



Movimento

ISSN: 0104-754X

stigger@adufrgs.ufrgs.br

Escola de Educação Física

Brasil

Lacince, Nelly; Nóbrega, Terezinha Petrúcia

Corpo, dança e criação: conceitos em movimento

Movimento, vol. 16, núm. 3, julio-septiembre, 2010, pp. 241-258

Escola de Educação Física

Rio Grande do Sul, Brasil

Disponível em: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=115316960013>

- ▶ Como citar este artigo
- ▶ Número completo
- ▶ Mais artigos
- ▶ Home da revista no Redalyc

 redalyc.org

Sistema de Informação Científica

Rede de Revistas Científicas da América Latina, Caribe , Espanha e Portugal  
Projeto acadêmico sem fins lucrativos desenvolvido no âmbito da iniciativa Acesso Aberto

# Corpo, dança e criação: conceitos em movimento

*Nelly Lacince\**

*Terezinha Petrúcia Nóbrega\*\**

**Resumo:** Trata-se de uma reflexão sobre os processos de criação na dança contemporânea, o engajamento do corpo na ação, os investimentos na sensorialidade, os riscos do movimento. A metodologia concerne à narrativa das experiências vividas por três coreógrafos e seus processos criativos: Mathilde Monnier, Philippe Decouflé, Julyen Hamilton. A interpretação privilegiou uma reflexão estética com base em Paul Valéry, Gilles Deleuze e Maurice Merleau-Ponty. As noções elaboradas permitem refletir sobre a plasticidade do corpo e sua capacidade de incorporação do mundo por meio da criação de um espaço expressivo no qual se instala a dramaturgia do corpo, do espaço, do tempo, dos mundos imaginários e simbólicos.

**Palavras-chave:** Corpo humano. Dança. Criatividade. Estética.

## 1 INTRODUÇÃO

A arte e a percepção do artista sobre sua obra nos oferecem uma possibilidade para compreender a performance humana, considerando-se o engajamento do corpo no processo de criação. Ao realizar sua obra, ao encontrar-se com o outro no processo de criação há a construção de novos lugares e de novas possibilidades de criação por meio das trocas de experiências e da partilha de ações corporais. A pesquisa buscou encontrar outros sentidos para a performance como engajamento do corpo na ação e seus aspectos ontológicos e estéticos e a transgressão necessária ao processo de criação.

A transgressão é uma forma de ultrapassar o padrão instalado

---

\* Docteur en Sciences de l' Éducation. Professeur Agrégé de L' Université Montpellier I. Membre du Laboratoire SANTESIH. Montpellier, França. E-mail: nelly.lacince@club-internet.fr

\*\* Doutora em Educação. Professora Associada I da Universidade Federal do Rio Grande do Norte. Vice-coordenadora do Grupo de Pesquisa Corpo e Cultura de Movimento. Bolsista Capes Pós-Doutorado. Natal, RN, Brasil. E-mail: pnobrega@ufrnet.br

ou imposto, aceito ou rejeitado, como possibilidade de oferecer elementos para a pesquisa na arte ou nas práticas corporais (LACINCE, 2000). Nas entrevistas realizadas com três importantes coreógrafos da atualidade, a saber: Mathilde Monnier, Phillippe Decouflé e Julyen Hamilton - esses aspectos são ressaltados quando se referem ao processo de criação de suas obras, o engajamento do corpo no processo de criação, a ultrapassagem dos limites corporais e artísticos, o risco da própria criação.

A entrevista com Mathilde Monnier, bailarina, coreógrafa e diretora de Centre Choréographique National de Montpellier, foi realizada em junho de 2003. Além dessa entrevista, recolhemos depoimentos da artista em um artigo publicado no jornal *Liberation*, publicado em 23 de dezembro de 2002, bem como em um artigo publicado no jornal *Le Monde de l'Éducation*, número relativo aos meses de julho e agosto de 2003. Autodidata, Mathilde Monnier começou a dançar aos 18 anos, sem nunca antes ter freqüentado uma escola de dança. A coreógrafa ressalta o que a motiva em seu processo artístico, destacando-se o investimento na sensorialidade nos processos de criação: "O que me interessa não é a perfomance do corpo em si, mas o estado de performance, a procura de uma sensação que corresponda ao meu projeto".

