CURRÍCULO ENTRE LINHAS DANÇANTES

Angélica Vier Munhoz[1]

Introdução

Este artigo refere-se, de modo geral, às intersecções entre os campos do currículo e da arte. É em meio a essas aproximações que se buscam algumas noções para pensar o currículo em sua imanência com a arte, pois "só um plano de imanência pode botar o currículo para dançar" (CORAZZA; TADEU, 2003, p. 60). Essas noções dizem respeito aos conceitos de *liso* e *estriado* (DELEUZE, 1968[2]; DELEUZE; GUATTARI, 1980[3]) e de *transversalidade* (GUATTARI, 1974[4]; DELEUZE; GUATTARI, 1970[5]; DELEUZE; GUATTARI, 1975[6]). Por outra via, tomam-se as obras do coreógrafo francês Jérôme Bel. Acredita-se que, ao buscar algumas obras desse coreógrafo e aproximá-las das noções de liso e de estriado e transversalidade, torna-se possível agenciar e compor outros movimentos do currículo e conectá-lo às linhas e matérias que se estendem e se comunicam em diferentes sentidos.

Dos agenciamentos possíveis

A aproximação com um coreógrafo não se dá com o intuito de analisar suas obras, mas de agenciá-las ao currículo enquanto um corpo que, ao dançar

---

1 Doutora em Educação; Docente do Centro Universitário Univates; Coordenadora do Grupo de Pesquisa CEM/CNPq/Univates"; angelicavmunhoz@gmail.com.

2 DELEUZE, Gilles. **Différence et Répétition**. Paris: Presses Universitaires de France, 1968, 1ª Édition.

3 DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mille plateaux**. v. 5. Paris: Éditions de Minuit, 1980, 1ª Édition.

4 Esta obra foi publicada pela primeira vez em 1974, na Coleção *Text à l'appui/ série Psychiatrie, Éditions François Maspero.*

5 DELEUZE, Gilles. **Proust et les signes**. Paris: Presses Universitaires de France, 1970, 1ª Édition

6 DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **kakfka por une littérature mineure**. Paris: Èditions de Minuit, 1975, 1ª Édition.

entre linhas, afasta o adestramento, o enrijecimento, efetuando suas próprias variações e produções de sentidos. É nessa perspectiva que se justifica a escolha deste coreógrafo, pois "Jérôme Bel não parece ter outro propósito que não seja libertar o corpo da servidão imposta pelos sentidos nele marcados, estratos a partir dos quais se movimenta, pode ser nomeado e organizado" (MUNHOZ; COSTA, 2015, p. 38).

Acredita-se que um currículo pode ser o movimento decalcado da representação ou um movimento de linhas dançantes. Um programa que visa a atingir resultados, um roteiro de execuções que se encontra associado às práticas disciplinares, por meio do qual se coreografam os corpos treinados – professores, alunos, instituição, escritas –, que se tornam somente dançantes no ato de dançar. Um currículo pode ser a criação de si e, ao ser colocado em movimento, pode desescolarizar. Encontrar-se com outros corpos e, em vez de nomeá-los, mensurá-los, perder-se em linhas dançantes. Pode encontrar-se em fronteiras fixas com muros sólidos, mas vazar pelas frestas e rachaduras que desestabilizam seus alicerces e criam contornos e linhas mutantes. Essas linhas cortam o espaço do currículo, desenham traços singulares, transversalizam a heterogeneidade de elementos e dos trajetos, conectam-se a outros movimentos.

