas crianças em condições semelhantes não chegaram a ser conhecidos e registrados. Muitas devem ter morrido na própria condição selvagem, sem jamais terem qualquer contato com humanos, e permaneceram/permanecem no anonimato, em cidades pequenas e carentes.

Alguns desses casos se tornaram clássicos na literatura, entre estes o garoto francês Victor Aveyron, de 1799, encontrado vivendo sozinho nas florestas dos Pirineus, sendo este um típico caso de isolamento humano; o caso misterioso de confinamento de Kasper Hauser, ocorrido em Nuremberg, na Alemanha, em 1828; e as meninas selvagens da Índia que foram criadas por lobos, Kamala e Amala, descobertas no ano de 1920 na cidade de Midnapore.



Fig. 35 – Kamala e Amala



Fig. 36 – Kasper Hauser

Todos estes casos são estarrecedores. Eles nos colocam em contato com as possibilidades inimagináveis da capacidade humana de adaptar-se, sobreviver e garantir a vida. A vida parece ser algo soberano! Muitas destas crianças, ao serem encontradas, apresentavam outra forma de se comportar e nos colocam a questão de haver sofrimento ou não neste outro comportamento. Nos casos das crianças indianas Kamala e Amala, elas sofreram visivelmente quando foram levadas para a civilização. O óbito é um dos maiores problemas das crianças selvagens, quando retiradas do habitat em que viviam e trazidas para a terra dos homens. Interessante também que aquelas crianças que chegaram a verbalizar, após o contato com a civilização, afirmaram o desejo de regressar ao seu ambiente selvagem. A literatura também nota que é mais fácil animais silvestres se aproximarem destas crianças do que outros humanos (WARD, 2006).

Despertam interesse não só as transformações ocorridas nestas crianças adotadas por animais silvestres, mas também o que fez alguns destes animais não devorarem estas crianças e as adotarem como um dos seus. Entre os animais mais frequentes que cuidaram de crianças, estão os lobos, os macacos e os cachorros, mas há ovelhas, vacas, gazelas, cabras, porcos e avestruzes. Os casos mais inusitados foram os de crianças convivendo com animais altamente carnívoros e agressivos ao homem, como ursos e leopardos. O que possibilitou este estranho

comportamento animal para com estas crianças, que sobrepujou seu instinto de caça? Estariam alguns animais livres dos comportamentos naturais de sua espécie?



Fig. 37 - Kamala e sua gestualidade animal no cativoiro

Estes fatos curiosos lançam questionamentos importantes. O animais que não devoraram as crianças as colocaram num lugar devocional, isto é, do apelo à natureza, pois a criança é a natureza quase “pura”, reconhecida por muitos animais, e que desperta a força da maternagem? Isto que dizer que o vivo em espécies diferentes e em estados mais basilares apresenta uma possibilidade de cruzamento de semiótica, o cruzamento do homem com o lobo, do homem com o urso, do homem com o leopardo? Semióticas estas das estruturas básicas dos mamíferos, mas outras intersemióticas são possíveis, como no caso da criança criada por avestruzes.

A natureza-artificializante volta agora a ser discutida. Pensamos então que a própria natureza se configura a partir de uma artificialização do vivo ao longo da formação das espécies, porém algumas destas criações do *bios* se fixam, tornam-se estruturas relativamente permanentes, constituindo as semióticas básicas que nos fazem reconhecer reinos, filos e espécies. A capacidade de respirar fora da água foi uma artificialização de algum ser que respirava somente na água, mas, para ser tornar-se uma capacidade fixa, ela constituiu uma maneira de ser dos seres aeróbicos. Há também muitas características que pensamos

estarem fixadas já na semiótica do *bios* através dos genes; entretanto, no caso das características ditas humanas, as crianças selvagens demonstram que alguns destes traços são apenas culturais, não estando fixados na semiótica do *bios*. Por exemplo o andar sobre duas pernas é característica somente da cultura humana, e não do *bios*. Deste modo, percebemos que a potência artificializante é inexorável e as derivas sobre os territórios do *bios* relativamente estáveis são constantes. Assim, a natureza e o artificialismo, a criação e a fixidez, a tradição e a inovação não se opõem entre si, mas são facetas diferentes convocadas para a vida. Viver é comunhão da natureza e do artificialismo.

Outra indagação se faz com relação à denominação de crianças selvagens. Se há exemplos de adultos, como Kasper Hauser, por que a denominação de crianças é permanente em qualquer caso? A resposta pode se dar em dois momentos. Em primeiro lugar, por serem raros os casos dessas crianças que chegam à vida adulta. Em segundo lugar, a condição selvagem e a criança são pensadas em nossa cultura como negativas, no sentido de que nos remetem a ausências de signos do homem civilizado. O homem civilizado adulto é o modelo, o padrão final a ser atingido. A criança e o selvagem são definidos por aquilo que ainda não têm, por serem estranhos, ou, no caso da infância, por serem uma versão de um homem ainda menor, ainda não finalizado, versão inaugural. Por isso a aproximação dos termos crianças e selvagens.

A questão do óbito, freqüente nas crianças selvagens nos traz outras problematizações. O *bios* tem suas estruturações relativamente estáveis como vimos, mas nele a capacidade de artificialismo se processa e muitas derivas são possíveis. Algumas destas derivas também se mantêm mais ou menos estáveis, não enquanto características que serão daqui por diante da espécie, mas enquanto características que se organizaram neste indivíduo enquanto um estilo, estabilização esta que foi constituída por uma organização encefálica que aprimora gestos e os conserva através de uma memória importante para a vida. Após esta estruturação dos gestos através das configurações das conexões neurais, o retorno a um estado primordial que antecede a formação destes gestos e estilos singulares é praticamente impossível, em alguns casos causando o óbito. As crianças selvagens estabilizariam mais ou menos sua estrutura e seus gestos selvagem-animal, e tentar tirar isto delas poderia significar uma desestabilização do *bios* que não mais comportaria a estrutura necessária à vida. Poder-se-ia pensar que esta estabilidade diminuiria a potência de artificialização e criação do *bios*, porque fixaria modos de existir. Mas veremos mais adiante, através das neurociências, que isto não é verdadeiro. Este retorno a uma fase primeira tornaria novas criações sempre complexas demais, paralisando a própria criação. A criação que partisse sempre de uma tábula rasa seria muito difícil e/ou extremamente demorada.

Em nosso trabalho, guardamos uma atenção especial para as crianças que foram criadas por animais por dois motivos que nos parecem óbvios. Em primeiro lugar, estas crianças estão em contatos com as matas, as florestas, isto é, o local idealizado pelos românticos como o local que humaniza o homem. Em segundo lugar, a radicalidade de suas transformações corporais é impressionante, e estão altamente ligadas à espécie de animal que os adotou.

As transformações que estas crianças sofrem em seus corpos parecem inacreditáveis. As mudanças são bizarras, e muitas destas permanecem sem explicações. Entre estas estão a hipertricose, que desaparece pouco tempo depois da captura da criança, diferenças diversas na forma do crânio, braços mais longos que o habitual, às vezes modificações das curvaturas da coluna. Temos também as modificações sensoriais, sendo o olfato incrivelmente sensível, bem como uma extraordinária visão noturna; mas há também maior acuidade auditiva, além de uma certa insensibilidade para o calor, frio e chuva. Seus corpos geralmente exalam um odor acentuado que permanece meses, mesmo com banhos e mudanças de dieta. Estas crianças ainda têm hábitos alimentares semelhantes aos das espécies de animais com quem estão convivendo; geralmente a carne crua é o mais freqüente. Afirma-se que as mudanças corporais como a hipertricose podem ser provenientes da dieta alimentar. Um dos principais problemas de adaptação das crianças selvagens quando levadas ao contato humano é a dificuldade de modificação de sua dieta, além da possibilidade de infecções e depressão, sendo que estas duas últimas podem levar à morte.

O comportamento social destas crianças é também algo bastante curioso. Em primeiro lugar, esquivam-se do contato com os humanos, sempre preferindo estar junto com os animais após a captura, mesmo que os animais domésticos sejam diferentes daqueles que os criaram na vida selvagem. Quando vivendo com os animais que as adotaram, apresentam um sentido social muito forte, mas com os homens características de autismo e isolamento são freqüentes. Um exemplo é o caso do menino russo Ivan, que abandonou o lar aos quatro anos devido à violência sofrida por parte de seu padrasto alcoólatra, passando a morar nas gélidas ruas de Moscou. Inicia então um convívio com um grupo de cachorros de rua, e foi graças ao calor dos corpos destes animais que o menino Ivan sobreviveu às frias noites russas. Os cachorros também levavam comida até o garoto e auxiliaram sua fuga, quando era tentada sua captura por parte da polícia local. Esta relação social ainda apresentava uma organização de liderança e hierarquia, pois se acreditava que Ivan tinha o papel de líder desta matilha (NEWTON, 2002).

Há ainda uma característica bastante importante apresentada em muitos casos relatados, como nos mostram Malson (1967) e Candland (1993). Quando iniciamos nossos estudos, tínhamos em mente que o sistema nervoso se modificava ao longo da vida de uma pessoa

mediante suas experiências. Junto com o desenvolvimento do sistema reprodutor, o amadurecimento neurológico também se dava com o crescimento do indivíduo, porém, diferentemente do sistema neurológico, o desenvolvimento do sexo era independente das experiências do meio — fato que era verificado em adolescente com severas lesões neurológicas e praticamente não progrediam em suas funções cognitivas, mas que, com o avançar da idade, se havia alguma possibilidade de movimentos, a descoberta dos órgãos genitais e a masturbação eram inevitáveis. Tais fatos nos faziam pensar que o desenvolvimento da sexualidade, conforme Freud apresentou, era parte fundamental da natureza humana. Porém as crianças selvagens sem qualquer contato humano não apresentam desejos sexuais e não se masturbam. Malson (1967, p. 55) afirma que não podemos visualizar o “apetite da libido” nestas crianças. Acreditamos que dificilmente isto pode ser considerado um processo sublimatório, uma vez que este fenômeno, segundo Freud relata, é da cultura humana. Ainda se poderia argumentar que o desejo sexual ou qualquer prática de prazer estariam ligados à espécie animal à qual a criança ficou vinculada. Contudo, casos nos quais não havia uma espécie animal cuidando da criança o mesmo comportamento se apresenta. Tanto Vitor, que vivia só na floresta, como Kasper Hauser, que foi isolado, não manifestavam qualquer prática masturbatória. Freud pensou uma natureza humana baseada em energias da libido. Mas seria esta a natureza humana que subjetiva o homem? Ou a sexualidade, qualquer que seja a etapa em que esteja, seria sempre uma artificialização e criação? A natureza existe, mas identificá-la ou estudá-la isolada da face artificializante da vida talvez seja impossível. Definir a origem de determinados processos humanos, ou mesmo um pilar estrutural, talvez seja ainda uma faceta reducionista para pensar o homem e o próprio *bios*. Entretanto, pensar a vida como uma natureza criadora não nos remete a uma origem, mas sempre às estruturas complexas sem origem, e só como passagens, momentos, instantes. Logo, não podemos falar de fundamento natural, mas só de fundações de naturezas.

Dentre os inúmeros exemplos extraordinários, escolhemos alguns bastantes conhecidos na literatura para apontar outras transformações importantes ocorridas no corpo dessas crianças. Iniciaremos por Kamala e Amala. Estas meninas foram encontradas perto da cidade de Midapore pelo reverendo Singh, em 1920 (Malson, 1967). Ao chegar nesta cidade para trabalhar num orfanato de crianças carentes na Índia, Singh ouviu histórias locais que afirmavam que as florestas daquela região eram habitadas por estranhos homens-fantasmas, e organizou uma expedição na tentativa de entender este mistério. Após algumas investidas, Singh, em uma floresta próxima, visualiza os tais homens-fantasmas. Na verdade, encontra uma alcatéia, e nesta viviam duas meninas, cobertas por seus cabelos emaranhados e com os corpos

repletos de cicatrizes. Com auxílio de alguns homens, Singh consegue capturar as meninas, sendo necessário, para isso, matar a loba fêmea, porque esta as defendia, como também seus filhotes. Capturados dois filhotes de lobos, estes foram separados das meninas. Após a captura, as meninas estavam assustadas como qualquer animal selvagem, e tentavam morder qualquer um que se aproximasse, bem como fugir do orfanato. Foi necessário colocá-las em cercados. Uma delas aparentava oito anos, a outra, perto dos dois.

Durante muito tempo se pensou que as meninas eram irmãs e que poderiam ter-se perdido na floresta juntas, sendo acolhidas e alimentadas pelos lobos. Contudo, hoje sabemos que elas não eram irmãs, e que a razão mais provável de estarem vivendo com os lobos é que, nos lugarejos desta região do Índia, a miséria e a fome eram intensas, sendo comum que as meninas, após o nascimento, fossem abandonadas na floresta para serem devoradas por animais silvestres. Acreditava-se que elas não poderiam ajudar nos trabalhos necessários para a sobrevivência da família. Por alguma razão, a alcatéia não devorou as duas crianças, mas as acolheu como membros, alimentando-as, protegendo-as como suas crias.

Estes fatos nos surpreendem, mas a motricidade das meninas é algo que nos interessa mais ainda. A posição da bipedia, característica dita de fundamental importância para o processo evolutivo humano, estava totalmente subvertida. Elas não andavam sobre os dois pés, mas nos quatro membros, e suas curvaturas de coluna estavam alteradas. Seus joelhos semifletidos eram espessados e elas não conseguiam manter os membros inferiores totalmente estendidos. As mãos, altamente calosas, ficavam semifletidas para se firmar ao solo. Mas uma vez, uma origem do processo de humanização é subvertido. Mais uma vez, a vida como uma coreografia natural-artificializante.

A capacidade perceptiva destas meninas era completamente distinta das possibilidades humanas: à noite ficavam mais ativas, e uivavam quando lobos se aproximavam do orfanato. Sua visão noturna era muito superior à dos humanos, e a coloração de seus olhos se assemelhava à de certos animais de vida noturna. Em certas ocasiões, ficavam intensamente agitadas, corriam em círculos ao redor dos muros do orfanato, e se conseguiam fugir sempre voltavam com animais mortos entre seus dentes, que logo depois eram devorados por elas. Se alguma galinha passasse perto, elas caçavam-na e a comiam rapidamente. Preferiam a aproximação dos cachorros à das crianças, e às vezes iam se alimentar junto com eles. Algumas vezes até mesmo mordiam as crianças do orfanato. Também não apresentavam a capacidade de sorrir ou de chorar.

Kamala, a mais velha, chegou a caminhar sobre os dois pés, mas sempre que corria ou se sentia ameaçada voltava rapidamente a se mover nos quatro membros. Somente mais tarde consentiu em usar roupas e conseguiu um uso muito restrito de palavras.

A menina mais nova, Amala, veio a falecer em 1921, após uma doença que acometeu as duas. Sua morte, de certo modo, permanece uma incógnita. Acredita-se que ela possa ter sido contaminada por algum microorganismo para o qual tinha pouca resistência, devido ao seu afastamento dos humanos. Outra hipótese é que ela teria sido acometida de nostalgia, típica doença que ocorre em animais silvestres que são capturados e falecem pelo estresse de cativeiro. Ainda mais enigmática é a tese de que ela teria falecido por micro-hemorragias internas em suas vísceras. Como ela praticamente só andava em quatro apoios, acredita-se que suas vísceras se estruturaram suportando um determinado vetor de força contra a gravidade. Quando se tentou colocá-la na bipedia repetidamente, para aproximá-la de uma postura mais humana, suas vísceras não suportaram esta nova dinâmica corporal e romperam em pequenos pontos, o que teria sido suficiente para causar a sua morte. A bipedia, postura apresentada como função que elevou os primatas à qualidade humana, foi talvez o que destruiu a pequena menina-lobo. Como vimos, o vivo, produz estruturas temporárias que criam uma relativa estabilidade, e avassalar esta estabilidade é romper com a possibilidade da vida. A natureza-artificializada de Amala não suportou novas e radicais modificações.

A outra menina, Kamala ficou visivelmente comprometida com a morte de Amala. Durante dias encolhia-se nos cantos das paredes, geralmente cheirava os lugares onde Amala costumava deitar, às vezes, permanecia imóvel durante horas.

Kamala chegou a andar sobre os dois pés, a suportar o uso de roupas, a iniciar a verbalização, e estabeleceu um ótimo contato com a senhora Singh, mas o próprio reverendo afirmou que as crianças “nunca pareceram completamente humanas” (MATURANA & VARELA, 1995, p. 161).

Kasper Hause é outro caso famoso de criança selvagem, ocorrido por um longo isolamento sem qualquer contato humano ou animal. Sua história até hoje se constitui um enigma, pouco se sabendo sobre sua verdadeira origem e não se encontrando explicação para seu assassinato. Todavia, aqui não nos prenderemos aos mistérios de seu confinamento, origem e morte, mas sim às suas transformações corporais. Algumas das suas capacidades são surpreendentes. Afirma-se que ele tinha a habilidade de distinguir metais com os olhos fechados. Colocados em sua mão, ele sabia diferenciar ouro, prata e latão devido à “diferença e o vigor da atração que os metais exerciam sobre a ponta de seus dedos” (KOLLER, 1985, p. 18). Na sua autópsia, foram verificadas modificações viscerais significativas, como o aumento

do tamanho do fígado como ocorre com os animais que vivem confinados, bem como seus pulmões tinham tamanhos menores.

Há ainda outro caso de criança selvagem que achamos importante relatar e que auxilia nossos questionamentos sobre a capacidade da cultura e da sociedade transformarem o corpo humano. Em 1731, na vila de Songi, França, Marie-Angélique Leblanc foi encontrada em um campo de maçãs. Na tentativa de escapar da captura, ela chegou a matar um cão com um único golpe de clave. As pessoas que a capturaram, e posteriormente seus cuidadores, afirmavam que ela não falava, e tinha gosto por comer coelhos e sapos crus por ela capturados, além de uma grande capacidade de subir em árvores, força física e agressividade. Até sua morte em 1775, Marie-Angélique viveu tutelada, principalmente em instituições religiosas, aos cuidados de freiras. Douthwaite (2002) relata que o caso de Marie-Angélique é um dos mais curiosos, pois as transformações que evidenciou após o seu retorno à vida social e cultural do século XVIII foram impressionantes, principalmente quando comparadas com outros casos ocorridos nesta mesma época, como Vitor de Aveyron (capturado em 1798) e Peter de Hanover (capturado em 1724). Nos famosos relatórios de Itard, que pesquisou e tentou educar o menino Vitor, a decepção com o progresso da aprendizagem foi notória (BANKS-LEITE & GALVÃO, 2000). O mesmo insucesso se registrou na tentativa de educar Peter. Marie-Angélique, ao contrário, surpreendeu pelas metamorfoses sofridas ao longo de sua vida. De “ávida carnívora, insociável moradora das florestas e desdentada a uma dócil noviciada” (DOUTHWAITE, 2002, p. 31).

Questões de gênero e de uma subjetividade Iluminista se colocam aqui. Douthwaite (2002) questiona que, na sociedade das Luzes, o modelo do entendimento e de definição da humanidade ocorria a partir do modelo masculino, inclusive quando se comparavam os homens aos primatas: o estudo do comportamento dos macacos era realizado a partir dos machos. Logo, o interesse científico em pesquisar Marie-Angélique não foi tão intenso como foi para Peter e Vitor. Neste dois casos não havia uma preocupação tão grande de humanizá-los, e sim de estudar a humanidade. A autora também revela que no século XVIII as práticas pedagógicas de contenção do corpo da mulher estavam bem definidas — silêncio, imobilidade e constrangimento físico — e eram aplicadas à mulher com mecanismos pedagógicos bastante estruturados de repressão corporal baseados em penitências e castigos. Muito diferente era a pedagogia destinada aos homens. Se já nos impressiona a transformação do homem em animal, o seu reverso não deixa de ser menos surpreendente. Em Marie-Angélique, as novas transformações de suas estruturas selvagens continuaram permitindo a vida, diferente do caso de Amala.

As perguntas que agora realizamos são: Onde está o fundamento da natureza humana nestes casos bizarros de crianças selvagens? Quais são as características humanas que sobressaíram no encontro destas crianças com as florestas, a natureza? Eram estes gestos tão animais e selvagens os que Duncan esperava encontrar quando nos livrássemos da cultura burguesa fútil e repressora? Estas crianças coreografaram a dança da vida tão esperada pelas ideais românticos?

Praticamente, a não ser pela forma anatômica humana, nesses casos pouco podemos falar de um movimento, um corpo, um gesto humano. A fala, a bipedia, o eixo axial da coluna, a necessidade de se agrupar aos semelhantes, características vistas como fundamentais, naturais, autênticas da natureza humana, foram completamente alteradas ou perdidas.

E ainda há outra observação importante: as crianças selvagens eram facilmente reconhecidas como seres humanos devido à sua anatomia, porém a sua gestualidade estava totalmente alterada. Logo, infere-se que o gesto não é uma inscrição genética. E o mais notável: enquanto nós, homens, reconhecemos essas crianças como humanas devido à sua anatomia, os animais que com elas conviviam não as sentiam como próximas devido à sua anatomia, mas por outros fatores — talvez o gesto, o cheiro, ou ainda, quem sabe, uma subjetividade animal? Tais características fazem que estas crianças sejam reconhecidas pelos animais como animais e não humanas! A dança de um corpo é designada pela coreografia de cada vivo, mais do que uma estrutura dada pela natureza genética. Dançar é afirmar uma gestologia criadora, e não a uma determinação genética.

Acreditamos que a aproximação com a natureza não produziu os gestos que Duncan e os românticos almejavam, em seus devaneios revolucionários. Duncan jamais encontraria sua dança primeva. Podemos afirmar que ela tentou “anatomizar” a dança, mas no vivo trata-se de uma gestologia criadora. Assim, a “dança” que estas crianças selvagens realizavam estava mais próxima da selvageria nijinskyana do que do Classicismo duncaniano. É interessante notar que as danças primitivas geralmente não tornam os dançarinos humanos, não revelam gestos dos homens, são geralmente danças zoomorfas, mais próximas às danças selvagens destas crianças. Na primitiva “Sagração”, Nijinsky convocou ao mesmo tempo o espírito não humano das danças primitivas e a vanguarda de uma gestologia inovadora.

Os casos destas crianças nos levam a afirmar que, se há comportamentos e gestos humanos dados por uma espécie, por uma genética, estes devem ser mínimos, e o corpo em sua motricidade é criação intensa, é invenção, é artificialismo. As crianças selvagens nos colocam na condição ontológica de pensar o homem como criação, e seu corpo como uma potência do devir, da modelagem. Se Nijinsky já havia apresentado esta possibilidade corporal, essas

crianças fazem da vida uma dança selvagem, coreografando as possibilidades inumeráveis do corpo.

Com Nijinsky, vimos a capacidade da arte de reinventar infinitos corpos. Com as crianças selvagens, vemos a possibilidade de afirmar que arte e vida podem se imitar constantemente. E o que a arte agora imita é a natureza em sua capacidade de artificialização, de artifício. Mas as questões que se colocam agora são: Por que e como o corpo tem essa capacidade mutacional? Há uma região anatômica, da natureza do corpo, capaz de suportar as diversas coreografias das gestologias múltiplas do vivo?

Em nosso trabalho, vimos apresentando conceitos históricos e filosóficos sobre um corpo natural. Nesta direção está toda uma filosofia romântica na qual enfocamos, dentre outros, Rousseau e uma certa fase da obra de Nietzsche. No lado do artificialismo do corpo, nos voltamos para a filosofia deleuziana e guattarineana, a ciência cognitiva de Passos e a biologia de Maturana e Varela. E na arte, Duncan e Nijinsky foram indagados em suas criações coreográficas. Agora, com as crianças selvagens, chegamos ao ponto máximo de tentar confrontar nosso pensamento artificialista na superação de um pensamento de oposição entre o naturalismo e o artificialismo do corpo. Pensamos numa natureza-artificializante. Contudo, resta entender biologicamente, fisiologicamente, neurologicamente como o corpo — essa unidade identificável do sujeito, da espécie, do humano — pode variar, a ponto de somente certas características anatômicas se preservarem, uma vez que uma unidade mínima do corpo é necessária ao nascimento para a vida. Como na natureza do corpo acontece sua artificialização? Destarte, comportamento, gestos, ações, locomoção, alimentação, comunicação, arte e subjetividade estão relativamente longe de qualquer traço de natureza humana primeira.

Aqui nos apoiaremos em um certo estudo neurofisiológico do corpo para entendermos estas capacidades mutacionais. Queremos conhecer esta plasticidade. Todo corpo é plástico a seu modo, cada tecido, cada órgão é plástico ao seu modo. O sistema muscular tem propriedades de contratibilidade e extensibilidade que podem ser modificadas com trabalhos e práticas determinadas, com determinados gestos recorrentes. Assim, o corpo sofre hipertrofias e hipotrofias, bem como mudanças tônicas e aumento ou diminuição de sua extensibilidade. Os ossos também têm sua plasticidade, as trabéculas ósseas podem modificar suas direções mediante o uso que fazemos de nosso corpo, devido a vetores de forças constantes que se inserem sobre os ossos. Os ossos, deste modo, também guardam registro de nossas histórias de vida. As formas de trabalho que realizamos ficam impressas em nosso esqueleto, podendo, mesmo após a morte, informar sobre nosso passado; é com isso que a osteobiografia da antropologia forense em parte se preocupa (VANRELL, 2002). Os vasos sanguíneos se

modificam, através da produção de vasos colaterais e de aumento do calibre, para melhorar o aporte sanguíneo quando se aumenta o trabalho em uma determinada região. Deste modo, os esforços de um bailarino se diferenciam dos de um remador, e seus ossos são diferentes. A gestologia termina, remodela, recria a própria anatomia e fisiologia, e o mais interessante é que a anatomia pura não é suficiente para a manutenção da vida, pois ela depende da gestologia. Se um indivíduo é privado de qualquer possibilidade de movimento, mesmo que seja alimentado por outrem a morte lhe é muito possível, e no exemplo de Amala vimos que ela possuía uma certa anatomia e fisiologia humanas, porém as mudanças de gestos lhes foram fatais.

Porém, há uma plasticidade corporal que é aquela que mais nos fascina devido à sua complexidade e radicalidade. Nos remeteremos a um sistema que tem particularidades bastante interessantes para defender nossa tese. Estamos falando do sistema nervoso. Uma das particularidades do sistema nervoso é que, ao nascimento, ele se apresenta com grande imaturidade, e se transforma intensamente ao longo da vida. Isto quer dizer que ele não tem as mesmas configurações em um indivíduo quando criança e quando adulto, e, diferentemente de todos os outros sistemas e tecidos, ele é o único que não multiplica significativamente seu número de células; assim, uma certa anatomia se preserva. Em vez disso, o processo de amadurecimento pós-nascimento do sistema nervoso se dá pela perda de uma quantidade fabulosa de células, à medida que o corpo inteiro vai na direção contrária. Nascermos com cerca de 200 bilhões de neurônios, mas após um processo seletivo temos em média, quando adultos, 100 bilhões (LENT, 2001). E o mais interessante é que o amadurecimento do sistema nervoso se dá principalmente pela necessidade de conexão entre os neurônios, possibilitando a interligação entre funções. Desta forma chegamos a ter trilhões de sinapses conectando as células nervosas. O sistema nervoso não é o único que tem estas propriedades; o aparelho reprodutor sexual, por exemplo, como já mencionamos, também é um sistema que tem seu amadurecimento pós-nascimento, com seu auge na adolescência, e depende de uma série de fatores conectivos hormonais para suas transformações. Isto quer dizer que o sistema reprodutor evolui mais tarde, após o nascimento, mas evolui de forma relativamente independente da experiência. É claro que aqui estamos excluindo todas as práticas e fetiches criados em uma cultura; estamos falando de uma função sexual, e não da sexualidade humana, que visivelmente depende da relação com a cultura.

Então, como vimos, o sistema nervoso tem um amadurecimento mais tardio, porém se uma criança é privada de estímulos — imaginemos aqui o exemplo radical de uma criança completamente amarrada em um leito, incapaz de deambulação e manipulação de objetos, e ainda sem poder mover a cabeça, num quarto sem sons, cores diversas e odores, sendo apenas

alimentada e de vez em quando higienizada o que significa que pouco explora o mundo com o seu corpo — ela terá visivelmente uma outra organização em diversos fatores de sua vida, pois o sistema nervoso não evolui da forma mais constante e apresentará uma série de déficits cognitivos e modificações perceptuais, motoras, de linguagem. Provavelmente esta criança se assemelhará a outra que tenha uma grande lesão encefálica. As crianças selvagens foram sempre categorizadas apresentando retardo mental. Entendemos então que o amadurecimento do sistema nervoso não está marcado, não percorre um caminho praticamente inexorável como acontece com o sistema reprodutor, mas é um dos sistemas que mais depende do meio ambiente, das experiências corporais, dos fazeres, das coreografias dos gestos para direcionar e completar seu processo de evolução. Talvez possamos dizer que esse sistema é por excelência aquele que conecta o homem biológico à cultura e é responsável pela criação e artificialização do *bios*, da natureza corporal. Fonseca (1998, p. 100) nos diz que “a bigorna da experimentação” acrescentou ao “mundo natural um mundo civilizacional”. E acrescenta que, no homem, “o paradoxo do seu sucesso adaptativo não está numa herança inata, mas sim numa herança adquirida, dado que as suas condutas são mais condicionadas pelas respostas aprendidas por tradição, mediatização e memória acumuladas, do que reações pré-determinadas.”

Devemos esclarecer que não queremos defender que o sistema nervoso coloca o homem numa condição de tábula rasa, e que tudo nele seria inscrito no encontro com o mundo. Duncan talvez tivesse alguma razão em acreditar que havia movimentos mais primevos do homem, mas eles se afastam muito da estética impressionista-neoclássica que ela usou em suas obras. Sabemos, por exemplo, que ao nascer a criança já deve ter determinadas habilidades, perícias. Assim, há funções orientadas, organizadas neurologicamente, que devem garantir a vida após o nascimento, como por exemplo a capacidade cardio-respiratória, isto é, uma natureza corporal necessária à vida. A criança que nasce com alguma disfunção nas organizações encefálicas programadas para estas funções provavelmente não sobreviverá. Há tecnologias que precisam estar prontas para o organismo ter seu funcionamento inicial. Elas não dependem da cultura, do meio ambiente, das experiências corporais para sua realização. Mas é claro que outras funções são visivelmente produzidas pela cultura, pelo meio ambiente, por práticas insistentes sobre o corpo. Assim, no *bios*, natureza e cultura coexistem. Tomemos novamente o caso da respiração. Sabemos que essa função tem que estar pronta por ocasião do nascimento, para garantir a vida, o que nos leva a pensar que a respiração pulmonar e sua fisiologia clássica seja algo garantido para a espécie humana. Ora, o centro da respiração fica localizado no bulbo, mas algumas práticas bastante radicais podem subverter intensamente a fisiologia clássica da respiração. Se

observamos os virtuosos praticantes de *yôga*, que adquirem habilidades extraordinárias, verificamos que eles podem alterar sua respiração a ponto de se manterem em níveis basais que não garantiriam a vida em grande parte de pessoas. A questão que se coloca é: Como este corpo conseguiu variar esta fisiologia tão vital para a vida, e mesmo assim sobreviveu? Esta artificialização não seria também uma garantia da vida? Como Ratey (2002, p. 43) nos mostra, mesmo os 30 ou 50 mil genes destinados à organização do encéfalo “não são nem de longe suficientes para explicar os 100 trilhões de sinapses que aí são feitas. Os genes fixam limites para o comportamento humano, mas dentro desses limites há um espaço imenso para a variação determinada pela experiência, a escolha pessoal e até a chance.” Changeux e Connes (1996, p. 125) afirmamos que “o poder dos gens possui limites”. Mesmo animais idênticos em seu material genético obtido por partenogênese mostram que as grandes linhas de conectividade se mantêm; entretanto, no detalhe das sinapses aparece a variância. Os gestos do mundo, as coreografias realizadas na vida esculpem nossas sinapses.

Deste modo, notamos que o corpo tem determinadas propriedades herdadas, porém elas podem ser modificadas pela cultura, pelo meio ambiente e, mas radicalmente, por práticas corporais intensas. O corpo, nesta direção, tem duplo sentido: há determinantes biológicos, mas também um jogo de hierarquias e criações que se fazem ao longo da vida e que não estão determinadas, mas são da ordem da criação.

É de certa forma tentando entender como esta determinação e variação acontecem no corpo que visitaremos as neurociências para compreender como esta natureza-artificializante do corpo se processa.

Primeiramente devemos ressaltar que os estudos das neurociências atualmente estão em franca expansão e desenvolvimento, mas isto não significa uma unidade de entendimento sobre este saber. Há duas correntes visivelmente opositoras: modularidade e conexionista (RAMACHANDRAN & BLAKESLEE, 2002)¹⁰. A primeira, mais tradicional, é visivelmente mais neuro-anatômica, ou seja, tem a tendência a entender que o sistema nervoso central está todo mapeado em suas funções representantes, e enfatiza uma natureza determinante. Neste caminho, num mapa encefálico localizaríamos facilmente e com relativa precisão as regiões responsáveis pela motricidade e sensibilidade da mão esquerda, da boca e de diversas outras funções corporais e do comportamento. Há assim uma anatomia do encéfalo desenhada por funções. Essa teoria localizacionista também é necessária para a corrente conexionista, mas a

¹⁰ A real denominação que este autores dão a estas duas vertes são modularidade e holismo, mas nós não empregamos o termo holismo por acreditamos que ele não é o mais adequado para se referir vertente que entende o encéfalo como uma rede hiperconectiva.

ênfase que se dá a estruturas neuro-anatômicas como fundantes de diversas esferas da vida, inclusive do comportamento, não é o caminho valorizado. Na outra vertente, o mapeamento encefálico parece importante, mas é a relação entre a totalidade do encéfalo e o corpo que interessa. Esta última acredita numa grande abertura encefálica e na conexão de funções. Assim, seria impossível realizar tal mapeamento rígido ou dar importância fundamental a este. O sistema nervoso tem uma natureza definida, isto é, uma arquitetura que se caracteriza pelo “tipo e número de neurônios”, e “membros da mesma espécie possuem sistemas nervosos com arquitetura semelhantes” (MATURANA & VARELA, 2002, p. 127). Contudo, pela necessidade homeostática do sistema nervoso, ele gera relações neurais, isto é, conexões “determinadas ao longo da ontogenia do organismo” (*idem*, p. 129). E ainda: não haveria “intrinsecamente qualquer possibilidade de uma localização operacional no sistema nervoso, no sentido que nenhuma parte dele pode considerar-se responsável por seu operar como uma rede fechada” (*idem*, p. 128). A anatomia do encéfalo, assim, é o palco da dança criativa das sinapses.

De acordo com Maturana e Varela (2002, p. 122), as “experiências passadas de um organismo modificam seu sistema nervoso, e parecem atuar como agentes causais na determinação de sua conduta no presente.” A história e o tempo, com este pensamento, são fundamentais para constituição do sistema nervoso. Logo, entendemos que a temporalidade-histórica do sistema nervoso é diferente de um tempo próprio do organismo que determina etapas relativamente marcadas de sua ontogênese. O corpo tem o estatuto do tempo: na adolescência, nossos hormônios são modificados; e com o envelhecimento as nossas funções vitais vão se alterando até morreremos. Porém, sobre esta natureza corporal a história produz modificações significativas, e com relação ao sistema nervoso estas modificações são provavelmente as mais radicais. Então, para os mesmos autores o organismo é autopoietico, “a ontogênese do sistema nervoso é a história de sua *autopoiese*”, bem como a “conectividade do sistema nervoso, através dos neurônios que o constituem, se encontra dinamicamente subordinada à *autopoiese* do organismo que integra” (p. 125).

Os neurocientistas Ramachandran e Blakeslee (2002) acreditam que os “mapas do cérebro podem mudar, às vezes com espantosa rapidez. Esta descoberta contradiz flagrantemente um dos dogmas mais generalizadamente aceitos em neurologia — a natureza estável das conexões no cérebro humano adulto” (p. 58). Estes autores ainda apontam que esta espantosa modificação dos mapas cerebrais seria responsável por mudanças com relação às percepções que temos de nossa identidade e corpo. “Sua imagem corporal, apesar de toda sua aparência de durabilidade, é uma construção interior inteiramente transitória, que pode ser

modificada profundamente com alguns truques simples. É apenas uma concha que você criou temporariamente [...]” (p. 95).

É nítido que a vertente conexcionista em muito se aproxima de nossa idéia de corporeidade de um corpo artificial capaz de se transformar, de uma gestologia criadora do vivo, uma vez que o encéfalo também o é. Guardamos então grande proximidade com estas idéias, mas apesar disso acreditamos que algumas estruturas são relativamente mapeadas, pois, como vimos, já ao nascimento algumas funções devem estar prontas. A natureza-artificializante se afirma na dança do encéfalo.

A condução dos estudos destas duas vertentes nos estudos das neurociências segue éticas muito distintas. Pois, na linha do modularismo, permanecemos numa postura tradicional reducionista determinista, tentando explicar todo e qualquer comportamento humano. Deste modo, a “loucura”, o homossexualismo, a agressividade, o amor poderiam ter seus sítios demarcados, e assim algumas práticas médicas e pedagógicas morais poderiam mudar esta natureza deformada. Mudando a anatomia do encéfalo, muita coisa se transforma. Na outra vertente, que nos coloca mais em função de uma criação, uma postura mais crítica sobre a forma como nos constituímos é tensionada, e somente aqui saímos da postura moral presente na primeira e nos envolvemos com problemas éticos. As mudanças do encéfalo, nesta corrente se processariam principalmente pelas coreografias que o corpo produz ao longo de sua história gestual.

