

PARTITURAS DO SILÊNCIO

POÉTICAS DO MOVENTE

Organizadores
Luciano Bedin da Costa
Eduardo Guedes Pacheco

Editora Sulina

Copyright © Autores, 2017

Capa: Humberto Nunes (sobre ilustração de Titi Bertol)

Projeto gráfico e editoração: Niura Fernanda Souza

Revisão: Simone Ceré

Revisão gráfica: Miriam Gress

Editor: Luis Antônio Paim Gomes

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Bibliotecária Responsável: Denise Mari de Andrade Souza – CRB 10/960

P273

Partituras do silêncio: poéticas do movente / organizadores: Luciano Bedin da Costa e Eduardo Guedes Pacheco. -- Porto Alegre: Sulina, 2017.

206 p.

ISBN: 978-85-205-0805-3

1. Educação. 2. Ensino de Educação. 3. Sociologia da Educação. I. Costa, Luciano Bedin da. II. Pacheco, Eduardo Guedes.

CDD: 370.19
CDU: 37

Todos os direitos desta edição são reservados para:
EDITORA MERIDIONAL LTDA.

Editora Meridional Ltda.
Av. Osvaldo Aranha, 440, cj. 101 – Bom Fim
Cep: 90035-190 – Porto Alegre/RS
Fone: (0xx51) 3311.4082
www.editorasulina.com.br
e-mail: sulina@editorasulina.com.br

Dezembro/2017

Movimentos

Angélica Vier Munhoz[1]

Eu não quero mais pensar a não ser com meu corpo.
(Uno, 2014)

Mover, dançar, experimentar, aprender, transcriar. Trata-se de breves movimentos do corpo, de certo corpo, do que se passa entre os corpos ou do que se passa entre a dança e o corpo, o pensamento e o corpo. De um corpo vivido em meio ao movimento. De um aprender no movimento. De um movimento que não se efetua somente no corpo, mas de um corpo obstinado a se movimentar, rejeitando as imagens dogmáticas do pensamento, os gestos habituais, os velhos saltos e piruetas, os volteios e *voltiges*. De um pensamento que se move criadoramente na medida em que faz mover um corpo e uma vida.

[1] Docente do Centro Universitário Univates; Doutora em Educação.

O que faz isso que move?

"Não me interessa como o corpo se move, mas o que faz o corpo se mover." Essa conhecida frase de Pina Bausch dizia respeito a um método genuíno de criação, no qual a coreógrafa buscava respostas para problemas produzidos junto aos bailarinos do *Tanztheater Wuppertal*. Para cada proposição ou pergunta que a coreógrafa fazia, os bailarinos deveriam responder com uma sequência de gestos e, eventualmente, palavras, sem que tais gestos e palavras estivessem decalcados na representação. Pina Bausch, certamente, não sabia de antemão o que fazia o corpo dos seus bailarinos se mover, quais pensamentos faziam mover um corpo, em quais pensamentos impensáveis o corpo deveria mergulhar para criar novos movimentos. E não sabia porque não se tratava de um saber calcado no corpo, de um saber sensório-motor de um corpo que responde com velhos gestos, mas de uma experimentação do corpo, um aprender que só se efetua por meio da criação de movimentos do pensamento, tal qual nos lembra Deleuze (1987, p. 96): "a criação é a gênese do ato de pensar no próprio pensamento". Para tanto, Bausch inventara um método no qual ela tomava o movimento como um problema. Eu te proponho uma pergunta, tu me devolves com movimentos, com "gestos virtuais que o próprio pensamento não poderia pensar (exprimir) e que exigem um corpo para dizer" (Gil, 2001, p. 220). Nessa medida, tal procedimento consistia em um plano de composição, em meio ao qual os seus bailarinos produziam gestos do pensamento, repetiam sequências de movimentos, desprovidas de sentidos e formas, imersos em um campo problemático. "É difícil dizer

como ou onde alguma coisa mudou, porque é tudo muito orgânico", afirmava Bausch (Fernandes, 2000, p. 41). Se, como nos diz Deleuze (2006), pensar tem origem no incômodo do desconhecido e aprender tampouco é receber algum saber, mas construir outro corpo, um novo corpo, dotado de uma potência de singularidade, tais bailarinos pareciam viver o movimento em estado de aprendência, de experimentação e criação. Diante de tal perspectiva, poderíamos tomar as perguntas de Deleuze: como funciona o pensamento? Como pensar o pensamento em sua inventividade? Em sua mobilidade? (Deleuze, 2005). Contudo, para Bausch, valia tão somente perguntar: "Como podemos viver hoje? Como dançar hoje?" (Fontaine, 2004, p. 200).

