

PENSAR-SENTIR O CORPO: EM TORNO DAS SENSORIALIDADES ANTROPOFÁGICAS

Thaís Gonçalves

Resumo:

Corpos estranhos, disformes, desfigurados, desarticulados acolhidos como material para uma composição em dança. A pesquisa da coreógrafa Juliana Moraes e do ator Gustavo Sol no processo de criação da série coreográfica Peças curtas para esquecer, junto à Companhia Perdida, produz uma dança que fricciona a linguagem artística por fazer emergir das sensações um tipo de coreografia cujas narrativas desafiam linearidades, figuratividades e o tempo-espço da cena. Inspirados pela musculatura afetiva de Antonin Artaud, pelos objetos relacionais e a Estruturação do self de Lygia Clark e por uma metodologia focada na criação de estados de presença poética (Sol) e de texturas de movimento (Moraes) que modificam a fisiologia do corpo, os artistas trabalham no limiar de uma sensorialidade antropofágica. Corpos que se desfazem e se refazem, num processo de devoração e deglutição de si e de outros, corpos vibráteis. De que natureza é essa dança? “Quando uma sensação se produz, ela não é situável no mapa e sentidos de que dispomos e, por isso, nos estranha”, diz Suely Rolnik.

Palavras-chave: processos de criação; sensorialidade; antropofagia; estados de presença poética.

Abstract:

Strange bodies, distorted, disfigured, disjointed, welcomed as material for a dance composition. The research of the choreographer Juliana Moraes and the actor Gustavo Sol in the process of creating the choreographic series “Peças curtas para esquecer”, together with Companhia Perdida, produces a dance that rubs the artistic language by emanating from sensations a type of choreography whose narratives defy linearities, figurativities and time-space of the scene. Inspired by the affective

musculature of Antonin Artaud, by the relational objects and the Structuring of the self of Lygia Clark and by a methodology focused on the creation of states of poetic presence (Sol) and textures of movement (Moraes) that modify the physiology of the body, artists work at the threshold of anthropophagic sensoriality. Bodies that melt and re-melt, in a process of devouring and swallowing themselves and others, vibrating bodies. What nature is this dance of? “When a sensation occurs, it is not locatable on the map and senses that we have, and so it wonders us”, says Suely Rolnik.

Keywords: *creation processes; sensoriality; anthropophagy; states of poetic presence.*

Modos de pensar e de sentir o corpo na arte tomando como ponto de partida os processos de criação que têm as sensações como matérias para a composição em dança. Sensações e saberes do/no corpo como condição para a criação em dança. Como acionar corporalmente estados físicos que desafiem a constituição de uma gestualidade artística? O foco no fator cinético pode implicar num outro modo de composição coreográfica? Seria essa dança de sensações da ordem de uma sensorialidade antropofágica?

A presente composição textual tem como foco analisar os modos de provocar a sensorialidade – portanto, a dimensão sensorial, sensório-motora, cinética, física do corpo – pela linguagem da dança. As primeiras indagações em torno dessa abordagem de criação são da coreógrafa paulista Juliana Moraes. O foco dessa análise está no processo de composição da série coreográfica “Peças curtas para esquecer”, que estreou em 2012. Esse foi o último trabalho da artista junto à Companhia Perdida, que era composta por ela e quatro bailarinas. Essa criação durou dois anos e modificou a maneira como a coreógrafa e as criadoras-intérpretes pensam e sentem as potencialidades de uma composição coreográfica, diante de experimentações inspiradas nos objetos relacionais de Lygia Clark, pelo método da artista da dança Ana Terra, e, em certa medida, na noção de musculatura afetiva de Antonin Artaud, através de um laboratório com o ator Gustavo Sol.

Foi um momento em que Companhia Perdida esteve efetivamente perdida, porque o processo de investigação das sensações foi tão inusitado, surpreendente e desconcertante

que me pareceu propício relacioná-lo à antropofagia. Afinal, corpos estranhos, disformes, desfigurados, desarticulados emergiram como material para uma composição em dança. Uma corporeidade que fricciona a linguagem artística por fazer emergir das sensações um tipo de coreografia cujas narrativas desafiam linearidades, figuratividades e o tempo-espaço da cena.