Philippe Decouflé, bailarino e coreógrafo que tem construído uma reputação internacional pela criação da cerimônia de abertura dos Jogos Olímpicos de Inverno em Albertville, em 1992, concordou em responder às nossas perguntas após a apresentação de seu espetáculo *Cyrk 13*, no dia 12 de dezembro de 2002, em Ales, France. A entrevista ocorreu em uma tenda construída especialmente para o espetáculo, cuja atmosfera concerne às artes circenses. Atualmente ele trabalha em Paris, dirigindo a *Crazzy Horse*. Decouflé busca com sua dança "dar matéria para fazer as pessoas sonharem. O que me interessa é ajudá-las a sair dos esquemas habituais, conduzi-las em um sonho, sair da realidade".

A entrevista com Julyen Hamilton foi realizada em 12 de junho de 2003. Em seu processo de criação, destaca-se a investigação e o desenvolvimento de meios eficazes para o conhecimento da técnica

de improvisação, centrada em torno dos elementos do espaço, do tempo e da dramaturgia. Diretor da Julyen Hamilton Compagny, em 1984 recebeu o prêmio pelo Dansprijs Zilveren, na Holanda. Desde 1980, o coreógrafo realiza seus espetáculos com a participação de músicos ao vivo, o que se tornou uma assinatura de seu trabalho. Seu trabalho de improvisação é mundialmente conhecido, com destaque para trabalhos realizados na Espanha e na Holanda. Na improvisação, "o mais importante é saber como funciona a relação corpo e espaço. Essa relação produz uma técnica corporal particular para a dança. São as conexões que se instalam entre os bailarinos no espaço que me interessam particularmente".

A partir das entrevistas com os coreógrafos mencionados extraímos dados para interpretar suas práticas. As nuances transmitidas pelas palavras permitem construir uma realidade ao mesmo tempo física, semântica, simbólica, ontológica do sujeito, constituída por ele na narrativa de suas experiências, de suas práticas e desdobradas pelos pesquisadores em possibilidades de compreensão do processo de criação coreográfica em dança e da performance, compreendida como engajamento do corpo na ação.

A interpretação fornece também elementos para a reflexão sobre a arte da dança e a criação coreográfica como um modo de ultrapassagem dos códigos instituídos, sua renovação e conservação em processos artísticos e estéticos que se inscrevem nos limites e possibilidades do corpo como sensível exemplar e que permitem o investimento na sensorialidade como meio de produzir movimentos que desafiam o espaço, o tempo e o imaginário, produzindo riscos na ação e desafiando o aprisionamento da corporeidade e da arte em esquemas fechados do pensamento e da ação.

## **2 CONFIGURAÇÃO METODOLÓGICA: MOMENTO PHATIQUE**

A configuração metodológica da pesquisa teve como suporte técnicas de histórias de vida provenientes do trabalho de Bertaux (1997), em três entrevistas em que se buscou o contato phatique com os coreógrafos. Para a análise das entrevistas utilizamos a

técnica de estudos de casos clínicos, com base na teoria da Gestalt, articulando convergências entre as apropriações epistemológicas da fenomenologia e da psicanálise (LAGACHE, 1972).

Desse modo, buscou-se aproximar-se, tão perto quanto possível, das formas de ser e de reagir de cada entrevistado ao se referir a uma situação e ao procurar estabelecer o significado, identificando os conflitos, os motivos e as abordagens que tendem para a resolução desses conflitos, no caso da pesquisa em pauta, conflitos relacionados ao processo de criação coreográfica.

No processo investigativo sobre os discursos observamos estilos cognitivos relativos à ação corporal e ao processo criativo. O estudo semântico levou a uma categorização por temas, em função da ocorrência freqüente de respostas comuns aos três artistas nas entrevistas, sendo relacionados ao corpo, à performance, ao risco e à criação artística.

Os extratos das entrevistas foram interpretados com base em uma filosofia estética inspirada nos trabalhos de Paul Valéry, Maurice Merleau-Ponty e Gilles Deleuze. A reflexão sobre a filosofia da dança de Valéry (1980), o estudo das sensações em Deleuze (2002) e da carne em Merleau-Ponty (1964) colocam questões importantes para a reflexão sobre o conceito de corporeidade, seu contorno ontológico, bem como desafiam a reflexão sobre a dança como processo estético e artístico na cena contemporânea.