Esta discussão não é tão simples assim. Para alguns autores como Pinker (2004), seria justamente na negação da natureza humana que estaríamos caindo numa forma romântica de pensar o homem, e isto teria conseqüências danosas para se pensar uma ética, pois negaríamos condições estruturais humanas do comportamento para criar estratégias artificiais sobre o homem. Pinker parece pensar na posição romântica de um modo muito diferente do nosso. Mas, apesar de algumas opiniões contrárias, nossa ética se voltará para uma natureza-artificializante.

Para justificar nossa forma de pensamento, devemos agora adentrar num estudo sobre o sistema nervoso central, o encéfalo. Já foi visto que o sistema nervoso é aquele que permite ao biológico transitar na cultura. É lícito dizer que as experiências organizam uma estruturação encefálica, mas também é verdade que cada um de nós guarda uma certa memória ancestral neurológica de nossos antepassados, tanto humanos como primatas e reptilíneos. Há inevitavelmente em nós uma estrutura neural, bem como uma estruturação das modificações necessárias à homeostase do vivo. Deste modo, falamos de estrutura com relação à natureza, e de estruturação com relação à artificialização.

Segundo Ratey (2002), Paul McLean teria proposto a teoria do encéfalo triuno. O encéfalo possuiria camadas distintas que têm relação com a filogênese. Estas estruturas anatômicas distintas nos ligam à nossa história animal, a nossos antepassados inumanos. A base do encéfalo nos remete à nossa ancestralidade reptilínea: aí estão as funções mais basilares para a possibilidade da vida, como o controle do sono e vigília, a respiração, a termoregulação e movimentos involuntários, isto é, a natureza inicial necessária ao vivo. De nossa origem paleomamífera temos a memória curta, as emoções, as regulações internas do corpo. O neocórtex seria a estrutura última do processo evolutivo, levando-nos para mais próximo da condição humana atual e sendo o mais responsável por nosso artificialismo. Machado (2005) mostra que o grande processo da evolução humana se dá quando um grande número de neurônios de associação — que realizam as incontáveis sinapses — passa a agir intensamente no neocortex. No *Homo sapiens* o córtex associativo representa 85% do encéfalo, comparado com 60% nos primatas. Com o avanço das áreas associativas tendemos a ser mais vulneráveis às influências externas (FONSECA, 1998). O grande avanço do vivo se dá justamente quando, através do neocórtex, ocorreu a liberação dos gestos para muitas e inéditas coreografias, e a artificialização das estruturas mais antigas foi possível.

Nos parece curioso notar que quanto mais antiga é a estrutura encefálica, mais ela contém programações definidas e determinadas. Assim, por exemplo, funções de nossa vida vegetativa, isto é, funções que garantem nossa vida basal, estão, em um primeiro momento, independentes da aprendizagem, como a respiração, a digestão, o sistema cardio-circulatório. Mas aí também está uma variedade de movimentos que a criança apresentará ao nascimento, aos quais denominamos de reflexos primitivos, e que são comuns a outros animais. Da origem dos répteis, a criança apresenta o reflexo tônico cervical simétrico e o assimétrico; dos primatas, o reflexo de preensão palmar, entre outros. Estes movimentos são involuntários e se realizam sobre a forma reflexa, isto é eles acontecem quando há determinados estímulos específicos. Diz-se que estes movimentos reflexos têm funções importantes para a vida das espécies de onde eles se originam. Este reflexo tônico cervical simétrico permitiria que os répteis locomovam-se em sua forma típica. Sabemos que os jacarés e as tartarugas têm um tropismo pela água logo após saírem dos ovos, e são obrigados a se locomover rapidamente para evitar a captura por predadores.

O reflexo de preensão palmar é comum nas crianças ao nascimento, contudo, não tem uma função mais direta nos humanos. Na vida dos primatas arborígenas, este reflexo é importante porque os filhotes têm que exercer uma forte preensão nos corpos de suas mães para

se manterem dependurados; sem este reflexo, os filhotes cairiam freqüentemente das árvores e sua sobrevivência estaria menos garantida.

Muitos poderia pensar que estes movimentos reflexos arqueológicos no homem não teriam funções, a não ser para avaliações neurológicas. Mas sabemos que é através desta motricidade involuntária que a criança, no ventre da mãe, executa uma série de movimentos importantes para o processo de fortalecimento e desenvolvimento articular e muscular. Seria uma espécie de ginástica primitiva zoomorfa. O inumano está no humano desde sua concepção.

O neocórtex é o local no qual as características culturalmente humanas podem principalmente se processar. Mas isto não significa dizer que o neocórtex tem inscritos em suas células circuitos programados executáveis. Um pouco diferente dos outros circuitos mais primitivos, ele se apresenta de forma mais aberta, isto é, há nele uma imaturidade, um inacabamento do sistema cortical mais acentuado. É necessário que os fazeres, os gestos estimulem as manobras para que os neurônios associativos iniciem a formação sináptica, criando complexos circuitos.

Como vimos, o número de células totais do encéfalo é bem superior no nascimento, e grande parte delas é perdida em um processo de seleção. Nascemos com 200 bilhões e caminhamos para cem bilhões. Isto significa dizer que o maior número de células está no neocórtex, como também este é o sistema que mais elimina células, em função de necessidades que o corpo vai solicitando mediante as exigências do meio. Este é um dos fenômenos que permitem a abertura do vivo. São as experiências corporais, bem como o meio ambiente natural e cultural, que fazem uma forma de seleção das células que mais adequarão os indivíduos a essas experiências. Logo, entendemos que a possibilidade gestual diversa afirma a vida.

Outro fator que explica também a imaturidade de todo encéfalo, e principalmente do neocórtex, é o processo de mielinização das células nervosas, que ainda não se completou em uma criança muito pequena. No sistema nervoso existem dois tipos de neurônios, os mielinizados e os não-mielinizados. A mielina funciona como uma espécie de bainha gordurosa isolante do neurônio, que faz com que ele conduza com mais velocidade os estímulos nervosos. Logo, a mielinização dá certas operacionalidades ao sistema nervoso e, conseqüentemente, a determinadas funções corporais. A mielinização também é processo natural de amadurecimento, mas também sofre influência do meio.

Mais um processo permite a abertura: a migração dos neurônios. Os neurônios estão em sítios específicos no encéfalo, porém, mediante as exigências de se aperfeiçoar ou se adequar às necessidades corporais, podem migrar de seu local de origem, dirigindo-se para locais onde a eficiência de determinadas funções pode ser mais intensa.

De todos estes fenômenos que permitem esta abertura e inacabamento do sistema nervoso no nascimento, o mais interessante e talvez o mais expressivo para as modificações ao longo da vida é a denominada arborização. Sabemos que os neurônios se conectam a outros, formando redes que desempenham determinadas funções. E isto se deve aos neurônios de associação. “Cada neurônio faz algo entre mil e 10 mil sinapses com outros neurônios” (RAMACHANDRAN & BLAKESLEE, 2002, p. 31). Quando nascemos, a capacidade respiratória já está de certa forma pronta, porque há neurônios em sítios específicos, amadurecidos funcionalmente e com conexões já estabelecidas. Estas são as funções vegetativas que garantem a vida ao nascimento, e também os reflexos primitivos que já comentamos. Como cada indivíduo aprende uma série de tarefas corporais ao longo de sua vida, estas funções e atividades podem ser bastante diferentes, chegando, por exemplo, às amplas transformações respiratórias que ocorrem nos yoguis. Num outro exemplo, se um cantor ficasse preso à sua natureza respiratória ele jamais cantaria, pois cantar é um ato artificializante que remodela o modo natural como respiramos.

Imaginemos ainda as diferenças entre um pianista e um lavrador. Estas tarefas fazem exigências corporais específicas e diversificadas. O corpo se modela a cada função, mas os programas que executam com precisão tais funções também serão formados pelas exigências que cada fazer vai solicitando, pois tanto lavar como tocar piano não são funções naturais, mas foram artificializações do vivo. Há conexões bastante próprias dos pianistas que diferem em muito das do lavrador, devido às exigências de relação com o meio que esses fazeres solicitam. Essas conexões são feitas na medida em que o corpo mergulha nestas funções cada vez mais. Mediante o prosseguimento desta função, elas se aperfeiçoam, buscando cada vez mais novas conexões e refinamento motor. Quanto mais investimos em uma função, mais arborizações para este programa acontecem. Se Spinoza havia questionado o que pode um corpo, devemos talvez indagar qual é o limite de formação de redes conectivas encefálicas capazes de gerar programas diversos. Isto, na verdade, depende dos fazeres que o homem é capaz de criar, e talvez nunca saberemos este limite. São cem bilhões de neurônios que se conectam de múltiplas formas em um número impressionante, pois cada neurônio pode, com já vimos, se conectar a cada dez mil neurônios, e cada um destes se conecta mais dez. É uma complexidade incomensurável, inimaginável. “Um pedaço do [...] cérebro do tamanho de um grão de areia deve conter 100 mil neurônios, dois milhões de axônios e um bilhão de sinapses, todas ‘falando’ com as outras” (RAMACHANDRAN & BLAKESLEE, 2002, p. 31-32). Muito se tem falado da relação do encéfalo com o corpo; entretanto, a função maior do encéfalo não seria se conectar ao restante do corpo por meio do sistema nervoso periférico, mas entre suas próprias células. É claro que se

não houvesse esse sistema periférico que envia o comando para o corpo realizar determinadas funções e aprender as necessidades do meio, nada aconteceria. Um cérebro sem corpo nada é. Mas é impressionante que, do número total dos neurônios encefálicos, apenas 30% deixam o encéfalo em direção ao corpo, os 70% restantes têm a função exclusiva de se conectar uns aos outros no encéfalo, formando as redes neurais que organizam programas para as funções corporais. O mover as básicas e naturais funções do corpo anatômico é determinado pelo menor número de neurônios. A grande maioria espera a criação gestual, as coreografias do vivo para entrar em ação.

Outro fato interessante é que os esquemas de funções já prontas ao nascimento, como o programa básico que comanda a respiração, nunca param de existir. Isto quer dizer que estes programas sempre estarão em operação. Resta-nos saber por que os reflexos primitivos desaparecem. Na verdade, eles não desaparecem. À medida que o neocórtex inicia seu processo de desenvolvimento, através da mielinização, migração, seleção e arborização, novos programas são feitos, e estes se conectam aos antigos centros de controle. Logo, hierarquicamente estes novos programas gerenciam os antigos, fazendo-os aparecer ou inibindo-os quando necessário. Desta forma, a melhor afirmação é dizer que os antigos programas são incorporados em outros sistemas, criando uma verdadeira colaboração entre eles. Damásio (1996) assinala que é importante pensar o encéfalo como um sistema de sistemas que se interconectam. Tradição e criação são faces da mesma moeda. É óbvio que nem todos os programas presentes no nascimento permanecem, porque alguns neurônios podem desaparecer na seleção. Mas sabemos que muitos deles permanecem por toda a vida. Artificializar o gesto não significa anular, despotencializar ou destruir a natureza corporal, mas sim usá-la para a criação. É preciso a base natural para a intensidade da criação. O artificialismo do corpo pouco poderia se não fosse a coreografia já dada pelas funções ancestrais naturais.

Quando ocorre uma lesão no encéfalo — por exemplo, devido a um acidente vascular encefálico — alguns desses antigos reflexos podem retornar. Isto nos faz pensar que a lesão ocorreu nos novos programas, estruturados mais recentemente, que gerenciavam hierarquicamente os antigos programas que denominamos de reflexos. Agora, estes reflexos, sem seu gerenciamento, reaparecem na forma primitiva, como se manifestavam na criança recém-nascida.

A arborização é assim a função primordial para entendermos essa capacidade quase ilimitada do corpo para criar novas funções, novos fazeres, novos gestos, novas possibilidades. Comumente pensamos que o número total de neurônios é o fator primordial para um bom desempenho geral do indivíduo, mas o prioritário não é a totalidade de neurônios, pois, como já

vimos, perdemos muitos deles. O fundamental é a arborização, isto é, a formação de conexões, de redes neurais. É preciso perder neurônios para a formação destas redes neurais, pois é preciso ter espaço para as arborizações. À medida que um neurônio amplia sua rede por exigência, ele aumenta suas arborizações como uma copa de árvore, tendendo a ocupar mais espaço, sendo assim necessário abrir espaços para esta expansão de sua arborização. Os neurônios menos necessários são então eliminados, permitindo que este crescimento aconteça. Muito se diz das perdas neurais com a aproximação da terceira idade, mas o que mais devemos conservar na terceira idade é a continuação e manutenção das redes, por isso é preciso colocar o corpo sempre em exigências as mais diversas possíveis. E os fazeres significativos ganham o estatuto daqueles que prolongam a existência do vivo.

Vimos também que o encéfalo não forma redes que se isolam, definindo uma função que age desconectada. Os reflexos primitivos nunca param de estar presentes, mas não os visualizamos mais porque estão sempre hibridizados a outros esquemas. O encéfalo sempre aproveita funções constituídas anteriormente para novas aprendizagens. Um bailarino, por exemplo, tem um senso rítmico apurado que desenvolveu ao longo de seu trabalho corporal. Imaginemos que este bailarino inicia um estudo de música; que resolva tocar oboé. Suas funções rítmicas, já organizadas, servirão de base a esta nova programação, bem como sua função mais primeva da respiração. Afirmamos, então, que cada experiência pela qual o corpo passou não se encerra em si mesma, é uma espécie de experiência migrante que nunca pára de servir e facilitar outras novas experiências. Todo fazer que foi organizado no corpo guarda uma potência para novos fazeres, guarda uma potência de criação de novas formas e de derivar o corpo. Vimos que a natureza respiratória migra desta função, para que o cantor execute esta nova tarefa; a boca, que inicialmente tem a função de comer, também se conecta à capacidade da respiração para que, unidas em novo gesto, articulem os verbos melódicos. Cada ancestralidade do gesto, do fazer é a possibilidade do novo. Por isso imaginamos que a propriedade do encéfalo de não reproduzir e modificar suas células intensamente permite preservar seus circuitos feitos por experiências e histórias específicas e conservar sua ancestralidade. Se os neurônios fossem constantemente trocados, como acontece com o tecido epitelial, um patrimônio de arborizações estaria perdido e com isso vários fazeres rapidamente seriam desabilitados. O que se modifica intensamente é a maneira como os neurônios se conectam entre si. A estabilidade dos números de neurônios e a variação de conexão nos ensinam que permanência e variação são importantes para a artificialização do corpo. Logo, certa permanência dos neurônios garante que uma história dos fazeres se preserve relativamente, permitindo que outros fazeres se realizem mais facilmente a partir destas

organizações já produzidas. Isto é, a tradição é potencializadora da criação; do natural, do artificial. Cada experiência e função organizada é uma potência que não se encerra em seu fazer específico. Denominamos de ancestralidade do fazer a história de nossas organizações, de nossas vivências, de nossos fazeres. A ancestralidade do fazer não é um receptáculo de memórias que dizem respeito apenas ao pretérito, fechadas sobre si mesmas; são elas que nos potencializam ao devir, sempre se atualizando em novas potências ao longo de nosso existir. Todo devir com o corpo parte de um território, de uma organização dada. Quando entramos em novas organizações, não é preciso abandonar esquemas estruturados de sistemas interligados como um todo que dão conta de um fazer. Estes esquemas permitem que o corpo aja com mais facilidade, possibilitando as tecnologias corporais para outros fazeres. Do reflexo de preensão palmar ao formão na mão de Leonardo da Vinci na produção da “Pietà” existe uma ancestralidade, e a potência para novos acontecimentos intensos. Quando o bailarino aprende o oboé, ele tem que abandonar sua forma tradicional de contar os tempos musicais. A famosa forma de contar cinco, seis, sete e oito será substituída pelo um, dois, três, um, dois, três. Apesar das formas específicas em cada fazer, uma força ancestral do ritmo se preserva. É uma nova maneira de executar o ritmo e é preciso passar de uma forma para outra, mas as estruturas básicas do ritmo “migram” de um sistema para o outro. Nesse sentido, podemos pensar que um ritmo que estava principalmente nas pernas de um bailarino pode migrar para as suas mãos ao tocar oboé. Os sistemas organizados não são fechados em si mesmos; eles migram, formando múltiplas possibilidades. E os gestos se dão à moda de uma bricolagem.

Um dado fundamental para nossa pesquisa é que, quanto mais experiências significativas tem um indivíduo, mais conexões são formadas. Isto, evidentemente, seguindo nossa esfera de pensamento. A repetição e o tempo de investimento de um corpo são necessários para o aperfeiçoamento e construção de uma técnica, de uma ancestralidade. Mas por que só a repetição não é eficaz para o aperfeiçoamento? Porque, se a repetição sempre se faz da mesma forma, criamos um determinado programa, e este programa se conecta a outros devido às necessidades próprias; porém, se o encéfalo praticamente não tem limite em sua capacidade conectiva, o desempenho corporal o tem. Podemos estudar diariamente exercícios de velocidade para a execução do piano. A cada execução, sentimos nossa velocidade se acelerar. É óbvio que chegaremos a um limite da aceleração, que é o limite muscular. Podemos modificar o tipo de fibra e hipertrofiar a musculatura, mas isto cessa em um dado momento. Assim, a repetição apenas manteria a constância de certas estruturas corporais (fibras e forças musculares), bem como a manutenção de esquemas e redes neurais, mas aí não modificaríamos mais intensamente nossas redes, nossos sistemas interligados, e diminuiríamos a capacidade de

hiperconexão. Contudo, se variarmos constantemente nosso exercício de velocidade, solicitando-o de forma integrada a outras funções, como intensidade do som, linhas interpretativas, o esquema de velocidade, novas melodias, novos afetos, sempre ocorreriam novos circuitos diferentes conectando-se a antigos, propiciando assim a manutenção e continuação das arborecências. A repetição se faz necessária, isto é evidente; mas deve acontecer com variação. Sentimos, nesta direção, que um dos grandes problemas para a vida, depois que a verticalização do corpo iniciou-se no mundo ocidental, principalmente com a era fordista, foi a perda dessa diversidade do fazer, e a repetição de uma repetição invariante.

Sabemos que a experimentação diversificada, associada à repetição, são necessárias para a expansão das funções encefálicas. Poderíamos pensar que devemos estimular constantemente os indivíduos, pois assim estaríamos garantindo a expansão das redes. Mas aqui também há um problema: para organizar as redes neurais e a conexão dos sistemas, é preciso entender a capacidade do vivo para a produção dessas redes. O pianista ganha sua velocidade a partir do piano em que ele se exercita. Ele aprende que há uma certa distância entre uma tecla e outra, uma certa força necessária para fazer soar a corda do piano. Os fazeres, então, nos conduzem à organização de nossos esquemas e à conexão com outros sistemas. Contudo, o mais curioso é que há uma outra região no encéfalo que ainda não mencionamos: o sistema límbico, localizado no paleoencéfalo, que, relacionado ao corpo, funciona como uma espécie de triagem para que apenas alguns estímulos cheguem até o encéfalo. Antes de qualquer estímulo chegar a regiões perceptivas específicas e ser interpretado, o sistema límbico seleciona qual estímulo será conduzido até seu sítio final. O sistema límbico tem forte relação com as emoções típicas dos mamíferos, por isso a carga afetiva do estímulo influi diretamente na sua seleção ou não pelo sistema límbico. Isto significa que só os fazeres significativos podem gerar novos corpos; os demais estímulos são interceptados por essa região que controla as emoções e não são percebidos. Destarte, não basta estimular. Os estímulos têm que chegar carregados de afetos, de significados, para que realmente possam ser impulsionadores de novos programas. Todo gesto tem que carregar consigo o afeto necessário à sua efetivação; todo gesto necessita de uma atitude.

Para finalizar, ainda nos cabe fazer uma ressalva. Ao construir nosso argumento, falamos intensamente sobre como os fazeres humanos são capazes de alterar as conexões do neocórtex, região encefálica que permitiu ao homem esta capacidade de artificialização e criação. A partir daí, fica subtendida a idéia de que, nos animais, as determinações genéticas, as estruturas do comportamento, estão bastante estáveis. Entre os seres vivos, o homem seria privilegiado. Porém, devemos agora aprender com os ecologistas. Na caatinga do Nordeste

brasileiro, há poucos anos atrás, alguns ambientalistas registraram a presença de ararinha azul, provavelmente a última, vivendo livre em seu habitat. Vários esforços foram feitos para salvar este animal único, pois além dessa ararinha azul só se tinha notícia de outras vinte, mas vivendo em cativeiros. A preocupação maior era com os comportamentos na vida em natura desta ave, pois ela sabia como viver e alimentar-se sem o auxílio necessário, como ocorre com os animais em cativeiro. Assim, uma outra ararinha foi colocada em liberdade, na tentativa de que se acasalassem e que seus filhotes aprendessem estes comportamentos livres, não deixando extinguir a possibilidade de fazeres específicos, somente realizados em sua vida selvagem (DE CICCO, 2005). A ararinha azul livre possuía uma ancestralidade do fazer que seguramente não estava inscrita em sua genética, mas ela havia aprendido como sobreviver na caatinga, onde procurar alimento, como construir seu ninho com os materiais ali existentes por uma tradição passada de geração em geração. Se este fazer estivesse garantido em seu gene, ele não se perderia. Estes ecologistas queriam tentar ainda perpetuar esses fazeres aprendidos, construídos na experiência da ararinha azul livre, pois as de cativeiro haviam extinguido estas capacidades. Assim, mesmo nos animais podemos perceber que uma certa transformação do gesto é possível, e até mesmo a característica da cultura. Um animal de cativeiro jamais viverá livre, seus gestos são gestos do cativeiro, da mesma forma que podemos pensar que, se não fosse possível a construção de um gesto do cativeiro, jamais animais silvestres sobreviveriam quando presos, e nem mesmo a domesticação de animais pelo homem seria possível. Percebemos que nem todas as características animais estão inscritas na espécie, impossibilitando a criação de novas formas de estar no mundo. O vivo, e não somente o humano, necessita desta capacidade de artificializar a natureza, de criar novas coreografias, garantindo sua existência.

Candland (1993) revela que muitas das características que tentaram produzir a distinção entre os homens e os animais falharam. A linguagem, o uso de ferramentas, a habilidade de transmitir cultura são fatos já observados nos animais, inclusive em sua forma silvestre. Candland aponta para os últimos candidatos para esta distinção, agora de ordem metafísica e espiritual: os seres humanos são conscientes de sua morte, de seu tempo de vida. Também há quem fale da arte como uma função somente humana. Porém mesmo estas distinções podem ser argüidas. Pois o que fazem os elefantes com seus mortos? Eles sentem a proximidade de sua morte e se afastam da manada, escolhendo uma região definida para morrer; e a manada, ao passar por este local, acaricia os osso de seus antepassados. Isto não é um culto? O que os passarinhos *Scenopoïetes dentirostris* fazem ao criarem paisagens com as ordenações de folhas caídas ao chão não é arte, “arte bruta”? (DELEUZE & GUATTARI, 1997, p. 123). “O que faz a diferença entre a mente animal e a mente do homem, nos perguntamos constantemente,

sugerindo que a resposta pode ser nenhuma” (CANDLAND, 1993, p. 70). A diferença entre o homem e o animal existe, é claro, mas somente quando a analisamos em nível de complexidade. O vivo então dança os passos da criação, do artificialismo. Há uma selvageria livre para o devir. Deleuze (*apud* POMBO, 2002, p. 41) acredita que a “arte é primordialmente um acontecimento da natureza”; desta forma, semelhante a Nietzsche, tenta não defender a arte como propriedade apenas humana, pois, se assim fosse, se manteria o pensamento do indivíduo humano como um ser acima do mundo, que de certa forma despotencializa a vida como criação. “São os organismos que morrem, e não a vida” (POMBO, 2002, p. 43).

Nijinsky e Duncan não foram nem mais naturais nem mais artificiais. Ambos foram selvagens, bem como o vivo o é.

É nesta esfera complexa, afetiva, criativa, conectiva que ocorre a dimensão do encéfalo como produção do vivo, que pensamos nossa natureza-artificializante. Deste modo, indagamos: A vida imita o encéfalo, ou o encéfalo imita a vida? A arte imita o vivo, ou o vivo imita a arte? Ovo e galinha? Sem princípio, sem fim, sem causa. Só efeitos.

Nijinsky, Duncan, crianças selvagens, todos, natureza e artificialismo: criadores de selvagens danças do vivo.

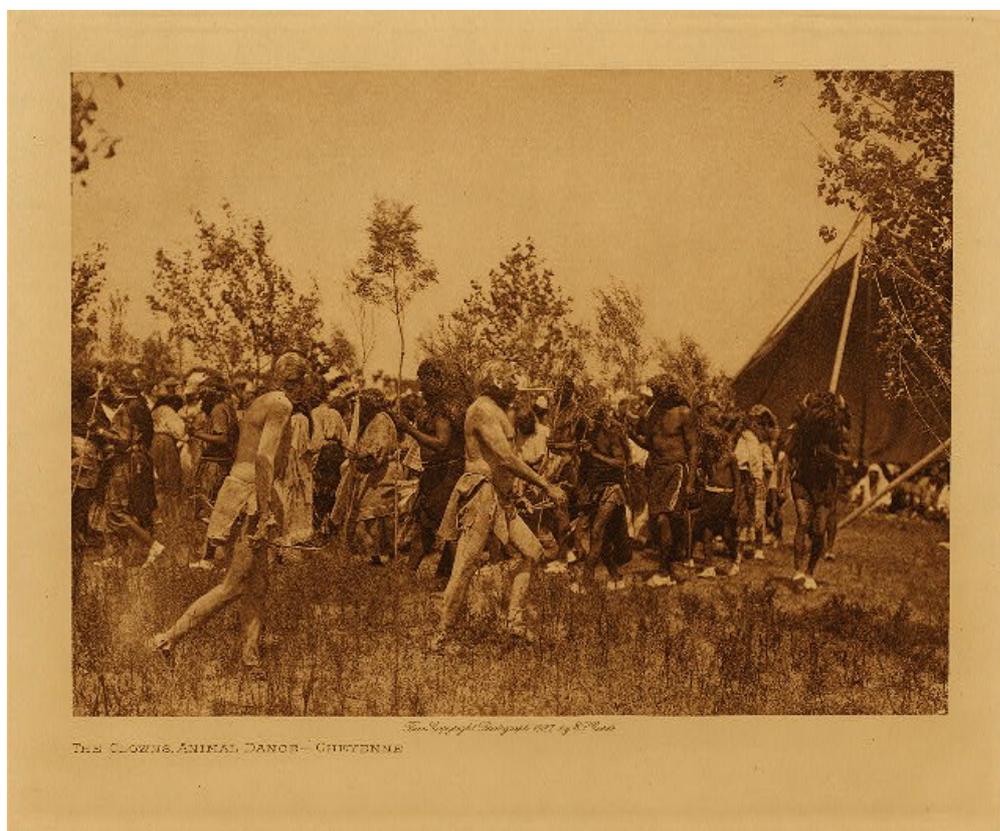


Fig. 38 - Dança zoomorfa dos Cheyennes

6 A coreografia do *ethos*

Até agora tentamos defender em nosso trabalho a condição criadora e entender a potência artificial do corpo, que não nega para isso a possibilidade da natureza. Surge para nós a intensa concepção de uma natureza-artificializante. Nosso argumento sobre a natureza-artificializante não deve ser visto como um mero exercício intelectual, mas deve estar vinculado a uma pragmática, a um compromisso ético. Indagamos então em que medida nossos pensamentos sobre o corpo nos tornam responsáveis para a produção de uma ética que luta contra práticas que identificamos como judicativas, como, por exemplo, a dualidade e contradição entre natural e artificial, como já expusemos anteriormente. E qual o papel das práticas corporais e dos fazeres para a intensificação da vida?

Vimos que, nesta trajetória, para pensar o natural e o artificial como opostos, esta problemática se apresenta na dança através de um pensamento de origem romântica, exemplificado através de Duncan. Na outra ponta, Nijinsky nos mostra que o corpo é uma marionete, um ser artificial. Mas a questão de certa forma é intensificada quando transferimos esta problemática da “dança” para as crianças selvagens. Neste ponto, então, estamos assumindo que estes exemplos radicais do humano, que possuem uma gestualidade animal, nos fazem apostar que a vertente nijinskyana é imperiosa, mas alguns passos de Duncan não podem ser abandonados. O homem é manipulado, é construído, é criação, mas também é natureza. A natureza humana se vincula aos resquícios animais em nosso encéfalo e a outras heranças primitivas, que constituem a base de todo ser vivo.

Continuamos nossa jornada, ressaltando que, se pensarmos o cérebro como um sistema de sistema que trabalha de forma aberta hiperconectiva, esta abertura nos faz entender esta plasticidade do corpo, uma capacidade de criação gigantesca. A dança passa a ser agora entendida não só como o lugar de realizar a análise do corpo-criação, mas como uma potência ética que explicita de forma intensa a capacidade mutacional do corpo. Cada coreografia apresenta novas formas, novos devaneios, novas intensidades. Se o corpo é plástico, será na dança que revelaremos com muita facilidade esta dimensão ontológica.

Contudo, é preciso estar atento, pois esta faceta mutacional do corpo traz uma problemática. Se o corpo possui esta capacidade de criação, ele trafega sobre o fio da navalha: se por um lado há nele a potência da criação, como apontamos com a dança, há um outro lado que também pode revelar uma captura. A plasticidade do corpo pode ser capturada em

organizações pasteurizadas pela cultura. Em nosso mundo, a globalização, a moda, o consumismo são altamente homogeneizantes. O corpo, com sua plasticidade, torna-se um problema fundamental. O corpo pode ser moldado no fluxo do *prêt-à-porter*, nas malhas de uma coreografia nada selvagem, mas morbidamente civilizada. É a selvageria do corpo que assegura suas derivas, fugindo da domesticação; esta é a dança necessária e vital do corpo.

Até agora nos munimos de algumas problematizações sobre o corpo para caminhar os conceitos que iremos produzir e que serão tomados como ferramenta para colocarmos a necessidade de se ter uma dimensão **ética** e **ecológica** sobre o corpo e seus fazeres. Esses conceitos que iremos desenvolver têm paternidade: são oriundos a partir da obra de Deleuze e Guattari, como o conceito de **corpo sem órgãos** — um dos pilares que sustentam nosso trabalho e que também é fundamental na filosofia da diferença desses autores. Ao longo deste capítulo serão também apresentados e discutidos termos como acontecimento, eficácia e eficiência, técnica e tecnologia singular, fazer, ontologia do corpo, corpo-arte, corpo-artesanal, corpo-sonhador, corpo-devaneio, corpo-resistência e faberdiversidade. Importante salientar que as seções que dividem o capítulo apenas anunciam a entrada em cena de um novo tópico de discussão, pois, como se constatará, cada conceito a ser aqui trabalhado estabelece com os demais uma coreografia. Temos uma dança conceitual em circularidade. Somente através do coletivo dos conceitos entenderemos nossa ontologia do corpo.

De início, trataremos do conceito de ética.

6.1 – Ética

Para pensar uma ética para o corpo, defontramo-nos com o problema por nós já identificado: como intensificar a faceta plástica sem cair no modismo passageiro. O contemporâneo apresenta mudanças constantes em suas produções, mas isso não significa a intensificação da vida. Esta é uma questão muito tênue, porém de grande importância para se pensar a vida. De forma muito semelhante, ao discutirem o capitalismo Passos e Barros (2004) explicam que este age de formas muito próximas às formas de resistência, pois ambos os lados — o capitalismo e as formas de resistência ao capitalismo — agem em redes. As redes quentes atuam a favor da vida e resistem à homogeneização do *socius*; as redes frias são entendidas como o capitalismo integrado globalizado. Nas duas modalidades, as ações dependem de uma grande malha intercomunicante. Tomando esta inspiração das redes, falaremos então de uma plasticidade corporal quente e de uma fria. A primeira transforma-se para diferir, para a criação, e a outra, para a pasteurização. Isto quer dizer que há no capitalismo uma dinâmica muito semelhante à forma como a vida se processa — vimos que a intensidade da vida e de seus gestos

dependem da capacidade hiper-conectiva encefálica. Nesta direção, conclui-se que o capitalismo mimetiza a vida. Deleuze (1992) e Foucault (2002c) afirmam que a organização social se faz através de uma forma reticular. O capitalismo, na sua necessidade de homogeneização do *socius*, trabalha em rede, como vem demonstrando sobejamente o capitalismo global integrado. Há neste sistema a dinâmica hiper-conectiva presente também nos *bios*, só que em função da pasteurização. Para o capitalismo ganhar força de captura, ele vai até onde a vida processa o seu existir, assumindo assim uma forma muito poderosa de atuar. Entretanto, a plasticidade contemporânea do capitalismo é fria. A moda, por exemplo, significa o exercício da plasticidade fria; ela é plástica porque acompanha os novos modos de existir, sempre produz algo diferente, mas é fria porque estes modos já são produzidos como padrão, como uma “coreografia” para que todo vivo dance sem sair sequer um passo de seu ritmo. Não se espera que modos dispares sejam produzidos, mas que todos se diferenciem nos modelos já esperados. O novo, assim, é orientado a um fim. O capitalismo mimetizou, vampirizou da vida essa capacidade plástica, no entanto, retirou desta a sua potência de diferenciação e singularização. Na moda pode parecer que há um fluxo criativo; contudo, o que acontece é uma seqüência acelerada de padronização. A aceleração vertiginosa de mudanças constantes de padrões altamente formatados nos dá a falsa idéia de uma plasticidade e criação intensivas. Mas a vida não é simplesmente a produção de um diferente padronizado já em sua diferenciação, e sim é a potência de diferir.

O exemplo da moda é facilmente entendido pelo plano da vestimenta e de outros objetos de consumo, porém quando falamos da padronização de gestos isto não é tão evidente. É fundamental, então, analisarmos como a plasticidade fria opera no corpo, como há práticas corporais de controle do corpo. As práticas judicativas, que indicam o caminho correto ou errôneo de uma gestologia, caem neste controle corporal.

Sentimos que há uma condição ontológica para a vida, que é o corpo com sua plasticidade, desde que o corpo possa derivar para ativar novos desejos, novos sonhos, novos fazeres que tenham como condição final a intensificação da vida. Mas o capitalismo, como muito bem apresentaram Foucault (2002c) e Deleuze (1992), atua de forma mais poderosa sobre nós, pois ele agora, na chamada sociedade de controle, produz desejos, ele captura nossa faceta intensiva de criação. É preciso colocar em análise esses limites tão próximos e ao mesmo tempo tão distintos sobre a criação. Quem trabalha com o corpo, seja educador, terapeuta ou artista deve ter este compromisso ético. Não pode haver prática ou pensamento sobre o corpo na contemporaneidade que não compreenda que esta potência de criação deve nos levar para valores éticos com relação ao corpo. Criação e ética, então, caminham juntas, mas toda postura

de criação de uma ética tem que trazer consigo uma dimensão política. Foucault (2005) apontou a importância da filosofia engajada, por ele denominada de *êthos* filosófico, e que identificou na obra de Kant “O que são as luzes?” Assim, Foucault afirma que o *êthos* filosófico consiste “em uma crítica do que dizemos, pensamos e fazemos, através de uma ontologia histórica de nós mesmos” (p. 345). Nesta medida, seria também “uma crítica permanente de nosso ser histórico” (p. 347). Essa análise, então, objetiva uma postura política e ética que quer aprender “os pontos em que a mudança é possível e desejável, e para determinar a forma precisa a dar a essa mudança” (p. 348). Nosso trabalho, nesta direção, deve ser visto como uma ontologia que critica as capturas corporais do capitalismo atual e ainda apresenta alguns caminhos para resistir aos desavessos contemporâneos.

Se defendemos a criatividade nijinskyana, é para finalmente apostar numa dimensão ética para o corpo. E assim chegamos ao sentido último de nosso trabalho. Tentaremos apresentar como um determinado modo de pensar os fazeres humanos, à moda de Nijinsky, será fundamental para nortear nossos pensamentos sobre uma ética do corpo. Acreditamos que os modos diversos do homem produzir sua vida material, intelectual, social e artística têm importância fundamental na sua existência. Assim, lançamos mão de uma ontologia através dos fazeres. Isto não é nenhuma novidade, pois na biologia de Maturana e Varela já vimos esta indicação, sem falar na revolucionária obra de Marx, onde o conceito de trabalho seguramente também aponta para uma ontologia.

Para construirmos esta argumentação, primeiramente algumas distinções e apresentações conceituais se fazem necessárias, até chegarmos ao fazer e aos conceitos provenientes dele, para instrumentalizar nossa ética. De início temos que estabelecer o que entendemos por ética, uma vez que este conceito, ganha particularidade, no pensamento ocidental, e às vezes outros termos aparecem ligados à ética, como o termo moral.

Voltemos então mais uma vez para a dança, especialmente para a dança contemporânea. Já mencionamos que frequentemente os profissionais que trabalham com a dança contemporânea, baseados nos precursores desta forma de arte, como Laban e Duncan, afirmam que uma das características fundamentais de tal manifestação está voltada para o respeito às diversas corporeidades existentes, com suas anatomias, etnias e motricidades particulares. Mas este discurso tem que ser questionado, porque dicotomias e paradoxos se fazem presentes neste campo, e o discurso apresentado do respeito ao diferente pode não se concretizar na prática.

Isto nos instiga, porque, como já vimos, as afirmações oriundas dos precursores da dança contemporânea revelam uma certa postura ética baseada neste respeito ao corpo do outro, que é o lugar do diferente, com histórias e expressividades próprias. Então, consideramos o que

esse pensamento do outro, do corpo do outro como diferença, pode nos levar a problematizar a ética. Ética, diversidade, corpo e criação são termos que se inter cruzam para ganharem sentidos neste trabalho.