Nessa perspectiva, o bloco curricular – estático, homogêneo e monolítico – torna-se um arranjo polifônico, feito de movimentos descontínuos traçados sobre uma superfície lisa, em meio à qual se abre um espectro de agenciamentos que modifica seus limites e paragens. Assim, o currículo pode ser entendido como uma máquina de estado, instauradora de espaços estriados e sedentários, ou uma máquina de guerra, produtora de espaços lisos e nômades. Não uma ou outra, mas uma e outra. Para Deleuze e Guattari (1997, p. 180), "os dois espaços só existem de fato graças às misturas entre si: o espaço liso não para de ser traduzido, transvertido num espaço estriado; o espaço estriado é constantemente revertido, devolvido a um espaço liso". Passa-se ora do liso ao estriado, ora do estriado ao liso, em movimentos que são inteiramente diferentes e, no entanto, se encontram e se misturam (DELEUZE; GUATTARI, 1997). O espaço estriado é demarcado por muros, caminhos cercados, terrenos regulados, indicando direções divisíveis por fronteiras; o espaço liso, apenas por traços que se deslocam no próprio trajeto. Não localizado, não delimitado, o espaço liso torna-se nômade em suas variações, intensidades, afectos, polivocidades e multiplicidades de direções. "O que ocupa o espaço liso são as intensidades, os ventos, os ruídos, as forças e as qualidades tácteis e sonoras, como no deserto, na estepe ou no gelo" (DELEUZE; GUATTARI, 1997, p. 185). Entre essas multiplicidades de linhas – lisas, mutantes, errantes; duras, segmentadas, estriadas, reguladas –, o currículo compõe-se como elemento ativo de um processo de produção.

É enquanto movimento de linhas que se busca aproximar a experiência do currículo da experiência da obra de Jérôme Bel. Mais pretensiosamente, busca-se pensar o currículo a partir da obra de Jérôme Bel. Mas como aproximar uma obra coreográfica da noção de currículo? Para efetuar essas aproximações, além da noções de liso e estriado, já mencionada aqui, busca-se também operar

com o conceito de transversalidade. Em Sauvagnargues (2006), encontramos que Guattari cria o conceito de transversalidade, após 1965, para compreender as relações do inconsciente e aprofundar seus estudos sobre a psicanálise. Por sua vez, Deleuze, na segunda versão da obra *Proust e os signos*, publicada em 1970, afirma "a importância de uma dimensão transversal nas obras de Proust" (SAUVAGNARGUES, 2006, p. 116) e utiliza o conceito de transversalidade "livremente para elucidar isso que ele chama de 'a estrutura formal da obra de arte', fazendo comunicar crítica literária e psicoterapia institucional" (SAUVAGNARGUES, 2006, p. 116). Deleuze e Guattari retomam essas noções mais adiante na obra *Kafka: por uma literatura menor* (1975), referindo-se à transversalidade como um princípio de entradas múltiplas.

> Poder-se-á apenas procurar com que pontos se liga aquele por onde se entrar, por que cruzamentos e galerias se passa para ligar dois pontos, qual é o mapa do rizoma e como é que este, de repente, se modifica se se entrar por qualquer outro ponto. […] (DELEUZE; GUATTARI, 2003, p. 19).

Assim, tanto na obra de Jérôme Bel quanto na noção de currículo, não há um centro, mas uma zona de transversalidade que conecta matérias, temporalidades, sentidos, espaços provisórios de variações. É, pois, a transversalidade que "permite a transmissão de um raio de luz entre dois universos tão diferentes quanto o são os mundos astronômicos" (DELEUZE, 2003, p. 160). Nessa zona, os limites tornam-se maleáveis, os cortes geram criações. Não há a fixidez constitutiva das representações, mas fluxos-desejos que se tornam incomensuráveis e incomparáveis porque não há mais modelos de corpo, currículo, espaço, movimento, já que "é através do agenciamento de um corpo expressivo que o território demarca seus limites, estabelecendo então as molduras através das quais o corpo orgânico irá organizar seus cantos, seus trajetos, suas posturas" (COSTA; MUNHOZ, 2015, p. 80). Assim, não há mais muros que guardam essências, mas sim contornos mutantes, dobras movediças, linhas que se estendem e se comunicam em diferentes sentidos, pois "a transversalidade é uma dimensão que pretende superar os dois impasses, quais sejam o de uma verticalidade pura e de uma simples horizontalidade" (GUATTARI, 2004, p. 111).

