

DESLUGARES: ENTRE ATOS E ECOS D(N)A CIDADE

Helena Bastos (USP)ⁱ

RESUMO: Partimos do entendimento que cada sujeito promove um mapa particular da sua cidade quando se move. Nessas implicações, uma percepção é que somos invadidos por muitos moveres de forma simultânea. Assim, toda vez que houver ajustes desse corpo, sua relação com o entorno também se modificará. Desse modo, corpo e cidade se transformam e se movem de forma co-dependente. Portanto, discutir a ideia do mover que se produz destas implicações na pesquisa cênica é sublinhar uma dimensão crítica na criação em relação a si mesma. Nesta direção, uma estratégia de alterar nossa conduta artística é a forma como conseguimos transformar as fórmulas de percepção que estão dadas. Pesquisadores como Beth Lopes, Christine Greiner, Helena Katz, José Batista (Zebba) Dal Farra Martins, Lúcia Santaella e Richard Sennett (2007) são referências importantes nesta discussão.

PALAVRAS-CHAVE: Ação. Crítica. Dança. Artífice.

DISPLACES: BETWEEN ACTS AND ECHOES OF THE CITY

ABSTRACT: Our starting point is the assumption that each subject promotes a particular map of its city while moving. In such implications, one perception is that we are invaded simultaneously by many moves. Thus, every time that body adjusts, its relationship with the environment is modified as well. Body and city are transformed and move in a co-dependent way. Therefore, to discuss the idea of the movement that is produced from these implications in the scenic research is to highlight the critical dimension in creation in relation to itself. In this direction, the strategy of changing our artistic behaviour is how we can transform the existing perception formulas. Researchers like Beth Lopes, Christine Greiner, Helena Katz, José Batista (Zebba) Dal Farra Martins, Lúcia Santaella and Richard Sennett (2007) are important references in this discussion.

KEYWORDS: Action. Critics. Dance. Artificer.

Dois artistas falam silêncios, dos corpos emanam palavras sem vozes. Fora, o som dos bastões, ritmo entretecido nos movimentos dos corpos, afetos em alta tensão. Há gesto, que é quando ação é relação, há um outro nesse espaço, os gestos eram dirigidos pra algo maior, **distante**, um céu uma terra, pelo frágil e minúsculo corpo humano. Os gestos mancham e desmancham, rastros. Não há contato, nem dos braços, nem dos troncos, nem das pernas, nem dos olhos. Somente bastonadas e palavras silenciosas, entre. Numa sala iluminada pela tarde, sábado, a preparação do espaço afina o próprio espaço no singular da poética, afina também a escuta, ajuda a lembrança do que é ser ator, bailarino, actante, performer, é mesmo um reconhecimento já antenado e ruminado nas muitas situações de enfrentamento *do* espaço e confronto *no* espaço, a vibração dos corpos, o ritmo mudo das palavras. Ela deitada olhos para o céu, ele deitado, permanecem. Remam em sintonia, na energia da remada o duro enfrentamento com as ondas. Pausa. Silêncio. Suspenso. O homem caminha sobre um chão movediço. (MARTINS, 2015, p.37)

O trecho acima escrito pelo pesquisador e músico José Batista (Zebba) Dal Farra Martins faz parte de um ensaio para falar do experimento “Deslugares” (2015) do grupo Musicanoar. Enquanto um dos coreógrafos do referido espetáculo me lanço na proposta de um discurso crítico sobre o pensamento referido que também se integra ao projeto “Corpos Transversos” contemplado na XVI Edição do Programa de Fomento à Dança (2014).

“Deslugares” parte do entendimento que cada sujeito promove um mapa particular da sua cidade quando se move. Propõe também um mergulho no estudo de espaço. Como a cidade ecoa em corpos que se organizam em dança. Uma dança que se processa das contaminações entre corpo, cidade, performance e artes visuais. Há uma crise neste disparo pelo fato de se interrogar sobre o espaço dessa dança. Uma certeza é que não se trata de um conceito expandido, além de dispensar prefixos como multi, pluri, inter ou trans. Dessa inquietude, compartilha-se a ideia de espaço que foi contaminando esta pesquisa: Arriscar-se em uma quase dança para experimentar outras possibilidades de discussão n(d)o corpo quando se olha para a cidade. Como a cidade ecoa nesta quase dança?