Saroldi (2002) nos mostra um caminho possível para pensar a ética clássica através de quatro termos básicos, quatro idéias que a ética, na sua forma mais hegemônica e tradicional, teria como pilares: o **bem comum**, a **justa medida**, a **renúncia** e o **outro**. Apesar de algumas problematizações que lançaremos quanto ao bem comum, estes pilares nos revelam que a ética fala das relações, dos encontros dos homens entre si e do homem com os outros seres vivos, do homem com o mundo. A diversidade humana tem que ser encarada, mas como realizar isto sem fazer com que os diversos modos de existir se confrontem, produzindo a despotencialização, a escravidão e/ou a destruição do diferente? Se a ética é um saber que problematiza os encontros, não se pode deixar de pensar em como os encontros podem intensificar a vida, e não despotencializá-la; como produzir um bem comum sem cair no etnocentrismo excludente; como ter a justa medida sem renunciar à intensidade da vida. Se conseguirmos potencializar nossas vidas nos encontros, estamos tendo uma postura ética, como nos ensinou Spinoza (*apud* DELEUZE, 2002). Contudo, não é somente a ética que se preocupa com os encontros entre os homens e sua diversidade. A moral também toma de certo modo, esta direção.

Para clarear o conceito de ética, é necessário diferenciar ética de moral, o que não é feito com frequência. Ambas se desenvolvem em pragmáticas, e é importante cartografar estas diferenças. Ética vem do radical grego *êthos*, que significa atitude, comportamento, ação; logo, a missão da ética, muito mais do que ideológica, é, em verdade, uma postura existencial.

Diferentemente da moral, a ética está mais preocupada em detectar os princípios de uma vida conforme a sabedoria filosófica, em elaborar uma reflexão sobre as razões de se desejar a justiça e a harmonia e sobre os meios de alcançá-la. A moral está mais preocupada na construção de um conjunto de prescrições destinadas a assegurar uma vida em comum justa e harmoniosa. (JAPIASSÚ & MARCONDES, 1996, p. 93)

Badiou (1995) discute a idéia de bem comum presente na forma tradicional da ética, colocando em questão este pilar. A ética hoje, segundo este autor, fala de modo privilegiado dos direitos do homem. Com isto, se poderia pressupor que existe um sujeito humano reconhecível em toda parte, uma natureza humana universal e, em contrapartida, a antinatureza. O homem moderno é uma figura abstrata e idealizada que surge a partir da Revolução Francesa. Se há o homem universal, do outro lado, em oposição, existiria um mal absoluto. Nesta idealização do sujeito e do mal, constatamos o dualismo judicativo da moral que tanto criticamos em nosso trabalho, e percebemos que uma distorção sobre o conceito de ética é realizado. O bem comum torna-se uma norma, uma instituição, o único direito reconhecível a se obter ou chegar. Esta

idealização do homem leva a personificar o outro como defeito, desvio, erro, selvagem, por se afastar deste modelo, e muitas vezes criam-se práticas de intervenção para minimizar essa “falha”.

A criação de um modelo abstrato do bem e do mal realiza uma operação que transforma a ética em moral. Essa moralização, em nossa sociedade, pode ganhar muitas expressões, e algumas são metáforas da dualidade do bem e do mal. Algumas delas possuem um certo ar humanitário: o outro pode personificar o mal, o repulsivo, o nojento, mas, também não menos deletério, o outro pode personificar o dominado, a vítima, o coitado, o infortunado. Badiou nos fala que nestas duas vertentes o homem encarna o mal universal. A “ética”, nesta ótica, subordina a identificação deste sujeito ao reconhecimento universal também do mal, só que agora do mal que lhe é feito. Homem é aquele que é capaz de reconhecer a si mesmo como vítima quando lhe é vetado o modelo universal do homem. Contudo, “como algoz, o homem é uma abjeção, mas é preciso ter a coragem de dizer que como vítima ele geralmente não é melhor” (BADIOU, 1995, 47). Assim, seja no papel de bárbaro ou de vítima, o homem sempre está em contraposição ao modelo de bem. Neste outro lado, o homem metamorfose do bem universal é ativo e age contra a barbárie. E sair desta dualidade é bem mais difícil do que se pensa. É fundamental um grande exercício crítico para minorar os efeitos judicativos das dualidades. Pois, como Nietzsche alerta, temos que lutar contra formas de pensar construídas há mais de dois mil anos na cultura ocidental. Não se sai tão facilmente assim destes grilhões subjetivos dos modelos de homem, mal e vítima idealizados.

Voltando para nossa preocupação original com a dança, indagamos: como tais pensamentos moralizantes poderiam se configurar nesta atividade?

Ao longo de nosso trabalho, mostramos como o Romantismo, apesar de todo o seu interesse pela melhoria da condição humana, cria a dualidade do natural e do artificial. Também discutimos que o mercado da arte erudita pode se valer muitas vezes da necessidade do novo, da arte de vanguarda, e — sendo a arte nova a personificação do bem, e com o novo bem instituído — cometer o equívoco de desqualificar as produções que antecederam. A questão parece simples: devemos afirmar nosso território, nossa diferença, e não produzir nossa diferença a partir da negação ou da contraposição do outro. O diferir não se baseia na negação do que parece diferente, mas na afirmação da diferença. Na prática, isto deve ser um exercício constante. Vejamos outros fatos que identificamos também como morais na prática de dança, mesmo esta sendo uma atividade que em muito já avançou em algumas questões colocadas pelos românticos.

Na dança contemporânea, por exemplo, através de uma análise do discurso, notamos que ainda pode haver uma certa categorização dos corpos, colocando alguns corpos como limitados em sua expressividade, encurtados, enrijecidos, mecanizados, construídos, *estandardizados*, desapropriados, desconectados, não conscientes etc. A nosso ver, estas classificações em alguns momentos podem perpetuar este mesmo modelo do outro como vítima ou bárbaro. Numa tentativa “messiânica” de “naturalizar”, “libertar”, “conscientizar”, “conectar”, soltar o corpo, são tomadas estratégias pedagógicas e/ou terapêuticas. Neste processo, muitas vezes há um diagnóstico baseado em parâmetros judicativos e um corpo próprio a chegar, um movimento ideal a ser alcançado. Na dança contemporânea também temos que ter cuidado para não cair em um signo do corpo absoluto. Assim, caminhando paralelo ao discurso do respeito ao diferente, o modelo de corpo fluídico, orgânico, sem formas e desconstruído, poderíamos constituir a norma benigna — idealizada — da dança contemporânea. Poderíamos trocar as formas mais estáticas por um fluxo contínuo; uma métrica por um tempo orgânico; uma tensão por uma soltura. Soltura, movimento orgânico, fluxo seriam as absolutizações contemporâneas do corpo? A moralização da dança se perpetua? O fluxo luta contra a forma, ou o Bem contra o Mal?

A questão é como potencializar o corpo, a criação, sem dele esperar um gesto específico a chegar. É uma tarefa muito difícil sair das modelizações que acabam de alguma forma por criar formas judicativas e moralizantes. Como abrir o corpo para a criação de novas coreografias, sem levar ao seu fechamento e ao mesmo tempo sem negar sua história? Este é um momento tênue para visualizar a diferença, e tênue em sua realização. Mas devemos conquistá-lo. Acreditamos que alguns conceitos podem nos ajudar nesta tarefa.

Deleuze e Guattari (1997b) advertem sobre o cuidado que devemos ter quando instituímos qualquer padrão como modelo a ser seguido. Eles problematizam a importância de não criarmos grupos identitários rígidos, mesmo que minoritários, pois desta forma moralmente vitimamos ou barbarizamos o outro. Hall (2000) nos mostra que na globalização contemporânea os grupos identitários tomam forma, bem como o nacionalismo e o fundamentalismo étnico e religioso, todos candidatos ao fechamento da existência em formas absolutizadas, criando e lutando contra grupos rivais, dissidentes ou majoritários. Conhecemos muito bem os grupos dos negros, dos homossexuais, das feministas, dos artistas vanguardistas, da dança contemporânea etc. Estes grupos têm um papel fundamental na luta por direito e respeito a grupos específicos que são marginalizados. Entretanto, é preciso sair desta lógica binária opositora e produzir uma outra forma que não está nem na afirmação do grupo minoritário com uma identidade endurecida e nem na permanência do padrão hegemônico, mas

em hibridizações singulares entre os diversos grupos e modos de existir. De um modo geral, ao transportamos estas idéias para a dança criamos os grupos dos corpos contemporâneos orgânicos, geralmente auto-identificados como um grupo minoritário. Também existe o corpo do padrão hegemônico, às vezes exemplificado como os corpos dos praticantes das formas tradicionais de balé ou dos praticantes de musculação. Os grupos minoritários se apresentam como aqueles que têm a função de descobrir o corpo próprio perdido, e acusam e desqualificam os alienados do corpo. Mas ambos podem trabalhar com corpos idealizados. Um no ideal minoritário, e outro no majoritário.

Cada grupo identitário rígido produz seus mecanismos para a produção do corpo idealizado. As técnicas, pragmáticas e discursos próprios rondam estes grupos. Todo este universo está em função de um objetivo final a ser alcançado, de um corpo a ser objetivado. Assim, cada grupo tem a sua marca, sua distinção, sua diferença. Porém há uma particularidade que devemos nos atentar. Poderemos pensar nitidamente que não tem fundamento comparar os corpos duros e alienados dos fanáticos por academia com os corpos criativos e soltos dos bailarinos contemporâneos, pois são muito diferentes, e até admitimos que intensidades existenciais se processam mais em determinadas práticas do que em outras. No entanto, apesar da diferença, ambos escondem uma mesma vocação moral que os aproxima.

Há que se entender que na dança que se intitula diferente e inovadora poderia estar presente uma identidade minoritária do diferente. Contudo, o que buscamos em nossa ética não é simplesmente o diferente, mas o diferir. O outrar-se, e não um ser identificado com o outro. Assim, a aplicação de uma técnica não deve ser visada para a produção de um padrão de um corpo de um grupo, mesmo que minoritário, pois aí também espreita um corpo idealizado. As técnicas, as pragmáticas, os discursos devem ser disparadores de um processo de aberturas de caminhos, mas não indicar o caminho. O fluxo livre, comum na dança contemporânea, não deveria ser um objetivo, mas interessa-nos a diversidade de corpos que pode ser produzida na experimentação do fluxo livre. Devemos preparar o devir, mas jamais podemos guiá-lo. Logo, a técnica inicialmente não deve produzir um corpo, mas ativar sua abertura para diversas produções díspares. Como um poeta que subverte a própria língua aprendida e conhecida em sua poesia, o bailarino toma os gestos e habilidades doadas pelo alfabeto da técnica para falar em poemas gestuais diversos.

Para darmos esta dimensão ao que estamos entendendo sobre esta abertura da técnica, devemos trabalhar dois conceitos de Deleuze e Guattari: a noção de corpo sem órgãos e a noção de acontecimento.

6.2 - Corpo sem órgãos e acontecimento

O corpo sem órgãos já é em si um tipo de acontecimento, que é a abertura do corpo à criação, sem dele jamais esperar uma direção a ser apontada ou um valor. Ele deve produzir intensidades capazes de fazer o corpo diferir de si mesmo e dos corpos sociais instituídos.

O corpo sem órgãos é um dos conceitos mais fundamentais da obra de Deleuze e Guattari. Fundamental porque a obra desses autores só pode ser vista como uma obra de militância. É uma filosofia de trincheira. O conceito é uma munição que nos instrumentaliza para uma pragmática, uma luta contra qualquer forma de empobrecimento da vida. Neste sentido, as idéias destes pensadores, a sua filosofia da diferença, são uma forma política que coloca em análise as instituições, pragmáticas, pensares e hábitos que enrijecem a vida. Mas, além de colocar em análise e denunciar os elementos empobrecedores da vida, há uma forma de luta: a criação é tomada como uma espécie de arma atômica, arma que ao ser acionada explode para a produção da multiplicidade. Multiplicidade que, em grande maioria, é multiplicidade inédita, inovadora, intensa. Assim, uma proposta estética da criação está presente, e necessariamente uma ética, pois esta filosofia, ao falar de diversidade, fala do outro como potência. No outrar-se sempre há a potência do diferir. O que importa mais é o outrar-se do que se constituir como o outro diferente. Porém, quanto mais o outro é diferente de nós mesmos, mais esta diferença pode ativar o diferir que em momento algum é atingir a diferença do outro. O outro como diferente é um disparador de novas diferenças dispare. E falar do outro como uma possibilidade, como um direito ao diferente, é falar de ética. Ao potencializar o diferir do outro, Deleuze e Guattari nos mostram que a vida é diversidade de formas e fazeres que constantemente estão se configurando e se transformando, ganhando intensidades avaliadas por sua forma intensiva e jamais hierárquica, judicativa que tendem a *estandardizar* a diferença. Há uma política da diversidade que oporá resistências contra a uniformização do *socius*, da vida, que, nas novas formas neoliberais do capitalismo, sentimos agir de forma cruel sobre nós.

O corpo sem órgãos é o conceito que fala de uma passagem, de uma abertura da vida para possibilitar o surgimento de novos modos de existir. Do indivíduo instituído à possibilidade do diverso; de uma potência fraca e fria a uma intensidade quente. De um corpo individuado a uma imanência plena de novos sentidos e sensibilidades. É a partir do corpo sem órgãos que esta militância política, que carrega consigo uma ética e uma estética, pode se processar.

O conceito de corpo sem órgãos é retirado de um texto do dramaturgo francês Antonin Artaud que em 1948 realizou um programa radiofônico para ser lido a quatro vozes, intitulado “Para acabar com o juízo de Deus”. É neste texto que Artaud (2004, p.14) apresenta o termo

corpo sem órgãos. Denunciando o homem com sua sede de universalização e conquista — que para nós gera a necessidade judicativa —, Artaud afirma que veio “denunciar um certo número de sujeiras sociais oficialmente sacramentadas e aceitas”. Artaud é um autor que “tem consciência dos problemas suscitados pela reificação dos homens e da nítida situação de exploração reproduzida, dia após dia, pela máquina capitalista. Tem consciência dos problemas sociais, políticos e econômicos de seu tempo” (FELÍCIO, 1996, p. 115).

Artaud, em sua leitura das formas de exploração do mundo capitalista, reconhece que este não consiste apenas em um modo de produção material, “mas em um modo de produzir a vida” (ARANTES, 1988, p. 76). Usando as palavras de Foucault (2002c), Artaud entenderia o capitalismo como uma forma de produção da vida, de um biopoder, de uma produção de subjetividade homogeneizante e que classifica a multiplicidade, produzindo uma hierarquia entre os diferentes. Se o capitalismo fala da diferença, é para ter pena ou ódio dela e torná-la menor, maléfica, ou digna ao extermínio ou digna de piedade. Eliminamos assim a diversidade, desde a cultural e étnica até a econômica, passando pela biológica e genética, entre outras.

Nesta luta contra uma certa homogeneização da vida, Artaud pretende que entendamos que o homem pode viver mil corporeidades distintas, isto é, viver o corpo como estado de criação. Pois “o homem, quando não é reprimido, é um animal erótico, há nele um frêmito inspirado, uma espécie de pulsação que produz numeráveis animais, os quais são formas que os antigos povos terrestres universalmente atribuíam a deus” (ARTAUD, 1983, p. 13) — para nós, um corpo selvagem, com suas não-domesticadas coreografias. Os deuses antigos tinham corpo de animais e coreografavam a bestialidade santa. Para ser capaz de viver a pluralidade do corpo, é preciso dar a ele uma estruturação temporária, um limite não enrijecido. Para Artaud a organização endurecida do corpo no capitalismo seria a nova forma de Deus. Deus se torna esse ser normativo, que produz identidades, estratifica a existência, domestica o corpo. Um deus “primitivo” nos permitia viver mil corporeidades em diversos seres da natureza selvagem. Contudo, no mundo capitalista, Artaud, em sua época, sentia que esta diversidade da vida falecia diante de um imperialismo norte-americano crescente. Em seu programa radiofônico, Artaud denuncia, mas também nos dá uma saída: se deus é esta função organizadora, e se somos avassalados por uma organização hegemônica com sotaque inglês, é precisar fazer variar esta organização, é preciso produzir uma deriva em nossa vida e em nossos corpos naturalizados ao *American way of life*. É preciso produzir novas formas de existência. Urge então acabar com esta organização que delegamos a Deus. É preciso produzir um corpo sem órgãos. É a luta de um corpo selvagem contra um corpo domesticado.

Quando tiverem conseguido um corpo sem órgãos, então o terão libertado dos seus automatismos e devolvido sua verdadeira liberdade. Então poderão ensiná-lo a dançar às avessas como no delírio dos bailes populares e esse avesso será seu verdadeiro lugar. (ARTAUD, 1983, p. 13-14)

Devemos entender que a liberdade e a natureza que Artaud menciona se afastam de um ideal do corpo natural e livre à moda grega, como Duncan desejava. O livre, para Artaud, é uma selvageria sem formas instituídas a chegar, um corpo que se torna liberto para o devir.

Há nitidamente em Artaud um combate contra o juízo de Deus e o organismo como seu efeito. Deus é um juiz, um feitor de corpos organizados, um feitor de organismos. Ora Artaud se empenha em um combate contra os órgãos, ora contra o organismo. Artaud se encontra na guerra contra a organização de uma cultura ocidental que se invagina em todas as esferas da vida.

Devemos lembrar que em Artaud não temos a obra de um filósofo, mas de um dramaturgo, um dramaturgo pensador militante e intenso. Por isso o termo corpo sem órgãos só aparecerá como um conceito na obra de Deleuze e Guattari.

Uma das frentes da batalha de Artaud é contra a organização que se faz no denominado teatro-organismo: um teatro que mantém suas formas constantes de organização, baseadas numa fórmula ocidental em que o drama sempre se inicia com a quebra de uma organização original, que tem que ser restaurada. Esta organização é símbolo de uma verdade universal, e o herói é o porta-voz e salvaguarda desta verdade. Ao término da narrativa, a ordem é restabelecida, a única organização legítima é reestruturada. Para Artaud, este modelo está presente desde a tragédia grega até os tempos atuais. O teatro, então, nos ensina a necessidade do respeito a nossa organização original, metafísica e verdadeira, o teatro apresenta este juízo de Deus. Artaud, em contrapartida, quer romper com esta forma reacionária e cria o Teatro da Crueldade.

Se o teatro é o meio escolhido por Artaud, é porque ele crê ser o único meio que age diretamente sobre a consciência das pessoas, portanto, um instrumento ativo e enérgico, capaz de revolucionar a ordem social existente. [...] O Teatro da Crueldade só pode crer numa revolução que atinja destrutivamente a ordem e a hierarquia dos valores tradicionalmente aceitos como absolutos. (FELÍCIO, 1996, p. 113)

A subversão destes valores é fundamental para Artaud. Ele reconhece que a confusão e a ruptura fragmentam o indivíduo e a sociedade. Por isto acredita que a revolução precisa ocorrer “pela cultura, na cultura”. A revolução de Artaud passa por uma transformação na maneira da sociedade compreender a vida. O idealismo artaudiano pretende transformações nas estruturas mais profundas, na forma da sociedade viver suas relações, não como indivíduos isolados, mas

como um ser integrado ao social. Por isso ele vai à matriz do homem, atinge a organização primeva do homem que é seu próprio corpo. Desta mesma forma, não há para Artaud separação da arte e da vida, pois elas estão envolvidas pela mesma força. A arte não é algo a ser apreciado, mas para ser vivido. Como uma forma de militância.

A militância que a arte realiza é contra a moral, contra uma vida regida pela moral, contra um teatro regido pela moral. A moral, como instância normativa, é empobrecedora da vida. Artaud trava um combate contra Deus, mas a favor dos corpos diversos em sua potência do outrar-se. Ele ataca a organização primária que ata o corpo à instância da norma, que domestica o corpo. Na produção da arte, na experiência estética, temos uma das manifestações militantes da arte.

O organismo é a primeira sabotagem contra o homem e a vida. O princípio da moralidade é organizado de modo a se tornar um organismo, um corpo individuado. O organismo é a expressão imediata do juízo de Deus. Assim, o organismo se torna uma prisão, e o homem, cárcere de sua própria carne, de seu próprio corpo. O corpo pode mais, sempre mais, pede sua liberdade selvagem, mas é o organismo instituído que não deixa, pois precisa e estratifica seu limite com o nome próprio de identidade. Há algo que nos sabota porque nos organiza. Sabota-nos enquanto captura a potência de criação e de produção de novos corpos.

Os drogaditos e os esquizofrênicos, por exemplo, entendem a desorganização do corpo proposta por Artaud em suas experiências alucinatórias. Constantemente o corpo pede passagem. Podemos dar passagem a fluxos de novos corpos ou não, mas é um jogo de vitalidade ou morte. Alguns buscam este corpo-devir deste modo: em um corpo-organismo que contém sedimentos estratificados, e é forçado, através da droga e pela alucinação, a sair desta estratificação. Porém, ao sair de uma estratificação é necessária uma outra organização, que um outro plano de existência se componha. Logo, não é uma questão simplesmente de desorganização, mas sim de produzir organizações transitórias, coreografias transitórias.

Por isso, tanto a regularidade estratificada da função do corpo como a não-consistência de novos corpos são modos que não transbordam ou, quando transbordam, destroem ou paralisam o organismo. Tomando como exemplo o esquizofrênico em sua diluição corporal, ou a histérica em sua prisão de um corpo único, ambos mortificam a produção de novos corpos. O corpo sem órgãos é vital, mas ele também pode ser desviado em uma linha de abolição, ao não produzir novas existências.

Mas não há escapatória, pois o corpo é este que está sempre se insurgindo contra o organismo. Crescer, envelhecer, morrer é sabotar constantemente o organismo, desorganizando-o até um estado de putrefação. A condição da vida é a condição de sabotagem

da estratificação do corpo. Assim, afirmamos: o corpo é uma doença crônica, já nasce falecendo. É claro, então, que o organismo quer sabotar o corpo, e isto constitui uma condição ontológica. Que corpo é esse que não pára de fazer sabotagem e ser sabotado? Há um combate do corpo e do organismo, esta dimensão política de luta biológica é que Artaud nos revela. Esta é a condição trágica do corpo. Aqui um possível paradoxo surge: o corpo sem órgãos é a potência da vida em todas as direções, mas também a desorganização do corpo até a sua possível morte. Esta é a condição ontológica necessária.

Corpo sem órgãos, corpo intensivo. Corpo pulsional. Corpo-dança. Corpo artificial. Corpo-arte. Corpo que existe em função dos impulsos e da vida. A criação é também a própria sabotagem da fisiologia necessária ao corpo. Na criação, ora o corpo está sem dormir, ora sem falar. É uma exaustão num corpo intenso. Mas como abalamos a fisiologia, há perigos nesta desorganização. Há tipos de corpo sem órgãos como os dos masoquistas, dos drogaditos, dos anoréxicos, dos da *body art*. No corpo sem órgãos drogado há um limite que, se ele ultrapassa, pode morrer. Mas temos que ter cuidado nestas avaliações do corpo para não julgá-lo como o bem e o mal. Não é a droga que é ruim, mas um determinado uso dela. Logo, as intensidades não são objeto de avaliação, o que importa é saber se nesta intensidade, intensificamos a própria vida. Uma experimentação, então, não pode ser colocada como melhor do que as outras, pois aí se matam as experimentações. O drogado sempre julga a sua experiência como absolutamente melhor, por isso sempre tenta repeti-la com igual intensidade, e aí, nesta moral do drogado, ele se prende. Nossa nostalgia de tempos pretéritos melhores é um perigo à existência.

O corpo sem órgãos é um conceito chave que nasce desde o primeiro encontro entre Deleuze e Guattari, no livro *O anti-Édipo* (1966). E no livro *Mil Platôs* (1995, 1996a, 1996b, 1997a, 1997b) este conceito é novamente trabalhado. Como conceito chave na obra de Deleuze e Guattari, ele deve ser entendido em seus pormenores, e nunca ser confundido com um corpo específico, codificado, delineado, consciente, mas de onde advém muitos corpos.

O CsO [corpo sem órgãos] remete certamente ao vivido, mas não ao vivido ordinário descrito pelos fenomenólogos; ele não se refere mais a um vivido raro ou extraordinário. [...] Ele é o limite vivido, limite imanente na medida em que o corpo incidir nele quando atravessado por “*afectos*” ou “*devires*” irreduzíveis aos vividos fenomenológicos. Ele tampouco é um corpo próprio, já que seus devires desfazem a interioridade do eu. Impessoal, nem por isso deixa de ser o lugar onde se conquista o *nome próprio*, numa experiência que excede o exercício regulado e codificado do desejo separado do que ele pode. Se o CsO não é o corpo vivido, mas seu limite, é porque remete a uma potência invivível como tal, a de um desejo sempre em marcha e que nunca se deteria em formas. (Zourabichvili, 2004, p. 32).

O corpo sem órgãos, assim, deve produzir sempre um corpo intenso, e não um corpo vazio ou um corpo com nome próprio. Logo, a experiência do corpo sem órgãos como intensidade zero não pode zerar a existência do corpo, mas é preciso fazer este corpo habitar temporariamente algum território que dê ao corpo sempre um número primo, isto é, que ele seja único, irreduzível. Ele é sempre uma operação, uma ação de planos de forças e não formas delineadas, de planos sem organização, mas repletos de intensidades.

É preciso saber lidar com as duas faces de um corpo: sua desorganização e organização, sua natureza e sua selvageria.

Na arte, inúmeros corpos sem órgãos são produzidos, bem como outros tons corporais. Outras funções não-fisiológicas supostamente estão para além da natureza durante o ato da realização artística. Uma boca que canta não fala. Para dançar é preciso se desequilibrar e esquecer o andar normal, produzindo a sensação de vôo num salto. Os olhos que não olham para a natureza pintam formas abstratas. A boca da criança selvagem que dilacera a carne com seu canino extremamente desenvolvido é a mesma boca que canta árias com o super desenvolvimento das cordas vocais. Dois corpos e um único organismo base. A boca natural se artificializa. O órgão é desterritorializado e em seguida territorializado em uma nova função! Há um duplo funcionamento deste órgão! A fisiologia e a anatomia cedem lugar ao corpo não-organismo. É uma livre valência que afeta e é afetada. Na arte isso comparece como uma desorganização, isto é a produção de um corpo intenso, que transforma *poiesis* em poesia.

O corpo sem órgãos nos faz compreender que a lógica da multiplicidade do capitalismo não é a lógica da diversidade intensiva. Se no capitalismo tudo troca de lugar, objetivando o lugar do topo, o lugar da moda, o lugar do ponto máximo, da qualidade máxima, da legitimação máxima, somente as coisas saem de sua posição, mas o lugar é fixo. O capitalismo trabalha com um lugar a ser atingido, o padrão hegemônico, mas este é constantemente ocupado por múltiplos elementos, que passam — em sua ocupação de poder máximo hierarquizado — a estandardizar a vida. Entendemos, então, que padrão é mais um lugar do que um conjunto de elementos ou características específicas. É um lugar que não se move, mas permite este movimento. Mas esse movimento, que modifica as coisas com grande velocidade, mantém a função sobre-codificadora. Logo, este lugar, partindo desta sobre-codificação, regula e codifica a existência, comandando o movimento dos objetos e sujeitos que ocupam este lugar. O lugar da sobre-codificação é o lugar das práticas judicativas, o lugar das produções das normas morais. Assim, a moral é esta função judicativa que indica o lugar a ser desejado. Por isso, muitas vezes desenvolvemos nosso corpo não para o devir, mas para uma outra forma que passa a ser o padrão. Moralizar o corpo é sobre-codificar, indicar possibilidades legítimas e

verdadeiras, aceitas em um determinado tempo e espaço, e ao mesmo tempo julgar, corrigir ou anular todos os copos que escapam destas normas. Afirmamos, portanto, que o lugar do padrão não é o lugar da produção de devires, mas de porvires.

O corpo sem órgãos não tem a direção de sua criação, mas no corpo capitalista o bisturi, o capital e a tecnologia máxima são precisos nos corpos a serem produzidos. Desta forma, o capitalismo cria uma lógica binária mutante. Quando identificamos algo que pode estar paralisando a vida e lutamos contra isto com algumas armas que identificamos antagônicas a esta forma simbólica de poder, corremos o risco de, no elemento antagônico, estar afirmando o novo padrão hegemônico que pode ser convocado pelo poder a assumir o lugar do topo. Talvez algumas escolas e grupos de dança tenham caído nesta lógica. Lógica difícil de ser combatida, pois aquilo que ocupa o lugar do poder e a forma do poder é fugidio, escapa às rápidas análises e transita capturando sonhos e convertendo-os em pesadelos.

Por isso o conceito de acontecimento (DELEUZE, 1974) é aqui uma noção chave, pois é definido como um suplemento casual e imprevisível da situação, sendo precisamente o que faz advir outra coisa que não a situação e as opiniões instituídas. Como diz Deleuze, “o brilho, o esplendor do acontecimento, é o sentido. O acontecimento não é o que acontece (acidente), ele é no que acontece o puro expresso que nos dá sinal e nos espera” (p. 152). Nesta direção, devemos entender que parte do acontecimento acaba por acontecer e parte está em aberto, criando novas dimensões de acontecimentos. Por um lado, o acontecimento é ruptura de sentidos, estruturas e instituídos — aí está sua abertura —, mas por outro lado ele deve conter um certo grau de organização. Há então no acontecimento tanto a sua efetuação, isto é, o quebrar o limite do instituído, como o retorno a um relativo domínio, delineando um sentido, que é sua contra-efetuação.

6.3 - Técnica, tecnologia singular, eficácia e eficiência

Ao se administrar uma técnica corporal, por exemplo, ela tem que se processar como um acontecimento, para que seja intensa. Ela não produz, neste sentido, um corpo final, um corpo do diferente, mas sim corpos diferentes, diversos, não-reconhecidos segundo um padrão. A técnica, então, deve ser entendida como produtora de eficiência, e não de eficácia (JULLIEN, 1998). Eficiência difere de eficácia e deve ser uma noção relativa ao modo de fazer, que o sujeito singular toma de si mesmo e de sua realização corporal em determinados fazeres e gestos, criando um valor estético singular e um estilo próprio para a sua realização. A técnica, então, pode tomar dois caminhos: um que objetiva uma eficácia, e outro, através do acontecimento, que potencializa a eficiência. Na eficácia, como o efeito é visível e esperado,

podendo ser traçado como fim, paralisam-se ou tornam-se imperceptíveis as derivas das tecnologias singulares corporais que podem advir. Mas se o efeito se dá naquilo que ele produz de invisível e potência, podemos obter a sua plenitude não enquanto totalidade, mas enquanto imanência produtiva e criadora (*idem*).

Técnica é aqui entendida como qualquer mecanismo ou estratégia idealizada para o corpo atuar no mundo, seja ela herdada pelo aparato biológico ou constituída no *bios* pela cultura. Há técnicas de escovar os dentes ensinadas pelos dentistas técnicas de saltos em balé consagradas nas escolas de dança... Mas também há técnicas constituídas no corpo que são organizações trazidas por cada espécie, como a técnica de respirar, a técnica de apreensão, a técnica de reprodução. Podemos afirmar então que existem dois níveis de técnicas. O primeiro é o nível da filogenia, das técnicas naturais da espécie: estas são formas relativamente constantes em sua expressão básica nos indivíduos de uma mesma espécie, pois são herdadas filogeneticamente. O segundo nível é o da ontogenia, das técnicas construídas por um modo de fazer recorrente no corpo, que denominamos de técnicas artificiais. Respirar é uma técnica natural, mas cantar é uma técnica artificial. As técnicas artificiais são técnicas da cultura humana, como o ato de fazer balé, mas também estão presentes nos animais, possibilitando que eles mudem seu modo de agir em determinadas circunstâncias específicas, por exemplo, quando suas ações instintivas não garantem suas vidas. Assim, o corpo animal também deriva no instituído geneticamente, criando novas formas de existir (PIAGET, 1977).

Cada corpo, então, se constitui diferente, pelas técnicas herdadas de sua espécie e por aquelas que constrói ao longo de sua vida. Mais do que diferenças anatômicas, o corpo possui diferenças de agir no mundo, diferenças de gestos. Mas quando deixamos de falar de espécies e passamos a falar de um corpo singular, a técnica jamais é uma expressão possível em qualquer que ser viva realmente. Devemos entender que a técnica é uma norma geral mais abstrata sobre o vivo. É mais uma teorização sobre os gestos do que o próprio ato de gesticular.

Para entender melhor a técnica, vejamos a respiração aeróbica, que é identificada em muitas espécies de animais que vivem na terra, como as aves, os répteis, os mamíferos. Mas cada espécie tem um modo particular de respirar, bem como cada mamífero, por exemplo, particulariza modos próprios nesta respiração. A singularização se particulariza mesmo em indivíduos de uma mesma espécie. Como cada indivíduo nasce com particularidades corporais como as suas dimensões corporais, a capacidade respiratória sempre apresenta pequenas particularidades. Duas crianças, uma mais gorda e a outra com o tórax mais expandido, mesmo sendo da mesma espécie, da mesma idade e vivendo no mesmo ambiente, mostrarão diferenças em suas capacidades respiratórias.

A esta expressão possível das técnicas em um corpo particular denominamos de tecnologias singulares do corpo. Os gestos são efeitos das diversas técnicas que comparecem em nossas vidas. Técnica é uma idéia geral sobre um modo de fazer; tecnologia singular é a expressão possível dos gestos, a efetivação num corpo singular de uma técnica. A mesma singularização e expressão dos gestos acontecem quando olhamos para as técnicas ontogenéticas. No balé há princípios básicos que regem os gestos desta dança, há leis abstratas gerais para cada movimento, mas é no corpo que experimenta esta técnica que o movimento se particulariza e as regras mais gerais são ligeiramente “subvertidas”, para serem “vestidas” no corpo particular. Outro exemplo está no ato de dirigir um carro: somos capazes de descrever como se faz para frear um carro, trocar a marcha e realizar as curvas. Entretanto, cada um nitidamente, faz estas ações de modos muito particulares. Este modo, este estilo, este jeito é o que denominamos de tecnologia singular do corpo. Uma técnica, então, jamais pode ser expressa num corpo se não se transmuta em tecnologia singular do corpo. Técnica e tecnologia singular se distinguem, mas estão profundamente relacionadas.

Na dança temos muitas técnicas: a técnica do balé acadêmico, a técnica de Graham, a técnica de Humphrey, produzindo princípios gerais para os gestos do corpo. Ao olharmos um corpo que dança observamos os gestos particulares e a particularização dos gestos, as expressões específicas oriundas das tecnologias singulares. Porém, somos também capazes de identificar em que técnica cada tecnologia singular está apoiada. A transmutação da técnica em tecnologia singular não é de forma alguma a eliminação da técnica, pois ela continua a existir na singularização do gesto. A técnica é a engenharia que estrutura o gesto; a tecnologia singular, a arte da “decoreção”. Repetindo uma vez mais: a técnica indica uma forma mais geral; a tecnologia abre esta forma e a torna regional, vivencial, singular, apropriada: é um jeito de fazer, um estilo, uma marca, uma limitação e também uma potência. Só dança quem faz a transvaloração da técnica em tecnologia singular. Vistas como valores, técnica e tecnologia singular não são contraposições, mas aspectos de um mesmo processo de criação, aprimorando-se num sentido de singularização. Basta para isso que após a técnica se espere a estruturação das tecnologias singulares de cada corpo.

Voltando nosso olhar para os diversos corpos com suas tecnologias singulares, entendemos então que cada um deles — corpo-Nijinsky, corpo-Duncan, corpo-criança-lobo, corpo-criança-leopardo, corpo-*freak* — são corpos repletos de sentidos diferentes. Mas como o corpo não é, em si, finalizado, outros sentidos novos podem sempre habitar este corpo, basta que novas técnicas produzam outras tecnologias singulares e eficiências. Nijinsky habitou um corpo-fauno, um corpo-jogador-de-tênis, um corpo-marionete em suas coreografias.

Afirmamos que cada técnica doa um sentido ao corpo, uma maneira própria de agir, gestos próprios.

Toda técnica e tecnologia singular produzem efeitos, que podem ser avaliados como eficácia ou eficiência. A eficácia pode ter o caráter moral e judicativo, porque deseja uma técnica sem particularizá-la em um corpo vivo. Ela produz um efeito no corpo que é predicado, e por isso tem avaliado o seu alcance: “Você ainda não está totalmente livre em seu corpo, se descole das formas” ou ainda “Realize a forma perfeita do *arabesque*”. Como Jullien afirma (1998, p. 159), a eficácia, “ao se individuar necessariamente num sentido, faz aparecer imediatamente o seu oposto e inaugura um caminho de sentido contrário”. Assim, contemporaneamente, na dança, como já afirmamos, o fluxo é o que se opõe à forma.