Jérôme Bel (2007) também nos ajuda a lembrar que os muros podem desaparecer não só dos eventos teatrais, mas de nossa própria existência, que, assim como o teatro, está predestinada ao desaparecimento. Em *Véronique Doisneau* (2004), obra de Bel concebida em resposta a um convite do Balé de *l'Opéra de Paris*, trazia-se para a cena o depoimento de uma bailarina de meia-idade, que não era uma étoile, oito dias antes de sua aposentadoria. "Queria fazer um solo para alguém que é... ninguém" (BEL, 2007, p. 94). Em um momento particularmente tocante, *Véronique* dança pela última vez o que ela mais odiou em toda a sua longa carreira: um trecho de *O Lago dos Cisnes* no qual o corpo de baile passa muito tempo imóvel, compondo o que ela chama de "cenário humano" para dar destaque à primeira-bailarina. Ela pede para o técnico colocar a música

para fazer sua parte da coreografia. Ela então fica, em sua pose, imóvel no canto do imenso palco da Ópera de Paris, mas dessa vez sozinha e nua (UHIARA, 2013). Segundo Bel (2007, p. 95), "através de suas palavras essa mulher se coloca a existir diante de mim outramente. Ela marca um silêncio e depois retoma a dança, obliquamente na cena". Nesse momento, para Bel, o nascimento do espectador substitui a morte do autor, na medida em que cada um deve reativar o que vê (FONTAINE, 2004). Assim, o que resta de um espetáculo para cada espectador são apenas fragmentos, ficções ou algo que transcenda a realidade, que esvazie o espaço ou se arraste por seus limiares.

> Se uma obra de arte entra em comunicação com o público e, mais que isso, se entra em comunicação com as outras obras do mesmo artista e as suscita, se entra em comunicação com outras obras de outros artistas suscitando-lhes o despertar, é sempre nessa dimensão de transversalidade, em que a unidade e a totalidade se organizam por si mesmas sem unificar nem totalizar objetos ou sujeitos (DELEUZE, 2003, p. 161).

São justamente essas possibilidades, de criar no palco um corpo que se movimenta transversalmente por um espaço liso e nômade, que interessam a Bel. São também essas possibilidades que talvez aproximem Jérôme Bel da noção de um currículo que opere mediante relações oblíquas, transversais, e que se proponha a olhar para novas ficções geradas pelos espectador – aluno, professor, instituição – a partir de um espetáculo cuja fragilidade do desaparecimento seja a sua grande força de criação. Desaparecimento, efemeridade, deslocamento, esvaziamento. "Um ponto de contato com um espaço externo que deve permanecer vazio" (AGAMBEM, 2013, p. 63). Esvaziar a cena, o corpo, o currículo, para encontrar a totalidade de suas possibilidades – o passo, o movimento, a linha – e depois abandoná-los, pois só assim um gesto – nem que seja somente um – poderá ser digno de ser dançado.

Do último espetáculo



Jérôme Bel, *Gala* (2015)[7].

Gala (2015) é o último espetáculo de Jérôme Bel, no qual o coreógrafo busca desconstruir a representação institucional da dança. "Olhar outramente a dança. Abrir o teatro àqueles que não representam jamais"[8] (BEL, 2015, s/p). Nesse espetáculo, Bel mistura profissionais da dança e amadores e faz um inventário de uma "dança sem qualidades" (BEL, 2015, s/p), em meio à multiplicidade de modelos estéticos, que nos fazem interrogar as ausências, os silêncios fortuitos, os esquecimentos voluntários. "Um grupo de amadores rendidos ao seu amadorismo, tomados apenas por um sentido de uma prática amorosa da arte", nos diz Bel (2015, s/p).

O espetáculo é uma celebração coletiva não profissional que autoriza o "dançar em proveito do prazer de se produzir" (BEL, 2015, s/p). Um desejo de exprimir, por meio da dança, a capacidade de experimentar, mesmo que minimamente, um saber coreográfico. Talvez um lugar de poder, passível de ser experienciado para si, sem mestre ou técnica, no qual os saberes intuitivos e os gestos bricolados produzem uma multiplicidade de maneiras de dançar,

7 Imagem extraída do site <www.jeromebel.fr>.

8 As traduções do francês foram feitas pela autora.

anulando as hierarquias entre os estratos culturais. Desse modo, assim como em todos os espetáculos de Bel, esse lugar apresenta-se como uma nudez, um vazio a ser investido por esses intérpretes improvisados. Bel (2015, s/p), então, pergunta: "a dança é necessariamente condicionada pela aquisição de um saber?" E, em seguida, lembra o quanto os passos e as atitudes próprias de cada gênero da dança constituem uma memória coletiva, um saber cultural incorporado de tal forma que, "quando alguém diz 'eu não sei dançar', isso quer dizer alguma coisa de sua relação com o corpo, com sua cultura, com sua história pessoal" (BEL, 2015b, s/p).

