

Artista docente: incursões e mutações nos modos de existência

ROSA PRIMO¹

■ 196

¹ Professora dos Cursos de Bacharelado e Licenciatura em Dança da Universidade Federal do Ceará (UFC). Doutora em Sociologia (UFC) / Dança (Paris 8). Foi coordenadora de dança da Secretaria de Cultura de Fortaleza (SECULTFOR). É Coordenadora do Grupo de Pesquisa Concepções Filosóficas do Corpo em Cena (CNPq). Autora do livro *A dança possível: as ligações do corpo numa cena*.

■ RESUMO

O texto que se segue tem como propósito discutir os processos nos quais o artista docente está enredado desde uma perspectiva centrada na arte e seus embates no plano institucional das universidades. Para tanto, nos aproximamos da educação tendo como foco os modos através dos quais ela se agencia à questão da subjetividade: constituição de identidades, maneiras de agir, sentir e pensar, normalizadas, sujeitadas, regulamentadas, cujo pensamento dá-se pelo viés da reconhecimento e representação; e, por outra via, na qual a educação se encontra implicada na invenção de maneiras singulares de relação a si e com a alteridade – um pensar que traz consigo as composições de forças que engendram a corporeidade dançante.

■ PALAVRAS-CHAVE

Artista docente, corporeidade dançante, subjetividade.

■ ABSTRACT

The following text aims to discuss the processes in which the teaching artist is embroiled from a perspective centered on art and its clashes at the institutional level of universities. To do so, we approach education with a focus on the ways in which it touts the question of subjectivity: formation of identities, ways of acting, feeling and thinking, normalized, subjected, regulated, whose thought is given by the bias of recognition and representation; and, otherwise, in which education is implicated in the invention of singular ways of relation to oneself and to alterity - a way of thinking that brings the compositions of forces that engender the dance corporeality.

■ KEYWORDS

Teacher-artist, dance corporeality, subjectivity.

197 ■

Artista docente, um duplo: do que se diz e ainda assim da ordem do não dito. O que se transforma daí, é múltiplo: o que pensamos, a relação que temos com o que pensamos, o que sabemos, a relação que temos com o que sabemos, o que somos, a relação que temos com o que somos. Compondo com as palavras de Walter Kohan “a única coisa segura que permanece nesse estado imediato e constante de invenção de si é a impossibilidade de continuar sendo o que se era”. (KOHAN, 2003, p. 15). Trata-se de algo que não existe antes que se encontre, que se faça. Portanto, nem passado, nem futuro, apenas os instantes que se compõem guardando o que foi no que é. E assim vamos sendo hora mais artista, hora mais docente, hora mais artista docente.

Na vida, além de seu pedaço no ensino superior, artista docente, discurso e prática agenciam-se em seus devires, propiciando encontros, colocando-se lado-a-lado, num mesmo plano de produção ou de coemergência. Nesse processo, estamos diante de condições para produzir pensar no pensamento. Trata-se de uma corporeidade dançante que, estando inscrita no tempo, numa espessura temporal que faz coexistir passado, presente e futuro – uma atualidade em movimento – torna inseparável conhecer e fazer, impedindo qualquer pretensão à neutralidade ou mesmo suposição de um sujeito e um objeto cognoscente prévios à relação que os liga.

Pensar no pensamento, portanto, traz consigo as composições de forças que engendram a corporeidade dançante. Aí, o pensamento não se confunde com o puro ato da reconhecimento e tampouco se reduz à simples representação. Como diz Deleuze, “a forma da reconhecimento nunca santificou outra coisa que não o reconhecível e o reconhecido, a forma nunca inspirou outra coisa que não fossem conformidades”. (DELEUZE, 2006,

p. 196). Tais conformidades são próprias às maneiras de pensar do senso-comum e do bom-senso, às formas habituais de perceber e sentir que nos ligam confortavelmente às necessidades adaptativas da vida e às exigências utilitárias da sociedade. Certamente, sob esse ponto de vista, entendemos sua importância quanto à atividade cognitiva voltada à vida orgânica. Contudo, o pleno exercício do pensar não pode ser confundido com essa dinâmica, sob o risco de afastarmos o pensamento de sua atividade singular, que consiste em criar mutações nos modos de existência.