Acredito que o modo como Juliana Moraes, nesse processo de criação, provoca as sensações, questiona os métodos de criação, desafia estilos e técnicas mapeados pelo corpo e o modo como lança novas abordagens de composição em dança, avança no sentido de uma sensorialidade que se faz antropofágica. Ritual indígena presente no Brasil, esse ato foi tomado pelo escritor Oswald de Andrade, nos anos de 1920, como provocação para os trabalhos artísticos das vanguardas modernistas brasileiras. O autor estava instigado a encontrar no Brasil um traço de primitividade que as vanguardas europeias procuravam no Oriente. As suas ideias foram além, e acabaram por questionar as relações coloniais entre Brasil e Europa. Ele desejava que os artistas e intelectuais brasileiros devorassem, deglutissem e assimilassem⁴⁵ ao seu modo as referências tanto daqui como dali, num processo crítico e criativo. Suas ideias estão presentes no Manifesto Antropófago, publicado em 1928, no primeiro número da revista de Antropologia.

Fica ainda atual a pergunta: de que modo a dimensão corporal da cosmogonia ameríndia pode nos fazer pensar e sentir a arte e o mundo e, assim, provocar novos fluxos corporais na contemporaneidade, fazendo frente aos processos de dominação da subjetividade? Para tanto, segue um convite para uma breve incursão sensorial e temporal pelo universo insondável do corpo, apontando, no trabalho da coreógrafa paulista, as variações de um corpo selvagem, como diz o antropólogo brasileiro, Eduardo Viveiros de Castro.

2011, Piratininga (nome indígena da região onde hoje está São Paulo)

45 A palavra “assimilar” não é usada por Oswald de Andrade como em certos estudos do campo das Ciências Humanas, em que o colonizado se vê obrigado a assimilar, ou seja, absorver e aceitar, a cultura do colonizador em detrimento da sua cultura. Assimilar, no sentido do escritor modernista, é deixar-se contaminar pelas forças do outro, forças que potencializam sua ação no mundo, num processo ativo, em contraposição a uma pacificação dos corpos, própria ao projeto colonialista.

Primeiro momento: A Companhia Perdida inicia o projeto de pesquisa *Sensorimemórias*, aprovado em edital de fomento às artes de São Paulo, com o objetivo de reviver memórias que estivessem de algum modo grafadas sensorialmente no corpo e que, pelo mover dos corpos, pudessem ser acionadas como matéria de criação. As bailarinas anotaram lembranças, tentaram revivê-las, mas algo soou como falso nesse acesso às sensações.

Segundo momento: em um laboratório com a pesquisadora em dança Ana Terra, as bailarinas foram colocadas em contato com materiais inspirados nos objetos relacionais da artista visual brasileira Lygia Clark – a qual dedicou-se a criar obras para serem vestidas, experimentadas e, sobretudo na sua fase final, intitulada “Estruturação do self”, obras para serem sentidas, com uma pessoa deitada e outra manipulando as peças pelo seu corpo. Materiais ordinários, como sacos com ar e água, pedras, elásticos, barbantes mobilizavam os corpos. Ana Terra solicitou que as sensações advindas do contato dos objetos nos corpos, então deitados, dessem origem a movimentos, a uma dança.

Sensação de ter o corpo fora de si, de que os ossos enrolavam por debaixo da pele, sensação de nunca ter se movido daquela maneira, de que o corpo se movia sozinho, de que lembrava de memórias sem nome – táteis, atemporais, em estado bruto de existência. Memórias conhecidas, memórias em *déjà-vu*, memórias que pareciam ser do corpo e não eram localizadas pela mente, emergiam. Impossibilidade de delimitar um dentro e um fora.