### **3 BREVE RETRATO DO ARTISTA E DE SUA ARTE**

Mathilde Monnier busca uma ruptura com a norma ao ressaltar a necessidade de liberação dos padrões corporais, sejam eles relacionados à aparência e, sobretudo, ao aspecto moral, ao desejo e à sexualidade. Para a sua dança, o corpo precisa liberar-se. "O corpo liberado e a sexualidade aceita são essenciais para minha arte. A dança é um espaço de liberação, inconsciente no início e depois assumida. Após tantos anos nesse métier eu resisti muito na

condição de mulher, a sexualidade anulada. É nosso trabalho localizar as modificações dos gestos em nossa sociedade".

Para Mathilde Monnier, "faz-se necessário desestruturar o corpo dos bailarinos, produzir uma ruptura corporal". Considera que a performance, o engajamento do corpo na ação cria novas possibilidades para a cena, ampliando a criatividade artística e estética. Para quebrar os padrões na dança e encontrar novas gestualidades o investimento na sensorialidade do corpo é fundamental. "Essas sensações podem produzir novos gestos para a dança".

Em suas coreografias, "há corpos que se mordem, que buscam o outro. A dança é conhecimento do outro através de um meio singular, o corpo, o movimento. A palavra só vem mais tarde". A coreógrafa impulsiona o atrito entre os corpos, cuja visibilidade mostra um corpo e seu estado de força, sensação relevante para a sua intenção artística. "O movimento deve ser carnal: ossos, pele, músculos". Na dança, "precisa-se de um corpo vivo, com seus defeitos e movimentos ordinários".

Em sua trajetória, a coreógrafa experimenta quebra de padrões na dança ao considerar as nuances étnicas, assim os corpos dos bailarinos africanos conhecidos pela coreógrafa não são os mesmos corpos dos europeus. Eles não têm o código da dança européia, eles vibram de modo diferente e apresentam um estado do corpo que abre outras possibilidades cênicas para a composição coreográfica. "Eu descobri dançarinos lá que sabiam tudo, não tínhamos nada a ensiná-los. Eles me ensinaram muito. Todo mundo dança na África, a rua dança e eu desejava que eles pudessem se organizar e enviar essa concepção de dança para nós ocidentais. Os corpos não são os mesmos, não buscamos as mesmas coisas, eles não têm código, eles vibram, eles têm um gestual mais profundo".

A coreógrafa francesa assume o risco do corpo no processo de criação que pode impulsionar sua dança, buscando abrir a arte para a criação de novos códigos estéticos. "Eu adoraria sair desse conformismo onipresente em dança nesse momento. Eu adoraria sair da gestualidade formal, pois nesse momento a dança

contemporânea se codifica cada vez mais". Assim, o risco estabelece-se no engajamento do corpo em busca de novas sensações, novas relações com o espaço e com o tempo que fazem deslizar os sentidos estéticos e coreológicos já instituídos na dança contemporânea.

"O corpo é carne, pele, músculo", afirma Mathilde Monnier. A coreógrafa afirma que "procura romper com esse desejo que nós sempre temos de controlar tudo e principalmente o corpo. Diz ainda que é "o estado de performance, que possibilita encontrar uma verdadeira sensação adequada ao seu projeto". Ela rejeita o seu corpo normal para ir ao encontro do desconhecido que habita sua carne.

As técnicas de corpo revelam o corpo dos bailarinos, trata-se de uma conexão através da carne e do contato entre os bailarinos no espaço. O espaço é preenchido com a carne que nós sentimos e que é perceptível. A carne do corpo está ligada ao espaço, cuja ação configura a improvisação. A conexão, a carne do espaço produz uma resposta à incerteza e assim é capaz de gerar uma atmosfera de criação. Segundo Julyen Hamilton, o "espaço trabalha a carne. Não há acontecimento possível sem carne". A carne do corpo se amplia com o movimento que nasce de uma emoção, tudo vem da sensação proveniente da carne, do movimento.

Para esse coreógrafo, "somos todos iguais perante o risco, mas devemos enfrentar a incerteza. Assim, somos todos iguais na conexão e essa igualdade obriga-nos a arriscar algo. Com o risco é mais interessante compor em dança. Aquele que detém o poder está tentando nos dizer não arrisca nada. Assim, reduzimos as possibilidades criativas das pessoas, não arriscamos, nos sentimos seguros, mas não criamos". Ele acredita que a aprendizagem é o risco de construir relações de confiança no outro.

Segundo Julyen Hamilton "nossos centros de movimento e nossas energias se ligam. Nossos desejos, nossos pensamentos, nossos corpos, vibram, cruzam-se, estimulam-se, articulam-se". A compreensão segundo a qual o bailarino possui uma fluência corporal obtida por meio do seu trabalho específico em dança libera as articulações

para movimentar a energia e assim ser capaz de instalar algumas quebras no movimento, na ação.