Pois bem, se é possível dizer que o artista docente tem alguma necessidade de ser, de existir, diríamos que esta seria criar mutações nos modos de existência. Para tanto, os caminhos são múltiplos e singulares, do tamanho das relações engendradas no que pensamos, no que sabemos, no que somos. Contudo, certamente, a pesquisa em dança – desde uma perspectiva problematizante e criadora de novos modos de perceber, sentir e pensar – possibilita essa incursão. Aí, sua maneira de abordar o corpo consiste em compreender nele a potência de desencadear experiências de pensamento que subvertem o modo ordinário de “pensar”, o qual equivaleria a um simples reconhecer ou representar.

Para Nietzsche, o pensamento não se efetua em outra parte além daquela onde se dá, o pensamento é efetivo “no lugar”, é o que se intensifica, se assim se pode dizer, sobre si mesmo, ou ainda o movimento de sua própria intensidade. (BADIOU, 2002, p. 81). O movimento do pensar afeta a vida de quem a pratica, acionando deslocamentos e rupturas nos modos habituais de compreender e de se relacionar com o mundo e consigo mesmo, produzindo uma deriva que comporta um rumo incerto, um destino inesperado. Na dança experimentamos o incômodo do desconhecido, do ainda-não pensado e estando nesse lugar, experienciando sua própria intensidade, construímos algo possível de enfrentar o que nos fez pensar pensando, o que nos fez dançar dançando. Pensamos em pensamento, enquanto ato de pensar. Assim, pensar consiste numa experimentação que não se restringe a reprodução de modelos – antes, faz nascer o que ainda não existe, criando mundos outros, diferentes, possibilidades de vida outras.

No campo da educação, é possível visualizar esses dois modos (experimentação/reprodução) através dos quais ela, a educação, se agencia à questão da subjetividade: um primeiro, mais próximo das engrenagens afeitas à reprodução de modelos, centrado na constituição de identidades, de personalidades, de formas de sensibilidade, de maneiras de agir, sentir e pensar, normalizadas, sujeitadas, regulamentadas, controladas; no segundo caso, em que a experimentação entra em foco, bem como a resistência ao poder – “dando-se por uma via ético-estética” (GADELHA, 2009, p.173) – no qual a educação se encontra implicada na invenção de maneiras singulares de relação a si e com a alteridade.

Com base nesses dois modos, nos parece que a atitude do artista docente consiste menos em procurar *o que é o corpo*, ou seja, um *verdadeiro* corpo, que explorar *o que pode o corpo* – em outros termos, explorar *suas potências* de ser. A dança é antes de tudo uma *grande experimentação do corpo*. O corpo-dançante não existe como tal, mas através das facetas que ele pode recobrir: suas múltiplas potências de ser. Para o filósofo Gilles Deleuze, o artista é atravessado por forças não humanas. Trata-se de um corpo em devir, cuja experiência consiste na absoluta alteridade, no completo desnudamento de si mesmo, de todos os traços que caracterizam alguém como um indivíduo particular e estratificado. Quando entra em processo de devir,

o artista torna-se um ser de captação do mundo, descobrindo uma multidão que o constitui – pré-individualidades e singularidades anteriores a toda a forma constituída como indivíduo ou sujeito. Trata-se de um estado que Deleuze chama de a-subjetivo, uma existência que acontece entre a singularidade e a multidão.

Entrar em contato com essas forças não-humanas é quebrar a linearidade de um corpo hierarquizado, concebido sob uma imagem arborescente, um organismo-funções, que se desloca conforme os códigos e técnicas corporais verticalizadas, conscientizadas, organizadas, estruturadas. Tais forças intensivas desconsideram a representação. Com a representação, tudo é linear. Tudo é dado de antemão, impossível nesse contexto dar conta da não-lógica do pensamento, daquilo que engendra pensar no pensamento. Portanto, as questões são postas aqui desde a problematização do Ser não como um dado, mas como intensidade, isto é, como ser do sensível.