A técnica deve ser a busca de uma deriva, e não a permanência em qualquer grupo corporal identitário. Mas ainda um entendimento se faz necessário: se a técnica tem sua expressão na tecnologia singular, produzindo um efeito sempre singular em cada corpo também tomado em sua singularidade, não correríamos o risco de não construir nada neste corpo, não dotá-lo de outras possibilidades, e o sujeito não sairia de suas capacidades já estruturadas, impossibilitando este corpo de variar e ter novos domínios gestuais, desta forma permanecendo no instituído? Neste momento, nosso conceito de técnica e tecnologia se complexificam. E é na dança de salão que iremos problematizar nossos conceitos. Sabemos que, ao treinar a dança de salão, novas exigências são solicitadas aos corpos. Certamente existem passos pré-organizados, contudo, esta dança abrange diversas singularidades de corpos e de gestos: gordos e magros, altos e baixos, idosos e jovens, virtuosos e tradicionais, erguidos e corcundas, ligeiros e lentos, românticos e modernos, reacionários e revolucionários comparecem de forma a habitar a mesma cena. Há técnicas, sim, em cada corpo, porém elas se manifestam de maneira muito própria em cada um. Porém, podemos dar a qualquer dança, mesmo à dança de salão, um caráter homogeneizante, empobrecendo às vezes esta diversidade. Esta necessidade de standardização é mais comum quando as danças, sejam elas quais forem, estão na forma de espetáculo, e não na forma lúdica. É claro que a complexidade técnica de uma cena no palco pode atingir níveis elevadíssimos, mais do que na dança lúdica; contudo, a dança espetacular não é garantia de intensidade de vida, da produção de um corpo intenso. Assim, cada um faz dos passos instituídos da dança de salão uma expressão de sua tecnologia singular, avaliada por sua eficiência também singular. Logo, a técnica pode ser a possibilidade de deriva do corpo ou de sua captura. Ela em si não é má nem boa, depende de como se processa sua singularização nos corpos próprios. Essa balização entre criação e captura é mediada pela tecnologia singular do corpo.

Deste modo, a consciência do corpo está no corpo, não é a consciência de um corpo. Se pensarmos a consciência do corpo, continuamos a identificar um ser que tem um objeto corpo a ser conscientizado, e a consciência se objetivando como uma faculdade primeira, antes do corpo. Se há a consciência de um corpo, partimos da idéia judicativa de que haveria um corpo consciente e outro não. E para que o corpo se torne melhor, temos que ligá-lo a uma consciência, que passa assumir um valor sobre o corpo. Geralmente este valor é de uma eficácia esperada, que uma determinada técnica, dissociada de uma tecnologia singular, produziria. O valor que se dá à consciência sempre difere de instituição para instituição, dependendo de suas necessidades e estéticas próprias, que tomam alguns valores como necessários para este corpo, e assim é legítimo orientar este corpo a uma consciência. Pode-se tomar como valor de corpo consciente aquele corpo que possui o fluxo livre sem formas, ou aquele que executa vários *fouettés*. Mas a questão que se coloca não é a da conscientização de um corpo, e sim que temos um corpo que se toma consciente no gesto. Corpo e gesto não se dão numa relação de primeiro e segundo, isto é, primeiro tenho um corpo e depois o torno consciente de um gesto, ou de uma consciência que procura num gesto sua verdade. É no ato da construção do gesto que construo um corpo específico, singular, consciente parcialmente daquilo que ele é enquanto passagem. Corpo e consciência se dão num acontecimento sem primeiro ou segundo termo. E devemos entender aqui a consciência não como ato intelectual, mas como domínio, significado, sentidos. A consciência já é um próprio corpo carregado de sentido. Destarte, todo corpo que age tem consciência na ação.

Assim, nosso corpo tem um paradoxo: tudo que ele faz volta para si. O corpo fazedor de coisas está também constituindo este próprio corpo fazedor. Assim, o exterior e o interior não se colocam em esferas distintas, ambos se dão ao mesmo tempo. Por isso o corpo é um interstício, e a técnica é a capacidade do corpo colocar a resistência do mundo dentro de si. A técnica e a tecnologia são a exterioridade e interioridade do corpo se processando. Ambas são dos dois lugares, mas a técnica cultural sublinha mais uma suposta sensação de exterioridade, enquanto que a técnica da espécie e a tecnologia, a interioridade.

A grande pergunta é: qual é o corpo indispensável para a produção de sentidos da vida? A resposta é clara: o corpo sensível, o corpo aberto, o corpo interstício. É o corpo sem órgãos e o corpo-arte. Esse corpo é aberto-constituindo-se, porque está constantemente se fazendo. É na *téchnê* que ele se constitui. É uma *autotéchnê*, e no ato de se fazer suas formas não param de se transformar, logo, a forma temporária contém também a potência de sua abertura, a potência do corpo sem órgãos. O fazer que o corpo faz parece uma ação exterior, mas neste ato ele realiza

sua autoprodução, desde as partes que são aparentemente mais de fora até as vísceras mais internas.

Até agora caminhamos para desenvolver nossa concepção de ética e de alguns conceitos relacionados ao corpo. Vimos que para colocar a ética na carne, no corpo que dança, tivemos que ressignificar conceitos como eficácia e eficiência, técnica e tecnologia singular, além de apresentar os conceitos de corpo sem órgãos e acontecimento. Todas estas ferramentas conceituais apontam para uma necessidade de abertura e criação do corpo. Entretanto, por um vício talvez pedagógico, queremos pesquisar mais ainda essa relação entre técnica, fazeres, produção de um corpo e corpo sem órgãos. Ou seja, como a nossa preocupação é ética, é imprescindível o entendimento do que é produzido a partir da experiência do corpo sem órgãos, que corpo aparece após o entre-corpos, isto é, o corpo sem órgãos. Se o corpo sem órgãos, nas palavras de Deleuze e Guattari, é uma desterritorialização, e isso já potencializamos, devemos buscar agora caminhos para a territorialização do corpo, para a contra-efetuação necessária ao acontecimento. Na verdade, nossa preocupação é com as territorializações do corpo, ou seja, saber como as configurações do corpo se processam. Se não alcançarmos algum entendimento sobre isto, não estaremos satisfeitos com nosso trabalho. O corpo sem órgãos não é uma linha de abolição quando ele conjuga um território, quando se configura em um corpo estruturado, em uma obra. “Precisamente, há território a partir do momento em que componentes de meios param de ser direcionais para se tornarem dimensionais, quando eles param de ser funcionais para se tornarem expressivos. Há território a partir do movimento em que há expressividade do ritmo” (DELEUZE & GUATTARI, 1997, p. 121).

Nos caminhos desvendados por aqueles que acompanham os pensamentos de Deleuze e Guattari, alguns exemplos na arte apresentam esta potência para o corpo sem órgãos. Rolnik (1996), por exemplo, visualiza nas experimentações sensoriais dos “Objetos relacionais” da artista plástica Lygia Clark um lugar potente para se produzir um corpo sem órgãos. Nas experimentações dos objetos de Lygia, o corpo, geralmente deitado, recebe múltiplas sensações através de objetos comuns como sacos de batatas, isopor, papel etc. Este corpo imóvel, nesta explosão sensorial, expandiria seus limites produzindo uma deriva, um corpo sem órgãos. Muito já se falou dos trabalhos magistrais de Lygia e sua relação com o corpo sem órgãos, visualizando a arte como um estado de pura manifestação do vital, numa constante heterogênese.

Está claro então que o corpo sem órgãos de Deleuze e Guattari é um pré-corpo, e devemos entender este pré-corpo sem qualquer noção desenvolvimentista, pois ele também é o pós-corpo. Assim, o melhor e denominá-lo como com um **entre-corpos**. Mas nossa

preocupação é como a partir do entre-corpos há a corporeificação, como o acontecimento contorna de algum modo o que acabou de acontecer. Deleuze e Guattari vão indicar que esta formação corporal se dá através de processos de subjetivação. A novidade desses autores é identificar que neste entre-corpos não há um fundamento todo dado. A corporeificação, a produção de subjetividade, é resultado de uma dinâmica que possui condições, as quais são condições da produção de diferença a partir da repetição. Logo, em Deleuze e Guattari o fim último não é o corpo caótico, mas a produção de corporeificações singulares.

Acompanhando esta idéia, nossa preocupação com uma ética para o corpo quer intensificar mais ainda o entendimento sobre a constituição do corpo, a corporeificação, e como isto se processa no corpo em relação com seus fazeres e suas ações. Como, por exemplo, as atividades humanas constituem os corpos? Estas constituições podem ser importantes para uma dimensão ética. Mas aqui devemos ter cautela. Todo fazer constitui um certo modo de agir e de organizar o corpo. Logo, estamos falando de um corpo já instituído e organizado. E sabemos que o corpo já instituído pode diminuir a velocidade da criação que um corpo aberto pode ter. Quando fechamos a abertura, colocamos para dentro uma certa organização de corpo lentificamos as forças criadoras. Contudo, sem corpos organizados, territorializados, também não constituímos obra, na há criação. O corpo constituído guarda o paradoxo de sua necessidade. A condição da criação é o criar que faz aparecer o criado, criado este que guarda em alguma potência a diminuição da criação. Para nós, o fundamental não é falar apenas do corpo aberto, como o corpo sem órgãos, o entre-corpos, mas é problematizar o corpo instituído, que guarda, no estatuto do instituído, a paralisa das instituições. Como, então, pensar no corpo instituído, que mesmo sendo delimitado ainda guarda sua potência de abertura? Talvez seja esta a dimensão maior de nosso trabalho, pois até agora todos os corpos por nós pesquisados são corpos relativamente instituídos: o corpo de Duncan, o corpo de Nijinsky, o corpo da criança selvagem. Porém nem por isso esses corpos nos impediriam de visualizar as derivas da criação. Iniciaremos então esta missão de pensar a organização do corpo como limite e potência para a criação e, deste modo, uma possibilidade ética. Nossa preocupação recai neste momento sobre os fazeres humanos. Como o homem, em suas ações constitui seu corpo. Acreditamos que o fazer é uma possível chave para estas indagações. Mas por que optamos pelo termo fazer? E o que é o fazer?

Tentando dar algum significado positivo à escolha do termo fazer, primeiramente anunciamos a existência, neste termo, de um duplo sentido. Este fazer nos fala do corpo que produz, faz coisas, age, cria gestos diversos, mas também significa o corpo sendo feito de modos múltiplos. Assim, entendemos que todo ato de fazer — fazer dança, fazer natação, fazer

música — é um de ato de se autofazer, de fazer a si mesmo, de uma *autotéchnê*. Todo fazer é um ato de constituir um corpo com organizações motoras próprias, com sensações próprias, e principalmente com subjetividades próprias. Deste modo, para o vivo é necessário uma diversidade de fazeres. Mas aqui poderíamos nos questionar: no mundo globalizado, com a abertura dos diferentes mundos, com a velocidade das informações e dos encontros com culturas diversas, não estaríamos justamente assumindo a direção do capitalismo? É claro que a multiplicidade comparece no mundo globalizado, é claro que, a cada dia, abandonamos algo que fazíamos de um jeito para iniciar novas tarefas. Contudo, cremos que, apesar de toda a diversidade que possa comparecer no capitalismo, a criação e a ética não se realizam, e a organização do corpo é paralisia da criação. Não é no fazer diversas coisas que nos fazemos diferentes. Por isso, perceber o duplo sentido do fazer — fazer algo e fazer a si mesmo — é fundamental. Podemos até fazer muitas coisas, mas não nos diferenciamos nisto, não abrimos nosso corpo à criação. Quem realmente habitou um território diferente neste encontro múltiplo com o contemporâneo? Quem realmente deixou sua condição de turista acidental e realmente se fez um antropólogo observador participativo? Bauman (1999, p. 85) diz que a “maioria está em movimento mesmo fisicamente parada”, mas jamais ficamos “tempo suficiente para ser mais do que visitantes”, e sempre nos sentimos em casa. Turista e antropólogo, ambos visitam culturas diferentes, mas entre o turista e o antropólogo um mundo muito diferente se manifesta. Deste modo, se por um lado a multiplicidade comparece, por outro lado ela é de certo modo ensimesmada e não nos permite entrar em outros modos de ser. Apenas tocamos, tangenciamos o diferente, sem jamais produzir, a partir deste encontro, a diferença. O diferente é caricaturado em uma pasteurização. Estas justificativas são sutis e é preciso argüi-las constantemente. Pois é mais fácil um antropólogo se tornar um turista do que o oposto.

Devemos agora caminhar com alguns entendimentos sobre o fazer. Primeiramente, sabemos que quando o corpo entra em ações, isto é dança, corre, toca um instrumento musical, joga bola, podemos denominar estas ações através de muitos termos, como atividade humana, funções humanas ou mesmo ações. Aqui, optamos por denominar de fazer esta esfera humana e também do vivo. Isto porque, diferente de atividade, função ou ação, o fazer é um verbo substantivado, e verbo indica movimento, trânsito. O fazer também singulariza uma atividade: se pensamos na atividade de dança, temos uma entidade abstrata, mas quando colocamos a frase “Maria faz dança”, singularizamos esta ação. O verbo fazer adicionado a outros prefixos constitui termos que continuam indicando movimento e criação, como desfazer e refazer. O verbo fazer ainda guarda uma multiplicidade de sentidos e metáforas que nos impressionam, como: dar existência ou criar (e Deus fez a terra); fabricar e manufaturar (fazer um navio);

compor (fazer uma música); realizar e pôr em prática (fazer algo prodigioso); representar (fazer um papel); completar (faz um ano) (FERNANDES, 1950).

6. 4 - **Ontologia do corpo**

Partimos do fazer e entendemos que ele tem uma condição ontológica: ao fazer, o homem se faz. Há, relembremos Maturana e Varela (1995), uma unidade entre ser e fazer. O ser não é primeiro em relação ao fazer. O ser e fazer se constituem ao mesmo tempo. Há uma circularidade auto-regulável neste sistema fazer-corpo. Ao estar em ação, o próprio sujeito modifica o seu corpo. O sujeito produz a ação e é provocado pela própria ação para sua modificação. A *autopoieses* e a *autotéchnê* estão presentes no binômio não-linear ser-fazer. Retornando ao termo fazer, nosso privilégio de trabalhar com ele é porque o entendemos como propício para pensar uma ontologia. A ontologia, bem como a metafísica, estão indagando sobre o ser, ambas tentam apresentar o ser. Porém na metafísica este ser é transcendente e pode ser personificado por Deus, pelas idéias perfeitas, pela substância pensante: ele é imóvel e não faz a si, pois é eterno e por isso já está sempre pronto; o seu fazer, por modificar as coisas do mundo, incluindo o tempo no mundo, pode ser visto como um simulacro, um falseamento da verdade; e este ser metafísico não pode se transformar neste fazer porque, caso se modifique, não seria perfeito. Mas, para nós, o ser é um sendo, um ser em gerúndio, isto é, um ser sempre se fazendo. Como a condição do ser ontológico é a de um ser se fazendo, é no próprio fazer, na própria ação que este ser realiza-se sobre o mundo, e nesta ação produz uma dobra, uma invaginação, e ele aí também vai constituindo, criando a si mesmo. O ser, assim, está na vida, e não para além dela. A vida é o fazer como processo, o vivo é aquele que, através do seu fazer, coreografa o seu próprio bailado da existência. E se o ser tem a condição deste ser sendo, deste ser que por ser ontológico é um ser do tempo, para fazer a si em processo o ser tem que fazer sempre de modo diferentes. É preciso que o vivo passe por fazeres diferentes, e assim fazer a si mesmo diferenciando-se, outrando-se. Em nossa concepção de ontologia, de modo diferente da metafísica, entendemos o ser como imanente, isto é, nosso ser é ser no fazer. O ser não é eterno, ele é sempre mutável, singular e circunstancial. Repetimos: no fazer o ser se faz. Os fazeres diversos, no duplo sentido do termo, são então uma condição ontológica. Os processos de transformação do vivo, como nascer, crescer, envelhecer, de algum modo forçam sempre a diferença no vivo, revelando inexoravelmente para si mesmo sua condição de ser em processo, ser do tempo, e não metafísico. Aceitar esta condição é aceitar nossa condição trágica e ontológica.

Recorremos à dança para pensar este sistema ser-fazer. Olhando o corpo de um bailarino e sua gestualidade, são notórias as modificações e possibilidades que aquele corpo apresenta. Ali há um ser dançante próprio. Ao ser indagado sobre seu corpo, sobre sua flexibilidade e sua coordenação motora, sobre seus gestos expressivos, o bailarino pode afirmar que “faz balé”, e por isso ele é assim. Mas quem faz o quê? Não seria o balé que o fez assim? Mas ele também tem razão: ele faz balé. A afirmativa mais correta talvez seria: “ao fazer balé, o balé me faz”. O homem se faz fazendo. Mais ainda, o vivo se faz fazendo. A filogênese do vivo se constituiu através da história de suas possibilidades de criação do seu meio ambiente, através de seus fazeres e de si mesmo. Esta criação é uma relação do fazer e do ser, em um meio ambiente que também está na relação dos efeitos do fazer.

Devido á necessária delimitação de objeto de estudo, nosso trabalho não enfoca todas as coreografias do vivo. Discutimos de que modo o fazer e o ser estão entrelaçados no homem, e nos voltamos para as possíveis transformações do ser, navegando nas diferenciações do corpo para estudar sua gestologia. Para dar continuidade à nossa pesquisa colocamos a indagação inicial: como o homem cria a si mesmo, a seu corpo, mediante seus fazeres?

Abordamos essa questão retornando mais uma vez à dança. Nos capítulos anteriores, três corpos muito distintos na circularidade ser-fazer foram produzidos. Duncan nos mostrou o seu corpo livre; Nijinsky revelou a intensidade das formas e ritmos; e depois as crianças selvagens, o mundo animal com seus gestos, tomaram a cena. Três corpos, três vidas repletas de fazeres próprios em cada uma, três gestologias ímpares constituídas. Se pudéssemos realizar uma grande cartografia dessas vidas, narrando e analisando os encontros desses corpos com seu ambiente, seus fazeres, suas culturas, além de entender a natureza anatômica e biológica de seus corpos, com suas características próprias visualizaríamos facilmente esta relação do ser-fazer. Mas não é possível isso. Nenhum diário ou memórias dos seus próximos traria a história da constituição dos seus gestos. Entretanto, vamos recordar que, desde o início de nosso trabalho, advertimos os leitores de que estamos tratando Duncan, Nijinsky e as crianças selvagens como personagens conceituais. Um compromisso que assumimos com estas figuras se volta não para uma biografia certa e profunda acerca de suas vidas, mas para aquilo que em suas criações, seus gestos corporais nos atormenta e nos faz pensar. Deste modo, ousamos aqui inventariar, de forma metafórica, suas histórias e fazeres. É claro que criamos ficções sobre estes personagens conceituais, mas há uma chance destas ficções nos aproximarem dos fatos históricos. Caso cometermos algum equívoco, certamente será apenas com relação ao preciosismo de fatos históricos que alguém muito próximo a eles poderia questionar, mas temos a certeza de que em

algum corpo o fato que apresentaremos deve provavelmente ter acontecido. Então, nossa coragem deve ser perdoada.

6.5 - O corpo-arte

Começemos nossa ontologia sobre o corpo a partir de Duncan, Nijinsky e uma das crianças selvagens, Kamala.

Sabemos que no dia de seu nascimento estas três figuras já traziam em seus corpos técnicas expressas através de suas tecnologias singulares, necessárias ao vivo. Como eram mamíferos, o sistema cardio-respiratório era organizado por um centro encefálico, localizado no bulbo (KANDELL *et alli*. 2000). Sua história se inicia quando os primeiros animais saíram do mar e conquistaram a terra, na era paleozóica, há 500 milhões de anos. Por algum motivo, alguns animais derivaram seu modo de fazer a respiração, de dentro da água para o ar, e este ato diferente se fixou em uma técnica que pertence hoje aos mamíferos, mas também às aves, aos répteis, dentre outros. É claro que eles puderam respirar porque outros seres vivos já haviam colocado no ar o oxigênio, através de seus fazeres. Devemos pensar aqui que o oxigênio é o primeiro efeito do vivo e a possibilidades de que outros seres vivos existissem. As transformações do ar atmosférico com o aparecimento do oxigênio resultante do metabolismo de alguns seres já podem ser vistas como um resíduo artificial que o vivo produz e altera a própria natureza inicial sobre a Terra, mas foi necessária uma outra artificialização — a respiração aérea — para que a vida se organizasse de forma complexa, interagindo seres vivos que produziam elementos diferentes na atmosfera. Se hoje entendemos o oxigênio como um elemento básico da natureza, devemos lembrar que na verdade ele foi o primeiro poluente produzido pelas ações de microorganismos. Nossos três personagens não nasceram só com este sistema — respiração aérea —, mas com muitas outras heranças ancestrais, como os quatro membros, os cinco dedos, o tubo digestivo ao longo do corpo, a medula e o encéfalo, a reprodução sexuada etc., possibilidades corporais que não são exclusividade do homem, sendo encontradas em muitas formas vivas. E estas são nossas heranças da natureza, técnicas ancestrais e iniciais do *bios* (PURVES *et alii*, 2002). Assim, ao nascermos, a herança de tempos imemoriais faz de nosso tórax, através da respiração, uma abertura à vida.

Mas, apesar desta semelhança, certamente configurações próprias em cada corpo também estavam ali presentes. Nijinsky herdou um corpo *mignon*, Duncan, um corpo mais redondo e, Kamala, um corpo magro e moreno. Mesmo o que herdamos do *bios* enquanto herança ancestral tem suas variações por uma herança mais regional, que é tanto genética como cultural. A evolução fala da necessidade da variação de indivíduos da mesma espécie através da

diversidade genética populacional, e esta diversidade se configura como um processo da evolução e manutenção da espécie. Foi a reprodução sexuada, esta forma de perpetuação da vida que tem a necessidade do encontro com o outro, que nos presenteou com descendentes sempre diferentes de si mesmos e de seus progenitores (PURVES *et alii*, 2002); se na genética em sua forma mais clássica se pensa o *bios* com um extremo determinismo, a reprodução e/ou processos de combinações de genes diversos dá ao *bios* uma dimensão de devir. Com isso, certamente outras possibilidades gestuais também eram diferentes em cada um, devido a esta diversidade genética. A esse repertório de gestos particulares, lembremos, denominamos de tecnologias singulares naturais. Mesmo a respiração aérea sendo uma norma trazida pelos primeiros habitantes da terra, configurando-se de maneira particular nos mamíferos pulmonares, cada corpo tem dimensões, tónus, extensibilidades e musculaturas próprias, dando características particulares a cada corpo que respira. Cada um manifesta a respiração em relação às particularidades de seu corpo, expressando a técnica geral da respiração através de tecnologias singulares. Mas não esqueçamos que desde muito cedo entramos na cultura, e os posicionamentos e gestos de nossos progenitores também estimulam e fazem o corpo das crianças se organizar de modo diferente. Logo, se há uma tecnologia singular própria relativa às anatomias distintas de cada corpo ao nascer, as diferenças culturais também criam outras derivas nas técnicas herdadas da espécie, criando tecnologias singulares híbridas onde *bios* e cultura interagem.

Posteriormente, nossos personagens conceituais desenvolveram outras técnicas já herdadas, como a capacidade reprodutora, a capacidade de mover a boca para se alimentar, e um certo controle de seus membros para se deslocar, pois se permanecessem para sempre na inércia, principalmente as crianças selvagens morreriam logo. Essas técnicas são da espécie, mas apresentam seu funcionamento em fases posteriores ao nascimento, e esperam um certo amadurecimento do encéfalo. Essas funções que têm sua organização mais tardia possuem, desta forma, uma maior influência do meio, da cultura; logo, são tecnologias singulares que podem apresentar um maior número de variações.

Deste modo, Duncan e Nijinsky aqui já começam a ter gestos diferenciados. Ambos, imitando uma longa tradição da cultura humana, tiraram do solo as mãos e fizeram do andar seu gesto maior de deslocamento. Kamala aprendeu a se deslocar sobre quatro patas, estando mais próxima da gestualidade dos lobos. As técnicas manifestas agora não são mais aquelas gerais dos mamíferos, ou as tecnologias referentes aos seus caracteres genéticos particulares, mas, sobretudo, tecnologias singulares movidas pela cultura. Aqui todos estavam com os encéfalos à espera do mundo para as primeiras configurações de neurônios acontecerem, dando vida aos

novos gestos. O encéfalo, em sua multiplicidade de neurônios, estava à espreita de algum fazer do corpo que lhe indicasse uma ontogênese própria. Assim, alguns esquemas neurológicos básicos milenares, como o centro da respiração, vão se associando a outros esquemas neurais que o encontro com o mundo obriga o encéfalo a organizar. Kamala não “feriu” os seus gestos ao andar de quatro patas; na verdade, ela retorna a uma possibilidade que há muito o homem havia esquecido, em sua “arrogância” da verticalidade. Mas este gesto do deslocar-se não é só uma mudança dos membros, todo corpo teve que se adaptar. As curvas da coluna de Nijinsky e de Duncan são muito diferentes das de Kamala. A gravidade, então, força inexorável sobre o homem, como a bailarina Humphrey (1959) havia nos dito, age sobre o corpo e compõe o próprio ato de viver, impulsiona o movimento. Órgãos, olhos, mãos, coluna e circulação ganham configurações muito distintas devido a uma simples mudança de eixo.

Aqui a natureza já se faz criação extrema. E neste momento em que o corpo agrega a sua natureza com a criação, definimos nosso primeiro conceito nesta ontologia. Denominamos de **corpo-arte** essa possibilidade de organizar novos corpos. Mas o que diferencia o corpo-arte do corpo sem órgãos? O corpo sem órgãos também não é um corpo da abertura, um corpo para a criação? A diferença é que o corpo-arte é sempre a abertura que constitui um novo território. Se não formar uma obra, não temos o corpo-arte. O corpo-arte é um conceito para o corpo territorializado, que mesmo instituído guarda a potência de sua deriva. Deste modo, o corpo arte indica a organização e é um quase-posterior ao corpo sem órgãos. Contudo, o corpo-arte pressupõe o corpo sem órgãos. Em ambos os corpos deve haver a abertura. Não é porque o corpo-arte é um corpo territorializado que ele não se mantém aberto. O corpo-arte, então, **não é entendido como o corpo “maciço”**, pois tem uma “textura esburacada”. Logo, o sentido instituído do corpo-arte guarda a potência de infinitos sentidos. A arte, como sabemos, enquanto obra produzida, deve ter o estatuto de uma linguagem com múltiplos sentidos que não param de se desdobrar. Por isso esta denominação de corpo-arte. Deste modo, o corpo sem órgãos e o corpo-arte são distintos, mas não inseparáveis. No corpo-arte há a potência para uma nova passagem, para um entre-corpos, para um corpo sem órgãos. Há no corpo-arte corpos sem órgãos germinais.

Podemos entender a criação como um processo de esgarçar o instituído, como um processo de borrar as estruturações. Partimos de algum modo do instituído para a criação. Na criação há o instituído que espera ser desinstituído. O corpo-arte, apesar de ser uma estruturação, tem uma condição que é necessária para anunciar-se como corpo-arte: ele se faz constituindo o instituído, mas, ao mesmo tempo, quer borrar seus contornos constantemente.

Há nele a necessidade da organização, só que organizações regionais, voláteis, temporais, inacabadas...

O conceito de Deleuze sobre acontecimento também nos auxilia a problematizar o corpo-arte. No acontecimento, como já vimos, há a ruptura de sentidos, entretanto, num segundo momento, uma organização distinta se delineia, contornando novos sentidos. O acontecimento, de alguma forma, termina de acontecer em algumas bordas. Assim como no acontecimento, o corpo-arte tem necessidade de novos sentidos se formarem. Os sentidos podem ser obras, gestos, subjetividades, fazeres, mas sempre lembremos de nossa circularidade ontológica do ser-fazer, criador e forma criada se dando ao mesmo tempo. Se o vivo se faz borrando os seus próprios contornos, essa condição é uma condição intensa para o vivo, pois ele esgarça seu limite vivo constantemente. Parte de si morre para ceder a outras bordas. Ou, como Rolnik (1996, p. 45) nos diz ao falar de Lygia Clark: “artista e obra se fazem simultaneamente, numa inesgotável heterogênese. É através da criação que o artista enfrenta o mal-estar da morte de seu atual eu.” O vivo tem nesta direção a condição do risco. Se parte da biologia pensa o vivo como estabilidade e equilíbrio, ou um tendência ao equilíbrio, agora apontamos uma deriva nesta percepção e afirmamos que o vivo tem como condição ontológica o risco.

Outro entendimento do corpo-arte é com relação à sua desestruturação de limites pretéritos, que não necessariamente se dá em uma totalidade. O corpo-arte produz corpos próprios em momentos diversos, e marcas destes corpos produzidos podem ficar mais ou menos presentes e com relativa estabilidade. Nem tudo que é transformado necessariamente aniquila o todo anterior constituído, alguns fragmentos de bordas variáveis em suas dimensões podem permanecer na forma de uma bricolagem criadora e ontológica. Esses resquícios, estas marcas, ganham um duplo sentido. Tanto ocorrem intensidades ou paralisias para os corpos com essas bordas. Se a borda que permaneceu endurece, ela diminui a velocidade da criação, paralisando o corpo-arte. Mas a permanência de traços nas bordas não obriga o enrijecimento, eles podem ser marcas que criam um estilo, um modo de fazer, servindo assim de pilar para outras criações, constituindo outras obras. Quando a borda contribui para a criação, dizemos que ela foi interpretada. Para entender melhor essa interpretação da borda recorreremos a Deleuze e a Guattari (1997a), que nos falam da interpretação musical. A partitura é de algum modo um limite, uma borda, uma organização, mas ela não é um fechamento da obra, pois inúmeras obras advindas das interpretações diversas de grandes pianistas, por exemplo, surgem. O interprete aqui é uma espécie de criador a partir de uma borda relativamente instituída, ele é o co-criador do compositor. O corpo-arte, então, tem como metáfora a própria interpretação musical: é algo instituído, mas que guarda a potência da criação.

Voltando para o corpo de nossos personagens, ao pensarmos na fala e na língua que cada um adquiriu em seu país, identificamos que a boca também não se mantém a mesma. Se Duncan desenvolvia algumas musculaturas, colocando a língua entre os dentes para pronunciar o *think*, Nijinsky voltava-se mais para as musculaturas de sua garganta na sua árdua tentativa de falar o gutural *вещь*. Kamala não entrou em nenhuma língua humana conhecida, porém, sem dúvida na, dilaceração da carne a boca de Kamala se tornava a mais forte. O orgânico original é afirmado e, ao mesmo tempo, subvertido.

Contudo, não esqueçamos que cada um deles em sua vida começou a dar significados a sons diferentes. Os sons da língua inglesa, os sons do russo e os sons das florestas eram um universo sonoro que media a necessidade de cada um. Nijinsky e Duncan também se habituavam às melodias tonais da música erudita, e inclusive muitos universos sonoros foram semelhantes entre os dois; certamente ambos escutaram Schubert, Chopin, Bach, Wagner, Tchaikovsky. Mas as melodias mais diferentes vinham dos ruídos da floresta vividos por Kamala; nestas melodias estavam contidas as possibilidades da vida ou da morte para esta menina.

Em Kamala, a capacidade auditiva seguramente ultrapassa o espectro auditivo humano. Sabemos que os sons são ondas sonoras e que a audição humana de um adulto está dentro de uma frequência determinada de tamanhos de ondas máximo e mínimo. As meninas-lobo apresentavam uma capacidade muito próxima às dos canídeos, que ultrapassa a possibilidade humana. A criança pequena também tem expandida a capacidade auditiva, ela percebe ondas menores e maiores que não pertencerão ao universo do adulto. Porém, como estas frequências não têm expressão e necessidade na cultura em que vivem, os fazeres desta cultura não “escutam” estes sons: as crianças limitam sua possibilidade à necessidade. Assim, fazer e percepção estão entrelaçados em uma circularidade. Em cada fazer, um modo de perceber. Os lobos, nos fazeres em seu habitat, conhecem as florestas demasiadamente pelos sons, sendo o espectro sonoro ampliado fundamental para o conhecimento do mundo em que vivem, como o foi para as crianças selvagens. Mas não pensemos que estamos todos determinados pelas normas gerais das culturas e meio ambientes. De um modo mais geral, derivas singulares, mediante fazeres específicos, são possíveis. Sabemos que músicos treinados também apresentam um pequeno aumento na possibilidade de identificação dessas frequências, que não chega a se comparar à possibilidade das crianças. Assim, o *bios* nos dá como herança um limite muito maior em nosso corpo, e nós adequamos, limitamos as possibilidades do *bios* à medida que entramos nos fazeres da cultura. Lembremo-nos também, como comentamos anteriormente, que nascemos com 200 bilhões de neurônios, mas só 100 bilhões permanecem.

É importante salientar que esta relação com o mundo através da audição e de outras sensações se faz para criá-lo e depois interpretá-lo, senti-lo, conhecer como ele foi produzido, porém este mundo percebido é efeito de nossos fazeres, que produzem possibilidades de interpretações do mundo. Esta interpretação é o próprio ato do fazer. Todo fazer necessariamente é um ato de criar e de interpretar o mundo. Logo, todo fazer é um ato de criar também formas de perceber. No caso de Nijinsky, por exemplo, quando tocava alguma peça, como Schubert, os sons schubertianos vinham de sua própria ação sobre o teclado do piano, e como era Nijinsky que interpretava Schubert, ele produzia um híbrido de Schubert-Nijinsky. Os objetos e fenômenos do mundo entram em contato com o corpo de cada um, mediante os fazeres que este realiza, mas estes mesmos objetos e fenômenos são efeitos dos próprios fazeres. Cada um, ao longo de sua vida, criou um repertório de estímulos bem variados e próprios de suas vidas e de seus fazeres.

Os fazeres, então, são fundamentais para constituir nossas possibilidades sensoriais. Alguns destes modos de fazer são simplesmente modos subjetivos de criar culturas e estilos de artes diferentes, isto é, puras invenções estéticas, como ocorreu em Nijinsky e em Duncan ao entrarem em contato com o sistema tonal através dos mesmos compositores. Mas em alguns casos poderiam ser vistos como a possibilidade de sobrevivência, como em Kamala. É comum os fazeres serem descritos como estratégias de sobrevivência. Temos o exemplo clássico dos esquimós que possuem a capacidade de identificar diversos tons de branco. É através da construção destas informações fundamentais que os esquimós nos seus fazeres passam a discriminar os locais perigosos para se ir ou manipular. Como os fazeres acontecem num meio de uma cor única, há a necessidade de invenção e interação com a percepção da cor branca ampliada. Mas não pensemos que foi o meio que determinou a maneira de os esquimós perceberem o branco. Outras formas poderiam ser possíveis, mas foi desta forma que os esquimós se produziram. Roerich, o pintor dos cenários da “Sagração”, também modificou sua capacidade visual identificando as sutilezas entre as matizes das cores, porém entre os esquimós e Roerich a imperiosa diferença que poderia ser enfocada seria a da condição de vida para os esquimós.

Poderíamos então pensar que tanto os fazeres estéticos, como os fazeres com funções teleológicas criam derivas perceptuais. A capacidade dessa circularidade fazer-perceber é o que uniria as duas funções. Contudo, agora gostaríamos de argüir a teleonomia e sua implicação em pensar os fazeres. É comum pensar teleonomicamente quando se pensa na função dos fazeres para a humanidade; isto é, o fazer é objetivado para um fim, para um propósito, e muitas vezes observa-se um processo evolutivo acumulativo nestes fazeres finalistas. Maturana e Varela

(2002) ao pensarem a organização dos seres vivos, dizem que imaginar a organização do vivo a partir das noções teleonômicas é não pensar no fundamental da organização do ser vivo, pois acreditaríamos assim que as funções dos seres vivos estariam apenas em concordância com o “plano inato” que delimita a relação com o meio. Toda teleonomia nesta direção diminuiria a abertura do vivo. Além disso, estes autores revelam que esta visão de um programa preestabelecido no ser vivo, que orientaria suas ações sobre o meio, é uma questão do observador quando lança seu olhar para estudar o vivo, e não propriamente da organização do vivo. “[É] o domínio do observador que decide o contexto e estabelece os nexos. [...] A noção de função é estabelecida pelo observador e não pertence ao domínio [do ser vivo] mesmo” (p. 77-78). Entretanto, para os autores, o ser vivo deve ser pensado como máquina *autopoietica*, isto é, entendê-las como unidade de interações, e não com finalidades predeterminadas. Assim, o organismo não deve explicado em termos das propriedades de seus componentes, mas em termos de relações.

Isto quer dizer que o sistema vivo possui um grande dinamismo, autonomia e diversidade. Ao pensar os gestos na arte, esta função de finalidade ou evolução fica esmaecida. Problematizando o ser vivo a partir da obra de arte, podemos afirmar que toda análise estética de uma obra não parte da explicação isolada de seus componentes, mas sim das relações, das dinâmicas estabelecidas entre estes componentes na criação. Falar do amarelo Van Gogh só é possível pensando numa unidade estética em Van Gogh e nas relações de cores e matizes que o amarelo estabelece na obra. Só existe o amarelo Van Gogh em relação à obra do artista. Da mesma forma, os gestos na dança de Nijinsky ou de Duncan não têm qualquer função finalista ou de sobrevivência. Duncan cria uma *autopoiese*, uma organização para poder dar um fluxo a seu gesto. Nijinsky salta, e seu corpo se organiza para saltar simplesmente por uma pura esfera estética e nada mais; seu salto não tem qualquer função a não ser quando avaliada enquanto salto em uma obra. Essa função estética é que colocamos como tônica para pensar nossos gestos.