A fluidez dos corpos e das relações entre os corpos apresenta-se como fundamental para o artista na realização do seu processo criativo e na criação da dança. A Carne do corpo é também carne do espaço, espaço preenchido com a carne que nós sentimos e que nos faz vibrar e criar, tal como podemos compreender a partir das experiências dos coreógrafos aqui descritas. A partir dos extratos das narrativas dos coreógrafos sobre seus processos criativos em dança, buscamos noções filosóficas sobre o corpo e sobre a estética que possam contribuir para uma reflexão sobre a arte e sobre a corporeidade.

O espaço em que os dançarinos se movem é criado pelo corpo, assim a dança se instala. A sensação é central nesse processo. Julyen Hamilton afirma que " a escolha do espaço como uma sala em um círculo ou um retângulo tem um impacto sobre a dança, um efeito que traduz o corpo simbólico para todos os dançarinos e para a platéia".

Para ele, a improvisação produz o risco. "Nós temos estudado e praticado a composição instantânea. Exploramos a noção de tempo, de espaço e dramaturgia como parâmetros que permitem guiar a criatividade". "O grand jeté em dança é estúpido porque você já aprendeu, então não sabe mais o que quer dizer esse jeté no espaço. Você não tem mais a sensação, o sentimento. Com o risco é mais interessante fazer. Aprender com o risco é construir uma relação de confiança na conexão e organizar a relação com os outros. Somos vibração, nossos centros se ligam, nossas energias também, nossos desejos e pensamentos vibram, se cruzam, se articulam. O risco é a competência que anima e que permite avançar".

Corpo, espaço e improvisação produzem o risco em suas composições coreográficas, sempre efêmeras, instantâneas e que produzem conexões vibrantes entre os bailarinos, o espaço, o público. Julyen Hamilton afirma que "a emoção vem do movimento, uma conexão na qual o corpo vive com o outro, de onde nasce um

sentimento de bem-estar ou de mal-estar. O que você sente inteiro: órgãos, carne, em sua anatomia e que faz um retorno sobre si que você percebe sutilmente. Ação de receber, ser em situação de sentir, de ter uma sensação ou um pensamento advindo dela".

Para Philippe Decoufflé, o risco é uma necessidade para a dança e é um extraordinário poder para o homem. Na dança o artista procura o risco dos efeitos mágicos, superiores as leis ordinárias que podem criar uma ilusão, um sonho. Assim, para esse artista, a dança é uma espécie de jogo de esconder e mostrar como um mágico que mostra alguma coisa e, sem que o público perceba, troca os objetos e assim cria uma ilusão que é aceita pelo público como arte.

A dança é a produção de uma ilusão que está lá e que pode ser encontrada no lado mágico do corpo. Em suas composições, Decouflé procura a alteridade, cria momentos de magia para surpreender o público que, ao olhar sua obra, pode sentir-se como uma criança que olha admirada para o circo, mas que nada pode explicar. O artista cria uma sensação não restrita ao espaço cênico ou ao corpo dos bailarinos, mas que afeta o público.

"Eu não tenho uma filosofia clara, eu não tenho uma técnica de dança. Então é necessário que cada pessoa se exprima e que cada um tenha esse espaço de improvisação". O bailarino, para agir, instala uma escuta com o público para compor sua dança. Ele dança com o público. A ligação é frontal, lateral ou circular, sendo espacialmente construída pelo olhar exterior.

Nas coreografias desse artista podemos perceber os desafios do corpo e de leis mecânicas estabelecidas, em especial, a lei da gravidade. Philippe Decouflé diz constantemente desafiar as leis físicas aplicadas ao corpo em suas peças: "Desafio-os com o maior prazer. Lembro-me de quando eu aprendi a dançar, eu realmente queria um giro, olhando para o meu nariz e poder encontrar o equilíbrio, era mais interessante. Esse é o meu motor, o desafio de começar a coreografia, propondo movimentos 'impossíveis', é o que me alimenta". Ele joga com a incerteza para criar suas coreografias e assim consegue romper o padrão do corpo e do espaço na dança.