Manter-se no movimento

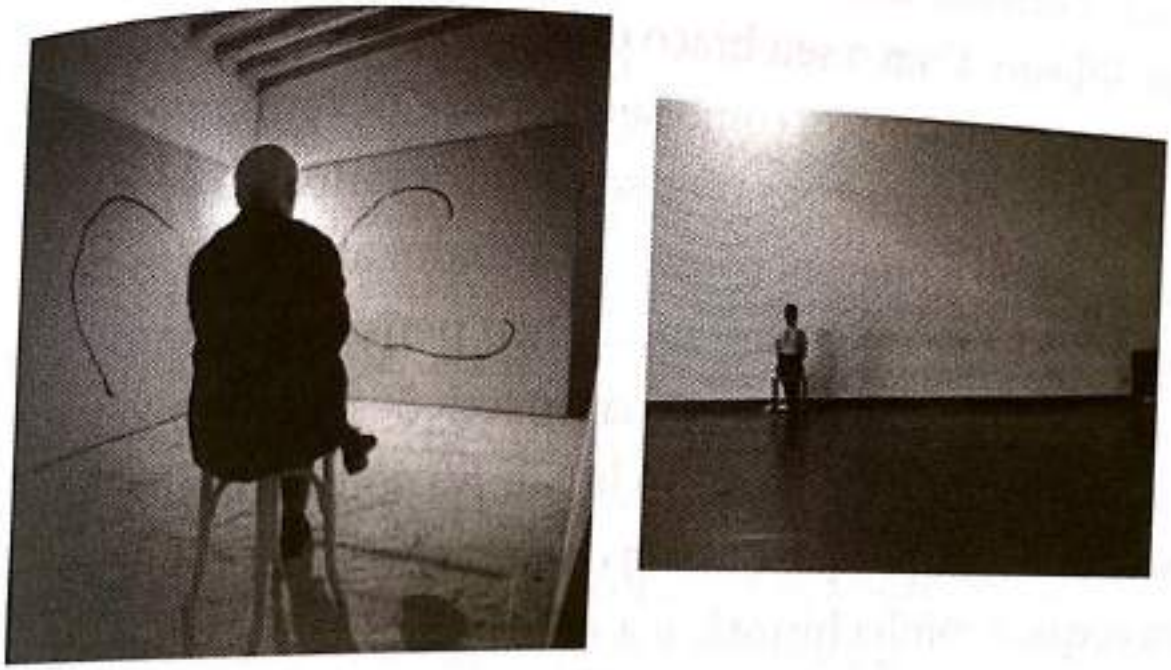
Tavares (2013) nos relata o seguinte conto de Stefan Grabinski: trata-se de um personagem conhecido como o revisor do comboio, para quem o papel dos comboios não consistia em "levar as pessoas dum sítio para outro por razões de deslocamento, mas pelo movimento como tal. Apenas o movimento interessava, e não os pontos de partida e chegada. Por isso, as estações não serviam para se sair delas, mas para medir o caminho percorrido" (p. 264). Obcecado pelo movimento, o revisor tirava o bilhete não para um destino, mas precisamente para não chegar ao destino: "um bilhete não para um espaço, mas um bilhete para o movimento" (p. 264). Contudo, "para todo esse excesso havia a contrapartida infalível: as paragens. Toda a sua coragem e energia desapareciam no momento em que o comboio parava" (p. 265). De