Outro fato que devemos aqui realçar é esta relação circular, e não linear, entre fazer e perceber. Tradicionalmente, para parte dos estudiosos do *bios*, estas entidades são vistas como periféricas ao corpo e distintas, ainda que uma grande relação entre elas se estabeleça. E, em grande parte, a percepção é entendida como função primeira para que a ação pudesse ocorrer com uma certa finalidade, uma teleonomia novamente. A condição de possibilidade do fazer seria o perceber; seria a percepção que orientaria o fazer humano. Mas a própria percepção como capacidade humana também teria suas condições de possibilidade, pois o homem não é capaz de enxergar tão longe como determinadas aves de rapinas, nem escutar faixas extremas

de ondas sonoras. Nesta perspectiva, a percepção e o mundo já são dados, nós apreenderíamos o mundo externo por estruturas estabelecidas antes da relação. O homem organizaria seu fazer por uma condição de possibilidade de seu corpo — sua percepção— e do mundo. Porém, com Maturana e Varela a relação entre ser-fazer se torna fundante, logo, o ser pré-organizado antes do fazer não é o fundamento; o fazer do ser é que é o fundamento mutável e temporalizado do mundo e do próprio ser. Temos uma outra condição, que de certa forma anularia o ser pensado como condições já pré-estruturadas nele mesmo, antes de seu fazer. Se o ser é fazer, a percepção do ser também depende do fazer. Destarte, suas capacidades perceptuais advêm dos modos de fazer do ser. A capacidade de perceber é um efeito da ação, do fazer; é, como já afirmamos, uma causalidade circular que retira da percepção uma condição de possibilidade primeira para o fazer. Fazer e percepção vão se constituindo ao mesmo tempo de modos diversos. O músico não se torna músico porque percebe os sons de modos distintos da maioria das pessoas; é no ato de se fazer músico, fazendo música, que ele vai constituindo os modos próprios de perceber. Assim, falar da percepção em termos de uma possibilidade biológica pré-formada é afirmar seus limites já dados no vivo, pois se para nós os gestos e os fazeres são construções artificializantes do *bios*, e se a percepção é um dos efeitos destes fazeres criadores, a percepção também é uma maneira singular de entender o mundo proveniente da constante criação do *bios*. O vivo vai constituindo a si mesmo, na relação ser-fazer, produzindo percepções sempre acopladas à temporalidade singular do sistema ser-fazer. Fazer e percepção são uma só instância, sem primado de um sobre o outro. Ambos são valências bastante livres de produção de si e do mundo.

Para Maturana e Varela (2002, p. 81), devemos “provar que a *autopoiese* [e para nós a *autotéchnê*] ou constitui todos os fenômenos biológicos ou é necessária e suficiente para que estes aconteçam se as devidas condições não determinantes estão dadas”. Assim, na organização *autopoiese*, os componentes deste sistema têm a definição de seus papéis descritos somente na relação com a própria organização *autopoiética*. Os autores também nos dizem que “todo mecanismo de constituição de nós próprios como agentes de descrição e observação nos explica que nosso mundo, bem como o mundo que produzimos em nosso ser com outros, sempre será precisamente essa mescla de regularidade e mutabilidade”, pois toda mutabilidade advêm dos modos diferenciados do fazer que tem sua propriedade ontológica na relação ser-fazer (1995, p. 259).

Entendemos, então, que os fazeres particularizam percepções em cada corpo. Assim, um bailarino, um músico e um pintor criam percepções próprias e podem atuar em suas materialidades distintas. Se é através dos fazeres que o corpo cria outras senso percepções, está

claro que há tantas organizações corporais distintas quanto vidas constituídas através do fazeres. Nijinsky, Duncan e Kamala, cada um tem suas estruturas corporais. A capacidade perceptiva de estímulos foi provocada por fazeres específicos, e assim um novo corpo se apresenta. Nossos fazeres podem se modificar ao longo de nossas vidas, logo, muitos corpos estruturados podem comparecer. O corpo é efeito de uma relação do homem com seu fazer. Ou, como Maturana e Varela (1995) já nos disseram, de ser e fazer entrelaçados.

É fácil entender que os longos anos de Nijinsky no Teatro Marinsky deram-lhe outras técnicas tradicionais que ele corporificou como tecnologias singulares, só que estas tradições não estavam dadas de início no vivo; eram técnicas da tradição da cultura do homem europeu. A técnica do balé, naquele palácio da dança clássica, dia após dia, permitiu ao corpo de Nijinsky realizar tarefas que não estavam inscritas nas suas redes neurais num primeiro momento. Com as técnicas de *pliés*, *entrechats*, *piruettes*, dentre outras, Nijinsky constituiu novas possibilidades em seu corpo, ao mesmo tempo em que constituía um novo corpo e um novo mundo. As técnicas inscritas posteriormente no organismo são importantes porque seus princípios podem ser passados de geração em geração. É neste ato de constantemente realizar um fazer que este próprio fazer se perpetua, e assim sua organização acontece pela formação de regras gerais — a técnica —, e com estas novas formas apreendidas o vivo pode gestualizar diferentes modos de existir. Também não devemos pensar que a conservação de uma técnica se dá de maneira enrijecida. As próprias regras gerais da técnica também são remodeladas, refeitas pela passagem do tempo — logo, poderíamos falar de uma técnica barroca de saltos, outra clássica, uma de Nijinsky etc. A tradição conserva, e ao mesmo tempo é mudança. É claro que Nijinsky, ao receber estas técnicas, reinventou em seu corpo um modo muito particular de realizá-las. Talvez pequenas derivas em seus braços, pernas e cabeça modificaram o necessário para compensar o que em seu corpo não alcançava a técnica idealizada, ou mesmo para ir além da borda conhecida pela técnica. A técnica do balé falava em grandes saltos há muito conhecidos, porém Nijinsky foi além do esperado da técnica e superou a própria tradição, inventando o quase-vôo. Em seus quase-vôos com certeza a técnica manifestava-se de modo muito particular em seu corpo, bem como as particularidades aqui denominadas de tecnologias singulares do corpo. A técnica, deste modo, é uma abstração de fazeres corporais, mas seu ajuste e realização num corpo de carne transforma sempre a técnica em tecnologia. Contudo, uma tecnologia também pode transformar as regras gerais; então, pensar um primado da técnica sobre a tecnologia ou uma linearidade da técnica se incorporando em tecnologia singular não é muito útil; é melhor, mais uma vez, pensar numa circularidade criadora, na qual técnica e tecnologia vão se constituindo.

Deste modo, não pensemos que Duncan e as crianças selvagens somente passaram por técnicas inscritas no *bios* porque estiveram ausentes de uma escola de movimentos tradicionais como a freqüentada por Nijinsky. As técnicas de Duncan foram buscadas em sua idealização do corpo grego e nas próprias técnicas por ela construídas a partir de movimentos e normas gerais que a natureza produz mediante as forças físicas, geológicas. Duncan também aprendeu técnicas de andar e gestos característicos de sua época e de seu gênero. É claro que rapidamente ela criou derivas nesta gestualidade imposta por uma história e cultura, criando gestos que em algo eram inovações, mas em algo se referiam ao seu tempo. Apesar de não ter passado por uma escola de dança, Duncan procurou um grande domínio corporal. O que ela fazia quando repetia várias vezes um mesmo movimento em seu estúdio, para dominá-lo, não era um aprimoramento de sua técnica e tecnologia? Afirmamos que não há corpos sem técnicas e tecnologias; isto é uma condição necessária ao vivo. São as técnicas e tecnologias que garantem a vida; na sua ausência ou fracasso, o vivo pode correr riscos de desaparecer. Duncan faz um caminho interessante. Por não ter uma tradição escolar de movimento em sua história, ela primeiro experimentava, e desta experiência extraia seus princípios para o gesto. Os princípios que buscava eram o caminho para, na particularidade de seu corpo, entender as regras gerais que a moviam, ou seja, da tecnologia singular ela retirava os princípios gerais de sua técnica. Hoje alguns estudiosos da dança falam de certos princípios da dança de Duncan, anunciando com eles a técnica desta bailarina. Neste caminho é fácil perceber que também não há uma linearidade entre técnica e tecnologia; há, mais uma vez, a circularidade técnica-tecnologia. É esta circularidade que nos permite entender porque a técnica nunca deve ser pensada em termos estáticos, mas sim em termos dinâmicos, temporais e históricos. Isto significa dizer que, para conservar a técnica, são necessárias e desejadas suas transformações. Se Matura e Varela (1995) definem o vivo com uma unidade, uma estrutura *autopoiética* (e isto é afirmar que o vivo, enquanto estrutura, se define por sua condição autocriadora, implicando em transformações evolutivas não-finalistas), também podemos pensar a técnica como regras gerais que não paralisam a autocriação. Com a técnica, é necessária essa capacidade sempre criadora de si mesma através do tempo.

Como Duncan, Kamala também contava com suas técnicas, só que agora a tradição não era de uma escola ou de qualquer outra instituição da cultura humana, e sim de outros seres vivos. Os bailarinos dão conta em nosso trabalho de grandes aberturas do corpo, mas argüiríamos que eles, como exemplos, não garantiriam as transformações em todos os corpos, pois Duncan e Nijinsky tiveram seus corpos mudados por práticas corporais intensas, eram bailarinos e exercitavam quotidianamente seus corpos, buscando voluntariamente esta

transformação. Contudo, desejamos mostrar que as transformações radicais do corpo ocorrem também naqueles que estão longe das tradições de transformações corporais humanas. Isto é afirmar que o corpo é intensivamente plástico, mutável por si só, e produz sempre suas técnicas e tecnologias. Logo, em Kamala também há tradição só que uma não próxima da cultura humana. A tradição dos quadrúpedes já era uma técnica que a espécie humana não usava, mas ao abrir o corpo a esta técnica Kamala necessitou adaptar seus membros aos movimentos. Seu corpo transformou sua anatomia em formas próprias, mas não foi difícil essa transformação, pois ela tirou das técnicas ancestrais as tecnologias necessárias à sua vida.

Constatamos então que no vivo e em sua gestologia um processo constante de fazer a si mesmo em permanente heterogênesse, é vital. Em nosso trabalho, desejamos pensar um processo ético para o corpo e seus fazeres, e vimos a necessidade de pensar o gesto de modo dinâmico e singular. Assim, temos que esperar o inesperado, o inusitado, a abertura da técnica e sua possibilidade de derivar em infinitas tecnologias. E a tecnologia singular, como um efeito particular, deve prescindir das práticas judicativas que algumas vezes profissionais da dança realizam tendo como parâmetros de avaliação comparativa algumas técnicas do movimento. Seguindo este caminho judicativo, a dança é avaliada em termos funcionais e se aproxima da idéia evolucionista finalista de alguns biólogos: passamos a ver os bailarinos como mais evoluídos e não-evoluídos, criando uma espécie de teleonomia para a dança, diminuindo sua capacidade criadora. O mesmo pode ocorrer em práticas esportivas que saem da dimensão lúdica para entrar em avaliações que indicam os vencedores. Em ambos os casos, o corpo é avaliado comparativamente em sua eficácia. Maturana e Varela (1995, p. 146) também condenam a forma de pensar a evolução, quando certos biólogos dizem que alguns animais são mais eficazes do que outros, por isso estariam mais adaptados. Mas eles afirmam: “não há sobrevivência mais capaz, há sobrevivência de que é capaz. Trata-se de condições necessárias que podem ser satisfeitas de muitas maneiras, e não de otimização de algum critério alheio à própria sobrevivência”. Na subjetividade ocidental há, de um modo geral, a idéia do mais capaz, do mais adaptado, do mais forte. Esta subjetividade é efeito de uma competitividade capitalista que usa as práticas judicativas como forma de criação de valores de trocas da mercadoria, afastando-nos do valor de uso, que é sempre singular e regional, e é avaliado somente por aquele que faz uso do seu próprio bem ou do seu próprio corpo. Com o valor de uso, a eficiência ocorre através de avaliações intensivas não-comparativas, e que têm sentido apenas para quem o objeto ou o gesto tem seu valor de uso. Isto significa afirmar a eficiência, e não a eficácia. Avaliar a intensidade de uma tecnologia singular é perceber apenas o que torna o corpo pleno em sua singularidade, e jamais deve ser feito de modo comparativo, mas mediante

a afirmação de sua diferença, tomando como medida de avaliação apenas a própria diferença em sua forma afirmativa da diferenciação.

Devemos ainda acentuar mais uma problematização para o conceito de técnica e tecnologia singular, que é a capacidade destas realizarem derivas no próprio gesto. Etimologicamente, derivas significa “desviar de seu curso” (CUNHA, 1986, p. 248), e isto já nos dá a idéia de que a deriva não tem nenhum sentido, finalidade ou objetivo último. Maturana e Varela (1995) mostram que o vivo é uma deriva natural. Isto significa dizer, por exemplo, que ele, em sua existência, permanece com sua estrutura *autopoiética* e com algumas características que o determinam como pertencente a uma espécie. Porém, em cada ser vivo da mesma espécie, modificações estruturais ocorrem, e essas mudanças não são de forma alguma condicionadas por uma idéia de melhor adaptação ou otimização deste vivo. Cada ser vivo é sempre uma condição de deriva da própria espécie, pois é este desvio de curso de si mesmo que produz esta condição ontológica *autopoiética* do vivo. “A mudança estrutural contínua dos seres vivos, com a conservação de sua *autopoiese* ocorre a cada instante, continuamente, e de várias maneiras ao mesmo tempo. É o pulsar de tudo que vive” (p.136). Isto significa dizer que o curso dessas mudanças estruturais poderia ter várias características, e não apenas uma, determinada por qualquer condição. Deste modo, entendemos que a deriva é uma intensidade criativa do vivo. Maturana e Varela pensam a evolução como um deriva estrutural “sob contínua seleção filogenética, em que não há progresso nem otimização do uso do meio. Há apenas conservação da adaptação e da autopoiese, num processo em que o organismo e o meio permanecem em contínuo acoplamento estrutural” (p. 147). Ainda para estes autores,

A evolução se assemelha mais a um escultor vagabundo que perambula pelo mundo recolhendo um fio aqui, um pedaço de lata ali, um pedaço de madeira acolá, e os combinando da maneira que sua estrutura e circunstância permitem, sem mais razão do que a *possibilidade* de combiná-las. E assim, enquanto ele vagueia, vão se produzindo formas intrincadas, compostas de partes harmonicamente interligadas, que são produtos não de um desígnio, mas de uma deriva natural. (p. 149)

Talvez possa se fazer uma possível metáfora entre o corpo que dança improvisando e a evolução. Sem finalidade, sem fim, o corpo experimenta as derivas de seus gestos pela passagem do tempo e do espaço, combinando a ancestralidade de seus gestos em híbridos sempre dispares em si mesmos. Deste modo, o fazer como artificialismo nos força a pensar no gesto como uma deriva, e jamais como busca de um fim, como um gesto melhor, mais expressivo, mais consciente, como a noção naturalista do Romantismo imaginava. Não há evolução do gesto, não há um fazer melhor do que o outro. O fazer também é uma estrutura aberta e uma *autotéchnê*. Em cada fazer há a possibilidade de gestos, e, feitos e simultaneamente, a abertura para novas derivas.

6.6 - Corpo-artesanal

Devido às derivas gestuais, Nijinsky, Duncan e Kamala agora diferem mais ainda em seus corpos; entretanto, a *autotéchnê*, a abertura do corpo, o corpo-arte os aproxima. Quanto mais diversos os corpos, mais podemos ver a sua potência da criação. Como as particularidades de cada um desses corpos não estavam plenamente organizadas inicialmente no biológico, necessitaram de um esforço de insistência sobre o corpo. Nijinsky, por exemplo, quotidianamente realizava seus *pliés*, até que a técnica do balé se tornasse a alma de seu corpo. O ato de caçar, aprendido com outros lobos, se tornou a alma do corpo de Kamala. Nijinsky tornou tecnologia singular a técnica centenária do balé russo, e Kamala fez da técnica de caçar, inscrita aparentemente na genética dos lobos, sua possibilidade de construir uma tecnologia singular para se alimentar. Aqui a circularidade do ser-fazer é plenamente visualizada. A esta capacidade de, na insistência do fazer, modelar, criar, produzir um corpo estamos denominando de **corpo-artesanal**. Se o corpo-arte indica a abertura, o corpo-artesanal é a labuta que irá constituir um plano de consistência. O corpo-artesanal é o processo pelo qual tecnologias singulares se constituem no corpo, pela repetição, pelo fazer quotidiano. No fazer, o corpo se faz — esta é a anunciação do corpo-artesanal.

Vimos anteriormente que a tradição é de fundamental importância para gerar organizações básicas dos fazeres corporais. Algumas dessas tradições já são inicialmente trazidas pelo *bios*, outras são incorporadas a partir da cultura e se tornarão corporificadas no *bios*, como as primeiras. Não devemos pensar que as técnicas não inscritas geneticamente no *bios* são menos constituidoras ou menos importantes para o vivo. Elas podem estar a tal ponto mantendo uma organização vital do ser que, dependendo de sua incorporação no corpo, uma sensação de pertencimento interno ocorre, como ali esta técnica ali sempre estivesse habitando; e, muitas vezes, a tentativa de modificar esta incorporação pode resultar na morte desta unidade do ser vivo, como ocorre com algumas crianças selvagens. Seria igualmente impossível pensar Nijinsky sem a formação altamente encarnada do balé em seu corpo, por mais diametralmente opostos possam parecer os gestos criados em suas coreografias. O *bios* é uma estrutura relativamente pronta ao nascimento, mas esta estrutura não é fechada, está aberta às derivas do vivo. A tradição guarda a potência da constituição dos corpos, mas, como já comentamos, todo instituído corre o risco de se fechar em formas absolutas. Para nós, entretanto, a tradição só é potência criadora a partir de esquemas básicos gestuais, e isto se dá na medida em que assegura a presentificação do passado e é, ao mesmo tempo, a abertura de novas possibilidades. Foi a tradição secular da dança clássica que possibilitou Nijinsky fazer no balé derivar a marionete da “Sagração”. Mas não pensemos que as tradições iniciais do *bios*, do *bios* natural, não

auxiliaram também Nijinsky em sua obra. Elas estavam ali, talvez imperceptíveis, pois sua apresentação se deu de forma hibridizada com outros gestos culturais, artificializadores do corpo. Logo, natureza, cultura e sua potência de artificialização se organizam em infinitas coreografias híbridas e dispareas.

Em nosso trabalho, sublinhamos uma diferença entre **tradição** e **tradicionalismo**. Se Nijinsky permanecesse no tradicionalismo, aí sim nada aconteceria, a não ser os clichês que há anos os franceses estavam acostumados a observar nos empobrecidos balés da Ópera de Paris. O tradicionalismo, por sua vez, luta para paralisar o tempo e absolutizar uma técnica constituída, tentando torná-la a única possibilidade legítima em sua prática judicativa e hierárquica. Tanto a tradição como o tradicionalismo têm em comum a conservação de uma memória de técnicas e de gestos artificializantes da cultura. Mas a diferença entre ambas é que no tradicionalismo não há a interpretação: ele mata a capacidade criadora da interpretação. Na música, como já comentamos, partituras de diversas escolas e períodos musicais, quando nas mãos de interpretes criadores, transformam-se em novas obras produzidas em co-autoria. Na dança, o mesmo pode acontecer. Podemos afirmar que há o Fauno de Nijinsky, porém também há o Fauno Nijinsky-Nureyev.

A tradição tem função de salvaguardar a memória de um gesto, a história de uma técnica. Mas a técnica salvaguardada não é uma técnica paralisada, é uma técnica que tem uma dinâmica interna em sua constituição. A técnica na tradição tem suas transformações, suas marcas pelo tempo mudam, mas uma de suas facetas de alguma forma se conserva e nos permite observá-la enquanto uma linhagem de uma série, e pertencente a uma categoria. A música ocidental erudita, do barroco ao século XX, trabalhou com o sistema tonal. O tonalismo foi conservado por todos estes séculos, porém entre Bach e Ravel, ambos tonais, mutações sonoras gigantescas ocorreram. Na dança, o balé acadêmico, da corte de Luiz XIV até a Rússia do século XX, guarda a mesma analogia que realizamos com a música.

Na tradição natural do *bios* também se mantém algumas organizações básicas, sem impedir que as derivas do vivo ocorram. Maturana e Varela (1995) mostram que o vivo é capaz de produzir fenômenos históricos. Seguindo estes autores, tomaremos inicialmente a metáfora apresentada por eles: num texto reproduzido em uma máquina de xerox. A maneira de fazer cópias deste texto pode tomar dois caminhos diferentes. Na primeira maneira, sempre recorreremos ao livro original e à mesma máquina de xerox, assim, todos os textos produzidos terão grande semelhança entre si. Esta forma de produção se assemelha às formas de réplica na produção em série da indústria. Maturana e Varela apontam que estas cópias serão

historicamente independentes umas das outras, jamais saberemos qual foi feita primeiro ou em último lugar. O conteúdo do texto nas cópias em nada se modificará.

Imaginemos agora que apenas uma cópia deste texto original é criada, e o texto é lido, estudado e marcado por alguém que o lê. Este estudioso colocou ao lado da folha do texto questionamentos, afirmações, sublinhou as partes que mais lhe interessavam, bem como riscou algumas palavras por achar que foram mal colocadas ou mal traduzidas, e reescreveu palavras mais condizentes. Imaginemos ainda que este texto estudado seja xerocado por outra pessoa, que leu o texto original, prestou atenção nas marcações feitas pelo primeiro leitor, e, além destas marcas já presentes no texto, coloca as suas, e inclusive questiona e se relaciona com as indagações, afirmações e marcas do primeiro leitor. Continuemos a imaginar que, do texto do segundo leitor, um terceiro seja produzido, e que o novo leitor passe a interagir com o texto e com as marcas dos dois leitores anteriores. Imaginemos, da mesma forma, um quarto, quinto, sexto, sétimo e outros leitores que seguem os mesmos passos. É certo que cada leitor sempre lerá o texto de forma diferenciada do seu antecessor, pois as contribuições anteriores criam modos diferentes de interpretar o texto. Porém, apesar das contribuições que cada leitor acrescentou, é óbvio que o texto original de certa forma se conserva. Podemos perceber aqui nitidamente uma seqüência temporal transformada no tempo destas cópias.

No texto que sofre essas transformações no tempo, devido às diversas cópias muitas coisas do texto original se conservam, e algumas se modificam. Podemos aproximar da tradição este fenômeno ocorrido com o texto estudado. Na outra forma de copiar o texto, a partir de um único original e produzindo textos sempre semelhantes ao original e entre si, estaremos próximos do tradicionalismo, e aí a passagem do tempo histórico não é reconhecida. Necessariamente a tradição tem uma história, por isso podemos falar da técnica do balé enquanto uma organização, mas sentimos mudanças em sua estrutura, e assim podemos falar do balé de Itália, que por sua vez deu origem ao balé da corte francesa, e deste formou-se o balé russo, que influenciou e originou o balé cubano. Entre todos estes balés se conserva uma semelhança, mas também se observam suas diferenças, e nitidamente percebemos o balé como um fenômeno histórico, que Maturana e Varela (1995, p. 96) definem como “toda vez que um sistema, um estado surge como modificação de um estado anterior”.

O balé é uma tradição da cultura, mas as tradições naturais originais do *bios* também têm sua história. Voltemos ao exemplo da respiração. Sabemos que muitos dos animais que vivem fora da água têm a respiração aérea, possuindo uma organização básica de trocas gasosas com a absorção do oxigênio e a expulsão do gás carbônico no ar atmosférico. Sabemos também que algum tipo primeiro de ser vivo foi responsável por este novo modo de agir no mundo. Mas

hoje, muitos seres vivos com estruturas corporais diversas apresentam esta mesma capacidade. O homem, a baleia, a formiga, o gato, o rato, a águia e o tatu respiram através desta organização básica. Porém, muito tempo passou para que as derivas corporais ocorressem e esta enorme quantidade de estruturas corporais diversas pudesse surgir, todas realizando formas semelhantes de respirar. Sabemos que os biólogos podem identificar com grande precisão qual foi a sucessão histórica do aparecimento dessas novas estruturas corporais. Inicialmente os macacos retiraram o oxigênio do ar, para que algum tempo depois os humanos surgissem e realizassem a mesma troca gasosa. As tradições naturais iniciais do *bios* se comportam de modo semelhante àquelas apreendidas na cultura. Entretanto, o mais significativo é marcar que a tradição, seja ela natural ou artificializadora do *bios*, não é a paralisação de um gesto, mas a manutenção de certa organização que possibilita a abertura do corpo através de transformações históricas das suas técnicas.

No tradicionalismo ocorre um fenômeno judicativo que deve ser destacado. Muitos artistas pensam comumente que algumas formas, sons, procedimentos técnicos, técnicas são formas absolutas, e por isso o reconhecimento de sua beleza seria universal. Estamos aqui trabalhando com a idéia do Belo. Essa vocação do tradicionalismo retira da produção de qualquer técnica sua história, sua genealogia, pois parece que ela não deve ser modificada e que não foi uma invenção, mas apenas uma descoberta de algo transcendente que estava à espera de um iluminado descobridor. Com estes mecanismos, esquecemos que a técnica é construída mediante uma artesanaria temporal, histórica, do corpo. Da mesma forma que criticamos a idéia de corpo natural, que traz a imagem de um corpo repletos de gestos absolutos, também criticamos o pensamento da técnica como um instância transcendente. Quando olhamos para as diversas técnicas inscritas na genética do biológico, conhecemos sua história, e ela também não pode ser vista como transcendental. Nem a própria genética poderia afirmar uma constituição de genética transcendental. Os genes conservam relativamente algumas técnicas, mas eles mesmos sofrem modificações. Além disso, em uma ontogenia as técnicas genéticas transformam-se na medida em que o corpo ganha outras técnicas culturais, externas num primeiro momento ao corpo.

Todo fazer cria uma tecnologia no corpo que pode vir a constituir técnicas que fazem história, gerando inclusive novas tradições. Desde o gesto especial de amassar um pão para torná-lo mais macio, passando pela técnica de como colar o papel de seda de forma certa para deixar a pipa leve, até a colossal técnica do balé, a tradição só significou a ativação de sonhos nos corpos. Toda técnica produz um efeito, uma sensação, um afeto no corpo. Nossa insistência na técnica através do corpo-artesanal é para alcançar este efeito. Quando a técnica nos permite

alcançar, ou passar, ou ainda fazer acontecer um efeito esperado ou não, mas que foi uma intensidade, um êxtase, um pulsar da vida, afirmamos que estamos sonhando. Produzimos o corpo-sonhador. É no corpo-artesanal que o mundo de fora se invagina no dentro, produzindo muitos corpos-sonhadores no processo de incorporação.

6.7 - **Corpo-sonhador e corpo-devaneio**

O **corpo-sonhador** é este corpo-potência, corpo-efeito, corpo-ação que ativa a intensidade de nossa existência naquele momento em que realizamos determinado fazer. É um acontecimento que muitas vezes não sabemos quando irá ocorrer.

Primeiramente, o **corpo-devaneio** nos instiga a uma técnica, a um gesto, e insistimos nele para extrair do corpo sua potência máxima. Diariamente, na permanência desta técnica, nosso corpo vai se modificando artesanalmente, transformando-se e produzindo um novo corpo; simultaneamente, criam-se novas redes neurais, novas percepções, novas fibras musculares e outro mundo. O corpo-artesanal cria este novo corpo até que, em um dado momento, alcançamos um efeito, e este faz nossa carne vibrar através de sentidos intensos. Através de um prazer, de um êxtase, o corpo-sonhador constitui-se. Nijinsky devaneou com o salto, e somente sonhou no êxtase desta realização. Duncan também deve ter produzido um corpo-sonhador quando sentiu intensa sensação em seu plexo solar ao improvisar. Da mesma forma, Kamala deve ter sentido a potência prazerosa de seu corpo quando a caçada a uma presa foi vitoriosa. Sonhamos acordados, e é o corpo-sonhador que faz com que na vida ocorram momentos de relevo, de prazer.

O corpo-devaneio é a instigação do exterior, do mundo que faz nosso corpo vibrar e afirmar um querer. O corpo deseja, devaneia com um fazer, um gesto, e de forma imaginária projeta para o futuro um fazer ainda não inscrito no corpo. Deixar-se atravessar pelo mundo é viver o corpo-devaneio. A eficiência é fundamental para que o corpo-devaneio se intensifique, pois por ser temporal, de graus de intensidade modificáveis na mesma proporção das modificações do corpo, a eficiência sempre deseja mais, deseja outros domínios, outros gestos, outros fazeres. Neste processo o corpo se abre ao mundo, quer ver outros gestos do exterior se invaginarem no seu ser, através do corpo-artesanal, fazendo com que corpos-sonhadores sejam ativados no ato do fazer. O corpo-devaneio nos impulsiona para os excessos, ele não se cumpre por uma falta, é uma imagem do quero-mais, onde o nosso corpo ainda não borrou uma borda.

Há outro fato que devemos problematizar com relação à técnica. Todos os nossos três personagens tiveram suas técnicas específicas. Nijinsky, a mais formalizada, que corria o risco de se tornar apenas tradicionalismo, enquanto as técnicas das crianças selvagens foram as mais

afastadas da cultura e talvez as mais radicais, as mais presas à natureza de outros corpos animais. Todos os três tiveram seus devires: Nijinsky com seu devir-marionete, devir-animal; Duncan com seu devir-onda, devir-fluxo; e Kamala com seu devir-lobo. Indagamos então se a técnica prepara o devir, se a técnica é a garantia do devir. É claro que não, pois muitos bailarinos viveram a mesma técnica de Nijinsky e não se tornaram Nijinsky. Mas, sem a técnica, Nijinsky não seria Nijinsky. A técnica não é a garantia do devir; ela prepara um plano intensivo, um plano quente que pode ativar devires, mas jamais é uma garantia plena. Sem a técnica das formas e o controle intenso aprendido no balé clássico, o corpo de Nijinsky não teria o devir marionete, Duncan sem aprimorar a técnica da ondulação não seria a libertária Duncan. Kamala é um devir-quadrúpede que lhe possibilitou a vida. A técnica não é por si só a criação, mas nela está guardada esta potência. As tecnologias naturais do *bios* também configuram criações. Não foi isto que Duncan fez ao olhar as tecnologias da vida, e Nijinsky ao olhar as tecnologias caprinas em “A tarde de um fauno”? Isto não seria em Nijinsky um devir criança-selvagem-cabra?

Até agora destacamos as distinções entre técnica e tecnologia singular do corpo. Mas também queremos retornar à definição de eficácia e de eficiência. De Duncan às crianças selvagens, nossos personagens apresentam suas tecnologias próprias. Essas tecnologias são por eles avaliadas mediante os efeitos que produzem em seus corpos. É claro que todos idealizam seus efeitos. Deste modo, Nijinsky queria inventar um salto cada vez mais alto, Duncan, se aproximar mais do fluxo livre, semelhante às ondulações do mar, e Kamala, caçar com a mesma velocidade e propriedade dos lobos adultos. Alguns destes gestos são mais funcionais; outros, mais estéticos. Eles buscavam cada vez mais aperfeiçoar suas tecnologias corporais em função de um gesto, de uma eficiência. Nijinsky, em sua juventude, seguramente escutou muitas vezes em suas aulas que quando realizasse os saltos de uma determinada forma seria um grande bailarino; com certeza, na primeira vez que realizou seu *entrechat*, Nijinsky se emocionou ao sentir essa capacidade em seu corpo. Aí estava seu corpo-sonhador. Ele se vangloriou de si mesmo e achou que era quase perfeito. Sua avaliação era do tamanho da tecnologia que ele possuía. Seus professores sabiam que isto era um marco bastante significativo no caminho de um bailarino, pois já ultrapassava outra etapa da estruturação do corpo, porém este primeiro *entrechat*, que tanto fez Nijinsky se emocionar, para seus professores ainda muito se afastava de uma verdadeira eficácia, esperada com base em um modelo idealizado do balé. Mas Nijinsky, na “imaturidade” de sua técnica de dança clássica, talvez não tivesse a mesma opinião de seus professores e avaliava com melhor expectativa seu domínio corporal. Nijinsky buscava, sim, um efeito de uma técnica tradicional de balé, mas naquele momento sentia de modo muito

singular aquele ganho em seu corpo, e por isso se emocionou com sua eficiência. Entretanto, à medida que evoluem as tecnologias de Nijinsky, ele é empurrado para necessidades mais complexas, e aquele cambiante primeiro *entrechat* já não o emocionava mais como da primeira vez. Agora, cada vez mais, com novas tecnologias corporais, ele mudava seu parâmetro de eficiência. O modelo estava lá, idealizado na técnica do balé; contudo, no corpo vivido, o prazer era medido pelo tamanho de sua experiência através de sua eficiência.

Um outro exemplo é necessário para o entendimento da distinção entre eficácia e eficiência. Uma amiga que nunca havia feito determinada técnica corporal, depois de algumas aulas de balé, começou a se emocionar profundamente toda vez que via seus braços se moverem nos *port-de-bras* de Vagânova. Chorando, ela dizia que eram lindos aqueles gestos; o corpo-sonhador está aí aberto. É claro que, junto com outros alunos que freqüentavam há muito aquelas aulas, víamos, naqueles braços de iniciante, que ainda muito faltava para que a linguagem do balé comparecesse em sua forma mais idealizada. Nosso critério de avaliação era o da eficácia, e dela, o vivido em seu corpo, era o da eficiência. Se a eficácia é uma meta, é a eficiência que nos afeta e nos faz seguir. A eficácia pode ser judicativa, mas a eficiência avalia a potência intensiva do corpo ou o corpo-sonhador que ela produz, e ao mesmo tempo nos move para o artesanato necessário à transformação de nosso corpo. A eficácia, assim, guarda mais relação com o tradicionalismo que com a tradição. Mas podemos ter uma relativa modelização, mediada por eficácias, para conduzir a construção artesanal de uma técnica. Contudo, há que se ter cuidado para que a eficácia possa estimular o corpo como um corpo-devaneio, sem impedir que muitos corpos díspares, corpos-sonhadores inesperados apareçam, deixando a eficiência sempre como a potência mais alta.

Nijinsky nos dá mais um exemplo importante para pensar eficácia e eficiência. A comunidade de dança reconhece que a capacidade de Nijinsky saltar foi extraordinária, talvez uma das maiores de todos os tempos. Para alguns, ele era o modelo final do belo em sua eficácia saltante. Mas Nijinsky não ficou preso a este modelo enrijecido pelo tradicionalismo, que tenta absolutizar formas. Na realização de sua primeira coreografia, ao contrário do que todos esperavam, Nijinsky faz seu Fauno saltar uma única vez, de modo tão simples que em muito se assemelha a um salto de criança. Nijinsky não avaliou este salto pela eficácia dos ideais tradicionalistas do balé, mas por uma poética própria, regional e intensiva, e por isso este salto é tão poderoso nesta coreografia.

Transportando-nos para Duncan, ela estava estruturando um novo modelo de corpo sem nenhuma grande tradição de estilos corporais. Poderíamos pensar que nela não existia eficácia ou modelos a seguir. No seu caso, a eficácia foi se constituindo junto com a eficiência, e um

devaneio naturalista-grego talvez lhe tenha servido como modelo relativamente idealizado de eficácia. Em Kamala, a eficácia destinava-se à sua sobrevivência. Suas primeiras caças provavelmente eram pequeninas e pouco carnudas, porém imaginamos que ela foi se aperfeiçoando, tomando como exemplo os suculentos e volumosos animais capturados pela loba em suas velozes corridas e estratégias eficientes de caça.

Até agora vimos que o corpo tem que se organizar numa complexa relação funcional e vital entre seus diversos elementos orgânicos, físicos, culturais, singulares. O corpo se modela primeiramente partindo de uma natureza corporal, mas nele se faz necessária a artificialização, a transformação da natureza inicial do *bios*, que muitas vezes garante a própria vida. Foi isso que Duncan, Nijinsky e Kamala coreografaram. Nestas derivas, o corpo não produz uma estrutura estável, universal; ele produz **estruturações**. As estruturações são modos transitórios, voláteis do corpo, para que ele esteja na forma de um sistema auto-regulável, a fim de possibilitar a vida e os diversos fazeres. Quando falamos de estruturações estamos falando de uma estrutura na ação, de uma estrutura-**ação**, um corpo que se produz na medida em que produz o mundo. A estruturação é a capacidade de a natureza manter-se aberta ao processo de artificialização de si. Logo, há muitos elementos variáveis, transformáveis, remodelados no corpo sobre sua estrutura inicial, sobre sua natureza. Afirmamos que trazemos a natureza através de características relativamente definidas em nosso corpo. Da estrutura inicial modela-se a estruturação. Por mais definitivo que seja um fator no corpo, sua expressão jamais será efetivada deste modo, uma vez que os outros elementos da relação são transformáveis e dependentes das experiências. A estruturação atesta as plasticidades encefálicas, corporais, gestuais e subjetivas. A natural organização do corpo não impede que a criação artificializante se processe sobre ele.

Para explicar os seres vivos, Maturana e Varela (1995, p. 82) vão apresentar dois termos constituintes do vivo: a organização e a estrutura. A organização é entendida como “as relações que precisam ocorrer para que algo exista.” O vivo é uma estrutura *autopoiética* porque se produz continuamente a si mesmo. A organização também permite que membros sejam reconhecidos dentro de uma mesma classe. Com relação à estrutura, estes autores nos dizem: “entende-se por estrutura os componentes e as relações que concretamente constituem uma determinada unidade e realizam sua organização” (p. 87). Podemos, em nosso estudo, afirmar que a estruturação seria a singularização através do gesto.

Para a vida, o corpo criado por estruturações ganha um sentido muito positivo, pois as estruturações constantes permitem sempre novas formas de estar no mundo, novas condições de existência, de fazeres e de criação. As estruturações permitem a natureza-artificializante e a

intensificação do vivo. Kamala foi um exemplo agudo, mas seu corpo permaneceu nesta coreografia selvagem com certa estabilidade. Nijinsky, então, provavelmente é o exemplo mais radical desta capacidade de transformação das estruturas, pois em cada nova obra muitas estruturas compareceram, por isso suas coreografias eram tão complexas e diferentes entre si e daquilo que já havia sido produzido na história da dança. Em Nijinsky, era preciso modular os movimentos já estruturados dos bailarinos em novos gestos. O tempo era fundamental nesta estruturação, e por isso suas obras demandavam numerosos ensaios e cada coreografia produzia certamente um corpo inédito. Em cada fazer sempre há um novo corpo, por isso podemos falar de um corpo-Nijinsky-Fauno, outro corpo-Nijinsky-Sagração, bem como um corpo-Duncan, um corpo-criança-selvagem-lobo, um corpo-criança-selvagem-leopardo, um corpo-criança-selvagem-cabra.