Essa dança surpreendia pela novidade nas combinações cinéticas e motoras. Claramente a experiência com os objetos proporcionou uma quebra nas rotinas perceptivas das bailarinas, tal como o pesquisador francês Hubert Godard havia escrito sobre o trabalho de Lygia Clark. Materiais sem apelo imagético e sem nome produziram moveres também inomináveis, desconhecidos. Esse mover era da ordem da catarse, da catatonia, do transe, dos descontroles, tremores, espasmos, pausas prolongadas, fluxos contínuos de movimento. Juliana Moraes e as bailarinas da Companhia Perdida viram nesse tipo de corporeidade uma possibilidade potente de criação em dança.

A partir desse laboratório, era claro que o corpo não queria ser ou fazer algo, ele simplesmente era, no tempo presente, integrado às sensações, sem imposição de imagens e memórias específicas, pois estas se diluem no mover dos corpos. Emoções, memórias e imagens passaram a fazer parte da investigação desde que percebidas e investigadas

em fluxos não lineares, não figurativos e não representativos. Ou seja, por meio de seus vetores de força, campos de energia e estados sensoriais, que se davam no momento mesmo em que o corpo estava em movimento.

As chamadas **sensorimemórias**, portanto, deixaram de ser percebidas como lembranças que podiam ser revividas de maneira fictícia, para serem entendidas como sensações que têm um motor próprio, que vêm sem que as escolhamos, que se revelam impensáveis e até mesmo inacessíveis. Para as acessar era preciso abrir espaço e esperar que surgissem. Como resultado estético, a pesquisa produziu corpos estranhos, disformes, desfigurados, desarticulados e que foram acolhidos como materiais de criação.

Terceiro momento: Como criar uma dramaturgia com esses materiais corporais que emergiam de sensações tão desconhecidas para as criadoras-intérpretes? Como reviver essas **sensorimemórias**? Com retomar essas sensações em situação de composição coreográfica? Juliana Moraes chamou as frequências qualitativas de movimento que emergiram de **texturas**. Tratam-se de movimentações que não têm roteiro prévio de encadeamento de passos, que se dão por meio de improvisações semi-estruturadas e que se efetivam num tempo presente, portanto não há como limitar este trabalho a um tempo e espaço completamente definidos.

Para colaborar com a manipulação dessas **texturas**, sem que elas perdessem força, frescor e vitalidade, mediante esse novo tipo de corporeidade que as bailarinas tinham descoberto, o ator Gustavo Sol foi convidado a trabalhar com a Companhia Perdida o seu método de criação de **estados de presença poética**. O ator instigou as bailarinas a pesquisar o corpo em suas alterações fisiológicas, encontrando por meio delas os disparadores das sensações, memórias, imagens e emoções que atravessavam seus corpos. Ao invés de reviverem sensações e aprisioná-las num jeito específico de acessá-las, como quem compõe uma dança cadenciada de passos, seu desejo é que cada bailarina tenha um olhar investigativo, que é um tipo de “diretor interno”, que analisa em tempo real alterações de respiração, pressão gravitacional, impulso, distensionamento a desencadear uma vivência corporal. Para isso, ele propôs exercícios que relacionam voz e movimento, tendo como referências o trabalho da musculatura afetiva de Antonin Artaud, para quem desmanchar tensões contribui para um corpo mais criativo; a noção de transe de Grotowski; e danças e cantos indígenas brasileiras, pelas experiências tônico-gravitacionais e o tipo de uso de ressoadores da voz (por ruídos e sons guturais, em contraponto à tradição tonal da música

ocidental).

Dessas referências, Gustavo Sol também ajudou que as bailarinas não “rodassem em torno do próprio rabo”, ou seja, que não se limitassem a situações de transe, catarse e catatonia e à repetição oca e vazia de movimentos, mas que atravessassem essas experiências para começar a operar com a linguagem da dança. Como por exemplo, desbloquear tensões, não se prender a emoções, mas deixá-las passar pelo corpo, observando-as e encontrando caminhos para que uma gestualidade artística ganhasse em dramaturgia, em uma narratividade não linear, feita por fluxos, forças e energias. Corpos que se fazem e refazem continuamente, criando o que o ator nomina como **estados de presença poética**. Um corpo que se faz e refaz por estados transitórios.