certo modo, o que nos interessa nesse conto é esse desejo de movimento, uma vontade de mais vida movente, que não diz respeito a um ir além, mas, tão somente, a manter-se no movimento. Ora, no limite, mover-se foi uma das grandes premissas do sujeito moderno. Poderíamos mesmo dizer que o progresso humano é efeito do movimento, de modo que reduzimos a existência humana aos movimentos do corpo. Assim, o sujeito moderno foi feito para se mover e mover tornou-se sinônimo de liberdade. No entanto, para tal sujeito, o mover-se está separado do pensar, de modo que tal movimento anda, muitas vezes, à solta, ou ainda, o que parece mais preocupante, está calcado em certa estagnação. Dizemos: "Vou parar para pensar"; "Pare e pense". Como se para pensar fosse necessário suspender o movimento, manter-se na imobilidade. Mas não nos enganemos, a imobilidade física não é ausência de movimento, mas, como nos diz Tavares (p. 244), é "um excesso de memória corporal", um excesso de pensamento dogmático, de tempo fixado que não permite que o corpo se torne presente. Tais indícios funcionariam como se o corpo perguntasse: "como é que se deve atacar a encosta? Sobe e não penses nisso" (Nietzsche, 1998, p. 31). Assim, compreender tal ação seria, tão somente, o obstáculo para a experimentação, pois, como diz Tavares, citando tal passagem de Nietzsche, "compreender é não subir. Subir é compreender durante o movimento" (2013, p. 245). Obviamente que, por vezes, movimentar-se no pensamento e mover-se no corpo não são consoantes, e mover o pensamento não implica colocar o corpo em deslocamento. Pode-se dançar sem se mover, viajar sem se mover, aprender sem se mover ou mesmo um movimento

mínimo pode preencher algo imenso no pensamento. A vida de um nômade, diz Deleuze (2006a), se torna apaixonante pelas viagens que se fazem em intensidade – aventuras um tanto prodigiosas, movimentos um tanto fugazes, deslocamentos secretos. Mas onde está o movimento? Como movimentar e ver algo que não está ali? Como aprender no movimento, adentrar no movimento, ser afetado pelo movimento, fortalecer-se com o movimento?

Mover-se entre as linhas

Figuras 1 e 2 – Encontrando o início (Reencontrando Miró)



Fonte: https://denisestutz.wordpress.com/2009/12/

Comecei a trabalhar as linhas. Linhas de força, linhas que atravessam, que rompem, dentro e fora. Uma procura de outra qualidade no movimento surgiu da sensação da vertigem, da imagem do abismo. Começo por pequenos impulsos que vão surgin-

> do, às vezes, por dentro do corpo e, às vezes, pelo impulso que vem de fora até que o movimento passa para a extremidade e as linhas vão se desenhando no meu corpo e no espaço[2].

Justo uma imagem (2009), obra coreográfica de Denise Stutz[3], toma seu ponto de partida a partir do encontro com um quadro de Miró, em meio ao qual ela pergunta: Como um movimento mínimo pode preencher algo tão imenso? O espetáculo, então, assim se inicia: Denise Stutz encontra-se no meio do palco, sentada em uma cadeira de costas para o público, com parte do seu torso nu. No canto direito, uma mesa, um computador e outro bailarino, Felipe Ribeiro. Com o seu braço direito ela desenha linhas invisíveis e suaves no espaço, como se estivesse desenhando traços do corpo. Entre movimentos precisos e minimalistas, sem nenhum excesso, corpo e imagem começam a dialogar: "Eu sou bailarina, eu danço e isto é uma questão. Eu fico pensando como eu posso levar meu corpo com todas as suas inscrições, com toda a sua história, essa memória, para outro lugar. Eu sou bailarina, eu danço e eu afirmo isso, porque é assim que eu construo e desconstruo o meu corpo, a minha história e a minha memória[4]". Destituída de um eu, ainda que, por vezes, se possa confundir, a coreógrafa movimenta o seu corpo, retorna inúmeras vezes a ele, produz pensamentos em meio aos gestos, traça o corpo em meio a linhas que

[2] https://denisestutz.wordpress.com/2009/12/

[3] Coreógrafa carioca que a partir de 2003 iniciou seu trabalho solo.

[4] Fala da coreógrafa durante o espetáculo *Justo uma imagem*.

se constroem entre a visibilidade e a invisibilidade, a mobilidade e a imobilidade. A dança é o modo como o seu corpo compreende, experimenta, aprende e cria o mundo, mas também é um lugar de um não saber sobre si mesma, de um não pertencimento. "A criação é um lugar desconhecido. É sempre doloroso o lugar de não saber sobre si mesma", diz Stutz (Vilela, 2010, p. 195). É, pois, em direção ao desconhecido que tal corpo se move, abrindo-se a um número infinito de novos movimentos e linhas, de mistérios e conexões. Assim, em meio a fluxos e intensidades, o espetáculo termina. E, uma vez mais, gestos e linhas continuam dançando por entre a vida.