Estar nessa relação é se deparar com um corpo em mutação, em processos dinâmicos de se fazer enquanto se faz. Contudo, essa relação não pode ser da ordem do apto a fazer. Se assim for, estaremos lidando com o movimento diante de uma ação de pseudo-enfrentamento, ou mesmo diante de uma ação defensiva. Ou seja, em ambas as situações estaremos dispostos a mudar desde que possamos permanecer os mesmos. Estaremos trabalhando, assim, com clichês de movimentos – operação fadada ao fracasso, haja vista dar-se sobre o real – e não no real e com o real. Entrar em relação com essas forças, acolher o intempestivo de um processo de investigação em dança, é no mínimo vasculhar a singularidade de uma corporeidade dançante, definida por Michel Bernard como:

[...] uma rede plástica instável, ao mesmo tempo sensorial, motora, pulsional, imaginária e simbólica que resulta de uma interferência de uma dupla história: de uma parte, aquela coletiva da cultura a qual pertencemos e que forjamos nos primeiros hábitos de nutrição, de higiene, do andar, de contatos, etc., e aquela, essencialmente individual e contingente, de nossa história libidinal que modelou a singularidade de nossos fantasmas e de nossos desejos. (BERNARD, 1990, p. 68).

Com efeito, viver o intensivo de um processo de investigação e criação em dança, absolutamente significa apreender, conhecer, ir ao encontro de uma identidade, estável, imóvel, indivisível, que é conservada em meios a uma eternidade ou imbuída a uma essência da qual nada faria bascular sua existência. Ao contrário, nesse processo afirma-se a plasticidade do corpo, nos colocando efetivamente diante do risco de devires outros, reconhecendo, acolhendo, procedendo à gestão da diferença, ou seja, daquilo que, no que nos faz problema e que se nos apresenta como problemático. Daí a pesquisa, a investigação, a experimentação. Assim, de fato, se constitui o acontecimento – operação arriscada, incerta, aberta ao imprevisível, mas pelo menos operada *no* e *com* o real.

Podemos exemplificar essa má compreensão entre apto a fazer e fazendo-se, trazendo a questão da improvisação em dança. A improvisação é um elemento chave atualmente nos processos de pesquisa, investigação e composição em dança. Movidos pela improvisação não faltam ideias distorcidas de que estaremos em contato com algo novo, jamais dado, único, que desconhecemos e que é nosso. Não. A improvisação nos dá exatamente o que sempre se repete numa corporeidade dançante. Ela traz aquilo que é dado desde sempre. Contudo, é exatamente aí, em improvi-

sação, que ao lidar com o que se repete, nos deparamos com o que não podemos repetir. O trabalho em improvisação é efetivamente buscar linhas de fugas ao nos depararmos com o que de fato cristalizou-se em termos de movimento dançante. Assim, estaremos trabalhando potencialmente com a improvisação em dança – ou seja, com aquilo que nos faz problema, lidando com o risco, com a incerteza e abertos ao imprevisível – fazer fazendo-se, compondo-se.

O risco refere-se ao engajamento do corpo na ação por meio do investimento na sensorialidade e na busca pelo inusitado do movimento, capaz de criar novas gestualidades para a dança. Gestualidades que desafiam o corpo, o espaço, o tempo, as regras e os códigos já instituídos na dança. Para esses artistas, o corpo, ao atuar, reinterpreta, constantemente, procura outro lugar, cria novas referências para a dança, para o pensamento, para a vida. (NÓBREGA, 2010, p. 256).