Christine Greiner (2015) dá uma pista quando propõe a palavra quase. Esta palavra produz um deslocamento no espaço, por isso, é possível pensar em uma quase dança. Neste momento é o que se assume neste discurso: uma quase dança.

Retomando ao discurso crítico a partir do experimento “Deslugares”, a crítica de dança Helena Katz (Caderno 2 Estado de São Paulo 05/07/2013) comenta, “é um campo de teste para a percepção do chão, esse espaço sobre o qual tão pouco se problematiza. Ele deixa de ser aquela folha em branco a ser povoada pela coreografia para tecer-se com tropeços”.

Deslugares propõe aquilo que André Lepeck chama de “política do chão” no seu texto, Planos de Composição (2010). Trata-se de um chão que não é neutro porque produz uma dança que acontece com ele e não nele. Deixa de ser decoração e se toma um chão de arquitetura. O espetáculo “Deslugares” ao implicar o processo de criação no resultado final sem que este resultado apague os vestígios do processo, articula uma postura crítica de uma maneira muito específica. Postura esta que vem se sobressaindo nas proposições coreográficas do grupo desde o espetáculo “Cães” em 2002.

Produzir segundo estes questionamentos significa reconhecer a inserção da arte em um contexto mais amplo, que ultrapassa a própria obra, discutindo este contexto na própria linguagem. O fato de muitos artistas contemporâneos, não só no campo da dança, adotarem semelhante perspectiva crítica na realização de seus trabalhos, é indicativo de uma certa condição da arte contemporânea.

Essa proposta dá seguimento às pesquisas teóricopráticas dessa autora, direcionadas aos processos cênicos, em especial aos que fazem parte das Artes do Corpo (a dança, o teatro e a performance), apostando nas contaminações entre estes campos. Esta escolha explicita o reconhecimento de uma desestabilização das compartimentações do saber a partir da observação das próprias experiências, que despontam no cenário da arte contemporânea que aponta para a emergência de um pensamento liminar enquanto reflexão crítica sobre a produção de conhecimento em artes.

O objeto desta pesquisa é a dimensão crítica do *mover* que se produz a partir da compreensão de corpo nascido em um ambiente de uma crise que perfura os hábitos cognitivos dos que circulam nos espaços públicos das cidades. Nesta relação o que é agir? O que é ação, o que é ato? Recordemos de que homens são

seres de ação: agem sobre si mesmos. Um ato é um comportamento orientado e ação é um processo dotado de propósito.

Beth Lopes, pesquisadora que direciona sua pesquisa para temas do ator-performer comenta a partir de um ensaio do grupo “Musicanoar”:

Ensaio, por ser processual, nunca se fecha em uma significação e, portanto, abre-se a múltiplas possibilidades em cujo panorama a cena se coloca sempre atrelada à sua criação. Possivelmente, os artistas desta experiência artística não queiram uma obra acabada, mas algo que se vincula ao processo gerador. Neste sentido, o ensaio revela desdobramentos da arte performática ao enfatizar a presença e o desaparecimento dos movimentos que compõem a dança, apontando para o ‘meio’ como gerador do fazer e do se relacionar entre si e com os espectadores. (LOPES, 2015, p.30)

Lembremos que a compreensão de corpo como movimento e plasticidade, intimamente conectado à premissa de que o sujeito não é uma categoria estável, mas, estados em processualidades provisórias, tecidos ao longo da vida. A ideia de corpo enquanto mobilidade e plasticidade inesgotáveis aparece de modo insistente na estética das vanguardas. Enfim, nunca houve cultura com uma autopercepção tão afiada do corpo como a do século XX. Ao que tudo indica, no século XXI essas fronteiras estão mais dissolvidas. “Desaparecer na memória é o primeiro passo para manter-se no presente”(LEPECKI, 2008, p.227). Retomando a obra em discussão, qual o espaço desses corpos? Como esses corpos se movem?

