

FALKEMBACH, Maria Fonseca. **CORPO-ESPAÇO: heterotopia e dança.** Porto Alegre: UFRGS; Doutoranda; Programa de Pós Graduação em Educação; Gilberto Icle. Professor Efetivo. Artista do corpo.

RESUMO

Este texto discute a dança como prática que produz um modo de relação do ser humano com o mundo por via do movimento, no qual há um processo de borrar a separação entre sujeito e mundo. Se insere na discussão levantada por Hans Ulrich Gumbrecht sobre a centralidade da interpretação na relação do sujeito com o mundo e sobre a vontade de uma relação mais espacial, denominada pelo autor de vontade de presença. Este estudo articula, na noção de corpo-espaço, o conceito de espaço heterotópico de Michel Foucault com os saberes de Rudolf Laban e os saberes da educação somática. Sugere a noção de corpo-heterotópico. Localiza as condições de possibilidade destas práticas e desta articulação teórica no trabalho do artista do corpo sobre si e na conexão entre este trabalho e a relação do artista com a verdade.

PALAVRAS-CHAVE: dança: corpo-espaço: heterotopia

ABSTRACT

This paper discuss dance as a practice that produces a mode of relationship of the human being with the world through movement, in which there is a process of blurring the separation between subject and world. It fits into the discussion raised by Hans Ulrich Gumbrecht on the centrality of interpretation in the subject's relationship to the world and the desire for a more spatial relationship, called the will of presence by the author. This study articulates, within the notion of body-space, Michel Foucault's concept of heterotopic space with the knowledge of Rudolf Laban and the knowledge of somatics. It suggests the notion of body-heterotopic. It finds the conditions of possibility of these practices and this theoretical articulation in the work of the dancer on himself and the connection between this work and the relationship of the dancer with the truth.

KEYWORDS: dance: body-space: heterotopy

A investigação teórica sobre minha prática cênica (processo de criação e treinamento para a construção de um corpo cênico), acaba por abordar questões sobre a cognição. Pressupõe que não há um único modo de conhecer: haveria um modo de conhecer e de se relacionar com o mundo, específico da artista do corpo, por via do movimento. Modo que pressupõe papel fundamental da dimensão espacial na apropriação do mundo.

Reconheço que essas reflexões emergem de discursos sobre modos de conhecimento, sobre concepção de corpo, de sujeito e de espaço que atravessam diferentes campos do conhecimento e cujas condições de possibilidades para suas emergências estão relacionadas ao que Hans Ulrich Gumbrecht (2010) identifica como crise da centralidade da interpretação nas Humanidades. No livro *Produção de Presença* (GUMBRECHT, 2010), o autor aponta para a insuficiência da interpretação como modo de apropriação do

mundo e mostra que este sentimento de insatisfação em relação a esta situação epistemológica tem aparecido no trabalho de alguns pesquisadores.

Gumbrecht se compromete com o desenvolvimento de conceitos que sustentem a possibilidade de uma relação com as coisas do mundo fundada na presença, ou melhor, uma relação que possa oscilar entre efeitos de presença e efeitos de significado. Para tanto, esclarece que a palavra presença “[...] refere-se a uma relação espacial com o mundo e seus objetos. Uma coisa “presente” deve ser tangível por mãos humanas – o que implica, inversamente, que pode ter impacto imediato em corpos humanos”. (GUMBRECHT, 2010, p.13). Ao mesmo tempo, a interpretação e atribuição de significados atenuam o impacto das coisas sobre nosso corpo.

Segundo Gumbrecht, a centralidade da interpretação está relacionada à configuração epistemológica para a qual os seres humanos são excêntricos ao mundo, sendo este uma superfície material a ser interpretada. Numa cultura fundada nessa epistemologia a mente é a autorreferência humana predominante, o corpo é parte material do mundo, e assim se constituem as dicotomias mente/corpo, espiritual/material.

Essa preocupação de Gumbrecht é compartilhada por dois campos que vêm se aproximando e se retroalimentando: as ciências cognitivas e as artes da presença. Sandra Nunes mostra, por exemplo, que tanto a noção tradicional de representação do teatro quanto a noção de representação defendida pelo cognitivismo, através de manipulação de símbolos, emergem de um discurso

“que leva ao entendimento de um mundo independente do sujeito, externo e pré-dado, o qual acessamos através da mente, por um processo de interpretação. Haveria um mundo a ser conhecido, separado do sujeito conhecedor, e um sentido simbólico e semântico nas coisas do mundo. Tal postura é validada pela ciência clássica, que vê o mundo e o descreve imparcialmente, com um “olho incorpóreo” que olha objetivamente para os fenômenos.” (NUNES, 1998, p. 50)

Essa postura é a mesma assumida pelo campo hermenêutico que, segundo Gumbrecht, restringe-se à interpretação como única forma de acesso ao mundo, que produziu a atual perda da referência do mundo e da dimensão da percepção. Conforme o autor, esta perda nos provoca o desejo da presença, “[...] essa sensação de ser a corporificação de algo [...]” (GUMBRECHT, 2010, p. 167).