Deste modo, visualizamos que os fazeres têm uma função importante na produção do corpo: eles formam um corpo ao mesmo tempo em que criam suas estruturas gestuais e também as percepções peculiares, tudo a um só tempo. Esta estruturação é capaz de tornar esse corpo efetivo em seus efeitos e gestos, ao mesmo tempo que todo fazer pode se tornar uma tradição, que passa a ser para outros corpos uma potência para novas organizações. Duncan, apesar de ser a menos tradicional, também inaugurou novas tradições. O próprio Nijinsky deve suas inovações às inovações de Duncan, pois Fokine narra que sem Duncan ele não teria produzido suas obras, e Nijinsky foi durante muito tempo o principal intérprete de Fokine. Quando há tradições, e não tradicionalismo, muitos híbridos são possíveis e as mutações em forma de história são relativamente visíveis. Nijinsky fez híbrido com elementos de Fokine-Duncan, Craig-marionetes, Grécia-caprino, balé-passaro... e não devemos esquecer os híbridos que ele produziu com as tradições naturais iniciais do *bios*. No Fauno, uma das coisas que mais estarreceu os espectadores não foram os movimentos caprinos?

Desde a história da humanidade as conservações e derivas representam conquistas humanas fundamentais. Leroi-Gourhan (1995, p. 72-73) comenta sobre o processo de transformação dos gestos no homem através da fabricação de utensílios para caça que aos poucos se complexificou. Ele nos diz:

[Que a partir de] uma mesma família de gestos [se dá] origem a uma mesma família de utensílios. [O *chopper*¹¹ foi] possível porque a série inicial de gestos se conservou de geração em geração. É a primeira tradição técnica conhecida. A partir do dia em que ela se estabelece e se conserva, o volume do cérebro já não tem muita importância.

Vê-se assim a importância das tradições herdadas e inauguradas. São elas que, em sua organização e abertura, permitem que o corpo tenha outras estruturas e eficiências. São as

tradições que muitas vezes nos instigam a desejar outros gestos, funcionando como corpos-devaneios. Do andar ao salto muito se transforma, mas nada é totalmente perdido. Se para saltar Nijinsky tivesse que abandonar as organizações do andar, ele voltaria a ter os movimentos imaturos de uma criança. No encéfalo, cada nova tradição inaugura um novo mapa de conexões encefálicas, conectando estes novos mapas aos antigos. É assim que no instituído podemos ver uma forma de sua abertura. Se uma tradição encefálica é perdida totalmente, a ontologia singular do sujeito fica comprometida, bem como sua historicidade, uma vez que cada fazer pretérito sempre deixa alguma marca, mesmo que tênue. De “Petrouska” à “Sagração” de Nijinsky, os concentrados neurais de tradições, de estruturas se sobrepõem sem se anularem, produzindo híbridos de condensação histórica. As células nervosas certamente não se reproduzem, pois se elas fossem como as células da pele, que a cada dia se renovam, as tradições produzidas por vários esforços dos corpos na labuta de seus artesanatos corporais escoariam em cada neurônio renovado, e nenhuma história se manteria. Os devires, a partir da tradição, seriam sempre impossíveis. A não renovação do neurônio é o modo de manutenção de uma história ontogênica do fazer. Da mesma maneira, se o encéfalo nascesse sem qualquer tradição inicial do *bios*, sem nenhuma natureza, isto é, sem sua história filogenética, ele deveria constituir tudo após o nascimento. Se assim fosse, além da possibilidade freqüente do óbito em alguns seres vivos, levaríamos muito mais tempo até que as complexas redes neurais constituíssem todos os sistemas interligados necessários a esta ação. Isto quer dizer que para Nijinsky chegar ao seu salto-vôo, provavelmente já estaria perto de sua morte. As tradições do *bios*, prontas ao nascimento, estão à espreita através de seus esquemas básicos para se acoplarem a outros esquemas que serão inaugurados por nosso corpo-artesanal, e que também passam a fazer parte das estruturas do *bios*. A história acontece porque o *bios* não parte sempre do mesmo ponto inicial; lembremos do exemplo do texto xerocado e de Maturana e Varela, que falam da necessidade da história para produzir derivas.

E a morte, neste sentido, pode ser entendida como o limite da tradição, e ao mesmo tempo intensificação da criação. O encéfalo tem seu limite nos mapas de conexões neurais que ele pode produzir, mas o próprio instituído em uma vida, sendo potência, guarda o paradoxo de também ser limite. O encéfalo cria redes neurais que ele deve manter para a própria potência do gesto, mas, cada vez mais preenchido, o limite se instaura nas redes neurais.

A morte não é o fim da preservação da tradição. Muitas das tradições naturais iniciais são conservadas pela hereditariedade dos seres vivos. Por sua vez, as tradições culturais são mantidas pelas instituições de uma determinada sociedade, salvaguardando determinados

¹¹ *Chopper* é uma espécie de cutelo primitivo feito de pedra, cuja lâmina é talhada de um lado e do outro da pedra.

gestos, técnicas e fazeres. Mas lembremos que, para que uma técnica ou gestos tenham história, a tradição não deve ser conservada em uma clausura que pararia a criação. A preservação da tradição deve ser um chamado ao devir, às novas poéticas, pois assim o intuído tem a consistência porosa e o corpo-arte é constituído.

Assim, a morte é a grande porosidade do corpo e é a possibilidade de que, num outro corpo, mais aberto às redes hiper-conectivas neurais e ainda com poucas tradições instituídas, com poucas marcas, novas derivas sejam produzidas. A morte aqui não é o fim, mas o começo de outras tradições radicais. Um bailarino atual que experimentasse ao mesmo tempo as técnicas criadas por Nijinsky e por Duncan, seguramente em muito se distinguiria de ambos em suas criações, mas guardando também deles a tradição. Essa é a condição trágica da criação.

Percebemos que as tradições migram de um corpo para outro, de um tempo histórico para outro, e migram também dentro do próprio corpo de uma parte para outra, de um gesto para outro. Migram porque, como fenômenos históricos, o estado atual do gesto e do corpo surge como modificação dos anteriores. Do balé, Nijinsky fez sua marionete. Da marionete de Nijinsky se fazem outras interpretações da mesma coreografia. Das coreografias de Nijinsky, a dança contemporânea se utilizou para suas criações. De Delsarte-Duncan-Fokine-balé-Nijinsky ocorreram migrações e hibridizações de tradição. Do reflexo de preensão palmar, passando pelas escovas da vida — escola de cabelo, escova de dente, escova de sapato — o pintor Roerich chegou ao manuseio hábil de seus pincéis. Das formas e força necessárias dos membros inferiores dos bailarinos, Nijinsky constituiu a dureza incomum dos braços de seus intérpretes na “Sagração”. Entendemos que as tradições das gestualidades guardam a potência das derivas que nunca são as manifestações próprias da técnica, mas suas migrações, nascidas a partir de híbridos. Cada híbrido inaugura um novo mundo e possivelmente uma nova tradição.

Creemos numa filogênese e numa ontogênese ontológicas não retilíneas, nem presas às idéias de progresso e desenvolvimento, mas rizomáticas (DELEUZE & GUATTARI, 1996a). Como já vimos, o desenho que o rizoma faz enquanto vegetal não indica onde ele começa nem onde ele acaba, mas a planta como um todo está interligada, crescendo em todas as direções, e não somente numa ascensão, numa verticalização. É uma ontologia rizomática do fazer. Nijinsky não se desenvolveu do andar para o salto, apenas derivou de um modo para outro, da mesma forma que Kamala dançaria com mais graça a dança quadrúpede dos lobos do que Nijinsky. O que é mais desenvolvido: o salto-vôo ou o andar-lobo? O andar gracioso do balé clássico ou a bizarra marcha animalesca de Nijinsky no Fauno? Não há possibilidade de julgamentos.

Relembremos então que o corpo e a percepção que temos do mundo constituem-se na circularidade do ser-fazer. Mais uma vez, escutemos Maturana e Varela (1995, p. 89): “o ser e o fazer de uma unidade *autopoiética* são inseparáveis, e este constitui seu modo específico de organização.” Só percebemos o mundo através do corpo que produziu a si mesmo através do seu fazer. No corpo, portanto, só há percepção por um corpo que é uma estruturação singular. A organização e a estruturação de um corpo vão depender diretamente destes elementos da relação ser-fazer. Em cada estruturação, são estímulos, afetos, diferentes que o corpo é capaz de perceber; então, a formação do corpo e os estímulos que ele percebe são provenientes dos fazeres — que, na relação circular do ser-fazer, fazem o próprio corpo e os modos de percepção do mundo. Há, então, uma circularidade entre ser-fazer e perceber, como já apresentamos. Se até aqui compreendemos essa circularidade, faz-se necessário complexificá-la ainda mais.

Uexküll (s.d.a) nos mostra que cada ser vivo percebe no mundo aquilo que sua estruturação corporal permite. O ser e o fazer formam uma circularidade *autopoiética*, e nesta circularidade a forma de perceber e o mundo capaz de ser percebido também se instauram. Já comentamos que Kamala tem um mundo-próprio-sonoro diferente de Duncan e Nijinsky. A este mundo, que advém do ser-fazer, Uexküll denominou de **mundo-próprio**. Há agora um outro complexo visualizado através do ser-fazer-perceber-mundo-próprio. Notamos aqui uma causalidade circular mais complexa ainda: cada ser tem o corpo proveniente de sua ontologia singular a partir da relação ser-fazer. Este corpo constituído produz formas específicas de perceber; logo, o ser-fazer também é a produção de um perceber, é a partir deste corpo com seus modos de perceber que o mundo-próprio advém. Deste modo, em cada circularidade ser-fazer há também um ser-perceber e um ser-mundo-próprio. Não há uma causalidade linear, nenhum destes termos — ser, fazer, perceber, mundo-próprio — é primeiro. Este complexo advém a um só tempo da relação ser-fazer-perceber-mundo-próprio. Esta é a grande circularidade ontológica. Duncan e Nijinsky foram ao mundo da Grécia antiga, mas cada qual viu um mundo grego real. Nijinsky percebeu a lei de frontalidade no Fauno, e fez de seus bailarinos movimentos-angulares-de-vasos-gregos. Duncan enxergou as formas redondas e o fluxo esvoaçante. Mas como pode um mesmo objeto — o mundo grego — apresentar visões tão diferenciadas? Porque tanto Duncan quanto Nijinsky tinham corpos próprios, e seus mundos correlatos. Outro exemplo também se refere ao desenvolvimento da técnica e à possibilidade de um mundo próprio. A música ocidental teve um grande desenvolvimento técnico e formalização; assim, quando um pianista toca uma obra, um espectador a ouvirá com prazer, perceberá as partes de que mais gosta, os sons mais agradáveis. Mas diferente é o mundo dos pianistas, que neste mesmo momento reconhecem as terças, as dissonâncias árduas e brandas. A

ontologia circular constituiu as danças de Nijinsky diferente das de Duncan. Nijinsky também viu um mundo animal, como as crianças selvagens, mas seguramente não deu ao Fauno o mesmo movimento da criança-cabra do Peru a quem nos referimos anteriormente.

A partir de modos de ser-fazer diferentes, constituem-se mundos próprios específicos. Em dois fazeres se constituem corpos singulares. Entretanto, em fazeres semelhantes, estes corpos dependem das suas estruturações anteriores para serem estimulados. Estas estruturações anteriores são frutos de seus fazeres pretéritos ou de sua herança do *bios*. Logo, dois bailarinos, dois músicos, dois pintores utilizando o mesmo material e supostamente os mesmos estímulos, produzem mundos distintos. Assim, os fazeres não só formam as estruturações do corpo, mas sua forma própria de sentir e agir no mundo. Não é o mundo em si que nos determina, mas nossas estruturações corporais.

Maturana e Varela (1995, p. 92) mostram que os seres vivos, como unidades *autopoieticas* “especificam a fenomenologia da biologia como a fenomenologia própria delas, com características distintas da fenomenologia física”. Continuando, eles explicam que se uma célula interage com uma substância qualquer, ocorrem mudanças na estrutura da unidade celular. Mas estas mudanças não são determinadas pelas propriedades físicas desta substância; a interação é determinada pela estrutura da célula. “A organização *autopoética* determina a fenomenologia biológica ao conceber os seres vivos como unidades autônomas” (*idem, ibidem*). Neste pensamento visualiza-se a autonomia de Nijinsky, Duncan e Kamala.

É através das nossas estruturações corporais, com suas formas singulares de perceber, que conhecemos nossos mundos próprios, e nestes realizamos nossas interações, interpretamos como agir no mundo que está à nossa frente, efeito de nossa ontologia singular. Entretanto, nas singularidades dos mundos próprios podem existir locais relativamente comuns entre dois corpos. O ritmo, por exemplo, participa das dança e da música, mas o modo como o movimento é realizado para expressar tal elemento é diferente entre o bailarino e o músico. Nijinsky e Stravinsky na “Sagração” tiveram em comum o ritmo. As colcheias, as pausas, os compassos eram os mesmos, mas cada um deu a eles sua própria realização. Na dança, um mundo próprio; na música, outro; mas, entre os dois, o ritmo.

Vimos então que este mundo próprio é um mundo efeito de nossas estruturações corporais, que criam uma maneira própria de perceber o mundo, e esta maneira própria de perceber o mundo é efeito de nossos fazeres. Logo, cada fazer inaugura mundos próprios, bem como cada novo fazer e estruturações anteriores são a possibilidades de novos corpos, novos fazeres com seus novos mundos próprios. Cada novo fazer tem de alguma forma a marca dos fazeres anteriores, as formas das estruturações corporais pretéritas. A esta cadeia histórica que

cada fazer novo necessita, denominamos de ancestralidade do fazer. Nesta direção, podemos pensar que dançar é sempre um momento de ativação intensa dessa ancestralidade do fazer, devido à convocação de todas as tradições corporais. Nijinsky e Duncan dançaram a partir de sua ancestralidade do fazer, a partir de um híbrido de condensação histórica. Dançar é um híbrido de condensação histórica, no qual todos os fazeres ancestrais são convocações para a produção de novos gestos, novas coreografias, novos corpos.

As estruturações do corpo não cessam de se transformar, porque nunca paramos de agir, nunca paramos de interagir. Como não paramos de produzir novos mundos próprios, o mundo próprio está no tempo, no devir (UEXKÜLL, s.d.b). O mundo próprio sempre é mutável, mesmo que uma tradição esteja sendo instaurada através de uma técnica. Um bailarino iniciante tem um ser que se relaciona com seu fazer. À medida que este bailarino amadurece e se apropria cada vez mais desta técnica, os modos de fazer a sua arte se modificam, bem como sua estruturação e sua noção de eficácia. Assim, mundos próprios outros se constituem, e o que o bailarino novato não vê não escapa a um mais experiente. Foi isso que permitiu a Duncan e a Nijinsky prosseguirem em suas criações. Mas também permitiu que Kamala adentrasse no mundo humano após sua captura, tornando-se uma espécie de meio-menina-meio-loba.

A vida é possível devido a estas possibilidades incomensuráveis de transmutação dos fazeres. E a dança como híbrido de condensação histórica, pode ser uma metáfora desta transmutação. De fazeres filogenéticos até aqueles que por cada um podem ser criados em sua ontologia singular, a vida inaugura sua capacidade criativa e artificializante. Desde os primeiros seres vivos os gestos se multiplicaram nas mais variadas formas possíveis. Pensemos nas tecnologias corporais que cada espécie extinta ou viva apresentou. Pensemos na enormidade de fazeres humanos criados nas mais diversas culturas. Assim, nos parece que a produção e a intensificação da vida guardam relações diretas com a diversidade dos fazeres, já que cada fazer é o fazer de um ser distinto. A cada novo fazer um ser e possibilidades subjetivas são constituídas, e talvez nesse encontro o outro, com suas gestualidades e fazeres, seja o diferente que guarda em seu corpo técnicas ainda não conhecidas por nós e que nos possibilitariam outros mundos próprios. O outro não deve ser visto simplesmente como diferente, mas deve ativar o corpo-devanieo que instiga em nosso ser a produção de novos gestos e novos fazeres. É o outro como potência em nós do outrar-se. Os outros de Nijinsky foram a marionete, os caprinos; os outros de Duncan foram os ventos, as águas, Nietzsche, Rousseau, Whitman; os outros das crianças selvagens foram os lobos, os cães, os leopardos, os ursos, as cabras. Ou, como diria Lygia Clark (*apud* ROLNIK, 1996, p.43): “quantos seres sou eu para buscar sempre do outro ser que me habita as realidades das contradições? [...] Dentro de minha barriga mora um pássaro,

dentro do meu peito, um leão”. Quanto mais produzimos novas tecnologias, instigados pelos fazeres significativos, nossa maneira de olhar o mundo, nossa sensibilidade de perceber e agir de forma diferente são provocadas.

Ficamos agora pensando quantos mundos foram e ainda serão possíveis, quantos fazeres pode o corpo vivenciar em sua temporalidade de singularização. A tradição e a criação são esses tesouros humanos que guardam a potência de novos sonhos para o corpo. Todos os fazeres são um patrimônio de tradições que guardam potências de criação. E a criação, como nos apontaram Deleuze e Guattari, é a resistência às capturas do *socius*. Não seria o momento de pensarmos a necessidade de salvaguardar toda esta diversidade? Salvaguardar essa incomensurável variedade de fazeres tem uma função política de respeito e potencialização da diferença. Esta talvez seja uma das grandes missões de nossa ética: o resgate e a perpetuação da **faberdiversidade**.

6.8 - A **faberdiversidade**

Mas o que seria esta **faberdiversidade**?

Já vimos que ao longo de nossas vidas muitas técnicas e tecnologias singulares vão constituindo nosso corpo e nossos mundos próprios. Mas estas tecnologias têm relações vitais entre si, produzindo nossa história gestual. Analisamos também que há um patrimônio na natureza inicial do ser vivo e na cultura de fazeres, e que esta multiplicidade é necessária à existência. Se nos voltarmos para o corpo e nele aplicarmos alguns conceitos da ecologia, entenderemos em alguns outros aspectos como a multiplicidade do fazer é intensa para a vida.

O próprio conceito de ecologia nos aproxima de uma condição que consideramos ética, pois a ecologia, como a ética, fala das relações que intensificam a vida. Ecologia deriva do grego *oikos*, que significa casa; então, estudará todos os organismos contidos num ambiente, num ecossistema (ODUM, 1998). Desta forma, ecologia “estuda as relações existentes entre os seres vivos e o ambientes em que eles vivem” (BRANCO, 2003, p. 6). Nesta relação, tanto os elementos bióticos como os abióticos são importantes para a composição dos ecossistemas. Para que o conjunto das relações entre estes elementos seja considerado um ecossistema completo, é necessário que sejam auto-suficientes, “isto é, produzam tudo o que necessitam consumir” sem gerarem elementos com a necessidade de serem eliminados daquele sistema (*idem* p. 15). Os grandes centros urbanos, neste caso, cada vez mais se constituem como ecossistemas incompletos.

Quando estudamos o corpo aprendemos sobre condensação histórica do fazer. O corpo herda algumas organizações musculares, motoras e encefálicas. A cada organização corporal,

aos poucos, hierarquicamente, outras vão se estruturando, e desta forma este corpo cada vez mais opera sobre o mundo de forma intensa e criativa, estruturando o *bios* sempre de formas distinta. Há uma organização do fazer em nível de complexidade. Lembremos também que o corpo pode possuir dois níveis de complexidade. No nível horizontal, que se refere à capacidade da multiplicidade de gestos que um corpo pode apresentar, nosso exemplo foi tirado das sociedades indígenas. Contudo, há uma complexidade que se dá na verticalização do corpo, no qual cada vez mais o corpo domina um fazer de forma mais aprimorada. Uma bailarina clássica, de certa forma, segue esta verticalização. Mesmo nesta complexificação vertical uma certa horizontalização tem que comparecer, pois dos esquemas básicos iniciais do *bios* em nível encefálico é que a bailarina pode, ainda em sua juventude, chegar a níveis altíssimos de desempenho. Há, assim, em qualquer nível que seja nos fazeres corporais, uma organização vital dos fazeres que nos lembra a própria organização necessária aos ecossistemas. Poderíamos então falar de um sistema dos gestos, uma gestualidade complexa. Odum (1998) afirma que devemos pensar sempre em níveis de organização para a ecologia. Os biossistemas compostos por elementos bióticos e abióticos caminham na seguinte ordem de complexidade: sistemas genéticos → sistemas celulares → sistemas orgânicos → sistemas organísmicos → sistemas populacionais, gerando assim um ecossistema.

Os gestos também estabelecem uma hierarquia semelhante, desde as tecnologias iniciais do *bios*, passando pelos complexos movimentos de uma técnica do andar, até a técnica de dança que pode ser vivenciada na comunidade de um corpo de baile, o corpo vive a diversidade de seus gestos, para garantir a intensidade de sua existência. A função última desta organização dos gestos é permitir ao corpo sua autonomia nos fazeres e autonomia de si mesmo. O bailarino é autônomo em sua técnica, bem como cada índio é autônomo em seus fazeres na comunidade em que vive. Com a autonomia de cada corpo, é evidente que as singularidades têm grande expressão, uma vez que são sempre expressões de tecnologias singulares do corpo. Mas, à medida que o mundo ocidental intensifica a verticalização do corpo, a autonomia do corpo fica fragilizada. A *autopoiese* e a *autotéchnê* também ficam comprometidas. Surge neste caminho uma hierarquia fria, que realiza práticas judicativas entre os fazeres. A hierarquia necessária aos ecossistemas são hierarquias intensivas para o vivo, para lhe fornecer certa estruturação, permitindo sua autonomia. Não somos tão autônomos no ato de alimentar como o índio, pois necessitamos de muitos outros fazeres, que não nós pertencem mais até que nosso jantar esteja em nossa mesa. A pluralidade do fazer faz de nosso corpo uma casa, um *oikos* mais autônomo.

Apontamos então essa dimensão plural do fazer, este uso horizontal do corpo que conceituamos como **faberdiversidade**. A biodiversidade é entendida como grande variedade

de vida nas mais plurais esferas, desde a variedade genética, passando pela variedade de espécies, ecossistemas, funções desempenhadas pelos organismos, até as variações culturais, podendo ter a dimensão de uma variedade local do *bios* (alfa diversidade) ou sua relação com outro habitat (beta diversidade) e com as paisagens (gama diversidade), numa rede que garante a vida, sem que haja como afirmar qual elemento não é vital (BARBIERI, 1998; LÉVÊQUE, 1999). Em uma savana, tanto a bactéria que fixa o nitrogênio ao solo como os leões operam ambos em favor da vida mútua. Nossa ecologia dos gestos, dos fazeres, tem um papel fundamentalmente ético e político para a biodiversidade, já que é a garantia da **faberdiversidade**. Um corpo que se ocupa dos mais plurais fazeres com as mais diversas **paisagens existenciais** é um corpo que potencializa vida.

Nos parece que a trajetória do mundo ocidental se dá nesta perda da autonomia do corpo por uma perda da diversidade dos fazeres, e já vimos como isto se inicia na passagem do uso horizontal para o uso vertical do corpo. Na verdade, a diversidade de múltiplas esferas da vida foi diminuída pela ação do homem. Marx (*apud* STALLYBRASS, 2004, p. 53) define “o capitalismo como um processo de universalização de mercadorias”, e para nós o corpo também passa a ser uma mercadoria que se universaliza e se pasteuriza; assim, o corpo é reduzido a uma abstração. Percebemos que o mundo ocidental gerou sempre a perda da diversidade em diversos níveis e esferas: perdas da diversidade ocorreram desde o patrimônio genético até o patrimônio cultural. Contudo, nas últimas décadas uma das principais perdas da biodiversidade se refere à cultural, provocada principalmente pela comunicação de massa e uniformização da produção e do consumo (HELENE & MARCONDES, 2001). O homem capturou os sentidos singulares do fazer, bem como a diversidade do fazer. O ato do fazer se apaga nas novas formas de existência do mundo moderno (STALLYBRASS, 2004). Alguns mecanismos são responsáveis por essas capturas, e tentaremos identificá-los.

Vimos que a passagem do uso horizontal para o uso vertical do corpo representou uma diminuição dos acontecimentos complexos que exigiam gestos diversos em um único acontecimento. Com a verticalização, o homem passa a dominar uma etapa apenas do fazer complexo. Captura essa que Marx (2002) já há muito nos ensinou, que denominamos de **captura das etapas do fazer**, que gera uma verticalização a partir da qual surge uma hierarquia simbólica entre os fazeres. Logo, os fazeres se mercantilizam numa economia simbólica, criando um mercado específico. Observamos que a arte, que tem a potência da criação, perde sua temperatura quente e também se torna uma mercadoria na economia simbólica. Podemos falar a partir de agora de uma outra captura, a **captura do simbólico**, que Marx seguramente nos ajudará mais uma vez revelando que acontecimentos que tem uma temperatura quente se

esfriam quando ganham outros sentidos no capitalismo. Analisaremos então o próprio esfriamento da economia no capitalismo.

Vimos anteriormente que o termo ecologia deriva de *oikos*, que significa casa, mas este mesmo radical também comparece no termo economia. **Ecologia** e **economia** derivam de uma mesma origem. Economia, em grego *oikonomia*, significa “a arte de bem administrar uma casa ou um estabelecimento particular ou público” (CUNHA, 1986, p. 283).

Com o advento do capitalismo, uma outra forma da economia se processa. Marx (2001) nos mostra a importante passagem do valor-de-uso para o valor-de-troca. Sabemos que os homens têm como um dos efeitos dos seus fazeres os objetos feitos, bem como utilizam para seus fazeres matérias-primas específicas. Nas sociedades menos complexas havia também uma troca, um economia, uma administração da vida que se dava pela troca de objetos e funções específicas entre os homens (recordemos das sociedades indígenas e das trocas possíveis nessas comunidades). Nestas sociedades o valor-de-uso tinha um sentido muito especial. Marx mostra que “a utilidade de uma coisa faz dela um valor-de-uso” (*apud* STALLYBRASS, 2004, p. 54). Assim, o valor-de-uso se refere ao valor de utilização da mercadoria, e o trabalho humano é medido por suas diferenças em termos qualitativos. Mas o capitalismo “desmaterializa” as propriedades materiais dos objetos. A sociedade moderna capitalista é “a sociedade mais abstrata que existiu” (STALLYBRASS, 2004, p. 54), pois cada vez mais abstrai da mercadoria seu valor-de-uso em valor-de-troca, tomando o valor dos objetos não pelo seu valor material, mas criando um valor supra-sensível. A diversidade dos fazeres, do trabalho, nas palavras de Marx, é igualada por valores abstratos. Assim as materialidades sucumbem a um valor mediado pelo capital. Na verdade, Marx (2001, p. 85) mostra que pouco importa o trabalho humano realizado, pois, na valorização do valor-de-troca o trabalho humano, antes diverso, se homogeneiza. “Não importa a forma corpórea assumida pelos trabalhadores, seja ela qual for, casaco, trigo, ferro ou ouro etc. [...] não importa a forma específica do valor-de-uso em que se manifesta.” O objeto antes animado do amor e do trabalho humano torna-se o não-objeto esvaziado pela troca.

A economia, então, tem duas dimensões: uma quente, que é a administração da casa, a outra, fria, que se volta para a monetarização. E talvez possamos afirmar que na administração da casa o valor-de-uso é muito importante. Mas o valor se capitaliza, e se torna mais intenso o valor-de-troca. Com a circulação do dinheiro, a economia desmaterializa o mundo. “Tudo que é sólido desmancha no ar” (MARX *in* MARX & ENGELS 1996, p. 4). O diverso sensível falece perante a universalização da moeda mundial do dólar.

Nesta trajetória do capitalismo, há outras capturas que devemos apresentar. Principalmente após a Revolução Industrial, os tempos singulares de cada fazer em cada corpo foram se homogeneizando. O fordismo não só dissecou as etapas do fazer, mas também realizou a **captura do tempo**. Todos os corpos, independentemente do tempo próprio de cada um, têm agora um ritmo externo que lhes dita a norma do segundo. Entretanto, não pensemos que a indústria foi o único local de captura do tempo. Na música e na dança, por exemplo, cada vez mais a métrica rítmica se complexificava e se precisava, além de percebermos nitidamente um gosto pelo aceleração dos andamentos. Lembremos que nos neumas gregorianos medievais as indicações de tempo eram bastante imprecisas, se comparadas com a moderna notação de música. É a partir da Escola de Notre Dame, no século XII, que o ritmo torna-se mais preciso, através de uma partitura na qual estão mesurados os sons em valores matemáticos de tempos musicais (BENNET, 1986). Esta música, com extrema precisão, não pára de evoluir, passando pela invenção dos metrônomos mecânicos, até os digitais. Hoje, na música eletroacústica, a precisão dos tempos de duração de um determinado som se dá através das medições computadorizadas medidas em segundos. Além disso, no século XVII o tempo diário também passa a ser contado de forma mais precisa pela invenção dos relógios mecânicos realizada pelo holandês Cristhian Huydens. O relógio mecânico foi necessário porque os antigos relógios do sol e de água não eram capazes de marcar tempos de menor duração com a precisão necessária às novas tarefas que se instituíam. Guattari (2004, p. 184) neste aspecto nos fala dos “relógios que batem as mesmas horas canônicas, em toda a cristandade”. Com os animais em contato com o homem, o tempo também os engloba de forma radical. Os animais têm suas vidas marcadas por tempos muito próprios: os ciclos de luz do dia e da noite, as estações do ano, comumente denominados de tempos biológicos, diferentes em cada espécie, que também foram alterados externamente pelo homem na criação de animais em confinamento para o abate. Aves como o frango, por exemplo, só vivem quatro horas sem luz, para que o estímulo luminoso constante as faça comer quase ininterruptamente, acelerando, apressando seu crescimento e peso. Outro exemplo dos ditames do tempo marcado está no sistema escolar serial após a Revolução Industrial. No sistema educacional que não era serial, como nos nossos dias, o tempo de aprendizado de cada aluno era particularizado. Mas essas diferenças de cada estudante foram igualmente uniformizadas no sistema serial, dando ao aprendizado um tempo universal, através da arbitrariedade das séries escolares e disciplinas e seus conteúdos programáticos, medidos previamente em cada sistema educacional. E hoje vivemos em meio a inúmeros métodos de aceleração da aprendizagem. Tempo universalizado marcado, ritmos singulares desabilitados.

Ainda hoje, em algumas atividades especiais, vivemos a idéia de tempos singulares. Geralmente estas atividades têm a marca da pré-industrialização e guardam, na economia do valor simbólico, o ideado de que são atividades refinadas ou nobres. Nesta esfera estão a arte, medida pelo tempo psicológico da inspiração para criação artística, e a confecção de vinhos que carregam na maturação a longo tempo, o descanso de seu valor. O tempo aqui é marcado como o tempo da maturidade, o tempo do aperfeiçoamento, e não como perda de tempo.

Do tempo hiper-preciso e acelerado do fordismo, passamos para o tempo atual, o tempo virtual na era da informática. A espera foi extinta como uma ameaça à nova ordem. Uma boa metáfora popular deste aceleração é a frase: “isto é para ontem”. O agora se instaura como necessidade absoluta. Há uma aceleração que transforma a vida possível somente naquela do momento atual, do instante presente. Com tamanho volume de informações, o acontecimento do tempo de espera para maturação não tem mais sentido, ou seja, se antes a espera era uma fase necessária a alguns fazeres, a passividade e a espera se tornam um mal. Porém, há um paradoxo: quando tudo nos chega rápido e veloz, só nos resta a espera por tudo que chega. Assim, os eventos do passado parecem não ter relação com o presente, e o presente não diz muito sobre o futuro; uma passividade existencial e conseqüentemente gestual se instaura. Acreditando experimentar o veloz sem nada esperar, o homem, porém, delira com a velocidade radical de seu corpo sem muito se mover. Mas esta velocidade muitas vezes não configura um corpo criativo e intenso. Como afirma Laban (*apud* LAUNAY, 1999), o homem moderno não se move, apenas se agita. Na agitação somente há um corpo hiper-estimulado. Virílio (1996, p. 114) diz: “barulho demais ensurdece. Luz demais nos ofusca. As quantidades extremas são inimigas. Não sentimos mais, sofremos.” O autor ainda anuncia um outro problema para a contemporaneidade: o corpo tem que modificar o seu *design* e superar a biologia, buscar um artificialismo mortificante e não-criador, anunciando o fim dos limites e das falhas que não pode superar em seu *bios* original. Tem que ocorrer uma tentativa de acelerar e padronizar o *bios*, para que tudo se torne veloz e hiper-estimulado. Das práticas esportivas, que superam os limites do tempo medidos em frações de segundos, aos jogos eletrônicos, tudo acelera e hiper-estimula. Mas estes excessos de velocidade e de estímulos são apenas uma das formas de contrapor a inércia do homem, sua passividade diante das novas tecnologias que lhe economizam resistência perante a vida. Assim, Balzac (*apud* VIRÍLIO, 1996) assinala: “quanto menor a ocupação da força humana, mais ela tende ao excesso” (p. 93).

Na verdade, o homem moderno nunca experimentou tanta velocidade e tão poucos gestos de seu corpo. No trem-bala que levita a 400 km por hora, todos os passageiros apreciam a velocidade frenética, acomodados, aterrados, quase que imóveis em suas cadeiras.

Com as inovações elétricas, e posteriormente computacionais, temos mais uma captura, que é a **captura da dinâmica**. O termo dinâmica deriva do grego *dýnamis*, que significa “força, capacidade, poder, propriedade, virtude, potência” (CUNHA, 1986, p.266). Dos materiais *in natura* até os teclados dos computadores, o homem perde uma infinidade de sutilezas necessárias às realizações de suas tarefas, e a forma diferenciada de resistir aos materiais em seus fazeres é desnecessária neste processo de evolução das tecnologias eletrônicas. Inspirado no radical *dýnamis*, o homem perde parte de sua capacidade, poder, potência. Leroi-Gourhan (1984, p. 121) afirma que, para entender as tecnologias produzidas pelo homem, devemos pensar que “a matéria comanda inflexivelmente a técnica”. Em direção semelhante, Bachelard (2001) propõe a construção do corpo através de uma dinamologia. A tese geral de Bachelard é que o corpo, em sua existência, tem como uma condição inexorável resistir ao mundo, resistir às matérias duras encontradas no mundo. Viver é aprender a resistir desde às matérias que nosso corpo encontra em seus fazeres quotidianos, até a uma força que jamais pára de exercer sua ação sobre nós — a gravidade. Ao respirar, ao erguer um braço, ao olhar para o céu, o homem resiste a esta força; ao partir um alimento e ao mastigá-lo, o homem resiste em sua boca e em sua mandíbula à dureza do alimento, proveniente de uma certa consistência de qualquer material. A diversidade das matérias que se encontram com corpo dá a este a chance de aprender a resistir de maneiras muito diversas. Desde um gesto mais agressivo, ao rachar a madeira até uma resistência de uma força controlada encontrada no entalhador de madeira, ambos são movidos pelo devaneio da vontade, segundo Bachelard. Em nosso trabalho, denominamos esta vontade de corpo-devaneio. “Assim, a matéria revela nossas forças. Sugere uma colocação de nossas forças em categorias dinâmicas” (BACHELARD, 2001, p. 19). Estas resistências distintas dos materiais são importantíssimas na constituição de corpos singulares. Nesta direção, Bachelard nos ensina a olhar as fâcies distintas provenientes de trabalhos específicos. “A fâcies do limador de metal é tão diferente daquele do ferreiro!” (p. 40). Sentimos nitidamente a relação do ser e fazer em Bachelard. Apesar deste filósofo e de Leroi-Gourhan apontarem as materialidades como importantes na transformação da ação humana, devemos lembrar o que já aprendemos com Maturana e Varela (1995): as mudanças nos organismos são desencadeadas pelo modo como cada organismo, através de sua estrutura, interage com o fator externo que produz interferência. Logo, não é simplesmente a dinâmica de uma materialidade que força uma mudança no corpo, mas a estruturação do corpo que reage de uma determinada maneira a esta força. As mudanças do corpo dependem principalmente da organização atual do corpo. A gravidade, por exemplo, sempre foi uma força sentida e estudada pelos bailarinos, porém a forma como Doris Humphrey e o balé acadêmico organizam suas

técnicas mediante a mesma força são completamente diferentes, produzindo gestos e corpos dispares.

Mas Bachelard ainda nos mostra que, com a dinamologia, se estabelece uma ritmanálise. Nas matérias duras não-industrializadas há um tempo próprio para cada fazer, e a matéria nos ensina esta multiplicidade de tempos necessários para esta eficiência, mediante, é claro, cada estruturação corporal. Multiplicidade de dinâmicas e tempos, assim constituem-se gestos e corpos diferentes. Mas ainda há mais. Bachelard também ressalta um erro freqüente quando se pensa os gestos nos fazeres. Ao visualizar os movimentos, por exemplo, de um corpo que manuseia uma tesoura, colocaremos o gesto de qualquer ato de manusear qualquer tesoura sob a mesma análise cinemática, reduzindo o entendimento do movimento a uma pequena parcela espacial e geométrica. Colocamos “sob o mesmo rótulo a tesoura do funileiro e a tesoura da costureira” (BACHELARD, 2001, p. 42). Na análise de uma atividade pelo viés do absoluto, mortificamos as resistências corporais diversas e não percebemos como cada corpo particular se move também de modo particular em ações distintas produzidas por dinâmicas motoras variadas, e não somente pelos arcos de movimento. Nos arcos de movimentos semelhantes, um universo de gestos incomensuráveis é possível de se configurar. Seria a perda desta diversidade dinâmica dos fazeres um presságio da perda das resistências humanas, tão freqüentes nas doenças paralisantes do contemporâneo, como as síndromes que produzem medo?