#### **4 A DANÇA EXISTE POR MEIO DO CORPO: ENGAJAMENTO CORPORAL, SENSORIALIDADE E CORPOREIDADE**

Perguntamo-nos em que a arte e a dança em particular nos dão a pensar e a transformar nossa relação com o corpo, nossa relação com o tempo e com o espaço. Nas narrativas dos coreógrafos entrevistados é possível perceber concepções de corpo, de sensível, de movimento que nos dão a pensar sobre os sentidos estéticos instituídos mesmo na dança contemporânea.

Segundo Fabbri (2007), a dança constitui seu próprio discurso a partir de uma tradição técnica, mas também em referência a um discurso estético, crítico e filosófico. Em consequencia, podemos direr que a dança utiliza um vocabulário próprio à filosofia, observando noções como : corporeidade, carne, sensível, temporalidade e outros.

A compreensão do corpo como carne, o investimento na sensorialidade e a improvisação são elementos que produzem o risco na criação dos artistas entrevistados na pesquisa. As suas narrativas sobre o corpo, a sensação e a dança nos fazem refletir e buscar o diálogo com a filosofia, no sentido de produzir conexões entre esses domínios da cultura. Buscamos articular as experiências coreográficas e os processos de criação narrados pelos coreógrafos com conceitos filosóficos sobre corpo e estética, no sentido de contribuir para a reflexão sobre a dança, a arte e a corporeidade.

Inicialmente o ato, o exercício físico através da fisicalidade, a materialidade do corpo é vista como necessária para iniciar o processo de construção da dimensão artística (VALERY, 1980). A dança comprehende a corporeidade e possibilita ao corpo conquistar novos espaços, novos poderes físicos, novas relações com a alteridade. Na dança observa-se a instalação de um diálogo com o mundo, fonte de criatividade, que depende da capacidade para transcender os limites da situação e do corpo. A expressão é então expressa, ou seja, uma linguagem corporal adequada a um contexto que deu origem a uma impressão é então realizada.

A criação em dança contemporânea, conforme a percepção dos artistas entrevistados, busca o "extraordinário", uma espécie de desvio da norma, cuja ação tem início no plano físico e concerne aos arranjos organizacionais do dançarino. Esse aspecto nos permitir caracterizar a sua ação e falar da performance criativa, entendida como a passagem da fisicalidade à corporeidade.

Valéry (1980) postula que, quando o corpo está em movimento ou em ação, ele instala um modo de "ser no mundo". Essa noção configura sua teoria dos quatro corpos. O primeiro corpo corresponde à relação primária que temos conosco mesmos, sem a forma de consciência. É o corpo biológico, aquele da boa ou da má saúde, que somente percebemos em situação de sofrimento e de ruptura biológica da ação cotidiana. A dor física, por vezes, procura deliberadamente em nossas práticas uma saída para o nosso mal-estar ou nossas falhas ou de nossos fracassos e que às vezes exigem uma reparação médica.

O segundo corpo é o que os outros vêem e, mesmo sendo estranho para mim, posso vê-lo. Eu e meu duplo. É um corpo que tem uma forma exterior ao nosso ser, base de nossas ações e que eu o represento à minha maneira. O movimento desse segundo corpo pode ficar preso na esfera da utilidade e da fisicalidade, condenado a labuta na repetição de seu ser físico. É nesse segundo corpo que aparecem as características de uma transmissão pela reprodução das formas conhecidas de uma determinada cultura.

Para o filósofo da dança, esses dois corpos servem, em princípio, para estimular a ação do corpo e nos convidam a colocar o conceito de ação desnecessária, opondo-se a ação do corpo útil. O terceiro corpo, de acordo com Valéry (1980), é aquele dos cientistas e dos processos de abstração, o corpo racional. O quarto corpo refere-se à corporeidade, centro que possibilita se introduzir o tempo, o espaço, as forças, as resistências, as influências ambientais, caracterizando o diálogo na ação e o pensamento, como podemos perceber nos processos de criação artística.

Assim a corporeidade apresenta-se como uma maneira de se

apropriar do corpo e realizar transformações dinâmicas do espaço, do tempo, da energia criativa. A coreografia contemporânea apresenta-se então como uma seqüência de metamorfoses, organizando possibilidades de ação que cada ser humano tem no espaço de existência.

Nesse processo de criação coreográfica e de uma reflexão sobre a estética da dança contemporânea, a compreensão das sensações apresenta-se de modo desafiador. Para que uma pintura toque, para que produza sentidos estéticos, por exemplo, faz-se necessário procurar a sensação, entrando na obra. De acordo Deleuze (2002), Cézanne define a sensação como uma maneira de representar em oposição à figuração, enfatizando as sensações.