Gala assim decorre: na primeira parte da peça, os *performers* interpretam a assinatura de um gesto de uma determinada época da dança – do balé clássico à dança contemporânea. Nesse momento, o coreógrafo parece tentar tornar visíveis os processos inconscientes com que cada um incorpora a história oficial da dança. A presença de intérpretes profissionais em meio ao grupo tem por objetivo, segundo Bel (2015), possibilitar ao público um estranhamento, de maneira a arrancá-los de uma lógica de julgamentos e expectativas. No confronto com diferentes tipos de dançarinos, em diferentes níveis, produz-se uma indiferenciação que, se no primeiro momento remete a comparações, ao longo da peça coloca o espectador a rever seu olhar crítico.

Na segunda parte, *Gala* inverte o dispositivo: os artistas já não têm de encarnar os passos e as formas emblemáticas, mas tornam-se eles mesmos o modelo pelo qual se dança a coreografia. Nesse momento, cada um executa uma dança-solo, a qual costuma praticar na vida real, enquanto o resto do grupo é convidado a imitar os gestos. Então, dançarinos profissionais, perturbados em seu conforto técnico, são convidados a desfazer sua automação, a desaprender a técnica para redescobrir o prazer de dançar a nudez. Por sua vez, o grupo de amadores mostra, mediante sua inexperiência técnica e por meio de um virtuosismo não formatado, uma singularidade de gestos desprendida de uma formação acadêmica que tende a criar homogeneidade e uniformidade de comportamentos. É dessa maneira que Bel desloca o amador de sua imagem de impotência. Para Bel (2015b), amador não quer dizer somente não-profissional, mas, por definição, quer dizer pessoa que gosta, que aprecia, que ama fazer alguma coisa, nesse caso, a dança. Bel (2015b) também lembra que os amadores fazem outra coisa na sociedade; o espetáculo não é seu trabalho, mas um direito de liberdade, de puro desejo. Barthes também nos ajuda a pensar nessa figura do amador. "O amador não é obrigatoriamente definido por um saber menor ou uma técnica imperfeita [...], mas, sim, por isto: ele é o que não mostra, o que não se faz ouvir" (BARTHES, 1995, p. 01). Dessa forma, para o amador, não tem ensaio, acerto ou erro, técnica ou ofício – ele apenas exerce algo por gosto, por puro prazer.

> O Amador (aquele que pratica a pintura, a música, o esporte, a ciência, sem espírito de maestria ou de competição), o Amador reconduz seu gozo (*amator*: que ama e continua amando); não é de modo algum um

> herói (da criação, do desempenho); ele se instala *graciosamente* (por nada) no significante: na matéria imediatamente definitiva da música, da pintura; sua prática, geralmente, não comporta nenhum *rubato* (esse roubo do objeto em proveito do atributo); ele é - ele será, talvez - o artista contraburguês (BARTHES, 2003, p. 65).

Talvez Bel queira nos provocar a pensar que o valor do fracasso não reside na inabilidade técnica, mas na incapacidade de desconstruir os modelos e de beneficiar-se de suas deformidades, fragilidades, indisciplinas.

Novamente, é possível relacionar a experiência de Jérôme Bel com a experiência de currículo. A uniformidade, a padronização de uma formação acadêmica e a sincronização de gestos resultam em um endurecimento das atitudes, movimentos e discursos de corpos que opõem a inventividade à mobilidade. O currículo efetua-se em relação a um conjunto de referências e a certa cultura. Desse modo, tal qual a experiência de Jérôme Bel, trata-se de um campo social, político e estético. E, exatamente por isso, o currículo carrega uma potência, um espaço-tempo capaz de ser arrancado das coordenadas, de maneira a "arrastar consigo um fragmento de céu, de paisagem ou de apartamento, um retalho de visão, com o qual o rosto se compõe em poder ou qualidade" (DELEUZE, 2009, p. 161).