Quarto momento: “Peças curtas para esquecer” tornou-se uma composição na qual o corpo passou a ser protagonista da cena. As peças foram compostas por cinco solos, um duo, um trio e um quarteto, como desenvolvimento das **texturas** que emergiram da experiência pessoal de cada bailarina com os objetos. Os figurinos foram feitos de modo a evidenciar os movimentos. O cenário foi em tom cru, forrado por papelão, numa sala em que o público sentava à volta, escolhendo de onde ver a cena⁴⁶.

Vagando entre Portugal e Brasil: um bispo/um corpo devorado

Vago e vario entre 2017, Lisboa, terra dos descobrimentos, onde essa escrita se dá, e 1556, litoral do nordeste brasileiro onde o bispo Sardinha foi devorado pelos índios caetés. Devoração que, segundo o manifesto antropófago, marca a fundação do Brasil. Vamos às relações entre sensorialidades e antropofagia. A pesquisadora brasileira Suely Rolnik diz que: “Quando uma sensação se produz, ela não é situável no mapa e sentidos de que dispomos e, por isso, nos estranha” (ROLNIK, 2002, p. 3). Para a autora, ao acionar as sensações, o que acionamos é a porção vibrátil e sensível de nossos corpos, os quais se configuram como campo de forças. É nessa dimensão que está a energia que nos percorre e a captação das forças do mundo que nos afetam.

Trabalhar as sensações é fazer um exercício intensivo, um exercício de alteridade.

⁴⁶ A série coreográfica “Peças curtas para esquecer” está disponível em <https://vimeo.com/julianamoraes/videos/page:2/sort:date>.

Ao dar vazão à nossa parte objetivante, das formas, apelamos para a percepção, para o que nos constitui em nosso ego. Segundo Rolnik, é no paradoxo entre forma e forças, que podemos ampliar nossos mapas perceptivos e nossas camadas de sensibilidade de maneira a fazer e refazer relações com o mundo que não se aprisionem a ideias, imaginários, regras pré-estabelecidas. Quanto mais enfrentamos o medo do desconhecido, experimentamos os equilíbrios instáveis, as vertigens, as forças que impulsionam a vida, mais possibilidades de que a subjetividade não se limite a lógicas colonizadoras, domesticadas do pensar e do sentir.

Um modo de abordar o corpo que descoloniza o imaginário, que subverte lógicas determinadas. O antropólogo Viveiros de Castro (2015) (cf. Sztutman, 2007) destaca, na perspectiva indígena, a constante feitura e refeitura de uma corporeidade que se constitui:

- por **alteridade**: pela descoberta de si no outro e do outro em si, que “alter-a”, que faz uma “alter-ação”;

- por **antropomorfismos**: para os índios todos os seres são humanos, não havendo hierarquia entre eles, diferenciando-se do antropocentrismo, a cosmogonia indígena subverte, ainda, a lógica do “penso, logo existo” pela lógica “existo, logo penso”;

- pela **cordialidade**: semelhante à noção de empatia e corpo como *cordis*; e

- pelo **estabelecimento de relações intensivas e prolongadas**: contraponto aos acordos e contratos efêmeros e descompromissados com o outro – no caso do ritual antropofágico, a morte e deglutição do inimigo capturado pode acontecer depois de meses de convívio na tribo.

Essa corporeidade que **desmonta**, que “alter-a”, nos faz outros. Nas comunidades indígenas onde há antropofagia, ela se dá de modo ritual, não se limitando a uma exterminação do outro, mas na deglutição e assimilação do outro em sua potência. Não por submissão, mas por admiração à força do inimigo. Um modo de sentir/pensar em que sensação e alma são partes invisíveis e constituintes do corpo.

Comer um outro como marco de um processo de criação. Um corpo em outro corpo, dissolução de uma carne na outra, saberes e sabores de um a constituir a fisicalidade de outro. Corpo como alimento, potência. “Só a antropofagia nos une”, diz Oswald de Andrade em seu manifesto. A antropofagia, nessa perspectiva, não é um método, talvez nem mesmo

um conceito. É, antes, um modo de pensar, sentir e criar.