Quando investigamos como e por que criamos? O que se impõe como crucial num ato inventivo ou investigativo? Nas proximidades de filósofos, tais como Nietzsche, Deleuze, Guattari, Foucault, bem como de escritores como Kafka, Artaud, Proust e Blanchot, diremos, em primeiro lugar, que a invenção/investigação, em qualquer domínio que ela se dê, constitui algo da ordem de uma extrema necessidade; em segundo lugar, o processo de criação em dança, a pesquisa, a invenção, não é algo dado. Ele nasce, se gera, se produz a partir do encontro contingente com aquilo que nos força a criar, aquilo que instala a necessidade absoluta de um ato de pensar, de uma paixão de pensar. O ato de criação/investigação está longe de se dar sob o signo da tranquilidade, da paz, da harmonia, do consenso e da boa vontade. Antes o contrário, o ato inventivo só tem condições de possibilidade porque o criador, nesse caso o artista em dança, é tomado por algo da ordem do invisível e do indizível, do incomensurável e do intempestivo - sem que por isso deixe de ser real - que lhe faz problema, isto é, algo que o fustiga, que o atormenta, que o leva a uma inquietação. É esse algo que reverbera em nossos territórios, desestabilizando-os e a nós mesmos, o que chamamos de *intensivo*. E o que é esse intensivo? São os fluxos, as forças, as velocidades, os movimentos moleculares que animam a vida mesma, só que em estado selvagem, isto é, livres de quaisquer mecanismos de semiotização, regulação, estratificação e controle. Falar de intensivo é falar da complexidade e da multiplicidade de forças do *fora (dehors)*, isto é, daquilo que é exterior às territorialidades que habitamos, sentimos e pensamos.

Conhecer as engrenagens do corpo, pensá-lo, analisá-lo, é potencializar a vida. A tradição filosófica quase que inteiramente – com raras e honrosas exceções, como a de Espinosa (o que pode o corpo) – se construiu sobre a base da negação e aviltamento do corpo. Por isso, somos ainda rigorosamente ignorantes daquilo que nos é mais próximo. Nosso mais seguro solo de realidade, apenas tateamos às cegas, nas bordas de um si mesmo que nos permanece estranho. Para Nietzsche, há muito tempo o homem vive em profundo desconhecimento do corpo; e o que é pior, somos tão profundamente ignorantes desse estranhamento de nós mesmos, que sequer chegamos a senti-lo. É como diz Paul Valéry em sua obra *A alma e a dança*: um corpo, por sua simples força, e por seu ato, “é bastante potente para alterar mais profundamente a natureza das coisas que jamais o espírito, em suas especulações e seus sonhos, alcançou!”. (VALÉRY, 1944, p. 148).

Do artista docente nada podemos falar que não seja esse que de alguma maneira engendra-se no ser da dança: um corpo-por-inventar, possível de entendimento somente em sua mobilidade, modificação e estrutura transitória. A dança, nesse sentido, torna-se um modo de ser ao corpo, seu sujeito intensivo e múltiplo, operando a partir de interconexões, por entre percursos complexos e produção de subjetividades. O movimento, as imagens, os gestos e a temporalidade que atravessa o docente dançante, o faz colocar-se no seio da própria mudança, tornando-se, ele próprio, mudança, autoexperimentação e transmutação. Ele acolhe o intensivo, trabalhando em si a dinâmica intempestiva dos acontecimentos.

Ora, dito isto, nos perguntamos: a universidade está de fato aberta, receptiva, à “formação” (invenção) desse sujeito dançante? Está efetivamente aberta, sensível, ao não compromisso com a funcionalidade? Com a existência do erro como potencialidade das ações? Com o não utilitarismo do mercado? Com a presença marcante dos afetos nos processos investigativos e inventivos? Com as transgressões próprias da arte? Ela está disponível para acolher metodologias singulares distantes dos modelos vigentes?

Por vezes temos a impressão que sim, que há uma abertura para esse mundo. Contudo, desse mundo, a universidade pouco se sabe. Por hora, apenas olhares exóticos, longe, muito longe de indagações como: o que pode o corpo. Diante da estrutura que move uma organização/instituição de ensino, a dança nada mais é que pequenos saltos. Na perspectiva da universidade, pouco da dança transpõe os muros, os processos burocráticos, o concreto, a lógica e racionalização que verticalizam o ensino – isso é o que interessa nos projetos pedagógicos: a fórmula, o mercado, a função, os pré-requisitos, a ordem. Não há sobras, não há restos, não há questões. Os desafios existem sim, mas pautados em organogramas, em metas a cumprir, com começo, meio e fim e resultados atingidos a partir de receitas prontas. A dança no meio disso? Nada. Não existe. Portanto, sim, a universidade está aberta a esse inexistente. Do lado da universidade, o conhecimento não se dá em piruetas – essas divertem os alunos; e, nesse sentido, podem até funcionar como “ferramentas” que impulsionam a produção – a serviço da verticalização do ensino. A dança, nessa perspectiva, é uma pausa na hora do almoço.