Considerações finais

Acredita-se que, abordando o currículo por meio das noções de transversalidade e de espaços lisos e estriados, pode-se tomá-lo como uma zona intersticial entre aprender e saber, aprender e pensar, experienciar e dançar, experimentar e viver, assim como pensa Deleuze: "aprender é penetrar no universal das relações que constituem as ideias e nas singularidades que lhes correspondem" (DELEUZE, 2006, p. 237). Por outro lado, aproximar o currículo dos movimentos artísticos de Jérôme Bel implica colocar em xeque suas verdades e estriamentos, interromper seu cotidiano, os quadros de referências, as atitudes pré-formatadas. Mais do que isso, implica desestabilizar seus alicerces e transversalizá-los de gestos singulares e poéticos que permitissem experimentar uma parcela de intensidade ainda não vivenciada ou uma pequena sensação que não tenha se prestado ao esgotamento. Enfim, tal qual o amador, praticar um currículo simplesmente por um desejo de manter-se vivo.

Referências

AGAMBEM, Giorgio. **A comunidade que vem**. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

BARTHES, Barthes. **Roland Barthes por Roland Barthes**. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Estação Liberdade, 2003.

BARTHES, Roland. **Roland Barthes artista amador**. Coleção Romaric Surger Buel. Rio de Janeiro, CCBB, 1995.

BEL, Jérôme. Véronique Doisneau. Entretien Jérôme Bel & Cristophe Wavelet. In: **Catalogue Raisonné 1994 -2005**. Le Journal des Laboratoires d'Aubervilliers. Paris, 2007.

BEL, Jérôme. Gala. Traverser différentes possibilites de la danse. Entretien avec Jérôme Bel. Propos recueillis par Gilles Amalvi. In: **Festival d'Automne à Paris.** Paris. Théâtre des Louvrais/Pontoise, 13 out., 20h30. 2015b. Folheto.

CORAZZA, Sandra; TADEU, Tomaz. **Composições**. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

DELEUZE, Gilles. **Proust e os signos**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.

DELEUZE, Gilles. **Diferença e Repetição**. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mil Platôs:** capitalismo e esquizofrenia. vol.5. São Paulo: Ed. 34, 1997.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Kafka por uma literatura menor**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2003.

COSTA, Cristiano Bedin da. MUNHOZ, Angélica V. Liberdade em movimento: extratos para a construção do corpo em um ensino à deriva. **Revista contemporânea de educação**. Rio de Janeiro: RCE/FE/UFRJ, vol. 10, n. 19, janeiro/junho de 2015.

FONTAINE, Geisha. **Les danses du temps.** Centre National de La danse. Pantin, 2004.

GUATTARI, Félix. **Psicanálise e Transversalidade**: ensaios de análise institucional. Aparecida: Ideias & Letras, 2004.

MUNHOZ, Angélica V.; COSTA, Cristiano Bedin da. Jérôme Bel e o folhear do corpo. In: SALES, José Albio Moreira de.; SILVA, Bruno. **Arte, tecnologia e poéticas contemporâneas.** Ceará: EdUECE, 2015.

RB Jérôme Bel. **Spectacles Gala (2015).** Disponível em: <http://www.jeromebel.fr/spectacles/presentation?spectacle=Gala>.

SAUVAGNARGUES, Anne. **Deleuze et l'art**. Paris: Presses Universitaires de France, 2006.

UHIARA. Rafaella. Sobre o legado de uma arte efêmera: breve reflexão sobre a fugacidade do evento teatral e sua perenidade na memória do espectador a partir do espetáculo "Cour d'honneur", de Jérôme Bel. São Paul/USP: **Revista de Artes Cênicas Sala Preta**. v. 13, n. 2, 2013.