Poderia pensar no movimento da artista do corpo como uma relação com o mundo no qual a separação sujeito/mundo se borra? Percebo, a partir das práticas que realizo, que há um modo de relação que por vezes escapa da interpretação e da atribuição de significados, que está relacionado com o exaustivo, insistente e cuidadoso trabalho sobre meu corpo no espaço, em movimento - trabalho de experimentar o movimento. Em movimento, me reconheço como coisa do mundo, pois percebo a ação da gravidade e do apoio e seus vetores; aciono o sentido cinestésico e a percepção do mundo por via destes receptores sensoriais. Ao colocar-me em movimento, passo a entender-me como espaço.

Observo, assim, que os princípios a partir dos quais opero para compor, são constituídos desse discurso que se enuncia na crise da interpretação, crise esta que aponta para a necessidade da presença.

Rudolf Laban, imerso no paradigma da premissa da separação sujeito/mundo, realiza seu estudo sobre o movimento humano a partir das mesmas leis que tratam do universo e do movimento das coisas do mundo. Ao mesmo tempo, sua teoria e sua criação preparam um caminho para a dissolução da dicotomia espiritual/material e apontam para o corpo como a autorreferência do ser humano.

Laban escreve que “[...] a representação por meio do movimento é uma síntese, ou seja, um processo unificador que culmina na compreensão da personalidade apreendida no sempre-mutante fluir existencial.” (LABAN, 1978, p. 156). Ele desenvolve um estudo para a compreensão e a prática (percepção, apreciação e representação) dos valores humanos no campo da *coreologia* e da *eucinética*.

A *coreologia* evidencia o espaço tridimensional do corpo a partir da matemática pitagórica e sua noção de harmonia espacial, de uma ordem cósmica, de um universo em movimento harmônico. O corpo move-se no espaço e também é espaço que se move. O movimento é a parte visível do espaço.

A *eucinética* apresenta o conceito de *esforço*, ancorado nas leis de força da física, para analisar as qualidades dinâmicas do movimento (combinações de proporções dos fatores peso, tempo, espaço e fluxo). Desde sua perspectiva o espaço será sempre espaço dinâmico. A *cinesfera* passa a denominar-se *dinamosfera* e o espaço interno é sempre dinâmico e em interação.

A prática que Laban propôs (que segue sendo estudada, desenvolvida e ampliada), pode produzir na artista do corpo um constante reconhecimento corpóreo, reconhecimento de si como coisa do/no mundo, a partir da experimentação de si no espaço dinâmico e de si como espaço dinâmico.

Numa conferência, em 1967, Michel Foucault descreveu o espaço no qual vivemos como um espaço heterogêneo, espaço de relação de posicionamentos, constituído de “[...] um conjunto de relações que definem posicionamentos irreduzíveis uns aos outros e absolutamente impossíveis de ser sobrepostos [...]” (FOUCAULT, 2006, p. 414). Assim, definir um lugar seria possível a partir da descrição das relações que estabelecem o seu posicionamento. Foucault traz, então, a noção de utopia para pensar os posicionamentos sem lugar real, “[...] posicionamentos que mantém com o espaço real da sociedade uma relação geral de analogia direta ou inversa.” (FOUCAULT, 2006, P. 415).

Em outro texto, *O Corpo Utópico* (2010), Foucault traz a questão da dicotomia mente/corpo a partir de uma noção de corpo-espaço. Num primeiro momento descreve: “Meu corpo, *topia* desapiedada. [...] o lugar irremediável a

que estou condenado.” (FOUCAULT, 2010, s.p.). O filósofo constrói uma ideia de utopia como “[...] um lugar onde terei um corpo *sem corpo*, um corpo que será belo, límpido, transparente, luminoso, veloz [...]; e é bem possível que a utopia primeira [...], seja precisamente a utopia de um corpo incorpóreo.” (FOUCAULT, 2010, s.p.). Num momento imediatamente seguinte, porém, afirma seu equívoco ao dizer que as utopias estavam voltadas a apagar o corpo:

[...] não se necessita de magia, não se necessita de uma alma nem de uma morte para que eu seja ao mesmo tempo opaco e transparente, visível e invisível, vida e coisa. Para que eu seja utopia, basta que seja um *corpo*. [...] Então, o corpo, em sua materialidade, em sua carne, seria como o produto de suas próprias fantasias. (FOUCAULT, 2010, s.p.).

Foucault não trouxe para texto *O Corpo Utópico* o conceito de *heterotopia* que desenvolveu na conferência já citada e que tomo emprestado, pois creio que pode contribuir para complexificar a ideia de corpo-espço que busco aqui. Segundo o filósofo, as *heterotopias*

[...] são espécies de contraposicionamentos, espécies de utopias efetivamente realizadas nas quais os posicionamentos reais [...] que se podem encontrar no interior da cultura estão ao mesmo tempo representados, contestados e invertidos, espécies de lugares que estão fora de todos os lugares, embora eles sejam efetivamente localizáveis.” (FOUCAULT, 2006, p. 415).