Deleuze (2002) define a sensação ou índice corporal sensível e de percepção como um desvio em que as forças do outro instalam formas presentes. "A figura é a forma sensível relacionada à sensação" (DELEUZE, 2002, p. 39). Para o autor, a montanha Sainte Victoire contém a sensação íntima do pintor e uma face voltada para o objeto, assim como na dança o corpo é a fronteira entre sujeito e objeto, sendo a sensação o elo principal. O filósofo chama a atenção para o sentimento de Cézanne ao pintar seus quadros, pois há uma ultrapassagem da norma. Esse aspecto também pode ser percebido nas falas dos coreógrafos, na busca de ultrapassar os padrões, as formas já existentes nos corpos e na arte através de processos de criação que privilegiam as sensações do movimento.

Para Deleuze (2002), a sensação tem uma face escondida que envolve o sistema nervoso, o movimento vital, o instinto, o temperamento e uma face voltada para o objeto: o fato, o lugar do evento. Com efeito, a sensação se constitui em ambas as faces. Ela é ser no mundo como estudada pelos fenomenólogos.

Fenomenólogos como Maldiney ou Merleau-Ponty viram em Cézanne o pintor por excelência. Na verdade, eles analisam a sensação, ou antes, "o sentir" não apenas no que esse relaciona as qualidades sensíveis a um objeto (momento figurativo), mas à medida que cada qualidade constitui um campo significativo para ele mesmo e interferem com os

outros (momento "pathique"). É esse aspecto da sensação que a fenomenologia de Hegel produz um curto-circuito e que é, no entanto, a base de toda estética possível (DELEUZE, 2002, p. 39-40).

A Obra de Cézanne mostra que ele pintou a montanha Sainte Victoire com o seu próprio sentimento expresso pela ação de seu corpo sobre a tela (MERLEAU-PONTY, 1996). Instala-se uma sensação direta, uma experiência com o objeto e o pintor pode então restituir essa sensação ao pintar, através dos traços, das linhas, das cores.

Essa sensação nos afeta diretamente pela estética do quadro, cores e linhas. Pura presença encontrada na sensação e no momento do encontro. O corpo na dança assim se constitui como presença frente à resistência que se instala na ação. Podemos considerar que a presença não é suficiente, a presença do corpo libera pistas em uma relação carnal da alteridade, da presença e do desafio do outro. Somente sentir e desviar a sensação de a norma vigente pela resposta em termos de figura e não figuração, podendo assemelhar-se ao mimetismo.

De acordo com o filósofo:

A música atravessa profundamente nosso corpo e nos coloca uma orelha no estômago, nos pulmões. Ela pode ser conhecida em ondas e pelo sistema nervoso. Mais precisamente, ela treina nossos corpos e os corpos por meio de outro elemento. Ela desembaraça o corpo de sua inércia, da materialidade de sua presença. Ela "desencarna" os corpos. Se bem que podemos falar com precisão de corpo sonoro e mesmo do corpo a corpo na música (DELEUZE, 2002, p. 55).

De alguma forma, para o filósofo, a música começa onde termina a pintura. Ela se instala sobre linhas de fuga que atravessam os corpos. Podemos por meio da sensação compreender melhor a idéia de resistência que visa confrontar o artista da dança, coreógrafo ou dançarino. O corpo fabrica seus atos através dos quais ele

opera, cria, dança. Essa relação configura ainda o quiasma corpo e mundo que podemos perceber nas criações coreográficas.

Merleau-Ponty (1964) questiona a própria fenomenologia e a intuição de essências como idealidade. É preciso interrogar a experiência, a espessura da carne. Nessa interrogação, a compreensão do que seja a sensação e o sensível são relevantes, uma vez compreendidas como referências vivas para o conhecimento e apara a existência.

Entre os movimentos do corpo, há o tecido da carne que os duplica, sustenta e alimenta a dança. Cruzamento reiterado de quem toca e do tangível, por meio dos movimentos, encontra-se o sentido da nossa interrogação, na carne das coisas, o corpo torna-se sensível exemplar, matéria de criação. "Em vez de rivalizar com a espessura do mundo, a de meu corpo é, ao contrário, o único meio que possuo para chegar ao âmago das coisas, fazendo-me mundo e fazendo-as carne" (MERLEAU-PONTY, 1964, p. 176). O coreógrafo, o bailarino e mesmo o público esgarça os sentidos do corpo, cria novas espaços e percebe novas configurações estéticas que ultrapassam os códigos já institucionalizados em dança como podemos identificar nas narrativas dos coreógrafos participantes das pesquisas e na apreciação de suas obras.