Contudo, é diante dessa pausa que o artista docente atua como propulsor de incursões e mutações nos modos de existência – porque atento, aberto, presente às vicissitudes e percalços de toda vida. Detido nesse instante, a partir de uma perspectiva *com* o real e não *sobre* o real, ele pode lidar com uma potência plástica inumana, possível de inventar novos afectos². Trata-se, portanto, de uma abertura, uma pausa, um silêncio que contém e sustenta toda a potência da música; ou seja, ele *cria* o possível – e não *realiza* o possível, como pode parecer às estruturas da universidade. Segundo François Zourabichvili, estamos falando de uma das principais apostas lançadas pela filosofia de Gilles Deleuze:

Na esteira de Bergson, Deleuze diz o contrário: quanto ao possível, você não o

² De acordo com Daniel Lins, em nota de rodapé no livro *Juízo e Verdade em Deleuze*, páginas 15 e 16, afecto em Deleuze, ao contrário do afeto, é uma potência totalmente afirmativa. “O afecto, ao qual nada falta, exprime uma potência de vida, de afirmação, o que aproxima Deleuze de Espinosa: na origem de toda existência, há uma afirmação da potência de ser. Afecto é experimentação e não objeto de interpretação. Nesse sentido, afecto não é a mesma coisa que afeto: o afecto é não pessoal. [...] o afecto é um conceito deleuziano inseparável do plano imanência”. (LINS, 2004, p. 15-16).

tem previamente, você não o tem antes de tê-lo criado. O que é possível é criar o possível. Passa-se, aqui, a um outro regime de possibilidade, que nada mais tem a ver com a disponibilidade atual de um projeto por realizar, ou com a acepção vulgar da palavra “utopia” (a imagem de uma nova situação pela qual se pretende, brutalmente, substituir a atual, esperando alcançar o real a partir do imaginário: operação sobre o real, e não do próprio real). O possível chega pelo acontecimento, e não o inverso; o acontecimento político por excelência - a revolução - não é a realização de um possível, mas uma abertura do possível. (ZOURABICHVILI, 2000, p. 335)

Se “o possível é criar o possível”, essa criação, como mostra Sylvio Gadelha (2004) é sempre solidária a uma experimentação arriscada, perigosa, cujo ânimo deixa de lado o duvidoso conforto do que já se tem, cujo ímpeto não se coaduna com a mera conservação do já existente, com a mera conformidade ao já instituído e com a repetição do mesmo. Uma experimentação que aposta, ao contrário, num mais querer que potencialize a vida, diferenciando-a, multiplicando-a, tornando-a impulso que faz o corpo dançante vibrar desde e com as variações de sua amplitude.

Abriu-se à experimentação, possível de riscos, supõe uma atitude de escuta e acolhida às forças e intensidades que operam à sombra de movimentos atualizados (como sua parte inatural ou virtual), engendradas com e nos processos mutacionais do real, inclusive os que se dão no âmbito dos processos de subjetivação. Requer, além disso, que se afirme sua casualidade, sua contingência, em sua positividade, isto é, na sua virtual potência de dar abertura a novos possíveis.

Espinosa dizia que tentamos saber o que é o pensamento, enquanto não sabemos nem mesmo do que um corpo é capaz. Diria que a dança é precisamente o que mostra que o corpo é capaz de arte, e a medida exata na qual, num determinado momento, ele é capaz de arte. Mas dizer que o corpo é capaz de arte não quer dizer fazer uma “arte do corpo”. A dança aponta para essa capacidade artística do corpo, sem por isso definir uma arte singular. Dizer que o corpo, como corpo, é capaz de arte, mostrá-lo como corpo-pensamento. Não como pensamento preso em um corpo, mas como corpo que é pensamento. É essa a função da dança: o corpo-pensamento mostrando-se sob o signo desvanecente de uma capacidade de arte. A sensibilidade para dança de todos ocorre porque a dança responde, à sua maneira, à questão de Espinosa. Do que um corpo é capaz como tal? É capaz de arte, ou seja, é mostrável como pensamento inato. (BADIOU, 2002, p. 94).