Gostaria, então, de pensar no corpo da cena como espaço heterotópico, justamente porque “[...] não tem sentido perguntar se o teatro é verdadeiro, se ele é real, ilusório ou mentiroso. [...] Aceitar a não diferença entre o verdadeiro e o falso, entre o real e o ilusório é a condição de seu funcionamento.” (FOUCAULT, 2011, p. 222). Considerando a centralidade do corpo na produção do teatro, como nas demais artes da presença, também não têm sentido perguntar se o corpo-espço é real ou ilusório, é verdadeiro ou fictício. Gostaria, assim, de pensar no corpo como espaço constituído na distorção da dualidade utopia e espaço real. Por isso, a possibilidade de pensar um *corpo-heterotopia* que busca seu estado de coisa para reconhecer-se como materialidade, para evidenciar a topografia do corpo, o espaço real que é o corpo.

Trago essa noção de *corpo-heterotopia* porque acredito que pode contribuir com a compreensão de certa condição ou qualidade que busco na cena, para a qual tenho dificuldade de encontrar uma denominação, mas que por vezes é tratada como “verdade cênica”. Procuro outra noção porque a verdade cênica é um conceito relacionado com a representação e a interpretação do mundo. Que noção poderia dar conta da qualidade da condição do corpo-coisa, do corpo-espço, distorcido pela ficção e pelo ilusório, que vincula a produção corporal da artista do corpo com sua verdade? Arrisco dizer que esta qualidade é a propriedade da relação dinâmica que a artista do corpo estabelece em seu corpo na interação com os outros elementos do espaço cênico e que produz, no espectador, sensação de autenticidade e de não falsidade. Acredito que um dos fatores de tal qualidade é o que tem recebido o nome de presença cênica. Qualidade cênica, portanto, relacionada com a presença do *corpo-heterotópico*, sendo a presença o

movimento de percepção que acontece na interação entre ator e público (no espaço) e que escapa da interpretação.

Do modo como venho trabalhando, menos interessa se a artista do corpo sente (ou vive) a emoção do personagem, se expressa com clareza determinados discursos e intenções, representa um outro ou outros lugares; mais interessa como o pé se apoia no chão, em que parte do corpo se origina o movimento, como cada sílaba é produzida na relação com o movimento e com a respiração, como o corpo se reorganiza na transição de uma ação, como a artista organiza seu corpo de modo construir o contato com o público a partir do *esforço*.

Para tanto, o trabalho corporal agrega a educação somática, uma prática que visa a sensação, a percepção de ser coisa do mundo, coisa viva fundada na relação de afeto e também na racionalidade. Trabalho que busca a apropriação de si, de ser o que se é, de fazer o que se faz.

Dado que o corpo é dinâmico, espaço dinâmico, o reconhecimento do próprio corpo se dá no movimento e no toque. Como se sempre duvidasse ou estranhasse as técnicas adquiridas, a atenção da artista do corpo é um engajamento e é sempre um reconhecer-se, visto que o corpo é *impermanente*.

O engajamento é também indicativo da qualidade do corpo que *performa* e reconhecido pelo espectador. A noção de *corpo-heterotopia* desafia a atenção de quem frui ao trânsito entre a imagem e a coisidade (o corpo objeto de ação da gravidade, feito de ossos, articulações e vetores de força).

O *corpo-heterotopia*, quando atua em espaços públicos pode reconstruir as relações entre os corpos nestes espaços, relações de poder e de forças; pode evidenciar o quanto de ilusório é o espaço real ou o quanto sua configuração é constituída de discursos e dos jogos de poder que atuam na valorização e distribuição do espaço.

Por outro lado, *o corpo-heterotopia* pode evidenciar o quanto de real há no espaço simbólico, pois lugar para produção de presença; quanto de volume há neste espaço imagem, no mundo-espaço saturado de imagens. Pode nos levar a perceber a tangibilidade que não sentimos no cotidiano, embora tenhamos passado espremidos em ônibus lotados, trancados em engarrafamentos e esbarrando na multidão.

BIBLIOGRAFIA

FOUCAULT, Michel. *Estética: literatura e pintura, música e cinema*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

_____. *Arte, epistemologia, filosofia e história da medicina*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2011.

_____. *El cuerpo utópico. Las heterotopias*. Buenos Aires: Nueva Vision, 2010. Tradução: CEPAT. Instituto Humanitas Unisinos. <http://www.ihu.unisinos.br/noticias/38572-o-corpo-utopico-texto-inedito-de-michel-foucault>

- GUMBRECHT, Hans Ulrich. *Produção de Presença*: o que o sentido não consegue transmitir. Rio de Janeiro: PUC-Rio, 2010.
- LABAN, Rudolf. *O Domínio do Movimento*. Tradução de Anna Maria B. Vecchi e Maria Sílvia M. Netto. São Paulo: Summus Editorial, 1978.
- NUNES, Sandra Meyer. *O Corpo que Pensa*: o treinamento corporal na formação do ator. São Paulo: PUC-São Paulo, 1998. Dissertação (Mestrado em comunicação e semiótica).