O ser carnal, como ser de profundidade, como pode ser pensado? Como pode ser matéria para a dança? Como pode se tornar dança? Seguindo a pista de Merleau-Ponty e as trajetórias dos artistas, podemos dizer que é preciso evitar as tentativas clássicas, os impasses e reconhecer a dupla pertença do corpo: à ordem do "objeto" e à ordem do "sujeito" e investir nas relações inesperadas entre essas duas ordens.

Nesse movimento, onde colocar o limite do corpo e do mundo? O mundo visto não está em meu corpo e meu corpo não está no mundo visível em última instância. Cabe perguntar sobre essa aderência corpo-mundo, do vidente e do visível e que se encontra na carne. Essa relação é difícil de ser pensada, sobretudo, a partir de categorias com "consciência de" ou "consciência para si".

Só sairemos desse impasse quando renunciarmos à bifurcação entre a 'consciência de...' e o objeto, admitindo que meu corpo sinérgico não é objeto, que reúne um feixe de 'consciência' aderente as minhas mãos, a meus olhos, por meio de uma operação que lhes é lateral, transversal, admitindo que a 'minha consciência' não é a unidade sintética, centrífuga, de uma multidão de 'consciência de...', também centrífugas, subtendida pela unidade pré-reflexiva e pré-objetiva do corpo (MERLEAU-PONTY, 1964, p. 184).

O que Merleau-Ponty busca? Não separar a idealidade, seja a da carne, ou seja, a do tecido das experiências vividas como seres corporais. Como isso é possível? Na arte por meio do logos estético e dos processos de criação que ultrapassam os códigos deterministas. No caso da dança, por exemplo, não se trata de corpo ou sinergia reduzida ao seu sentido físico, isso seria retornar ao mecanicismo, mas considerar a profundidade, por isso a carne do sensível é uma noção que pode nos dar acesso ao Ser em profundidade por meio de uma fissão do sentiente e do sensível, que, lateralmente, faz os órgãos do meu corpo entrarem em comunicação, fundando a transitividade de um corpo a outro. Essas trocas, a sinergia envolve outros corpos. A corporeidade maciça, que se vê, não é todo o corpo; a carne é mais ágil. Assim, "movimento, tato, visão aplicam-se a partir de então, ao outro e a eles próprios, remontam à fonte e, no trabalho paciente e silencioso do desejo, começa o paradoxo da expressão (MERLEAU-PONTY, 1964, p.187).

Há uma reversibilidade da carne haja vista a sinergia capaz de estabelecer novas e inesperadas relações entre o vidente e o visível. Há movimentos que não conduzem a parte alguma, como movimentos do rosto, alguns gestos, movimentos da boca, da garganta, tais movimentos terminam em sons e eu os ouço, não os vejo, mas os ouço, pois sou um ser sonoro. Esta nova reversibilidade e a emergência da carne como expressão constituem o ponto de intersecção do falar e do pensar no mundo do silêncio que a dança é capaz de traduzir.

A carne (a do mundo e a minha) não é contingência, caos, mas textura que regressa a si e convém a si mesma. Nunca verei minhas retinas, mas estou absolutamente certo de que alguém encontrará no fundo dos meus globos oculares essas membranas embaciadas e secretas (MERLEAU-PONTY, 1964, p. 190).

A noção de carne em Merleau-Ponty não se refere à matéria, à substância, a uma essência ou a uma idealização do corpo, mas ao envolvimento do corpo no mundo por uma espécie de fissão, criação de novos espaços e sensações. Essa estesiologia do corpo pode ser estendida e compreendida como elementos de criação e de compreensão de processos estéticos no domínio da arte em geral e da dança em particular, considerando-se que é a sensorialidade que anima a carne e que abre o corpo para o mundo.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

As noções de corpo e de sensível extraídas dos filósofos Paul Valéry, Gilles Deleuze e Maurice Merleau-Ponty constituem-se como um tecido maleável, uma tela, um espaço no qual podemos criar articulações, produzir fissuras, compor um pensamento sobre a dança que também possa dançar e assim partilhar das experiências estéticas da cena contemporânea e oferecer novos motivos para pensar e para criar novas danças.