Do mesmo modo a ideia de uma **sensorialidade antropofágica** não é uma definição, não diz respeito a uma tendência de criação, a mais um “ismo”. É também um modo de pensar e sentir a criação:

- por alteridades, pela descoberta de outras potências em si (como foi o caso da dança que emergiu das sensorimemórias);

- pelo mergulho vertiginoso na concretude do corpo, antes do pensamento acerca do que lhe acontece vir à tona, antes de julgamentos e aprisionamentos de movimentos, gestos, sensações;

- pela empatia de deixar-se levar pelos fluxos do corpo, acreditando nas intuições;

- por uma experimentação prolongada, sem pressa, que deguste cada indagação feita pelo corpo e deixe que ele mesmo encontre os caminhos de efetuação dos canais por onde as forças irão escoar esteticamente e artisticamente.

Essas são algumas pistas de uma **sensorialidade antropofágica**, noção que emergiu das investigações em dança de Juliana Moraes, com a Companhia Perdida. Corpos que se desfazem e se refazem, num processo de devoração e deglutição de si e de outros, corpos vibráteis. Um entre tantos outros modos de criar, de pensar e sentir os fluxos da arte e da vida na contemporaneidade.

Referências

ANDRADE, Oswald. **Os dentes do dragão**: entrevistas. (Obras completas de Oswald de Andrade). São Paulo: Globo, 2009.

GONÇALVES, Thaís. Sensorimemórias: sensorialidades como matéria de criação em dança. **Revista CROMA**, Estudos Artísticos, vol. 3, nº 5, jan-jun 2015, pp. 102-107, Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa e Centro de Investigação e de Estudos em Belas Artes, Lisboa. <https://issuu.com/fbaul/docs/croma5>

MORAES, Juliana (Org.) **Sensorimemórias**: um processo de criação da Companhia Perdida. São Paulo: E-book, 2012.

ROLNIK, Suely. Subjetividade antropofágica/ Anthropophagic Subjectivity. In: HERKENHOFF, Paulo; PEDROSA, Adriano (Ed.) **Arte Contemporânea Brasileira**: Um e/entre Outro/s, XXIVa Bienal Internacional de São Paulo. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo, 1998.

ROLNIK, Suely. **Subjetividade em obra**. Lygia Clark, artista contemporânea. São Paulo: s/e, 2002. <http://www.pucsp.br/nucleodesubjetividade/Textos/SUELY/Subjemobra.pdf> Acesso em: 24 nov. 2016

ROLNIK, Suely. (Org.) **Lygia Clark**, da obra ao acontecimento. Somos o molde. A você cabe o sopro. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 2006

SZTUTMAN, Renato (Org.). **Eduardo Viveiros de Castro** – Encontros. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, 2007.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. **Metafísicas canibais**: elementos para uma antropologia pós-estrutural. São Paulo: Cosac Naify, 2015.

GONÇALVES, Thaís. **Pensar-sentir o corpo**: em torno das sensorialidades antropofágicas. Lisboa: Universidade de Lisboa. Professora Assistente da Graduação em Dança do Instituto de Cultura e Arte da Universidade Federal do Ceará (ICA/ UFC). Doutoranda na Especialidade Dança na Faculdade de Motricidade Humana da Universidade de Lisboa (FMH/UL) em Cotutela com o PPG-Artes da Cena da Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP); Daniel Tércio Ramos Guimarães e Verônica Fabrini. CAPES; Doutorado Pleno no Exterior.

ANDRÉ, Carminda Mendes; FRANZOLIN, Caio (Sérgio de Castro A. F.). **PROCESSOS DE CONSTRUÇÃO DA MEMÓRIA EM CENA: O CONVITE, OS ENCONTROS, A JORNADA**. São Paulo: UNESP. Pesquisadora do PPGA-IA-UNESP, Coordenadora do Projeto Temático Intervenção Urbana como tática pedagógica, Fapesp; graduação em Licenciatura em Arte – Teatro – IA - UNESP, bolsista PIBIC.