Linhas, ângulos, cruzamentos, quedas, rolamentos, equilíbrios, deslizamentos, cortes secos, rigor e graça são imperceptíveis traços do controle na dança contemporânea de “Deslugares”. O nome “Deslugares” já dá o ponto de partida para outra reflexão sobre a expansão do gênero artístico. O prefixo “des” - uma oposição ou negação aos lugares – também abre um leque de questões relacionadas ao espaço-tempo. O espaço, desta perspectiva, é um “ambiente de fricção” em que as relações entre os corpos dos artistas e os objetos são sujeitos aos movimentos que renovam o entorno. Em sentido metafórico, o ambiente desfaz todas as convicções que criam territórios, limites e fronteiras. Os objetos, ao mesmo tempo obstáculos e ferramentas para fluir no espaço, discutem também, a diluição das fronteiras da arte. E a dança, deliberadamente performática, aposta no efêmero das formas ora inertes e ora móveis que são vistas e desaparecem sucessivamente. Isto permite com que se sinta, na obra, que tudo está acontecendo agora e que ela está sendo criada neste instante. (LOPES, 2015, p.31 e 32)

Conforme pontuado no início deste texto, há uma crise. Assim, nos deslocamos ao cotidiano de um profissional de dança. A cada ano que passa, na dependência de uma técnica ou técnicas eleitas pelo bailarino, certamente há

transformação do seu corpo conectado a um modo de se organizar e pensar. No dia à dia, a partir de seus hábitos, o bailarino focado em um plano que transcorre entre desejo e pensamento técnico, vai reconhecendo seu corpo e descobrindo sua dança. Na verdade, um processo de aprendizado que se formaliza no reconhecimento de códigos do corpo que se dão em movimento. Este treino diário formata uma ideia de mundo e um modo de se articular no mundo. Por isso, não existe técnica sem pensamento. Nesta perspectiva o pensamento se dá no corpo e em movimento. A cada aula o bailarino vai percebendo caminhos no corpo a partir das estruturas ósseas, de uma musculatura integrada, da consciência do corpo, da organização do movimento e de seu contexto. De algum modo, ele reconhece alguns caminhos (mapas) que o corpo produz quando dança e cria. Esta percepção, no tempo produz um alinhavo, isto é, o fato de fazer aulas de dança todos os dias, verticaliza um pensamento no mundo e expande as conexões desse artista no mundo. Baseada nestas considerações, uma postura semiótica é proposta "Onde quer que haja tendência para aprender, processos autocorretivos, mudanças de hábito, onde quer que haja ação guiada por um propósito, aí haverá inteligência" (SANTAELLA, 1992, p. 79).

No caso do corpo humano lembramos que é um sistema aberto dissipativo (que transforma um tipo de energia em outra) que converte a energia em um meio ambiente. Para permanecer, tornar-se evolutivo, o corpo precisa aprender a explorar e lidar com seu meio ambiente, o que significa expandir diferentes formas de comunicação, tanto físicas quanto culturais. Ou seja, o corpo humano, por ser um sistema aberto, tem a capacidade de receber e selecionar informações. Esta seleção de informações tem o objetivo de torná-lo mais apto a sobreviver no ambiente que é seu.

Devemos partir da hipótese de que todo e qualquer sistema deve possuir uma certa tendência para adquirir hábitos, embora alguns destes sistemas possam estar paralisados por hábitos fixos e rígidos. Em relação à ideia de hábitos, uma rigidez dificultaria enormemente (ou mesmo impediria) a ação do signo. Segundo uma postura semiótica, qualquer tipo de sistema deve ser considerado, a princípio, como potencial usuário de signos. Desse modo, tudo é signo, qualquer coisa que produz

na consciência tem o caráter de signo. A semioticista Lúcia Santaella nos lembra que “Peirce leva a noção de signo tão longe a ponto de que um signo não tenha necessariamente de ser uma representação mental, mas pode ser uma ação ou experiência” (SANTAELLA, p.11). Existem muitas definições de signo proposta por Pierce, nesse caso, compartilhamos uma definição apontada como exemplar por Lúcia Santaella:

Um signo intenta representar, em parte pelo menos, um objeto que é, portanto, num certo sentido, a causa ou determinante do signo, mesmo se o signo representar seu objeto falsamente. Mas dizer que ele representa seu objeto implica que ele afete uma mente, de tal modo que, de certa maneira, determine naquela mente algo que é mediatamente devido ao objeto. Essa determinação da qual a causa imediata ou determinante é o signo, e da qual a causa mediata é o objeto, pode ser chamada o Interpretante (SANTAELLA, 2009, p.12)

Graças a esse sistema denominado corpo humano, que está fincado em um contexto e com ele conectado, estabelecendo relações de vínculo e compartilhando propriedades entre seus elementos, é possível elaborar uma imagem futura, que tem seus apoios no passado e no presente. Desse contexto, propomos o “corpo sem vontade”. É uma provocação que se processa num ambiente de crise. Entendemos que o ato de criação visa, entre outras coisas, a permanência do vivo. Seria a transição de um nível de estabilidade ao próximo; o que normalmente temos chamado de “crise” é essa transição. Por essa ideia, o processo evolutivo não é uma transformação suave. Desse modo, a cada novo processo criativo, uma crise, de algum nível no conjunto de hábitos desenvolvidos pelo criador se instala. A crise nos hábitos é uma crise em crenças. A crença busca conservar e a crise produz angústia.

A dúvida é um estado desagradável e incômodo, de que lutamos por libertar-nos e passar ao estado de crença; este é um estado de tranquilidade e satisfação que não desejamos transformar na crença em algo diverso. Pelo contrário, apegamo-nos tenazmente não apenas a crer, mas a crer no que cremos. (PEIRCE, 1975, P.77)

Alertamos que o lutar para sustentar a crença não é só característico do criador enquanto indivíduo, mas também da comunidade comprometida com um paradigma – essa é a fonte mais comum de resistência à inovações. Produzir segundo estes questionamentos significa reconhecer a inserção da arte em um contexto mais amplo, que ultrapassa a obra, discutindo este contexto na sua própria

linguagem. O fato de muitos artistas contemporâneos adotarem semelhante perspectiva crítica na realização de seus trabalhos, é indicativo de uma certa condição da arte contemporânea.

Torna-se primordial, para o artista que problematiza a inserção da sua criação no mundo em que vive, incorporar uma perspectiva crítica em relação a seu próprio trabalho que pode aparecer de inúmeras maneiras. O que talvez seja comum a elas é uma permanente tensão entre o fazer artístico como gesto criador e a consciência de que suas investidas estão inseridas em um contexto maior, que envolve as relações de mercado e a própria legitimação da linguagem no decorrer da sua constituição histórica. Este conflito demonstra que é próprio da arte contemporânea estar em constante questionamento em relação a si própria, em uma permanente desconfiança em relação à sua existência como linguagem autônoma.

Precisamos nos responsabilizar pelos hábitos que praticamos, uma vez que eles vão modulando cognitivamente nosso corpo. Podemos dizer que o que realmente diferencia um sistema usuário de signos é a efetiva mudança ou quebra de hábitos. Esta capacidade para modificar seus hábitos deve estar necessariamente presente em qualquer sistema usuário de signos, embora possa se apresentar em graus e níveis diferentes. Diferentes níveis de hábito/mudança de hábito. Quanto mais complexo é um sistema, maior o número de níveis de descrição possíveis para descrevê-lo. É possível que um sistema seja ao mesmo tempo capaz de mudanças de hábito em um nível e incapaz em outro.

Somos os propositores, somos o molde, a vocês cabe o sopro no interior desse molde, o sentido da nossa existência. Somos os propositores, nossa proposição é o diálogo, nós não existimos, estamos a vosso dispor. Somos os propositores, enterramos a obra de arte como tal, e solicitamos a vocês para que o pensamento viva pela ação. Somos os propositores, não lhes propomos nem o passado, nem o futuro, mas o agora” (CLARK, Nós somos os propositores, Livro-obra, 1964).