Se pensarmos que a resistência é um fator na constituição do homem, dos corpos e das subjetividades diversas, entendemos que a cada grupo de resistências dos fazeres produções subjetivas especiais se constituem. Bachelard refere-se ao sonho produzido pela matéria. A matéria, através de suas forças, nos faz sonhar. “No trabalho, o homem satisfaz uma potência de criação que se multiplica por numerosas metáforas” (BACHELARD, 2001, p. 24) ou ainda “todo símbolo tem uma carne, todo sonho uma realidade” (MILOSZ *apud* BACHELARD, 2001, p. 1). Do duro ao mole das matérias, muitos corpos podem ser configurar.

E, além disso, as forças do contra, as forças subjetivas, são ativadas na estruturação do corpo no encontro com as matérias. “O mundo do resistente promove o sujeito ao reino da existência dinâmica, à existência pelo devir ativo, donde um existencialismo da força” (BACHELARD, 2001, p. 31).

Deste modo, podemos talvez afirmar que das matérias duras até as resistências éticas e políticas há linhas existências rizomáticas entrelaçadas. No corpo, com a labuta das matérias duras, estão nossos primeiros ensaios de resistências existenciais, políticas, em função de uma ética.

É notório visualizar como a diversidade das resistências das dinâmicas que os corpos experimentavam empobrecem o dia-a-dia. A lei do menor esforço é instaurada (Virílio, 1996). Todas as novas tecnologias lutam contra as resistências naturais do corpo, nos livrando do pesado, do duro, do inflexível, do duradouro. Se na escada nosso corpo sentia a gravidade anunciar sua presença, nos elevadores e nas escadas rolantes a despotencializamos. Na alimentação também, tudo se pasteuriza na consistência macia dos alimentos processados. A lei do menor esforço, que não cessa de restringir a atividade humana, caminhou para um “conforto estendido ao conjunto da gestualidade habitual — assistimos agora a uma espécie de transmutação energética dos comportamentos humanos” (VIRÍLIO, 1996, p. 108).

Sennett (1997, p. 18) também assinala que nas modernas metrópoles tentou-se criar mecanismos de facilitação do gesto, findando com a variedade necessária às resistências do mundo. Assim, “navegar pela geografia da sociedade moderna requer muito pouco esforço físico e, por isso, quase nenhuma vinculação com o que está ao redor”. Isto quer dizer que um dos princípios da ética é corrompido, pois não há mais esforço para perceber o outro. A este fenômeno que anestesia o corpo, semelhante a uma experiência narcótica, o autor chamou de “liberdade de resistência”. Liberdade esta que não liberta, “pois o objetivo de libertar o corpo da resistência associa-se ao medo do contato” (*idem, ibidem*).

Antes do aparecimento dos materiais industrializados, os materiais *in natura* em cada corpo apresentavam consistências distintas a cada momento, pois dependiam diretamente das estruturas corporais, com suas tecnologias singulares específicas de resistir às durezas do mundo. O homem que esculpe a madeira se vale de um laboratório de diversas resistências, com dinâmicas e tempos próprios. Seguindo os veios da matéria, seu tempo é rápido e sua força intensa. No encontro com os nós da madeira, a força é paradoxalmente intensa e cuidadosa e o ritmo se desacelera, os largos movimentos se tornam pequenos golpes, mas é contra as linhas dos veios que a força se torna a mais controlada de todas. Vemos que, em uma única tora de madeira, os gestos, para realização de sua eficiência, se multiplicam numa enormidade de tempos e de dinâmicas distintas. Com o surgimento industrial das ligas metálicas, os materiais se uniformizam e não há tantas variações de gesto ao longo de todo o trabalho. Mas a maior despotencialização das dinâmicas e dos tempos do gesto está na área computacional. O corpo, afastado de qualquer matéria, manipula uma única dinâmica e tempo do teclado do computador. Não importa mais onde estamos — em casa ou na empresa —, nem que tipo de atividades realizamos — lazer ou trabalho —, bem como o nível socioeconômico a que pertencemos, pois do operador de caixa do supermercado ao alto empresário manuseamos quotidianamente os teclados de computadores. Lazzarato e Negri (2001, p. 30) afirmam que a sociedade

contemporânea traz uma nova forma de trabalho, o trabalho imaterial, onde “encontramo-nos em tempo de vida global, na qual é quase impossível distinguir entre tempo produtivo e o tempo de lazer”. Além disso, Marx (2001) já havia anunciado que, com a abstração do valor de uso das mercadorias, “todas as qualidades sensoriais se apagam.” O gesto e suas variações de atitudes nos fazeres também se pasteurizam.

Um outro exemplo peculiar da perda da diversidade de dinâmica se encontra na passagem dos instrumentos musicais acústicos para os elétricos. Várias sutilezas expressivas, como os estacatos, os martelatos, os crescendos e diminuendos, todas produzidas pelas dinâmicas dos ataques dos músicos em seus instrumentos, são perdidas ou diminuídas nos instrumentos elétricos.

Questionamos então se, não sabendo mais lidar com as resistências dos gestos, estaríamos perdendo a luta pela preservação da faberdiversidade e desaprendendo a resistir em nossas vidas?

A diversidade dos materiais e dos fazeres também faz parte desta forma de imprimir no homem uma ética e política necessárias para a vida. Porém, estamos falecendo diante do gesto uniformizado na globalização da existência. Quando o gesto se torna único, o terror da clonagem não se faz apenas pela genética. A genética é apenas a finalização de corpos idênticos em sua anatomia e fisiologia básica, isto é, em sua natureza inicial do *bios*, mas a criação, a artificialização do gesto há muito se esfriou, pois iniciou sua pasteurização. Assim, a captura se estabelece em diversos níveis e a vida falece.

O fazer, para nós, é uma forma de ética, mas também uma forma política que cria um corpo-arte que se desdobra num **corpo-resistência**.

Em nossa ontologia, aqui resumidamente, vimos que o corpo, apesar de sua natureza inicial encontrada no *bios*, é um corpo aberto a novas gestologias, inaugurando novos corpos. Assim, o *bios* também é criação e artificialização. Este corpo aberto e ao mesmo tempo estruturado foi por nós denominado de corpo-arte. Essa abertura modela territórios através da produção de tecnologias corporais que serão desenvolvidas pelo desejo do corpo de atuar sobre os fazeres de maneira mais eficiente. A esta produção constante de novos corpos e de tecnologias singulares, realizada nos fazeres, denominamos de corpo-artesanal. O desejo, a vontade que nos levam a constituir outros corpos é despertada pelo corpo-devaneio e no corpo-sonhador há a ativação da intensidade expressiva e afetiva do corpo, durante um fazer significativo. Todos estes corpos, na diversidade da gestualidade instaurada, produzem forças criativas capazes de lutar, de resistir a qualquer forma de pasteurização do gesto e da vida. Assim, uma ética e uma política aparecem, e este corpo-arte se torna um corpo-resistência.

Esperamos que este trabalho tenha contribuído para a produção desta tarefa ética-política-ecológica-ontológica para o corpo.

Considerações Finais

O resultado estético feliz não oculta a história do trabalho, a história das lutas contra a matéria.

Gaston Bachelard

Retire os sonhos, e você abaterá o operário. Negligencie as potências oníricas do trabalho, você diminuirá, aniquilará o trabalhador. Cada trabalho tem seu onirismo, cada matéria trabalhada suscita seus devaneios íntimos.

Gaston Bachelard

Estamos introduzindo a arte em todas as manifestações da vida. Estamos lutando para mostrar a qualidade do trabalho criativo, mas essa qualidade só pode ser reconhecida quando sabemos o que é o êxtase antes da beleza; e esse êxtase não é uma imagem fixa, mas é movimento, é o Nirvana onivibrante; não o Nirvana falsamente conhecido da imobilidade, e sim o Nirvana da atividade mais nobre e intensa.

Nicholas Roerich

Chegamos ao fim de nossa pesquisa. Entendemos que este trabalho se propõe a defender uma proposta, uma proposta ética e política para o corpo. Definimos uma *autopoiesis*, uma *autotéchnê*, instituindo o fazer como criador do mundo e de nós mesmos. Esta idéia de *autotéchnê* comporta duas idéias distintas, mas que se conjugam: natureza e artifício. Natureza, então, seria aquilo que está relativamente e temporariamente instituído, são regras gerais de determinados fenômenos, ou padrões de gestos instituídos que se conservam relativamente estáveis, como a respiração aérea, que tem normas gerais para todos os seres pulmonares. Há uma filogenia do corpo que determina a natureza de alguns gestos e fazeres nos membros de uma mesma classe, uma mesma espécie. Entretanto, através das experiências particulares na ontogenia que cada corpo vive, mediante seus fazeres próprios, gestos muito específicos são inaugurados em cada ser. Assim, podemos ter a singularização da respiração, isto é, um fazer filogenético ganha modos próprios de operar em um corpo que vive, artificializando a natureza sem a ela se contrapor. Há uma hibridização da ontogenia e da filogenia do gesto. Neste momento, ocorre o artificialismo do corpo, quando a filogenia se modifica em função dos fazeres particulares de cada um. Se a filogenia apresenta uma relativa organização do corpo, um instituído do gesto, há um processo instituinte que se opera através do gesto singular, criando um processo “contra” e a partir do instituído, do geral do corpo, produzindo derivas na

existência deste ser e no seu corpo. Este contra nada tem de negativo, pois é um contra a favor da própria filogenia, que, na sua constituição, tem um estatuto do instituído, mas também o estatuto de sua transformação, de suas derivas. Assim nos ensinam Maturana e Varela (1995) quando afirmam que o vivo se caracteriza por sua organização *autopoietica*. O instituído é o primeiro passo para o devir, isto é, a massa pré-organizada para novos mundos. O corpo, então, tem como condição constituinte sua faceta de corpo-arte. No *bios* do corpo está essa biologia estética. No instituído pela filogenia, pela natureza inicial do *bios*, a força do artificialismo e do instituinte não pára de ocorrer. A vida é essa modificação constante da filogenia, que pode se conservar constituindo uma nova norma, conservando-se o criado, produzindo a tradição. Logo após o devir pode haver a função instituinte, fazendo com que aquilo que foi uma diferença possa um dia se tornar uma natureza. Natureza e artificialismo, assim se processando, se conjugam simultaneamente numa heterogênese e numa relativa homogênese. Essa é a ontologia do corpo, essa é a ontologia de nós mesmos. A ontologia do corpo, com sua capacidade de criação, faz do vivo uma potência constante de arte.

Em nosso trabalho, deliberadamente desejamos criar uma ontologia do corpo. Mas por que a necessidade de uma ontologia? Vimos que os românticos criaram uma ontologia para a arte, e com isso desejavam superar e modificar algumas concepções que estavam arraigadas, procurando um mundo mais intenso. A arte teria papel fundamental nestas transformações. Se os românticos, com sua ontologia, desejavam ativar e aquecer a vida, nós nos aproximamos deles, pois ao criarmos nossa ontologia acreditamos também que ela seja capaz produzir modos mais intensos de operar a vida. Essa esperança de transformações que opera em função do homem e do mundo é o que nos torna semelhantes aos românticos, mas é claro que nossa ontologia tem estratégias diferentes. Logo, tentando potencializar a existência em alguns aspectos, se fez imperiosa a construção de uma ontologia militante, potencializadora do fazer e do gesto, intensificadora de nossos sonhos. Porém, mesmo que toda ontologia queira dar um sentido mais intenso à vida e à existência, ela corre alguns riscos. Vemos então, que toda ontologia é simples e ao mesmo tempo complexa. Simples porque tenta dar conta de perguntas antigas e que sempre fazemos sobre o sentido de nossa existência; porém complexa porque a resposta nunca pára de se desdobrar em inúmeras e infundáveis variações, e muitas concorrem como candidatas à condição absoluta da verdade. Qualquer que seja a proposta, todas têm em comum a necessidade de intensificar a vida, mas aquela que concorre para se instituir como verdade sempre faz falecer a infinitude das respostas e a potência criadora que toda ontologia deveria ter. Se a ontologia não é criadora, mas universalista, na verdade temos uma falsa ontologia, isto é, temos não uma ontologia, mas uma metafísica. Uma maneira de se pensar a

ontologia é entender que nenhuma ontologia pode ter a pretensão generalista e universalista, isto é, dar o veredicto total e final sobre nossa existência. Se a ontologia opera em pequena escala sobre a vida, ela tem uma regionalização micro, mas nem por isso perde sua intensidade. Pensando em pequenas e regionais ontologias, sua ação transformadora é mais potente, porque ela se vale, daquilo em que realmente ela se faz quente. A ontologia regional não tem o mérito de querer operar em todas as esferas da vida, mas realmente onde ela sente que é capaz de modificar e potencializar a existência. É no cotidiano particular de cada um, nos momentos mais simples que um processo de transformação do *socius* também pode operar.

Tentando ser regional, nossa ontologia sublinha dois elementos do vivo, o corpo e seus fazeres, pensando-os em suas plasticidades, em suas criações. Se todo ser vivo é constituído por sua *autopoiese*, sua *autotéchnê*, ele sempre é um ser regional que se fez nos fazeres quotidianos, é um ser cuja forma de criar a si mesmo é particularizada. Logo, a ontologia de si mesmo tem que ser regional. É nesta esfera micro de criação, de transformações quotidianas nos modos de existir, que pensamos na criação de nós mesmo em modos singulares, fazendo deste momento um ato político e também ético. Nossa ética, então, é micropolítica, seguindo as palavras de Guattari (*in* GUATTARI & ROLNIK, 2000). Isto quer dizer que o modo de exercer uma resistência contra o processo de standardização da subjetividade não se opera somente na esfera geral contra as macroinstituições do estado e do capitalismo, mas se dá em grande parte também na

tentativa de produzir modos subjetividade originais e singulares. (...) Se há [por parte do capitalismo] a tentativa de controle social, através da subjetividade em escala planetária, [esta] se choca com fatores de resistência consideráveis, processos de diferenciação permanente que eu chamaria de “revolução molecular” (p. 45).

Guattari também nos mostra que o processo de subjetivação é automodelador — para nós, uma *autopoiese*, uma *autotéchnê*. Neste campo regional, o fazer como prática singular e quotidiana ganha o estatuto de uma arma de guerra importante para as lutas contra os processos de subjetivação que desaquecem a vida. Mas para finalizar nosso trabalho, ainda gostaríamos de trazer alguns esclarecimentos necessários tanto para o corpo como para o fazer.

Vimos que a ontologia romântica caiu em algumas capturas, como fundamentar um mecanismo ideológico necessário à consagração da arte como mercadoria e como um bem simbólico no capitalismo. Ela também afirmou a vida através de uma prática dialética judicativa, repetindo a velha fórmula do bem e do mal, de que, nos parece, estamos tirando pouco proveito. O mais difícil de toda ontologia é, ao apontar o que é necessário ao vivo, correr o risco de inventar uma modelização universal e absoluta para a existência, tornando-se assim judicativa. Nosso desejo é criar uma ontologia que não siga por esses caminhos morais. Mas

perigos sempre há, e em nosso trabalho podem ser apontadas as falhas, os ranços morais que ainda permaneceram, e as mesmas críticas que realizamos em relação aos românticos podem servir para nós mesmos. Nietzsche já havia nos avisado das dificuldades de lutar contra um modo de pensar instituído durante séculos em nossa cultura. Tentamos ficar atentos a isso, mas deslizes podem ter ocorrido.

Vamos tentar aqui propor algumas saídas. Inicialmente devemos voltar à nossa argumentação, esclarecendo certas críticas por nós realizadas. A primeira, que parece ser mais problemática, está relacionada ao termo arte. É obvio que ao analisar a trajetória da arte ocidental uma certa crítica ao mercado da arte se fez necessária. Assinalamos que a ontologia romântica sobre a arte se transformou num mecanismo de legitimação da arte na economia capitalista. O termo arte ganhou nesta crítica um sentido de mercadoria, e ela tem um valor de troca. Entretanto, em seguida, desenvolvemos uma proposta ontológica para o corpo acreditando na abertura do corpo que denominamos de corpo-arte. O termo arte aparece então em nosso conceito, mas potencializado. Enfim, a arte é captura ou abertura? Deleuze e Guattari nos ensinaram que as filosofias militantes jamais devem ser pensadas como filosofias do contra, mas sim como filosofias afirmativas de sua diferença; também não podemos pensá-las resistindo num lugar idealizado, afastado das contaminações históricas e sociais. Isto quer dizer que não lutamos contra o capitalismo, mas no capitalismo, pois somos constituídos por ele também. Assim, sempre guardamos esta tensão existencial, pois o “inimigo” constituiu nossa carne, nosso corpo, nosso desejo. O sistema que nos constituiu é o sistema que nos captura, e temos que realizar uma trincheira, um campo de batalha em nós mesmos. Nada melhor então que lutar na própria *oikos*, na própria casa para iniciar esta militância. O corpo, portanto, é um local privilegiado da captura e também da poética batalha. Há quotidianamente uma micropolítica do corpo, do gesto, dos fazeres. Há facetas da arte que foram capturadas, principalmente para a constituição de um mercado e sua legitimação. E é difícil não cair nesta rede maléfica do mercado da arte. Basta uma pequena olhada nas produções em massa de uma arte fácil; basta perceber as monstruosidades realizadas em produções da arte que servem para passar ideologias fascistas ou ainda a arte que serve apenas para legitimar alguns poucos estilos e tendências de grupos corporativistas; e também não esqueçamos da arte em projetos ditos “sociais”, que servem para vitimar o diferente e fazer de alguns uma espécie de nobres redentores da miséria humana. Isso é fato, e não há como negar. Mas também é verdade que a criação, da qual arte é capaz, é a possibilidade de se aventurar em um mundo que ainda vale a pena viver. É nesta esfera que afirmamos nosso olhar para a arte. Devemos então retornar aos românticos e entender que seus ideais, em parte, caíram na rede fria do capitalismo. Contudo,

há também, em algumas de suas visões, potências intensivas para a vida. Um pouco de romantismo seguramente faz bem à vida na contemporaneidade.

Assim, queremos retornar a dois elementos que foram fundamentais e nos inspiraram em nosso trabalho. O primeiro é a maneira como Deleuze constituiu sua filosofia. Ele é uma espécie de reinventor das filosofias, ciências e artes já consagradas. Sabemos que Deleuze foi um comentador de obras filosóficas, artísticas e científicas. Ele argüiu Kant, Bergson, Leibniz, Nietzsche, bem como Uexküll e Francis Bacon e tantos outros. É curioso que, ao reler estes pensadores, mais do que simplesmente apresentar os saberes de cada um ele filosofa, ele aponta a intensidade que há em cada um e desdobra deles novas potências. Sua releitura é sempre criadora. Ele interpreta as “partituras” destes saberes. E ainda mais, ele não desabilita totalmente Kant por estar ligado ao Iluminismo e ao ideal de um homem absoluto, bem como Bergson ao pensamento cristão ou Uexküll aos ideais nazistas. Se estes autores, em algum momento, saíram de suas amarras e potencializaram um saber militante, é aí que Deleuze lança luz. Este olhar deleuziano para o brilho momentâneo do autor é a generosidade que desejamos ter aqui com os românticos.

O outro elemento que queremos retornar para finalizar nosso trabalho é a obra “Sagração da primavera”. Só que agora nossa atenção não se voltará para a coreografia de Nijinsky, nem para a música de Stravinsky. Refletiremos sobre o trabalho Nicholas Roerich, o cenógrafo e figurinista desta obra.

Roerich é um grande exemplo de artista fundamentalmente do Romantismo tardio, guardando alguns princípios deste movimento. Como um bom romântico, ele crê na arte como uma ontologia. Em poucos artistas isso pó der visto de modo tão claro. É obvio que a ontologia de Roerich pode apresentar as capturas que já mencionamos; contudo, devemos perceber nela não aquilo que é clichê, mas iluminar o que há de poético e de potência.

Nicholas Roerich nasceu em São Petersburgo. Ele se dizia descendente de nobres russos com ascendência dos vikings da Escandinávia. Além de artista, demonstrava um interesse enorme pela arqueologia. Desde muito cedo viajou pela parte oriental da Rússia e vislumbrou, em seu país de dimensões continentais, um patrimônio artístico e cultural que até hoje ainda é pouco conhecido por nós. Nessa viagem, encontrou templos e mosteiros da antiga igreja ortodoxa, bem como resquícios de obras dos povos eslavos e outras culturas primitivas orientais russas. Muitos destes monumentos se encontravam em ruínas, fato que preocupava Roerich, pois poderiam desaparecer. Posteriormente, Roerich viajou durante anos pelos Himalaias, e sua perplexidade diante dos monumentos históricos e artísticos foi se intensificando. Seu maior desejo era conhecer a totalidade das obras produzidas pela humanidade. No final de sua vida,

Roerich decide se estabelecer aos pés dos Himalaias, na parte indiana, no vale Kulu, que era um local especial para a literatura e cultura da Índia, pois ali o sábio Vyasa havia escrito o grande poema épico *Mahabharata* e alguns dos *Puranas*; Alexandre o Grande também teria alcançado este vale com seu exército; Buddha e outros heróis indianos teriam ali passado ou morado. Este vale, então, é cheio de memórias e artefatos arqueológicos de vários séculos passados (DECTER, 1997).



Fig. 39 – Retrato de Nicholas Roerich por Svetoslav Roerich

As primeiras obras de Roerich confundiam-se muito com registros arqueológicos. Ele tentava em sua tela conservar para a eternidade as capacidades criativas, estéticas do homem. Mas, com o passar dos anos, Roerich foi definindo suas idéias sobre arte, estruturando sua ontologia. Ele acreditava que a arte era um dos elementos fundamentais para produzir uma

revolução na humanidade, pois ela era capaz de trazer a totalidade cósmica. Para Roerich, haveria um poder da beleza que “constituía a força propulsora fundamental do universo” (ENTIN, 1996). Se antes sua preocupação em salvaguardar as obras da humanidade tinha um caráter arqueológico, ela se transmuta para uma função mística e espiritual. A vida de Roerich se assemelha à de um avatar hindu que tinha a beleza e a arte como seus ensinamentos seculares.



Fig. 40 – Pintura folclórica de Roerich

Roerich propõe para sua revolução estética que todos os espaços fossem preenchidos por obras de arte. As ruas, os asilos, os hospitais, os presídios e todos os demais espaços e instituições, cobertos pela beleza, produziriam uma elevação da humanidade e a paz seria alcançada. “Não é inspirador perceber que a evolução da humanidade culmina na beleza?” Assim afirmava Roerich (1996, p. 248).

Roerich acreditava que uma educação humana completa deveria fazer cada um viver as mais diversas artes de forma integrada. Por isso, acreditava que “a arte não deveria ser restrita aos corredores de museus e galerias, mas formaria uma parte integral da vida diária, como era no passado antigo.” Roerich entendia que nas culturas do passado a diferença entre artes menores e maiores não existia. Todos os objetos quotidianos de uso mais corriqueiro estavam preenchidos com formas belas (DECTER, 1997, p. 41). Roerich critica a sociedade moderna porque nela o belo está desaparecendo, os lugares e as tarefas diárias não necessitam mais da

beleza e a vulgaridade se instala em toda parte. Por isso, entende que muito temos a aprender com o passado, pois na idade da pedra “o homem e a natureza estavam em harmonia e o trabalho e a arte eram uma coisa só” (*idem*, 1997, p. 31). Para Archer (1999), essa preocupação cósmica da integração do homem à beleza universal é visível na trajetória da obra de Roerich que, cada vez mais, diminui a figura humana de seus quadros, cedendo lugar às monumentais, sublimes e belas paisagens da natureza. Ao contemplar a beleza do cosmos, o homem ascende, fundindo-se à beleza universal. Em Roerich é visível o credo ontológico de que a arte transformaria e unificaria a humanidade (MESSINA, 2002).



Fig. 41 - Cenário da “Sagração da primavera” de Roerich

A partir dessa revolução estética, Roerich se preocupa com a urgência em salvaguardar tudo o que de belo o homem já havia produzido. Cada obra de arte do passado era um yantra, um mantra secreto que nos possibilitava pouco a pouco ascender na escala cósmica. Assim ele nos diz:

Imagine por um momento a história da humanidade sem os tesouros da beleza e do conhecimento. Apague por um momento de sua memória as imagens majestosas do Egito e da Assíria. Esqueça-se da beleza dos primitivos góticos, do encantamento da glória budista e da Grécia clássica. (...) Como seriam cruas as páginas da história. (ROERICH, 1996, p. 248)

A enorme preocupação de Roerich em preservar as produções fabulosas e incomensuráveis do homem nas mais diversas culturas o levou a criar um tratado que recebeu seu nome. Em 1929 o Pacto Roerich é assinado na Casa Branca pelo presidente Roosevelt,

tendo a função de preservar todos os monumentos artísticos e históricos em tempo de guerra. Para efetivar seu Pacto, Roerich cria uma bandeira que mais tarde é conhecida como bandeira da paz. Baseada em símbolos freqüentes nas culturas antigas, ela é formada por três círculos vermelhos unidos, representando a religião, a ciência e a arte, ou ainda o passado, o presente e o futuro. Estes três círculos estão rodeados por um halo de mesma cor, representando a eternidade. Em tempos de guerra as nações deveriam colocar esta bandeira diante de seus monumentos históricos e artísticos, bem como museus, catedrais, bibliotecas e universidades, impedindo que eles fossem atacados e destruídos (MESSINA, 2002).



Fig. 42 – A bandeira da paz aparece nesta Madona de Roerich

Nosso trabalho guarda uma certa proximidade com os sonhos de Roerich. Nossa ontologia pensa que a diversidade dos fazeres é importante para a potencialização da vida. A faberdiversidade inicialmente pode ser vista também como um patrimônio da humanidade dos fazeres e gestos, que teria a função de produzir um plano intensivo de criação de novos e

significativos gestos para a vida. Há em nós, como em Roerich, uma preocupação com a memória, com o passado como força para a criação.

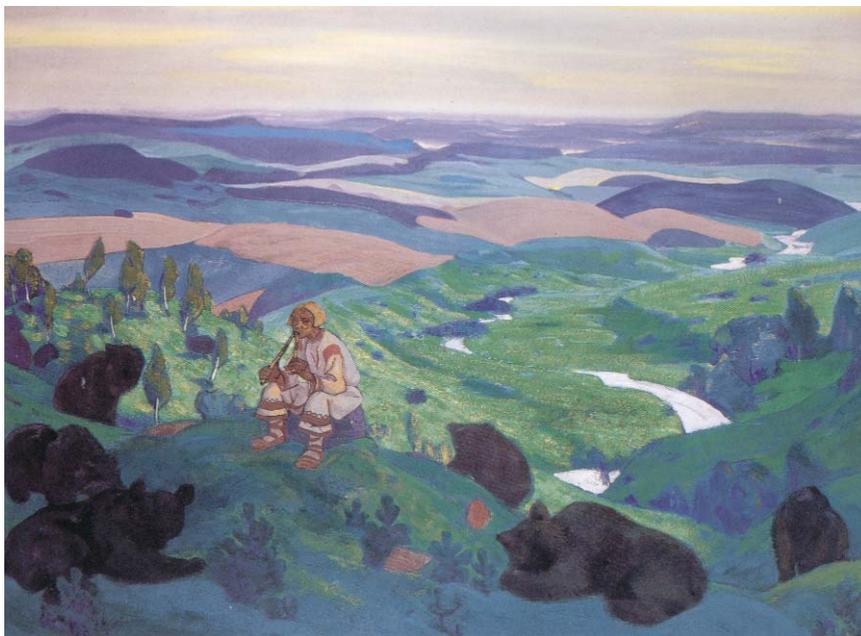


Fig. 43 – “Os antepassados da humanidade” (Roerich)

Tudo isso nos faz lembrar certo dia em que, assistindo a um documentário sobre uma tribo africana, ficamos impressionados com a extrema complexidade do fazer. Havia, por exemplo, uma técnica de pescaria muito peculiar: construía-se uma pipa, e a esta era presa uma linha que na ponta tinha uma espécie de goma produzida por teias de aranhas, com a pipa no ar, a linha com a goma tocava a superfície do lago, produzindo um movimento específico que atraía uma espécie de peixe, muito apreciada pela tribo. Esta comunidade estava rapidamente desaparecendo, e com ela esta técnica. Além dos idosos, poucos eram aqueles que sabiam realizar este tipo de pescaria, pois uma série de sutilezas era importante para este fazer. Foi impressionante visualizar no documentário como os velhos sentiam a tensão necessária nas linhas que compunham a pipa, pois se não fosse precisamente aquela, o balanço capaz de pescar o peixe desejado não acontecia. Não bastava que a pipa estivesse no ar, ela tinha que ter um movimento característico. Além disso, vários movimentos típicos tinham que ser conhecidos pelos homens para colocar a pipa no ar, pois ela não subia facilmente, a técnica para realizar este evento era bem complexa. Dada a sua especificidade, os velhos sabiam que este fazer, com seus gestos, corria o risco de desaparecer, e tentavam ainda ensiná-lo aos poucos jovens que se interessavam por tal atividade. O que nos levou a imagina os inúmeros fazeres e gestos já

produzidos na humanidade, e que desapareceram, aqueles que correm o risco de extinção, e como isso poderia desativar a capacidade de criar, de gestualizar.

Sabemos que existe uma incrível variedade de gestos guardados na genética do vivo. Cada animal tem seus gestos constituintes: os velozes e ágeis movimentos dos colibris, a lentidão elegante do bicho preguiça, os movimentos deslizantes dos golfinhos e do condor, os golpes fortes das patas dos felinos, a sinuosidade do deslocamento das cobras, o encadeamento dos insetos de várias patas... Mas não menos significativos e variados são os gestos humanos. Alguns são inicialmente da natureza do *bios*, mas o gigantismo está no gesto constituídos ao longo da história, nas diversas culturas, e que também serão incorporados na ontogênese do *bios*. Toda essa variedade atesta a incomensurável capacidade de criação de gestos.

Devemos agora clarear algumas questões pertinentes à capacidade do gesto ser conservado ou não. Vimos anteriormente que a tradição pode conservar os fazeres e os gestos em uma dimensão cultural, conforme exemplificamos com a técnica do balé. Mas há também os genes, que fazem os seres vivos apresentar alguns gestos de uma espécie ou classe, que são conservados de geração em geração. Vimos também que esta conservação possui uma abertura, pois não impede que sobre este gesto herdado pelos genes outros gestos possam ser construídos, modificando em muito o gesto inicial. Mas como e por que determinados gestos ficam retidos na tradição dos genes? Essa indagação é sempre tensa, porque envolve pensadores da biologia que apresentam caminhos muito diferentes entre si. A corrente mais hegemônica e aceita é a dos neodarwinistas. Essa corrente defende que as modificações dos genes não são influenciadas pelo meio, nem pelas experiências pelas quais cada ser vivo passou em sua existência. As modificações ocorridas nos genes são produzidas por mutações ao acaso, e as modificações genéticas casuais que possibilitam maior adaptação serão mantidas. Assim, os gestos, os fazeres e as tradições, na dimensão cultural, não seriam transmitidas aos seus descendentes. A teoria dos neodarwinistas é de certa forma opositora aos pensamentos de Lamarck, que acreditava que as experiências dos indivíduos eram passadas aos seus descendentes, isto é, os caracteres adquiridos se tornavam hereditários. Dizendo de outro modo: os caracteres do fenótipo eram passados aos genótipos. Esta discussão não está concluída na biologia, e reaparece com outros aspectos e autores. Entretanto, segundo Delson (2006), o próprio Darwin não refuta inteiramente a tese lamarckiana da herança dos caracteres adquiridos. Na primeira edição do livro em que discorria sobre a origem das espécies, Darwin visualiza a função dos caracteres adquiridos; contudo, a importância dada a este fator é limitada. Posteriormente, Darwin chega a admitir que um dos seus erros foi ter dado pouca importância aos caracteres adquiridos. Desta forma, podemos afirmar que em Darwin duas teorias eram possíveis para

pensar a evolução das espécies: a seleção natural, sendo esta a mais importante, e a outra dos caracteres adquiridos.

Delson (2006, p. 17) mostra que a opção por um único caminho para pensar a evolução se dá inicialmente com Weismann, que em sua aula inaugural, em 1883, um ano após a morte de Darwin, “rebate todas as teorias relativas à herança de caracteres adquiridos pelos hábitos”, e passa a visualizar em Darwin apenas uma vertente. A partir de então, uma grande controvérsia se inaugura no mundo da biologia. Delson nos fala desta problemática da seguinte forma: “o problema da herança adquirida é uma ave Fênix que quando cremos que se desbotou definitivamente da ciência da biologia, renasce de suas cinzas” (p. 1)

Maturana e Varela (1995), por exemplo, empregam a idéia tirada de Darwin das modificações por meio da descendência. Assim, mostram que o pensamento hegemônico que pensa a evolução dos seres vivos por uma seleção natural de mutações aleatórias pode ser questionado, mas isso não significa dizer que recaímos numa teleonomia, como já criticamos.

Para melhor conduzir nossas justificativas sobre nosso conceito de tradição e das teorias da evolução, recorreremos à última obra de Piaget, *O comportamento motor da evolução* (1977). Antes. Porém, devemos fazer algumas ressalvas. Para tal condução seguiremos as instruções de Kastrup (1999), que nos mostra que Piaget, ao pensar sua epistemologia genética, acaba por firmar as condições de possibilidade do desenvolvimento da inteligência. Estas condições estão baseadas num modo de funcionamento invariante; entretanto, as estruturas necessárias à inteligência variam. Assim, assimilação e acomodação são modos de funcionamento invariantes da aprendizagem. “A assimilação define-se como integração de um dado a uma estrutura prévia, e a acomodação como transformação da estrutura em virtude da incorporação do dado novo” (KASTRUP, 1999, p. 84). Neste caminho, aparece nitidamente em Piaget um sentido de crescente de progresso, de evolução e de um funcionamento *a priori*. Além disso, na obra de Piaget comparecem as idéias da aprendizagem como equilíbrio, totalidade, evolucionista, necessidade final, isto é, Piaget revela as possíveis modificações que as estruturas podem apresentar quando inseridas no fator tempo, levando o estruturalismo às últimas conseqüências, sem perder a conservação de um núcleo estável e duro (PASSOS, 1994). Sabemos então que este conjunto de idéias pode dificultar nosso trabalho, porque tentamos desenvolvê-lo a partir de autores que não se configuram nas teorias estruturalistas, como Deleuze e Guattari. Mas, da mesma forma que estamos utilizando o romântico Roerich, também estudaremos Piaget, potencializando o que há de quente em sua obra e tendo cuidado com estas dificuldades conceituais.

Piaget, de certa forma, está mais próximo das idéias de Lamark do que dos neodarwinistas. A diferença é que o lamarkismo em sua tese vê sobretudo as modificações essencialmente por elementos exógenos. Piaget não nega os determinismos genéticos endógenos, mas visualiza a influência que estes sofrem pelas forças exógenas. Piaget se apoiará principalmente nas idéias de Baldwin, que postulou a seleção orgânica caracterizando-se pela necessidade dos seres vivos se adaptarem aos novos meios. Estas adaptações “não se herdram diretamente, porém influenciam sobre hereditariedade e a evolução, determinando indiretamente seu curso e por fim, orientando as variações genéticas posteriores de maneira análoga àquela produzida pela seleção natural” (PIAGET, 1977, p. 11). Esta possibilidade de mutação genética para uma adaptação ficou conhecida como efeito Baldwin. Influenciado por Baldwin e outros autores, Piaget pensa na fenocópia, que é caracterizada “por uma assimilação genética” que possibilitam a produção de novos comportamentos (*idem*, p. 17).

Piaget, neste caminho, se coloca de um modo que tanto entende os determinantes genéticos de uma filogenia como as mutações genéticas oriundas de uma fenocópia. Assim, os comportamentos dependem tanto de fatores internos como externos, que se relacionam, havendo uma solidariedade entre o organismo e o comportamento, supondo que as ações diretas do meio atuam sobre os mecanismos genéticos.

Piaget (1977, p.124) afirma que

[...] a necessidade de uma dinâmica global para dar conta dos efeitos de sistemas próprios dos comportamentos como a organização de conjunto de cada ser vivente, e que as interações entre genes não podem se explicar por si só, já que sua matriz orgânica e supragênica, constituída pelo organismo como totalidade, tem existido e se transmite sem interrupção desde que apareceram os primeiros seres viventes.

É importante salientar que não estamos afirmando que todos os caracteres constituídos por novos modos de agir fiquem registrados geneticamente. Alguns comportamentos são marcados através da fenocópia nos genes, mas a maioria não. Alguns biólogos vêm se esforçando para entender como estes possíveis mecanismos de conservação do fenótipo no genótipo se dão. Mas a intensidade que a obra de Piaget nos dá é pensar a capacidade do fazer não só atuando na transformação da ontogenia, mas entender que os fazeres também são potencializadores das transformações das espécies e criadores das infindáveis formas corporais e gestuais. Aqui não é a mutação aleatória que produziria os gestos diversos, mas os fazeres diversos que provocariam a existência dos diferentes corpos, espécies e genes. A criação aqui se torna vigorosa. Mas também há algo preocupante: se alguns fazeres são capazes de alterar os genes, correríamos o risco de, na homogeneização dos fazeres pela globalização, promover também a diminuição da intensidade das variações genéticas, pois todos os genes diversos

provenientes dos gestos nas mais diferentes culturais sucumbiriam ao imperialismo cultural gestual.