Transcriar o movimento

"Retornar a um não lugar de onde se pode novamente partir" (Lepecki, 2010, p. 19). Na dança contemporânea, como afirma Lepecki (2010), "há uma quantidade crescente de *re-enactements* de obras querendo se "reobrar" numa possibilidade outra daquilo que já foram uma vez" (p. 19). Trata-se, portanto, de arquivo e tradução. Produzir um novo movimento à obra na medida em que ela se agencia a um novo corpo, a um novo coreógrafo. Um modo de transcriação, como diziam os irmãos Campos (2010). A obra, nessa perspectiva, foge de si mesma, dispersa de sua origem, mas persegue seus rastros e se reinventa. Conserva, assim, traços dos elementos originais, pois "toda invenção depende de um arquivo" (Adó, 2013, p. 103). Contudo, deformar o arquivo é a sua própria força, e, no caso da dança, o "mal de arquivo" (Derrida, 2001) se dá no corpo do bailarino, pois tal corpo é errante, inventi-

vo, transcriador e transformador. "Em que se transforma o arquivo quando ele se inscreve diretamente no próprio corpo?" (Derrida, 2001, p. 8). O arquivo-corpo, tal qual denomina Lepecki (2015), arquiva o material coreográfico no corpo do bailarino, de modo que a experiência de tradução na dança remete a buscar no corpo o que continua a operar no presente. Desse modo, no corpo do bailarino produz-se um desejo de arquivamento e um desejo de transcriar tais movimentos, ativando os campos de possibilidade ou de virtualidades contidas em uma obra, na qual ainda há matéria potente (Lepecki, 2015). Assim, ao invés de fixar no corpo a singularidade original da obra, em tal corpo, a obra se atualiza e se recria. Nesse sentido, traduzir uma obra é performá-la, o que só se torna possível se o coreógrafo, ao criar a sua obra, deixar margens, espaços para que outros possam transcriá-la, atuando nesse espaço intensivo. Enfim, trata-se de nunca recomeçar do zero, mas sim rearranjar, movimentar-se, dançar em direção de linhas que deslizam entre aquilo que já foi e o que ainda poderá vir a ser.

Referências

ADÓ, Máximo Lamela. *Educação potencial*: autocomédia do intelecto. 2013. 194f. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, UFRGS, Porto Alegre, 2013.

CAMPOS, Haroldo de. *Metalinguagem e outras metas*: ensaios de teoria e crítica literária. São Paulo: Perspectiva, 2010.

DELEUZE, Gilles. *Proust e os signos*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

_____. *Cinema II – A imagem-tempo*. São Paulo: Brasiliense, 2005.

_____. *Diferença e repetição*. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

_____. *A ilha deserta e outros textos*. São Paulo: Iluminuras, 2006a.

DERRIDA, Jacques. *Mal de arquivo: uma impressão freudiana*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 2001.

FERNANDES, Ciane. *Pina Bausch e o Wuppertal Thanztheater*: repetição e transformação. São Paulo: Hucitec, 2000.

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

GIL, José. *Movimento total*: o corpo e a dança. Lisboa: Relógio d'água, 2001.

LEPECKI, André. Planos de composição. In: GREINER, Cristine; SANTO, Cristina E.; SOBRAL, Sonia. (orgs.) *Cartografia*: rumos Itaú Cultural Dança, 2009/2010. São Paulo: Itaú Cultural, 2010, 120p.

_____. Le corps comme archive. Volonté de réinterpréter et survivances de la danse. Recréer/scripter: memóries et transmissions des ouvres performatives et coréographiques contemporaines. *Le presses du réel*. Dijon, mars, 2015, p. 33 -70.

NIETZSCHE, Friedrich. *A gaia ciência*. Lisboa: Relógio d'água, 1998.

TAVARES, Gonçalo. *Atlas do corpo e da imaginação*. Alfragide, Portugal: Editorial Caminhos, 2013

UNO, Kunichi. *A gênese de um corpo desconhecido*. São Paulo: n-1 Edições, 2014.

VILELA, Lilian Freitas. *Uma vida em dança*: movimentos percursos de Denise Stutz. 2010. 234f. Tese (Doutorado em Educação) – Faculdade de Educação, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2010.

Vídeos documentários

JUSTO uma imagem. Criação, direção e interpretação: Denise Stutz. Codireção, concepção de vídeo: Felipe Ribeiro. *Cartografia: rumos Itaú Cultural Dança*, 2009/2010. São Paulo: Itaú Cultural, 2010. DVD2. (45min).