Essa potência do corpo dançante, capaz de arte, não invade uma matéria pronta. Ela invade o vazio do tempo, o vazio do caos, fazendo-se exercício de despersonalização, para daí extrair singularidades. Por isso, José Gil nos diz que a tarefa do bailarino é desembaraçar-se dos “modelos sensório-motores interiorizados”. (GIL, 2001, p. 73). Lidar com essa tarefa é da ordem do pensamento, diferente dos modos ligados ao uso “inteligente” de uma certa “consciência corporal”, que prima, sobretudo, por uma prontidão em dar respostas.

O artista docente é sustentação para os processos de composição em dança. Contudo, *desde, no e através* da realidade concebida de forma múltipla e complexa (em seus rizomas, em seus complexos espaços-tempos) na qual as relações podem ser pensadas como exteriores aos seus termos. Trata-se de investir no sensível do

gesto compreendendo-o em movimento, apreendendo-o em sua duração, sentindo-o fluído – como efeito que o escoamento do tempo produz sobre a sensibilidade. Aqui, *pensar* e *ser* são coextensivos, imanentes entre si; aqui, portanto, o primeiro pode acompanhar as vicissitudes do segundo. Recupera-se o movimento e a multiplicidade; recupera-se a aliança vital entre pensamento e vida, entre docente e artista: enquanto o primeiro afirma o segundo, este o ativa.

O artista docente, portanto, não procede em meio a prescrições, receitas; já não se trata de realizar (por imitação) um modelo ideal de composição, segundo um sujeito dançante já dado, com características essenciais já definidas de antemão. O que está em questão, são as potências de conexão, de produção, de que são possíveis “o” *compor* e “o” *inventar*. Trata-se de averiguar, pela experimentação, e não com base em probabilidades, o que podem, *composição* e *invenção*, *ensino* e *aprendizado*.

Nesse ponto, e para finalizar, palavras de Francis Bacon ao detalhar os artistas em seus processos de criação:

[...] nós temos uma intenção, mas o que realmente acontece é produzido durante o trabalho, essa é a razão por que é tão difícil falar sobre isso; realmente, é no trabalho que acontece. E a maneira como isso funciona depende realmente das coisas que acontecem. Enquanto trabalhamos, vamos seguindo qualquer coisa parecida com uma nuvem, que é feita de sensações e está dentro de nós, mas não sabemos realmente o que ela é. (SYLVESTER, 1995, p. 149).

203 ■

Referências

BADIOU, Alain. **Pequeno manual de inestética**. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

BERNARD, Michel. “Les nouveaux codes corporels de la danse contemporaine”. In **La danse art du XXI^{ème} siècle?** Dir. J.Y. Pidoux. Lausanne: Payot, 1990.

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

_____ & GUATTARI, Félix. **O que é a filosofia?** São Paulo: Ed. 34, 1992.

GADELHA, Sylvio. “Três proposições sobre formação e invenção.” In Olinda, Ercília Maria Braga de (Org.). **Formação humana: liberdade e historicidade**. Fortaleza: Editora da UFC, 2004.

_____. **Biopolítica, governamentalidade e educação: introdução e conexões, a partir de Michel Foucault**. Belo Horizonte: Autentica, 2009.

GIL, José. **Movimento total: o corpo e a dança**. Lisboa: Relógio D’Água, 2001.

KOHAN, Walter Omar. **Infância. Entre educação e filosofia**. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

NÓBREGA, Terezinha Petrócia, LACINCE, Nelly. **Corpo, dança e criação: conceitos em movimento**. Revista Movimento. Porto Alegre, v.16, n 03, p. 241-258, julho/setembro de 2010.

SYLVESTER, David. **Entrevistas com Francis Bacon: a brutalidade dos fatos**. São Paulo: Cosac Naify, 1995.

VALÉRY, Paul. **Eupalinos, l'ame et la danse, dialogue de l'arbre**. Paris: Poésie-Gallimard, 1944.

ZOURABICHVILI, François. "Deleuze e o possível: sobre o involuntarismo na política". In: ALLIEZ, Eric. (Org.). **Gilles Deleuze: uma vida filosófica**. São Paulo: Ed. 34, Col. TRANS, 2000.