Seguindo então a orientação de Piaget, demonstramos outras características sobre a conservação dos fazeres. Alguns são conservados pela cultura, outros estão inscritos nos genes, e há ainda aqueles que não estão nos genes inicialmente, mas mediante sua estruturação podem interferir nos genes, conservando-se enquanto um novo fazer, uma nova tradição. Entretanto, mesmo se conservando os fazeres por alguns mecanismos, nossa preocupação com o esmaecimento da diversidade dos fazeres é enorme. Relembremos, que na contemporaneidade, a estandardização da vida e a homogeneização do *socius* caminham a largos passos.

Pesemos quantas formas de criar pipas e outros brinquedos estariam desaparecendo e quantas já foram perdidos; quantos movimentos de danças antigas ou de tribos indígenas não veremos mais; quantos gestos de relações afetivas, diferente do globalizado aperto de mão, não mais somos capaz de reconhecer. Salvar a diversidade genética, bem como a cultural, é preocupação muito grande dos ecologistas. Sabem que sabedorias milenares do *bios* e da cultura estão aí acumuladas, mas, bem ou mal, há um patrimônio no gene capaz de ser relativamente salvo. No entanto, os gestos e fazeres aprendidos e que não são capazes de se conservar na genética, ou aqueles aprendidos nas grandes instituições culturais legitimadas, não têm um lugar seguro para sua manutenção. Roerich tinha preocupação semelhante, desejava proteger da destruição os objetos feitos pelo homem. Mas como salvar os fazeres e os gestos em sua fugaz existência? Pensamos que grande parte da faberdiversidade corre grande risco de desaparecer, e não temos aqui nenhum pacto à moda Roerich capaz de preservá-la. Roerich se preocupou de certa forma com o feito e o belo; entretanto, nossa preocupação é com o fazer, que só é possível de ser conservado enquanto existirem pessoas que o façam. Leroi-Gourhan (1984, p. 14), um dos autores que mais tentou preservar a evolução das técnicas do homem, mostra que as pesquisas etnografias nesta linha têm suas limitações, pois “tiveram mais em conta a forja do que o trabalho do forjador, o cesto do que a cestaria, o vestuário do que o trabalho das fibras”, ou seja, mais o feito do que o fazer.

Imaginemos que, tentando conservar as formas tradicionais que existem hoje de natação, muitas filmagens de nadadores sejam feitas. E que muito seja escrito acerca da natação, explicando com precisão como seus gestos devem ser feitos. Agora fantasiemos que toda civilização seja extinta e que uma outra, que jamais viu qualquer pessoa nadando, entre em contato com estes filmes e livros. Alguém desta nova civilização poderia dedicar-se profundamente a assistir horas a fio os filmes e a ler tudo o que foi escrito sobre a natação da extinta civilização. Apesar de seu esforço, sabemos que esta pessoa não nadaria lendo ou vendo

filmes. Para chegar próxima ao que está registrado, ela deveria passar muitas horas, durante alguns anos, dedicando-se àquele fazer. É fundamental nadar para saber nadar. O fazer, para ter a intensidade de sua criação, tem uma sina cruel que é o risco de sua extinção.

Mas alguém poderia questionar que valor econômico tem a conservação da faberdiversidade. Pergunta típica do mundo capitalista. A mesma questão de valor econômico também é comumente aplicada à biodiversidade, como Ehrenfeld (1997) ressalta. Este autor mostra que geralmente, para se pensar em preservar a biodiversidade, as argumentações têm que se valer de um valor monetário para que haja a manutenção de determinadas espécies. Contudo, continuar nesta valoração mercantil não é sair do próprio capitalismo e, como o próprio autor aponta, é preciso valorar a biodiversidade como valor em si, e não como valor em dinheiro. Mais uma vez retornamos ao termo economia, lembrando que nela pode ser dado um valor de troca que irá pensar monetariamente a faberdiversidade e a biodiversidade; mas há uma outra economia que pensa no valor de uso, e é desta outra forma de economia que nos aproximamos. Assim, temos que entender que o diverso da vida é um valor intensivo e avaliado pela intensidade de criação, pela potência da diferenciação de que ela é capaz, pois assim trabalhamos em uma lógica não regida por uma economia movida pelo capital, que abstrai da vida todos os valores que não sejam o do capital.

De forma semelhante, poderíamos querer valorar os gestos da faberdiversidade, como freqüentemente alguns profissionais do corpo realizam: identificam a produção de determinados gestos somente para a promoção de saúde. Frases como “mova-se em função de sua saúde” também podem se tornar práticas reducionistas do gesto, e há a mercantilização da saúde pelos gestos, mercantilização tão comum no mundo capitalista. O mais deletério é que profissionais do corpo depauperam a diversidade do gesto com suas práticas idiotizantes, ou ainda não vêm no gesto qualquer intensidade a não ser aquela avaliada enquanto força muscular ou enquanto um valor *prêt-à-porter* das dimensões corporais. A faberdiversidade tem valor pelos corpos intensivos, pelos corpos sem órgãos, pelos corpos-devaneios, pelos corpos-sonhadores, pelos corpos-resistência, pelo corpo-arte que ela produz, isto é, um valor ontológico e pronto, fora de qualquer valor judicativo.

Cabe problematizarmos mais ainda os ideais de Roerich e afirmarmos por que nos aproximamos deste pintor. Roerich na verdade quer salvaguardar a beleza, o belo, e isto pode ser uma maneira ainda judicativa, pois o belo e o bem são valores hierarquizadores da sociedade ocidental. Outro fator a ser clareado é que, quando pensamos em salvar um fazer, como, em nosso exemplo, a natação, não queremos preservar os gestos da natação para que eles sejam produzidos de forma semelhante. Alguém poderia produzir nadadores em série, tentando

ao máximo se aproximar da forma que um excelente nadador realiza. Contudo, mais importante que salvaguardar um gesto em si, é salvaguardar a potência de criação do gesto, o gestualizar, e esta é nossa preocupação ética. Lévêque (1999, p. 169), em sua preocupação com a biodiversidade, nos diz que “conservar não é sinônimo de congelar no estado atual”. O mesmo dinamismo observamos para a faberdiversidade, pois a variedade de gestos em sua capacidade de formar híbridos é sempre produtora de novos sonhos, de novos corpos-sonhadores. Mas por que enfatizamos então salvaguardar alguns gestos já modelizados, organizados e algumas tecnologias? Esta preocupação não se dá naquilo que cada gesto conserva ou naquilo que cada tecnologia pode ser enquanto tal, simplesmente. Os gestos conservados são importantes naquilo que eles podem ativar de derivas, de diferenciação, de diversificação. A diversificação é mais importante que o diverso, mas no diverso há a potência do diversificar-se. O corpo-devaneio é essa instigação que gestos diferentes nos produzem quando os encontramos. Eles podem ser usados como dispositivos intensivos do gestualizar. Se em nosso viver poucos gestos diferentes comparecem, a vida corre o risco de se esfriar. A diversidade do gesto é então essa potência do corpo-devaneio que nos arrasta, que nos provoca a dissolução de nossa estruturação atual, abrindo nosso corpo-arte, permitindo a produção de um corpo-sem-órgãos, para que então, no corpo-artesanal, novas estruturações possam advir, e assim novos gestos, novos fazeres. Cada técnica, cada gesto nunca deve ser a manifestação estandardizada de um anterior, pois uma tecnologia singular faz o diferir de uma técnica, o singularizar do gesto. Todo fazer diferente é potente não somente naquilo que ele é, mas nas múltiplas intensidades que dele podem advir. Desejamos que os gestos diversos não sejam a potência em si mesmos, mais na ativação das diversificações. O diverso em função da diversificação. A faberdiversidade é, na verdade, a faberdiversificação: a potência de fazer a si e os gestos de modos diversos. Cada fazer guarda seus sonhos, que o corpo ativará em sua coreografia do vivo, em sua selvageria que luta gestualizando contra a civilizada estandardização do corpo. É justamente nesta produção dos sonhos corporais que a faberdiversidade guarda seus tesouros; isto é, o tesouro não está guardado para ser descoberto, mas aberto, à espera de ser produzido. Roerich inicialmente nos instigou a estar pensar; contudo, Roerich ainda possui uma preocupação e que para nós tem um certo engessamento do fazer no feito, no belo feito. Influenciado pela estética do romantismo, Roerich salvaguarda o belo, apoiado e envolto em um discurso do sublime e da beleza. Entretanto, quando tiramos a beleza do gesto (e isso Nijinsky e a as crianças selvagens podem nos exemplificar com seus corpos “deformados”), indagamos: o que resta no gesto? Não mais a beleza idealizada, mas sim a sua capacidade de *poiesis* de criação, que é primeiro. O belo é segundo em relação à *poiesis*, ou ainda, o gesto é segundo ao gestualizar. O belo é segundo, mas

se autorizou, juntamente com a verdade e o bem, como primeiros e únicos valores legítimos no *bios* e na vida. Mas o *bios* é uma *autopoiese*, uma *autotéchnê*, e é isto que resta quando o belo idealizado é retirado. A vida não pára de se autorizar a criar sem qualquer preceito moral. Roerich, em sua potência, aponta em seu Pacto para a diversidade dos feitos, e nós, a partir deste ato feito, vamos apontar para a diversificação, a gestualização. Assim, o conservar não necessariamente é antagonico ao criar. Ele foi a célula inspiradora para pensar uma importância da faberdiversidade, e dele derivou-se nosso pacto do fazer: a faberdiversidade. A faberdiversidade é uma luta, uma resistência, uma ética que combate a captura nefasta do fazer fetichizado (Hall, 2000). O gesto que serializa o gesto é o inimigo da vida. O gestualizar, a criação são condições da resistência a essa fetichização.

O homem, amornando a diversificação dos fazeres, corre o risco de empalidecer a intensidade de sua existência. Se os fazeres estão se pasteurizando na malha da globalização, que conseqüências subjetivas isto teria para nós? Estaríamos nós preocupados em salvaguardar a dimensão plural dos fazeres? Este trabalho é uma tentativa de valorizar o corpo com essa abertura para a diversidade do fazer. E se Roerich desejava que a arte estivesse em todas as esferas e locais da vida, acreditamos que o corpo é essa potência da criação presente em todos os espaços e ações que realizamos. O corpo é nosso barro da existência.

O corpo é nossa casa, nosso *oikos*, como nos inspiraram os ecologistas, e nele deve ser ativado o corpo-arte, para que esta revolução estética possa acontecer quotidianamente, como sonhou Roerich e como sonhamos também. E que assim seja.



Fig. 44 – “Construindo uma cidade” (Roerich)

Referências Bibliográficas

APPIA, Adolphe. Teatro: arte viva. In: BARATA, José Oliveira (Org.). **Estética teatral**: antologia de textos. Lisboa: Morais, 1981. p. 121-123.

ARANTES, Urias Correa. **Artaud**: teatro e cultura. Campinas: Unicamp, 1988.

ARCHER, Kenneth. **Nicholas Roerich**: east & west. Bournemouth, England: Parkstone Press, 1999.

ARON, Raymond. **As etapas do pensamento sociológico**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.

ARTAUD, Antonin. **Escritos**. Porto Alegre. L&PM, 1983.

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

BACHELARD, Gaston. **Bachelard**. São Paulo: Abril Cultural, 1978 (Coleção Pensadores).

_____. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

_____. **A terra e os devaneios da vontade**: ensaio sobre a imaginação das forças. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

BADIOU, Alain. **Ética**: um ensaio sobre a consciência do mal. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1995.

BALTRUŠAITIS, Jurgis. **Aberrações**: ensaio sobre a lenda das formas. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 1999.

BANKS-LEITE, Luci; GALVÃO, Izabel. **A educação de um selvagem**: as experiências pedagógicas de Jean Itard. São Paulo: Cortez, 2000.

BARBIERI, Edison. **Biodiversidade**: capitalismo verde ou ecologia social? São Paulo: Cidade Nova, 1998.

BARTENIEFF, Irmgard. **Body movement**: coping with the environment. New York: Routledge, 1980.

BARTHES, Roland. **Roland Barthes por Roland Barthes**. São Paulo: Cultrix, 1975.

BAUMAN, Zygmunt. **Globalização**: as consequências humanas. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

BEAUMONT. **O livro do ballet**: um guia dos principais bailados dos séculos XIX e XX. Rio de Janeiro: Globo, 1953.

- BENNET, Roy. **Uma breve história da música**. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.
- BORNHEIM, GERD. Introdução, IN: WINCKELMANN, J.H. **Reflexões sobre arte antiga**. Porto Alegre: Movimento, 1975.
- BONDESON, Jan. **Galeria de curiosidades médicas**. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- BOURCIER, Paul. **História da dança no Ocidente**. São Paulo: Martins Fontes, 1987.
- BOUCOURECHLIEV, A. **Igor Stravinsky**. Paris: Fayard, 1982.
- BOULEZ, Pierre. **Apontamentos de Aprendiz**. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- BOURDIEU, Pierre. E DARBEL, Alain. **O amor pela arte: os museus de arte na europa e seu público**. São Paulo, Zouk/Edusp, 2003.
- BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas simbólicas**. São Paulo: Perspectiva, 1992
- _____. **As regras da arte**. São Paulo: Companhia das letras, 2002a.
- _____. **A produção da crença: contribuição para uma economia dos bens simbólicos**. São Paulo: Zouk, 2002b.
- _____. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003
- _____. **A dominação masculina**. Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, 2005.
- BOZAL, Valeriano. **Escultura I**. Madrid: Ediciones del Prado, 1995.
- BRANCO, Samuel Murgel. **Ecologia da cidade**. São Paulo: Moderna, 2003.
- BUCKLE, Richard. **Nijinsky**. London: Phoenix, 1988.
- _____. **Diaghilev**. New York: Atheneum, 1984.
- CAMINADA, Eliana. **História da dança: evolução cultural**. Rio de Janeiro: Sprint, 1999.
- CANDLAND, Douglas Keith. **Feral children & clever animals: reflections on human nature**. New York: Oxford University Press, 1993.
- CANGUILHEM, Georges. **O normal e o patológico**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.
- CANTON, Kátia. **E o príncipe dançou: o conto de fadas, da tradição oral à dança contemporânea**. São Paulo: Ática, 1994.
- CAVALIERE, Arlete. Meyerhold e a biomecânica: uma poética do corpo. **O Percevejo**, Rio de Janeiro, CLA/Uni-Rio, ano 4, n. 4, p. 16-20, s.d.

CLASTRES, Pierre. **A sociedade contra o estado**: pesquisa de antropologia política. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

CLÉMENT, Catherine. **A ópera ou a derrota das mulheres**. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

CLÉMENT, Catherine; KRISTEVA, Julia. **O feminino e o sagrado**. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

CHANGEUX, Jean-Pierre; CONNES, Alain. **Matéria e pensamento**. São Paulo: Editora UNESP, 1996.

CHAUÍ, Marilena. Rousseau. *In*: **ROUSSEAU, Jean-Jacques**. São Paulo: Abril cultural, 1978. Abril Cultural, 1978 (Coleção Pensadores).

CHUJOY, Anatole; MANCHESTER, P. W. **The dance encyclopedia**. New York: Simon and Schuster, 1967.

CRAIG, Edward. **Gordon Craig**: the story of his life. New York: Limelight, 1985.

CRAIG, Gordon. **Gordon Craig on movement and dance**. New York: Dance Book, 1978.

_____. O actor e a surmarionnette. *In*: BARATA, José Oliveira. **Estética teatral**: antologia de textos. Lisboa: Moraes, 1981. p.117-120.

CUNHA, Antônio Geraldo da. **Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

DALCROZE, Jacques Emile. **Rhythm, music and education**. New York: Beaufort Books, 1972.

DAMÁSIO, António. **O erro de Descartes**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

DARWIN, Charles. **A origem das espécies**. São Paulo: Martin Claret, 2004.

DE CICCO, Lúcia Helena Salvatti. **Ararinha Azul**, 2005. Disponível em: www.saudeanimal.com.br/ararinha_azul.htm Acesso em 12 dez. 2005.

DECTER, Jacqueline. **Messenger of beauty**: the life visionary art of Nicholas Roerich. New York: Park Street Press, 1997.

DELEUZE, Gilles. **Conversações**. Rio de Janeiro: Editora 34, 2000.

_____. **Lógica do sentido**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

_____. **Espinoza**: filosofia prática. São Paulo: Escuta, 2002.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil platôs**: capitalismo e esquizofrenia – v.1, v.2, v.3, v. 4 e v. 5. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995, 1996a, 1996b 1997a e 1997b.

_____. **O que é filosofia**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

____. **O anti-Édipo**: capitalismo e esquizofrenia. Lisboa: Assírio & Alvim, 1966.

DELSON, Michel. **A herdança de caracteres adquiridos pôlos hábitos**: unha carreira de obstáculos. 2006. Disponível em: www.bivir.com. Acesso em: 07 maio 2006.

DESCARTES, René. **Descartes**. São Paulo: Abril Cultural, 1983 (Coleção os Pensadores).

DOUTHWAITE, Julia V. **The wild girl natural man and the monster**: dangerous experimentes em the age os enlightenment. Chicago: the University of Chicago Press, 2002.

DUMONT, Louis. **Homo hierarchicus**: o sistema das castas e suas implicações. São Paulo: Edusp, 1997.

DUNCAN, Isadora. **Minha vida**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1985a.

____. **Isadora**: fragmentos autobiográficos. Porto Alegre: LPM, 1985b.

EHRENFELD, David. Por que atribuir um valor à biodiversidade? In: WILSON, E. O. (Org.) **Biodiversidade**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997. p.269-274.

EKSTEINS, Modris. **A sagração da primavera**: a grande guerra e o nascimento da era moderna: Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

ELIAS, Norbert. **O processo civilizador** — v. 2: A formação do Estado e civilização. Rio de Janeiro: Zahar, 1993.

ENTIN, Daniel. Prefácio. In: ROERICH, Nicholas. **Shambala**: em busca da nova era. Rio de Janeiro: Record, 1996. p.7-9.

EYNAT-CONFINO, Irène. **Beyond the mask**: Gordon Craig, movement and actor. Illinois: Illinois University, 1987.

FARO, Antonio José. **Pequena história da dança**. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.

FEITOSA, Charles. **Por que a filosofia esqueceu a dança?** In: FEITOSA, Charles *et alii*. (Orgs). Assim falou Nietzsche III. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2001.

FELÍCIO, Vera Lúcia. **A procura da lucidez em Artaud**. São Paulo, Perspectiva: 1996.

FERNANDES, Francisco. **Dicionário de verbos e regimes**. Rio de Janeiro: Globo, 1950.

FONSECA, Vitor da. **Psicomotricidade**: filogênese, ontogênese e retrogênese. Porto Alegre: Artes Médicas, 1998.

FOUCAULT, Michel. O que são as luzes? In: MOTTA, Manoel de Barros (org.). **Ditos & escritos**: arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005. p.335-351.

____. **As palavras e as coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 2002a.

- _____. **Os anormais**. São Paulo: Martins Fontes, 2002b.
- _____. **História da sexualidade 3: o cuidado de si**. Rio de Janeiro: Graal, 2002c.
- GARAFOLA, Lynn. **Diaghilev's Ballets Russes**. New York: Oxford University Press, 1998.
- GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC Editora, 1989.
- _____. **Nova luz sobre a antropologia**. Rio de Janeiro: Zahar, 2001
- GRAHAM, Martha. **Memórias do sangue: uma autobiografia**. São Paulo: Siciliano, 1993.
- GRIFFITHS, Paul. **A música moderna: uma história concisa e ilustrada de Debussy a Boulez**. Rio de Janeiro: Zahar, 1998.
- GOMBRICH, E. H. **A história da arte**. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.
- GUATTARI, Félix. Da produção de subjetividade. *In*: PARENTE, André (Org.). **Imagem máquina: a era das tecnologias do virtual**. Rio de Janeiro: Editora 34, 2004. p.177-191.
- GUATTARI, Félix; ROLNIK, Suely. **Micropolítica: cartografias do desejo**. Petrópolis: Vozes, 2000.
- GUINSBURG, J. **O expressionismo**. São Paulo: Perspectiva, 2002a.
- _____. **O romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 2002b.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: LP&A, 2000.
- HANNA, Judith Lynne. **Dança, sexo e gênero: signos de identificação, dominação e desejo**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999.
- HEGEL, G.W.F. **Curso de estética: o sistema das artes**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- _____. **Estética: poesia**. Lisboa: Guimarães Editores, 1980.
- HELENE, M. Elisa Marcondes; MARCONDES, Beatriz. **Evolução e biodiversidade: o que nós temos com isso?** São Paulo: Scipione, 2001.
- HODSON, Millicent. **Homenagem aos Balés Russos**. Rio de Janeiro: Theatro Municipal do Rio de Janeiro, 1997 (Programa de espetáculo).
- _____. **Nijinsky's crime against Grace: reconstruction score of the original choreography for Le Sacre du Printemps**. New York: Pendragon, 1996.
- _____. De chair et de Pierre, Nijinsky chorégraphe. *In*: KAHANE, Martine; NÄSLUND, Erik(Orgs.). **Nijinsky**. Paris: Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, 2000. p.232-245.
- HUMPHREY, Doris. **The art of making dances**. New York: Grove Press, 1959.

ITARD, Jean. Relatórios de Jean Itard. *In*: BANKS-LEITE, Luci; GALVÃO, Izabel. **A educação de um selvagem**: as experiências pedagógicas de Jean Itard. São Paulo: Cortez, 2002.

ITO, Toshiharu. **Freaks aberrações humanas**: a coleção Akimitsu Naruyama. Barcelona: Livros e Livros, 2000.

JAPIASSÚ, Hilton e MARCONDES, Danilo. **Dicionário básico de filosofia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1996.

JULLIEN, François. **Tratado da eficácia**. São Paulo: Editora 34, 1998.

KANDEL, Eric R. *et alii*. **Fundamentos da neurociência e do comportamento**. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 2000.

KAPLAN, E. Ann. **A mulher e o cinema**; os dois lados da câmera. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

KASTRUP, Virgínia. **A invenção de si e do mundo**: uma introdução do tempo e do coletivo no estudo da cognição. Campinas: Papyrus, 1999.

KERMAN, Joseph. **A ópera como drama**. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

KIEFFER, Bruno. **História e significado das formas musicais**. Porto Alegre: Movimento, 1981.

KLEIST, Heinrich Von. **Sobre o teatro de marionetes**. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1997.

KRISTELLER, Paul. **Tradição e pensamento do Renascimento**. Lisboa: Edições 70, [s.d].

KOCHNO, Boris. **Diaghilev et les Ballets Russes**. Paris: Fayard, 1973.

KOEGLER, Horst. **The concise Oxford dictionary of ballet**. New York: Oxford University Press, 1982.

KOLLER, Günter. **Kasper Hauser**: mito – mistério – missão. São Paulo: Antroposófica, 1985.

KHUN, Thomas S. **Estrutura das revoluções científicas**. São Paulo Perspectiva, 1991.

KURTH, Peter. **Isadora**: uma vida sensacional. São Paulo: Globo, 2004.

LABAN, Rudolf. **Effort**: economy in body movement. New York: Plays, 1974.

_____. **The mastery of movement**. London: Northcote House, 1992.

LACOSTE, Jean. **A filosofia da arte**. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.

LANDAU, Elaine. **Wild children**: growing up without human contact. New York: Franklin Watts, 1997.

LANGENDONCK, Rosana Van. **A sagração da primavera: dança & gênese**. São Paulo: Edição do Autor, 2004.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura: um conceito antropológico**. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

LAUER, Mirko. **Crítica do artesanato: plástica e sociedade nos Andes peruanos**. São Paulo: Nobel, 1983.

LAUNAY, Isabelle. Laban ou a experiência da dança. *In: Lições de dança 1*. Rio de Janeiro: Univercidade, 1999. p. 37-44.

LAZZARATO, Maurizio; NEGRI, Antonio. **Trabalho imaterial**. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

LEIBOWITZ, René. **Schoenberg**. São Paulo: Perspectiva, 1981.

LENT, Robert. **Cem bilhões de neurônios: conceitos fundamentais de neurociências**. Rio de Janeiro: Atheneu, 2001.

LEROI-GOURHAN, André. **Os caçadores da pré-história**. Lisboa: Edições 70, 1995.

_____. **Evolução e técnicas: o homem e a matéria**. Lisboa: Edições 70, 1984.

LÉVÊQUE, Christian. **A biodiversidade**. Bauru: EDUSC, 1999.

LEVER, Maurice. **Isadora**. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

LEVIEN, Julia. **Duncan dance: a guide for young people ages six to sixteen**. New Jersey: Dance Horizons Book, 1994.

LÖWY, Michel. **Romantismo e messianismo**. São Paulo: Perspectiva, 1990.

LÖWY, Michael; SAYRE, Robert. **Romantismo e política**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1993.

LUZ, Rogério. Novas Imagens: efeitos e modelos. *In: PARENTE, André (Org.). Imagem máquina: a era das tecnologias do virtual*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993. p. 49-55.

MACHADO, Ângelo. **Neuroanatomia funcional**. Rio de Janeiro: Atheneu, 2005.

MACHADO, Roberto. **Nietzsche e a verdade**. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

_____. **Deleuze e a filosofia**. Rio de Janeiro: Graal, 1990.

_____. **Ciência e saber: a trajetória da arqueologia de Foucault**. Rio de Janeiro: Graal, 1981.

MAGRIEL, Paul. **Nijinsky, Pavlov, Duncan: three lives in dance**. New York: Da Capo, 1977.

MALSON, Lucien. **As crianças selvagens: mito e realidade**. Porto: Civilização, 1967.

MANNIX, Daniel P. **Freaks: we who are not as others**. New York: RE/Search Publications, 1999.

MARX, Karl. **O capital: crítica da economia política**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2001.

_____. **Miséria da filosofia**. São Paulo: Livraria Editora Ciências Humanas, 1982.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. **Manifesto comunista**. São Paulo: Paz e Terra, 1996.

MATURANA, Humberto; VARELA, Francisco. **A árvore do conhecimento: as bases biológicas do entendimento humano**. Campinas: Psy, 1995.

_____. **De máquinas e seres vivos: autopoiesis — a organização do vivo**. Porto Alegre: Artemed, 2002.

MAUSS, Marcel. **Sociologia e antropologia**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

MENDOZA, Zoila S. **Shaping society though dance: mestizo ritual performance in the Peruvian Andes**. London: The University Chicago Press, 2000.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Fenomenologia da percepção**. . São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. **A natureza**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

MESSINA, Collen. **Warrior of light: the life of Nicholas Roerich — artist, Himalayan explorer and author**. Naples, Florida: Summit Universit Press, 2002.

MINAYO, Maria Cecília de Souza (org.). **Pesquisa Social: teoria, método e criatividade**. Petrópolis: Vozes, 2004.

MONTEIRO, Marianna. **Noverre: cartas sobre dança**. São Paulo: FAPESP, 1998.

MORENTE, Manuel Garcia. **Fundamentos de filosofia: lições preliminares**. São Paulo: Mestre Jou, 1980.

MÜLLER-LAUTER, Wolfgang. **A doutrina da vontade de poder em Nietzsche**. São Paulo: Annablume, 1997.

NEWMAN, Ernest. **História das grandes óperas e de seus compositores**. Rio de Janeiro: Globo, 1949.

NEWTON, Michael. **Sevage girls and wild boys: a history of feral children**. London: Faber and Faber, 2002.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Assim falou Zaratustra**. São Paulo: Martin Claret, 2000.

_____. **A gaia ciência**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1973.

_____. **O nascimento da tragédia ou helenismo e pessimismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

NIJINSKA, Bronislava. **Bronislava Nijinska**: early memoirs. New York: Holt, Rinehart and Winston, 1981.

NIJINSKY, Romula. **Nijinsky**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1940.

NIJINSKY, Vaslav. **Diário de Nijinsky**. Rio de Janeiro: Rocco, 1985.

NOLASCO, Sócrates. **De Tarzan a Homer Simpson**: banalização e violência masculina em sociedades contemporâneas ocidentais. Rio de Janeiro: Rocco, 2001.

NUNES, Angela. No tempo e no espaço: brincadeiras das A'uwê-Xavante. *In*: SILVA, Aracy Lopes (Org.). **Crianças indígenas**: ensaios antropológicos. São Paulo: Global, 2002. p. 64-99.

OLIVEIRA, Paulo Murilo Castro de. Autômatos celulares. *In*: NUSSENZVEIG, H Moysés (org.). **Complexidade & caos**. Rio de Janeiro: Editora UFRJ/COPPE, 2003. p. 83-93.

ODUM, Eugene P. **Ecologia**. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 1998.

ORTEGA, Francisco. **Amizade e estética da existência em Foucault**. Rio de Janeiro: Graal, 1999.

PARENTE, André. Introdução: os paradoxos da imagem-máquina. *In*: PARENTE, André (Org.). **Imagem máquina**: a era das tecnologias do virtual. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993. p.7-36.

PARTSCH-BERGSOHN, Isa; BERGSOHN, Harold. **The makers of modern dance in Germany**: Rudolf Laban, Mary Wigman e Kurt Joos. Hightstown: Princeton Book, 2003.

PASSOS, Eduardo; BARROS, Regina Benevides. Clínica política e as modulações do capitalismo. **Lugar Comum**: Estudos de mídia, cultura e democracia, n. 19-20, p. 159-170, jan./jun. 2004.

PASSOS Eduardo. Modelo máquina e subjetividade. Item-3. **Revista de Arte**, RioArte, Rio de Janeiro, n.3, p. 40-49, [s.d.a]

_____. Modelo máquina e subjetividade. A desestabilização da forma humana de pensar. Papéis avulsos nº 50 CIEC/ECO/UFRJ. [s.d.b]

_____. Pós-Naturalismo e Ciência da Subjetividade: o problema do tempo e da autonomia no cognitivismo contemporâneo. **Cadernos de Subjetividade**, São Paulo, v. 2, n. 1/2, p. 67-78, 1994.

_____. Um paradigma estético nos estudos da cognição. **Pesquisa e música**, Rio de Janeiro, CBM, v.1, n. 2, p.41-50, 1995.

_____. Cognição e produção da subjetividade: o modelo máquina e os novos maquinismos nos estudos da cognição. **Revista do Departamento de Psicologia – UFF**. v. 11, n° 2-3, p. 67-75 maio/dez. 1999.

_____. A construção do plano da clínica e o conceito de transdisciplinaridade. **Psicologia: teoria e pesquisa**, v. 16, n.1, p. 71-79, jan./abr. 2000.

_____. A relação entre cognição e artifício no contemporâneo: os limites do humano. In: Marlene Strey; Sonia Lisboa Cabeda; Denise Prehn (Orgs.) **Gênero e cultura: questões contemporâneas**. Porto Alegre, 2004. p. 249-260.

PEARSON, Joanne. **Reconstruction**. V. 3, n. 2 Spring 2003. p. 2-9.

PIAGET, Jean. **El comportamiento motor de la evolución**. Buenos Aires: Nueva Visión, 1977.

PINKER, Steven. **Tábula rasa: a negação contemporânea da natureza humana**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

PLATÃO. **A república**. São Paulo: Martin Claret, 2002.

POMBO, Catarina. O corpo da estética: arte e natureza em Gilles Deleuze. In: LINS, Daniel; GADELHA, Sylvio (Orgs). **Nietzsche e Deleuze: o que pode o corpo**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002. p. 37-48.

PORTER, Roy. **Uma história social da loucura**. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

PURVES, William K. *et alii*. **Vida a ciência da biologia** — v. II: Evolução, diversidade e ecologia. Porto Alegre: Artmed, 2002.

RAMACHANDRAN, V.S.; BLAKESLLE, Sandra. **Fantasma no cérebro**. Rio de Janeiro: Record, 2002.

RATEY, John J. **O cérebro: um guia para o usuário**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.

REISS, Françoise. **Nijinsky ou la Grace: esthétique et psychologie**. Paris: Plon, 1953.

RIVIÈRE, Jacques. Nijinsky's innovation. In: LEDERMAN, Minna (Org.) **Stravinsky in the theatre**. London: Peter Owen, [s.d.].

RIBEIRO, António Pinto. **Corpo a corpo: possibilidades e limites da crítica**. Lisboa: Cosmos, 1997.

ROERICH, Nicholas. **Shambala: em busca da nova era**. Rio de Janeiro: Record, 1996.

ROLNIK, Suely. Lygia Clark e o híbrido arte/clínica. **Percurso - Revista de Psicanálise**, São Paulo, Instituto Sedes Sapientiae, ano III, n. 16, p. 43-48, 1º semestre 1996.

ROSE, Michael. **O espectro de Darwin: teoria da evolução e suas implicações no mundo moderno**. Rio de Janeiro: Zahar, 2000.

ROSEMAN, Janet. **Dance was religion**: the spiritual choreography of Isadora Duncan, Ruth St. Denis and Martha Graham. Arizona: Hohm, 2004.

ROSSET, Clément. **A antinatureza**: elementos para uma filosofia trágica. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo, 1989.

ROSSI, Wilton. **Uma nota de rodapé no programa modernista**. 2005. Disponível em: www.verbo21.com.br/arquivo/8ltx4.htm Acesso em: 12 dez. 2005.

ROUSSEAU, Jean-Jacques. **Emílio ou da educação**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

_____. **Rousseau**. São Paulo: Abril Cultural, 1978 (Coleção Pensadores).

RYMER, Russ. **Genie**: a scientific tragedy. New York: Harper Perennial, 1994.

SACKS, Oliver. **Vendo vozes**: uma viagem ao mundo dos surdos. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

SAID, Edward W. **Orientalismo**: o Oriente como invenção do Ocidente. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

SANTO AGOSTINHO. Confissões. *In*: MARCONDES, Danilo (Org.). **Textos Básicos de filosofia**: dos pré-socráticos a Wittgenstein. Rio de Janeiro: Zahar, 2000. p. 60-61.

SAROLDI, Nina Reis. **Entre o desejo e o bem**. 2002. 245 f. Tese (Doutorado em Psicologia) - Faculdade de Psicologia, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2002.

SASPORTES, José. **Pensar a dança**: a reflexão estética de Mallarmé a Cocteau. Lisboa: Imprensa Nacional - Casa da Moeda, [s.d.].

SAVINO, Alberto. **Isadora**. Rio de Janeiro: Taurus, 1985.

SCHOPENHAUER, Arthur. **O mundo como vontade e representação**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2001.

SENNETT, Richard. **Carne e pedra**: o corpo e a cidade na civilização ocidental. Rio de Janeiro: Record, 1997.

SCHURMANN, Ernest F. **Música como linguagem**. São Paulo: Brasiliense, 1990.

SHAWN, Ted. **Every little movement**: a book about François Delsarte. New Jersey: Dance Horizons, 1974.

SHEAD, Richard. **Ballets Russes**. London: Greenwich Editions, 1998.

SHELLEY, Mary. **Frankenstein**. São Paulo: Martin Claret, 2001.

SIBILIA, Paula. **O homem pós-orgânico**: corpo, subjetividade e tecnologias digitais. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002.

SILVA, Aracy Lopes *et al* (Orgs.). **Crianças indígenas**: ensaios antropológicos. São Paulo: Global, 2002.

SOIHET, Rachel. História, mulheres, gênero: contribuições para um debate. *In*: AGUIAR, Neuma. **Gênero e ciências humanas**: desafio às ciências desde a perspectiva das mulheres. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1997. p. 95-114.

SORELL, Walter. **The dance through the ages**. London: Thames and Hudson, 1967.

STALLYBRASS, Peter. **O casaco de Marx**: roupas, memórias, dor. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

STANGOS, Nikos. **Conceitos de arte moderna**. Rio de Janeiro: Zahar, 1994.

STENGERS, Isabelle; CHERTOK, Leon. **O coração e a razão**: a hipnose de Lavoisier a Lacan. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.

SZONDI, Peter. **Ensaio sobre o trágico**. Rio de Janeiro: Zahar, 2004.

UEXKÜLL, Jakob Von. **Dos animais e dos homens**: digressões pelos seus mundos próprios e doutrina do significado. Lisboa: Livros do Brasil, [s.d.a.].

_____. **A biologia**. Rio de Janeiro: Athena, [s.d.b.]

VAGANOVA, Agrippina. **Princípios básicos do ballet clássico**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1991.

VALÉRY, Paul. **A alma da dança e outros diálogos**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.

VANRELL, Jorge Paulete. **Odontologia legal e antropologia forense**. Rio de Janeiro: Guanabara Koogan, 2002.

VIEIRA, Trajano. **As bacantes de Eurípedes**. São Paulo: Perspectiva, 2003.

VIRÍLIO, Paul. **A arte do motor**. São Paulo: Estação Liberdade, 1996.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Os pronomes cosmológicos e o perspectivismo ameríndio. **Mana**, UFRJ, v. 2, n. 2, p. 115-144, out. 1996.

VOLKOV, Salomon. **São Petersburgo**: uma história cultural. Rio de Janeiro: Record, 1997.

WARD, Andrew. **Feral Children**. Disponível em: www.feralchildren.com Acesso em: 23 março 2006.

WHITMAN, Walt. **Song of myself**: canção de mim mesmo. Rio de Janeiro; São Paulo: Imago/Alumni, 2000.

_____. **Folhas da relva**. Brasília: UnB, Oficina Editorial do Instituto de Letras, 2001.

WINCKELMANN, J. H. **Reflexões sobre arte antiga**. Porto Alegre: Movimento, 1975.

WOLFSON, Leandro. Cuerpo, pueblo, espíritu. *In*: WHITMAN, Walt. **Cuerpo, pueblo, espíritu**: antología. Buenos Aires: Longseller, 2003.

ZIMMER, Heinrich Robert. **Mitos e símbolos na arte e civilização da Índia**. São Paulo: Palas Athena, 1989.

ZOURABICHVILI, François. **Vocabulário de Deleuze**. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2004.

ZWEIG, Paul. **Walt Whitman**: a formação do poeta. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.



Contra-capa:
“A dança da paz”
de Emelisa Mudle