Somos propositores e em sopros de diferentes campos criamos sentidos de existência. Nisto, sublinhamos a relação entre hábito e engajamento para que o pensamento da obra viva em ação. Vida! Nessa implicação, tocamos na ideia do “Artífice” proposto pelo sociólogo americano Richard Sennett (2009) que afirma a vinculação entre o fazer e o pensar. O que o torna um Artífice é, principalmente, uma

“condição humana especial”: o engajamento. Sennett busca responder como ocorre este engajamento e para isso faz uma crítica às práticas “motivacionais” que incentivam a competição, aos avanços tecnológicos que em nome da capacitação impedem a construção do *savoir-faire* por parte dos trabalhadores e às medidas conflitantes de desempenho (qualidade x quantidade), divergentes do trabalho do Artífice. Para o autor, sentimento e pensamento são tornados possíveis ao homem por meio do fazer, pela mediação que a atividade material oferece. Nessa perspectiva, esclarece que o engajamento prático, não se limita a uma ideia instrumental.

Desse modo, precisamos estar atentos enquanto artistas e nos responsabilizarmos no como nos lançamos a uma nova ação criativa. Na perspectiva que o nosso foco é levar um artista do corpo a tornar-se atento, isto é, a experimentar o que está fazendo enquanto faz. Assim, num estado de prontidão, sermos capazes de criar distâncias em relação à soluções que o corpo precisa resolver. Martins (2015) nos lembra que “a cada ínfimo som que me toca informa sua **distância**.” Ele propõe o artista da distância. Essas distâncias são possíveis com mudanças de hábitos. Esses são muito difíceis de modificar. Por isso propomos o silêncio, o silêncio de uma vontade. Em silêncio escuto dentro, batidas de coração na fricção de um abraço.

O espaço do cidadão é o espaço público dos corpos e vozes em relação com a cidade, espaço épico. Estes espaços se interpenetram e enriquecem os espaços acústicos da voz. Quando minha voz ressoa intransitiva, numa vibração cantante e impregnada de paixão, o sentido do canto aponta para mim mesmo, e pode tocar por sintonia e repetição um estado profundo de consciência. No campo da pessoa, as **distâncias** se medem fora e os sentidos da voz se irradiam para o outro, agem sobre ele e o afetam. É um campo de tensões em que a paixão impulsiona a ação, a ação impulsiona a paixão – *im-pulso*. O campo do cidadão é o das vozes na cidade. (MARTINS, 2015, p.43 e 44)

Referências

BASTOS, Helena. Corpo e Cidade: **Moveres entre aproximações e distanciamentos**. Organização Helena Bastos; autores Sônia Salzstein ... [et al.] – São Paulo: Cooperativa Paulista de Dança, 2015.

CLARK, Lygia. **Nós somos os propositores**. Livro-obra, 1964.

GREINER, Christine. **O Corpo**: pistas para estudos indisciplinados. 3. ed. São Paulo: Annablume, 2008.

KATZ, Helena. **Um, dois, três. A dança é o pensamento do corpo**. 1. ed. Belo Horizonte: FID. Editorial, 2005.

LEPECKI, André. **Agotar la danza. Performance y Política del movimiento**. Espanha. Centro Coreográfico Galego/Mercat de lês Flors/Universidad de Alcalá, 2008.

LISPECTOR, Clarisse. **Um Sopro de Vida (Pulsações)**. 3ª Edição. Digitalizado, revisado e formatado por Susana Cap. Editora Nova Fronteira, 1978.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica e Filosofia**. São Paulo: Cultrix, 1975.

SANTAELLA, Lúcia. **O que é Semiótica**. Editora Brasiliense, 2009.

SENNETT, Richard. **O Artífice**. Rio de Janeiro: Record, 2009.

ⁱ Maria Helena Franco de Araujo Bastos - **Helena Bastos**: Coreógrafa e bailarina. Doutora em Comunicação e Semiótica pela PUC/SP. Professora do Departamento de Artes Cênicas da ECA/USP na graduação. Integra o Programa de Pós-Graduação (PPGAC/ECA) cuja linha de pesquisa é Texto e Cena. Desde 2006, coordena o LADCOR (Laboratório de Dramaturgia do Corpo) integrado ao PPGAC. helenahelbastos@gmail.com