O engajamento corporal dos coreógrafos, dos dançarinos se inscreve na carne e abre a filosofia do corpo para uma relação ontológica possibilitada pelo quiasma corpo e mundo. É a carne que produz sentidos relevantes para a criação artística: estéticos, éticos, sentidos sobre si, sobre o outro, sobre o mundo. A sensação remete ao engamento do corpo na ação que se materializa em movimentos, sentimentos, obra de arte.

Essas noções ontológicas são visíveis nos atos coreográficos dos artistas entrevistados na pesquisa. Os artistas em ação reinterpretam permanentemente para fazer e dizer o vivido do

corpo em geral e do corpo que dança em particular. As coreografias questionam o "eu consciente", o esquema corporal, os hábitos do corpo e da cultura, criando novas conexões entre o ser e o mundo, a arte e a cultura, instalando outros movimentos em dança.

Com base no exame dos processos de criação em dança apresentamos algumas pistas para a reflexão estética e para uma filosofia da dança que possam contemplar uma singular imagem ontológica do corpo, como investimento e desinvestimento na sensorialidade para aprender, diferentemente, o movimento. Nesse processo, afirma-se a plasticidade do corpo e sua capacidade de incorporação do mundo externo por meio da criação do espaço expressivo no qual se instala a dramaturgia do corpo, do espaço, do tempo e das energias orgânicas que desenham mundos imaginários, simbólicos.

A carne do corpo se desdobra no mundo e exige dos sujeitos e das instituições a resistência e a ultrapassagem dos conceitos e práticas como percebemos nos depoimentos dos coreógrafos sobre seus processos de criação na dança contemporânea. O engajamento do corpo na ação instala princípios, cria uma dramaturgia do corpo, do tempo e do espaço. Estes princípios são visíveis na dança e nas narrativas dos coreógrafos entrevistados na pesquisa.

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.

**Body, dance and creation: concepts in motion**

**Abstract:** This is a reflection on the processes of creation in contemporary dance, the engagement of the body in action, investments in the sensorial, the risks of movement. The methodology concerns the narrative of the experiences of three choreographers and their creative processes: Mathilde Monnier, Philippe Decouflé, Julyen Hamilton. The interpretation favored an aesthetic reflection on the basis of Paul Valéry, Gilles Deleuze, Maurice Merleau-Ponty. The concepts developed allow to reflect on the plasticity of the body and its capacity to incorporate the world through the creation of an expressive space in which it installs the dramaturgy of the body, space, time, the symbolic and imaginary worlds.

**Keywords:** Human body. Dancing. Creativeness. Esthetics.

**Cuerpo, danza y creación: conceptos en movimiento**

**Resumen:** Esta es una reflexión sobre los procesos de creación en danza contemporánea, la participación del cuerpo en acción, las inversiones en el sensorial, los riesgos de circulación. La metodología se refiere a la narración de las experiencias de tres coreógrafos y sus procesos creativos: Mathilde Monnier, Philippe Decouflé, Julyen Hamilton. La interpretación que favorece una reflexión estética sobre la base de Paul Valéry, Gilles Deleuze, Maurice Merleau-Ponty. Los conceptos desarrollados permiten reflexionar sobre la plasticidad del cuerpo y su capacidad para incorporar el mundo a través de la creación de un espacio expresivo en el que se instala la dramaturgia del cuerpo, el espacio, el tiempo, el mundo simbólico y lo imaginario.

**Palabras clave:** Cuerpo humano. Baile. Creatividad. Estética.

## REFERÊNCIAS

BERTAUX, Daniel. **Les récits de vie.** Paris: Nathan, 1997.

DELEUZE, Gilles. **François Bacon logique de la sensation.** Paris : Séuil, 2002.

258 ***Artigos Originais*** *Nelly Lacince, Terezinha P. Nobrega*

FABBRI, Véronique. **Danse et philosophie:** une pensée en construction. Paris, harmattan, 2007.

LACINCE, Nelly. **Danse scolaire objet de transgression:** danse miroir d'une institution. Mémoire de recherche. Université de Montpellier III : Paul Valery, Montpellier, 2000.

LAGACHE, Daniel. **L'unité de la psychologie.** Paris : PUF, 1972.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Le visible et l'invisible.** Paris : Gallimard, 1964.

\_\_\_\_\_. La doute de Cézanne. In MERLEAU-PONTY, Maurice. **Sens et non sens.** Paris : Gallimard, 1996.

VALERY, Paul. **Philosophie de la danse.** Paris: Gallimard, 1980.

Financiamento : CAPES

Recebido em : 08.10.2009

Aprovado em : 25.06.2010